

## **Festival d'Avignon 1999** **Les riches heures d'un spectateur**

Ludovic Fouquet

Number 93 (4), 1999

Festivals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25789ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

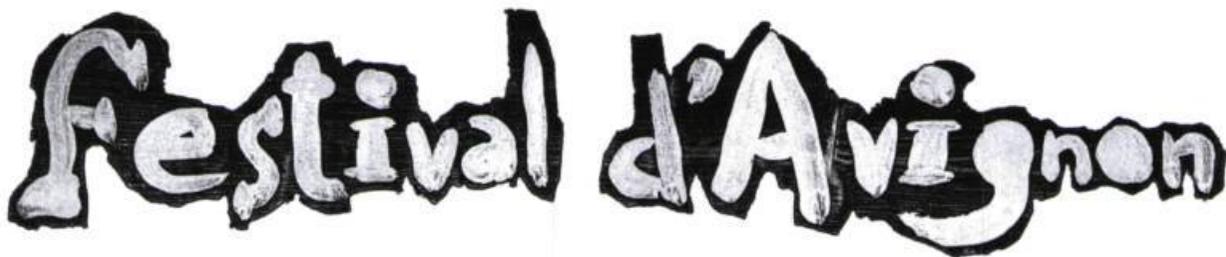
[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (1999). Review of [Festival d'Avignon 1999 : les riches heures d'un spectateur]. *Jeu*, (93), 104–110.

# Festival d'Avignon 1999: les riches heures d'un spectateur

Le festival commence un soir de juillet, douceur de l'air, spectacle volé à la nuit, les trompettes sonnent haut dans la Cour d'Honneur. *Henry V*, de Shakespeare, remplace en plein Palais des Papes l'épisode de la bataille d'Azincourt<sup>1</sup> et ses prémices. Pièce historique, *Henry V* est aussi une fable qui met en lumière les procédés et les moyens du théâtre. C'est avant tout de théâtre et d'illusion qu'il s'agit ; ce qu'a bien compris le metteur en scène Jean-Louis Benoit, qui multiplie les mises en abyme.



Devant la façade du Palais des Papes, une petite forteresse de carton-pâte<sup>2</sup> joue le rôle de décor et de coulisses. Devant cette forteresse, un petit castelet de bois, drapé de velours rouge, et un tabouret, ultime théâtre. Pendant le siège, cette forteresse, manipulée à vue, se disloque puis se rassemble, elle devient tour en volume, laissant dépasser quelques toits de maisons et notables apeurés, disproportionnés, ou Cour du roi de France. Les moyens sont relativement réduits, les effets volontairement non réalistes, laissant plus de place à l'imagination – telle est la leçon du chœur qui ouvre la pièce<sup>3</sup>. Au lointain, une grande toile est visible, sorte de plaine vallonnée. Elle occupe seule la scène lors de la bataille, habile jeu de convention qui en fait d'abord une carte d'état-major, puis un décor potentiel sur lequel évoluent les personnages. Après la bataille, il suffit de tirer cette toile pour voir surgir tous les cadavres – qui constituaient donc par leur simple présence les reliefs de cette carte.

1. 25 octobre : 1415, la légende veut qu'une poignée d'Anglais y aurait terrassé l'armée française.

2. Clin d'œil aux primitifs siennois et suiveurs.

3. « Supposez que dans l'enceinte de ces murs sont placées deux forteresses, figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez. C'est à votre pensée d'habiller nos mots. »

Autour de ce décor unique-évolutif, les enchaînements sont vifs et ludiques. Loin d'une reconstitution historique, cette mise en scène convoque des esthétiques et des ambiances différentes, d'où une grande gamme de jeu : grosse farce avec ce Pistolet à l'allure donquichotesque (Micha Lescot), badinage qui se mue en vaudeville lors d'une leçon d'anglais donnée à la princesse Catherine (Marie Vialle) – « I can not tell baiser en english ! » – jeu outré aux allures de Tex Avery pour les membres de la Cour

française, autour d'un roi hypocondriaque et décati (Jean-Pol Dubois). Au milieu de ce panel, Henry V compose sans cesse, reniant son passé dissolu, s'affirmant comme stratège et chef d'État. Philippe Torreton passe avec aisance d'un registre à l'autre. Tous les autres acteurs, sauf le chœur, incarnent plusieurs personnages, d'où un plaisir de spectateur supplémentaire. Cependant, et l'on a dit beaucoup que cela était dû à la pièce même, l'on n'est pas transporté. L'ensemble est plaisant, ingénieux, relativement sobre, avec la petite dose d'irrévérence nécessaire, mais sans plus. Les trompettes ont sonné avec éclat pour un spectacle honnête, mais non brillant.



