
entretien avec Frédéric Fisbach

Comment vivez-vous aujourd'hui votre statut d'artiste associé du Festival ?

Frédéric Fisbach : J'ai eu la chance d'être choisi quatre ans à l'avance, ce qui a permis un dialogue sur le long terme. J'ai vu les éditions précédentes, ce qui m'a permis de mieux comprendre ce qu'était le Festival pour moi. Ce statut exceptionnel m'a permis de réfléchir à comment inscrire dans la durée quelque chose qui est par essence éphémère puisque le Festival dure trois semaines.

Comment, à travers la formidable agitation, partager avec tous les spectateurs les temps de travail et de réflexion en amont ? Il s'agit de proposer des ouvertures, de nouveaux horizons en terme de créations et de pensées. En fait c'est comme si on entrait sur un grand terrain de jeu artistique dans lequel il faut inscrire des œuvres qui durent. Je prends aussi cela comme une responsabilité dans la prise de parole au milieu de l'effervescence médiatique car ce statut met l'artiste en plein centre des enjeux artistiques auxquels nous sommes confrontés.

Vous allez mettre en scène *Feuillets d'Hypnos* dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

Pourquoi avoir choisi ce texte ?

J'ai découvert ce texte quand j'avais vingt ans, j'ai été impressionné dès la première lecture et j'ai toujours gardé ce livre à mes côtés. Un de mes rêves de mise en scène était *Le Soulier de satin*, mais j'ai très vite su que je ne pourrai pas le monter, faute de temps, et je n'avais pas envie d'une pièce de substitution. L'occasion du centième anniversaire de la naissance de René Char et son implication dans l'origine du Festival d'Avignon, la célèbre Semaine d'art en 1947, m'ont permis de revenir à ce texte que j'avais relu au Japon à l'occasion du tournage de *La Pluie des prunes* que j'ai réalisé en juin 2006. J'ai redécouvert la beauté de ces écrits, de cette volonté de transmission, d'une attitude d'être face aux gens et aux choses. J'ai redécouvert cette droiture sans la raideur, cette forme de courage, de croyance en l'homme débarrassée de toute foi religieuse, cet humanisme, dans le meilleur sens du terme. J'ai repensé à cette période de l'après-guerre où l'on pensait que l'accès aux œuvres d'art et de l'esprit permettrait que "ça" ne recommence jamais. Je me suis intéressé à cette sorte d'élan révolutionnaire qui était présent dans la Résistance. J'avais sous les yeux un texte non théâtral, de nature métissée, composite, avec des poèmes courts, des aphorismes, des témoignages historiques qui tiennent du grand reportage. Avec le poète pour seul personnage, le texte est structuré de 237 fragments présentés dans un ordre presque chronologique. Cela me convenait parfaitement bien, et j'avais envie de voir comment résonnait aujourd'hui ce texte unique et magnifique dans un contexte politique qui questionne.

Comment faire du théâtre avec ces fragments ?

Parce que les *Feuillets* font résonner plusieurs langues ensemble, on ne peut pas s'installer dans le confort d'une simple écoute qui s'attacherait au seul déroulement linéaire du texte. Chaque fragment implique une entrée différente qui implique à son tour des actions qui ne sont pas en lien les unes avec les autres. C'est ce qu'évoque le sous-titre "237 actions pour la scène". Des actions pour faire entendre que ce texte porte en lui des démarches et des implications très variées qui, de fait, peuvent exister à travers des jeux de représentation extrêmement divers. Le plateau et le rapport scène - salle induits par la configuration de la Cour d'honneur ne sont pas utilisés pour donner l'illusion de l'événement théâtral. Au contraire, ils ancrent l'événement du spectacle au plus près du réel en établissant des proximités fortes avec notre environnement quotidien. La scénographie et les 237 actions pour la scène explorent les rapports dans l'espace entre les interprètes, la centaine d'amateurs et le public. Elles construisent autant de situations scéniques singulières pour questionner notre propre rôle face aux autres, à travers les contextes culturels, politiques et sociaux qui sont les nôtres aujourd'hui. Dans cette perspective, la force des *Feuillets* réside moins dans sa dimension historique que dans sa capacité à être toujours opérant dès lors qu'on l'observe par le prisme de l'actualité contemporaine et par la singularité des histoires intimes.

Avec *Feuillets d'Hypnos*, René Char est-il à la fois dans le temps de l'Art et dans celui de l'Histoire ?

Certainement et l'on peut même se poser la question du moment où il écrivait ses textes, de la façon dont il séparait ces deux temps. Mais au centre de ses préoccupations, en dehors du quotidien du combat, il y a la question de la poésie. On a le sentiment qu'il ne peut rester "droit" que s'il repose sur deux piliers vitaux : la poésie et l'interrogation sur la possibilité de continuer à écrire, et la nature, incroyablement présente dans la totalité des *Feuillets*. Quand il n'a plus rien, qu'il est désespéré, il revient à ces deux préoccupations-là. Il faudrait aussi ajouter qu'il est dans le temps de la Mort, omniprésente et menaçante. Il y a pour lui la nécessité de déjouer la Mort.

