



FESTIVAL D'AVIGNON
64^e ÉDITION DU 7 AU 27 JUILLET 2010



DOSSIER DE PRESSE

Sommaire

- 5 Entretien avec **Hortense Archambault** et **Vincent Baudriller**
- 10 *Christoph Marthaler* artiste associé et *Anna Viebrock*
 ☒☉ PAPPERLAPAPP
Christoph Marthaler artiste associé
 ☒☉ SCHUTZ VOR DER ZUKUNFT
- 14 *Anna Viebrock*
 ★ MIROIRS DU RÉEL
- 17 *Olivier Cadiot* artiste associé
 ☒ L'AFFAIRE ROBINSON
 ☒▲ DÉCHIFFRAGE ☒ UN MAGE EN ÉTÉ, LECTURE
- 20 *Olivier Cadiot & Ludovic Lagarde*
 ☒ UN NID POUR QUOI FAIRE
 ☒ UN MAGE EN ÉTÉ
- 24 *Rodolphe Burger*
 ☉ BAL DU 14 JUILLET
 ☉ LE CANTIQUÉ DES CANTIQUES ☉▲ CINÉPOÈMES LIVE
 ☉▲ CONCERT DESSINÉ
- 27 *Pascal Dusapin*
 ☉ CONCERT ☉ DUSAPIN/BACH
- 30 *Jean-Baptiste Sastre*
 ☒ LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II
- 34 *Anne Teresa De Keersmaecker* *Rosas*
 ✖☉ EN ATENDANT
- 37 *Guy Cassiers* *Toneelhuis*
 ☒▲ DE MAN ZONDER EIGENSCHAPPEN I
- 40 *Andreas Kriegenburg* *Kammerspiele de Munich*
 ☒ DER PROZESS
- 44 *François Orsoni*
 ☒☉ BAAL
- 47 *Christophe Feutrier*
 ☒ DÉLIRE À DEUX
- 49 *Jean Lambert-wild*
 ☒▲☉ LA MORT D'ADAM
 ☒☉ COMMENT AI-JE PU TENIR LÀ-DEDANS ?
- 52 *Angélica Liddell*
 ☒⚡ LA CASA DE LA FUERZA
 ☒⚡ EL AÑO DE RICARDO
- 55 *Julie Andree I.*
 ☒⚡ ROUGE
 ☒⚡ NOT WATERPROOF
- 58 *Christophe Huysman*
 ☒ L'ORCHESTRE PERDU
- 61 *Falk Richter & Stanislas Nordey*
 ☒ MY SECRET GARDEN
- 64 *Falk Richter & Anouk van Dijk*
Schaubühne Berlin
 ☒✖ TRUST
- 67 *Gisèle Vienne*
 ✖☒☒▲ THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR
- 70 *Philippe Quesne* *Vivarium Studio*
 ☒ BIG BANG
- 73 *le GdRA* *Christophe Ruihes, Julien Cassier, Sébastien Barrier*
 ☒✖▲ ETHNOGRAPHIQUES
 ☒☉☒▲ SINGULARITÉS ORDINAIRES
- 78 *Massimo Furlan*
 ☒⚡ 1973
- 81 *Pierre Rigal*
 ☉✖ MICRO
- 84 *Zimmermann & de Perrot*
 ✖☒☉ CHOUF OUCHOUF
- 88 *Faustin Linyekula*
 ✖☒ POUR EN FINIR AVEC BÉRÉNICE
- 91 *Alain Platel & Frank Van Laecke*
les ballets C de la B
 ✖☒ GARDENIA
- 93 *Alain Platel* *les ballets C de la B*
 ✖ OUT OF CONTEXT FOR PINA
- 96 *Josef Nadj & Akosh S.*
 ✖☉⚡ LES CORBEAUX
- 99 *Cindy Van Acker*
 ✖ LANX / OBVIE
 ✖ OBTUS / NIXE
- 103 *Boris Charmatz*
 ✖⚡ FLIP BOOK
 ☒✖ LA DANSEUSE MALADE
- 106 La Vingt-cinquième heure
 109 Sujets à Vif
 112 Installation et parcours
 113 Lectures d'écrivains
 114 Cycle de musiques sacrées
 115 Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon
 116 Le Théâtre des idées
 118 Les Rencontres européennes
 119 Écoles au Festival
 120 En souvenir d'Alain Crombecque
 121 France Culture en public
 122 Informations pour les spectateurs
 124 Informations pratiques
 125 Budget prévisionnel de l'édition 2010
 127 Calendrier
 129 Les partenaires du Festival d'Avignon
 146 Bureau de presse du Festival d'Avignon

Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller

Directeurs du Festival d'Avignon

Comment s'est passée la préparation du Festival d'Avignon 2010 avec deux artistes associés, Olivier Cadiot et Christoph Marthaler ?

Hortense Archambault : Notre idée du Festival, au-delà même du travail de programmation, est fondée sur la rencontre avec les artistes. Ces discussions nous permettent de nous situer au cœur même de la création. Quand il y a deux artistes associés, bien sûr, cela développe cet exercice du dialogue. Nous l'avons expérimenté, il y a deux ans, avec Valérie Dréville et Romeo Castellucci : une conversation à quatre, en dehors du projet propre à chacun, constituant une sorte d'atelier commun qui nous a nourri pour progressivement élaborer le Festival. À leur tour, Olivier Cadiot et Christoph Marthaler nous ont ouvert leur atelier pour partager leur processus de création : chez Olivier Cadiot celui de l'écriture, chez Christoph Marthaler cette élaboration si particulière de ses spectacles.

C'est la première fois qu'un écrivain est associé comme cela au Festival...

Vincent Baudriller : Nous ne savions pas trop où nous allions en conviant un écrivain comme artiste associé, même si, dans l'histoire d'Avignon, des écrivains ont compté. Il y eut même un temps où Alain Crombecque conviait chaque année un poète pour l'installer au centre du Festival. Mais là, c'était un vrai défi : associer un écrivain, avec son parcours, son écriture, son monde, ses amis. Cela nous a permis de décentrer notre regard, de voir différemment les enjeux d'Avignon et donc encore une fois de nous déplacer.

L'association avec Christoph Marthaler n'était pas non plus de première évidence.

H. A. : On a cependant rapidement compris que des correspondances pouvaient rapprocher Olivier et Christoph, au-delà des différences entre leurs pratiques artistiques et leur statut. Ce sont deux artistes plongés au cœur même du quotidien, qui s'en nourrissent et donnent forme à ces expériences de la vie à travers leur art. Ils partagent le goût du rythme, de la vitesse ou de la lenteur, du mélange du savant et du populaire, du croisement entre les langages artistiques. Enfin, leurs registres d'intervention sont larges, guidés par la curiosité : du bistrot aux œuvres d'art, des gestes à l'histoire, de la convivialité au rire ou à la pensée. D'une certaine façon, on s'est aperçu en les côtoyant, séparément et ensemble, que notre intuition de départ était juste : entre Olivier et Christoph, il y a eu une vraie rencontre, entre deux univers, entre deux personnes.

V. B. : Ce sont deux artistes qui n'ont ni l'habitude, ni le goût d'avoir un discours sur leur œuvre : ils sont leur œuvre. C'est leur regard sur le monde, sur les gens, qui fait œuvre. Ce ne sont pas des artistes qui parlent, même si, entre nous, le dialogue a été riche, animé, fructueux. Lorsque nous avons proposé à Christoph de s'associer avec nous et avec Olivier, ils ne se connaissaient pas. Christoph ne lit pas de livres en français et n'avait jamais ouvert un roman d'Olivier qui, lui-même, n'avait dû voir qu'un spectacle de Christoph Marthaler. Pourtant, Christoph a été d'emblée enthousiaste : il y a chez lui de la curiosité pour l'inédit, l'imprévu, l'inconnu. Mais il nous a tout de suite présenté sa seule réserve : on ne pouvait pas attendre de sa part de commentaire ni d'analyse sur ses propres spectacles, c'est pourquoi par exemple il ne désire pas donner d'interview. Seul son travail devait compter. Pour un artiste associé, et pour le Festival, ce n'est pas évident de refuser cette communication, mais on a accepté cette condition car le jeu en valait la chandelle. On pensait vraiment que cette rencontre entre Christoph et Olivier allait être décisive, allait nous nourrir.

Comment, concrètement, s'est opérée cette rencontre ?

V. B. : On a donné quelques livres d'Olivier à Christoph, puis, en septembre 2008, on est parti avec Olivier voir le spectacle étonnant que Christoph a fait à l'Hôtel Waldhaus de Sils-Maria, en Suisse Engadine. C'est là que tout a commencé : ils se sont trouvés, à travers leur goût commun pour la vie, les bons plats, les bons vins, mais aussi la musique savante et populaire. Une grande complicité est née, dont témoignera la lecture d'Olivier Cadiot dans la Cour d'honneur au sein même du décor de *Papperlapapp* conçu pour Christoph Marthaler par Anna Viebrock, ou encore la participation d'Olivier comme collaborateur à la dramaturgie de ce *Papperlapapp*.

H. A. : Christoph, lui, a tout de suite demandé à venir voir Avignon dans le détail, à la saison des truffes si possible, et il s'est mis à marcher dans la ville. Seul, avec Anna Viebrock, sa collaboratrice, et avec Olivier. Ce fut une rencontre joyeuse et une complicité contagieuse. On a beaucoup ri en préparant ce Festival, dans un esprit iconoclaste, voire dada. Chaque situation, chaque parole, chaque texte était prétexte à l'inattendu. Ce caractère très... bâlois de Christoph était partagé par Olivier. Beaucoup d'images ou de textes sont nés de là.

V. B. : Ils se sont réinventés par exemple en duo d'archéologues imaginaires, fouillant devant le Palais des papes et découvrant des statuettes des papes en plastique. En arpentant les rues d'Avignon tous les deux, ils ont repéré des portes de garages, des chapelles, la vieille prison, un confessionnal. C'est leur matière première : ils travaillent, écrivent, mettent en

scène à partir de là. Ce sont des sources d'inspiration pour eux, avec ce rapport fort qu'ils partagent au territoire, aux détails de la ville, de la nature, aux gens. Olivier, par exemple, a été voir la Villa Robinson, du nom du personnage qui traverse son œuvre, vieille maison abandonnée sur l'île de la Barthelasse...

H. A. : Ils nous ont chacun fait une réponse forte et originale. Olivier a répondu en écrivant un livre, *Un mage en été*, qui donne naissance au spectacle de Ludovic Lagarde avec Laurent Poitrenaux. Christoph, lui, répond par son spectacle conçu spécialement pour la Cour d'honneur, qui se donnera là et pas ailleurs. Ce sont des cadeaux inestimables. On a pu suivre sur deux ans le livre et la préparation du spectacle, et dans chacun des deux on retrouve des éléments de nos rencontres, de nos discussions. On a également voyagé : Sils-Maria, Vienne, Bâle ...

V. B. : Près d'Aubeterre-sur-Dronne, chez Olivier, aux confins de la Charente et du Périgord, dont on retrouve des éléments et des détails dans ses textes, la rivière d'*Un mage en été* par exemple. C'est notre recette de cuisine pour créer un Festival. Ces voyages, leurs travaux, les discussions, les formes qu'ils mettent en jeu, les artistes qu'ils apprécient, tout cela trouve des échos dans le programme.

Comment Olivier Cadiot et Christoph Marthaler ont-ils voulu être présents à Avignon ? À travers quelles œuvres ?

VB : Les approches d'Olivier Cadiot et de Christoph Marthaler sont très différentes, mais ont fini par se rejoindre, d'une certaine façon. Le premier est un écrivain : il est seul, c'est le « je » de l'auteur. Ce « je » est mis en commun quand le texte écrit, lentement en deux ou trois ans, est partagé avec un collectif : le théâtre et sa troupe, en l'occurrence Ludovic Lagarde et les acteurs qui travaillent avec lui, Laurent Poitrenaux, Valérie Dashwood... On retrouve là une expérience collective qu'on connaît bien au Festival, puisque le théâtre y est depuis toujours l'art issu de l'être-ensemble. Dans ce laboratoire, produit à partir de l'expérience collective et musicale, Olivier Cadiot et Christoph Marthaler se rejoignent. Dans les deux spectacles proposés par Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde cet été à Avignon, *Un nid pour quoi faire* et *Un mage en été*, cette dimension de l'adaptation d'un texte du singulier au collectif existe fortement.

H. A. : Mais la présence de l'écrivain devait également se traduire au Festival par la lecture. Olivier lit dans la Cour d'honneur, à l'École d'Art : il dispose sa revue littéraire en trois dimensions. De même, avec Rodolphe Burger ou Pascal Dusapin, de vieux complices pour lui, il fait écouter ses mots comme musique. Nous espérons que cette dimension verbale investisse Avignon.

V. B. : Avec Christoph Marthaler, nous sommes dans un processus de création très singulier : chaque spectacle naît d'une expérience collective fragile située dans un lieu particulier. Quand on a proposé à Christoph le Palais des papes pour son spectacle, il a voulu que cette architecture et cette histoire deviennent le décor et le récit de *Papperlapapp* : il enregistre musicalement et théâtralement les vibrations des murs et de l'histoire dans la Cour. Il va le plus loin possible dans cette direction, puisqu'il a voulu que cette création soit spécifique à la Cour. *Papperlapapp* ne peut avoir lieu qu'au Palais des papes et ne peut pas être joué ailleurs. Tout au long du mois de juin, acteurs, chanteurs, musiciens et dramaturges vont travailler autour de Christoph à cette création. Des textes et des musiques, des gestes et des ambiances se fondent peu à peu dans ce creuset créateur. On découvrira cela le 7 juillet, lors de la première représentation. Cet acte créateur est évidemment ce qui demeure au cœur du Festival. Nous avons également voulu montrer un autre spectacle de Christoph, *Schutz vor der Zukunft*, qu'il avait créé à Vienne dans un hôpital psychiatrique, chargé de la mémoire du drame nazi de ce lieu d'internement. Nous le reprenons à Avignon au collège Champfleury.

On sent, de nouveau, que le Festival d'Avignon sera marqué par l'Histoire. Est-ce votre point de vue ?

H. A. : Le programme se compose souvent par association d'idées et révèle d'autres idées qui apparaissent au fur et à mesure. Effectivement, la présence de l'Histoire nous semble importante cette année et notamment deux périodes de crise, de violence, où le monde se transforme : la seconde moitié du XIV^e siècle et les débuts du XX^e siècle. Avignon a souvent joué ce rôle-là : repenser la société actuelle à partir de l'histoire qui traverse les spectacles.

V. B. : Pour Christoph Marthaler, le point de départ de *Papperlapapp*, c'est le Palais des papes et l'histoire qui l'entoure, construit au milieu du XIV^e siècle une fois que les papes décident de s'installer à Avignon avec Clément V. Puis vient le schisme de la fin du XIV^e siècle, quand il existe une dualité entre deux papautés, celle de Rome et celle d'Avignon. Le plus étonnant, c'est que *Papperlapapp* résonne historiquement avec l'autre spectacle présenté à la Cour, *La Tragédie du roi Richard II*, monté par Jean-Baptiste Sastre. Richard II est aussi un souverain de la fin du XIV^e siècle, et illustre, ainsi que l'a voulu Shakespeare, les transformations profondes d'un monde en crise : il n'est plus un roi de droit divin, mais un homme qui exerce le pouvoir et doute, qui provoque la violence et le chaos alors qu'il cherche à s'en protéger. C'est une pièce sur la fragilité de l'homme face au pouvoir, dont le décor « naturel », disons historique, est le Palais des papes lui-même. C'est déjà sans doute, entre autres, pour cela que Jean Vilar en avait fait son spectacle d'ouverture, en 1947, lors du premier Festival d'Avignon. De plus, la nécessité de reconstruire un monde sur les ruines de l'ancien prend tout son sens, en 1947 après la guerre, comme aujourd'hui où nous sentons bien, mais plus indistinctement, que nous sommes en train de changer d'ère. Une autre artiste, Anne Teresa De Keersmaeker, que nous voulions inviter car elle est une de celles qui poussent le plus loin la recherche sur la musicalité de la chorégraphie, travaille cette année sur cette même période à travers *l'ars subtilior*, une tradition musicale fondée sur la dissonance, la complexité, la musique d'un monde dont les piliers anciens s'effondrent. Sans plateau, sans décor, sans lumière artificielle, Anne Teresa De Keersmaeker et ses danseurs joueront au Cloître des Célestins, à nu, au coucher du soleil.

H. A. : Trois textes donnés à Avignon renvoient des échos de la crise qui secoue l'Europe centrale après la Première Guerre mondiale : *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, adapté par Guy Cassiers, *Le Procès* de Franz Kafka, monté par Andreas

Kriegenburg et la Kammerspiele de Munich, et *Baal* de Brecht, dans sa première version, celle de 1919, mis en scène par François Orsoni aux Célestins. Dans ces spectacles, on a l'impression de saisir l'homme au bord de la chute, quand la barbarie de la guerre bouleverse les écritures, obligeant les écrivains à reformuler la question de l'humain en société. Cette époque d'instabilité et d'interrogations trouve beaucoup de résonances avec d'autres textes appartenant à un contexte assez proche, comme *Délice à deux* de Ionesco, monté avec Valérie Dréville et Didier Galas, ou la pièce écrite par Christophe Huysman, *L'Orchestre perdu*. À chaque fois, on y voit ces allers et retours entre la crise individuelle, les problèmes intimes, et les troubles collectifs de moments secoués par l'histoire. La scène du théâtre n'est-elle pas ce lieu où les préoccupations personnelles prennent une dimension collective ?

La scène est un espace de la remise en cause, de la mise en danger...

V. B. : Puisque cette année l'auteur, à travers la figure de l'écrivain ou de l'artiste, du metteur en scène, est au centre du Festival, il est normal qu'il se mette à l'épreuve. L'écrivain seul sur scène, c'est en soi une performance. Et ce Festival est traversé par ces performances, où l'enjeu même de la mise en scène est le risque encouru par le corps de l'artiste. C'est le cas d'Angélica Liddell, qui vient de Madrid avec deux spectacles joués pour la première fois en France, qui illustrent avec une grande force l'engagement extrême exigé par le plateau. Elle a forgé un langage très particulier pour parler de la beauté à partir de la douleur. C'est également vrai avec Julie Andrée T., jeune performeuse de Montréal qui prend le risque de mettre en danger son propre corps, ou Jean Lambert-wild qui, entre performance et théâtre, propose une adaptation scénique de *La Chèvre de monsieur Seguin*, où l'irrépressible désir de liberté est à la fois un affranchissement et un chemin vers la mort.

H. A. : L'autre forme de la prise de risque, qui nous semble de plus en plus nécessaire sur un plateau, est l'hybridation des arts. Avignon a toujours été un creuset pour ces mélanges et cela semble de plus en plus vrai. Christophe Huysman, par exemple, qui vient de l'écriture théâtrale, ne cesse d'enrichir son œuvre de registres divers, la danse, la musique, le cirque. Là, l'expérience du « nous » prend forme concrète, sous la direction d'un auteur-metteur en scène qui cristallise ces rencontres d'arts différents. C'est également le cas de Falk Richter, jeune dramaturge allemand présent cet été avec deux projets : *Trust*, qu'il signe avec la chorégraphe Anouk van Dijk, avec des danseurs et des acteurs mêlés et *My secret garden*, qu'il codirige avec Stanislas Nordey, autour d'un texte qu'il écrit pour les trois acteurs durant le processus de travail. Si bien que la crise existentielle qu'on voit sur scène n'est pas fermée : elle s'ouvre sur la société, sur le monde contemporain.

Des formes circulent à Avignon cette année...

V. B. : À travers cette hybridation des expériences et des arts, on met en avant une nouvelle génération d'artistes, notamment français, qui campent sur ces frontières. Ils travaillent entre les arts, avec des formes diverses, mais également entre les langues, les pays. Je veux parler de personnalités comme Gisèle Vienne, située entre écriture, théâtre, danse et marionnettes, qui a trouvé un langage scénique à elle pour explorer la part sombre à l'intérieur de l'être humain, ou Philippe Quesne, dont le point de départ, dans *Big Bang*, consiste à conduire son équipe à inventer ensemble un monde et une forme sur une île déserte. Il n'est pas tout à fait étonnant qu'ils soient actuellement parmi les jeunes artistes français qui circulent le plus internationalement. Mais l'on pourrait aussi évoquer le collectif GdRA, qui rassemble des expressions artistiques très éloignées, cirque, théâtre de rue, anthropologie, en faisant le pari que les étincelles nées de ces rencontres produiront des nouvelles manières de faire du théâtre. Cette perspective anthropologique traverse plusieurs spectacles : il s'agit d'observer l'humain, le groupe, soi-même, et d'en faire la matière première de la création. Il y a un côté explorateur dans de nombreux spectacles, qui prennent, comme dans l'anthropologie, un aspect de journal de terrain... Pierre Rigal, avec *Micro*, est parti explorer le concert rock. Le danseur, chorégraphe, sportif, enquête sur un groupe de rock et donne à voir la musique par le mouvement. De même, Zimmermann & de Perrot, avec *Chouf Ouchouf*, sont partis trois mois travailler avec un groupe d'acrobates à Tanger et se sont inspirés de la vie dans la médina.

H. A. : Cette rencontre entre deux cultures, deux arts, deux continents, qui fait circuler les formes artistiques et les manières de capter la réalité contemporaine, on la retrouve dans le spectacle de Faustin Linyekula, *Pour en finir avec Bérénice*, où Racine se déplace vers Kisangani : la figure de l'étranger, au centre de la pièce classique, est interrogée à partir du Congo d'aujourd'hui.

Parmi les formes présentes à Avignon cette année, la danse semble se tailler une part de choix...

V. B. : L'une des premières choses que nous nous sommes dites en conviant ensemble Olivier Cadiot et Christoph Marthaler est que la musicalité pouvait relier leurs deux écritures, très différentes. En ce sens, il fallait laisser une large place à la danse, la chorégraphie étant la forme de spectacle vivant la plus proche de la musique. C'est pourquoi, outre Anne Teresa De Keersmaeker, qui revient à Avignon, nous avons convié Alain Platel, avec deux spectacles : une création, *Gardenia*, mettant en scène neuf travestis âgés qui reviennent sur leur expérience et leur vie, et la reprise d'une pièce magnifique, *Out of Context*, en hommage à Pina Bausch. De même, Josef Nadj, ancien artiste associé en 2006, fait dialoguer sur le plateau la danse, le dessin et l'improvisation musicale, avec Akosh S., autour du motif animalier des corbeaux. Boris Charmatz, artiste associé pour l'an prochain, opère quant à lui la rencontre entre chorégraphie, écriture (faisant entendre Hijikata comme un Antonin Artaud japonais) et théâtre, aux côtés de Jeanne Balibar dans *La Danseuse malade*. Et Cindy Van Acker rappelle la simplicité vertigineuse du mouvement, sa verticalité, sa physicalité, grâce à quatre soli dansés par quatre danseuses différentes. La traverse musicale qui relie les univers de nos deux artistes associés impliquait aussi, nous y avons tenu, à faire entendre de la musique à Avignon. Elle va ponctuer et rythmer ce Festival. D'abord grâce à un riche programme de musique sacrée et des concerts d'orgues. Ensuite, grâce à la présence de Pascal Dusapin, qui revient à Avignon vingt ans après son opéra, *Roméo & Juliette*. Il revient par amitié pour Olivier Cadiot, mais aussi parce que sa musique peut permettre de

mieux entendre encore la langue d'Olivier. C'est également le cas de Rodolphe Burger, autre complice d'Olivier Cadiot, et véritable inventeur de formes musicales, dont plusieurs seront présentes lors du Festival : le *Concert dessiné* avec Dupuy et Berberian dans la Cour, le ciné-concert avec Pierre Alferi, le *Cantique des cantiques* issu du parlé-chanté, écrit par Cadiot et autrefois incarné par Bashung, et le bal du 14 juillet, une fête qui devrait permettre de faire danser la ville.

H. A. : Il faut insister sur ce dernier événement, qui pour nous colore vraiment le Festival. On retrouve cette rencontre entre culture savante et culture populaire dans le dialogue des formes que propose l'artiste lausannois Massimo Furlan, qui reconstitue, à lui seul, tel un remake, l'émission de l'Eurovision 1973.

L'autre fil rouge parcourant le Festival 2010, c'est la littérature.

V. B. : Autour d'Olivier Cadiot, qui interroge le théâtre à partir de sa place d'écrivain, de la poésie, du roman, de la lecture, nous avons tenu à marquer la place des auteurs. On la trouve par exemple dans la Cour d'honneur, avec la présence sur scène, dans *La Tragédie du roi Richard II*, de Frédéric Boyer, lui-même poursuivant son œuvre de traducteur en proposant une nouvelle version de la pièce de Shakespeare. On retrouve ce dernier dans un cycle de lectures, aux côtés de Pierre Guyotat ou de la poésie sonore de Bernard Heidsieck. Et la Sacd poursuit sa participation au Festival, dans les Sujets à Vif, en proposant des rencontres entre quatre auteurs, Christophe Fiat, Anne-James Chaton, Arno Bertina, Marie Desplechin et quatre acteurs ou performeurs.

On a l'impression d'un certain renouvellement, avec notamment d'assez nombreux jeunes artistes qui ne sont jamais venus au Festival auparavant.

V. B. : Le Festival d'Avignon poursuit une mission, qui l'a fondé : la création contemporaine sur la scène des arts vivants, proposée à un large public. Il y a cette année des fidélités, des artistes qui nous accompagnent depuis longtemps, comme Josef Nadj, Guy Cassiers, Alain Platel, Christoph Marthaler, mais aussi quelques jeunes qui reviennent, Gisèle Vienne, Philippe Quesne, Massimo Furlan, Jean Lambert-wild. Cependant, un bon nombre d'artistes, effectivement, ne sont jamais, ou presque jamais, venus au Festival. C'est un besoin de renouvellement, de découverte, qui répond à la curiosité naturelle des spectateurs. Il s'agit de surprendre, d'explorer l'inattendu... Entre Boris Charmatz, Cindy Van Acker, Pierre Rigal, Jean-Baptiste Sastre, Andreas Kriegenburg, Angélica Liddell, ou Julie Andree T., Avignon continue d'ouvrir ses portes à des artistes qui n'étaient pas encore venus sur son territoire.

Autre sentiment : Alain Crombecque, l'ancien directeur, disparu en janvier dernier, semble très présent dans votre programmation...

V. B. : Alain Crombecque, pour nous, ce sont les poètes à Avignon, c'est la musique au Festival, les uns et l'autre invités quasi permanents des éditions qu'il a dirigées entre 1985 et 1992. Or, c'est vrai, on retrouve beaucoup ces dimensions cette année. Nous rendrons un hommage particulier à Alain Crombecque en lui dédiant cette édition. On partagera son souvenir, lors d'une soirée réalisée avec France culture et le Festival d'Automne, ou avec des lectures. Alain Crombecque a souvent raconté Avignon et la façon dont il dirigeait le Festival nous a beaucoup marqués... Par intuition, en faisant confiance aux artistes, par la prise de risque : Avignon a été sous sa direction un espace d'aventures artistiques. Cela compte pour nous, indéniablement car nous sommes porteurs d'une histoire qui a été nourrie par chacun des directeurs qui nous ont précédés, de Jean Vilar à Bernard Faivre d'Arcier.

H. A. : Dans cet esprit, nous continuons à donner la priorité aux créations. C'est toujours un défi, toujours un risque, de venir créer un spectacle au Festival, aussi bien pour les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs, que pour le Festival qui doit prendre sa place comme producteur ou coproducteur, ce qui n'est jamais gagné d'avance. Les deux spectacles de la Cour d'honneur, cette année, *Papperlapapp* et *La Tragédie du roi Richard II*, sont des productions du Festival. Nous devons mettre sur pied des solutions toujours plus inventives, mais toujours fragiles et menacées. Créer aujourd'hui exige une énergie encore plus importante qu'auparavant !