*Littoral*, du Théâtre Ô Parleur, présenté à Avignon en 1999.  
Photo : Pascal Sanchez.

*Littoral* de Wajdi Mouawad avait le souffle épique, la générosité et la folie qui manquaient peut-être à *Henry V*<sup>4</sup>. Voyage initiatique qui verra, du Québec au Liban, Wilfrid enterrer son père et dire adieu au monde de l'enfance<sup>5</sup>, *Littoral* est d'abord un spectacle débridé au rythme souvent rapide, parfaitement rodé, jouant comme rarement des plaisirs de la convention, des sorties hors de la fable et des mélanges de genres. Leçon shakespearienne totalement digérée, *Littoral* joue en outre d'un chœur de comédiens d'une grande énergie – sautant d'un rôle à l'autre – mais surtout exploite un plateau vide avec une économie de moyens qui se révèle être la richesse de ce spectacle, économie complémentaire de la démesure de la langue de Mouawad. Quelques chaises définissent et recomposent sans cesse les lieux. La première partie de ce spectacle-fleuve (quatre heures) est un pur moment de bonheur, tellement l'entrée dans cet univers est efficace, le choc des genres et registres énorme. Embarqués

4. La beauté du cloître des Célestins, les jeux de lumières sur ces pierres ne sont pas étrangers à cette atmosphère shakespearienne.

5. Pour une description plus en détail de la fable, voir l'article de Patricia Belzil, « Quelques crocs-en-jambe au réel », dans *Jeu* 84, 1997.3, p. 122-124. Et celui de Diane Godin, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », dans *Jeu* 92, 1999.3, p. 99-110. NDLR.

dans une histoire réaliste, nous subissons d'abord divers sauts temporels avant de voir surgir un chevalier, cape et épée en plastique en main, qui devient réalisateur d'un film dont Wilfrid est le héros. Personnage imaginaire, il est tour à tour le *ça*, le *surmoi* d'un Wilfrid encore hanté par ses rêves enfantins. Plus tard, les personnages eux-mêmes ne savent plus où ils (en) sont, tant le rythme est vif. Une discussion a lieu alors pour savoir si l'on est encore dans le salon de Wilfrid ou, déjà, dans le salon funéraire. Le père joue avec conscience et humour son rôle de mort, un mort qui danse, parle et se grime en vert, tout au long de cette errance, afin de pourrir « dans un souci de vraisemblance » ! La poésie est omniprésente, et pas uniquement dans la langue. Ainsi les mouvements stylisés donnent une puissance rare à la traversée d'une rivière, au portage du corps, ou à la mort de la mère de Wilfrid, en couches, au milieu d'un sol maculé de roses et de lettres paternelles.

Cependant, à partir de la seconde partie, le rythme se distend, les événements deviennent prévisibles, la distance humoristique s'évanouit, et l'on embarque de moins en moins dans ce tourbillon devenu parabole sentimental-humaniste. Arrivé au Liban, Wilfrid, d'étape en étape, recrée une famille, une croisade d'individus meurtris, par la guerre, le parricide... L'inspiration antique est belle, mais le pathétisme trop fort. Le propos s'alourdit à force de didactisme et d'exhaustivité ; il s'agit de ne pas oublier une meurtrissure, un cas de figure possible, dans cette évocation sensible du drame libanais qui touche à l'universel. Le spectacle s'use, même s'il est tenu jusqu'au bout, jusqu'à l'immersion maritime du père, lesté de la liste de tous les habitants du Liban. Le contraste est sans doute trop grand entre ce pur plaisir théâtral, mêlant cruauté, comique, réalisme et convention, et cette parabole initiatique, mêlant récits antiques, bibliques et charge réaliste. La leçon d'humanisme est belle mais malhabile, ce qui ne m'a pas retiré le plaisir de spectateur, mais l'a juste atténué.

