

ERIC
VIGNER
SUZANNE M
COMPAGNIE

Création
Teatrul Odeon, Bucarest, Roumanie
09 décembre 2016, entrée au répertoire

BRĂNCUȘI
CONTRE
ETĂȚI-UNIS
VIGNER

BRÂNCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS

Avec la troupe du Teatrul Odeon:

OANA STEFANESCU, MARIUS DAMIAN, CARMEN TANASE, RICHARD BOVNOCZKI, SILVIAN VALCU,
MIRCEA CRETU, ELVIRA DEATCU, MUGUR ARVUNESCU, LAURENTIU LAZAR, VIRGINIA ROGIN,
RELU POALELUNGI

Texte et mise en scène ÉRIC VIGNER
Traduction GEORGES BANU
Assistant mise en scène VLAD CHIRITA
Scénographie et costumes CONSTANTIN CIUBOTARIU
Création lumière KELIG LE BARS
Création son JOHN KACED
Création de l'affiche MIRCEA CANTOR

Création le 9 décembre 2016 au Teatrul Odeon de Bucarest, entrée au répertoire.

Production: TEATRUL ODEON - COMPAGNIE SUZANNE M · Avec le soutien du MINISTÈRE
DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, L'INSTITUT FRANÇAIS, LA RÉGION BRETAGNE et
L'AMBASSADE DE FRANCE EN ROUMANIE.

Le texte du spectacle BRÂNCUSI CONTRA STATELOR UNITE est édité chez Curtea Veche,
2016.

« C'est le vole qui m'a occupé toute ma vie. »

– CONSTANTIN BRANCUSI

QUANT L'ART RENCONTRE LE POLITIQUE

En octobre 1927 s'ouvre à New York, à l'initiative de MARCEL DUCHAMP, le procès opposant CONSTANTIN BRANCUSI à l'État américain. Il s'agissait pour l'artiste de prouver que sa sculpture intitulée OISEAU DANS L'ESPACE, qui venait d'être lourdement taxée à l'importation par les douanes américaines en tant qu'objet utilitaire, était bel et bien une oeuvre d'art et, comme telle, devait être exonérée de droits de douanes. La justice américaine finit par donner raison à CONSTANTIN BRANCUSI, amenant à une définition juridique plus large de l'oeuvre d'art, qui inclut dorénavant les courants conceptuel et minimaliste.

En 1996, ERIC VIGNER se saisit des minutes de ce procès*, et crée BRANCUSI CONTRE ETATS-UNIS pour le 50ème festival d'Avignon dans un lieu inédit, la salle du conclave du palais des papes, avec pour objectif d'introduire la question de l'art dans le champ du théâtre. La même année il adapte cette mise en scène dans un dispositif bi-frontal incarné dans la forme d'un socle sculpté, pour l'ouverture de l'Atelier Brancusi au Centre Georges Pompidou à Paris.

Puis il reprend ce procès sous une forme performative en 2015 dans la salle Matisse du musée d'art moderne de la ville de Paris où cette question de l'abstraction rencontrent la réalité du lieu et des oeuvres de deux artistes qui dialoguent en vis à vis : LA DANSE INACHEVÉE de Matisse et LE MUR DE PEINTURES rassemblées en 2006, de Daniel Buren.

Aujourd'hui, l'enjeu est tout autre : il s'agit d'incarner par le théâtre, BRANCUSI dans son entier, dans sa langue et dans son pays.

Au moment où l'état roumain lance une souscription publique pour acheter LA SAGESSE DE LA TERRE, 11 millions d'euros, au moment où sur les façades des immeubles de Bucarest se déploient de larges banderoles avec le slogan BRANCUSI est aussi à toi. La question BRANCUSI à travers ce procès déborde largement celle de l'art pour aborder celle du politique. On se souvient qu'à l'heure de sa mort voulant faire don de son oeuvre à son pays natal, le régime de Ceausescu lui opposa une fin de non recevoir, ce qui fait dire encore aujourd'hui à une partie des Roumains que la Roumanie ne mérite pas BRANCUSI. Aux minutes du procès de 1927 nous ferons entendre pour la première fois, le sténogramme des débats de l'Académie des beaux arts roumaine de 1954 qui reprend, paradoxalement, les arguments des Etats-Unis, 30 ans auparavant, refusant à BRANCUSI le statut d'artiste.

Artiste répudié au début des années 50 par l'idéologie communiste, encensé la décennie suivante, instrumentalisé par Ceausescu, BRANCUSI est devenu l'emblème de l'identité roumaine. D'instrument idéologique, il est devenu une marque nationale, en constant recyclage.

La création de ce spectacle qui va entrer au répertoire du Théâtre de L'Odéon, pose corrélativement toutes les questions que la Roumanie moderne entretient par rapport à son avenir, il suffit de voir avec quelle passion les acteurs de la troupe permanente qui ont choisi de défendre leur artiste national s'engagent avec une passion peu ordinaire dans cette entreprise qui les engage intimement, par la langue, le sujet et l'histoire.

..
..
Ce spectacle s'inscrit dans la saison culturelle France-Roumanie 2018/2019 initié par le voyage présidentiel français en septembre dernier au moment où la Roumanie s'appête à présider la commission européenne bien décidée à poursuivre les réformes visant à assainir le fonctionnement du pays miné par des années de corruption.

* traduites et édités pour la première fois en français en 1995 par Adam Biro à l'occasion d'une grande rétrospective de l'artiste au centre Georges Pompidou.
** Le texte vient d'être traduit par Georges Banu et édité pour la première fois en Roumain chez Curteaveche.



Salle du conclave du Palais des Papes, 50ème Festival d'Avignon
Juillet 1996

EXTRAIT DU TEXTE

Q : Vous avez dit que la pièce à conviction n°1 est une oeuvre d'art ? Qu'elle représente un oiseau en vol ?

R : Non, elle ne représente pas un oiseau, elle le suggère. Elle a la capacité de suggérer un oiseau en vol, le vol d'un oiseau. Elle ne représente pas un oiseau.

