

Détours de l'image

Ludovic Fouquet

Numéro 141 (4), 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65638ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (2011). Compte rendu de [Détours de l'image]. *Jeu*, (141), 154–158.

LUDOVIC FOUQUET **DÉTOURS DE L'IMAGE**

Dans cette édition du Festival d'Avignon qui a fait la part belle à la danse (avec pour invité d'honneur Boris Charmatz), il n'est pas anodin que l'image ait eu une place forte. Plus que jamais le plateau y a été visuel, le théâtre, un lieu d'où l'on voit des images qui viennent contrer un langage ou une mémoire impossibles. Les premiers spectacles, *Enfant* de Boris Charmatz, *Sun* de Cyril Teste ou *Jan Karski* d'Arthur Nauzyciel, proposent une même plongée dans le visuel : l'interprète se détourne, une bascule lumineuse en fait un clair-obscur, une pure silhouette d'ombre. Et contrairement au début de polémique qui a pointé dès avant l'ouverture du Festival¹, ces images scéniques se sont construites sur la traversée de textes dramatiques forts, mais aussi de textes non théâtraux, de dramaturgies autres qui ont bien souvent bousculé le public de manière salutaire.

Jan Karski (mon nom est une fiction)

Nauzyciel fait une proposition magistrale qui pose la question de la manière de faire mémoire d'événements tels que la Shoah, mais aussi d'en interroger la responsabilité : comment cet « inimaginable avait pourtant été imaginé [...] par des gouverne-

ments, des administrations, des fonctionnaires, des services publics, des entreprises. [...] À l'échelle de l'Europe. Oui dans quatorze pays. Où est l'inimaginable ? » (Nauzyciel, dossier de presse.) Et cela 70 ans plus tard, à une période où l'on n'est plus trop enclin à faire ce travail de mémoire. Comment le théâtre peut-il être le vecteur de cette transmission ? En partant du roman de Yannick Haenel (qui suscita la polémique, par sa manière notamment de tordre les faits à l'aune de la conscience torturée de Karski dans la troisième partie du roman), il semble trouver la réponse qui justifie l'entreprise théâtrale : répondre par le théâtre et l'image à ce texte qui pose déjà la question de la transmission et de la fiction comme endroit où interroger, approfondir, creuser le réel ; la fiction serait justement le lieu où explorer « ce que l'historien ne peut documenter : les cauchemars, la nausée, le silence » (dossier de presse).

Nauzyciel reprend strictement les trois parties du roman. Tout d'abord, une narration en avant-scène par le metteur en scène qui redonne le premier chapitre du livre (les paroles que prononce Karski dans le film *Shoah* de Claude Lanzman), assis de profil sur un fauteuil, à la lisière du jeu. Ensuite, une séquence filmique correspondant au deuxième chapitre, projeté sur un écran devant le rideau : un résumé en voix *off* du livre-témoignage de Karski, sous la forme d'un obsédant travelling d'une carte du ghetto de

1. Dans un entretien au *Figaro*, Fabrice Lucchini dénonçait l'absence de grands textes du répertoire à Avignon. NDLR.



Jan Karski (mon nom est une fiction) d'Arthur Nauzyciel, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Frédéric Nauzyciel.

Varsovie, signé Miroslaw Balka. Enfin, le rideau se lève sur un décor : le troisième chapitre est une fiction, et l'on découvre Jan Karski, dans un jeu immobile et des salves de paroles étourdissantes. Le décor imposant évoque un couloir de l'Opéra de Varsovie, pendant un récital d'où s'échappe Karski (Laurent Poitrenaux). La courbe du décor offre déformation et perspective exagérée : un pur espace visuel. Il y a là une sorte d'exploration de l'image impossible, d'où ces trois étapes scénographiques : proscenium (profondeur réduite), écran (frontalité totale), scène (à la profondeur trompeuse). Nauzyciel voit là un dispositif qui raconte l'histoire d'une parole impossible, mais nous pourrions dire l'histoire d'une image impossible, qui renvoie d'ailleurs à l'impossibilité de voir aujourd'hui ce que fut le ghetto, impossibilité que Nauzyciel a voulu faire tester à son équipe, en partant répéter à Varsovie même.

