

## **La stimulation fidèle** Festival d'Avignon 2007

Ludovic Fouquet

---

Number 126 (1), 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23949ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Fouquet, L. (2008). La stimulation fidèle : Festival d'Avignon 2007. *Jeu*, (126), 175–180.

# La stimulation fidèle

## Festival d'Avignon 2007

La 61<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon a été marquée par une affluence record (plus de 100 000 billets vendus, les salles étant remplies à 93 %), mais surtout par la pertinence d'une programmation large, faisant intervenir nouveaux créateurs et artistes réguliers du festival, proposant un grand nombre de créations ou de premières françaises, dans une rare variété de registres. Les deux directeurs, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, démontraient ainsi la pertinence de leur conception artistique, qui multiplie les rencontres et les échanges – malgré la faiblesse de proposition de leur artiste invité, Frédéric Fisbach, bien fade après la virulence de Joseph Nadj en 2006<sup>1</sup>.

### **Les Paravents, Feuilles d'Hypnos, Quartett: splendeurs et misères de la Cour d'honneur**

Fisbach a repris *les Paravents* de Genet, spectacle qui, lors de sa création il y a cinq ans, avait contribué grandement à la notoriété du metteur en scène. Je n'ai pas retrouvé la force qui m'avait saisi alors<sup>2</sup>. Le choix d'un traitement marionnettique d'inspiration bunraku (mais ici avec un manipulateur pour marionnette à fils, avec des narrateurs sur le côté de la scène) a peut-être contribué à ce sentiment de mise à distance. Le drame est devenu petit, à la dimension des marionnettes, et la scénographie, très propre. On a la sensation d'une juxtaposition de séquences et non plus d'un double voyage initiatique vers la mort et vers les conflits croissants de l'Algérie. Bien sûr, Fisbach voit une correspondance entre l'artificialité des marionnettes et le théâtre de Genet, mais la magie de cet artifice n'opère pas. Or, l'univers théâtral de Genet repose bien là-dessus. C'est la mise en scène dans son ensemble qui devient artificielle et qui, par contagion, transforme ce texte incandescent en un tableau joli, lisse, attendu.

Autre spectacle dans la Cour d'honneur: un bide! Dans un hommage à René Char, dont on fêtait le 100<sup>e</sup> anniversaire de naissance, Fisbach se paie le luxe d'un plantage en pleine Cour d'honneur, avec une proposition qui se voulait décroissant, une occasion de rencontre et d'échanges<sup>3</sup>, une ode à la vie et à la résistance. Il porte à la scène les *Feuilles d'Hypnos*, journal de résistance en 237 petits textes arrachés à la

1. Voir mon article dans *Jeu* 121, 2006.4, p. 152-157. En 2008, c'est un tandem qui sera invité, deux artistes déjà présents en 2007: la comédienne Valérie Dréville, qui cosignait la mise en scène de *l'Échange* avec Julie Brochen, et le metteur en scène Romeo Castellucci, qui présentait *Hey Girl!*.

2. Et encore moins l'audace de la pièce qui avait entraîné une descente de parachutistes sur l'Odéon, lors de sa création en 1966. Évidemment, les temps ont changé!

3. Les acteurs allaient vivre tout le temps des représentations dans la Cour d'honneur, dans cette unité d'habitation très contemporaine, y recevant le public pour des petits-déjeuners ou des rencontres débats avec des philosophes, historiens, etc.

guerre, à la mort, au désespoir, à la colère des amis disparus, à la joie de la vie, à la communion, en quelques mots ou plusieurs pages, simples aphorismes ou feuillets sublimes sur les rafles, les exécutions, sur le sens de l'engagement, la fraternité du combat. Rien de tout ça dans la mise en scène de Fisbach (certains ont même vu une évocation de la résistance dans le *Loft!*), qui parvient à rendre le texte inintelligible et en tire une représentation potache à la symbolique facile.

