

ETC



Avignon 09, les reflets de l'image Festival d'Avignon, Avignon. 7 – 29 juillet 2009

Ludovic Fouquet

Number 88, December 2009, January–February 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64326ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2009). Review of [Avignon 09, les reflets de l'image / Festival d'Avignon, Avignon. 7 – 29 juillet 2009]. *ETC*, (88), 47–50.



THÉÂTRE

Avignon

Avignon 09, les reflets de l'image

Festival d'Avignon, Avignon. 7 – 29 juillet 2009

édition 2009 du Festival d'Avignon, sous l'impulsion de Wajdi Mouawad, artiste invité, a clairement posé la question de l'ancrage dans l'histoire, du poids des guerres et de l'oubli. Deux lignes se sont dégagées, l'une liée au témoignage, l'autre au jeu avec la représentation; l'une étant parfois le moyen de faire passer l'autre : jouer avec la représentation pour pouvoir témoigner en déjouant la censure libanaise dans le cas de Rabih Mroué et Lina Saneh, avec *Photo-Romance*, par exemple. Dans les deux cas, un recours fort à l'image. Jamais n'a été aussi forte l'idée que le théâtre serait le lieu d'où l'on voit des images – et non pas seulement le lieu d'où l'on voit; *theatron* désignant l'hémicycle entourant la scène. De nombreuses propositions ont eu recours à la projection ou diffusion d'images vidéo ou photographiques, dans une conception qui dépasse le simple recours dramaturgique.

Denis Marleau poursuit son exploration des degrés de présence de l'acteur par le détour de l'image, mais il faut comprendre ici une image qui est autant un masque, une prothèse, qu'une effigie, au sens où un Maeterlink, un Jarry ont pu rêver de l'acteur marionnette. *Une Fête pour Boris*, de Thomas Bernhard, met en scène une « bonne dame » paralysée et tyrannisant sa bonne ou son nouveau mari (un cul-de-jatte, choisi dans un hospice !) par une parole sans fin, solitaire, qui n'attend plus de réponse. Dispositif métallique et voile de métal le bordant, boîte à chapeaux géante, puis char à roulettes improbable de treize culs-de-jatte venant à la fête de Boris, treize individus qui ont tous le visage de Boris, plus ou moins grimés, masques vidéo qui répondent aux multi-

ples chapeaux et gants que la dame essaie et rejette : il s'agit d'un espace mental dans lequel tout devient masque, et au premier chef la vidéo.

La vidéo comme masque, trace, c'est ce que l'on pouvait voir dans *Le livre d'or de Jan*, d'Hubert Colas : évocation par ceux qui l'ont connu d'un artiste (performeur, plasticien, gigolo, strip-teaseur...), disparu un beau jour. Tous sont là, sur un plateau blanc bordé de chaises, de tables et occupé en son centre par un écran de verre, fait de 8 panneaux. Un verre particulier, puisqu'il peut se troubler ou devenir transparent sur simple impulsion électrique. Cette surface devient écran, multipliant transparences et reflets, comme autant de pistes pour saisir ce Jan protéiforme. Les témoignages, dits face au public, se succèdent en même temps que des vidéos qui sont des entrevues de ces mêmes amis, chez eux ou sur fond noir – « je ne me rappelle plus de son visage mais je l'entends », dit l'un, s'étonnant du travail de deuil en cours – ou des œuvres tournées par Jan; performances plutôt comiques et décalées. Parfois, les témoignages donnent lieu à une séquence rejouée derrière la paroi de verre, l'un des acteurs incarnant alors Jan. Une fête se rejoue derrière la paroi, sur laquelle est projetée une vidéo de ce même moment, mais tournée dans un autre lieu. Sur la silhouette des acteurs, on voit en transparence les mêmes protagonistes rejouant la fête derrière la paroi. Le lent panoramique en jeu dans la vidéo serait en fait une caméra subjective, symbolisant le regard de Jan, un peu ivre, ralenti, balayant l'espace, d'où ces protagonistes qui s'approchent de la caméra, lui sourient, etc. Jan reste introuvable malgré ses reflets qui se multiplient.



(A)polonia de Warlikowski. © Emile Zeizig.