Q : Elle ne représente pas un oiseau ?

R : Non.

Q : A-t-elle la même capacité à représenter un poisson ?

R : Non.

Q : Si elle s'appelait "Poisson" ?

R : Peu importe son titre, c'est l'objet lui-même qui vous donne la sensation. Ce n'est pas parce qu'elle est appelée "Oiseau", mais parce qu'elle suggère la nature du vol.

Q : Est-ce le seul point qui en fait une oeuvre d'art ?

R : Non, la forme, l'équilibre, le sens magnifique de l'exécution, et le plaisir que j'éprouve en la regardant.

Q : Eprenevez-vous un plaisir équivalent devant toute pièce de métal magnifiquement bien poli ?

R : Non.

Extrait de BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS, ÉRIC VIGNER



Salle du conclave du Palais des Papes, 50ème Festival d'Avignon
Juillet 1996

CONVERSATION VIGNER • BANU

GEORGE BANU :

Dans la postface du livre, j'explique mes rapports personnels, intellectuels, en tant que roumain, avec Brancusi ; un véritable parcours avec des avatars et des découvertes. J'avais entendu parler du procès contre les Etats - Unis, mais je ne savais rien de précis, avant que cet ami - éditeur, Adam Biro, publie les actes. Et ce fut pour moi une grande surprise. Un chapitre inédit ajouté aux «bornes» biographiques de la relation avec l'artiste unique dont je ne m'étais pas séparé toute une vie..

ERIC VIGNER :

Moi ce fut la même chose : à l'occasion de la rétrospective Brancusi à Beaubourg, en 1994-1995, j'ai acheté la publication par Adam Biro de ce procès en français. Je ne connaissais pas bien Brancusi, et je cherchais quelque chose à faire. En lisant le livre je me suis dit que ça pourrait être intéressant, à partir du texte, de poser la question de l'art dans le champ du théâtre pour le 50ème anniversaire du festival d'Avignon. A cette époque-là, l'art n'était pas vraiment questionné au sein du théâtre : le théâtre, c'était le théâtre et l'art c'était l'art. Le monde de l'art ne se posait pas réellement la question de ses rapports avec le théâtre. J'ai suggéré cette création à Bernard Faivre d'Arcier. Il l'a acceptée, bien volontiers, et on a créé dans la salle du Conclave du Palais des Papes cette première proposition de « Brancusi contre les Etats-Unis », que tu as vue. Et depuis j'ai continué à travailler dessus, parce que je trouve que c'est une matière riche pour le théâtre bien que ce soit un procès et pas véritablement une pièce de théâtre.

GEORGE BANU : Mais en même temps, le procès peut être assimilé à une pièce de théâtre. Tout grand procès dispose d'une sorte de «théâtralité» implicite qui permet son passage à la scène, si quelqu'un le souhaite.

ERIC VIGNER : Oui, c'est très théâtral. En tout cas, c'est une matière dialectique à transformation et à interrogations. Ensuite, je l'ai fait sous une forme différente, bien que tout aussi bi-frontale, pour le centre d'Art Contemporain de Beaubourg à l'occasion de l'ouverture de l'atelier Brancusi. L'espace que nous avons créé était comme un socle en bois clair, « une colonne sans fin » dépliée, sur laquelle pouvait prendre place une centaine de spectateurs. Les acteurs jouaient au milieu des spectateurs. On l'a tourné en France dans des lieux particuliers comme le Carreau de mine à Forbach ou le palais de justice de Pau.

Il y a deux ans, je l'ai repris, à la demande du 104 qui faisait un cycle sur les procès. Et là, j'ai cherché un lieu dans Paris, parce que je ne voulais pas reproduire la même chose : j'ai trouvé la salle Matisse du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Dans cette salle, comme tu le sais, il y a d'un côté la fresque de Matisse « La Danse inachevée », et lui faisant face, « Le mur de peintures » de Daniel Buren.

Ce qui était intéressant, c'est d'avoir en vis-à-vis, deux conceptions de l'art qui se regardent et dialoguent entre elles avec les spectateurs au centre de la

salle Matisse qui pouvaient alternativement regarder d'un coté ou de l'autre. C'était une proposition plus performative qui invitait des personnalités de la société civile, concernées par les questions de l'art, à prendre en charge la lecture des témoignages des acteurs de l'époque.

Par exemple, Emmanuel Pierrat, célèbre avocat spécialisé dans les questions de droits d'auteurs et de censure, a pris en charge la lecture d'Edward Steichen le propriétaire de « l'oiseau dans l'espace » ; Guy Boyer, directeur du magazine Beaux Arts, a pris en charge le témoignage de Watson, le directeur de la revue The Arts. La conservatrice de la Salle Matisse intervenait directement pour lire le témoignage d'Henri Fox, le directeur du Brooklyn Museum. Et il y avait un passage très drôle, lorsqu'elle devait répondre à la question : « Mais est-ce que vous avez dans votre musée des œuvres de la même nature que la pièce à conviction n°1 ? » ; je lui ai dit : « ne réponds pas à la question, tends la main, et regardes les œuvres de Buren ». Grâce à cela, toute la salle participait en direct aux débats ; c'était très agréable de faire ça. Ensuite je l'ai repris à Toulouse, aux Abattoirs, devant l'immense rideau de scène peint par Picasso, c'était très impressionnant de mettre ces deux œuvres en rapport. Et puis je l'ai fait à la Passerelle, dans le centre d'Art Contemporain de Brest.