Écrit-il ces *Feuillets* en pensant à leur publication future ?

Lui seul pourrait le dire mais il ne semble pas, il a d'ailleurs refusé toute publication pendant la guerre. Aussi parce qu'il en a détruit la majorité avant publication, et parce qu'il semble qu'il écrit d'abord pour lui-même, évacuant la posture de surplomb du patriarche, du sage, qui sait et qui livre la bonne parole. Il est dans une situation de doute et de questionnement permanent. Aucun manichéisme. Il est plus dans le refus que dans la Résistance :

“l’acquiescement éclaire le visage, le refus lui donne la beauté” dit-il dans un des aphorismes. Il est dans l’incapacité à dire “Oui” dans la situation où il est, il est physiquement réfractaire. Il est dans la marge plus que dans la minorité, la société devrait toujours être attentive à cette marge dans laquelle se situent particulièrement les artistes.

Vous occuperez la Cour d’honneur jour et nuit ?

Oui, puisque tous les acteurs et les techniciens habiteront la Cour, il y aura une présence au long cours du 13 juillet à 14 heures jusqu’au 17 juillet après la dernière représentation. Des spectateurs pourront être accueillis dès le matin pour un petit-déjeuner ou pour un atelier de pratique portant à la fois sur le travail théâtral et sur la rencontre avec le texte. En fin d’après-midi, des chercheurs et penseurs seront invités pour mettre en avant des liens qui existent entre le texte de Char et notre société contemporaine. Il sera aussi bien question d’interroger le sens de l’image et de la représentation telles qu’elles sont transmises au théâtre que de s’attacher à comprendre notre actualité politique – une actualité très forte, en pleine mutation, qui questionne fortement. Il s’agira d’offrir au spectateur un autre temps du théâtre, d’autres biais pour se saisir de l’évocation dramaturgique du texte. Habiter le Palais est aussi une manière de dédramatiser la présence dans la Cour. Nous serons là pour vivre pleinement le fait de proposer aux spectateurs une représentation dans un lieu unique, sans esbroufe, seulement pour que le théâtre ait lieu.

Vous allez aussi reprendre *Les Paravents* pendant le Festival. Pourquoi, parmi toutes les mises en scène que vous avez déjà réalisées, choisir celle-là ?

Sans doute parce que cette pièce a été une étape importante dans mon travail et qu’il y a toujours quelque chose de mystérieux dans le succès d’un spectacle. Alors que les répétitions s’amorcent de la même manière avec les mêmes envies et les mêmes désirs, que les équipes d’acteurs sont formidables, que les équipes artistiques et techniques sont très engagées, il y a des propositions qui trouvent un large public, qui sont de purs moments de bonheur partagés par tous, et d’autres qui ont plus de mal à fonctionner. Il y a des moments où l’on a le sentiment d’une réussite totale qui dépasse le cadre de la mise en scène ; où la pièce, pour des raisons qui échappent, touche quelque chose de l’air du temps. J’ai eu ce sentiment avec *Les Paravents*, et ce fut pour moi un aboutissement dans ma manière de mettre en scène. Depuis j’ai énormément réorienté ma pratique et sans doute aussi les buts de ma recherche. J’avais donc envie de voir comment cette proposition, qui a cinq ans maintenant et que nous avons jouée en France, au Japon, en Autriche, pouvait être reçue aujourd’hui dans un Festival où le public peut voir plus facilement une production de quatre heures.

Cette reprise se justifie aussi car *Les Paravents* est une pièce peu jouée, trop peu jouée, magnifique, mais qui porte en elle-même la quasi-impossibilité de sa représentation, avec ses quatre-vingt-seize personnages. C’est une pièce charnière dans l’œuvre de Genet puisqu’il va ensuite s’engager politiquement et réorienter sa production poétique en quittant le champ de la littérature. C’est Roger Blin qui s’en empare le premier en 1966, avec le scandale formidable qui a marqué sa création, preuve que le théâtre à cette époque pouvait encore faire scandale, puis Patrice Chéreau en 1983, Bernard Bloch et Jean-Baptiste Sastre plus récemment.

De quelle nature est cette complexité, cette difficulté, que vous notez dans *Les Paravents* ?

Elle démarre comme une pièce de la fin des années cinquante, avec deux personnages très bien dessinés dans un décor très bien planté et une problématique très claire. Une dramaturgie assez convenue donc. Mais très vite la pièce “déconne”, comme aimait à le dire Genet. Les situations se superposent, de nouvelles figures apparaissent dans le monde des morts et l’on a le sentiment d’un survol de territoire étrange avec des personnages dont on ne perçoit que des bribes de conversation, qui nous offrent donc des bribes de compréhension. Les personnages principaux se noient dans une foule d’autres personnages qui apparaissent et disparaissent assez rapidement. On ne retrouvera cette construction complexe que dans *Le Captif amoureux* et sous une forme littéraire différente. Tout cela est étrange mais passionnant, car on se confronte à un objet littéraire et dramatique hors normes.