Au même endroit, Valère Novarina a présenté *l'Acte inconnu*, dans des déluges d'aphorismes, de saynètes loufoques, qui défilent sans fin sur la ligne rouge du plateau. Le spectacle oscille entre cabaret, cirque de guingois et mystère médiéval, aux accents claudéliens, multipliant les traversées de personnages hauts en couleur, au verbe pétaradant et inventif, qui disparaissent dans les trappes du dispositif et reviennent, brochant un peu trop le motif et l'épuisant par le ressassement, malgré la ténacité et les talents des interprètes magnifiques. « *L'Acte inconnu* est un *archipel d'actes* contradictoires : acte forain, prologue sous terre, cascades de duos, accidents de cirque, spirales, rébus. » (Novarina)

Un soir de relâche de *l'Acte inconnu*, on a recouvert le dispositif d'un tapis noir et lu *Quartett*. Dans la majesté nue de la Cour d'honneur, deux petites tables et chaises en avant-scène, et, dans le vent de la nuit avignonnaise, les mots acerbes, les formules crues, la *mise à mort pour jouer* ou le jeu d'une mise à mort, la séduction désespérée des deux libertins échappés du texte de Laclos, *les Liaisons dangereuses*. Jeanne Moreau et Samy Frey campaient M<sup>me</sup> de Merteuil et Valmont. Mais, dans la réécriture qu'en offre *Quartett* de Heiner Müller, deux protagonistes incarnent toutes les figures, séduites, puis mises à mort dans ce jeu de la séduction mené par Merteuil et Valmont. Un moment de grâce.

### **Simplicité d'un Échange**

Julie Brochen a proposé une très belle version de *l'Échange* de Claudel, incarnant elle-même une Marthe « douce amère », étonnante de simplicité, de jalousie, de force, dans ce drame de l'explosion d'un couple. Le dispositif est fait de lattes de bois composant un plancher en plusieurs endroits, d'une corde portant un tapis et des voiles, de quelques bidons. Il faut souligner la magie du lieu : le cloître des Célestins, décor de pierres et de voûtes superbes magnifiées par de très beaux éclairages. Le plateau est percé de deux platanes immenses entre lesquels est tendue la corde. Le jeu dans sa grande simplicité prend place face à nous, ponctué de notes étranges issues de machines bricolées, de ressorts frottés, de tuyaux que l'on fait tourner comme sur un lasso pour en faire sortir des bruits de vent ou de plaintes presque humaines.

Un couple fortuné et désœuvré s'amourache d'un couple de jeunes gens pauvres et naïfs ; histoire éternelle, pourrait-on dire, dont Claudel évoque ici le déroulement implacable, à la manière d'une tragédie. La mise en scène fait ressortir parfaitement la manière dont se resserre l'intrigue. Louis Laine abandonne sa femme Marthe pour aller rejoindre Lechy, la femme de Thomas Pollock Nageoire, lui-même épris de Marthe. Argent, rêve d'ailleurs, d'une Amérique à construire, désir charnel, précepte religieux, tout est traversé, balayé, contré par les puissances en action devant nos yeux, puissance d'amour et de mort.



L'échange de Claudel, mis en scène par Julie Brochen au Festival d'Avignon 2007. Photo : Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon.

Il n'y a rien du Claudel ampoulé qui effraie souvent le public; le choix de la première version (écrite à 25 ans) y est sans doute pour beaucoup. Mais aussi l'intelligence du souffle, du jeu avec l'interprétation (Cécile Péricone incarnant Lechy, l'actrice, hautaine, suffisante, un peu hystérique). On y admire la précision des silhouettes, qui viennent confirmer la justesse du jeu de chacun, que ce soit Louis Laine dans sa naïveté de 20 ans (Antoine Hamel) ou Thomas, dans sa complexité de businessman contemplatif (Fred Cacheux). Que dire des ruptures immobiles, des danses compulsives de Laine (incapable de choisir entre les deux femmes et sa liberté), des longues errances des acteurs sous le cloître (Marthe tirant une lourde roue pleine de gravier, faisant le bruit de la mer, Lechy balançant des bidons vides, Louis courant en tous sens)? L'écriture des corps se superpose à celle du texte: ainsi les deux femmes (rivaless?) adossées à des bidons alors que Louis est en parlance pour les fuir.