Pour parler de l'holocauste et des responsabilités jamais assumées du peuple polonais, Warlikowski, dans *(A)polonia*, puise dans les tragédies grecques (l'*Orestie* d'Eschyle, Iphigénie à Aulis et la folie d'Héraclès d'Euripide), le cœur du nœud sacrifice-responsabilité. Mais d'autres sources interviennent, qui font éclater l'histoire, pour nous mettre face à une machine éternelle, non pas tant celle de la violence et de la vengeance, mais celle du sacrifice. Et c'est ainsi que le discours d'Agamemnon rentrant vainqueur de guerre – guerre qui lui avait vu sacrifier sa fille Iphigénie –, est en fait un extrait des *Bienveillantes*, de J. Little, dans lequel s'exprime le bourreau nazi.

Le dispositif évoque une vitrine de laboratoire exposant quelques expériences en cours, quelques cobayes dans divers vivariums : deux boîtes de verre, mobiles, un carré de métal au sol, le tout encadré par de hauts murs aveugles, sorte de Bunker de béton, lisse, sans ouverture, en contraste avec le mur de la cour d'honneur,

chargé d'histoire et percé de multiples fenêtres et loggia. La vidéo en ce sens est un gros plan implacable sur le cobaye, traquant toute expression. Accessoirement, elle recharge d'humanité le plateau en proposant une proximité que l'on pouvait perdre dans cette cour de 2000 places.

Par son ouverture en noir et blanc, la vidéo se fait passer pour film d'archives; le discours d'Iphigénie se sacrifiant, ou celui d'Agamemnon ont tout des archives historiques. Par sa dimension même, la vidéo souligne l'aspect héroïque ou iconique de l'image : quatre projections juxtaposées du même visage. La vidéo est tournée le plus souvent caméra à l'épaule, par un cadreur qui se déplace sur tout le plateau, multiplie les axes, revient sur les lieux d'une scène filmer les objets éparpillés ou les corps – principalement dans les scènes de rassemblement familial autour d'une grande table latérale, que l'on soit dans l'histoire d'Iphigénie, dans celle d'Admète, puni par les dieux, mais qui profite du sacrifice



de sa femme Alceste à sa place, ou encore dans celle des enfants juifs que veut sauver Apolonia Machzynska-Swiatek, dénoncée et exécutée par les Allemands.

Ces histoires qui se mêlent et se télescopent ont un écho dans le traitement des images, qui offrent ici aussi un grand panel de transparences, de reflets, de doubles, d'échos, comme si l'on avait à la fois besoin de doubles de proximité pour traiter ces sujets et surtout comme s'il fallait passer par un traitement palimpseste pour épuiser ou cerner les sujets (ce qui est le cas du livre d'or de Jan). Dans les deux cas, on a caméra plateau et image d'archives, projection sur des parois autres qu'écrans, surfaces translucides, reflets de l'image sur le sol : il s'agit de marcher dans l'image, l'image devenue visage, marcher en soi. Dans *(A)polonia*, le rouge est le fil conducteur de la malédiction du sang, mais aussi du sacrifice permanent, qui commence non pas avec Iphigénie, dont on ne verra pas le sang couler, mais avec sa mère, stupéfiante d'hé-

bétude et de rage contenue à la fois lorsqu'elle écoute le discours de son mari vainqueur et qu'elle se met du rouge à lèvres, encore et encore, bouche de sang, bouche vulgaire et grimace d'horreur que l'on suit au plus près du visage qu'elle décompose. La vidéo passe alors en couleur. L'autocaptation d'Oreste dans la boîte salle de bain est particulièrement réussie. Alors qu'il vient de tuer sa mère, il se filme comme avec une webcam et se cadre avec sa mère assise sur un WC, jambes écartées. La référence à nos pratiques de webcam (voyeurisme et vie en boîte) éclaire le geste d'Oreste qui soudain bavarde en ligne avec divers protagonistes, l'image projetée étant alors divisée en autant d'interlocuteurs. À la collusion des époques répond le traitement de l'image, qui va de pair avec le traitement du dialogue (Héraclès ivre dans sa baignoire, Athéna maîtresse sado-maso...).