GEORGE BANU :

Pour moi la découverte de cet épisode dont j'avais entendu parler mais que je ne connaissais pas, fut une révélation et je me suis réjoui quand j'ai appris ton initiative de le porter à la scène à Bucarest. Peut-être aussi parce je préservais le souvenir d'une grande découverte faite dans ma jeunesse, à l'époque du théâtre documentaire, et qui m'avait passionné. Il s'agissait d'une pièce de Heiner Kipphardt rédigée à partir d'un procès retentissant: Le Procès d'Oppenheimer. Dans la postérité douloureuse de Hiroshima, il posait la question de la morale en science. Il s'agissait d'une interrogation sur la responsabilité du savant, en l'occurrence le génial Oppenheimer, qui avait assuré la réalisation pratique de la bombe atomique. De Paris, chez Jean Vilar à Chaillot à Bucarest et Prague «le procès» fut présenté comme une pièce maîtresse du théâtre documentaire. Un théâtre débat autour d'une réflexion essentielle.

Donc quand j'ai lu le Procès de Brancusi, le document brut révélé à Paris par Adam Biro, le souvenir de l'autre Procès ressuscita. Le Procès, comme exercice juridique, peut être affilié au théâtre documentaire, mais il représente aussi une forme radicale du «théâtre des idées» pour emprunter la belle formule de Antoine Vitez. Tout procès d'envergure invite à une confrontation de positions bien affirmées autour d'une question centrale surgie à une époque bien précise. En ce qui concerne Oppenheimer elle portait sur le rapport entre morale et science, dans les années 60. Avait-on le droit de fabriquer la bombe atomique – quelle est la responsabilité d'Oppenheimer par rapport à cette décision ? Et maintenant, pour cet autre procès, ouvert par Brancusi, la question porte sur la définition de l'œuvre d'art qui vient troubler un système de valeurs répertoriées, une œuvre qui se réclame d'une esthétique inconnue. En relisant le texte aujourd'hui, la première tentative serait de traiter d'ignares, d'incompétents, tous ces acteurs sociaux convoqués à la barre. Ce serait une posture simpliste et arrogante car le Procès Brancusi interroge aussi l'étonnement face à ce qui n'est pas considéré d'emblée comme de l'art, la difficulté de se confronter à l'émergence de l'inconnu, à l'énigme proposée par l'artiste de génie. Comment intégrer de manière responsable, et non pas uniquement par servitude à l'égard de la modernité, ce qui surgit et déroute? C'est le trouble dont témoigne le Procès. N'oublions pas qu'à l'époque où l'OISEAU DANS L'ESPACE suscite ce débat, les artistes reconnus, sculpteurs de référence à Paris étaient Bourdelle et ensuite Maillol, tous les deux néo - académiques; quelques décennies auparavant Rodin avait engendré de grands débats en raison du traitement de Balzac ou des

Bourgeois de Calais. Mais le degré de nouveauté restait moindre par rapport à l'Oiseau qui fait ici l'objet du débat. Donc, à l'époque, Brancusi, est tout à fait un OVNI. C'est pourquoi le Procès nous intéresse: il nous révèle l'épreuve à laquelle est confronté la radicalité d'un artiste...visionnaire.

ERIC VIGNER : Oui, c'est un visionnaire.

GEORGE BANU :

Ce qui est très intéressant dans le Procès, c'est d'un côté prendre connaissance de la difficulté d'interpréter le nouveau qui émerge, mais de l'autre, de dénoncer l'opacité, la cécité de certains des artistes, qui se défaussent en se réclamant d'une esthétique reconnue. Rétifs à toute nouveauté, ils affirment un refus réactionnaire. Il faut différencier leur refus se réclamant des valeurs anciennes, refus du repli sur soi d'un autre refus, refus suscité par la perplexité face au nouveau dans l'art. Ne regrettons-nous pas aujourd'hui l'absence de ce type de refus, en raison du vœu généralisé de récupération immédiate des œuvres et des artistes au nom de la crainte devenue symptôme, la crainte de rater la modernité? Toutes les résistances ne sont pas nuisibles.

ERIC VIGNER :

Ça c'est compliqué, parce que c'est la vraie question de l'art : Il y a dans le monde, quelques chefs d'œuvres absolus, qui sont comme des talismans, des pierres philosophales. Des matières suffisamment essentielles pour en générer d'autres. Il y en a quelques-unes comme ça, comme par exemple, les œuvres de Piero della Francesca. C'est à la fois de 2016, de 3025, et du quattrocento. Ça échappe absolument au temps ; certaines œuvres sont de cette nature. Après il y a beaucoup de gens qui font de l'art. Mais il y a des degrés différents : quand on va dans un musée, par exemple à Pérouse, où l'on trouve ce grand polyptyque de LA MADONE ET L'ENFANT. Il y a énormément de Madone et l'enfant dans le musée, mais pas une ne génère ce qui est inscrit dans celui de Piero della Francesca Pourquoi le choc a été si grand ? Je reviens, pour la première fois, de Târgu Jiu. C'est un effort d'y aller, ça prend 4h30 en voiture, donc se pose la question d'y aller ou non... Mais c'est un rendez-vous à ne pas rater. Et en arrivant, je suis saisi : LA TABLE DU SILENCE continue à agir, en silence, mais pour l'éternité, avec une force inouïe. Et dans une forme très simple, essentielle. C'est un génie, Brancusi, c'est un artiste alpha.

GEORGE BANU :

Oui. Dans ses aphorismes, Brancusi affirme que, seulement a posteriori, il a pensé que la Table du silence pourrait être considérée comme un avatar de la Cène. Il ne s'agit pas d'un projet préalable, d'un programme a priori formulé mais plutôt d'une réminiscence qui se réactive malgré lui et le conduit vers la solution propre née de cette rencontre imprévue entre l'Ancien dont il a hérité et le Nouveau qu'il a engendré.

Pour revenir au Procès, Je crois que c'est intéressant de distinguer des gens comme Steichen qui sont des artistes, qui sont sensibles à Brancusi, et les deux autres artistes, témoins des Etats-Unis , qui affirment avec présomption que l'Oiseau ne les intéresse pas, parce que ce n'est pas de l'art. Le Procès invite à dissocier les «personnages» qui ont des certitudes, des autres qui sont» ouverts». Les premiers fournissent des réponses rassurantes, les seconds, se distinguent par le doute et l'ouverture à des interrogations. Voici donc la fracture propre au «théâtre des idées» que je citais tout à l'heure.