### Des éphémères et des pages de vies

Voyage superbe et inattendu le long d'un fleuve de théâtre, qui déroule quarante ans d'histoires en quelques fils de vies croisées. Ariane Mnouchkine évoque dans *les Éphémères* de brefs moments de vie, petits souvenirs, instants magiques, marqués parfois

par l'irruption du malheur, du tragique quotidien ou extraordinaire. À la manière d'un Lepage (et les rapprochements sont nombreux), ces récits de vies s'entrecroisent, se recourent, s'appuient sur un texte pauvre, sur un rapport fort à l'objet et, surtout, sur une manière toute cinématographique de construire un récit (le montage) et de faire du spectateur une caméra en puissance qui filme l'action. En effet, fondamentalement, on pourrait être dans un studio de cinéma, face à ces praticables passant au milieu des gradins bi-frontaux, tels des îlots qui flottent sur le fleuve d'un récit nous emportant au son d'une musique assumant son mélo. Le praticable, qui est l'unique espace de jeu, invite le spectateur à « zoomer » pour se concentrer sur le petit espace où jouent les acteurs, vêtus de manière contemporaine.

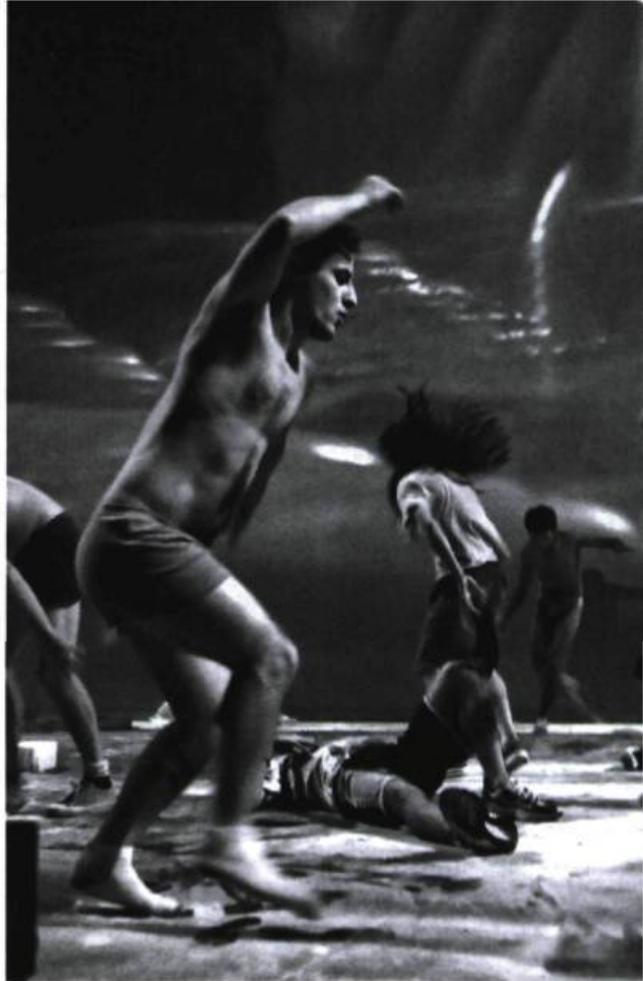
On est bluffé par la justesse du jeu (précis, disponible à toutes les variations et ruptures, construit, les comédiens portant des perruques réalistes comme on ose rarement le faire en France, mais que l'on retrouve souvent dans les spectacles d'Ex Machina), la beauté des silences, la puissance de chaque décor à la fois très réaliste et artificiel comme au cinéma, la beauté de la manipulation des praticables déplacés et tournés par des pousseurs à la gestuelle toute chorégraphique, les guidant en étant quasiment allongés sur le sol. On s'installe comme devant un feuilleton télé, et on suit sans peine, on est ému, on rit, et tout glisse pendant huit heures (avec entractes).

De nombreux spectacles exploraient les notions de lecture, de limite du jeu, de performance dans des approches très diverses, qui sondaient à leur manière la théâtralité et ses limites ainsi que la place du spectateur (notamment dans la déambulation qu'offrait le magnifique *Inside/Out* de la chorégraphe Sasha Waltz – que je ne peux aborder ici par manque de place!). Acteur narrateur, performeur, public pris à partie, c'est un autre versant du théâtre que l'on approchait.