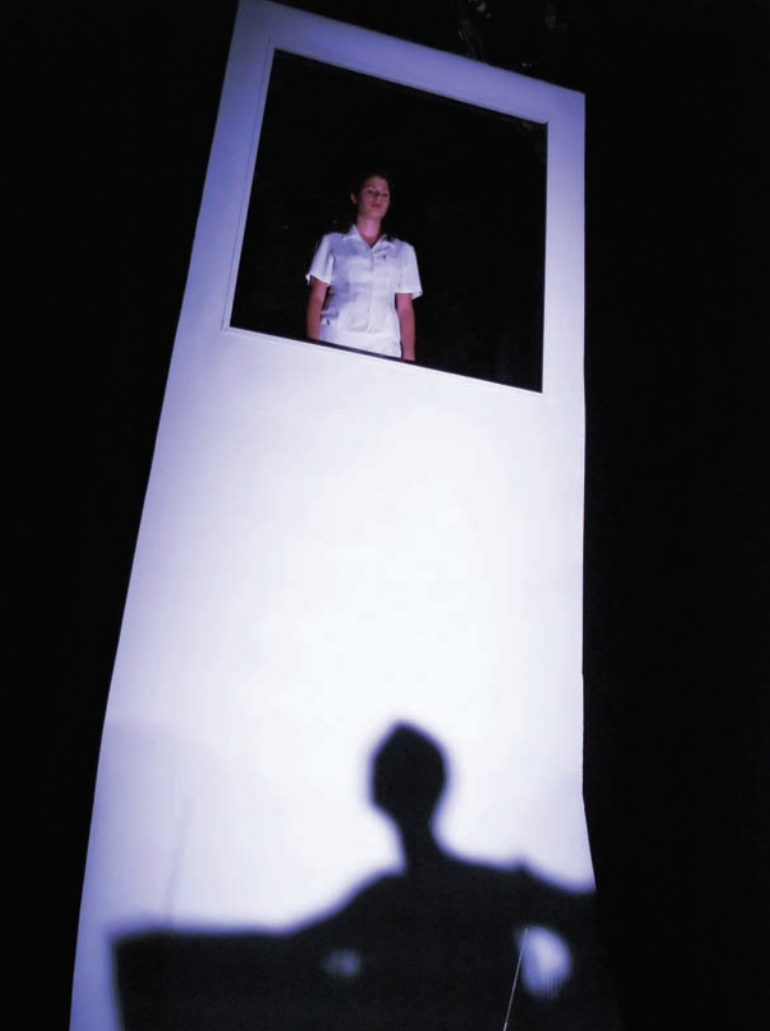
Avec *CHS*, de Christian Lapointe, le recours à la vidéo creuse une voie métaphysique et plastique, à partir de l'expérience de grand brûlé de l'auteur, point de départ d'une recherche sur la Combustion Humaine Spontanée.

Le dispositif est sobre, épure de blanc sur fond d'obscurité et de tulle. Un fauteuil et cette forme blanche presque organique, sorte d'ectoplasme d'une télévision, voire ectoplasme à venir de l'individu se suicidant – ce que suggère l'image finale avec cette fausse ombre vidéo qui se lève en arrière de l'acteur, dans un halo blanc. La force du spectacle tient notamment à cette économie, éléments et effets réduits. Le texte entrelace énumération de faits, formules scientifiques et phrases poétiques (« nous avons tué la beauté du monde depuis longtemps. Depuis la découverte du feu »).

La forme emprunte à l'enquête (les divers cas de CHS recensés depuis le 18^e siècle ou les témoignages du voisinage, joués par une jeune femme qui incarne les personnes interviewées à la télévision), au collage (définition d'une CHS, de la combustion, du feu), au journal intime d'un individu seul devant l'appel fascinant du suicide, fascination devant l'image interdite, l'image impossible. D'où ces images en *night shot* créant un visage fantomatique, les yeux comme troués ou blancs, alors que tout le plateau est plongé dans le noir. L'image vidéo devient métaphore de la flamme : même vacillement, même fascination, même renvoi souterrain au théâtre primitif (un cercle de gens réunis autour d'un feu). Le défilement des textes projetés, montant sur la longue bande blanche ou le tulle, évoque la flammèche s'échappant du feu, alors que se tissent des liens entre combustion, désir amoureux, fascination de la mort.