Un Festival n'est jamais fait à l'avance : la part de ce qui se joue sur place, dans l'instant de la création des spectacles, est importante...

H. A. : Nous vivons un moment paradoxal, où la vitalité de l'invention des formes et du travail créateur, individuel et collectif, est surprenante, mais parcourue d'une extrême inquiétude, pour des raisons tout à fait objectives : rarement une telle pression à la baisse ne s'est exercée sur le financement du théâtre public et sur la politique culturelle de la France, voire de l'Europe en général. Remettre en cause la capacité d'investissement culturel comme nous le vivons actuellement, c'est ébranler les fondements de notre politique culturelle. Si le Festival d'Avignon conserve cette année un niveau de subvention en légère augmentation, nous savons bien qu'il s'agit d'un effort important des collectivités territoriales et de l'État qui nous accompagnent. Et cette inquiétude est d'autant plus forte que le monde du spectacle vivant sent qu'il devrait avoir un rôle à jouer dans la reformulation d'un monde en reconstruction, dans le questionnement sur la place de la culture, de la création, au sein de la société. Comment affirmer l'importance de cette place, qui ne peut pas être de l'ordre du seul divertissement, ni du simple accessoire de consommation culturelle ? Comment placer la culture au cœur ? C'est l'être-ensemble d'un public comme celui d'Avignon, qui va vers la découverte, la curiosité, l'exigence, la rencontre, l'altérité, qui permet de poser ces questions. Comment formuler cela ? Un de nos souhaits est que le Festival reste un forum de discussions et de réflexions à propos de ces interrogations. Il l'est déjà, à travers les Rencontres européennes sur le spectacle vivant, consacrées cette année aux rapports entre culture, régions et territoires, grâce au Théâtre des idées, par les multiples tables rondes professionnelles, conférences et colloques universitaires, rencontres avec le public, rassemblements politiques et syndicaux qui se tiennent à Avignon en juillet.

Une bonne nouvelle : le Festival d'Avignon se dote d'un outil de création nouveau...

V. B. : Depuis toujours, le Festival était dans une situation compliquée face aux spectacles créés sur place, notamment dans la Cour : il n'avait pas de lieu de répétition adéquat. On bricolait, contrairement à la réputation de haute technicité du Festival. On devait doter Avignon de cet outil de répétition et de résidence d'artistes. C'est fait, grâce à l'appui et l'accord de l'État et des trois collectivités locales, la Ville, le Département, la Région. À l'automne sera lancé un concours d'architecture pour la construction d'un bâtiment spécifique et moderne, aux dimensions de la Cour d'honneur, dans un lieu désormais choisi, à un kilomètre des remparts dans le quartier de Monclar. Cet espace, qui devrait être prêt pour l'édition 2013, est déterminant pour l'avenir du Festival. Il nous permettra d'accompagner les projets des artistes et de développer notre travail toute l'année vers le public du Festival et sur le territoire d'Avignon et de sa région.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

Christoph Marthaler

ARTISTE ASSOCIÉ

Depuis 1980, le metteur en scène suisse **Christoph Marthaler** fait halte sur la plupart des grandes scènes européennes de théâtre et d'opéra, apportant ses univers fictionnels et reconnaissables entre tous. La particularité de son œuvre réside dans sa capacité à mêler avec succès partition verbale et partition musicale, mots et notes, parole et chant, conséquence d'un itinéraire de formation original. Hautboïste et flûtiste, Christoph Marthaler s'est d'abord intéressé à la musique, avant de satisfaire sa curiosité pour le théâtre en rejoignant, dans l'après-mai 68, l'école Jacques Lecoq à Paris. Il est quelque temps comédien, puis se consacre pendant une dizaine d'années à la composition musicale pour spectacles de théâtre. Unissant déjà musiciens et acteurs, son premier projet personnel, *Indeed*, est présenté en 1980 à Zurich, capitale économique d'une Suisse allemande qu'il ne cessera jamais de quitter pour mieux y revenir. Une Suisse où il est né, dont il se réclame et sur laquelle il a toujours posé un regard critique. En 1988, à la demande de l'intendant de théâtre Frank Bambauer, il s'installe à Bâle pour réaliser des « soirées », où il exerce son talent d'empêcheur de penser en rond. Performance sur le cinquantième anniversaire de la tristement célèbre Nuit de Cristal, la première se déroule dans la gare de la ville. La seconde réunit en 1989 de vrais soldats suisses qui, après un quart d'heure d'immobilité et de silence absolu, se mettent à chanter *Die Nacht ist ohne Ende* (*La nuit est sans fin*).

1991 constitue une date charnière dans le parcours de Christoph Marthaler : c'est l'année où il rencontre la scénographe **Anna Viebrock** et la dramaturge Stefanie Carp avec lesquelles il débute une étroite collaboration qui se poursuit encore aujourd'hui. En 1993, à l'invitation de Matthias Lilienthal, dramaturge de la Volksbühne de Berlin dirigée par Frank Castorf, il imaginait un spectacle lié à la chute du mur : *Murx den Europäer ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ab !* (*Bousille l'Européen ! Bousille-le ! Bousille-le ! Bousille-le ! Bousille-le bien !*), une revisitation de l'histoire allemande à l'énorme retentissement. A la même époque, il rejoint Frank Bambauer à Hambourg et crée une série de spectacles d'anthologie qui le font connaître hors des frontières suisses et allemandes. Se succèdent le *Faust* de Pessoa intitulé *Faust racine carré de 1+2*, *Die Stunde null oder die Kunst des Servierens* (*L'Heure zéro ou l'Art de servir*) et surtout *Casimir et Caroline* de Horváth pour lequel il est nommé metteur en scène de l'année en 1997. En quelques spectacles, le public découvre un metteur en scène qui bouscule la représentation, décale le réel, invente une esthétique nouvelle et met en scène, avec une humanité sans pareille, des hommes et des femmes en déséquilibre. Des personnages du quotidien, des figures de l'ordinaire, de grands enfants un peu perdus à qui il laisse le temps de nous émouvoir, en privilégiant ces moments de suspension que seul le théâtre peut encore nous offrir dans un monde qui s'accélère sans raison. Gares, salles d'attente, salles de cafés sont les lieux privilégiés dans lesquels Christoph Marthaler observe avec une minutieuse attention ce milieu populaire auquel il est attaché, avant de le transformer en une galerie de héros de théâtre qui, avec beaucoup d'humour, de tendresse, de mélancolie, mais sans aucun cynisme ou moralisme, nous raconte l'éternel de la condition humaine.

Revenu à Zurich en 2000 pour prendre la direction de la Schauspielhaus, dont il sera malheureusement évincé en 2004, il poursuit ses créations personnelles, en alternance avec des œuvres du répertoire théâtral (Shakespeare, Jelinek, Büchner), mais aussi musical. Ce qui le conduit naturellement à déployer son talent sur les scènes d'opéra en collaborant avec le chef d'orchestre Sylvain Cambreling. Il a notamment mis en scène Debussy, Verdi, Beethoven, Schönberg, Mozart, Janáček et plus récemment Alban Berg avec *Wozzeck* à l'Opéra Bastille, et Offenbach et sa *Grande Duchesse de Gérolstein* au Théâtre de Bâle. Quelle que soit l'œuvre présentée, il reste animé d'une volonté d'établir un dialogue avec ses contemporains, en étant toujours « ici et maintenant ». C'est sans doute là le secret du travail de Christoph Marthaler, tout à la fois observateur du monde et poète de la scène. Au Festival d'Avignon, il a déjà présenté *Groundings, une variation de l'espoir* en 2004 et *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* (*Riesenbutzbach. Une colonie permanente*) en 2009.

Entretien avec Christoph Marthaler et Malte Ubenau, dramaturge de *Pappellapp*

Pourquoi avoir accepté d'être artiste associé en même temps qu'Olivier Cadiot ?

Christoph Marthaler : Je n'en ai aucune idée. À ce moment-là, je ne savais pas encore qu'Olivier Cadiot serait aussi artiste associé. Je crois que c'est par sympathie pour Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Cela m'a surpris moi-même, car je n'aime pas être trop exposé. Lorsqu'on m'a annoncé qu'il y avait un autre artiste associé et que c'était un écrivain, je me suis écrié : « Oh mon Dieu ! Et si je ne l'aime pas, cet écrivain ? » Je ne connaissais pas l'œuvre d'Olivier Cadiot, mais dès les premières minutes de notre rencontre, ç'a été merveilleux. Aujourd'hui, je peux dire que je suis heureux d'être artiste associé avec lui, d'autant plus qu'il parle très bien français et moi très mal. Nous sommes très différents mais, artistiquement, nous avons les mêmes idées. Il écrit beaucoup de textes alors que j'en utilise moi-même très peu dans mes spectacles, mais nous avons en commun d'aimer la vie avant le théâtre ou la littérature. Certains font du théâtre parce qu'ils n'aiment que cela alors que moi, ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il y a autour du théâtre. Je ne fais pas le même théâtre à Paris, à Berlin, à Zurich ou à Avignon, parce que les villes sont différentes, la façon de vivre est différente, l'histoire est différente. Je ne vis

dans les théâtres que pendant les répétitions. Dès qu'elles sont achevées, j'en sors très vite. Je ne peux pas faire travailler une équipe sans savoir ce qu'il y a autour du lieu où je travaille. Avec les comédiens, nous passons beaucoup de temps ensemble à l'extérieur et nous parlons de notre vie hors du théâtre. Parfois, je suis stupéfait de constater que des acteurs ou des metteurs en scène n'ont pas de vie hors du théâtre et qu'ils ne peuvent parler que de théâtre. Leur vie personnelle est réduite, alors parfois, ils compensent en en faisant beaucoup sur le plateau... Personnellement, je pense qu'il faut se réduire sur scène, mais pas dans la vie. Je viens de voir à la télévision un spectacle fait par deux comédiens à partir de la correspondance entre Thomas Bernhard et son éditeur. Ils faisaient de « l'art dramatique » avec ces textes, alors que Thomas Bernhard et son éditeur étaient des gens très secs, très directs, sans aucune emphase dramatique.

Qu'est-ce que l'expression « artiste associé » représentait pour vous ? Qu'imaginiez-vous comme rôle ?

C. M. : J'ai tout de suite refusé d'imaginer quoi que ce soit et j'ai attendu de voir. Je ne sais pas encore vraiment ce que cela recouvre. Je ne fais pas le programme, heureusement, mais je suis présent aux côtés d'Hortense et de Vincent. Je crois avoir eu une influence dans le choix de certains spectacles qui vont être présentés, des spectacles comme ceux d'Alain Platel, Anne Teresa De Keersmaeker, Zimmermann & de Perrot ou encore Philippe Quesne que j'admire beaucoup. Je ne sais pas si ma mission d'artiste associé constituera une expérience pour le public, mais c'est certainement une expérience étonnante pour moi.

De quoi parlez-vous avec les directeurs du Festival pendant vos rencontres ?

C. M. : Très peu de théâtre, car je préfère parler dans le théâtre plutôt que sur le théâtre. De la même façon, je me rends peu au théâtre puisque je le pratique. Comme je l'ai déjà dit, je n'aime pas trop quand les acteurs jouent vraiment, jouent beaucoup, en disant leurs textes car alors, je ne le comprends plus. Que ce soit Shakespeare, Ibsen ou Tchekhov, j'ai besoin d'entendre le texte et non pas d'un comédien exhibitionniste qui m'empêche d'écouter. Je me trompe peut-être, mais j'aime les comédiens qui sont normaux sur scène, quelle que soit leur normalité. Il faut que les comédiens jouent hors du texte comme le pensait Ödön von Horváth que j'admire énormément. Un théâtre où un comédien vient sur scène pour dire son texte, en le surjouant parfois et puis s'en va, m'intéresse peu. J'ai toujours été sensible au travail de Fassbinder avec les acteurs, comme à celui de Kaurismäki. On me disait toujours que ses films ressemblaient à mes spectacles, alors je suis allé voir *La Vie de Bohème* et je me souviens encore d'une scène où un acteur dit à une actrice : « Je t'aime », qu'elle lui répond : « Je t'aime » et qu'ils se séparent. C'est superbe. D'ailleurs, l'actrice va jouer avec nous cet été, c'est Evelyne Didi. À vrai dire, je suis plutôt un homme d'images que de textes et c'est peut-être pour cela que je mets en scène peu de pièces du répertoire, malgré mon admiration pour certains auteurs dramatiques tels Ödön von Horváth, qui a un langage précis et efficace, avec des phrases d'une grande clarté.

Échangez-vous beaucoup avec Olivier Cadiot ?

C. M. : Bien sûr. Nous avons même le projet un peu fou de faire un festival un peu hors du Festival, qui jouerait avec le hasard, qui sortirait des cadres du Festival. Nous voulions aller sur les places, dans les recoins, monter un gradin pour sept spectateurs, jouer dans les garages, etc. Tout cela était trop compliqué, mais j'espère que l'esprit de toutes ces rêveries irriguera quand même le Festival. Ce que j'apprécie par ailleurs, c'est le plaisir de rester à Avignon tout le mois de juillet, alors qu'habituellement dans les festivals, on vient, on joue deux jours ou trois et on repart. Même si je préfère Avignon l'hiver, surtout quand il n'y a pas les gradins dans la Cour (j'avais d'ailleurs proposé à Vincent de faire le Festival en hiver), je suis heureux d'y venir trois semaines cet été et de partager cette aventure, très nouvelle pour moi, avec tous ceux qui y participent.

Vous présentez deux spectacles, dont l'un a déjà été créé à Vienne et l'autre sera créé pour et avec la Cour d'honneur...

C. M. : Dans la Cour d'honneur, nous allons essayer de faire quelque chose qui ne soit pas vraiment du théâtre, en partant de ce qu'est la Cour, en la réinventant, sans vraiment la transformer pour autant. J'espère que le public sera surpris par cette proposition et qu'il se posera des questions sur ce qu'est le théâtre dans un lieu pareil. Cela étant, *Schutz vor der Zukunft* (*Se protéger de l'avenir*) n'est pas non plus vraiment du théâtre. C'est plutôt un grand travail sur le chant : on y chante beaucoup et j'espère très bien... À l'origine, nous l'avons créé dans l'hôpital Otto Wagner à Vienne. Ce lieu a été un lieu d'expérimentation médicale sur les enfants et les malades mentaux pendant la période du nazisme. Il y a deux ans, il y avait encore, dans les caves de l'hôpital, des cerveaux d'enfants conservés dans le formol. C'est très autrichien, très suisse aussi. C'est pour cette raison que nous avons dédié notre travail à la mémoire de ces enfants. Parmi les textes choisis, certains pourraient malheureusement apparaître comme très contemporains. Nous avons aussi utilisé des textes venus de *Mein Kampf*, le livre programme publié par Adolf Hitler dans les années vingt avant d'arriver au pouvoir, mais aussi des textes de politiciens ou de scientifiques d'aujourd'hui. Le public avait du mal à faire les différencier les uns des autres.

À Avignon, où le jouerez-vous ?

C. M. : Nous allons installer le spectacle dans une école. À Vienne, nous avons cherché longtemps un lieu pour faire un spectacle et c'est en visitant l'hôpital, après que l'on nous a raconté l'histoire de ces expérimentations, que l'idée nous est venue de parler de ces enfants.

Et dans la Cour d'honneur du Palais des papes ?

C. M. : J'ai demandé à Anna Viebrock de s'attaquer à ce projet avec moi : deux mille spectateurs, je n'ai jamais fait cela ! C'est avec elle que je fais la plus grande partie de mes spectacles. Je pensais qu'elle n'accepterait pas. Mais à ma grande surprise, elle est venue voir la Cour et a accepté. Pour elle, c'est aussi une contrainte, car elle n'aime pas aménager des espaces exis-

tants mais vraiment inventer des lieux à jouer. Elle a d'ailleurs proposé de mettre du papier peint sur tous les murs de la Cour pour créer un intérieur de maison, mais ce n'est hélas pas possible car le Palais est un monument historique. Du fait de la très grande spécificité du lieu, j'ai proposé de faire un spectacle spécifiquement pour la Cour, qui ne sera jamais joué ailleurs. Hortense et Vincent ont accepté et le spectacle ne se jouera donc qu'à Avignon. C'est un vrai honneur pour moi.

Qu'allez-vous nous raconter dans cette Cour d'honneur ?

Malte Ubenauf : Nous n'avons encore que peu de textes. Nous les cherchons, Christoph Marthaler, Anna Viebrock et moi, pour préciser vraiment ce que nous voulons raconter. Compte tenu du contexte de la Cour, nous voulons parler de l'Histoire, celle du Palais, celle de la papauté d'Avignon, mais aussi celle des rois de France qui ont combattu contre la papauté, comme Philippe le Bel. Nous partons du principe que l'Histoire ne rapporte qu'une petite partie de ce qui est vraiment arrivé. Nous allons essayer de raconter des morceaux d'Histoire qui ne sont pas dans les livres pour approcher la vérité. Mais que veut dire « la vérité » quand elle concerne l'Histoire ? Qu'est-ce que la vérité, qu'est-ce que le mensonge ? Il ne peut y avoir de politique sans mensonge. À Avignon, il y a la vérité du lieu et celle des hommes qui y ont vécu. Peut-être que tout est différent de ce que l'on croit ? C'est ce débat entre vérité et mensonge qui sera au cœur de notre projet. Nous allons composer un corpus de textes littéraires, historiques, philosophiques (en particulier Kierkegaard), de récits, de tout ce qui pourra être utile pour poser nos questions. Le titre *Papperlapapp*, qui pourrait se traduire en français par « blablabla » ou « et puis quoi encore ! », a été choisi pour signifier l'interrogation que nous avons en ce moment devant les discours historiques ou politiques que nous entendons. Ce titre résonne aussi avec le mot « pape ».

L'histoire du théâtre, qui s'est installé dans ce lieu il y a soixante-quatre ans, vous intéresse-t-elle également ?

M. U. : Bien sûr, mais nous nous intéressons en priorité à l'histoire des conflits entre le pouvoir temporel, ici incarné par Philippe le Bel, et le pouvoir spirituel, représenté par Boniface VIII, conflit qui conduira son successeur Clément V à s'installer en Avignon. Nous voulons être très précis en racontant des petits événements, des petits accidents, des petites choses qui parlent de ce rapport terrifiant entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Nous voulons être très concrets pour offrir aux comédiens des possibilités de faire agir leur imagination. Comme pour tous les spectacles de Christoph, nous serons toujours entre rêve et réalité, entre passé et présent, car les papes ont encore aujourd'hui beaucoup de pouvoir.

C. M. : Mais nous ne savons pas encore comment ils seront présents. Avec toutes les histoires qui entourent la papauté actuelle, il y a de la matière ! De toute façon, nous travaillerons comme à notre habitude : collecte de textes que nous mettons dans un pot en attendant qu'ils fermentent, pendant que nous travaillons sur la musique et le chant. Quand la fermentation est suffisante, on choisit les textes et on voit ce que cela donne sur le plateau. Nous travaillons beaucoup en parlant entre nous et en échangeant, en toute liberté, les idées qui nous viennent.

M. U. : Ce qui importe dans un premier temps, c'est la *feeling* entre le lieu, la musique et les textes. La qualité de notre travail viendra de ce ressenti qui repose sur des choses parfois indéfinissables.

Comment travaillerez-vous la musique et le chant ?

C. M. : Nous allons beaucoup travailler sur l'acoustique du lieu : ce n'est pas parce qu'il est très vaste qu'il faut imaginer pousser la voix au maximum. Je dirais même le contraire. Je crois qu'il faut que ce soit très doux. J'ai une équipe de comédiens qui sont d'excellents chanteurs et de très bons musiciens. Il serait dommage de ne pas en profiter, ce serait un vrai crime.

Pouvez-vous nous en dire plus sur le décor que vous imaginez pour la Cour d'honneur ?

C. M. : Il n'y aura pas vraiment de décor tel qu'on l'entend au théâtre, car nous sommes dans un bâtiment historique. Il y aura des éléments apportés dans la Cour qui changeront l'image que l'on en a : des morceaux de sols venus d'autres endroits d'Avignon, des aménagements aux fenêtres, etc. Mais tout est encore très flou. J'ai été particulièrement séduit par ce que Romeo Castellucci a fait en 2008 avec *Inferno*, presque sans décor, en s'appuyant sur l'architecture existante. Nous ne travaillons évidemment pas de la même façon, mais je pense que c'est dans cette direction qu'il faut avancer.

Vous ne jouerez que dans l'espace de la Cour ?

C. M. : Oui, nous ne pouvons pas jouer dans le Palais lui-même, ce qui aurait été intéressant.

M. U. : Chaque pièce du Palais est un moment d'histoire. Chaque fenêtre peut raconter quelque chose...

Est-ce la première fois que vous jouez en extérieur ?

C. M. : Oui et c'est la chose la plus dangereuse que j'ai faite dans ma vie de metteur en scène. En même temps, c'est ce risque qui me plaît. Je crois qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller sont parvenus à me faire aimer des choses que je n'aimais pas vraiment ou auxquelles je n'aurais pas pensé. Et c'est la même chose, il me semble, pour Olivier Cadiot.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

Christoph Marthaler & Anna Viebrock

⊞⊟

PAPPERLAPAPP

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 2h30

création 2010

7 8 9 11 12 13 15 16 17 À 22H

mise en scène **Christoph Marthaler**

scénographie **Anna Viebrock**

dramaturgie **Malte Ubenauf**

collaboration à la dramaturgie **Olivier Cadiot**

collaboration artistique **Gerhard Alt**

costumes **Sarah Schittek**

direction musicale **Rosemary Hardy**

lumière **Phoenix (Andreas Hofer)**

maquillage **Christian Schilling**

assistanat à la mise en scène **Ludivine Petit**

assistanat à la scénographie **Hannah Albrecht**

avec **Marc Bodnar, Raphaël Clamer, Bendix Dethleffsen, Evelyne Didi, Olivia Grigolli, Rosemary Hardy, Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Sasha Rau, Martin Schütz, Clemens Sienknecht, Bettina Stucky, Graham Valentine, Jeroen Willems**

production Festival d'Avignon

avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture, de la Fondation Luma, de l'Association suisse d'Entraide sociale et culturelle, de la Fondation Corymbo, de Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas à Paris et d'Arte

Le spectacle sera diffusé en direct sur Arte le 17 juillet.

Christoph Marthaler

⊞⊟

SCHUTZ VOR DER ZUKUNFT

(SE PROTÉGER DE L'AVENIR)

COLLÈGE CHAMPFLEURY

durée 3h45

spectacle-parcours en trois parties, en allemand surtitré en français

première en France

21 22 23 24 À 22H

mise en scène **Christoph Marthaler**

collaboration à la mise en scène **Michel Schröder**

conception **Stefanie Carp, Markus Hinterhäuser**

direction musicale **Rosemary Hardy**

scénographie et installations **Duri Bischoff**

costumes **Sarah Schittek**

textes **Stefanie Carp**

avec **Rosemary Hardy, Markus Hinterhäuser, Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Katja Kolm, Bernhard Landau, Josef Ostendorf, Nicolas Rosat, Clemens Sienknecht, Bettina Stucky, Jeroen Willems**

production Wiener Festwochen (Vienne)

coproduction spielzeiteuropa / Berliner Festspiele, Festival international de Théâtre Tchekhov de Moscou, Goethe Institut
avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture et de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas à Paris



La Vingt-cinquième heure avec *Sasha Rau* (voir page 106)

DORS TOI / SCHLAF DICH

11 juillet - GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - 15h

texte et mise en lecture **Sasha Rau**

avec **Marc Bodnar, Charlotte Clamens, Janet Haufler, Bettina Stucky, Jeroen Willems**

Anna Viebrock

Anna Viebrock a su très tôt qu'elle travaillerait dans les théâtres. Après des études de philosophie et d'histoire de l'art, et six années de scénographie à l'Académie des Arts de Düsseldorf, elle intègre le théâtre de Francfort au poste d'assistante aux costumes et aux décors. C'est le début d'une carrière qui la mène à Heidelberg, Bonn, Stuttgart, Bâle, travaillant en particulier pour le metteur en scène Jossi Wieler. Grâce à l'intendant de la Schauspielhaus de Hambourg, Frank Bambauer, elle rencontre en 1991 Christoph Marthaler et lui invente son premier « lieu à jouer » pour la pièce *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Commence alors une collaboration très étroite avec ce metteur en scène qui trouvera en elle une artiste indispensable à sa création. Ensemble, ils proposent des spectacles d'anthologie, *Faust racine carré de 1+2*, *Stunde Null*, *Casimir et Caroline* de Horváth, avant de rejoindre la Volksbühne de Berlin pour créer *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (*Bousille l'Européen! Bousille-le! Bousille-le! Bousille-le! Bousille-le bien!*) qui sera à l'origine de la reconnaissance européenne du travail de ce duo. Entre 2000 et 2004, Anna Viebrock participe à l'aventure de la Schauspielhaus de Zurich, qu'elle quitte avec ses amis, lorsque les édiles zurichoises mettent fin au mandat de directeur de Christoph Marthaler, un an avant son terme. Travaillant également pour l'opéra, Anna Viebrock est aussi metteuse en scène et signe régulièrement des spectacles à mi-chemin entre théâtre et musique, dont le dernier, *Wozuwozuwozu*, a été créé cette année à la Schauspielhaus de Cologne. Elle n'en poursuit pas moins sa collaboration avec Christoph Marthaler avec qui elle investira la Cour d'honneur du Palais des papes. Au Festival d'Avignon, elle a déjà présenté avec lui *Groundings, une variation de l'espoir* en 2004 et *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* (*Riesenbutzbach. Une colonie permanente*) en 2009.

Entretien avec Anna Viebrock

Les maquettes que vous exposez correspondent à des scénographies pour le théâtre et pour l'opéra ?

Oui, les deux. En 2002, le Goethe Institut de Rotterdam m'a demandé si je voulais présenter mes maquettes dans le cadre d'une exposition. Avec ma collaboratrice Frieda Schneider, j'ai conçu des tables spéciales pour exposer ces maquettes. Les tables étaient construites en bois que nous avons trouvé sur des chantiers, pour souligner l'atmosphère de l'atelier. En général, les maquettes sont mises dans des boîtes noires, mais pour moi, c'était important de les montrer de tous les côtés, comme on les voit pendant le travail sur l'objet. Les modèles/maquettes ne sont pour moi pas uniquement des miniatures de ce qui existe sur le plateau, mais ils développent un caractère et une esthétique propres. C'est pourquoi nous avons appelé cette exposition *Arbeitsmodelle*, car ces maquettes n'étaient a priori pas destinées au public, mais à ceux avec qui nous travaillons : les metteurs en scène, les dramaturges, les gens qui travaillent dans les ateliers de construction de décors et bien sûr pour les chanteurs et acteurs. (On ne garde pas toujours les maquettes de travail, elles sont parfois trop abîmées après la production. L'exposition ne regroupe donc pas la totalité de mes décors.) Après l'exposition à Rotterdam, j'ai reçu d'autres demandes venant de Prague, Madrid, Genève, Bruxelles, et comme j'avais fait de nouveaux décors depuis, l'exposition a grossi à chaque fois. Je tenais à ce que les documents préparatoires, livres d'esquisses avec mes notes, pensées et matériel de recherche, les photographies et plans de techniques soient présents, car c'est avec ces documents que j'imagine d'abord l'espace de jeu, avant de le réaliser en modèle réduit.

Au Festival d'Avignon, vous exposerez cet ensemble à la Miroiterie, qui est un très grand espace. Ajouterez-vous des pièces supplémentaires ?