### **Paroles d'acteurs : la Confession**

Proposition insolite, usant de la réalité d'un lieu non théâtral, *Paroles d'acteurs : la Confession*, mise en scène par Véronique Bellegarde, Michel Didym et Walter Manfré. Dans l'entrée d'une chapelle, un jeune prêtre nous exhorte avec passion et nous donne individuellement pouvoir d'absolution. Quatre rangées de cinq chaises sont disposées dans la nef centrale, un prie-Dieu accolé à chaque chaise. La porte de la sacristie s'ouvre et, dans un flot de lumière et un *Dies Irae* tonitruant, les autres comédiens entrent puis s'installent chacun sur un prie-Dieu – les hommes du côté des spectatrices et les femmes du côté des spectateurs. La confession commence, d'une durée de cinq minutes par comédien. Les interprètes, à l'allure très naturelle, sont d'une grande crédibilité et précision. Les vingt confessions, signées d'auteurs français et latino-américains, nous plongent dans les rancœurs, les misères, les obsessions de ces individus qui se libèrent face et grâce à nous. Position trouble du spectateur, qui endosse progressivement la peau d'un vrai confesseur, acquiesçant, s'approchant, tendant la main lorsqu'on lui demande, manquant, plus tard, de se faire couper l'oreille ou détrousser. Position insolite qui entraîne une vision parcellaire et exclusive de ce spectacle, car il est impossible au spectateur de se détacher de la confession qu'on lui fait à genoux, alors que dans le même temps il entend, ou reconnaît, dans un brouhaha confus des bribes de phrases et voudrait avoir une vision d'ensemble. Jouissance de jouer là sur la limite et le trouble.

Voyage au bout de la nuit,  
Societas Raffaello Sanzio  
(Italie).



### **Le Maître et Marguerite**

Stefan Moskov proposait une version bulgare du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, basée sur des effets technologiques simples : projection sur écran de tulle ou de papier, interaction image-scène, dans une joyeuse pagaille qui restitue à merveille le tourbillon de folie qui emporte les protagonistes du roman, plus que la fable en elle-même. Conçu comme une série de gags souvent incisifs, parodiant la vie sous le régime soviétique, le spectacle joue de la tension entre tentation, morale et passion (Satan, Dieu, l'amour) en autant de petits sketches, très redevables de l'univers des Marx Brothers ou de la bande dessinée. Entre deux écrans latéraux à la perspective exagérée et surmontés de guirlandes lumineuses, une croix centrale sert aussi bien de décor au Christ que de structure de quatre habitations réparties en fond de scène. Devant cette croix, les acteurs se déplacent sur un proscenium comme sur un tapis roulant, alors que des indications didascaliques défilent en lettres lumineuses – rouges ! Un ruban de lettres lumineuses, tenu par les comédiens, devient guitare, bulle de roman-photo ou de BD, pénis en érection... Un écran central joue du gros plan et de la mise en abyme, notamment autour de l'activité d'écriture du romancier, visible en avant-scène, côté cour, mais aussi sur l'écran en train d'écrire – vue plongeante sur le bureau. Devant l'image du cahier se superpose un acteur en chair et en os, qui sera couvert de traits sanglants lorsque l'auteur rayera ce qu'il a écrit – renvoi à une flagellation célèbre – ou encore, lors de la fameuse scène de décollation du bureaucrate par le tramway<sup>6</sup>, l'auteur déchire la feuille à hauteur du visage de l'acteur, ce qui plonge sa tête dans l'obscurité. Les gags s'enchaînent à grande vitesse,

sans répit, la quinzaine de comédiens suit Moskov dans les situations les plus folles (personnages nus sous leur douche, ballet de machines à écrire, fanfare, foule de moujiks perçant l'écran de papier...). C'est un bricolage joyeux qui réjouit.