### Corps sublimes, de la rue au tableau

Dans *Bleue. Saignante. À point. Carbonisée*, Rodrigo Garcia a puisé dans la fascination qu'il éprouvait enfant pour le carnaval de rue et la Murga, ce « regroupement de gens qui jouent de la musique et dansent ». Il a donc filmé des Murgueros, puis en a sélectionné une quinzaine à qui il a proposé de participer au projet, bousculant sa méthode de travail habituelle, moins ancrée sur un texte écrit au contact des acteurs (ici non professionnels, à part son comédien fétiche, Juan Lorient) que sur des images fortes construites à partir de l'univers de la danse de ces Murgueros. Une danse d'une énergie folle, qui envahit un plateau nu, encadré d'objets et de matelas, d'un tas de sable, etc.

À la virulence de la danse répondent la beauté des silences et une puissance de jeu étonnante dans les parties parlées, où chacun vient témoigner de sa vie (un père violent, des enfants violents à leur tour, les bébés que certains, tout jeunes pères, nous présentent avec fierté, photo projetée à l'appui). Comme jamais chez Garcia, on a non seulement la sensation d'une irruption du réel, d'une collusion, mais aussi d'un ancrage plastique très marqué. Les scènes de danse, évoquant des bagarres de rue, renvoient autant à Caravage qu'aux œuvres plus conceptuelles d'un Penone, avec une matérialité toujours aussi organique, jouant de toutes sortes de fluides (eau, bière, jets d'eau simulant la pisse, jus de tomate, sueur, larmes) et de matières sèches, minérales (mousse, sable, farine ou talc). La scène de rue devient tableau, nous renvoyant à toute une imagerie christique : le martyr (corps crucifiés sur des matelas, images impressionnantes de découpe au *cutter* des silhouettes autour des acteurs allongés), la trahison (baiser de Judas projeté sur le grand écran, en parallèle à l'action scénique). S'y succèdent des corps enduits de pâte à pizza (ou enchiladas) et de jus de tomate, ou enfouis dans le sable dont on enflammera la silhouette laissée en creux (comme chez Penone), ou encore recouverts de poudre blanche (de la farine ou du talc, renvoyant à la cocaïne), puis balayés par de puissantes souffleuses manuelles – tableau saisissant que ces corps disparaissant dans des nuages blancs, comme des images d'émeutes. Garcia poursuit par ailleurs son exploration du texte projeté ; on notera la belle maîtrise typographique et l'impact visuel des lettrages, le texte occupant différents endroits de l'écran jusqu'à le saturer ou



jouant de tailles diverses<sup>4</sup>. Corps, image, texte : la poésie fait irruption sur le plateau en même temps que le réel.

### **Le seuil de la performance et du jeu**

Avec *Rendre une vie vivable n'a rien d'extraordinaire*, Léonore Weber répondait à l'im-passe ou à l'échec de *la Jeune Fille à la bombe* (Christophe Fiat) et trouvait des échos dans la proposition de Gildas Milin (*Machine sans cible*) : comment se tenir sur le plateau dans l'ambiguïté du jeu et de la performance, au seuil du jeu, dans la mise à nu du processus, dans la construction avec le public, mais ici avec un texte fort, un dispositif, une pensée de l'acte scénique, un jeu collectif performatif (gestes, danses, adresses directes au public) et dans une parole à vif.

Le dispositif est une trajectoire, un espace blanc dépouillé, comme le tracé que laisserait derrière elle une fléchette (qu'un acteur enverra sur le mur), dynamisme renforcé par la pente de pelouse synthétique à jardin. Il se limite à un mur blanc coupé en biseau et posé en biais, enserré entre deux piliers de l'église où se donnait le spectacle, un pied de caméra, un écran (permettant de voir souvent ce qui se joue hors champ), un clavier électrique et un matelas gonflable, un micro suspendu.