Oui, il y a quelques nouvelles maquettes des productions de la saison 2009-2010. Nous allons faire venir des éléments d'un décor grandeur nature de la Volksbühne à Berlin, de la pièce *Fruchtfliege*. Nous utiliserons aussi des vidéos et des matériaux de recherche ainsi que des échantillons, notamment de *Papperlapapp*, que nous jouons cet été à la Cour d'honneur. Je travaille énormément sur le choix de ces matériaux.

L'exposition aura pour intitulé *Miroirs du réel* ; pourquoi ?

Pour deux raisons : la première est qu'elle sera présentée à la Miroiterie et la seconde que tous mes décors ont un lien avec une réalité, mais une réalité transformée et décalée. Le miroir joue un grand rôle dans mon travail (voir *iOpal* et *Alceste*). Je trouve ce titre très beau.

Faites-vous des modèles de travail pour tous les spectacles dont vous réalisez les scénographies ?

Oui, pour tous. J'en ai besoin, mes décors sont compliqués à comprendre si l'on regarde seulement les plans techniques. C'est ma façon de les présenter. Je travaille beaucoup sur des volumes et proportions et il est plus facile d'en donner une image concrète en réalisant ces modèles réduits. Je l'envisage de la même manière qu'un architecte quand il présente ses projets.

Christoph Marthaler ne veut pas que l'on parle de votre travail en disant que vous êtes décoratrice ou scénographe. Il dit que vous inventez « des espaces à jouer ». Est-ce que ces « espaces à jouer » sont différents si vous travaillez avec lui sur une pièce classique, Anton Tchekhov ou Ödön von Horváth par exemple, ou sur des spectacles totalement imaginés par lui et vous ?

Évidemment, c'est très différent. De la même façon que c'est différent quand je travaille sur un opéra. À partir d'un texte

écrit, nous travaillons sur chaque scène, alors que pour une œuvre imaginée par Christoph Marthaler, nous travaillons sur un univers. Je suis plus libre dans le second cas. Je peux imaginer, en créant le lieu, un peu de l'histoire qui va s'y développer. Lorsque nous avons travaillé sur *Wozzeck*, nous ne savions pas comment il allait se tuer dans l'eau. Il a donc fallu trouver un espace ambigu qui permettait d'avoir plusieurs solutions pour ce moment-là. Il fallait aussi que l'espace soit transformable par la lumière. Il y avait donc plus de contraintes. Dans les spectacles entièrement « marthalériens », nous avons une telle complexité maintenant, Christoph et moi, que nous savons très vite quel univers il faut inventer pour que les acteurs et les chanteurs soient à l'aise pour travailler.

Vos espaces sont le plus souvent des espaces fermés où, même lorsqu'il y a une porte, elle donne sur un autre espace fermé. Est-ce tout à fait volontaire ?

Oui, parce que je n'aime pas, dans mon esthétique, jouer avec des extérieurs. Nous imaginons toujours des huis clos, presque des prisons avec des cellules différentes. Il faut aussi comprendre que dans ses travaux personnels, Christoph Marthaler donne des rôles équivalents à tous les acteurs et qu'il n'aime pas que les personnages sortent trop de la scène pour aller dans des espaces non déterminés. Les acteurs doivent rester dans l'univers et dans l'atmosphère dessinés par le décor.

Dans *Casimir et Caroline*, les acteurs sortaient, mais on savait qu'ils allaient aux toilettes puisque le lieu était signalé...

La pièce se déroulait pendant l'Oktoberfest et nous avons imaginé une immense salle de brasserie, alors forcément, la consommation de bière nécessitait pour les protagonistes d'aller assez régulièrement aux toilettes. J'ai donc signifié clairement les portes des toilettes hommes et des toilettes femmes. C'était très simple, très quotidien, mais un peu surprenant. C'est rare dans les décors de théâtre de voir ces endroits si banals ou triviaux signifiés. Dans ce spectacle, les protagonistes allaient également aux toilettes pour pleurer. C'est, dans une brasserie, le dernier endroit de solitude où l'on peut se retirer.

Souvent vos décors réunissent, en un même lieu fermé, plusieurs espaces différents. Par exemple dans *Les Dix Commandements*, il y avait une église, un théâtre et une place publique. Pourquoi ?

Parce que Christoph et moi n'aimons pas les changements de décor pendant la durée du spectacle. C'est aussi parfois dans le but de décaler la réalité : chaque espace en lui-même est réaliste, mais lorsqu'il est associé aux autres espaces, il ne l'est plus. J'aime créer ce trouble, que seul le théâtre permet. Je me suis aussi beaucoup interrogée sur les procédés permettant de mêler des espaces intérieurs et des espaces extérieurs. J'y parviens en imaginant de grands espaces modulables, que j'affectionne particulièrement. Dans *Riesenbutzbach*, qui a été présenté l'an dernier au Festival d'Avignon, le décor est comme un très grand pavillon qui représente une maison immense avec trois garages, un entrée d'hôtel et une banque. On voulait trouver un espace où puisse se dérouler l'histoire de gens menacés par la crise financière. On voit toujours qu'il s'agit d'un bunker, même avec les papiers peints sur les murs. Par leur jeu, les acteurs donnaient alternativement à ce plateau une allure de lieu privé ou de lieu public.

Ces immenses lieux fermés sont inventés pour que les personnages soient à la fois prisonniers et perdus ?

Exactement. Ils supportent à la fois la promiscuité de l'enfermement et la solitude de l'immensité.

Vos décors débordent souvent le cadre de scène et le bord du plateau. Pourquoi ?

Parce que je pense que le cadre de scène rompt un peu le lien entre le public et le spectacle. Je voudrais que le public se sente aussi « dans » le décor, dans l'univers des acteurs, qu'il partage ce lieu.

Vous dites que ces lieux que vous imaginez viennent de lieux réels que vous avez croisés. Y aura-t-il dans cette exposition des photos de ces lieux réels ?

Il y aura des photos de quelques lieux qui ont vraiment nourri mon imagination. Pour *La Grande Duchesse de Gérolstein*, j'ai vraiment copié un lieu existant, une rue marchande, en changeant seulement la nature des boutiques. Parfois je suis inspirée par une image d'un film, un objet ou un livre. Il m'arrive aussi de photographier des lieux sans savoir si je vais les utiliser.

On a parfois l'impression, en regardant vos décors, de redevenir un enfant qui rêve ou qui cauchemarde, tant il y a de la démesure dans certains objets, portes géantes, fenêtres inaccessibles, lustres à des hauteurs vertigineuses...

Je ne voyais pas cette dimension enfantine, mais ce n'est pas faux. J'aime la démesure, qui devient de plus en plus difficile à réaliser car les moyens financiers commencent à être plus réduits. Elle permet de créer des espaces de liberté qui, à leur tour, permettent d'inventer un autre monde, un monde de théâtre un peu magique. Peut-être que j'aime jouer à construire ces lieux de l'imaginaire. J'aime les trompe-l'œil, les frontières ténues entre réel et fiction. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles j'aime le titre *Miroirs du réel*, qui me fait penser à *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll.

Votre miroir est-il déformant ?

Oui et derrière, il y a un autre monde...

Avez-vous le sentiment que vos décors ont évolué au fil du temps et de vos collaborations avec Christoph Marthaler ?

Au début, nous imaginions surtout des cafés, des restaurants, des salles de jeux. Puis, après *Murx den Europäer*, nous avons commencé à évoluer et nos lieux sont devenus plus ambigus, plus multiples, plus divers, en conservant bien sûr des éléments permanents. Nous les avons peuplés de machines bizarres, de mobilier étrange, de chauffe-eau, de réverbères, de lampes de 7,5 mètres de diamètre, etc.

Il y a une chose curieuse dans votre biographie : vous avez fait des études universitaires en histoire des arts et en philosophie.

Parce qu'à l'âge où j'ai commencé mes études universitaires, je n'étais pas du tout prête à proposer les projets nécessaires pour présenter un concours d'entrée dans une école des Beaux-Arts. Par ailleurs, j'aimais beaucoup la philosophie, qui m'aidait dans mes études sur la dramaturgie. J'étais aussi influencée par mes origines familiales. Du côté de ma mère, il y avait des artistes, peintres, sculpteurs et mon père, lui, était professeur de littérature anglaise. Mon amour du théâtre vient sans doute du fait qu'il me permettait de réunir ces deux influences. J'ai su très jeune que je voulais faire du théâtre, bien avant de savoir vraiment comment en faire professionnellement. Mais après cette période à l'université de Francfort, je suis entrée à l'école des Beaux-Arts à Düsseldorf où j'ai étudié pendant sept ans.

Cette année, vous travaillez aussi avec Christoph Marthaler dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Est-ce un grand changement pour vous ?

C'est la première fois que nous allons travailler en extérieur et c'est donc à la fois très excitant et très angoissant. La première idée que j'ai eue était de transformer cet extérieur en intérieur en collant du papier peint sur tous les murs de la Cour d'honneur. On m'a dit que c'était une idée formidable mais que, malheureusement, c'était interdit ! Après, j'ai pensé qu'on pouvait écrire sur le mur, le décorer avec des mots ; mais cela également est interdit. Après avoir fait le tour du Palais des papes avec la conservatrice, nous avons décidé que nous travaillerions sur l'histoire du lieu et que notre travail ne sortirait pas de la Cour. Nous sommes donc en train d'étudier l'histoire des sept papes qui ont vécu dans le Palais. Il y a beaucoup de contraintes architecturales, notamment liées à la mise en place de la scène, qui coupe les ogives au milieu des voûtes, alors qu'elles sont superbes quand elle n'est pas installée. Concernant la scénographie, nous allons surtout travailler sur le sol, en y créant des espaces différents. Ils seront de natures différentes, copiés sur les sols des chambres ou des salles qui sont de l'autre côté du mur, ou des places publiques dans la ville. J'ai aussi beaucoup photographié l'Église des Carmes que je trouve superbe avec ses petites chapelles. Il y aura un confessionnal, des tombeaux avec des gisants où les acteurs peuvent s'allonger, mais peut-être aussi une grande machine à laver les ornements papaux... On creusera aussi, il y aura des excavations archéologiques. Nous essayons d'imaginer comment créer un univers imaginaire dans ce lieu terriblement réel. Nous pensons ajouter une piste pour atterrissage d'hélicoptère comme celle qui existe actuellement au Vatican, parce qu'il est aussi question de relier le passé au présent. Peut-être des papes morts ressusciteront-ils... Pour l'instant, nous rêvons.

Vous êtes-vous intéressée à l'histoire du théâtre qui, depuis soixante-trois ans, fait partie de l'histoire du palais ?

J'ai vu beaucoup de photographies des spectacles de Jean Vilar : ses décors très limités, ses costumes superbes de couleurs et de formes remarquables. J'ai également vu les photos des spectacles d'Ariane Mnouchkine et je me souviens de toutes les pièces que j'ai vues moi-même en tant que spectatrice. Je crois avoir compris le choc de Jean Vilar, arrivant de ses petites salles de Paris dans cet immense espace. Pour nous, il s'agit de faire vivre ce lieu, un peu comme l'a fait en 2008 Romeo Castellucci, mais d'une autre façon, dans une esthétique différente.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

★
MIROIRS DU RÉEL
MAQUETTES DE DÉCORS

LA MIROITERIE

DU 7 AU 27 JUILLET DE 14 À 19H

conception **Anna Viebrock**
en collaboration avec **Frieda Schneider**

avec l'aide du Deutsches Theatermuseum et de la Theaterakademie August Everding (Munich)

Olivier Cadiot

ARTISTE ASSOCIÉ

Phrases courtes, foisonnement d'images, compositions graphiques, retours à la ligne, *cuts*, pauses, reprises rapides : chez **Olivier Cadiot**, le tempo du texte est avant tout musical. Une musique qui ne ménage pas son lecteur et le presse sans cesse de partir à la découverte. Dans l'atelier de l'écrivain, les mots passent et repassent. Longtemps, les phrases cherchent leur place, les virgules changent de ligne. Les textes s'étoffent puis s'amenuisent, pour que ne reste au final, à l'issue d'un processus de plusieurs années, que ce qu'il faut de mots, pour des livres et des romans taillés au plus près de leur finalité. En choisissant d'associer un écrivain à l'édition 2010, il s'agit d'abord d'adopter une écriture, l'une des plus innovantes des deux dernières décennies. Une écriture qui vient de la poésie (*L'Art poétique*, 1988), d'une poésie sonore qui résonne, se dit, se souffle, taille dans le vif et bouscule les conventions. Une écriture mise à plat, détricotée et couturée, nourrie de sons, de notes, de pointes cybernétiques, notamment pendant l'aventure de la *Revue générale de littérature*, dernier laboratoire littéraire de la fin du XX^e siècle, qu'Olivier Cadiot fonde avec Pierre Alferi en 1995. Chez P.O.L, paraît ensuite une série d'ouvrages à la limite du roman : *Futur, ancien, fugitif* (1993), *Le Colonel des Zouaves* (1997), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002), *Fairy Queen* (2002), *Un nid pour quoi faire* (2007). Tous allient sentiments et images, sensations et réminiscences, trivialité et métaphysique, autobiographie et captures du réel, passé et présent, au sein d'une langue à la texture inédite.

L'homme Cadiot, c'est aussi un style : drôle, passionné, à l'écoute, généreux. Il sait jouer collectif mais, travailleur méticuleux, il a aussi besoin de moments de solitude, qu'il met à profit lors de longs isolements volontaires entre les Buttes-Chaumont et la Charente. Curieux de tout, ses collaborations sont aussi hétérogènes que multiples. Il a travaillé avec des musiciens (Georges Aperghis, Rodolphe Burger, Benoît Delbecq), des poètes (Pierre Alferi, Bernard Heidsieck, Emmanuel Hocquard), des exégètes (sous la direction de Frédéric Boyer pour la nouvelle traduction de la Bible), mais aussi des philosophes, des hommes de science, de théâtre ou de cinéma. Tout cela sans jamais s'éparpiller : il sait qu'il lui faut construire serrée la meurtrière par laquelle il veut regarder le monde. En 1993, Olivier Cadiot rencontre le théâtre. À la demande du metteur en scène Ludovic Lagarde, il écrit une pièce, *Sœurs et Frères*, qui le questionne sur l'écriture dramatique. Il y reviendra autrement : l'obstination de Ludovic Lagarde permettra un faufilement du duo vers la scène. Adaptations de livres déjà parus, montages-découpages incarnés via le personnage récurrent de Robinson et l'acteur complice Laurent Poitrenaux, le tandem s'illustre en quatre spectacles, du monologue soliloquant à la comédie chorale : *Le Colonel des Zouaves* (1998), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2003), *Fairy Queen* (2004) et *Un nid pour quoi faire*, initié en 2009. Différent, son théâtre en mots-voix, en mouvements-lumières, en macro-microscope propose aux spectateurs une expérience de jubilation rare.

Après deux principales expériences au Festival d'Avignon - la création en 1989 de l'opéra *Roméo & Juliette* dont il signait le livret pour Pascal Dusapin, et une résidence à la Chartreuse en 2004 au sortir de laquelle il présentait, avec Ludovic Lagarde, *Fairy Queen*, *Le Colonel des Zouaves* et *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein - dont il assurait la traduction -, Olivier Cadiot est cette année l'un des deux artistes associés du Festival. Outre des lectures, dont une sera donnée dans la Cour d'honneur du Palais des papes, il y présentera une œuvre chorale, *Un nid pour quoi faire*, et un monologue écrit pour l'occasion, à destination de Laurent Poitrenaux et Ludovic Lagarde, *Un mage en été*. Son intérêt pour la musique irriguera le Festival avec notamment Rodolphe Burger et Pascal Dusapin. Sa rencontre avec Christoph Marthaler, l'autre artiste associé de cette édition du Festival d'Avignon, le poussera à de nouvelles complicités.

Entretien avec Olivier Cadiot

Que représentait le Festival pour vous, avant cette expérience d'artiste associé ?

Je suis arrivé pour la première fois au Festival l'été 89, avec Pascal Dusapin pour la création de notre opéra *Roméo & Juliette*. Quelle aventure ! Malgré trois années d'intense collaboration, je n'étais pas bien préparé. Je venais de publier en 1988 mon premier livre de poésie, aux éditions P.O.,L et j'étais concentré sur des questions typographiques et conceptuelles assez éloignées du monde du spectacle. Avignon a été un choc. Trop de passions d'un coup. Et puis, il faisait vraiment très très chaud. J'aurais préféré être au Groenland ! J'étais loin du théâtre, préférant les lectures d'auteurs à celle des comédiens : je n'avais pas encore rencontré les bons !

La rencontre avec Ludovic Lagarde semble essentielle dans votre parcours vers le Festival.

Oui, tout d'abord parce qu'il m'a invité au théâtre. Non pas en me demandant d'écrire « pour » le théâtre, de changer de stylo, mais en reconnaissant la part « scénique » de l'écriture même. Après une courte période de réglage, où j'ai voulu d'abord « m'adapter » dans tous le sens du terme, nous avons inventé entre nous cette méthode de travail qui, en évoluant, se poursuit depuis presque vingt ans. Rien de théorique ni de compliqué, cela ressemble plus à une vie quotidienne qu'à une « méthode ». Je poursuivais l'écriture de mes livres, devenus avec le temps des « romans », et Ludovic Lagarde les retourne à l'envers, ou à l'endroit, il les déplie pour les faire porter sur scène. Il fait entendre le projet d'un livre par d'autres moyens. De plus, c'est par Ludovic Lagarde que s'est construit le lien avec le Festival d'Avignon. En 2003-2004, nous avons passé plusieurs mois à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon pour préparer l'édition suivante. Passer l'hiver à Avignon nous a

permis de proposer trois spectacles : la reprise du *Colonel des Zouaves*, la création de *Fairy Queen* et celle de *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein. Petit jardin de moine, soupe de légumes le soir, promenade dans le cloître, arrivée du printemps : c'était une meilleure manière de se préparer à la fournaise. J'ai aussi mieux compris Avignon en faisant la vedette américaine de Rodolphe Burger, dans la Cour d'honneur, lors du concert de clôture de l'édition 2004, ou plus récemment en y faisant une lecture, seul, l'hiver, lors des rencontres mensuelles qui y sont organisées. Sous la neige !

Cela aurait pu se faire avant...

On devait revenir à Avignon en 2007, pour une création, celle d'*Un nid pour quoi faire*. Mais je ne me sentais pas prêt. Ça allait trop vite, je n'avais pas terminé le livre et, intuitivement, je savais que si j'avais eu la sensation d'avoir une commande et une *deadline* scénique, j'aurais risqué de faire prendre un virage au projet. Les livres, il me semble, vont dans un sens particulier, vers une autre scène, dans le noir, dans le cerveau du lecteur. Je ne voulais pas « entendre » la voix du texte trop vite. Ce qui est amusant, c'est que, libéré de cette contrainte, je me suis autorisé dans ce livre beaucoup plus de dialogues, de situations de « théâtre » au sens où on l'entend communément. Quand, plus tard, Ludovic Lagarde est revenu vers moi, nous avons décidé de le monter quand même. Mais j'ai pu le finir comme je l'avais projeté. J'étais un peu déçu d'avoir raté Avignon 2007, c'est pourquoi, quand, au printemps 2008, Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'ont proposé d'être artiste associé en 2010, cela m'a beaucoup touché et nous sommes partis ensemble pour deux ans !

Comment est-on artiste associé du Festival d'Avignon ?

On voyage ensemble, on discute, on revoyage et on rediscute. Ce n'est pas une carte blanche, heureusement, ce n'est pas moi qui décide de programmer tel ou tel spectacle. Ils ont plongé dans mon travail et ma vie, et m'ont embarqué dans l'aventure du Festival, dans l'histoire du Festival ainsi que dans leur manière à la fois d'innover et de s'y raccorder. À partir de cet échange, Hortense et Vincent construisent quelque chose qui, au final, ressemble à un programme du Festival. Ils tissent patiemment des liens entre les spectacles, les histoires et les êtres.

C'est la première fois qu'un écrivain est associé au Festival.

Oui, donc je me suis demandé ce qu'un écrivain, devait... pouvait apporter de particulier. Je ne suis pas producteur de spectacles, et je peux donc présenter plusieurs faces de ce travail. Et surtout le faire en même temps. Présenter les pièces d'un côté et, de l'autre, la lecture. Et puis, j'ai pensé que je pouvais faire exactement le contraire que pour mon précédent livre : infléchir le projet que je venais de commencer vers la scène et me commander un texte.

Quel type de texte avez-vous choisi d'écrire ?

Un nid pour quoi faire venait de paraître et Ludovic commençait à travailler dessus. Le Festival l'a donc repris en route. C'est un spectacle collectif, avec décorum, jeu burlesque et vidéo, une sorte de superproduction à l'échelle de la petite entreprise Cadiot-Lagarde. J'ai eu envie de revenir à l'origine de notre travail en équipe et de refaire un monologue pour Laurent Poitrenaux, dans la foulée du *Colonel des Zouaves*. Envie aussi de travailler en petit groupe, envie de resserrer les contraintes, envie aussi de voir ce que pouvait devenir ce personnage un peu vieilli... je ne sais plus si je parle de l'acteur, du personnage, du narrateur ou de l'auteur. La différence évidemment est que désormais, j'ai la voix, le corps, les gestes de Laurent dans la tête. Ce qui était délicat, aussi, c'est que je voulais intégrer plus directement que d'habitude des éléments autobiographiques, que j'avais aussi envie de dire deux ou trois choses sur le corps parlant de l'acteur, envie d'en finir avec ce Robinson, ce personnage qui court tout le long de mes livres. J'avais aussi envie de faire un livre sur la détente, après avoir beaucoup écrit sur l'excès, la vitesse... Comment se détendre avec autant d'envies ? Ça donne *Un mage en été*.

Le roman a-t-il été pour vous une manière de faire du théâtre ?

Même si mes livres sont le plus souvent écrits au présent et « dicibles » à haute voix, ils ne sont pas préparés apparemment pour le théâtre : je me sens donc libre d'écrire sans contrainte, puis Ludovic Lagarde et ses acteurs font leur chemin à leur tour. Ce qui n'était pas prévu, c'est que progressivement, j'ai changé d'avis sur la nature du théâtre. Au début, je pensais possible un théâtre « poétique », comme on dit « théâtre musical », où l'on réconcilierait les genres par la Langue, où l'on privilégierait rythme, prosodie, performance ou la soi-disant « musicalité de l'écriture ». En avançant, le théâtre m'a aidé à enlever des formes, à essayer de creuser des paroles, des voix plus précises. Au lieu d'être un porte-voix pour agrandir ou dramatiser les mots, le théâtre me donnait des outils pour enlever des effets de style, pour avoir envie d'être plus précis, peut-être plus « réaliste » ? C'est donc plutôt le théâtre qui m'aide à faire du roman. Il n'y a pas là de contradiction, mais une agitation entre ces deux activités parallèles. Les choses s'inversent, il y a beaucoup d'imprévus, des choses abstraites dans un livre qui prennent corps sur scène : une situation romanesque devient abstraite, une chose mélancolique devient drôle, et inversement. Et puis la poésie vient faire une pointe et transforme ce duo si l'on peut dire en triangle (avec la musique, ça fait un drôle de quadrilatère). La poésie revient toujours, même si je fais tout pour l'évacuer, en m'occupant du sens et pas du « style ». Dans les moments de magie que me donne le théâtre, je réalise quelquefois, quand c'est juste, quand le corps de l'acteur phrase littéralement et que ça se met miraculeusement à parler, que la poésie revient par surprise, la prosodie vivante.

Comment Christoph Marthaler est-il arrivé à vos côtés comme artiste associé du Festival ?

C'est mystérieux. Au cours de mes conversations avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, je leur ai ouvert mon petit atelier. Nous discutons beaucoup : comment ça écrit, ou pas... comment prendre des notes, quels sont les rythmes de l'écriture, ce qui me fait réagir, ce que je lis, ce qui me sert, ce qui ne me sert pas... Je ne sais pas par quel miracle ils ont été

conduits vers Christoph Marthaler, peut-être en remarquant de curieux points communs, une manière... oblique de faire du théâtre peut-être, une manière d'observer de la vie concrète, un goût pour les protocoles étranges, une attention à la musicalité, et surtout, je crois, un goût du comique.

Comment s'est passée votre première rencontre ?

Nous sommes partis à trois le rejoindre à Sils-Maria, en Suisse, en octobre 2008, où il avait complètement "installé" le Waldhaus, le grand hôtel qui fêtait ses cent ans. Quel souvenir ! Je me déplaçais en 3D dans une pièce de Marthaler. Et pourtant, il y avait là tout ce que je n'aime pas dans le théâtre : le cabaret, le numéro, la caricature... mais revisité. De la comédie de bar au grand dîner emperlusé, du récital de chant français à Wagner sur le court de tennis, de l'intérieur de l'hôtel entièrement emballé aux bureaux du sous-sol en mode RDA, jusqu'aux chanteurs enfermés dans un combi Volkswagen, chantant du Strauss à la bougie au fin fond d'un parking. On a été tout de suite très bien ensemble. J'ai la chance de parler couramment mal allemand. Lui dit ne pas lire beaucoup le français. Ça nous oblige à développer des antennes supplémentaires.

Dès lors, Avignon prend pour vous deux une tournure différente ?

Ce qui est amusant, c'est que les directeurs du Festival ne nous ont pas du tout engagés à travailler ensemble. Mais, très vite, on a imaginé un Festival parallèle, où l'on échafaudait toutes nos petites idées. On s'est promené dans Avignon l'hiver pour choisir des lieux en plus, au détour d'une ruelle, un Schubert pour une fenêtre... des fouilles archéologiques imaginaires, des confessionnaux pour les spectateurs. C'était une manière d'imaginer des choses ensemble, de se connaître concrètement, de mélanger nos idées et nos souvenirs. Il en restera sûrement quelque chose dans les spectacles de Christoph et dans sa manière de s'installer brièvement dans le Palais des papes.

Propos recueillis par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier



L'AFFAIRE ROBINSON

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 1h15

10 JUILLET À 22H

dans la scénographie de *Papperlapapp* de **Christoph Marthaler** et **Anna Viebrock**
avec la complicité de **Christoph Marthaler**

production Festival d'Avignon, avec France Culture

La lecture sera retransmise en direct sur France Culture.



LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (voir page 106)

DÉCHIFFRAGE

ÉCOLE D'ART

durée estimée 1h

18 JUILLET À 23H



LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (voir page 106)

UN MAGE EN ÉTÉ, LECTURE

ÉCOLE D'ART

durée estimée 1h - entrée libre

25 JUILLET À 23H



avec la CCAS, dans le cadre de Contre-Courant

LECTURE D'OLIVIER CADIOT

16 juillet - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE - 19h - entrée libre

Olivier Cadiot & Ludovic Lagarde

Fuyant le juste milieu, **Ludovic Lagarde** est un artiste de contrastes : son théâtre chatoie, les voix éclatent, comme les couleurs, les rires ou la violence. À la mesure et la demi-teinte, il préfère les excès, quitte à tutoyer le baroque et se confronter à l'artifice. Il débute par du Beckett (*Trois dramaticules*), du Brecht (*Le Cercle de craie caucasien*), du Bond (*Maison d'arrêt*), puis rencontre Olivier Cadiot, auquel il commande *Sœurs et Frères* en 1993. Le mode opératoire de leur collaboration se met en place avec *Le Colonel des Zouaves*, en 1998, quand les romans de l'écrivain deviennent de véritables pièces entre les mains du metteur en scène : ce dernier adapte, monte, puise à sa manière dans la matière texte, pour offrir à son acteur fétiche, Laurent Poitrenaux, des registres de voix, de visions, de réminiscences et de cérémonies, aussi virtuoses que profonds et réjouissants. S'ensuivent *Retour définitif et durable de l'être aimé*, puis *Fairy Queen*, créé en 2004 au Festival d'Avignon, en même temps que *Qui dit le très jeune homme*, pièce de Gertrude Stein traduite par Olivier Cadiot. Parallèlement, Ludovic Lagarde, formateur et découvreur d'acteurs, conserve une activité de pédagogue. Directeur de la Comédie de Reims depuis janvier 2009, il travaille également avec le directeur musical Christophe Rousset pour mettre en scène des opéras baroques français, avec Pascal Dusapin pour la reprise de son *Roméo & Juliette* à l'Opéra Comique, avec Wolfgang Mitterer pour la réalisation de son *Massacre*. Il vient de créer *Doctor Faustus Lights the Lights*, un opéra-rock d'après Gertrude Stein. À Avignon, Ludovic Lagarde a dirigé en 2005 des lectures de textes belges avec de jeunes comédiens, monté le *Richard III* du Flamand Peter Verhelst en 2007 et mis en scène la promotion de l'Érac en 2008, dans le cadre d'Écoles au Festival.