### **Voyage au bout de la nuit**

Bricolage beaucoup plus sérieux, voire pompeux, la Societas Raffaello Sanzio proposait un concerto d'après *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline<sup>7</sup>. Dans la belle cour du Lycée St-Joseph, deux écrans circulaires dominent un immense plateau vide, occupé d'une structure métallique étrange et d'une longue table couverte de micros et de matériel hi-fi. Sous la direction de Roméo Castellucci, quatre récitants mettent à jour les architectures sonores du

6. Tramway mimé par les comédiens sur le proscenium alors qu'un texte didascalique défile sous eux.

7. Cette même compagnie a présenté le magnifique *Oresteia* au FTA en 1997, spectacle qui a obtenu le prix du meilleur spectacle étranger de l'année au Gala des Masques.



récit, partition musicale très élaborée, maelström composé d'images sonores (voix déformées par *sampler*, par jet d'air dans la bouche, chuchotements, asphyxie, mais aussi bruits de machines) et d'images d'archives (très beau grain) ou contemporaines (images saturées : prises de vue à haute fréquence). Les étapes du roman sont conservées, et cette atmosphère glauque, unique, très bien rendue : *la guerre* sous forme d'images d'archives de cadavres de chevaux et d'équarrissage surmontant un réel cheval empaillé allongé sur scène, *le bordel* au moyen d'un film pornographique des années 1920, *l'Afrique* par un film d'époque sur le Congo et par deux tubes de lumière noire attirant les moustiques – comme en Afrique, mais aussi comme chez les bouchers !... Ce maelström visuel est très efficace, les écrans jouant comme des microscopes à se pencher sur les chairs, cadavres, vulves, corps qui semblent se dissoudre dans une blancheur clinique, alors que la structure métallique dessine des mouvements mécaniques de jambes à piston, dans un bruit de martèlement assourdissant. Cependant, le travail vocal n'est pas à la hauteur de cette scénographie convoquant les sens ; c'est visuellement et par le bruit que Castellucci s'approche le plus près du roman de Céline. L'interprétation vocale semble fermée sur elle-même, en autocontemplation. Ce qui ressort est alors un plaisir de la déformation, du miasme vocal, dans une approche très intellectuelle, et non plus seulement organique, bien que l'interprétation y reste très physique.

### **Aberrations du documentaliste**

Loin des trompettes, *Aberrations du documentaliste* d'Ezechiele Garcia-Romeu et François Tomsu, me conduit loin de toute agitation dans l'antre d'un vieil érudit (Jacques Fornier) pensant expliquer les mystères de la création du monde, à partir de ses nombreuses lectures. Un auditoire réduit est conduit à travers les belles salles du musée Calvet, avant d'arriver après maints détours, attentes et rafraîchissements offerts, à un lieu sombre, petite bibliothèque – lieu d'autant plus secret, clos sur lui-même, que nous le voyons d'abord en transparence au travers de parois de tulle sur lesquelles sont peints les rayonnages. Vertige que celui de laisser Avignon ensoleillée, ville aux multiples ruelles, pour s'enfoncer dans le dédale sombre du Musée Calvet, intuition que cet enclos du savoir, hors du temps, est sans doute le vrai cœur névralgique de la cité. Après avoir fait antichambre, et joué, malgré nous, le rôle de voyeurs, nous pénétrons dans la bibliothèque, auditoire privilégié mais déjà initié. Une intimité rare se joue alors entre ce vieil homme assis à sa table, emmitoufflé sous sa couverture, et nous. Le spectacle est d'une grande fluidité : apesanteur tout onirique, nous tenant émerveillés, au même titre que le vieil érudit, devant la foule de petits personnages, animaux, objets, qui surgissent en silence de la table ; fantômes-souvenirs troubles prenant littéralement corps devant lui. Ces figurines sont douées d'une vie propre, et jamais le moyen de manipulation ou la main du manipulateur n'est visible. Ces apparitions-disparitions, réalisées grâce à des



*Aberrations du documentaliste*, Ezechiele Garcia-Romeu et François Tomsu (France).  
Photo : Philippe Delacroix.