Rachid Ouramdane propose d'entendre de manière magistrale des *Témoins* ordinaires ayant vécu quelque chose d'extraordinaire, à savoir la torture. Ici, pas d'image tout d'abord, si ce n'est celle de huit cercles de haut-parleurs, suspendus au-dessus du plateau et éclairés, devenant alors des yeux ou des bouches nous parlant. Il y aura ensuite des visages diffusés sur un écran plat, puis projetés sur un mur de projecteurs lumière, et enfin des corps de danseurs, dessinant des clairs-obscur terribles : au ralenti, chaque danseur se positionne dans des postures de torsions qui deviennent complexes par lacune d'ombre, cadavres tordus dans des postures impossibles.

Comme si Ouramdane avait compris que l'image est ici interdite – comprendre l'illustration – d'où le choix de visages cadrés très gros plan pour les témoins diffusés sur un écran plat et relevé telle une pierre tombale, ce noir et blanc qui distancie, mais aussi la dissociation image/danseurs, qui ne jouent pas aux rescapés, mais deviennent littéralement des métaphores physiques de ces tortures évoquées. Et l'on entend des voix, étonnement posées, presque joyeuses, apaisées; cette même surprise devant la vidéo *Kiam*, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige : d'anciens prisonniers libanais, filmés à 7 ans d'intervalle (deux systèmes) évoquant chacun leur quotidien et leur méthode pour résister pendant ces années d'inaction forcée dans le camp de Kiam.



CHS de Christian Lapointe. © Yan Turcoffe.

vivons entourées de morts qui nous regardent »), une vidéo suit la superposition ou l'arrachage d'affiches électorales, créant une sorte de saturation visuelle, donc une disparition. *Wonder Beirut* est une installation vidéo montrant une série de vues du centre-ville de Beyrouth et de ses grands hôtels, qui auraient été retouchées, brûlées, au fur et à mesure des bombardements, par un photographe fictif (Abdallah Farah). Le public est invité à démembrer une image dans l'installation *Le cercle de confusion*, photo de 4 mètres par 3 mètres, vue de Beyrouth en pleine reconstruction (1997), divisée en 3000 petites vignettes. Cette photo est collée sur un miroir, qui se dévoile au fur et à mesure que l'on arrache les vignettes, portant, inscrite à leur verso, la phrase « Beyrouth n'existe pas ». L'image se délite, la trouée révèle un miroir, réfléchissant le lieu d'exposition, mais plus confusément aussi le miroir se camoufle et l'on pense tout d'abord voir une simple image percée, et donc ce qu'il y a derrière. Voir derrière l'image, derrière l'affiche, derrière la façade ou les constructions sur le site d'un ancien camp, révéler par l'image les fantômes du présent,

J'ai vu l'exposition « tels des oasis dans le désert », au sortir de la nuit Mouawad. Et d'un coup prenait corps la question de l'impossibilité de l'image face aux camps, ou celle de l'oubli, auxquels sont confrontés les Libanais. Le travail de Joreige et Hadjithomas explore l'effacement des images, que ce soit par choix politique ou par simple passage du temps : *Lasting image* est un film super 8 tourné par l'oncle de Joreige dans les années 80, avant qu'il ne soit enlevé et disparaisse. Sur ce film des traces, des fantômes, des bribes de mémoire sur fond d'un blanc amnésique, mais encore chuchotant de vie : très intéressante collusion entre ce film vibrant d'une vie fantomatique et une bande-son trop forte, trop précise, le tout prenant place dans une petite chapelle latérale de l'église des célestins, là où une époque faisait vaciller la flamme de la présence réelle sur un autel...; une série de photos a suivi le lent effacement des affiches de disparus, *Faces* (« au Liban, nous

(A)polonia de Warlikowski. © Magdalena Hueckel.



faire de l'image le médium et le message, interroger la trace de et par l'image, ces oasis dans le désert ont pris soudain l'allure d'un manifeste salutaire.

LUDOVIC FOUQUET

Titulaire d'un doctorat en Théâtre sur l'utilisation et l'influence des technologies dans les créations de Robert Lepage, **Ludovic Fouquet** intervient comme metteur en scène sur des projets multimédias (corps, image, capteur, ombre, environnement plastique et sonore), dirige des ateliers ou groupes de discussion et des cours questionnant l'image, la scène et l'imaginaire de l'image (Université Laval, Paris 3, etc.). Depuis 2005, il crée des performances d'images. Il est l'auteur de *Robert Lepage, l'horizon en images* (L'instant Même, Québec, 2005). Il est le correspondant français des revues *JEU*, et *ETC* depuis 1997 et il vit à Paris.