ERIC VIGNER :

Ce n'est pas le même type d'artistes. Les deux qui sont contre Brancusi, disent

qu'à partir du moment où ce n'est pas figuratif, où ça n'est pas représentatif du vivant, les gens ne vont pas comprendre, donc ça ne sert à rien. Mais ça c'est toute la pensée de l'idéologie communiste, jusqu'en France.

GEORGE BANU :

Le réalisme, ça a été le dogme de l'esthétique communiste. Le réalisme, de surcroît socialiste. Il fut fondé sur «la reconnaissance» du réel soumis à un programme politique jamais précisé, mais formulé au nom des valeurs et visées officielles. Un réalisme mensonger!

ERIC VIGNER :

Les artistes français, peintres, qui étaient au Parti Communiste, se sont entendus dire : « Ecoutez il va falloir limiter quand même votre imagination pour vos œuvres, parce que le peuple ne va pas comprendre, si c'est trop abstrait ». Je pense à l'artiste Edouard Pignon, par exemple qui a peint L'OUVRIER MORT, il était lié politiquement au Parti Communiste Français et ce dernier a opéré une censure, et pourtant c'était en France, dans les années 60 - 70.

GEORGE BANU :

Et puis, sans aller trop loin dans ce sens-là, on peut quand même évoquer ici le fameux procès de Picasso, qui, à la mort de Staline, a fait pour le journal intellectuel du Parti communiste, LES LETTRES FRANÇAISE, un portrait de Staline jeune, sans rien de moderne, mais sans partir de la photo canonique acceptée et diffusée officiellement. Le dessin est fortement critiqué par Moscou - je me demande d'ailleurs si ça n'est pas l'une des raisons de la mise à l'écart d'Aragon des Lettres Françaises - parce que le Parti Communiste de l'URSS se considérait comme détenteur inébranlable aussi bien du code de représentation mais également du modèle normatif imposé comme image de Staline. Picasso a respecté la première exigence, mais pas la seconde et cela fut considéré comme un violent acte d'insoumission. Dans ce débat sur l'art il n'est pas inutile de rappeler cet «autre» Procès.

A l'opposé, Brancusi s'éloigne du «réel» dont il souhaite trouver l'expression essentialisée. Ainsi l'œuvre ne cherche pas à restituer l'oiseau, mais l'action, le vol. La métaphore concrète reste présente, mais semble devenir difficilement saisissable à l'époque. Brancusi n'est pas un «abstrait» ni un «réaliste» - c'est cette ambiguïté que doivent définir les participants au Procès. Il faut, dans la perspective du temps, admettre la difficulté de la tâche.

ERIC VIGNER :

C'est justement ça la manifestation des « grandes » œuvres - qui existe bien sûr dans tous les arts. Mais là ce qui est très particulier chez Brancusi, c'est qu'il rêve une utopie impossible à réaliser, et pourtant il y arrive. Il met dans la matière, à la fois la représentation et l'essence de la représentation, et il l'inscrit pour l'éternité dans le bronze. Et ce qui est extraordinaire, au sens propre du terme, c'est que cette œuvre continue à diffuser. Dans mon propre cas, elle m'a permis de me raconter des histoires. Je découvre, comme n'importe quel Parisien amateur d'art, une rétrospective à Beaubourg : je découvre des œuvres, ensuite j'achète le livre. J'en fais une pièce, puis je me mets en marche pour aller en Roumanie, pour tout d'un coup, faire en sorte que la langue maternelle de Brancusi prenne en charge ce procès. Ce qui est quand même assez beau, quand on sait qu'il est parti très jeune, à pied de son village, et n'est jamais revenu y vivre et quand il a voulu donner ses œuvres, on n'en a pas voulu. La puissance des œuvres d'art, c'est de mettre en marche les autres, très longtemps après.

GEORGE BANU :

Au Procès nous rajoutons le sténogramme des débats de l'Académie roumaine, où l'on retrouve des noms très réputés, des intellectuels très respectables, mais qui à un carrefour de l'Histoire, ont tenu des discours très similaires à ceux des juristes américains trente ans auparavant. Ils ne peuvent plus invoquer la nouveauté de l'œuvre, le travail d'interprétation et d'intégration de Brancusi dans le Panthéon de l'art moderne s'était produit. En Amérique il s'agissait, en partie, d'une perplexité, ici, il s'agit d'une soumission, d'une servitude qui, pour s'exercer, adopte les mêmes argument que ceux avancés lors du Procès. Il est important pour nous d'associer ces deux versants apparentés pour des motifs distincts. En Amérique l'œuvre étonne et déroute, à Bucarest elle dérange car non conforme au programme de l'art officiel.

Ce qui est frappant, c'est que l'interrogation de la forme, du rapport de Brancusi au réel, intervient aussi bien aux Etats-Unis qu'en Roumanie - sauf que le débat porté aux Etats-Unis précède de presque trente ans celui dont s'empare l'Académie roumaine : les gens de l'Académie roumaine reprennent, bizarrement, les mêmes arguments avancés lors du Procès et il est évident qu'ils le font sous l'ordre du Parti Communiste. C'est un acte de soumission. Ils acceptent de reprendre les arguments officiels, ceux qui contestent la créativité de Brancusi ou encore son appartenance à la Roumanie. Il est inédit par rapport à tes anciens spectacles ce télescopage entre le Procès et la séance de l'Académie: ils ont eu lieu à deux moments différents, et pourtant les arguments de l'accusation restent les mêmes.