Plus d'informations : www.lacomediedereims.fr

Entretien avec Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

Comment s'est construit votre lien au Festival d'Avignon ?

Olivier Cadiot : C'est moi l'artiste associé, mais tout est passé par Ludovic. C'est un peu paradoxal.

Ludovic Lagarde : Disons plutôt que j'ai eu le premier contact avec la direction du Festival. Dès 2002, on a discuté avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, qui étaient alors les collaborateurs de Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival, sur une manière originale et ouverte d'être présent à Avignon. Ce qui s'est fait en 2004, pour le premier Festival de Hortense et Vincent comme directeurs : une résidence à la Chartreuse, trois spectacles en parallèle, des lectures. C'est un souvenir commun fort, qui nous a réunis avec Olivier dans une énergie partagée.

Qu'est-ce qui vous rapproche lors de cette édition 2010 du Festival ?

L. L. : Quand le Festival d'Avignon propose à Olivier d'être artiste associé de l'édition 2010, c'est aussi une sorte de « commande » passée à notre manière de travailler ensemble.

O. C. : C'est pourquoi j'ai souhaité revenir à ce qui nous a réunis au tout début : *Le Colonel des Zouaves*, notre premier spectacle et donc à la forme du monologue.

L. L. : C'est devenu une blague entre nous. À chaque fois que je prends un livre d'Olivier pour tenter de le mettre sur scène, il me dit : « Il faut un monologue ». Il est fan de la formule « Un acteur, un texte », qui vient de chez Novarina. Moi, j'essaie d'aller contre : je veux du drame, des personnages, des actions, des corps, des décors.

O. C. : C'est ce qu'il imagine. Mais c'est un piège. Je veux la même chose que lui. Sauf que justement le monologue est une bonne méthode bien à lui pour donner drame, personnages, actions, etc.

L. L. : Le plus important cette année à Avignon, c'est de placer notre présence commune sur des registres différents, grâce à deux spectacles nouveaux. D'une part, *Un nid pour quoi faire* qui développe, parfois jusqu'au délire, l'idée et la forme du théâtre. On installe un texte au milieu de neuf acteurs, dans des décors. On joue le jeu au plus large. D'autre part, on revient à notre forme première, à notre scène primitive, le monologue, avec *Un mage en été* imaginé pour un seul acteur : Laurent Poitrenaux.

Comment travaillez-vous à deux ?

L. L. : Plus Olivier écrit pour le théâtre, plus j'ai besoin de travailler sur ses textes. C'est ce que j'aime dans notre duo : il stimule notre travail. On travaille de plus en plus, pas de moins en moins.

O. C. : La responsabilité de l'acte scénique, Ludovic la prend, mais il me la fait partager. Par contre, sur le texte, c'est chacun son tour. Je commence, je prends le temps qu'il faut, j'écris tout seul dans mon coin. Il en résulte un texte qui ressemble plus à un roman qu'à une pièce. À ce moment, Ludovic prend le relais et fait son marché chez moi, dans le livre. Il se saisit de ce qu'il veut dans le texte, et je peux me permettre de ne pas tout voir, de ne pas tout contrôler. C'est un non-savoir fructueux, qui me permet d'échapper à de fausses contraintes que je pourrais me donner. Je fais semblant d'oublier la scène. Ce n'est

pas un rapport de rivalité comme souvent les gens l'imaginent ; souvent on me demande d'un air catastrophé : « Ça vous fait quoi de voir vos textes sur scène ? »

L. L. : Je dirais plutôt que c'est une bonne rivalité. De même qu'avec Laurent Poitrenaux. On prend chacun ce qui nous plaît chez Olivier, moi des textes, lui des gestes, des cérémonies, des rites. Le trio est intéressant pour cette raison précise : on a une rivalité complémentaire.

Concrètement, comment se déroule ce relais dans le travail ?

O. C. : Généralement, j'arrive chez Ludovic au bout du parcours, un peu épuisé. Puis, ça peut s'inverser : au cours de la mise en scène, c'est lui que je peux alors venir soutenir. Tout se déplace, d'une étape à une autre, si bien qu'il n'y a pas de lieu unique et suprême où penser le théâtre, la poésie, l'écriture, le jeu. Mais une suite de relations organisées. Nous sommes décalés dans le temps. Quand j'arrive vers Ludovic, j'ai trois ans de travail sur le texte et pas d'idée préconçue. Lui, il pioche, choisit, coupe, charcute, et je reviens ensuite pour participer à l'ébauche, pas pour surveiller le texte (je milite plutôt pour en enlever), moment passionnant pour moi, où on regarde les maquettes, plonge dans les consoles de son, et surtout là où je peux les regarder travailler pas à pas.

L. L. : Dans le cas d'*Un nid pour quoi faire*, je n'ai rien pu toucher du texte-roman paru chez P.O.L pendant plus d'un an. Je n'ai rien fait, découragé en lisant le bouquin. On s'était dit : « On va faire ça bien, plus classiquement, ensemble », mais nous n'y sommes jamais parvenus. Et puis, au dernier moment, je me suis lancé, une fois que le texte avait bien mijoté en moi : sur une table de bois de dix mètres de long, avec deux livres que j'ai découpés au cutter, par petits bouts, parfois quelques pages, souvent quelques mots. C'est une sorte de *cut up*...

O. C. : C'est assez amusant, je m'épuise pour faire tenir sur les pages le texte, et lui, il les déplie, il déplace des blocs, je ne peux pas lui en vouloir, puisque la logique du théâtre n'est pas la même et que je sais qu'elle va en privilégier certaines scènes et en laisser d'autres dans l'ombre et que l'acteur ne va pas se nourrir du même matériau que le narrateur d'un livre. Et puis surtout, j'ai commencé mon travail avec un cutter en main pas un stylo...

L. L. : Olivier me laisse faire. Mais j'ai besoin de temps pour me dire que je peux, que je dois charcuter son texte. Je prends les abats, les tripes et je laisse les meilleurs morceaux. Ce n'est pas le filet qui m'intéresse, mais souvent le plus trivial. Dans *Un nid pour quoi faire*, c'est par exemple le côté pamphlet politique.

O. C. : Oui, mais on s'est rendu compte assez vite ensemble que dans la première adaptation manquait une dimension mélancolique, la voix secrète du Robinson qui parcourt le livre, et puis il manquait la neige, une sensation de neige...

L. L. : C'est du vandalisme, mais en même temps on discute. On peut toujours réinjecter des choses dans le texte du spectacle. Comme la neige, justement, qui va être présente dans le spectacle grâce à la vidéo. C'est pour cela qu'on a choisi de procéder par étapes, notamment en ayant fait une première lecture à Théâtre Ouvert. Pendant longtemps, tout est encore mouvant.

O. C. : C'est alors que la vraie relation s'engage. J'assiste aux premières lectures, aux premiers essais et je donne mon avis. Tout cela ressemble assez au travail du montage au cinéma. Ce n'est pas un travail d'adaptation puisque le texte n'est pas réécrit, mais de montage : une recomposition du livre à travers un nouveau protocole de sensations propres à Ludovic. Je ne peux pas rêver le livre et rêver la scène en même temps. Donc le théâtre, c'est mieux à deux.

La méthode cinématographique semble très importante pour vous...

L. L. : On travaille comme ça, comme des monteurs, avec des images. Pour *Fairy Queen*, déjà, je pensais mon travail grâce à des images de cinéma : des mouvements, des déplacements, des indications de regards, des lumières, des cadrages. Pour *Un nid pour quoi faire*, la référence qui s'est imposée est une grande dispute dans la neige, une énorme scène de ménage, qui peut renvoyer au cinéma burlesque. Ce texte produit des sensations en continu, c'est du cinéma permanent : des chromos, des empilements de rituels et de clichés. La question, dès lors, est moins d'inventer une scène de théâtre classique que d'installer un espace de projection mentale, un espace mental de cinéma si l'on veut. *Le Colonel des Zouaves* était une couleur, le gris. *Un nid pour quoi faire*, c'est de la légende, même si elle est en déconfiture. Ce texte impose de croiser énormément de genres, sans se situer précisément dans un seul et unique : le burlesque, le boulevard, la cérémonie d'apparat, la scène de ménage, le rituel de cour, l'orgie, le film de montagne, *Providence* à la Resnais etc. Les acteurs, d'une certaine façon, ne savent plus où donner de la tête.

O. C. : C'est moins un composite, un nuancier des genres, qu'un effet de non-genre au final.

L. L. : Une machine expérimentale.

O. C. : Il s'agit de fondre les différentes couches, de compresser les références entre elles, pour produire autre chose, sans forme préétablie. Un prototype.

L. L. : Mon rôle, afin que la complexité de cette œuvre soit entendue, consiste à simplifier le travail pour le rendre audible et visible.

O. C. : Tu ne fais pas un travail de présentation vraiment simplifiée, tu empiles plutôt des couches. Mais, au final, il faut que ça glisse, d'où l'impression de fluidité. Il faut que ça parle.

L. L. : Je cherche toujours un effet d'écoute de l'œuvre, à faire voir sur scène la potentialité de réel contenue dans le texte. Je me définirais comme une sorte de chien de berger : je guide mon troupeau, j'amène les acteurs, le texte, la mise en scène là où l'herbe est bonne. Et là, j'attends, je bulle. Puis, quand une brebis s'égaré, je vais la chercher. Cela suppose une

exigence, un travail en temps réel sur le texte, pendant les répétitions, puis durant les représentations. Il faut inventer sur le plateau, *in situ*.

La seconde partie du Festival verra la création d'*Un mage en été*. Comment Laurent Poitrenaux se prépare-t-il à ce nouveau monologue, douze ans après *Le Colonel des Zouaves* ?

L. L. : Il prend ça bien, tout en se demandant ce qui va lui tomber dessus ! Laurent a tout en mains pour aller le plus loin possible, de la manière la plus simple possible. Le texte est destiné à cette parole précise qu'il porte, à ces gestes qu'il incarne. Il a désormais un rapport absolument direct avec nous. Il est avec nous à 200%.

O. C. : J'ai vu Laurent Poitrenaux en Jean-Luc Lagarce, qu'il incarne dans le spectacle de François Berreur (*Ébauche d'un portrait*). Je le vois en écrivain, avec sa machine à écrire. C'est extrêmement troublant de le voir faire revivre un écrivain disparu. Là, il doit incarner une sorte de projection de moi, un sujet qui s'occupe de mon autobiographie à ma place, c'est à triple bande. C'est comme si on avait un hologramme entre nous. Et voilà Ludovic Lagarde qui vient aussi passer ses mains pour tripoter ce fantôme. Il finit par tenir debout avec tous ces médecins autour de lui.

L. L. : Laurent nous permet de passer de l'implicite du livre à l'explicite de la scène.

O. C. : Ce qui est impressionnant c'est que vous faites voir des choses élémentaires, par exemple des ressorts du scénario que je ne vois pas, les rivalités, les jalousies, les passions. Je n'avais même pas vu qu'Alice était vraiment, je souligne vraiment, jalouse dans *Fairy queen*. Décidément, je dois être aveugle ! Par-delà cette délicieuse psychanalyse que vous m'offrez sur un plateau d'argent, le plus beau c'est que vous réalisez avec des moyens de théâtre à placer une voix au bon endroit. Une voix « guidée », qui trouve sa prosodie, qui trouve sa poésie au final. On s'embrasse ?

Qu'est-ce qui change dans votre relation, par rapport à un lien auteur/metteur en scène traditionnel ?

O. C. : Il n'y a jamais de langue de bois entre nous, à aucune des étapes. Personne ne dit : « Ah, c'est merveilleux le théâtre, le texte, la mise en scène. » Car tout passe par ces étapes successives et très concrètes. Par une série de soucis et de joies, ça va trop vite.

L. L. : Le rapport de la mise en scène et de l'œuvre est différent. Il n'y a plus ce phénomène du bras de fer entre l'auteur et le metteur en scène. On ne se pose pas la question de qui a le pouvoir. Dans le cas des textes d'Olivier, le pouvoir change de mains en fonction des étapes du travail. Les atouts sont d'abord dans ses mains, puis dans les miennes, puis retournent chez lui, et ainsi de suite.

O. C. : Je ne lui demande pas de « faire entendre » mon texte.

L. L. : Parce qu'il n'est pas fait pour la scène, le texte d'Olivier a vraiment besoin d'un metteur en scène. Mais je ne suis pas à son service. Ce n'est pas une relation de pouvoir qui nous relie, mais un sentiment d'appartenir à la même cordée. On est asservi l'un à l'autre.

O. C. : Comme des moteurs sont asservis. Un asservissement volontaire. Li-bé-rez les au-teurs !

L. L. : Notre relation reste expérimentale. Olivier ne vient jamais vers moi en me disant : « Je t'écris une pièce. » Il écrit pour lui et ensuite, je lui vole des bouts dedans pour les monter ensemble et les mettre sur un plateau.

O. C. : Bon, ça ne se traduit pas en termes classiques de pouvoir. Je serais bien en peine de définir exactement mon rapport à Ludovic et au théâtre. Je n'ai pas vraiment les bons mots. C'est bien pour ça justement que je fais des livres. Ce que je peux en dire, c'est que c'est un rapport de plus en plus...

Propos recueillis par Antoine de Baecque



UN NID POUR QUOI FAIRE

d'Olivier Cadiot

GYMNASE GÉRARD PHILIPPE 

durée 2h15

création 2010

8 9 10 11 13 À 22H

14 15 16 17 18 À 17H

texte **Olivier Cadiot**

adaptation **Olivier Cadiot** et **Ludovic Lagarde**

mise en scène **Ludovic Lagarde**

musique **Rodolphe Burger**

scénographie **Antoine Vasseur**

lumière **Sébastien Michaud**

son **David Bichindaritz**

costumes **Fanny Brouste**

maquillage **Corinne Blot**

vidéo **David Bichindaritz, Jonathan Michel**

chorégraphies, mouvements **Stéfany Ganachaud**

assistanat à la mise en scène **Rémi Barché, Chloé Brugnon**

avec **Pierre Baux, Valérie Dashwood, Guillaume Girard, Constance Larrieu, Ruth Marcelin, Laurent Poitrenaux, Samuel Réhault, Julien Storini, Christèle Tual**

production La Comédie de Reims Centre dramatique national

coproduction Festival d'Avignon, Compagnie Ludovic Lagarde, CDDB Théâtre de Lorient Centre dramatique national, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale, Théâtre Auditorium de Poitiers Scène nationale

avec le soutien de la Région Champagne-Ardenne, de la Région Île-de-France, de Théâtre Ouvert Centre dramatique national de création, du Théâtre national de la Colline, de Château de Versailles-Spectacles, du Fonds d'insertion pour jeunes artistes dramatiques de la Direction régionale des Affaires culturelles et de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

Un nid pour quoi faire est publié aux éditions P.O.L.



UN MAGE EN ÉTÉ

d'Olivier Cadiot

OPÉRA-THÉÂTRE

durée estimée 1h30

création 2010

21 22 23 24 26 27 À 18H

texte **Olivier Cadiot**

mise en scène **Ludovic Lagarde**

scénographie **Antoine Vasseur**

lumière **Sébastien Michaud** costumes **Fanny Brouste** collaboration artistique **Cédric Scandella, David Bichindaritz**

réalisation informatique musicale **Ircam/Grégory Beller** vidéo **Jonathan Michel** dramaturgie **Marion Stoufflet**

assistanat à la mise en scène **Chloé Brugnon**

avec **Laurent Poitrenaux**

production La Comédie de Reims Centre dramatique national

coproduction Festival d'Avignon, Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou

avec le soutien de la Région Champagne-Ardenne et du Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre

Un mage en été sera publié aux éditions P.O.L.



La Vingt-cinquième heure avec *Pierre Baux* (voir page 106)

ÉCRITS ROCK

16 et 17 juillet - ÉCOLE D'ART - 23h

mise en scène **Matthieu Malgrange, Laetitia Zaepffel**

avec **Pierre Baux, Vincent Courtois** (violoncelle)

Rodolphe Burger

Vastes sont les territoires peu à peu conquis par **Rodolphe Burger** et son insatiable appétit musical. Depuis quinze ans, il ne cesse de multiplier les collaborations avec ses *alter ego* : des auteurs-compositeurs, tels Alain Bashung pour *Le Cantique des cantiques* ou Jacques Higelin pour les albums *Amor Doloroso* et *Coup de foudre* ; des instrumentistes exceptionnels, comme le guitariste James Blood Ulmer, le trompettiste Erik Truffaz ou ses complices de tournée, Julien Perraudou et Alberto Malo ; sans oublier les chanteuses à forte personnalité que sont Françoise Hardy et Jeanne Balibar. Mais Rodolphe Burger explore également des contrées extra-musicales, dont les mots, les images et les gestes entrent en résonance avec son propre univers. Avec le poète Pierre Alferi, il compose des cinépoèmes et offre une subtile bande-son à des séquences de cinéma muet ; avec la chorégraphe Mathilde Monnier, il réinvente les liens entre musique et danse ; avec Philippe Dupuy et Charles Berberian, il forge un spectaculaire concert dessiné. La personnalité de Rodolphe Burger ne saurait néanmoins se réduire à ces travaux divers. On reconnaît entre mille un accord de guitare signé Burger, une phrase chantée par l'ancien leader du groupe Kat Onoma. En 2004, la Cour d'honneur du Palais des papes a déjà résonné de sa musique rock et électrique. Son concert s'ouvrait alors sur quelques textes lus par un complice de longue date : Olivier Cadiot.

Plus d'informations : www.rodolpheburger.fr

Entretien avec Rodolphe Burger

Comment s'est décidée votre venue au Festival d'Avignon cet été ?

Rodolphe Burger : Le plus naturellement du monde : Olivier Cadiot, qui est un ami et avec qui j'ai déjà travaillé plusieurs fois, étant l'un des deux artistes associés, je savais qu'il désirait que je sois présent d'une manière ou d'une autre. Mais que faire ? C'était la vraie question. On en a discuté avec Olivier, Hortense Archambault et Vincent Baudriller au cours d'un mémorable dîner. J'ai tout de suite compris qu'ils avaient très envie de convier la musique au Festival, sous de nombreuses formes. C'est une chose qui rapproche beaucoup Olivier Cadiot et Christoph Marthaler, l'autre artiste associé de cette édition.

Vous étiez déjà au Festival en 2004...

Et c'était déjà avec Olivier, pour la première programmation signée par Hortense et Vincent. C'est un précédent, et un souvenir extraordinaire pour moi. Faire entendre les guitares électriques dans la Cour d'honneur a constitué un geste fort pour le Festival. Il existait une sorte de tabou : les trompettes de Maurice Jarre y occupaient toute la place, toute l'histoire. Du coup, ce soir-là, lors de l'ultime représentation de l'édition 2004, on a poussé les guitares et elles ont tout déchiré pour faire leur entrée dans la Cour.

Vous êtes un rocker un peu particulier : vous préférez les plateaux de théâtre aux scènes de concert ?

J'aime beaucoup travailler avec des gens différents, qui peuvent être écrivains, poètes, metteurs en scène de théâtre, chorégraphes, dessinateurs de bande dessinée, ou d'autres musiciens et chanteurs évidemment. Je fais passer ma musique à travers ces mondes et ces espaces qui sont, au départ, très éloignés de moi, mais se rapprochent peu à peu au gré des collaborations. Cette année, par exemple, les trois-quarts de mes activités de musicien sont liés à des scènes nationales. J'ai fait une résidence à la Scène nationale de Sète, j'ai travaillé avec le Centre chorégraphique national de Montpellier, et je suis artiste associé à la Comédie de Reims, dirigée par Ludovic Lagarde.

Comment s'est imaginée votre présence au Festival ?

Hortense et Vincent suivent d'assez près ce que je fais et Olivier a lancé quelques pistes, comme on enverrait des fusées éclairantes. On a effectivement arrêté des choses, après avoir visité quelques lieux à Avignon. On m'a montré une église qui a servi au culte protestant, le temple Saint-Martial, où il y a un très bel orgue. On peut, ici même, renforcer la présence de la musique au sein du Festival, par exemple en y faisant venir Pascal Dusapin, en y intensifiant le Cycle de musiques sacrées, tradition avignonnaise du Festival. J'ai décidé d'y reprendre le *Cantique des cantiques*, créé pour Alain Bashung et Chloé Mons en juin 2001, lors de leur mariage, au bord de la mer à Audinghen, près de Calais. Alain était un ami, nous avons beaucoup travaillé ensemble à ce moment-là, à la fin des années 1990 et au début des années 2000. C'était une cérémonie amoureuse, et le *Cantique des cantiques*, que venait de retraduire Olivier Cadiot, était parfait pour cela : la musique est dans le texte lui-même, dans ses tournures poétiques, dans sa boucle mélodique. À l'époque, on a enregistré ce morceau, récitatif à deux voix, dans l'église elle-même, puis on l'a publié sur mon label, Dernière Bande. Bashung et Chloé l'ont repris quelques fois, notamment en 2002 à Sainte-Marie-aux-Mines, près de Colmar, chez moi, lors du festival « C'est dans la vallée ». Pour Avignon, je vais proposer une « remusicalisation » de la captation de 2002, sur laquelle je travaille actuellement, comme une nouvelle version du *Cantique*, récité cette fois par Laurent Poitrenaux et Valérie Dashwood, deux fidèles comédiens de Ludovic Lagarde.

Vous allez également retrouver la Cour d'honneur...

C'est un beau cadeau ! Il s'agit d'y faire un *Concert dessiné*, avec Dupuy et Berberian. L'installation technique est assez

complexe, puisqu'il faut y mettre à la fois un concert et une grande projection des images réalisées sur la table à dessins où improvisent les deux dessinateurs. Je connais Dupuy et Berberian depuis assez longtemps, car ce sont tous les deux des fans de rock : ils ont une culture musicale précise et étendue. Ils m'ont proposé, en 2008, l'idée de ce concert dessiné que l'on a finalement créé lors du Festival de la bande dessinée d'Angoulême. Ils dessinent à deux et c'est exactement comme deux musiciens qui improvisent ensemble. On voit donc sur l'écran les dessins se construire en temps réel. La projection est éphémère, et le dessin n'existe que le temps du morceau musical. Il y a un dessin par morceau, et l'on suit précisément le même tempo. À aucun moment, on n'a l'impression que chacun travaille dans son coin, et personne, cependant, ne nuit aux autres : Dupuy et Berberian deviennent scéniques, tandis que les trois musiciens et moi, on devient graphiques, tout en donnant un concert classique. Dupuy et Berberian ont passé commande de certains de nos morceaux : ils ont complètement intégré la musique, dans leurs dessins mais également dans leur gestuelle, leur manière de faire. Ils entrent littéralement dans la musique, ils bougent sur scène, ils ont une belle présence. Ça marche doublement : vers le concert et vers le dessin. C'est une forme spectaculaire de dialogue possible entre l'écran, la musique et l'image. Le public réagit fort, au dessin comme à la musique, c'est très agréable. J'ai adjoint à mes deux musiciens actuels, le bassiste Julien Perraudeau, le batteur Alberto Malo, et un autre complice, le trompettiste Erik Truffaz. Tous sont excités comme des enfants à l'idée de découvrir la Cour d'honneur.

Vous retrouvez un autre ami complice, Pierre Alferi, pour les *Cinéma-poèmes live*.

Nous avons déjà pratiqué cet échange d'images, de mots et de musique, dans quelques musées, comme au Mamco de Genève ou à la Fondation Cartier de Paris. Mais nous voulions reprendre cette forme pour la retravailler. On s'est donné quatre jours de répétition, en novembre dernier chez Mathilde Monnier au Centre chorégraphique national de Montpellier. Le spectacle s'en est trouvé fortement renouvelé et c'est cette version que nous allons donner deux fois à Avignon, lors de la Vingt-cinquième heure. Au départ, tout vient de Pierre Alferi, qui n'était pas satisfait par la forme des lectures publiques de ses textes. Il a voulu renforcer le lien avec le cinéma, le rapport à cette image si particulière, celle qui bouge dans le noir, cette mémoire fascinante de l'écran. On a commencé à bricoler quelque chose ensemble : projeter le cinéma en dissociant l'image, la voix off, la musique, toujours en temps réel. Dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, un film qui captive Pierre, il a choisi la présence des animaux. Et sur ces extraits, je fais une musique au sampleur. De même, sur des fragments de *L'Inconnu* de Tod Browning, avec Lon Chaney, j'improvise. Pierre déforme l'image, l'anamorphose, la ralentit. Et bien sûr, il dit certains de ses textes. Ça se tuile avec les chansons qu'il a écrites, que je mets en musique. C'est comme si la musique était enchâssée entre l'écriture et le cinéma.

Vous avez également écrit une musique pour le spectacle d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, *Un nid pour quoi faire*.

Je ne suis pas présent en live pendant le spectacle, mais ce fut intéressant à composer. Avant même d'être un roman, *Un nid pour quoi faire* était une chanson, intitulée *Un nid ?*, composée lors d'un concert-lecture donné avec Olivier à Cavaillon. Je l'ai d'ailleurs reprise sur mon album, *No Sport*, en 2008. Puis c'est devenu un livre, et maintenant une pièce. Mon idée est de remonter aux origines pour rejouer sans cesse avec les éléments de ce morceau. Avec Olivier, on travaille toujours un peu de la même façon : je compose des bouts de musique avec des fragments de ses textes. Ça décadre la forme habituelle de la chanson, mais il y a cependant dans tout ce qu'il écrit un rythme de chanson. C'est une sorte de mécanique musicale, ce qu'on appelle ensemble du « cheval-mouvement », sur le modèle de Gertrude Stein. Dans *Un nid ?*, il y a de la musique, dès la lecture du refrain : « Un nid pour quoi faire, un nid c'est bizarre. » Dans le spectacle proprement dit, la musique que je propose se met au service du texte. Elle joue un rôle dans les moments de décrochements oniriques, quand on rentre dans la tête de Robinson. Ou alors pendant les scènes plus déjantées ou délirantes, comme l'échauffement avant le ski ou la fiesta qui, vers la fin, tourne à l'orgie.

Comment définir ce qui vous lie à Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde ?

J'appellerais ça un compagnonnage. C'est fort, mais cela correspond exactement à nos travaux communs. Je crois que l'amitié peut s'incarner dans le travail. Ce qui est important, c'est que ça dure. Avec Ludovic, j'ai par exemple mis en musique une pièce de Gertrude Stein, *Docteur Faustus lights the lights*, qui est devenue une sorte de *musical* diabolique. Avec Olivier, on a le projet d'un troisième disque ensemble, qu'on va partir faire sur la route, à l'aventure, en Allemagne à l'automne prochain, un disque qui avancera en même temps que notre voyage commun. Je suis vraiment très heureux cette année, d'accompagner Olivier lors du Festival d'Avignon, dans ce qui ne se produit qu'une fois dans une vie.

Enfin, vous avez un cinquième projet pour ce Festival : le bal du 14 juillet...