Le spectacle est porté avant tout par la présence magistrale de Poitrenaux, la silhouette pliée, ralentie, comme en apesanteur, tellement juste par rapport à cet homme qui s'est épuisé à dire, à ressasser un message d'alerte qui n'a pas été compris, qui s'est épuisé à ne pas l'oublier et qui a la frustration de n'avoir jamais été compris. De très belles bascules lumineuses, l'irruption de la danse (Karski a épousé une danseuse, chez qui il a reconnu la même solitude), créent un parcours trouble entre espaces réels et oniriques.

Il y a une grande proximité dans ce que le texte dit sur la solitude ou l'humanité (qui serait un autre mot pour dire mensonge) et l'univers d'Angélica Liddell.

« *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation

Liddell propose un abécédaire en forme de bombes, où chaque lettre est une déflagration différente (violente, assourdissante, silencieuse, comique...) mais toujours saisissante. Liddell a l'art de nous plonger dans sa rage, avec une conviction, une honnêteté qui balaient toute idée de pose, de posture. En une vingtaine de spectacles, cette Espagnole a exploré les notions de souffrance intime et collective, avec l'idée que la scène est le lieu où elle peut « briser la barrière de la pudeur » et que le geste théâtral serait un geste de survie. Il y a donc quelque chose de très intime qui se confronte au collectif, et c'est dans cet aller-retour permanent que se construit l'univers de la créatrice. Comme chez Rodrigo García, le ton est cru, direct, souvent poétique, provocateur mais, plus que chez lui, cela s'incarne dans un corps éprouvé capable de toutes les secousses, les virevoltes, les embrasements et les extinctions immédiats.

Ce projet est né de l'apprentissage du français que vient de faire Liddell : « Je me suis vue à 40 ans en train de réciter l'alphabet, assise à une table d'écolier, comme une petite fille. Ma vie était une merde, tout avait volé en éclats ; j'avais envie de brûler le monde et pourtant j'avais devant moi une feuille pleine de



« *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation d'Angélica Liddell, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Christophe Raynaud de Lage.

dessins et je répétais : *mon pantalon est rouge*. » Les mots choisis (haine, méfiance, solitude, rage...) offrent une confrontation de deux réalités et un retour vers l'innocence perdue de l'enfance. D'où E comme Enfant (mais pour dire : « Je n'ai pas connu un seul enfant qui soit devenu un bon adulte ») et L comme Loup, manière d'aller creuser derrière le langage, la fausse innocence (et l'on pense à Bettelheim mais surtout à Wittgenstein qui, comme par hasard, représente la lettre W), bref « un projet d'alphabétisation » fondé sur la méfiance. L'image scénique se construit alors sur les décombres du langage dans la reprise d'éléments d'un monde enfantin.

C'est donc dans un décor de conte d'enfant que débute le spectacle, verger de carton-pâte bordé de portes arrondies, trop petites pour la taille d'un adulte. Un piano, des pommes posées au pied des arbres et une dizaine de petites filles, habillées de robes dorées et coiffées d'oreilles de lapins. Entourant Angélica, elles répètent l'abécédaire comme on chanterait une comptine. Au sol, des formes tracées à la craie évoquent un parcours de marelle : ce sont en fait les marques



Au moins j'aurai laissé un beau cadavre de Vincent Macaigne, d'après *Hamlet*, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Christophe Raynaud de Lage.

des accessoires pour le spectacle à venir. Voilà donc un enchaînement de scènes comme autant de prises de position sur l'usage du monde, de la langue, comme autant de manières de tordre le cou à l'habitude, au politiquement correct, à tout ce qui étouffe en nous, à tout ce qui nous étouffe, bref de rompre le pacte. Une fois les petites filles parties, Liddell est flanquée d'une sœur, sorte de jumelle faussement ingénue, habillée à l'identique : cuisses nues, jupette courte, mi-bas, chaussures à talons. Si ce duo fonctionne parfaitement dans la première partie, il s'essouffle dans la seconde et le développement avec d'autres comédiens se perd dans la construction d'un univers kitsch où l'on cherche justement à faire image, à faire pose. Tout l'inverse du départ. L'image s'essouffle à force de se désigner.