ERIC VIGNER :

Je pense que l'énorme différence par rapport aux autres propositions que j'ai faites de ce texte, c'est que ces dernières étaient plus intellectuelles, elles permettaient de travailler la question de l'art dans le champ du théâtre, mais ne rencontraient pas directement à une réalité brûlante. Le procès et le cas Brancusi cristallise en quelque sorte, les questions que la Roumanie se pose par rapport à son avenir au regard de son passé. Le procès de 1928 contre les Etats-Unis et joué pour la première fois en Roumain devient plus politique. Pour ce projet, les acteurs qui vont prendre en charge la défense de l'œuvre de Brancusi, vont le faire dans sa langue, et avec une culture sensible et profonde de l'artiste. Dans l'imaginaire collectif des Roumains, Brancusi est quelqu'un qui importe, je le crois sincèrement. Et je sens que ça agit chez les acteurs à un endroit précis, qui est un moteur très puissant pour le jeu, parce que ça touche l'intime, ça n'est pas une simple démonstration. Quand on le fait au Musée d'Art Moderne, c'est une démonstration qui exalte l'esprit, un processus performatif. A l'inverse, en Roumanie, il y aura quelque chose de l'ordre de la passion : on va défendre corps et âme l'existence et la nécessité de Brancusi. C'est pour ça que j'ai hâte de commencer les répétitions ; ce qui est très intéressant aussi, c'est que justement, dans la troupe permanente du théâtre de l'Odéon de Bucarest, il y a une division. Certains acteurs se demandent, pourquoi faire du spectacle avec un procès ? Ils ont un rapport au théâtre un peu ...

GEORGE BANU :

Assez archaïque.

ERIC VIGNER :

Je pense qu'ils ont plutôt un rapport au spectacle et ce n'est pas péjoratif de dire cela ; pour eux, les pièces doivent divertir, parce qu'ils adhèrent à cette société du spectacle. Et de l'autre côté, existe un autre groupe - comme toujours dans la société, divisée en deux, noir et blanc - qui dit non, on peut peut-être proposer un théâtre différent, et intégrer ce procès comme un moyen de faire

quelque chose d'autre pour faire évoluer notre art, pour travailler différemment, à partir de l'invention, du génie de cet artiste Brancusi. On se met dans son sillage, on se met dans sa suite. Et nous, acteurs, allons peut-être proposer quelque chose d'autre, grâce à Brancusi. Qu'il en soit remercié.

GEORGE BANU :

En plus, le projet a lieu dans l'année où on « fête » Brancusi. D'une certaine manière, ce spectacle clôt une année de « reconnaissance ». Mais il faut bien dire que pour certains Roumains – pas pour les acteurs, trop jeunes – Brancusi à un moment donné a changé de statut et de l'artiste répudié du début des années 50, il fut converti en artiste encensé la décennie suivante. Brancusi a été instrumentalisé par Ceausescu, il est devenu l'emblème de l'identité roumaine et d'une politique fortement « nationaliste » au point que cette récupération tous azimuts a engendré une sorte de satiété et de rejet. L'exposition récente de Mircea Cantor à Beaubourg évoque d'ailleurs cet épisode. On y voit la COLONNE DE L'INFINI plaquée sur des maisons, intégrée dans des stations service et l'Oiseau qui fait l'objet du Procès américain, présent sur la couverture des manuels de dialectique marxiste.

Une autre motivation de ce projet en Roumanie a à voir avec la campagne de levée de fonds publics pour acheter la Sagesse de la terre. Elle participe de la même logique d'un changement de motivation. La Sagesse est partout... sur les stades, à la télévision... Quel effet engendre cette présence généralisée d'une œuvre sur la réception de l'artiste? Un refus, un assentiment... peu importe. Quels sont les gains d'une telle contagion médiatique et quels sont les dommages collatéraux? Ce serait intéressant d'introduire dans les débats avec les spectateurs cette double relation avec Brancusi : Brancusi contesté et Brancusi récupéré. Tout bon théâtre documentaire mérite de se poursuivre par des discussions au-delà de la scène. Le Procès les permet.

ERIC VIGNER :

Cependant, ils n'avaient pas connaissance de ce procès en fait, c'est nouveau pour eux. C'est un procès en fait très dangereux, qui ne concerne peut-être qu'une œuvre d'art, mais qui a une autre portée dans un régime complètement totalitaire : si l'on avait considéré que L'Oiseau n'était pas une œuvre d'art, Brancusi n'était plus un artiste, il n'était donc plus rien. On peut aller loin dans ce genre de logique totalitaire.

GEORGE BANU :

Tout ce que tu dis confirme le sténogramme ; il n'est rien. Ce document m'accable car, comment admettre que ces intellectuels étaient soit brutalement opaques à la modernité soit entièrement consentants à ce que l'on a appelé « la servitude volontaire »? Mais, parfois je me dis que peut-être il ne s'agissait pas d'une alternative, mais, pire encore, d'un double assentiment aux critères d'une esthétique rétrograde et d'une politique culturelle.

ERIC VIGNER :

Donc si tu n'es rien, tu peux disparaître. C'est la logique du fascisme, c'est la logique de la Shoah : à partir du moment où un peuple n'existe pas, on peut très bien le détruire ; puisqu'il n'existe pas, il n'a jamais existé. En fait, ce n'est pas une réhabilitation de Brancusi, ce n'est pas un blanchiment, mais on lave un petit peu, on nettoie.

GEORGE BANU :

C'est comme si on enlevait les scories. On procède de la manière dont il l'a

fait pour l'art populaire, il a nettoyé ce qui était décoratif pour retrouver l'essence. Tu ne «recycles» pas Brancusi, tu en retrouves l'origine, le geste premier. Ses déclarations l'attestent. Brancusi le dit lui-même : «ce que j'ai fait, c'est une œuvre d'art. Le vol c'est son noyau!»

D'autre part, ce qui me frappe dans le Procès, c'est le rôle accordé aux livres. On les utilise comme preuves à conviction, on les épluche et on les cite. Ils confirment l'importance de Brancusi mais aussi ils restituent ainsi la portée de la pensée critique pour l'affirmation d'un artiste. Je pense que ça serait intéressant d'insister dans le spectacle sur le fait que la défense s'appuie sur les magazines et les livres d'art, sur des découvreurs d'une œuvre : au fond, commenter le génie de Brancusi, 60 ans plus tard, ça va presque de soi, alors que saisir son génie à l'origine, c'est tout autre chose: à l'époque c'était un acte critique nouveau! C'est pourquoi il faut insister sur sa portée à l'époque des années 20.