C'est totalement inattendu et d'autant plus enthousiasmant. L'idée a surgi lors de ce dîner ensemble, avec Olivier, Hortense et Vincent, quand le premier a rêvé d'un « concert qui tournerait à la fête », d'une « nuit électro-vespa ». On a réfléchi ensemble à cela : il fallait le concevoir hors les murs, pour des problèmes de son, de voisinage, de foule. Et pour toutes ces raisons, ce n'était pas possible de le faire dans le cadre d'une soirée du Festival. On m'a expliqué alors que le Festival s'arrêtait le 14 juillet, et qu'à l'occasion du feu d'artifice, la ville était envahie par la foule, venue de tous les quartiers et des environs d'Avignon. C'est à ce moment-là que j'ai proposé de faire un bal populaire du 14 juillet, pour réunir le Festival et ceux qui ne le connaissent pas. C'est peut-être un écho aux pratiques et aux préoccupations de Jean Vilar. C'était bien sûr compliqué : les problèmes de sécurité, de gestion des flux, de nuisance sonore. Mais on s'est quand même dit : « Il faut le faire, il faut tenter. » Je suis allé visiter les lieux, et la ville d'Avignon a bien réagi : ils ont tout de suite été favorables au projet.

À quoi peut ressembler un bal populaire aujourd'hui ?

Il s'agit d'allier haut niveau musical et culture populaire, c'est-à-dire constituer un orchestre de bal de haut niveau, retrouver cette tradition qui se perd un peu des orchestres de bals du Sud de la France. Il ne faut pas hésiter à reprendre des tubes, à recevoir des invités surprises que les gens aiment. J'ai une petite expérience de ce genre de bal, sur l'île de Batz, en Bretagne, où j'organise tous les ans la fête du 14 juillet avec les jeunes du coin, face à la mer.

Qu'espérez-vous de ces multiples expériences au Festival ?

J'attends tout cela avec impatience. Je suis curieux de voir comment ça va se dérouler, si ça va prendre... Donc heureux d'y être. J'ai des craintes évidemment, concernant le monde, la foule, la fatigue. Je vais rester toute la durée du Festival, puisque mes projets sont étalés sur trois semaines, et il faudra savoir se protéger de cette pression. Ne pas être sur son terrain, c'est glissant, mais c'est toujours très intéressant.

Propos recueillis par Antoine de Baecque



BAL DU 14 JUILLET

PLACE DU PALAIS DES PAPES

14 JUILLET VERS 23H, À L'ISSUE DU FEU D'ARTIFICE

durée 3h - entrée libre

direction artistique **Rodolphe Burger** avec son orchestre spécialement constitué et ses invités surprise
coproduction Festival d'Avignon, Ville d'Avignon et Fnac
avec le soutien du Fonds de dotation agnès b.



CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES (voir page 114)

LE CANTIQUE DES CANTIQUES

TEMPLE ST-MARTIAL

durée estimée 35 mn

16 JUILLET À 12H ET 21H

traduction **Olivier Cadiot** et **Michel Berder** sampler, guitare **Rodolphe Burger** orgue **Julien Perraud** oud **Mehdi Haddab**
récitants **Valérie Dashwood, Laurent Poitrenaux**

coproduction Compagnie Rodolphe Burger, Wart, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau
avec le soutien de la Sacem



LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (voir page 106)

CINÉPOÈMES LIVE

ÉCOLE D'ART

durée 1h

19 20 À 23H

vidéo, texte et voix **Pierre Alferi** sampler, guitare, chant **Rodolphe Burger**

coproduction Compagnie Rodolphe Burger, Wart, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau



CONCERT DESSINÉ

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée 1h30

24 JUILLET À 23H

chant, guitare **Rodolphe Burger**
basse, clavier **Julien Perraud**, batterie **Alberto Malo** trompette **Erik Truffaz** dessins **Charles Berberian, Philippe Dupuy**
lumière **Christophe Olivier** son **Philippe Dubich** mixage vidéo **Fabien Morelet**

coproduction Compagnie Rodolphe Burger, Wart, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau
avec le soutien de la Sacem et l'aide de la Fnac



Théâtre des idées (voir page 116)

COMMENT PEUT-ON ÊTRE MUSICAL ?

22 juillet - GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - 15h
avec **Rodolphe Burger, Pascal Dusapin**

Pascal Dusapin

En 2006, quand le Collège de France choisit **Pascal Dusapin** pour sa chaire de création artistique, la plus ancienne institution française de savoir consacre une personnalité de la musique contemporaine. La densité, la régularité et la richesse de son activité de compositeur étonnent, surprennent, impressionnent, tant en France qu'à travers le monde. Depuis la fin des années 1970, l'ancien élève de Iannis Xenakis explore tous les domaines de la composition – instrument seul, musique de chambre, quatuor, chœur, orchestre, opéra, oratorio... Aucune forme ne le laisse indifférent, ni aucun instrument, même le piano, longtemps délaissé. Autre champ d'affinité largement visité : les voix, solistes ou chorales. Le style Dusapin embrasse les techniques et le vocabulaire les plus expressifs. Il se déploie en énergie, en flux, avec un lyrisme certain et une belle qualité plastique et sonore, mais sait également accueillir pauses et respirations. Pascal Dusapin aime les références littéraires, picturales, philosophiques, qu'il n'hésite pas à intégrer dans ses compositions, grâce à des montages de textes anciens, des travaux reprenant les écrivains de la modernité (Samuel Beckett, Gertrude Stein, Heiner Müller) ou des collaborations avec des auteurs contemporains, comme son complice Olivier Cadiot, qui a écrit pour lui le livret du premier de ses six opéras, *Roméo & Juliette*. Ne renonçant ni aux acquis d'un certain classicisme ni aux avancées des avant-gardes, Pascal Dusapin construit une œuvre indépendante, hors des chapelles. Au Festival d'Avignon, outre *Roméo & Juliette* présenté en 1989, il a donné un concert en 1994 avec le Centre Acanthes.

Plus d'informations : www.durand-salabert-eschig.com/formcat/catalogues/dusapin_pascal.pdf

Entretien avec Pascal Dusapin

Comment avez-vous rencontré Olivier Cadiot ?

Pascal Dusapin : C'est une vieille amitié. En 1983, je rentrais de la Villa Médicis et j'ai rencontré Olivier autour d'une aventure d'espace. Un immense loft sur deux étages, dont nous avons acquis le bail. J'ai installé mon atelier dans une partie de cet invraisemblable endroit pendant quatorze ans. Nous étions quatre à partager ce lieu dont l'histoire mériterait un roman. Olivier et moi étions voisins. On travaillait l'un à côté de l'autre mais on s'amusait beaucoup, c'était très joyeux. Olivier écrivait alors ce qu'il répugnait à appeler de la poésie, il pouvait composer des textes rien qu'en lisant le journal, c'était fascinant. Il avait publié dans quelques revues, peu de chose, mais je lisais le moindre de ses textes dont j'adorais la substance et, précisément, la poésie !

Comment avez-vous commencé à travailler avec lui ?

Vers 1985, j'ai reçu une commande pour l'opéra de Brême et j'ai suggéré à Olivier qu'il écrive le livret. Cela correspondait à ses recherches sur la musicalité, les rythmes, les « tonalités » de la langue. On a travaillé de manière proche, fusionnelle, confondant la musique et le texte. On ne savait pas où cela conduirait : le spectacle s'est construit comme l'histoire d'une aventure commune. On essayait des trucs, on découpait, on montait, on relisait, on écoutait, sans idée d'une forme préconçue. À la fin, le spectacle ressemblait aux minutes des formes d'investigations qu'on avait mises en place. L'archétype de l'opéra, tout comme le mythe de Roméo et Juliette que l'on avait convoqué dans cette entreprise lyrique, ont explosé allègrement. Notre idée très « polysémique », hors de toute narrativité conventionnelle était de montrer que les amoureux parlent comme des révolutionnaires. Il a fallu beaucoup se battre pour monter la production de ce projet dont le budget était important. Nous avons créé une société de production, la bien nommée « DCA ». C'est évidemment Olivier qui eut l'idée de ce nom guerrier : « Dusapin Cadiot Association ». La DCA fut le bras armé de cette coproduction. À l'époque, il n'y avait pas grand chose d'institutionnel pour aider un projet de ce type. Je dois ajouter que sans Louis Racamier et la Fondation Vuitton pour l'opéra (qui n'existe malheureusement plus), rien n'aurait pu se faire. Rolf Lieberman qui était le président de cette fondation nous a beaucoup aidés. Ce fut une ambiance de folie pendant trois ans. Ainsi qu'une aventure difficile, avec des négociations serrées, des luttes de tranchées, car il y avait beaucoup d'enjeux entre des coproducteurs qui ne voulaient guère se parler. En même temps, cela reste une histoire humaine, une complicité hors des sentiers battus. On voulait demeurer absolument radicaux : faire notre truc comme on l'entendait, tout en prenant l'argent là où il se trouvait.

Vous avez montré *Roméo & Juliette* au Festival d'Avignon en 1989.

C'était une utopie sonore et textuelle, qui a pu se faire à Avignon grâce à Alain Crombecque. Il a toujours pensé qu'il fallait de la musique à Avignon. Pour moi, c'est un grand souvenir, un moment fort. Pour Olivier aussi mais en un sens, ce fut plus dur : il s'est soudain retrouvé en première ligne avec son texte, face à dix solistes, un chœur et un orchestre symphonique, un metteur en scène, une cohorte d'assistants et de techniciens ne parlant qu'au metteur en scène, au public et surtout à la critique dont une bonne partie attendait un livret avec une histoire bien pépère. Quand on a repris *Roméo & Juliette* il y a deux ans à l'Opéra Comique dans une mise en scène de Ludovic Lagarde, tout s'est merveilleusement passé. D'une certaine façon, l'utopie sonore et textuelle d'il y a vingt ans n'est vraiment réalisable qu'aujourd'hui car le matériel technologique de diffusion du son dont nous avons besoin a beaucoup évolué.

Si vous revenez à Avignon cette année, c'est que la musique y tient une place importante ?

Olivier Cadiot et Christoph Marthaler, les deux compères associés du Festival, ont chacun une histoire forte avec la musique.

Olivier est un « écouteur » de musique étonnant. Ce n'est ni un mélomane au sens classique du mot, ni un spécialiste, mais il possède une capacité à entendre les formes et les affects musicaux assez impressionnante. Son écriture, ensuite, est très proche de la musique. D'une certaine manière, nous travaillons de la même façon et j'ai beaucoup appris en parlant de musique avec lui. Christoph Marthaler, on le connaît bien dans les milieux musicaux : lui aussi est une « oreille ». Je crois que j'ai rarement « vu » une plus grande sensibilité musicale que la sienne et que celle qu'on retrouve dans tous ses spectacles, sans exception.

Avez-vous déjà retravaillé avec Olivier Cadiot depuis *Roméo & Juliette* ?

Il a conçu le texte de *Dona eis* en 1998, qui est en fait un requiem. Mais à proprement parler, non, nous n'avons jamais retravaillé ensemble. On en parle souvent. Ça se fera. Pendant la composition de *Roméo & Juliette*, nous avons fait ensemble trois pièces de musique de chambre, *Mimi*, *Anacoluthie* et *Il-li-ko*. On a toujours procédé d'une façon identique : Olivier m'écrivait un texte, il me le lisait et je composais la pièce musicale. Je le considérais comme un instrument et lui comme un gisement de sonorités avec lesquelles il écrivait. On a inventé ces trois pièces comme des bandes-annonces d'un film de Godard. Pour annoncer notre opéra. Cette année à Avignon, je vais lire des textes d'Olivier pendant le concert ! Je l'ai déjà fait, notamment lors de certaines représentations de *Roméo & Juliette*. À la fin des années 80, il était un « performer » très particulier : sans affect, sans lyrisme, un pur et dur mais parlant presque toujours très vite. C'est comme ça que venait l'émotion ! Aujourd'hui, il lit très différemment mais il s'amuse plus. Quand il lisait, je l'enregistrais souvent, je notais sa rythmique. Beaucoup de choses chez moi viennent directement de sa prosodie : il est entré dans mes partitions. Pendant certaines tournées du groupe Accroche Note, on donnait des concerts, entre six ou sept pièces, avec deux, trois ou quatre musiciens : il lisait à la table entre les pièces musicales que j'avais écrites. Le monde des musiciens était assez interloqué par ça, comme le monde du théâtre l'est d'ailleurs aujourd'hui : Olivier ne passe pas inaperçu. Je suis ainsi le dernier témoin d'une époque de la vie et de l'écriture d'Olivier, celle de *l'Art poétique*, son premier livre paru chez P.O.L en 1988. Comme la butte-témoin d'un territoire Cadiot qui n'existe plus. Car l'écriture d'Olivier a évolué, ce qui est la moindre des choses, tout comme la mienne.

Que proposez-vous à Avignon cet été ?

Olivier m'a dit : « Cette année à Avignon, ce serait bien que tu sois là. » Et je dois avouer que si je n'avais pas été là, j'aurais été malheureux. Avignon, j'y suis très sensible, mais, d'une certaine façon, je n'en ai pas besoin : ce n'est pas « mon » festival. Même si je pense qu'Avignon est un lieu où la musique – et même l'opéra – prend tout son sens. Mais y être avec Olivier, plus de vingt ans après la création de *Roméo & Juliette*, oui, c'est extrêmement important pour moi. Concrètement, on a déjeuné avec Olivier, Hortense Archambault et Vincent Baudriller on s'est demandé ce que je pouvais faire cette année. Moi, d'une certaine façon, j'aurais été heureux avec une clarinette dans un coin. Mais le Festival a pris le parti de deux concerts de musique de chambre, avec l'ensemble Accroche Note, très connu en Europe, notamment dans la musique contemporaine. Armand Angster et Françoise Kubler étaient les solistes de *Roméo & Juliette* : on a donc une histoire commune forte, depuis longtemps. Olivier les connaît également bien.

La littérature, au-delà de votre relation avec Olivier Cadiot, est-elle importante dans votre travail ?

Olivier, c'est aussi une rencontre entre la musique et la langue qui m'a emporté par la suite dans une écriture lyrique plus proche de l'intonation des mots. En un sens, je suis venu à la création musicale par la littérature. Mais avant de rencontrer Olivier, c'était déjà une veille histoire pour moi. En revanche, cela fait plus de vingt ans que, chaque matin, on a envie de retravailler ensemble, il est comme ma famille, quelquefois on s'engueule mais je continue à l'appeler mon p'tit frère. Quand je lis un de ses romans, je le comprends si intimement que je peux décrypter son texte très en profondeur. Je pourrais même avancer que, dans son écriture, tout est en rapport avec un certain bout de son Périgord familial, dont je connais moi-même chaque centimètre carré...

Que vous inspire le Cloître des Carmes, où vous allez jouer le 19 juillet ?

C'est le meilleur endroit possible ! Un grand honneur, autant qu'un grand défi. Ce n'est pas un endroit fait pour la musique, mais l'ancien caractère sacré des lieux peut donner une belle inspiration au moment de jouer. C'est là que je vais réciter des textes d'Olivier, repris du livret de *Roméo & Juliette* : l'endroit est favorable à ce croisement entre le texte et la musique, entre le théâtre et son double musical.

Et le Temple Saint-Martial, pour le concert du 23 juillet ?

J'aime ce lieu car il représente une belle histoire dans ma vie de musicien : mon histoire avec l'orgue. L'orgue fut pour moi l'instrument de la passion quand j'étais adolescent, c'est la place qui me faisait rêver – organiste – et je ne le suis jamais devenu car j'étais vraiment nul. J'ai beaucoup erré dans les églises pour voir et entendre les orgues quand j'étais très jeune. Bach était pour moi le compositeur par excellence. C'est sans doute pourquoi j'ai mis ensuite si longtemps avant d'écrire pour l'orgue. Je n'y suis arrivé qu'il y a deux ans, seulement ! Je suis ravi de donner ce concert dans cette église d'Avignon pourvue d'un très bel orgue, et surtout que Bernard Focroulle en soit l'organiste. C'est un des plus grands organistes !

Comment vous situez-vous dans la « composition » de ce Festival, très influencée par la musique ?

Outre Olivier Cadiot, j'ai un grand intérêt pour le travail de Christoph Marthaler. J'ai également un lien d'amitié avec Rodolphe Burger qui est en quelque sorte un « bi-culturel ». Il vient de la philosophie mais joue du rock ! Il est un musicien très émouvant, très précis, toujours ouvert et curieux. Autour d'Olivier, des gens différents se sont rencontrés. Quant à moi,

je suis touché par des musiques très différentes et j'essaie de conserver largement ouvert mon éventail d'intérêts et de références. Mon appareillage reste complexe et multipolaire. Je suis à l'écoute de tout ce qui vient d'ailleurs... J'espère que cette circulation musicale va marquer Avignon cette année.

Propos recueillis par Antoine de Baecque



CONCERT

CLOÎTRE DES CARMES

durée 1h15

19 JUILLET À 23H

Trio Rombach pour clarinette, violoncelle et piano

Echo's Bones pour soprano, clarinette et piano

Ictus création pour clarinette basse

Roméo & Juliette d'Olivier Cadiot : *Now the Fields...* extrait de l'opéra, version pour soprano, clarinette, violoncelle

avec l'ensemble **Accroche Note** :

Armand Angster (clarinette), **Christophe Beau** (violoncelle), **Françoise Kubler** (soprano), **Vanessa Wagner** (piano)
et **Pascal Dusapin** récitant

avec le soutien de la Sacem



CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES (voir page 114)

DUSAPIN/BACH

TEMPLE SAINT-MARTIAL

durée estimée 1h10

23 JUILLET À 18H

Ohé pour clarinette et violoncelle de Pascal Dusapin

pièce pour orgue de Bach

Ipsò pour clarinette solo de Pascal Dusapin

pièce pour orgue de Bach

Canto pour soprano, clarinette et violoncelle

pièce pour orgue de Bach de Pascal Dusapin

Memory pour orgue

avec **Accroche Note** : **Armand Angster** (clarinette), **Christophe Beau** (violoncelle), **Françoise Kubler** (soprano)
et **Bernard Focroulle** (orgue)

coréalisation Musique Sacrée en Avignon et Festival d'Avignon
avec le soutien de la Sacem

Jean-Baptiste Sastre

Après des études au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, **Jean-Baptiste Sastre** signe en 1995 sa première mise en scène, *Histoire vécue du roi Toto*, d'après l'œuvre d'Antonin Artaud. Il montera par la suite des textes de Genet, Duras, Marlowe, Büchner, Marivaux, Labiche ou Coleridge. Son travail de metteur en scène ne consiste pas seulement à assurer la direction d'acteurs, mais aussi à créer avec ceux qui l'accompagnent, et plus particulièrement les poètes et les plasticiens dont il s'entoure, une esthétique propre à chaque spectacle. À partir de 2005, Jean-Baptiste Sastre, alors lauréat de la Villa Médicis hors les murs à Londres, débute un travail sur le théâtre élisabéthain et tout particulièrement sur *La Tragédie du roi Richard II* qu'il présentera cette année dans la Cour d'honneur, pour sa première participation au Festival d'Avignon.

Pour sa mise en scène de *La Tragédie du roi Richard II*, Jean-Baptiste Sastre s'appuie sur une nouvelle traduction de la pièce réalisée par **Frédéric Boyer**. S'intéressant d'abord à la littérature, à la philosophie et à l'exégèse, celui-ci publie à trente ans son premier récit, *La Consolation*. Il ne cessera alors d'écrire des romans, des essais, de la poésie, sans négliger des travaux de traduction. C'est à ce titre qu'il sera le maître d'œuvre du chantier qui aura permis, en 2001, l'édition d'une nouvelle version de la Bible par des écrivains contemporains, dont Olivier Cadiot, Jean Echenoz et Valère Novarina. Sa traduction de *La Tragédie du roi Richard II*, accompagnée de celle des *Sonnets*, est éditée chez P.O.L.

Plasticien invité dans le monde entier, installé en France depuis 1962, **Sarkis** accompagne Jean-Baptiste Sastre dans la création de *La Tragédie du roi Richard II*, après une première collaboration autour d'une installation sonore, visuelle et odorante à la Grande Mosquée de Paris, pour l'édition 2009 de la Nuit Blanche. Véritable sculpteur d'espaces, il travaille notamment sur la lumière, la vidéo et sur des objets chargés d'histoire, rencontrés au hasard de la vie, qu'il met en scène pour établir un pont entre présent et passé.

Entretien avec Jean-Baptiste Sastre et Frédéric Boyer

En choisissant *La tragédie du roi Richard II*, vous intéressez-vous au théâtre de Shakespeare ou bien à cette pièce en particulier ?

Jean-Baptiste Sastre : Comme toujours, les désirs sont d'origines diverses. Je me suis approché une première fois du théâtre élisabéthain en montant *Tamerlan* de Christopher Marlowe. Une bourse de la Villa Médicis hors les murs m'a permis de travailler à Londres sur le théâtre de l'époque d'Elisabeth I^{re}. Ensuite, la richesse du personnage de Richard II, qui n'est pas n'importe qui dans l'œuvre de Shakespeare, m'a séduit. Enfin, après un premier travail avec Denis Podalydès sur Labiche, nous avions envie de nous retrouver, et le rôle de Richard II l'intéressait beaucoup. À cela, il faut ajouter ma rencontre avec Frédéric Boyer qui me permettait d'envisager une nouvelle traduction et donc d'imaginer une nouvelle proposition concernant cette pièce.

Avez-vous le sentiment, avec cette pièce, d'être dans un théâtre biographique ?

J.-B. S. : La trame de l'œuvre suit évidemment la vie du roi Richard, en s'inspirant des chroniques historiques de son temps. Mais Shakespeare travaille cette matière originelle, il n'hésite pas à inventer, à transformer. Il crée une matière mouvante, faite de morceaux empruntés à différents auteurs ou historiens pour en faire son œuvre. Il y a donc une troublante ambiguïté sur le personnage-titre. Shakespeare écrit pour ses contemporains et ne cherche pas obligatoirement à restituer une vérité historique ; il construit un personnage universel autant avide qu'écoeuré du pouvoir.

En ce qui concerne la traduction, de quelle version êtes-vous parti ?

Frédéric Boyer : Il y a plusieurs *in-quarto* (formats de livres dont les feuilles sont pliées deux fois, courants aux XVII^e et XVIII^e siècles) mais ils varient relativement peu. J'ai privilégié les premiers, notamment la version la plus ancienne dite d'Oxford, en respectant, par exemple, l'orthographe des noms propres, avant l'unification décidée au XVIII^e siècle. Le texte était établi à partir des différentes représentations, on intégrait souvent les notes du souffleur, on corrigeait en fonction du jeu des acteurs.

Une scène avait été censurée, celle de la déposition ou de l'abdication du roi, pour ne pas déplaire à la reine Elisabeth. La pièce est-elle de ce point de vue une pièce plus politique ?

J.-B. S. : Dans une célèbre conversation, datée de 1601, avec William Lambarde (historien et gardien de la Tour de Londres), la reine Elisabeth, vieillissante et inquiète, fragilisée par le coup d'état manqué de son ancien favori, Essex, aurait lâché : « Richard II, c'est moi, vous ne savez pas ? »

F. B. : C'est d'ailleurs une des raisons du succès de la pièce, dès les premières représentations et jusqu'au XIX^e siècle. Elle était considérée comme une pièce subversive, troublante, mettant en scène la crise du pouvoir monarchique. Mais ce fut aussi une des raisons de son insuccès car par la suite, cette discussion sur le pouvoir a pu paraître dépassée. La pièce a été oubliée jusqu'à ce que Jean Vilar, en 1947, la crée pour la première fois en France, à Avignon, et la reprenne plusieurs années.

Entre le règne de Richard et l'écriture de la pièce, deux cents ans ont passé, mais visiblement, cette histoire parlait encore au public de Shakespeare. Quand Jean Vilar l'a présentée, il s'intéressait au théâtre comme lieu du pouvoir. Qu'est-ce qui vous pousse aujourd'hui à la mettre en scène ?

J.-B. S. : L'histoire racontée est celle d'un homme qui se « déprend » du pouvoir d'une façon très mystérieuse, abdication ou déposition. Le pouvoir politique, qu'il soit républicain, monarchiste ou autre, existe toujours et le thème de la prise ou de la perte du pouvoir reste un sujet essentiel. Avec Shakespeare, le corps du roi explose et fait exploser son pouvoir. Le roi s'aperçoit alors qu'il n'est qu'un homme, mais qu'il y a en lui « ce souverain qui est en tout homme », selon la phrase de Joseph Beuys. Le pouvoir, dans cette pièce, représente aussi un fantasma pour ceux qui ne l'ont pas, comme pour Henri Bolingbroke, fasciné par le roi Richard. Ce qui se traduit par des joutes verbales où se mêlent agression et séduction. Pour moi, à la fin de la pièce, c'est un homme que l'on tue et pas forcément un roi.

Établissez-vous la distinction de Kantorowicz sur « les deux corps du roi » dans la vision médiévale du pouvoir royal : le corps politique, divin, et le corps charnel, historique ?

F. B. : Dans la pièce, une gravité quasi enfantine et sauvage vient subvertir les poncifs théologico-politiques. *La Tragédie du roi Richard II* opère un subtil renversement de la théorie médiévale des « deux corps du roi », le pouvoir est pris au piège de son propre cauchemar sanglant. Les deux corps ne communiquent plus. Le corps divin devient fardeau, mystère, incompréhension. Le corps terrestre est affligé, mélancolique, violent... Mélancolie d'un monde dominé par la représentation d'une souveraineté malade de sa propre puissance. Ce roi injuste, tout puissant, ce roi dieu est aussi ce roi faible, ce roi amoureux, ce roi narcissique, ce roi mort toujours vivant. Personne ne tient plus la représentation traditionnelle du pouvoir et de la souveraineté sur le monde. Parce qu'il apparaît que cette conception archaïque de la puissance royale est elle-même un rêve (ou un cauchemar). Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est le pouvoir lui-même. L'exercer, c'est trahir. Le perdre, c'est ne plus pouvoir s'en débarrasser. S'en emparer, c'est êtreindre du vide.

Richard ne reste donc pas roi après la perte de sa couronne ?

J.-B. S. : Il reste roi, mais roi de ses douleurs.

F. B. : Exactement, il reste « roi non roi ». Littéralement, en anglais, dans la pièce : *king unkinged*. Un roi qui n'est plus fait roi.

J.-B. S. : Ce qui veut dire pour moi : je perds les attributs de mon pouvoir mais je reste le roi de mes douleurs.

F. B. : C'est ce qu'il répond à Bolingbroke quand celui-ci lui propose de se décharger de ses angoisses de roi : « Je te donne la couronne mais pas mes angoisses. » À ce moment-là, il y a tout un jeu sur les mots, un jeu sur le langage entre les deux protagonistes pour troubler l'ordre de la succession. Avec cette formule très énigmatique, dont je viens de parler, qu'on ne retrouve dans aucune autre pièce de Shakespeare, le « *king unkinged* », comme si la souveraineté était dans sa propre négation. Il y a quelque chose de *Bartleby* dans ce roi. Cette pièce, à mon avis, fait implorer toutes les représentations de la souveraineté et du pouvoir de l'époque. Ce « roi non roi » apparaît comme une sorte de survivant d'un ordre perdu, idéalisé. Face à lui s'annonce une nouvelle pratique du pouvoir : absolu, centralisé. Mais aujourd'hui, on peut avoir une vision très contemporaine de ce roi qui place sa souveraineté dans la négation de sa puissance, et en fait presque un lieu de résistance.

Richard est-il un roi qui produit son propre malheur ?