*Zooedipous*, El Periférico  
de Objetos (Argentine).  
Photo : Philippe Delacroix.

tour interprètes. Des tableaux d'une grande beauté font de ce texte un oratorio sensible, fou, au déroulement parfait. Ce spectacle avait été pour moi un grand choc de la saison 1998 à Paris. À Avignon, ces spectacles plus anciens m'ont intéressé d'un point de vue historique, car ils contenaient en germe des solutions de ce si beau *Máquina Hamlet*. *Zooedipous*, notamment, jouait d'un dispositif réduit et installé sous les yeux du public : une table, des étoffes pliées, un rétroprojecteur. Une herse se lève et le spectacle commence, une étoffe blanche tendue pour tout espace. Jouant aussi bien avec des poupées, recomposées, des poules, vivantes ou mortes, ou des insectes de tissu géants, les manipulateurs à vue développent un jeu particulier : manipulateurs autant que spectateurs, ils amplifient les gestes de leur marionnette, les protègent avant de les tuer. Ils deviennent aussi acteurs, lors de scènes de copulation monstrueuses entre un insecte castrateur et un homme ou une femme, ce qui donnera naissance à une marionnette aux ailes translucides. Le texte et le jeu insistent sur l'aspect sexuel de la donnée œdipienne, mais l'ensemble prend des aspects trop métaphoriques, d'où une recherche permanente de correspondances. Néanmoins, l'utilisation ingénieuse du rétroprojecteur permet des effets de zoom, des contre-discours, en même temps qu'un jeu d'ombres, faisant du manipulateur une seconde marionnette visible derrière le drap, ou jouant de multiples objets posés à même la plaque de verre. Comme cette assiette pleine d'eau contenant des têtards, ces

panneaux coulissants, tiennent de la prestidigitacion – l'érudite joue d'ailleurs avec un foulard à les recouvrir... – et s'exécutent avec une telle *rapidité calme*, que l'on n'est jamais sûr d'avoir saisi le début du mouvement. La disparition d'une marionnette s'accompagne toujours d'un doute sur son passage même. Un rêve éveillé nous charme pendant une heure et nous laisse une impression profonde d'émerveillement. Ce lieu enfoui dans le musée Calvet dépasse alors son simple statut de spectacle, devenant un point essentiel de ma topographie de la ville. Je passerai ensuite devant le musée comme devant un monastère, un carmel : lieu de retranchement devenu balise de spiritualité. L'onirisme rejoint ici le mystique autour du mystère de la Cosmogonie.

### *Máquina Hamlet et Zooedipous*

Les marionnettes trouvaient une autre tribune de choix avec la présence de la compagnie argentine El Periférico de Objetos qui proposait une rétrospective de dix années d'évolution en quatre spectacles. Le plus abouti est incontestablement *Máquina Hamlet* (*Hamlet-Machine*), d'après le texte de Heiner Müller, présenté lors du dernier FTA. Magnifique lecture de ce texte, mise en exergue d'une situation politique argentine, illustrée sous forme de diapositives, ce spectacle joue de marionnettes de toutes tailles : poupées trépanées, mannequins à taille de manipulateurs, à leur



*Les Lieux de là*, Mathilde Monnier (France).

spectacles sont de véritables viviers de formes, qui renouvellent largement la pratique de la marionnette, décloisonnant énormément de frontières jusque-là hermétiques.

## Danse

Du côté de la danse, après avoir vite oublié le faux événement de *Tango Vals y Tango*<sup>8</sup>, mélange kitsch de ce qu'il y a de plus racoleur dans le tango avec des velléités de danse contemporaine ou d'emprunts au jazz – et ce malgré des interprètes de grand niveau –, je voudrais citer le collectif français très « tendance », Kubilaï Khan Investigation, qui mêle avec énergie tout ce qui fonctionne aujourd'hui : arts de la piste avec musique techno, danse contemporaine, classique, ou clin d'œil au *break dance*, violoniste japonaise entamant un air avec un *hardeur* russe, pendant qu'à la platine un DJ japonais... Bref, S.O.Y. joue avec ce que l'on veut voir aujourd'hui, mais le fait très bien. Retour en force des collectifs ?

Enfin, ma plus belle découverte concerne *les Lieux de là* de Mathilde Monnier, journal chorégraphique en cours mêlant, autour d'une recherche sur les mouvements choriques, la poésie de Michaux et la musique du compositeur Heiner Goebbels. Superbe proposition où le corps des douze interprètes se met en résonance au contact d'autres corps ou au simple contact du sol. Travail de balancement, de rebond, entre deux parois de caisses de bois ou de carton, sur lequel je reviendrai à propos du Festival d'Automne<sup>9</sup>. ¶

8. Ana Maria Stekelman (Argentine) faisait là son entrée dans la Cour d'Honneur.

9. On y verra la création du dernier volet de cette œuvre.