Au moins j'aurai laissé un beau cadavre

C'est le contraire de ce qui se passe avec la mise en scène de Vincent Macaigne. Sa relecture d'*Hamlet* se fait sous le signe de l'énergie, de la violence, du cri, dans un déploiement qui fait mouche chaque fois, même si certains traits sont sans doute trop

soulignés, notamment ce qui touche à une certaine contemporanéité de l'œuvre. Macaigne s'empare du texte, le disloque, le déplace, écarte des passages entiers, tout en y intégrant les possibles sources d'inspiration de Shakespeare, mais aussi toutes sortes d'autres écrits (journal de Nietzsche, textes écrits par les comédiens). On invente même des scènes de la jeunesse d'*Hamlet* (Ophélie et lui, enfants se déclarant leur amour).

Macaigne base son approche de la pièce sur cette question : « Qu'est-ce que ne pas avoir sa place quand on est en colère ? » Hamlet tente de se rebeller contre sa génération « soumise à l'acceptation » (on est là très proche des propos de Liddell) et il « travaille comme nous à emmener la génération suivante » (Macaigne, texte du programme), d'où l'idée, intéressante, de sacrifice, de même qu'est très pertinente, et relativement iconoclaste, celle qu'*Hamlet* père ne soit pas forcément quelqu'un de bien, alors que Claudius le serait et qu'il « tue peut-être son frère pour de bonnes raisons ». L'impossibilité d'action d'*Hamlet* trouve ici de nouvelles justifications, car il aime bien Claudius, qui l'aime aussi de retour. Le meurtre du frère est une scène marquante de rage et d'amour mêlés, après que Claudius a expliqué combien, pour obéir au roi, qui ne se salissait pas les mains, il a été violent, en allant se battre contre la Norvège notamment, et combien *Hamlet* père est responsable d'avoir tué un monde. Un sbire de Claudius fait exploser des dizaines de bouteilles de liquide rouge à côté de la tête du roi – image encore plus sidérante dans un autre spectacle de Macaigne, *Requiem*, où, après lui avoir cédé le trône, un frère tuait le roi de ses propres mains et violait sa femme, dans la même mare de sang.

La scénographie joyeusement bordélique fabrique des images de manière très forte, et sait tout autant les détruire, les faire exploser ou disparaître (un château en plastique qui se gonfle et se dégonfle, s'écroulant et engloutissant Claudius, qui apparaît alors comme un roi fantoche ; une machine à fumée ; une fosse d'eau ; un aquarium ; des tables que l'on brise ; des fusées à longs serpentins de papiers colorés qui, en quelques secondes, transforment le plateau en un capharnaüm d'après fête). L'inscription de cette scénographie dans le cloître des carmes était très forte, permettant des images jouant à la fois de la donnée classique (patrimoniale presque) de la pièce et la dynamitant dans le même instant (des fluos suspendus dans tout le cloître, des machines à boissons, comme si le bâtiment historique était devenu université ou lieu de rangement, un préfabriqué au-dessus du cloître, accessible par un escalier à vis et surmonté d'une bannière lumineuse : « Il n'y aura pas de miracle ici »).