Dans cette épure, les interprètes compilent confessions, reprises de dialogues de sites d'échanges (notamment sur l'asexualité), parodient des situations sans les mettre à distance, tiennent l'équilibre parfait du seuil du jeu, la répétition de slogans, comme lorsque, autour du micro suspendu, les conseils deviennent une litanie entraînante : « Tu te mets au-dessus, tu baisses, tu pleures..., tu sors, tu rayannes... ». Il est touchant de voir la grande pudeur de ces individus asexués qui se dévoilent, torse nu, une main à peine posée sur l'autre, alors que la caméra les cadrant donne la sensation de quelque chose de très charnel. La vidéo est conçue comme regard supplémentaire, angle de vision permettant d'expérimenter le décalage ou la citation. À un moment, la caméra filme un panneau de pages de magazines, de photos, de bribes du texte collé pêle-mêle, ce qui crée un arrière-plan à l'action, bien que l'image ne soit vue que sur l'écran latéral, dans le champ de vision du spectateur. Les comédiens jouent en coulisses ou au bord du plateau, de profil, regardant la caméra, et l'image sur l'écran nous les montre cadrés plein visage, frontalement, et ce n'est plus du tout la même chose. Ce spectacle est habité par une belle trajectoire du regard et du texte, des corps et de la présence.

### **Angels in America : la liberté d'un maître dramaturge**

Voici une magistrale relecture de la pièce culte de Tony Kushner, que Krzysztof Warlikowski éloigne de sa référence trop précise aux années Reagan (et de sa charge), transformant cette chronique du sida en épopée sur l'identité, construite sur le fait de vivre aujourd'hui comme homosexuel, mais proposant aussi une réflexion religieuse au carrefour de la faute et du pardon. Pour cela, il n'hésite pas à couper dans le texte,

4. Mais cette approche a aussi ses limites, quand on n'a pas le temps de lire ce texte (ce qui est voulu, bien sûr), notamment dans la dernière partie, la plus faible. Il me semble que c'est la plus faible du spectacle : comme en citation de ses spectacles précédents, l'acteur raconte une pseudo-théorie existentialiste sur l'oubli à partir de l'observation d'une vache à qui on retire ses veaux.

*Bleue. Saignante. À point.*  
Carbonisée de Rodrigo Garcia,  
présenté au Festival d'Avignon  
2007. Photo : Christophe Raynaud  
de Lage/Festival d'Avignon.



*Angels in America* de Tony Kushner, mis en scène par Krzysztof Warlikowski au Festival d'Avignon 2007. Photo : Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon.

à regrouper des scènes, à faire jouer à distance (souvent face au public, au micro), des acteurs supposés être ensemble, voire enlacés, bref à faire un vrai travail d'adaptation et de mise en scène.

Comme souvent chez Warlikowski, tout se passe dans un espace unique, qui endosse diverses identités et se module juste par des changements d'éclairages. Les quelques éléments scéniques serviront à tout : tables, fauteuils, lit d'hôpital. Le dispositif est découpé à mi-hauteur (depuis le sol), laissant voir un *blue screen*, comme pour renvoyer plus clairement au cinéma ou au théâtre.

Warlikowski, par ce travail d'adaptation, ce dépouillement scénographique et didascalique, porte cette pièce de la chronique militante à la dimension d'une pièce universelle, d'une tragédie, presque d'un classique marqué par la sobriété et la puissance. Sobriété des effets (notamment toutes les hallucinations de la femme mormon sous Valium, si puissantes et si simplement mises en place), du choix du traitement des anges (qui sont juste des femmes très belles dans des robes de soirée, parfois comme saoules, ou blessées). Il n'y a pas de surlignages, d'effets, sauf pour la musique, mais c'est alors parfaitement assumé.

Je suis impressionné par le sens de l'espace, par la puissance dramaturgique du placement de l'acteur. Avec assurance, Warlikowski construit les scènes et les parcours, n'hésite pas à faire jouer des séquences différentes dans des positions identiques pour mieux montrer les similitudes entre les deux couples principaux. C'est impressionnant, car cela allie l'intelligence de la mise en scène à celle du texte par la puissance de jeu ; et l'on voit ce que le fait de travailler avec des acteurs fidèles peut apporter à un metteur en scène.

Fidèles, nous avons envie de l'être envers ce festival d'été qui, dans une ville si belle, dans des sites si variés, nous propose des approches diverses de la création théâtrale, musicale, voire chorégraphique et plastique, avec une pertinence renouvelée. ■