ERIC VIGNER :

C'est vrai, tu as raison. D'ailleurs, le contre-interrogatoire de l'artiste académique, Robert Ingersoll Aitken et tout le système de la défense de Brancusi reposent sur le livre. L'avocate se base sur une quinzaine de livres publiés, déjà en bibliothèque : des revues d'art, des revues critiques, des livres. Au cours du procès, d'une façon très systématique, elle demande s'ils ont lu tel et tel livre, tel passage... Ce ne sont pas seulement des livres américains, mais des publications de critiques allemands, anglais, français, ... Cela signifie que dès 1926, il y a eu un travail critique effectué sur Brancusi. C'est aussi un des critères qui existent pour valider l'existence d'un artiste dans une période, il faut qu'il existe quelque part, il faut qu'on en parle, il faut qu'il soit critiqué, littéralement.

GEORGE BANU :

Le fait de convoquer autant de discours critiques pour valider l'œuvre est significatif. La défense fait appel aux textes publiés et, ainsi, atteste l'importance de la critique, des premiers découvreurs, que l'on érige, lors du Procès, en alliés de Brancusi.

ERIC VIGNER :

L'entrée à l'université via les livres est importante : des livres d'art qui parlent de Brancusi sont à la bibliothèque de l'Université, ce qui en fait un artiste qui appartient déjà à l'histoire de l'art. A ce propos dans le procès, lorsqu'on interroge ce fameux Aitken, en lui demandant s'il a lu tel livre ou telle revue d'art, il répond soit que non, soit qu'il ne lit pas beaucoup ou alors que, oui il sait qu'il existe mais qu'il ne l'a pas lu... Il est aussi professeur à l'Université, et quand on lui demande s'il utilise un livre précis dans ses cours d'histoire de l'art, il répond : « oui, mais j'oublie certains passages ». C'est terrible, c'est d'une mauvaise foi absolue. Ce procès, et c'est ce qui est extrêmement intéressant, établit en plusieurs points, ce qu'est un artiste dans la société : par rapport à ses pairs, à son invention, à sa qualité de travail, à sa reconnaissance, et à son influence sur le monde dans lequel il vit.

GEORGE BANU :

L'autre pôle de ce projet, on l'a dit, c'est le sténogramme. Se sont réunies à l'Académie roumaine les têtes pensantes de l'époque, qui étaient déjà associées à la machine mise en place par le nouveau pouvoir. Ces académiciens, ces théoriciens officiels, reconnus, ne s'appuient pas sur des livres, mais mobilisent

les mêmes arguments que l'accusation américaine : ça ne ressemble pas à la vérité, c'est trop formaliste, ça ne répond pas à l'idéal communiste. L'appui que la défense trouve dans l'œuvre elle-même, et la reconnaissance de l'œuvre par des artistes, des théoriciens pairs est à souligner ; tandis qu'en face se dressent des artistes institutionnels qui, à Bucarest comme aux Etats-Unis, affirment qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art surtout parce qu'elle ne répond pas aux critères réalistes.

ERIC VIGNER :

Il faut souligner que Brancusi est un artiste indépendant, il n'est pas affilié à une idéologie, à la différence de ces artistes qui en 1954, témoignent dans cette communication du Ministère de la Culture roumain, sont pris dans un jeu politique, dans un jeu de soumission. Ils doivent produire de l'art qui réponde aux critères officiels ; qui stipulent que le sujet doit être perceptible par tous.

GEORGE BANU :

Dans le Procès les sources d'inspiration roumaine de Brancusi sont complètement occultées. Les seules références invoquées sont la réalité (un oiseau etc..), mais ni la défense ni l'accusation ne prennent en compte l'affiliation de Brancusi à sa culture d'origine. Il est bon de rappeler qu'à ses débuts, à Craiova ou Bucarest, Brancusi dévoile ses aptitudes pour devenir un grand sculpteur, mais il reste encore affilié à la tradition, surtout de Rodin. En effet, c'est en exil qu'il devient de plus en plus Roumain. Cette distance lui a été nécessaire pour repenser l'héritage qu'il portait avec lui et inventer, à partir de là, des nouvelles formes. Cette absence de toute référence à l'art au quotidien dont il fut un familier reste un trou noir aussi bien dans le Procès que dans la séance de l'Académie.

ERIC VIGNER :

Je pense aussi que c'est l'époque qui fait cela : tout ce qui vient de la culture populaire est entré comme réflexion sur l'histoire de l'art de manière très récente. Dans les années 1930 à 1950, l'artiste est une sorte de démiurge dépositaire de son art, de sa création, avec un lien quasi divin. Cet intérêt pour la culture populaire, pour les arts traditionnels est récent, et à cette époque-là, n'existe pas comme référent. C'est en partie lié à l'histoire de l'art.

GEORGE BANU :

Il n'est pas inutile de revenir à Steichen, que je ne connaissais pas avant de le découvrir grâce à une rétrospective il y a 4 ans au Jeu de Paume : Steichen n'est pas un critique, c'est un artiste qui achète une œuvre de Brancusi, à un prix relativement élevé (600 \$). Il est intéressant de rappeler que des artistes ont acheté des œuvres à d'autres artistes, signe concret de passion et séduction. Au fond, le seul qui voit clair parmi tous les protagonistes de ce procès, c'est Steichen. Il a reconnu le génie de Brancusi : c'est un artiste qui rend hommage à cet artiste plus grand que lui.