J.-B. S. : Shakespeare s'est inspiré, entre autres sources, des chroniques de Jean Froissart, l'un des plus importants chroniqueurs de l'époque médiévale, dont les écrits ont constitué l'expression majeure de la renaissance chevaleresque dans l'Angleterre et la France du XIV^e siècle. Or, dans ces chroniques, le monologue de Richard est plein de douceur et de tendresse, ce qui est un peu différent avec Shakespeare. Avec Froissart, le roi semble dire qu'il n'aurait pas même consommé son mariage avec sa femme et entretient un mystère sur leur relation. Je ne veux d'ailleurs pas avoir à tout expliciter. Je pense que Shakespeare laissait souvent ses pièces à l'abandon et je trouve ça très beau. D'autant qu'elles étaient un peu réécrites par les acteurs. D'après moi, on pourrait établir un parallèle avec la peinture à l'huile, car les pièces sont une matière mobile qui bouge très vite et les personnages aussi. Quand Frédéric Boyer parle de la résistance du roi dans sa négation, c'est vrai, mais il y a aussi une sorte d'absence totale et complète de résistance du roi. Un curieux mélange donc.

F. B. : Ce n'est peut-être pas totalement opposé. Quand je parle de résistance, je ne parle pas d'une résistance physique, d'une bagarre violente, mais plutôt de cette résistance moderne qu'on trouve chez Melville ou Beckett, où les personnages habitent la négation comme s'ils habitaient leur royaume. Richard a d'ailleurs essayé la résistance brutale avant de passer à un abandon qui n'abandonne rien aux autres...

J.-B. S. : C'est le mot « résistance » qui me dérange un peu. C'est vrai que dans *Fin de partie* de Beckett, il y a un abandon et en même temps un quelque chose qui se poursuit.

F. B. : Dans de nombreux passages de *La Tragédie du roi Richard II*, Bolingbroke et Northumberland sont piégés par cette forme étrange de résistance du roi. À la fin de la pièce, il n'y a plus de lieu du pouvoir puisque le roi est mort et que Bolingbroke part, se sentant coupable du sang versé. Quelque chose continue, mais on ne sait pas où l'on va.

Vous parlez beaucoup du langage comme d'une arme...

J.-B. S. : C'est le cœur du théâtre shakespearien.

Shakespeare décrit un pays en crise violente. Peut-on établir des parallèles avec notre époque ?

F. B. : L'Angleterre de Richard décrite par Shakespeare est une Angleterre ravagée, en proie aux guerres civiles, aux complots, à l'arbitraire.

J.-B. S. : Shakespeare a donné au cheval le nom de « barbarie », ce qui est une pure invention de sa part. Mais je ne crois pas aux parallèles de cette nature, qui cherchent à tout prix une correspondance avec la situation de notre monde contemporain. Le travail se fait autrement.

Est-il nécessaire de retraduire systématiquement les pièces de théâtre ?

F. B. : Il y a une absolue nécessité de retraduire. Antoine Vitez, dans *Le Théâtre des idées*, déclarait : « On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire. » Il faut revisiter les mots et poser un acte nouveau. Si on ne fait pas ça, on perd forcément quelque chose d'autant que la langue de Shakespeare nous oblige à renouveler aussi notre langue d'aujourd'hui, quitte à inventer des mots nouveaux.

J.-B. S. : Si j'avais voulu prendre une traduction, par exemple celle de François Victor Hugo, je n'aurais pas choisi les mêmes acteurs. J'ai choisi les acteurs en grande partie à partir du nouveau texte.

F. B. : Shakespeare a beaucoup été traduit en français. Il faut croire que c'est nécessaire.

Oui mais avant, il y avait une ou deux traductions par siècle. Maintenant nous avons presque autant de traductions que de mises en scène...

F. B. : Mais cette volonté de retraduction n'est pas propre au théâtre. On retraduit la Bible, *Don Quichotte*, Sophocle, James Joyce... Nous venons après un bon siècle d'études linguistiques comparées et d'interrogations littéraires et patrimoniales sur les œuvres et les langues. Le théâtre est un lieu privilégié dans ce mouvement, puisque les textes sont dits et les plus anciens sont ainsi convoqués à une réception vivante et contemporaine. En ce qui me concerne, la traduction fait intégralement partie de mon activité d'écrivain. Je veux faire entendre l'œuvre, non pas comme je l'aurais écrite mais, comme je la lis aujourd'hui, avec mes façons à moi de lire, d'écrire et de penser. Avec *La Tragédie du roi Richard II*, je revendique une vraie traduction et non une simple adaptation. Je cherche à faire des choix qui ne sont pas des équivalences. Il faut essayer de trouver les solutions dans notre propre écriture, dans notre propre syntaxe. Ce qui me passionne, c'est de rendre Shakespeare moins académique, plus direct et de faire entendre l'alternance de douceur et de violence, les incertitudes du texte. Il faut détruire l'image romantique qui a été véhiculée, trop souvent dans un langage enflé et ampoulé. Mais je ne suis pas le premier à avoir voulu me situer dans ce combat.

Avez-vous travaillé sur cette traduction en compagnonnage avec Jean-Baptiste Sastre ?

F. B. : Bien entendu, nous avons fait un travail à deux par des discussions incessantes entre nous.

J.-B. S. : Et tu as rencontré et entendu les interprètes.

F. B. : Cela a eu un impact, forcément.

J.-B. S. : Cela étant, la période de traduction, au même titre que la période de répétitions, doit être un peu secrète. Il est difficile de dire exactement comment tout cela se passe précisément. Cela fait deux ans que le spectacle se met en place et nous avons accumulé beaucoup d'expériences, de rencontres ; il devient difficile de dire raisonnablement comment ça s'est passé. Pour moi, mettre en scène est une pratique très mystérieuse. C'était vrai pour Christopher Marlowe, pour Georg Büchner, pour Jean Genet et ça l'est encore davantage pour ce *Richard II*. J'évolue aussi au fur et à mesure que je pénètre dans l'œuvre.

Pour en revenir une dernière fois à la traduction, il y a toujours le problème des jeux de mots dans les pièces de Shakespeare. Y avez-vous été confronté dans *La Tragédie du roi Richard II* ?

F. B. : Les jeux de mots sont ici moins difficiles à traduire que dans certaines comédies. Pour moi, il y a chez Shakespeare une vision du monde et du langage qui annonce Lewis Carroll. L'action des êtres sur le monde dépend de leur aventure avec le langage, avec les mots. Jean de Gaunt, la reine et Richard II sont les trois personnages de la pièce qui jouent avec le langage. Le thème du jardin, également, à la fois rêvé et craint, idéalisé et ravagé, annonce Carroll. La pièce semble en effet se jouer dans cet envers du monde que serait cette île-jardin, rêvée et perdue. Mais l'importance des jeux sur les mots est telle, dans cette pièce, que le roi Richard lui-même ironise à propos de Jean de Gand : « La maladie ne t'empêche de faire des jeux de mots. » Plus profondément, la douleur et le chagrin de la reine ne passent que dans une situation limite du langage, qui confine à l'inexprimable, l'obscurité. Au point que dans certaines versions de la pièce, le passage a purement et simplement été coupé. La reine arrive à une maîtrise incroyable du langage en refusant toute rhétorique pour arriver à un pur *non sense*. Par le langage, les personnages se confrontent, se mesurent les uns aux autres et Richard lui-même s'approche aussi beaucoup de ce lieu du *non sense* qui rappelle encore Lewis Carroll. Une chose que l'on retrouve particulièrement dans l'écriture des *Sonnets*.

Vous jouez dans la Cour d'honneur où a été créée la pièce en 1947. Cela a-t-il de l'importance pour vous ?

J.-B. S. : Honnêtement, non. À l'origine, je n'étais pas sûr de vouloir le jouer dans cet espace. J'en suis ravi maintenant, mais je pense que la Cour et le théâtre en général ont tellement changé en soixante-trois ans que tout rapprochement est un peu vain.

Vous avez demandé au plasticien Sarkis de travailler avec vous pour la scénographie. Pourquoi ?

J.-B. S. : Je suis artistiquement et amicalement très lié à Sarkis que je connais depuis quelques années déjà. Il entretient un

rapport extrêmement vivant et direct avec les œuvres du passé. Il intervient dans les espaces, les lieux, pour rendre une sorte de dignité mystérieuse à ce qui était oublié, méprisé. Je ne voulais pas de décor au sens traditionnel du terme, car la pièce se prête à cette incroyable verticalité et à cette non moins incroyable horizontalité. La Cour est le décor par excellence de la pièce. Et nous y sommes de passage, de façon éphémère.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de **William Shakespeare**

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 2h45

création 2010

20 21 22 23 25 26 27 À 22H

mise en scène **Jean-Baptiste Sastre**

traduction **Frédéric Boyer** scénographie avec **Sarkis**

lumière **André Diot**

son **André Serré**

costumes **Domenika Kaesdorf**

vidéo **Benoît Simon**

assistanat à la mise en scène **Stefano Laguni**

mise en espace sonore **Ircam/Markus Noisternig**

conseillers scientifiques Ircam pour la WFS (Wave Field Synthesis) **Olivier Warusfel, Joseph Sanson**

avec **Axel Bogousslavsky, Pascal Bongard, Frédéric Boyer, Cécile Braud, Jean-Charles Clichet, Jérôme Derre, Bénédicte Guilbert, Yvain Juillard, Alexandre Pallu, Denis Podalydès** de la Comédie-Française, **Anne-Catherine Regniers, Nathalie Richard, Bruno Sermonne**

production Festival d'Avignon

coproduction France Télévisions, Les Gémeaux-Sceaux Scène nationale, Centre national de Création et de Diffusion culturelles de Châteauevallon dans le cadre d'une résidence de création, compagnie Ai, Théâtre de Nîmes, Le Phénix Scène nationale Valenciennes, Théâtre de la Place (Liège), Ircam-Centre Pompidou

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national, de l'École nationale supérieure d'Art dramatique de Montpellier Languedoc-Roussillon, du Centre des Arts scéniques de la Communauté française de Belgique

avec le soutien de la Région Île-France, du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, du CENTQUATRE Établissement artistique de la Ville de Paris

avec l'aide de MMA et de SCOR

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

La traduction de Frédéric Boyer est éditée aux éditions P.O.L.

Le spectacle sera diffusé en direct sur France 2 le 23 juillet.



Lectures avec France Culture

LES SONNETS de **Shakespeare**

17 juillet - MUSÉE CALVET - 20h - entrée libre

La nouvelle traduction de **Frédéric Boyer** donnée à entendre par les acteurs de *La Tragédie du roi Richard II*.

Lectures d'écrivains (voir page 113)

TECHNIQUES DE L'AMOUR de **Frédéric Boyer**

22 juillet - MUSÉE CALVET - 11h - entrée libre

texte lu par l'auteur

LECTURE d'un texte de **Pierre Michon**

24 juillet - MUSÉE CALVET - 11h - entrée libre (précisions dans le *Guide du spectateur*)

à la Chapelle du Miracle (lieu de la Région Île-de-France)

COMICS exposition de **Sarkis** - entrée libre (détails dans le *Guide du spectateur*)

Anne Teresa De Keersmaecker

Rosas

À la tête d'une compagnie, Rosas, et d'une école, P.A.R.T.S., **Anne Teresa De Keersmaecker** témoigne depuis plus de vingt-cinq ans de la formidable vitalité de la danse contemporaine. Des spectacles comme *Fase*, *Rosas danst Rosas* (tous deux présentés au Festival d'Avignon en 1983), *Rain*, *Drumming* ou plus récemment *Zeitung* et *The Song* ont marqué l'histoire de la danse et continuent de la marquer, Anne Teresa De Keersmaecker accordant autant d'importance à la création qu'à la diffusion de son répertoire. Depuis ses débuts dans les années 80, la musique, de Mozart à Steve Reich, de Bartók à Coltrane, s'est imposée comme la force motrice de son travail. D'une facture tout à la fois énergique et rigoureuse, sa danse sait comme nulle autre s'unir aux notes comme aux silences, interrogeant toujours plus en avant l'art du mouvement. C'est toujours au croisement des relations entre musique et danse qu'elle entend se situer, mais pour mieux repartir vers des mouvements dépouillés, des gestes épurés, dans un spectacle où elle dansera elle-même. La présence d'Anne Teresa De Keersmaecker cet été à Avignon pour une nouvelle création est un événement : en effet, à l'exception d'une brève et belle apparition dans *'dieu& les esprits vivants'* de Jan Decorte en 2005, la danseuse à l'inépuisable ardeur n'est pas venue dans la cité des papes depuis 1992 et son *Mozart/Concert Arias* donné dans la Cour d'honneur.

Plus d'informations : www.rosas.be

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker

Comment avez-vous conçu votre nouvelle création, *En Attendant* ?

Tout est parti de l'invitation de Vincent Baudriller : revenir à Avignon, dix-huit ans après la Cour d'honneur de 1992 avec *Mozart/Concert Arias*. Je me suis alors posé la question de la musique liée à cette ville. C'était d'abord par curiosité, puisque l'histoire d'Avignon est très présente dans l'architecture, les églises, les places, le Palais, la Cour. Tant de beauté, tant de gloire ! Puis je me suis prise au jeu, car la musique reste mon premier partenaire quand je réfléchis à une nouvelle pièce. Avant *Zeitung* et *The Song*, j'ai traversé un bout de désert : au terme de vingt-cinq ans avec *Rosas*, je me cherchais, je me posais des questions sur le sens de mon travail. La musique, dans ces moments, avait toujours été mon recours : elle seule me disait ce qui m'était encore nécessaire. Elle était à l'origine du mouvement de la création chez moi, dans mon rapport à l'espace, au temps, aux autres. Elle portait mon corps et le corps des danseurs qui travaillent avec moi. Mais j'avais l'impression d'avoir fait le tour du répertoire possible pour moi, et avec *The Song*, j'ai apprécié la plénitude du silence. Pour nouer une nouvelle alliance avec la musique, je voulais ressentir le choc du répertoire le plus étranger à mes inclinations. Le XIX^e siècle romantique tout d'abord. J'ai alors pensé à Mahler, qui a fait éclater cette musique dans sa phase terminale, juste avant la Première Guerre mondiale, pour un spectacle que j'ai créé avec Jérôme Bel à Bruxelles cet hiver, *3ABSCHIED*. L'autre période, c'est la musique pré-renaissante et renaissante, l'âge des polyphonies, du XI^e au XVI^e siècle. Je suis fascinée par les polyphonies flamandes, françaises ou italiennes, mais j'ai longtemps retardé ce rendez-vous, par peur, par gêne. Ce sont essentiellement des musiques sacrées, et je ne savais pas trop quoi en faire sur un plateau de danse. J'éprouvais une sorte de pudeur au moment de mettre des corps dessus.

Quelle musique avez-vous choisie pour Avignon ?

On m'a récemment fait découvrir un courant de musique polyphonique, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle, jouée dans le Sud de la France, dans le Nord de l'Italie et à Chypre : l'*ars subtilior* (Philipo De Caserta, Johannes Ciconia...). C'est en outre, me disait-on, la musique la plus emblématique de la cour papale d'Avignon. Il s'agit d'un art musical intellectuel, à la complexité impressionnante, fait de superpositions rythmiques, de contrepoints étranges, de contrastes, de dissonances, tout un maniérisme formel insensé, doublé d'un extrême raffinement dans les inflexions expressives. Cette musique a longtemps été considérée comme décadente, par surcroît d'intellectualisme, mais elle a repris corps ces vingt dernières années grâce à quelques prodigieux musiciens-chercheurs.

Cette musique est-elle un défi pour vous ?

Elle peut tout à fait s'inscrire dans mes recherches, comme l'ont fait récemment Bach, Webern ou Mahler. Ce qui m'a surtout intéressée, c'est la manière dont cette musique est née dans l'histoire. À la fin du Moyen Âge, au milieu du XIV^e siècle, la mort est omniprésente en Europe. Certaines années, un tiers de la population meurt de la peste, notamment autour de 1350. Les structures économiques, sociales, politiques, religieuses vacillent, parfois s'effondrent. L'Église catholique, le principal fondement de la société, va par exemple jusqu'au schisme. Or, c'est à ce moment que se développe cette musique hyper-sophistiquée, très mathématique, complexe, philosophique, presque abstraite. Comment l'expliquer ? Le discours, l'art, la musique, vont vers la complexification, la superposition subtile des registres, quand la société s'enfonce dans le chaos et le peuple meurt massivement. Je ne recherche certes aucune reconstitution historique dans mes spectacles, surtout pas, mais ce contraste pose question : j'ai eu l'impression d'un iceberg de mystère et je me suis demandé ce qu'il y avait dessous. Je me suis également demandé si cela ne disait pas quelque chose d'intéressant sur le monde d'aujourd'hui, sur les corps

actuels, sur le discours contemporain. Puisqu'on a l'impression, souvent, que l'ordre du discours ou le registre des arts sont en ce moment complètement déconnectés de la réalité sociale.

Comment travaillez-vous cette phase de votre création ? On a l'impression d'une forte accumulation de savoirs et de connaissances...

Je lis beaucoup, des historiens comme Philippe Ariès ; ou les « best-sellers » sur le XIV^e : Barbara Tuchman, Johan Huizinga. J'écoute aussi beaucoup de musique. Découvrir l'histoire à travers la musique et le processus de création d'un spectacle est très agréable ; il faut profiter de cela, ne pas aller trop vite. C'est un beau moment, un « gai savoir ». Dans cette accumulation, il y a énormément de choses qui peuvent paraître inutiles, mais *in fine*, je garde en moi un mouvement de toutes ces expériences. Ensuite, il faut surtout éviter l'instrumentalisation de ce savoir sur scène, fuir le didactisme. Je ne fais pas une conférence. J'évite par exemple de dire que le grand effondrement du XIV^e siècle est identique à celui que nous semblons vivre aujourd'hui : ce ne serait ni juste ni intéressant pour le spectacle. Par contre, danser permet de créer des rapports, de mettre en lien des expériences à travers l'Histoire. Les deux époques, ainsi, partagent un même sentiment apocalyptique, l'impression d'une complexité que plus personne ne peut saisir, l'usure de tout ce qui, jusque là, faisait autorité, ce qui peut les faire rimer l'une avec l'autre de façon intéressante. Dans ce mouvement de rapprochement, j'ai l'impression de faire de l'histoire avec mon corps, avec les corps des danseurs.

Que va-t-il rester de tout ce travail sur la scène, en définitive ?

Je ne le sais pas encore au moment où je vous parle, nous sommes encore trop loin de la création. Tout cela ressemble à un iceberg : il y a le plateau de danse, qui émerge rapidement, mais tout ce qu'il y a en dessous, et qu'on ne voit pas, compte aussi. Je suis avant tout une chorégraphe et j'essaie de construire des rapports entre des idées abstraites et des corps concrets. Cela passe par un processus d'incarnation, que je voudrais le plus simple possible.

Comment se manifeste la présence de cette musique du XIV^e siècle dans votre spectacle ?

Cela passe tout d'abord par un rapport au temps. Je vous rappelle que c'est le XIV^e siècle qui invente l'horloge. L'écriture musicale de l'*ars subtilior*, à l'inverse, fait coexister plusieurs rythmes, plusieurs vitesses, plusieurs temps. J'ai donc envie de me débarrasser du temps mécanique, pour aller vers un temps plus naturel : vivre le spectacle en fonction de la descente et du coucher du soleil. Cela implique un autre lien avec la nature : profiter de la tombée du jour sur le Cloître des Célestins, où nous allons danser, par exemple. Dans cette logique, j'ai un fort désir d'économiser les moyens : aller le plus loin possible vers la simplicité, l'épure. Donc, quatre musiciens, pas davantage : un flûtiste, une vielle et une chanteuse, auxquels s'ajoutera une flûte moderne. Mon idée consiste à oser la rencontre dépouillée entre l'instrument musical le plus proche de la voix humaine – la flûte – et le corps considéré comme un autre instrument premier. D'où vient le mouvement ? De la voix, de la parole, du souffle. Le mouvement le plus intime est celui de la parole, qui va naturellement de l'intérieur du corps vers l'extérieur et se projette ainsi dans un mouvement premier : quand le souffle de la vie se fait vibration la plus intime.

C'est aussi une façon de jouer avec la ville, avec le plein air, le vent d'Avignon...

Le souffle qui anime les corps, sur un plateau à Avignon, c'est le vent. J'ai toujours l'impression qu'il porte le passé, que des bribes d'histoire de la ville traversent la scène avec lui. Ce nouveau spectacle tente effectivement de capter le souffle musical, le souffle des corps, le souffle du passé. Il vole au vent, qui est la vie même, le mouvement dans ce qu'il peut avoir de plus simple, parfois de plus infime. Quand un corps meurt, on met un miroir près de la bouche pour constater l'arrêt du souffle. Les trois signes de la mort clinique : le coeur qui s'arrête, le souffle qui se brise, l'œil qui s'éteint – seule la danse peut approcher ces variations minuscules qui mènent du souffle à son extinction, du bruissement des corps à leur fixation, puis à leur renaissance, au retour de la vie comme rythme premier, musique retrouvée.

Allez-vous danser vous-même ?

Ils seront huit sur le plateau, cinq hommes et trois femmes. J'y tiendrai peut-être une place, si le réglage des polyphonies complexes que j'ai dans la tête ne m'a pas obligée à rester à l'extérieur ! Mon envie de danser avec les deux autres femmes, Cynthia Loemij et Chrysa Parkinson, est pourtant brûlante. Je pense que c'est une manière de m'impliquer plus encore et de poursuivre le trajet commencé avec *Zeitung* et *The Song*, qui remet le mouvement comme langage au centre de la chorégraphie. Je possède un outil très concret, mon corps, et je le mets en lien avec le collectif, avec le social, afin de créer une langue commune qui est régie par certains principes : le rapport à l'unité, le passage à la polarité, puis à la pluralité, 1, 2, 3, et l'infini. Unité, polarité, triangle, infini. Mais aussi, harmonie et dysharmonie. En dansant moi-même, je peux me replacer dans cette langue de façon précise, selon des mouvements et des gestes articulés. Sans faire d'exposé didactique puisque nous nous connaissons très bien. La plupart des danseurs ont déjà travaillé sur *Zeitung* et *The Song* et tous partagent leurs lectures, leurs musiques. Nous travaillons ensemble comme dans une sorte d'atelier.

Quel est aujourd'hui votre rapport au Festival d'Avignon ?

C'est un lieu où j'ai de très beaux souvenirs. J'y suis venue pour la première fois en 1983, à la salle Benoît-XII : nous avions créé *Rosas danst Rosas* en mai à Bruxelles et en juillet nous étions à Avignon avec ce spectacle qui a fondé la compagnie. Ce fut une expérience forte, quasi constitutive pour Rosas, avec des réactions extrêmes d'amour ou de rejet venant du public. C'était en même temps que Pina Bausch à la Cour d'honneur avec *Nelken*, et j'en étais toute bouleversée. En 1992, pour *Mozart* dans la même Cour d'honneur du Palais des papes, ce fut tout aussi excitant et mouvementé. Mais c'est, je crois,

ce qu'on cherche en venant à Avignon : un rapport vivant aux autres. Depuis, je suis devenue plus réticente face à l'énormité du Festival. Mais je conserve mon respect et mon admiration pour cet endroit unique. Il n'existe pas d'autre lieu au monde où, en si peu de temps, autant de gens décident d'aller voir ensemble du théâtre. C'est à la fois un peu effrayant et extrêmement touchant. On peut certes dire qu'il s'agit de surconsommation culturelle, mais il vaut tout de même mieux aller voir du théâtre ou de la danse que de rester devant sa télévision ! En Italie, à part quelques lieux isolés, la culture a été rasée, c'est une *tabula rasa*. Le Festival porte encore une croyance : on peut y voir, concentrés là en quelques jours, des spectacles étonnants et uniques. C'est un espace où une chose très précieuse peut être préservée – où l'on peut du moins espérer qu'elle se faufile en douce : un public prêt à voir le non-spectaculaire, le *subtilior*, prêt à regarder et écouter le souffle du vent qui passe dans les corps.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

✕⊙

EN ATENDANT

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

durée estimée 2h

création 2010

9 10 11 12 13 15 16 À 20H30

chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaeker**

scénographie **Michel François**

costumes **Anne-Catherine Kunz**

musique *ars subtilior*

créé avec et dansé par **Bostjan Antoncic, Anne Teresa De Keersmaeker, Carlos Garbin, Cynthia Loemij, Mark Lorimer, Mikael Marklund, Chrysa Parkinson, Sandy Williams, Sue-Yeon Youn**

musiciens **Bart Coen, Birgit Goris, Michael Schmid, Annelies van Gramberen**

production Rosas

coproduction Festival d'Avignon, De Munt / La Monnaie (Bruxelles), Festival Grec (Barcelone), Grand Théâtre de Luxembourg, Théâtre de la Ville-Paris, Concertgebouw (Bruges)

avec le soutien des Autorités flamandes et du réseau Kadmos



Cycle de musiques sacrées (voir page 114)

ENSEMBLE COUR ET CŒUR

15 juillet – MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS – 12h

Une plongée dans la musique *ars subtilior*.

direction artistique **Bart Coen**

avec **Annelies Van Gramberen** (soprano) **Birgit Goris** (vielle), **Bart Coen** (flûtes à bec) **Georges Guillard** (orgue)

Guy Cassiers

Toneelhuis

Depuis plus de vingt ans, **Guy Cassiers** mène une aventure théâtrale originale en questionnant sans relâche le passé et le présent d'une Europe en proie aux bouleversements permanents, en particulier depuis le début du XX^e siècle. Puisant la matière de ses spectacles aussi bien dans des œuvres littéraires (Proust, Duras, Pouchkine, Tolstoï, Salman Rushdie, Jeroen Brouwers, Klaus Mann et d'autres), que dans des œuvres dramaturgiques (Shakespeare) ou cinématographiques (Alexandre Sokourov), il développe un parcours unique en utilisant les technologies les plus modernes pour les mettre au service d'une dramaturgie purement théâtrale. De sa formation en arts plastiques, et plus particulièrement en arts graphiques, il a gardé le goût des images fortes à l'intérieur desquelles les acteurs peuvent se mouvoir pour raconter des histoires, des fables, des épopées, des tragédies ou des farces. Évitant la linéarité et la simplification, il cherche à déconstruire le réel et à multiplier les interprétations possibles, laissant celui qui écoute et regarde libre de ses choix, libre de construire sa propre histoire, son propre rapport à l'Histoire et à la société qui l'entoure. Guy Cassiers aime à dire qu'il est là pour mettre à la disposition des spectateurs « les pinceaux et les couleurs », mais que c'est à eux « de peindre le tableau ». En ce sens, son théâtre est éminemment politique, foncièrement engagé, véritablement de son temps. Venu pour la première fois au Festival en 2006 pour présenter *Rouge décanté*, il y fut de nouveau invité en 2007 pour *Mefisto for ever*, premier volet d'une trilogie dont il présenta en 2008 les deuxième et troisième parties, *Wolfskers* et *Atropa, La Vengeance de la paix*.

Avant d'écrire ses premières pièces, **Filip Vanluchene** est comédien et traducteur, en particulier de l'œuvre de Dario Fo, qu'il fera connaître en néerlandais. C'est dans les années 90 qu'il s'engage entièrement dans l'écriture. Il publie notamment *Montagnes russes*, *Risquons-tout* et en 2008 *Citytrip*, marqué par la force de la satire et la capacité de l'auteur d'écrire une œuvre à portée universelle en partant de la situation de la Flandre occidentale. C'est à lui que Guy Cassiers a demandé de travailler à l'adaptation de *L'Homme sans qualités*, en y apportant « une note personnelle ».