Y a-t-il eu un déclic qui a enclenché pour vous le désir de mettre en scène cet objet étrange ?

Il y a toujours un événement qui se présente et qui donne une envie plus particulière. Pour *Les Paravents*, c’est ma découverte au Japon d’un art de la marionnette qui m’a bouleversé, un art venu du Bunraku, qui sépare l’œil et l’oreille du spectateur. Il y a une scène pour l’œil et une pour l’oreille avec trois manipulateurs silencieux et un “vociférateur” (nom qui a été donné par Roland Barthes), qui, assis en tailleur derrière un lutrin, lit le texte de l’histoire en faisant tous les personnages présents. Il est accompagné par un joueur de guitare (une guitare carrée japonaise en ivoire) qui semble donner le rythme. Lorsque j’ai assisté à ces représentations cela m’a passionné car j’y ai vu une sorte d’art théâtral “total”. J’ai trouvé cela très enrichissant pour le spectateur que j’étais et qui ne pouvait pas tout embrasser. C’est aussi ma rencontre avec la Compagnie Youkiza à Tokyo qui, moins vieille que le bunraku, existe déjà depuis trois siècles, et qui accepte que des femmes montent sur le plateau. Quand je les ai vus, j’ai immédiatement pensé que je pouvais trouver avec eux un moyen de monter *Les Paravents* grâce à la dimension totalement artificielle de leur art qui est contenu aussi dans le théâtre de Genet, grâce à la possibilité de jouer la mixité des personnages avec les marionnettes. Ensemble, nous pouvions raconter cette histoire, cette Odyssée de trois per-

sonnages: la mère, le fils et la bru, dans le temps de l'Algérie en guerre. Mais ce peut-être ailleurs, dans une guerre qui ne les concerne pas puisqu'ils ont toutes les tares: ils sont trop pauvres, trop laids, trop veules, ils ne peuvent être ni du côté des indépendantistes ni du côté des colons.

Une fois décidé à monter ce texte, comment avez-vous constitué votre équipe sur le plateau ?

Il y a deux vociférateurs français qui disent tout le texte et que j'ai encouragés à "déconner", à jouer d'une façon parfois très forcée, avec des accents, des défauts de prononciation pour typer les voix, pour permettre aux spectateurs de se retrouver dans le dédale des personnages. Il y a trois acteurs qui jouent les trois personnages centraux dont nous avons parlé et qui dialoguent entre eux et avec les marionnettes, qui sont très petites (soixante-dix centimètres maximum), qui bien sûr sont muettes. Les manipulateurs sont japonais et, comme ils ne parlent pas français, ils travaillent à partir de repères textuels pour les manipulations. Pour avoir une cohérence, nous travaillons avec une amplification vocale qui permet d'avoir un seul plan pour les voix, et de jouer parfois sur une relation très intimiste. J'ai ajouté des éléments de vidéo, surtout lorsque nous sommes dans le monde des morts. Et cet apport est une idée qui m'est venue quand j'ai travaillé aux États-Unis sur *Les Paravents* dont la traduction est "screen", le mot qui sert à désigner les écrans. Comme Genet se sert de ses paravents comme espaces de projection pour ombres chinoises ou pour inscrire des slogans révolutionnaires, j'ai pensé qu'il y avait là une possibilité nouvelle qui ne trahissait pas sa pensée. J'ajoute que les spectateurs sont munis de jumelles, comme dans le théâtre "d'avant", où j'accompagnais ma grand-mère...

Quelle version du texte utilisez-vous ?

Celle de 1966 que Genet a fait paraître après la mise en scène de Roger Blin. Ce texte est très fortement influencé par le travail commun entre eux deux. C'est donc très intéressant d'avoir un texte passé au tamis d'une mise en scène. De temps en temps, on se permet de faire entendre les commentaires de Genet lui-même sur son propre travail.

N'avez-vous pas la sensation qu'il est maintenant possible de jouer vraiment la pièce, dégagée de son contexte historique et politique, comme un grand poème dramatique sur le théâtre et la mort ?

C'est absolument évident et l'on découvre maintenant la langue de Genet, hors de tout système, en mouvement permanent, sans logique, on découvre un objet littéraire, on découvre un Genet amoureux de la langue française où "tous les mots viennent trouver refuge", on découvre cette grande rigolade, ce rire chez les morts. On peut jouer et entendre cette pièce pour ce qu'elle est: visionnaire et soucieuse de ce qu'est la représentation théâtrale. Genet est pris dans cette grande œuvre, cette trilogie qu'il ne terminera jamais, et qui devait s'intituler: *La Mort*. Hors de tout point de vue partisan on s'aperçoit aujourd'hui que Genet est un très grand poète inclassable.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007