ERIC VIGNER :

Et il a cette particularité d'être photographe. C'est intéressant, parce que c'est un photographe qui a mis en scène toutes les stars de l'époque, c'est un photographe mondain. C'est quelqu'un qui voit et qui essaye de conserver une trace de ce qu'il voit. Il distingue la photographie de la peinture. Quelqu'un l'a questionné sur son travail : « mais comment vous faites, vous photographiez

puis vous peignez à partir de la photo ? » Il répond : « non, je photographie, et je peins », ce sont deux choses différentes. Il nous faut insister sur ce premier témoignage, parce qu'il servira de base au vocabulaire qui va être développé par tous les autres ensuite. Steichen a aussi dit : Bien sûr je suis un ami très proche de Brancusi, mais ça n'est pas pour ça que j'ai acheté L'Oiseau. Je l'ai achetée parce que je l'aimais. Il y a des œuvres d'art qui sont plus « sèches » que d'autres ; certaines ont un rapport avec l'amour, d'autres moins. Avec Brancusi, il y a quelque chose qui a un rapport avec l'amour, surtout quand on arrive à aller au-delà des images, voire au-delà de la représentation qu'on peut avoir de lui, aujourd'hui encore.

GEORGE BANU :

J'arrive à une autre question, propre à l'époque, la question de l'exemplaire unique et de la copie. Walter Benjamin a dit : l'art est entré dans l'ère de la reproductibilité mécanique. On peut citer cet article célèbre pour observer qu'il est symptomatique que l'unicité de l'œuvre traverse comme un fil rouge les débats du Procès. On ne cesse de vouloir déterminer s'il s'agit d'un objet unique ou s'il existe une série. Brancusi répond : c'est moi qui ai fait cet objet-là, et c'est moi qui ai travaillé une première réplique. Pour les juges, si étonnant que cela puisse paraître, la garantie artistique de l'OISEAU EN VOL provient du fait qu'il ne s'agit pas d'une reproduction. N'est artistique que l'œuvre unique. Nous ne sommes pas encore entrés dans l'époque de la reproductibilité mécanique dont, plus tard, les Etats-Unis vont devenir les plus ardents défenseurs. Et Andy Warhol va le confirmer explicitement.

ERIC VIGNER :

A ce propos, il y a un moment du procès : lorsqu'on demande à un témoin s'il parle bien de la pièce à conviction n°1, il répond que non, que c'est une version, et pas la pièce à conviction n°1. C'est très significatif : bien sûr, au départ quelque chose est produit en série avec un moule, mais après il y a une intervention concrète artisanale, humaine. Le bronze est réduit aux deux tiers, c'est-à-dire que c'est un objet qui s'amincit très fortement en fonction du travail que Brancusi effectue sur l'œuvre primaire. Et cela me plaît beaucoup, car tout ce que va produire un artiste durant sa vie, c'est un ajout, une variation, un produit, une transformation de ce qu'il cherche. Brancusi inscrit cette démarche dans son travail, c'est ce qui le rend unique. Warhol, lui peut tirer des sérigraphies à l'infini, mais on n'est pas du tout dans la même démarche.

GEORGE BANU :

Dans la scène « l'Interrogatoire à Paris de Brancusi », il faut insister sur cet aspect qui lui tient vraiment à cœur: il précise que c'est bien lui qui a créé l'Oiseau, avec ses propres mains, avec ses outils. Je reconnais une fierté de paysan dans ses paroles, dans le fait de parler avec dignité de ses outils. D'ailleurs, je me souviens d'une rencontre, une fois au Festival de théâtre de Nancy, avec un paysan roumain où après une longue discussion où nous avons sympathisé il a conclu: « Monsieur Banu, je vous invite chez moi, en Olténie – comme Brancusi - pour vous montrer mes outils ». Et cette phrase inoubliable m'a semblé être d'une dignité extrême! Je défie quiconque aujourd'hui de prononcer cette phrase dans une entreprise. Brancusi est, lui aussi, fier de ses mains, et de ses outils, de son atelier. Il s'agit une œuvre unique, mais également, il le rappelle dans ses aphorismes, il s'agit d'une œuvre où, à force de polir, elle finit par disparaître : à force de limer, il agit comme un artisan des temps anciens, même archaïques. Et c'est cela que produit cette impression de premier –

pas de primitif - de ses sculptures parisiennes. « M-am sacrificat intotdeauna pe mine insumi...am slefuit material cu propriul-mi mîini».

ERIC VIGNER :

Elle est unique. Il faut également rappeler que le procès a été initié par Marcel Duchamp, à New York en 1926, c'est lui qui a plus ou moins convoqué toutes ces personnalités du monde de l'art, ces directeurs de musées, de galeries contemporaines, ces critiques d'art, autour de l'œuvre de Brancusi pour faire admettre que c'était une œuvre d'art. En faisant cela, il fait admettre aussi, une nouvelle appréciation de l'œuvre d'art, qui intègre, disons, une possibilité d'abstraction. En faisant cela, il ouvre grand la porte à l'art moderne, qui s'apparente justement à Duchamp. En effet, Duchamp, c'est le dépassement de la sculpture au sens traditionnel, Duchamp c'est aussi l'apparition du concept: c'est l'artiste qui choisit un objet, l'urinoir par exemple, et en l'exposant dans une galerie nous oblige à porter un autre regard. Il fait de nous, le regardeur, le créateur de l'œuvre. C'est parce qu'il désigne telle ou telle chose, telle ou telle autre et l'expose qu'elle devient digne d'intérêt, on la regarde autrement. Il propose son regard et déplace le point de vue critique. C'est paradoxal parce qu'à la fois il défend Brancusi en tant qu'artiste, et en même temps il propose ce que l'on a connu jusqu'à aujourd'hui : toute cette grande période de l'abstraction, du conceptualisme, de la non-figuration.

GEORGES BANU :

La rencontre entre ces deux artistes reste pour moi mystérieuse. Tout les oppose. Comment se sont-ils rencontrés? De quoi parlaient-ils? Je ne crois pas qu'on puisse expliquer l'engagement de Marcel Duchamp comme agent de Brancusi uniquement pour des raisons financières. Il y a un lien plus profond, resté secret. Je suppose que Duchamp reconnaissait en Brancusi l'autre versant de l'art totalement distinct de celui qu'il défendait lui. Et ainsi, réunis, ils formaient un tout «bipolaire» - le yin et le yang de l'art du XXème siècle.