Plus d'informations : www.toneelhuis.be

Entretien avec Guy Cassiers

***L'Homme sans qualités* de Robert Musil est un roman en cent vingt-trois chapitres qui compte plusieurs milliers de pages. Comment imaginez-vous son adaptation au théâtre ?**

Guy Cassiers : Ce n'est pas quelque chose de nouveau pour mon équipe artistique et moi-même puisque j'ai déjà réalisé un travail de même nature avec l'adaptation de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Il y a d'ailleurs des similarités dans ces deux projets : les deux romans racontent non seulement la même période de l'histoire, celle qui précède le premier conflit mondial de 14-18, mais ils se déroulent dans les mêmes milieux sociaux. C'est la manière de penser des personnages, plus que les anecdotes qu'ils racontent, qui nous a intéressés dans les deux adaptations. C'est l'univers créé qui nous a passionnés et que nous allons essayer de rendre sur le plateau. Il faudrait que nous puissions repenser le théâtre comme Musil a repensé le roman, comme nous avons tenté de le faire quand nous nous sommes intéressés à Proust. Il ne faut pas oublier non plus que *L'Homme sans qualités* est un roman inachevé, qui avait pour ambition de contenir la totalité d'un monde, aussi bien dans ses dimensions politiques, sociales que psychanalytiques et relationnelles. Musil n'a probablement pas réussi son pari et c'est d'ailleurs pour cette raison que le roman est inachevé. C'est ce qui nous donne une grande liberté pour l'adapter au théâtre, sans nous poser le problème de la trahison.

Vous sélectionnez donc des éléments du roman ?

Pour moi, ce roman est comme une bibliothèque contenant de nombreux et divers volumes. Il me semble d'ailleurs que les personnages ne s'expriment pas seulement dans les dialogues mais aussi sous forme de soliloques. Cette matière permet de faire du spectateur autre chose qu'un simple voyeur, en lui proposant de voyager dans l'univers mental des personnages et dans celui de Musil lui-même, au moment où il écrit son roman. Ses personnages pensent et vivent dans une grande contradiction : d'un côté, ils imaginent la construction d'une nouvelle Europe tenant compte de l'Histoire, mais d'un autre côté, ils ne voient pas l'effondrement de l'Europe dans laquelle ils vivent. Ils n'ont pas conscience d'être sur un volcan qui va exploser.

Proust s'intéressait à une société en train de s'épuiser et de mourir lentement. Est-ce la même problématique chez Musil ?

La problématique de Musil est plus politique et d'une certaine façon plus proche de ce que nous vivons aujourd'hui, où toute l'Europe réfléchit sur l'idée même d'Europe. Comment concilier l'unité européenne et le maintien des identités culturelles de chaque pays ? Le roman est très éclairant sur cette contradiction entre la recherche d'une nouvelle Europe et la peur de perdre les avantages de l'ancienne.

Les personnages ont-ils vraiment conscience de la perte qui les menace ?

Pas nécessairement. Beaucoup s'identifient avec le passé, même parfois avec un passé qui n'existe plus du tout, avec une communauté fermée. Cette société-là, encore vivante pour eux, n'est plus qu'un rêve dans la réalité politique autrichienne et, cependant, ce sont ces mêmes personnes perdues dans leurs rêves qui ont le pouvoir. Un pouvoir de plus en plus déconnecté des réalités.

Les personnages du roman de Musil sont-ils vraiment inconscients ?

Oui, ils sont vraiment inconscients. C'est ce que nous voulons faire entendre dans le premier volet de notre travail. On voit les personnages parler, discuter, perdus dans leur monde. En même temps, le spectateur doit comprendre, sentir ce qui se passe dans les rues, en dehors des lieux clos dans lesquels se sont isolés les gens de pouvoir.

Le spectacle que vous présentez au Festival d'Avignon est la première partie d'une trilogie.

Oui, nous suivons dans notre découpage le plan même de Musil. La première partie raconte l'histoire chronologique, telle qu'elle est présentée par l'auteur. Notre but sera, au terme de notre travail, de pouvoir jouer les trois parties en une seule journée. La première partie pourrait se présenter, si on utilisait les termes techniques de la peinture, comme un portrait de groupe, ou même comme une nature morte. La deuxième partie serait une étude de détails où l'on suivrait plus précisément quelques personnages dans leur volonté de revenir en arrière, dans une espèce d'âge d'or familial, inconfortable lui aussi. La troisième partie ne s'intéresse qu'à un seul personnage (avec en contrepoint un écrivain), celui du criminel monstrueux qui est très lucide sur ce qui se passe dans la société. Nous voulons que ce soit le même acteur qui joue le criminel et l'écrivain Musil, monstrueux lui aussi dans son projet un peu démentiel. Nous utiliserons beaucoup les notes de Musil sur son propre roman, des textes où il tente d'expliquer son travail, ses difficultés, son épuisement.

Le texte que vous allez jouer est en fait une pièce écrite par Filip Vanluchene. Comment l'a-t-il composée ?

Il reste très proche de l'histoire racontée par le roman en utilisant les dialogues et les indications de l'auteur. Mais il a rajouté un personnage, Palmer, qui sera le domestique/cocher du personnage principal, Ulrich. Il incarne le regard du peuple sur ce monde fermé. Il est une voix qui vient de l'extérieur et qui a un point de vue spécifique.

Il commente l'action et donne son point de vue ?

C'est lui qui introduit un événement qui n'est pas dans le roman, mais qui a vraiment eu lieu, à savoir la maladie mortelle qui a atteint les lipizzans, ces merveilleux chevaux blancs de l'École espagnole de Vienne, qui faisaient la fierté de la cour impériale. Cette maladie n'est jamais commentée par les gens de pouvoir. C'est un peu une histoire parallèle, mais symbolique, sur la chute de l'Empire.

Ce roman étrange est parfois qualifié d'essai philosophique devenu roman. Qu'en pensez-vous ?

C'est tout à fait juste mais, en même temps, les dialogues sont des dialogues de théâtre ! Il ne faut pas oublier que Musil a écrit des textes pour la scène. C'est donc un roman étrange, composite, tout à fait original. Les situations sont très concrètes, très réelles, mais ce qui est dit est en effet souvent de l'ordre du dialogue philosophique. On trouve chez Proust le même sens du dialogue théâtral.

Comment avez-vous construit cette première partie, qui sera présentée au Festival d'Avignon en juillet ?

Elle s'organise elle-même en trois parties. La première est une sorte de présentation de la galerie des personnages qui vont intervenir dans la pièce. La deuxième voit les protagonistes raconter individuellement leurs rêves et leurs doutes. La troisième partie, enfin, c'est l'effondrement, avec explosion du volcan.

Vos scénographies associent souvent les nouvelles technologies de l'image à vos décors. Qu'en sera-t-il pour ce spectacle ?

Cette fois, c'est plus la peinture que nous utiliserons, comme cela nous est déjà arrivé. Nous travaillons autour de deux tableaux très célèbres : *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor. Le premier est caractérisé par une composition parfaite avec le Christ au centre et une très belle organisation classique des personnages autour. Dans le second, c'est le chaos autour du Christ. Nous passons donc d'une société organisée à une société explosée. Nous pensons que lorsque tous les personnages de Musil apparaissent, c'est un peu comme un dernier repas organisé et réglé. Mais le décor sera aussi composé d'un grand nombre de tableaux. Les personnages peuvent d'ailleurs apparaître comme des éléments de ces tableaux. Nous utiliserons aussi des vidéos qui rendront le décor mouvant. En effet, pour chaque scène, les images changeront pour figurer des espaces différents. Nous voudrions que le spectateur ait l'impression que les personnages sont pris dans un labyrinthe dont ils sont prisonniers.

Quelles sont les qualités qu'Ulrich le héros n'a pas ?

Il n'a pas la qualité pour diriger le comité chargé de réfléchir aux fêtes organisées pour l'empereur au moment de son jubilé. Mais en même temps, il a la qualité de poser des questions destructrices. Ce qui est étrange avec Ulrich, c'est que tous les autres protagonistes finissent par venir chez lui pour savoir quoi faire alors qu'il ne donne jamais de réponses à leurs questions. Il ne sait pas quoi faire mais il détruit toutes les autres propositions et, visiblement, cela lui donne un grand pouvoir au fur et à mesure que l'action progresse.

Dans le roman, on comprend qu'Ulrich a eu des activités sociales et professionnelles avant de devenir cet observateur pessimiste. Pourquoi ce passage d'un statut à un autre ?

Il ne voit pas la nécessité de travailler dans la mesure où ce n'est pas une obligation pour lui. Il a le luxe de pouvoir passer son temps à réfléchir en s'évadant des contingences matérielles de la société. Mais cela ne l'amène pas pour autant à proposer quoi que ce soit pour imaginer un autre avenir.

L'empire austro-hongrois s'effondre, mais Vienne abrite une activité culturelle et intellectuelle incroyable. Cette contradiction est-elle présente dans votre travail ?

Nous avons intégré cette dimension dans le texte de la pièce, cette dimension cosmopolite sur le plan intellectuel, que les Autrichiens ne voyaient pas vraiment. Ils savaient que cela existait à côté d'eux mais ils restaient enfermés dans leur monde. Musil, quand il fait parler ses personnages sur le compositeur Richard Wagner, illustre bien ce propos. Nous utiliserons bien sûr la musique wagnérienne, mais en la déconstruisant.

Pensez-vous que l'on puisse faire des parallèles non anachroniques entre la société « volcanique » autrichienne des années 1900 et notre société actuelle ?

Sur un point au moins, qui est l'état de confusion qui règne autour de nous. Bien entendu, il y a des différences entre chaque pays européen. En Belgique, nous vivons avec un conflit linguistique qui empoisonne la société, sans compter de nombreux faits-divers récents qui ont failli faire exploser les structures judiciaires et policières, et qui resurgissent régulièrement. Il est certain que nos sociétés sont malades, instables, déséquilibrées. En ce sens, Musil est un excellent agitateur pour nous obliger à réfléchir sur notre situation. Il a très nettement compris, par exemple, le rôle de l'économie dans l'évolution de la société austro-hongroise. Il a compris que l'économie passait au-delà des frontières nationales et pouvait jouer un rôle déstabilisateur. Il a par ailleurs bien ausculté les liens entre le monde politique et le monde économique en Autriche. Son roman incorpore le monde de la finance, le monde politique, scientifique, culturel et c'est d'ailleurs ce qui le rend aussi étonnant. Et même s'il n'a pas réussi à le terminer, ce qui compte, c'est la recherche qu'il a effectuée. La tentative est plus importante que la réussite. Malgré tout, Musil nous donne de l'élan pour chercher à imaginer un futur.

Dans le roman, un des personnage demande à Ulrich : « Que feriez-vous si on vous donnait le gouvernement du monde ? » Ce à quoi Ulrich répond : « J'abolirais la réalité. »

N'est-ce pas une belle définition du théâtre ? Au théâtre, on joue avec la réalité et en même temps, on invite le public à rêver de choses qui ne sont pas là, qui sont dans notre imagination. Mais ces choses peuvent offrir des possibilités utiles dans le monde réel.

Faut-il réinventer le théâtre comme Musil a réinventé le roman ?

Ce serait une bonne chose. Si tant est que Musil a réussi pleinement son pari. Mais il nous offre vraiment des possibilités d'y parvenir. Et c'est le plus important pour moi.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田▲

DE MAN ZONDER EIGENSCHAPPEN I (L'HOMME SANS QUALITÉS I)

d'après **Robert Musil**

OPÉRA-THÉÂTRE

durée estimée 3h30 entracte compris

spectacle en néerlandais surtitré en français

création 2010

8 9 10 À 21H30

11 12 À 15H

mise en scène **Guy Cassiers**

adaptation **Filip Vanluchene**

dramaturgie **Erwin Jans**

scénographie, vidéo, lumière, son **Enrico Bagnoli, Diederik de Cock**

montage d'images **Frederik Jassogne**

musique et interprétation **Johan Bossers**

costumes **Belgat/Valentine Kempynck, Johanna Trudzinski**

avec **Dirk Buyse, Katelijne Damen, Gilda de Bal, Vic de Wachter, Tom Dewispelaere, Johan van Assche, Liesa van der Aa, Wim van der Grijn, Marc van Eeghem, Dries Vanhegen**

production Toneelhuis

coproduction De Tijd, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, Maison de la Culture d'Amiens

avec le soutien des Autorités flamandes, de la Ville d'Anvers et de la Province d'Anvers

Andreas Kriegenburg

Kammerspiele de Munich

Originaire de l'ex-République démocratique allemande, **Andreas Kriegenburg**, après des études de menuisier, choisit de rejoindre le théâtre de sa ville natale, Magdebourg, considérant que c'est pour lui un lieu de possible liberté. Il y sera technicien, avant de devenir, à 21 ans, assistant à la mise en scène en 1984 à Zittau puis à Francfort-sur-Oder. C'est là, quatre ans plus tard, qu'il réalise sa première mise en scène. Après la chute du mur, il rejoint Berlin et la Volksbühne de 1991 à 1996. Son chemin le mène à la Schauspiel de Hanovre puis au très célèbre Burgtheater de Vienne qu'il quitte en 2001 pour devenir le principal metteur en scène du Thalia Theater de Hambourg. Aujourd'hui, il est *Hausregisseur*, artiste associé, du Deutsches Theater de Berlin. Durant toutes ces années, il a traversé la tragédie grecque, le théâtre de Shakespeare et de Tchekhov, comme le théâtre contemporain, allemand et européen. Son compagnonnage avec Dea Loher lui a permis de présenter une dizaine de pièces de cette auteure avec un très grand succès, en particulier pour sa dernière production *Diebe (Voleurs)* en janvier 2010. Son travail se manifeste par une recherche esthétique de grande qualité, mais aussi par une curiosité pour des textes non dramatiques qu'il adapte pour le théâtre. C'est le cas de *Der Prozess (Le Procès)* de Kafka qu'il met en scène en 2008 à l'invitation de la Kammerspiele de Munich, l'un des grands ensembles d'acteurs du théâtre allemand, invité cette année pour la première fois au Festival d'Avignon, tout comme Andreas Kriegenburg.

Entretien avec Andreas Kriegenburg

Pourquoi proposer aujourd'hui une adaptation du *Procès* de Kafka ?

Andreas Kriegenburg : Parce que nous avons la possibilité de travailler, d'interpréter, de comprendre le texte de Kafka d'une manière différente de ce qui a été fait dans les années 60 et 70. À cette époque, c'est le côté absurde du texte qui était mis en valeur : on s'intéressait à cet individu, Joseph K., perdu et enfermé dans un système administratif dont il ne comprend pas le fonctionnement et dont il n'a aucune possibilité de sortir. Aujourd'hui, nous pouvons nous concentrer sur la qualité comique du texte, c'est-à-dire libérer Kafka d'une interprétation sombre, tragique et pesante.

On parle souvent d'un « univers kafkaïen ». Comment l'avez-vous imaginé sur le plateau ?

Si nous observons le monde actuel, nous n'avons pas la sensation qu'il est moins complexe que celui dans lequel vivait Kafka. Bien au contraire, nous avons le sentiment qu'il se complexifie davantage et qu'il donne chaque jour un peu plus de validité à l'image qu'en offre Kafka. Mais il faut faire attention à ne pas accepter un conditionnement permanent qui tend à nous montrer la réalité comme terrifiante ; il est même nécessaire de lutter contre ce conditionnement, qui peut nous entraîner vers le désespoir. Il faut donc montrer un univers kafkaïen plein d'humour, d'ironie et de distance.

Est-ce le burlesque ou le grotesque qui exprime le mieux cet humour, ce comique ?

Le burlesque, car le comique est double dans le roman. Il y a d'une part des situations comiques, et d'autre part des personnages dont le comportement physique est comique : ils sont victimes d'une certaine timidité qui crée un trouble de comportement. Je suis très sensible, dans la vie quotidienne, à ces êtres timides, fragiles et maladroits qui peuvent nous faire rire, mais d'émotion plus que de méchanceté. K. est maladroit, mais d'une façon virtuose !

À la lecture du *Procès*, on pourrait avoir l'impression que Kafka est aussi un peu metteur en scène de ses personnages puisqu'il écrit comme des didascalies pour indiquer leurs mouvements, gestes et intonations de voix. Cela a-t-il aidé le metteur en scène que vous êtes ?

Je pense que si Kafka donne une image réelle de metteur en scène, c'est davantage comme metteur en scène de cinéma. Il était passionné par le théâtre mais aussi par le cinéma muet, qui débutait et dont il suivait attentivement le développement. Une force visuelle énorme s'impose à la lecture du *Procès* : je dirais donc que le roman se rapproche plus d'un script de film que d'une pièce de théâtre. Par conséquent, il est assez difficile de restituer sur un plateau de théâtre cette « visualité », cela a représenté un véritable défi. Nous avons donc imaginé des personnages proches des acteurs du cinéma muet comme Buster Keaton, Harold Lloyd ou Charlie Chaplin qui cultivent l'expressivité devant la caméra. La musicalité du texte est également très importante. Nous avons essayé de combiner ces trois éléments de base sur le plateau : visualité, expressivité, musicalité.

En ce qui concerne le texte de votre spectacle, comment avez-vous opéré le choix entre les récits et les dialogues dont est composé *Le Procès* ?

Nous n'avons pas utilisé de version définitive du texte pendant les répétitions. Nous avons travaillé avec des extraits, essentiellement les dialogues, pour créer une ligne directrice. L'adaptation s'est faite au fur et à mesure que nous avançons dans la construction du spectacle.

Les acteurs ont donc été parties prenantes du travail d'adaptation ?

Oui, nous en avons discuté tous ensemble pendant les répétitions. C'est pendant ces discussions que nous avons choisi de diffracter le « personnage Kafka » pour qu'il soit contenu dans tous les personnages, qu'il apparaisse dans les différentes figures présentes sur le plateau. Ainsi, nous pouvons montrer les différentes facettes de ce personnage incroyable. De la même façon, la distribution des rôles s'est faite pendant les répétitions ; rien n'était prévu avant. Le plus important était de s'approcher de K., de sa complexité, pour éviter d'en faire un personnage monolithique, refermé sur lui-même et de rendre le côté comique, parfois grotesque, du texte.

Par moments, il y a une sorte de chœur qui pourrait rappeler la tragédie grecque ?

Ce n'est pas vraiment un chœur mais simplement un regroupement de tous les acteurs, qui représentent tous une facette de K. Ils parlent en même temps, mais chacun à titre individuel, avec des rythmes de paroles différents. Tous les personnages sont prisonniers d'un système dont ils ne peuvent s'échapper. Chacun est un miroir pour les autres, un miroir traumatique.

Chaque petit K. est donc une partie du grand K. ?

Oui, mais chaque facette de la personnalité K. a été imaginée par les acteurs à partir de leur manière de jouer. Nous ne l'avons pas préconçue. Nous ne voulions pas structurer les émotions de K., qu'un acteur joue le K. agressif pendant qu'un autre jouerait le K. amoureux ou le K. mélancolique. Nous souhaitons que chaque facette de K. contienne toutes ces émotions.

Dans votre adaptation, il manque le chapitre 8. Pourquoi ?

Simplement parce que nous ne voulions pas faire un spectacle trop long. Il a fallu prendre une décision douloureuse quand, à la fin de notre travail de répétition, nous avons constaté que nous avions trop de matière. Nous tenions à la scène du peintre Titorelli, très flamboyante, et nous voulions que la fin du spectacle se ralentisse, se calme, pour donner au spectateur la possibilité de s'identifier à une ou deux facettes de K. À partir de ce moment-là, couper le chapitre 8 est apparu comme la solution la plus juste.

Kafka dessinait beaucoup, en particulier des silhouettes de gens rencontrés au hasard de ses activités et de ses promenades. Avez-vous aussi utilisé ce matériel ?

Oui, nous nous sommes inspirés de ces superbes dessins, surtout pour tout ce qui concerne les costumes. Il fallait que les silhouettes des personnages soient très graphiques.

Le Procès est parfois considéré comme une œuvre philosophique, psychanalytique, politique, religieuse, permettant à Kafka de parler de sa judéité. Avez-vous choisi un axe de lecture particulier ?

La manière dont nous nous sommes approchés du roman dans notre adaptation consistait à jouer avec toutes les possibilités du texte, avec toutes les interprétations qui ont immédiatement suivi sa publication ou qui continuent à se développer aujourd'hui. Au cœur de la mise en scène, il y a bien sûr l'aspect cauchemardesque du roman, qui a intéressé les psychanalystes. Mais ce n'est pas au détriment de l'aspect philosophique, qui est développé dans la seconde partie de notre spectacle. Nous nous sommes attachés à rendre compte de l'incroyable richesse du roman.

Dans le roman, le personnage K. n'arrête pas de faire des hypothèses sur les raisons pour lesquelles il se trouve dans une situation sans issue, mais aucune ne donne de solution. Cette course folle vous a-t-elle intéressé ?

Certainement, car ce qui est intéressant avec K., c'est qu'il se comporte très souvent comme un autiste. D'un côté, on le voit prendre des décisions assez claires pour tenter de résoudre ses problèmes, mais d'un autre côté, il est toujours influencé par des détails qui le mènent sur une autre voie. Ce ne sont donc pas les options possibles qui le dérangent, mais plutôt les détails alentour qui le perturbent et deviennent des problèmes. D'ailleurs, dans beaucoup de scènes du roman, il dit vouloir revenir en arrière pour se retrouver dans une situation structurée, celle de son bureau par exemple, où tout est organisé. Dès la première scène, quand il voit une blouse accrochée dans sa chambre, il s'interroge sur mille choses, alors que la question essentielle est la présence de ces étrangers qui viennent l'interroger.

On a raconté que Kafka avait écrit *Le Procès* après un séjour avec une jeune femme, Félice Bauer, durant lequel il avait eu la sensation de passer en jugement devant les membres de sa famille. Quel est votre sentiment sur cette origine possible ?

Je ne veux pas croire que c'est une raison aussi triviale qui est à l'origine de cette œuvre et même si c'était le cas, je préférerais ne pas le savoir... Ce fabuleux roman raconte bien sûr la complexité des relations humaines que Kafka a entretenues avec les femmes, mais aussi celles qu'il a eues avec son père et c'est ce qui me semble le plus important.

Et le sentiment de la faute inexplicable mais certaine ?

Oui, c'est un des motifs centraux de l'œuvre et c'est ce qui rattache le roman à notre vie contemporaine. Ce sentiment d'être perdu, de ne pas pouvoir répondre aux sollicitations multiples que nous percevons chaque jour, est traité par Kafka d'une façon virtuose et surtout très distanciée. Ce qui lui permet d'aller au plus profond de ce sentiment.

Comment avez-vous imaginé votre superbe décor qui fait penser à un œil ?

J'ai été le premier surpris quand on m'a dit que ça ressemblait à un œil, car je pensais plutôt avoir imaginé une chambre.

Quand je travaille sur une scénographie, j'ai tendance à aller vers la simplicité. Je trouvais mon idée de chambre très simple et très efficace, car je n'avais pas en tête la vision psychanalytique du roman, considérée comme un regard sur le cerveau et le cœur de K. J'imaginai plutôt un ensemble de lieux clos qu'il traverse : chambres, bureaux... Mais c'est vrai que mes collaborateurs ont immédiatement pensé à un œil quand le décor est arrivé.

En France, nous connaissons le texte par ses différentes traductions. Pour vous qui lisez le texte dans sa langue originale, comment vous apparaît-elle ?

C'est une langue très riche, très complexe et surtout très musicale. Les acteurs ont dû apprendre à faire chanter cette matière, pleine de mouvements, presque dansante. On a parfois considéré qu'elle était froide, sans doute parce qu'elle est complexe et qu'elle intègre beaucoup de détails. Mais pour les acteurs, c'est une langue pleine d'émotions, surprenante, qui nécessite un travail physique. Car il faut bouger avec le langage qui n'est pas seulement, chez Kafka, un moyen d'information.

Vous êtes venu au théâtre en apportant vos compétences de menuisier, métier que vous avez appris en sortant de l'école. Comment s'est fait ce passage ?

Ma famille était très simple et avait peu de rapports avec le théâtre ou la musique, avec la culture en général, mais je me suis très vite intéressé à l'écriture et au théâtre. Quand j'ai dû faire mon apprentissage, il a fallu que je trouve une entreprise ou un lieu susceptible de m'accueillir et où je pouvais travailler. C'est un théâtre qui m'a fait une proposition : le théâtre de Magdebourg en République démocratique allemande. À l'époque, le théâtre était, en R.D.A., un espace de relative liberté de pensée. Pendant cet apprentissage, je me suis intéressé aux domaines techniques, puis au jeu, mais un acteur avec qui je répétais m'a dit que je n'avais aucun talent pour cette profession. Alors je me suis intéressé à la mise en scène. Le chemin fut donc assez simple !

Quand avez-vous mis votre première pièce en scène ?

En 1984, j'avais 21 ans et j'avais proposé un travail sur *Philoctète* de Heiner Müller, mais le directeur du théâtre n'en a pas voulu et il m'a demandé de mettre en scène *Le Petit Chaperon rouge*. J'ai ensuite travaillé dans la scène alternative en montant mes propres textes puis j'ai rejoint le théâtre institutionnel en présentant des pièces qui appartenaient plutôt au répertoire classique. C'est ma rencontre avec l'auteure Dea Loher qui a bouleversé ma vie de metteur en scène : nous avons travaillé ensemble sur beaucoup de ses pièces, mais aussi sur des adaptations de scénarii de films ou de romans.

Votre compagnonnage avec Dea Loher a donc changé votre façon de mettre en scène ?

J'ai fait plus de quinze spectacles avec Dea Loher et forcément, cette collaboration étroite a eu une influence sur moi. Je ne sais pas si cela m'a changé, mais je sais qu'elle est la personne qui m'a le plus « provoqué » artistiquement, en partie parce que notre relation de travail a duré plusieurs années. Je constate qu'en Allemagne, ce genre de collaboration est maintenant plus développé que lorsque j'ai moi-même commencé.

Vous venez de mettre en scène *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Est-ce une évolution vers plus d'adaptations de formes non dramatiques ?

Non, car j'ai toujours mêlé œuvres dramatiques et adaptations. Pour moi, c'est le même travail de mettre en scène Garcia Lorca et Michel Houellebecq, dont j'ai adapté *Plateforme*. Mes choix viennent de mes désirs, mais aussi de ceux avec qui je travaille. Je ne planifie rien à l'avance. Je viens de réaliser un travail à Francfort sur la pièce de Carlo Goldoni *Arlequin serviteur de deux maîtres*, uniquement parce que le directeur du théâtre me l'a proposé et que j'étais curieux de me confronter à un univers que je ne connaissais pas, même si cela ne faisait pas partie de mes envies personnelles.

Vous êtes originaire de R.D.A., mais vous avez déclaré dans une interview : « Je suis typiquement un metteur en scène ouest-allemand »...

J'ai été très influencé par le théâtre tel qu'il se faisait en R.D.A., mais mon propre langage de théâtre, je l'ai développé après l'effondrement de la R.D.A. Je n'ai vraiment été metteur en scène qu'après la chute du mur de Berlin et n'ai pas eu à m'adapter comme d'autres grands metteurs en scène est-allemands.

Vous êtes maintenant metteur en scène associé au Deutsches Theater qui a été une des grandes scènes de Berlin Est. Comment vivez-vous cela ?