Dans ce beau cadavre que laisse Macaigne (et l'on commence directement avec la scène du fossoyeur, au bord d'une tombe emplies d'eau dans laquelle croupit le roi mort, à côté de Gertrude copulant avec Claudius !), on découvre des aspects essentiels de la motivation des personnages : Polonius comprend sa fille



Kristin, nach Fraulein Julie de Katie Mitchell et Leo Warner, d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg, présentée au Festival d'Avignon 2011.
© Stephen Cumiskey.

et la pousse à aller vers Hamlet en leur demandant quand même d'attendre que les stores électriques soient tout à fait descendus ! Ophélie, spontanée, à la gouaille populaire, se baladant avec un sac de chez H&M, court donc rejoindre Hamlet pour coucher avec lui, mais c'est elle aussi qui tendra la main à Claudius, qui la poursuit dans le château gonflable et couchera avec elle. De même, Gertrude est une femme démesurée dans sa passion, impudique dans son amour pour Claudius, mais aussi lucide lorsque le vent tourne et qu'elle décide de ne rien regretter. On pense à la Gertrude de Barker (*Gertrude. Le Cri*). Là aussi, la pièce commence avec une copulation de Claudius et Gertrude, image choc qui pulvérise dès le départ les lectures habituelles.

Kristin, nach Fraulein Julie

Loin de cette explosion, c'est un sentiment de grande douceur qui traverse la version toute en images de *Mademoiselle Julie*

proposée par Katie Mitchell et Leo Warner : impression d'avoir plongé dans un tableau de l'école du Nord, de vieilles maisons rustiques éclairées à la chandelle, plutôt que d'avoir vu un spectacle technologique.

Il s'agit pourtant d'un tournage en direct en multi-caméras autour d'une maison-décor de la pièce de Strindberg, mais qui ne montre que ce que perçoit de l'histoire un personnage secondaire : la servante Christine, épouse de Jean (qui va séduire Mademoiselle Julie). Depuis sa cuisine ou sa chambre, elle ne saisit que des bribes du drame (écoutant même à un certain moment une dispute derrière la porte ou avec un verre collé au plancher de la chambre). Il ne s'agit plus de monter *Mademoiselle Julie* pour la mettre en scène, mais de jouer avec la situation et ses protagonistes, pour en proposer un regard oblique, cinématographique, qui serait une vue subjective d'un protagoniste mineur.

Le décor représente donc la maison, mais avec la possibilité d'en déplacer des cloisons. Acteurs et techniciens tournent sans cesse autour, déplaçant caméras et accessoires, pour qu'à l'écran (fixé sur le devant de la façade) on ne voie qu'une image de film en continu. Bien souvent on n'aperçoit la scène que par l'écran, mais on peut la suivre en direct dans la cuisine à travers les grandes fenêtres du couloir ou par une porte ouverte. Il y a un plaisir évident d'épier les coulisses, les trucs (les gros plans sont tournés ailleurs, autour d'une table à l'avant-scène, des bruitistes sont en action autour), les trucages (notamment par le biais de deux doublures pour Christine, une doublure silhouette et une doublure main). Signalons la beauté des décors qui sont désignés pleinement comme décors, avec envers en tasseaux, déplacements et utilisations en d'autres circonstances. Il y a de beaux moments méditatifs en voix off (chaque comédien allant faire une prise de son en direct dans une cabine latérale) ; on voit alors sur l'écran des natures mortes filmées (bouquet de fleurs, lanternes, bougeoirs, reflets d'un visage dans un miroir, pluie sur des vitres).

Avec la fragilité même du théâtre (il y aura d'ailleurs une interruption technique le soir où j'y étais), ce film réalise une image cinématographique en mêlant les moyens du théâtre et du cinéma. Or, le cinéma est discontinuité, alors que là on joue la continuité même de la représentation. Au cinéma, on construit rarement le tournage de façon linéaire, sauf si l'on tourne en plan séquence comme dans *l'Arche russe* de Sokurov. La beauté des images n'en est que plus étonnante, même s'il faut accepter l'éloignement du drame, au profit d'une immersion toute subjective. Celle-ci réussit tout de même à nous faire saisir ses grandes lignes par les moments d'observation à distance de Christine, mais aussi par des moments de rêverie, pendant lesquels elle est témoin absent de ce qui se joue autour d'elle. La caméra fait alors office d'une mémoire en images. ■