ERIC VIGNER :

Pour finir, concernant l'œuvre en elle-même : pour créer, Brancusi prend du bronze, une matière assez rude d'ailleurs, il y a des trous, des aspérités, il faut vraiment limer, beaucoup travailler le bronze. Je trouve qu'il y a un propos assez fou, entre la matérialité d'un côté, et l'immatérialité de l'autre. C'est intéressant de s'interroger sur le moment précis où il s'arrête de limer : en fonction de l'endroit où l'on regarde l'œuvre, parfois l'œuvre disparaît, elle n'est plus qu'un fil, et même parfois elle n'est plus que de la lumière, car on est face à une matière très brillante et réfléchissante qui accroche la lumière. L'OISEAU DANS L'ESPACE, est une œuvre sur laquelle on peut rêver pendant longtemps.

GEORGE BANU :

Au cours du Procès revient tout le temps la question : « est-ce que c'est un oiseau ? Reconnaissez-vous un oiseau ? » Ce sur quoi butent les accusateurs, ce qu'ils mettent en cause, c'est qu'il y a un intitulé qui ne correspond pas à la figuration supposée. On ne cesse pas d'interroger la compatibilité entre l'œuvre et le titre: sont-ils légitimes, quelle relation s'établit entre eux? Est-elle arbitraire ou motivée? Brancusi répond, par hasard, à ce débat juridique dans un de ses magnifiques aphorismes: « ...gresiti cind spuneti ca nu este nevoe sa li se dea nume operelor mele! ...pentru ca ficare lucru al lui Dumnezeu, trebue sa fie numit» Je trouve que Brancusi avance une très belle réponse, très philosophique, spirituelle à cette lancinante question... «Je veux que cette statue soit nommée

oiseau parce que Dieu a donné un nom à tout.» Non pas parce qu'il ressemble à un oiseau, mais parce qu'il faut «nommer» les choses et non pas adopter l'indifférence des avant gardes qui se contente des appellations impersonnelles: Abstraction 1, Abstraction 2, Composition, Suite...

ERIC VIGNER :

Le nom est L'OISEAU DANS L'ESPACE : il intègre donc au-delà de l'oiseau l'espace qui l'entoure.

GEORGE BANU :

Une, dernière chose à propos de cette sculpture et de cette mention concernant l'espace : j'ai lu dans un essai passionnant la démonstration selon laquelle, dans une des répliques de L'OISEAU DANS L'ESPACE, on retrouve les mêmes proportions que celles adoptées par le célèbre avion français Concorde. Donc, Brancusi intuitivement a découvert même les conditions techniques du...Vol!

ÉRIC VIGNER

Après des études supérieures d'arts plastiques, il entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, ERIC VIGNER est révélé en 1991 avec sa première mise en scène LA MAISON D'OS de R. DUBILLARD, créée dans une usine désaffectée puis repris pour le Festival d'Automne à Paris sous la Grande Arche de la Défense. Son travail de plasticien est indissociable de celui de metteur en scène et de scénographe. Il est toujours lié à la réalité des lieux qu'il investit, Usine, musée, cloître, cour de lycée, tribunal théâtres à l'italienne. Il inscrit les écritures contemporaines ou classiques, dramatiques ou poétiques, dans des recherches stylistiques puissantes. Cette spécificité s'exprime dans son travail sur l'œuvre de MARGUERITE DURAS (Comédie-Française, Festival d'Avignon, Festival Bonjour India), Dubillard, Motton (Festival d'Automne), Koltès (US Koltès project), DE VOS, HUGO, CORNEILLE, RACINE, MOLIÈRE (Prix France/Corée) et dernièrement dans la collaboration avec JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI pour l'opéra ORLANDO de HAENDEL (Capitole de Toulouse). Nommé à la direction du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, en 1996, ÉRIC VIGNER met en place un projet artistique consacré à la découverte, à l'accompagnement et à la production d'une nouvelle génération d'hommes et de femmes de théâtre dont certains assument aujourd'hui des responsabilités nationales au service du théâtre public.

Son travail à l'étranger pour porter le répertoire classique et contemporain français dans des créations en langue des pays concernés, le conduiront tout d'abord en Corée du sud où il réunit pour la première fois les troupes nationales de théâtre musique danse pour la création du JEU DU KWI JOK en coreen d'après LE BOURGEOIS GENTILHOMME de MOLIÈRE et LULLY. Il fera revenir le spectacle à Paris à l'Opéra Comique dans le cadre des relations bilatérales culturelles entre la Corée et la France et obtiendra le prix France Corée 2004. Suivront la création de SOLITUDE IN THE COTTON FIELDS d'après la SOLITUDE DANS LES CHAMPS DE COTTON à Atlanta en 2008 dans le cadre du US Koltès Project., LBERBERI Y SEVILJES en Albanie en 2007, GATES TO INDIA SONG d'après LE VICE CONSUL et INDIA SONG de MARGUERITE DURAS pour le festival Bonjour India 2013 à Bombay, Calcutta et Delhi.

Fort de cet intérêt permanent pour les autres cultures, c'est à travers l'autre qu'ERIC VIGNER se définit le mieux. En 2010, il fonde L'ACADÉMIE INTERNATIONALE DE THÉÂTRE avec de jeunes acteurs français issue de la diversité et étrangers. En 2016, il crée BRANCUSI contre Etats-Unis en Roumanie et prépare la création de CLAUDIA CARDINALE d'après l'interview de l'ÉCRIVAIN ALBERTO MORAVIA et de l'actrice CLAUDIA CARDINALE en 1961. Ce sera ensuite la création de MELO d'HENRY BERNSTEIN et LE PARTAGE DE MIDI de PAUL CLAUDEL au Théâtre National de Strasbourg.