Dans la vie interne du théâtre, il est évident qu'on ne peut pas effacer les années de la R.D.A., où les artistes travaillaient dans un certain confort. Mais le public, lui, a oublié un peu cette histoire, et son rapport au théâtre n'est plus le même que dans les années 60 ou 70. On accordait alors au théâtre un rôle essentiel dans la vie politique et sociale et pas seulement dans la vie culturelle. Bien sûr, dans une dictature, les espaces de liberté sont rares. Mais aujourd'hui, j'ai l'impression que ce privilège reconnu au théâtre est devenu un privilège amer qui génère beaucoup de nostalgie.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



DER PROZESS

(LE PROCÈS)

de **Franz Kafka**

OPÉRA-THÉÂTRE

durée 3h entracte compris

spectacle en allemand surtitré en français

première en France

16 17 À 21H30

18 À 15H

mise en scène et scénographie **Andreas Kriegenburg**

dramaturgie **Matthias Günther**

assistanat à la mise en scène **Jessica Glause**

assistanat à la scénographie **Jens Dreske**

musique **Laurent Simonetti** (1959-2008)

lumière **Björn Gerum**

costumes **Andrea Schraad**

avec **Walter Hess, Sylvana Krappatsch, Lena Lauzemis, Oliver Mallison, Bernd Moss, Annette Paulmann, Katharina Marie Schubert, Edmund Telgenkämper**

production Kammerspiele de Munich

avec le soutien du Goethe Institut et du Ministère des Affaires étrangères de l'Allemagne

François Orsoni

C'est au retour d'un séjour professionnel en Californie que **François Orsoni**, spécialiste de macro-économie monétaire, décide de s'inscrire dans une école de théâtre. Il a alors vingt-sept ans et débute comme acteur, avant de s'intéresser à la mise en scène pour présenter successivement *L'imbécile* et *Le Bonnet du fou* de Luigi Pirandello. Sa rencontre avec les comédiens Alban Guyon, Clotilde Hesme et Thomas Landbo, qui deviendront très vite ses compagnons de route, l'encourage à fonder, en 1999, sa propre compagnie : le Théâtre de NéNéKa. Plaçant la parole au centre de leur démarche artistique, François Orsoni et sa troupe d'acteurs questionnent successivement Pirandello, Pasolini, Boulgakov, Büchner, Olivier Py, Dea Loher, Maupassant et Brecht. Le choix de ces textes est très souvent lié aux lieux, intérieurs ou extérieurs, dans lesquels ils seront présentés, mais aussi aux acteurs qui les donneront à entendre. François Orsoni aime travailler avec de longues périodes d'improvisation permettant aux acteurs de créer dans une grande liberté. Soucieux de les faire évoluer dans des scénographies d'une extrême simplicité, il attend d'eux qu'ils deviennent des corps qui disent, au service d'un texte qui parle. Après *Jean La Chance*, c'est une nouvelle œuvre de jeunesse de Brecht, *Baal*, que la compagnie présentera pour sa première participation au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : www.neneka.fr

Entretien avec François Orsoni

Vous avez mis en scène *Jean La Chance* de Bertolt Brecht en 2009. Pourquoi revenir à cet auteur en 2010 ?

François Orsoni : Avant de découvrir la nouvelle traduction inédite de *Jean La Chance*, je connaissais mal Bertolt Brecht. Quand j'ai monté cette pièce, ce n'était donc pas par volonté de monter un Brecht mais vraiment le désir de monter cette pièce précisément. Peter Brook parle de « l'étrange pressentiment » qui l'anime à la lecture d'un texte et qui l'amène à le monter, à avoir la conviction que cette pièce doit être montée maintenant. C'est un peu ce que j'ai connu avec *Jean La Chance*.

Il s'est passé le même phénomène pour *Baal* ?

Oui, car après avoir présenté *Jean La Chance*, je cherchais un nouveau texte à travailler avec ma troupe d'acteurs. Cet été, en parcourant les notes de travail de Brecht, j'ai lu une petite notation de l'auteur indiquant qu'à l'origine, *Baal* était un fragment qu'il avait été obligé, pour des raisons d'édition, de structurer pour en faire une œuvre finie mais que cela lui avait fait perdre une partie de sa pertinence. Cela m'a intrigué car je connaissais le texte mais je l'avais lu comme une œuvre construite et non fragmentaire. Étant très sensible à ces écritures fragmentées, comme *Jean La Chance* ou *Woyzeck*, sur lequel j'avais travaillé précédemment, j'ai relu *Baal*. J'y ai retrouvé cet « étrange pressentiment », pour des raisons intimes et personnelles. Le texte résonnait parfaitement avec mes préoccupations du moment et j'ai donc décidé de le proposer aux acteurs, avec l'idée de s'attaquer à une œuvre discontinue et fragmentée.

Il y a eu plusieurs réécritures de la pièce par l'auteur ? Laquelle avez-vous choisie ?

On compte cinq versions différentes étalées sur toute la vie de Brecht. Sans doute parce que nous sommes face à une œuvre autobiographique, écrite à un moment charnière, au sortir de la guerre de 1914-1918, qui n'a jamais cessé de le questionner. Nous avons choisi la deuxième version de 1919 comme base de travail, sans nous priver d'aller voir les versions successives pour démonter et reconstruire l'œuvre originale. Curieusement, la version de 1955, l'ultime retravaillée avant sa mort, revient énormément vers la première de 1919.

La guerre et le chaos qu'elle a engendrée en Europe, vous paraissent-ils présents dans *Baal* ?

Certainement, mais surtout dans le sens où Brecht semble réfléchir à de nouvelles formes théâtrales au sortir de la guerre. Que ce soit dans *Baal*, dans *Jean La Chance* ou dans *La Noce*, qui sont de la même période, on sent très bien ce désir de construire un autre théâtre en commençant par questionner les formes de représentation. Je ne pense pas que ce soit un hasard si cette démarche se situe au sortir de ce conflit barbare, qui a déstabilisé les hommes et les sociétés, même si la guerre n'est pas nommée en tant que telle dans l'œuvre. Mais le déploiement de chair, l'expression de la sexualité et du désir débridé, constituent sans doute une parabole sur l'état politique de l'Allemagne et peut-être de la France en 1919.

Y a-t-il une forme d'apocalypse dans *Baal* ?

La Première Guerre mondiale peut apparaître aujourd'hui comme un suicide collectif pour la France et l'Allemagne qui dominaient économiquement, culturellement et politiquement le monde. Cette destruction désespérante, vécue visiblement dans l'enthousiasme de foules se précipitant dans le combat, rejoint *Baal*, dont le héros s'enivre dans un processus de destruction des valeurs petites-bourgeoises et provinciales avec meurtres à l'appui. En ce sens, la pièce est liée à son contexte historique mais ce n'est jamais explicité.

Le désir, la sensualité dont vous parliez participent-ils à cette destruction ?

Très certainement, puisque l'œuvre baigne dans la violence d'une sensualité relativement débridée. Ce jeune homme, ce jeune poète très écorché vif, vit dans une boulimie de désirs. C'est la relation au désir et le rapport à la morale qui seront au

cœur de notre travail. *Baal* doit être considéré comme une grande histoire d'amour qui ne réussit pas parce que le héros vit dans une totale incapacité à aimer, ou du moins à construire autour de l'amour. Baal n'est pas un sale type qui consomme de la chair mais un amoureux maladroit et asocial, qui va vers un sacrifice individuel.

Mais il y a aussi une grande jouissance de Baal ?

Oui et ce n'est pas contradictoire. Souvent d'ailleurs, les plus beaux moments de jouissance sont ceux où Baal parle et non pas ceux où il agit. Il décrit l'acte sexuel et le plaisir de la chair d'une façon très troublante et plus excitante que toute démonstration physique.

Les mots sont plus troublants que les actes, même dans une période où la sexualité en images envahit tout ?

Les mots renvoient à une forme d'intimité ; chaque spectateur a un rapport d'identification verbale et de construction d'image, à partir des mots, qui est très personnel. L'acte sexuel, très fréquent dans la pièce ou en tout cas très fréquemment annoncé comme proche, s'adresse à l'imaginaire de chaque spectateur. Aucune généralisation n'est possible. Ici, le théâtre prend toute son essence dans le fait de donner une dimension collective à quelque chose de très intime. C'est sa fonction « politique ». Pour Brecht d'ailleurs, un bon spectacle est un spectacle qui divise le public. Avec *Baal*, c'est évident.

Mais Brecht n'a jamais mis en scène *Baal* ?

Non. Est-ce parce qu'elle était trop autobiographique ? Parce que le personnage a une trajectoire non identifiable ? Parce qu'il y a une forme d'anarchisme dans la recherche du suicide ? Je ne m'aventurerais pas à trouver une réponse, d'autant qu'il a sans cesse remis cette pièce en chantier. Pour ce qui est du désir, je pense à cette citation de Nietzsche dans *La Volonté de puissance* : « Personne n'a le courage de définir l'essence du plaisir, de toute espèce de plaisir, de bonheur, comme un sentiment de puissance car le plaisir de la puissance passait pour immoral. Personne n'a le courage de comprendre que la vertu est une conséquence de l'immoralité, d'une volonté de puissance au service de l'espèce ou de la race ou de la cité car la volonté de puissance passait pour une immoralité. » Nous sommes en plein dans le sujet.

Baal dit : « Tout m'intéresse du moment que je peux le bouffer. » Mais son temps n'est-il pas limité ?

Le rapport au temps est essentiel dans cette œuvre. Baal n'est pas un épargnant, il ne thésaurise rien. Il veut embrasser la vie quelles qu'en soient les conséquences pour le lendemain. C'est une cigale, qui célèbre jusqu'à l'exacerbation et au monstrueux la sacralité de la vie organique, les forces élémentaires du sang, de la sexualité et de la fécondité.

La destruction est donc inscrite dans la vie du poète ?

C'est ce que nous dit notre morale judéo-chrétienne depuis plus de deux mille ans. Il y a dans *Baal* la scène où le poète fait croire à des paysans que son frère va venir pour acheter le taureau le plus viril, « aux reins les plus fermes », dans le seul but de s'offrir gratuitement une fête, pendant laquelle tous les paysans vont venir avec leurs taureaux et vont se battre pour vendre au meilleur prix ce taureau de choix. Un ecclésiastique présent dit à Baal que, quand les paysans vont s'apercevoir de la supercherie, il va se faire lyncher mais à cela, Baal répond qu'il a envie d'un spectacle animalier et d'une catharsis à moindre frais. C'est la jouissance de l'instant qui l'intéresse : il refuse tout calcul pour se laisser guider par ses instincts plus que par ses pensées.

Baal sera joué par une femme ?

Par Clotilde Hesme. C'est un choix instinctif. Je ne me suis posé qu'une question : quelle est la personne la plus apte à jouer ce rôle ? Et, dans le groupe d'acteurs avec lequel je travaille, c'était évident que ce devait être elle. Je n'ai donc pas fait le choix d'une femme, mais le choix de cette actrice précisément. Comme nous n'allions parler que de désir, je trouvais assez juste de satisfaire le mien en premier. Baal a une vitalité énorme et Clotilde, avec qui je travaille depuis très longtemps, a cette vitalité incroyable. Elle aime la vie d'une façon démesurée. Il y a aussi des éléments pragmatiques : sa puissance de jeu, la qualité de ses interprétations, la facilité du travail avec elle.

Comment traiter cette féminité dans un rôle masculin ?

Je n'ai pas d'idées préconçues sur le sujet et là aussi, il faudra se fier à une méthode empirique. Cette féminité peut décaler les sujets traités dans la pièce, comme l'homosexualité dont on a beaucoup parlé dans les rapports entre Eckart ou Jean et Baal. Cela peut créer du signifiant un peu en dehors du moment où il est trop attendu. Bien sûr, il faudra établir une lisibilité du choix que j'ai fait et ne pas compliquer pour le plaisir de compliquer. Le véritable enjeu, c'est de jouer les scènes une par une, l'une après l'autre, sans connaître vraiment le terme de l'aventure. Il ne faut pas penser Baal dans sa globalité absolue, mais plutôt dans sa diversité, dans ses contradictions, dans ses changements d'humeur et de pensée, qui sont extrêmement nombreux. C'est la somme des contradictions qui fait la beauté et l'intérêt d'un personnage de théâtre. S'il est limpide comme l'eau de source, il peut très vite devenir ennuyeux. Faudra-t-il ou non chercher une continuité ? On ne le saura qu'après avoir travaillé la totalité de l'œuvre. La pièce est très elliptique, elle mêle tous les états possibles. On l'imagine comme une sorte de tragédie mais il y a aussi des scènes très drôles.

Des scènes drôles ?

Absolument, comme celle des bûcherons totalement alcoolisés. C'est une scène d'anthologie à l'égal de celle des grammairiens dans *Le Soulier de satin*. Elle ne fait pas avancer la pièce d'un point de vue dramaturgique mais c'est une respiration essentielle. Baal apparaît alors comme un lascar manipulateur.

Le premier titre de la pièce était *Baal bouffe, Baal danse, Baal se transfigure*. Les trois figures vous inspirent-elles ?

Pour la partie « bouffe », c'est évident qu'il faut faire surgir le carnassier. Baal bouffe et chie, il ne peut rien retenir... En ce qui concerne le danseur, il est à relier à la musique qui aura une place prépondérante dans le spectacle. Nous avons fait des tentatives musicales mais pour l'instant, nous sommes encore en pleine recherche. Nous travaillons là encore par tâtonnements, comme pour le reste, et comme nous ne faisons que de la musique live, nous cherchons en répétant. Comme je viens de Corse, j'aime beaucoup la puissance tellurique de la polyphonie et nous allons ouvrir un petit chantier sur cette forme de chant. Enfin, pour la transfiguration, disons qu'il s'agit peut-être de l'objectif à atteindre, ce jaillissement lumineux, cet éclat glorieux.

Le personnage d'Eckart ne vous apparaît-il pas un peu comme un double de Baal ?

Oui, et c'est sans doute pour cela qu'il le tue. Baal ne dit-il pas à un moment dans la pièce : « Être seul, c'est jusqu'à présent ce qui me donnait une avance. Je n'aimerais pas avoir un deuxième homme dans ma peau. »

On a dit que tout grand écrivain écrit une œuvre limite qui suggère l'œuvre aberrante qu'il n'a pas écrite.

Pensez-vous que ce soit le cas de *Baal* ?

Œuvre limite, c'est sûr. Sans doute parce que Bertolt Brecht est un jeune homme qui, à l'instar de Georg Büchner, écrit dans un état d'urgence. Je ne connais pas suffisamment l'œuvre de Brecht pour avoir une opinion définitive sur la globalité de son parcours d'auteur, même si je sais qu'il a aussi beaucoup écrit sous des contraintes comme l'exil ou la censure. Peter Stein dit que la première période d'écriture de Brecht est la plus intéressante car alors, il écrit des œuvres « surprenantes », ce qui ne sera plus le cas par la suite. Brecht en 1919 aurait pu faire sienne la pensée de Heiner Müller ; celui-ci disait qu'on ne pouvait pas raconter des histoires de notre temps avec « une tête et une queue » car l'époque était trop déstructurée. Dans ce sens-là, *Baal* est une pièce de notre temps et une pièce « limite » dans sa déstructuration. Mais Brecht ne pouvait plus revendiquer l'amoralité, qui est un franchissement revendiqué des limites, à partir du moment où il a pris des responsabilités importantes. Ses pièces ont donc changé de nature. Visiblement, ce texte qui nous questionne le questionnait aussi énormément puisqu'il a ressenti cette nécessité de le réécrire à plusieurs reprises. Peut-être parce qu'il s'était mis lui-même au cœur de son œuvre, en tant que poète mais aussi en tant qu'homme.

***Baal* est aussi une pièce de jeunesse.**

Oui, mais ce n'est pas une pièce sur la jeunesse. Baal a trente ans, ce qui, à l'époque, est déjà un âge avancé. Il a déjà pas mal vécu avec un sens du tragique très fort. De plus, il est évident qu'un jeune homme qui a fait quatre ans de guerre n'est vraiment plus un enfant. Brecht est un visionnaire car il sent très bien que la société européenne ne pourra plus être la même après ce conflit et qu'elle va être déstabilisée, aussi bien culturellement, moralement que socialement. Il le dit clairement : « Comment vivre dans un état de terreur et continuer à donner du luxe à la parabole poétique, comment ne pas être immoral dans sa poésie quand la morale d'une société devient à ce point asociale ? »

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田◎

BAAL

de **Bertolt Brecht**

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

durée estimée 2h

création 2010

19 20 22 23 24 25 À 22H

mise en scène **François Orsoni**

collaboration artistique **François Curlet**

musique **Tomas Heuer** lumière **Kélig Lebars** son **Rémi Berger** costumes **Anouck Sullivan**

avec **Alban Guyon, Mathieu Genet, Clotilde Hesme, Tomas Heuer, Thomas Landbo, Estelle Meyer, Jeanne Tremsal**

production Théâtre de NéNéKa

coproduction Festival d'Avignon, Collectivité territoriale de Corse, Ville d'Ajaccio, Festival delle Colline (Turin), CCAS, Théâtre de la Bastille

avec le soutien du Théâtre universitaire de Nantes dans le cadre d'une résidence de création et du Théâtre 71 Scène nationale de Malakoff

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.



avec la CCAS, dans le cadre de Contre-Courant

JEAN LA CHANCE de **Bertolt Brecht**

15 juillet - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE - 22h - entrée libre

mise en scène **François Orsoni**

avec **Alban Guyon, Clotilde Hesme, Tomas Heuer, Thomas Landbo, Estelle Meyer**

Christophe Feutrier

En 1983, à dix-neuf ans, **Christophe Feutrier** présente sa première mise en scène, *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, à Saint-Étienne. C'est le début d'un parcours professionnel atypique qui se déroulera, après des études au Conservatoire de Genève, en grande partie hors de France. En Allemagne d'abord, où il est assistant en dramaturgie à la Kammerspiele de Munich pour les spectacles de Bob Wilson, Dieter Dorn et Thomas Langhoff, avant de rejoindre Berlin et le Transformtheater de Henryk Baranowski. Il y rencontre des artistes venus de Pologne, de Russie et des anciennes républiques soviétiques où il commence très vite à travailler. Il sillonne ainsi le Tadjikistan, le Kazakhstan, le Kirghizstan, l'Ouzbékistan et de nombreuses villes russes dont Moscou. Pendant vingt années de théâtre et de voyages, dont un séjour à l'Institut central du théâtre de Chine, il réalise plus d'une trentaine de créations et fait entendre dans plus de dix langues des textes de Molière, Rûmi, Musset mais également des auteurs contemporains tels Daniil Harms, Rémi De Vos, James Joyce, Bernard-Marie Koltès, Valère Novarina ou plus récemment Oleg et Vladimir Presniakov. Directeur de la compagnie Trajectoire-ADM (Amour du Monde), ce metteur en scène, auteur et traducteur est un familier de l'œuvre d'Eugène Ionesco, à partir de laquelle il a présenté plusieurs montages de textes et une mise en scène de *Jeux de massacre*. C'est avec *Délire à deux* qu'il est présent pour la première fois au Festival d'Avignon aux côtés de deux grands acteurs, **Valérie Dréville**, artiste associée en 2008, et **Didier Galas**.

Plus d'informations : www.trajectoire-adm.org

Entretien avec Christophe Feutrier

Les pièces d'Eugène Ionesco ont connu une période d'effacement relatif dans les années 90. Selon vous, pourquoi reviennent-elles aujourd'hui sur les scènes de théâtre ?

Christophe Feutrier : Mon intérêt pour Ionesco remonte à mes débuts comme metteur en scène sur une toute petite scène, le Théâtre du mètre carré, où j'avais monté en 1983 *La Cantatrice Chauve*. Je trouvais cette pièce très drôle et mystérieuse, c'est pour tenter de la comprendre que je m'en suis emparé. Plus tard, j'ai créé en Russie *Jeux de massacre* et *Scène à quatre*. Ionesco m'a toujours accompagné. Mais je suis conscient qu'il bénéficie d'un regain d'intérêt avec des reprises régulières de ses œuvres phares. Peut-être est-ce lié à un phénomène plus général : on observe en ce moment un besoin de ressourcement dans des textes des années 50 et 60. Il y a aussi cette position de recul et de refus qu'il a toujours manifestée en tant qu'artiste, cette contestation permanente, cette connaissance profonde de l'humain. Et bien sûr, il y a l'écriture, la langue baroque de Ionesco qui résonne fortement aujourd'hui à contre-courant des tendances « bio ».

Est-ce toujours la part comique de Ionesco qui justifie votre désir actuel de le mettre en scène ?

Ionesco me fait toujours rire, mais mes expériences de lecteur, mes nombreux voyages, ma connaissance plus intime de sa vie et de son œuvre ont bien entendu fait évoluer mon regard sur son écriture. Je suis touché par sa qualité d'homme rétif, toujours à contre-courant des opinions majoritaires et opposé à toute autorité intellectuelle dominante. Il a un parcours de Don Quichotte. C'est un poète hors mode avec une qualité d'écriture particulière, qui reflète le regard singulier qu'il porte sur le monde.

Ionesco disait qu'il fallait avoir un jeu burlesque quand on montait une tragédie et un jeu tragique quand on jouait une comédie. Quel est votre sentiment par rapport au comique dans *Délire à deux* ?

Dans le cas de *Délire à deux*, nous sommes en présence d'une pièce qui est comédie et tragédie en même temps. Le rire est essentiel mais il n'est pas le seul élément de la mécanique complexe de cette œuvre.

Pourquoi vous intéressez-vous à *Délire à deux*, pièce relativement peu jouée ?

C'est vrai que *Délire à deux* est une pièce peu commentée et peu mise en scène. Elle a été créée en 1962 au Studio des Champs-Élysées, à la demande d'Antoine Bourseiller, puis reprise par Jean-Louis Barrault et, bizarrement, même jouée sur le paquebot France en présence de Ionesco. Elle me passionne car elle est comme un précipité de son théâtre. On pourrait même dire qu'elle résume une part importante des thèmes ionesciens : le problème du couple, la mort, le paradis perdu, la relation au passé et au monde extérieur. Dramaturgiquement, c'est une pièce exigeante. Mais si je la monte aujourd'hui, c'est aussi parce qu'avec Valérie Dréville, rencontrée il y a une dizaine d'années à Moscou, nous avons un désir partagé de travail en commun. Nous avons imaginé un premier projet autour d'une pièce chinoise du XIII^e siècle qui ne s'est pas réalisé. Nous nous sommes retrouvés plus tard, lorsque je lui ai proposé *Délire à deux*. Elle a accepté de jouer cette pièce avec Didier Galas, sans doute parce que cela l'amène sur un territoire assez éloigné de ses fréquentations habituelles.

On accole toujours l'adjectif « absurde » au théâtre de Ionesco. Lui n'aimait pas ce qualificatif et préférait « insolite ». Comment le caractériseriez-vous ?

Moi, je préférerais l'adjectif « singulier ». Ionesco disait que penser, c'était avoir une idée différente de celle des autres, donc une pensée insolite ou singulière. Celui qui partage les idées d'un groupe ne pense pas. Penser, c'est s'affranchir. Je crois que le terme « absurde » a été inventé par un journaliste anglais pour réunir Beckett, Adamov et Ionesco. Mais c'est très restrictif pour chacun d'entre eux. Ce n'est peut-être pas son théâtre qui est absurde mais le sentiment qui l'habite lorsqu'il regarde

le monde autour de lui. C'est le monde qu'il devait percevoir comme absurde. On associe son théâtre à cette vision qu'il avait. Son théâtre est onirique, Ionesco puise son inspiration dans ses rêves.

Cette pièce est donc une pièce à « entrées » multiples ?

C'est une pièce polyphonique, qui peut par moment avoir une apparente tonalité boulevardière puis passer immédiatement dans une réflexion déchirante et profonde sur la nature même du sens de l'existence humaine. On est aussi dans le domaine de l'anthropologie, avec les digressions sur les limaçons, copiées sur Lamarck, grand savant qui a ébauché, dans un discours célèbre sur les animaux sans vertèbres, une des premières théories de l'évolution. Ionesco intègre souvent à ses pièces des théories philosophiques ou scientifiques qui l'ont intéressé, souvent en les détournant. Mais il n'est pas nécessaire de connaître ses sources pour apprécier la dimension polyphonique de son théâtre. Les registres de jeu sont très variés : cocasserie, dérision, drôlerie cohabitent avec une pensée forte sur l'origine de l'homme et son absence de devenir. Bien entendu, tout cela se mêle : il n'y a pas un chapitre sur chaque thème, car Ionesco est rusé, il adore brouiller les pistes et déranger le spectateur. Il est le poète qui entretient l'espoir du retour au paradis perdu. Le rire, la nostalgie, l'espoir, la lucidité sur une condition humaine qui tient autant du merveilleux que du monstrueux : c'est tout cela qui, pour moi, constitue l'essence du théâtre de Ionesco.

Dans *Délire à deux*, il y a un grand désordre conflictuel au sein d'un couple enfermé dans son appartement, mais aussi un grand désordre dans le monde extérieur à l'appartement. Quel rapport établissez-vous entre ces deux désordres ?

Je peux supposer que le désordre extérieur est la projection du désordre intérieur de ce couple. Ionesco ne répond pas vraiment. Il ne s'agit pas ici d'exposer une théorie mais juste de poser une question. Cette question ressemble probablement à celle que l'auteur s'était posée quand il a vu ses amis intellectuels roumains, poètes, penseurs cultivés, devenir tout d'un coup de fervents partisans du mouvement fasciste de la Garde de fer. Ont-ils, par « confusion de pensée », contribué à créer ce désordre politique terrifiant ou bien est-ce le contraire qui s'est produit ? En ce qui concerne la pièce, on peut accepter le postulat que c'est le couple qui crée le monde extérieur et génère son dérèglement ; un monde extérieur qui sourd de leur univers mental délirant. Finalement, que la guerre soit réelle ou pas n'a pas d'importance. Ce qui compte, c'est la réalité telle qu'elle est perçue par deux êtres humains seuls opposés au reste du monde. Pourquoi ce couple n'inventerait-il pas ces voisins et ce soldat ? Le conflit imaginé est un thème récurrent dans les œuvres de Ionesco, en particulier dans son roman *Le Solitaire*, où une guerre se déclare sans que l'on sache si elle existe vraiment ou si elle n'est qu'une création de l'esprit embrumé, car fortement alcoolisé, du héros. Dans *Délire à deux*, le thème de la guerre, de l'indifférence généralisée du monde extérieur (les autres) face à l'horreur en marche résonne comme un témoignage de ce qu'a connu Ionesco durant sa jeunesse en Roumanie. Ceux que l'on croyait connaître – nos voisins – ou craindre – le soldat – se révèlent soudainement à nous comme des monstres de carnaval.

Le titre de la pièce fait-il référence à la psychiatrie ?

On pourrait le penser puisque le « délire à deux » est un phénomène bien connu en psychiatrie, auquel Lacan s'est d'ailleurs intéressé. On sait que dans un couple, si une des deux personnes est prise par un délire, elle contamine son partenaire. La pièce étant l'œuvre d'un poète, elle n'est pas l'exposition d'un cas clinique et dépasse largement la problématique psychiatrique.

Le couple inventé par Ionesco est terrifiant, non ?

Ionesco exprime souvent une affection particulière pour ces gens un peu faibles, mais qui portent en eux, toujours vivantes, des traces du paradis perdu de l'enfance. Peut-être parce qu'à un moment donné de leur vie, ils ont été touchés par une forme de grâce. Voilà ce qui, sans doute, réunit ces deux personnages, et soude leur volonté de ne pas participer à cette guerre du dehors. Eux aussi sont rétifs. Et peureux face à ce qui pourrait survenir de l'extérieur. Comment ne pas penser, ici, à la peur provoquée par les régimes staliniens, quand nombre de citoyens tremblaient dès qu'ils entendaient des pas dans leurs cages d'escaliers à toute heure du jour ou de la nuit ? Mais là encore, ce n'est qu'un des éléments de la pièce, parmi ces éléments biographiques qui traversent toute l'œuvre de Ionesco.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

■

DÉLIRE À DEUX

d'Eugène Ionesco

SALLE DE MONTFAVET 

création 2010 – durée 1h10

21 23 26 27 À 18H / **22 24** À 15H ET 18H

mise en scène **Christophe Feutrier** dramaturgie **Denys Laboutière**

scénographie **Christophe Feutrier, Jean-Pierre Schneider** mouvement **Philippe Ducou**

environnement sonore et musical **Samuel Sighicelli** lumière **Samuel Marchina** costumes **Olga Karpinsky**

avec **Valérie Dréville, Didier Galas**

production Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E

avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture

Jean Lambert-wild

Si **Jean Lambert-wild** ne néglige pas la fréquentation d'auteurs comme Pasolini, Kafka ou aujourd'hui Alphonse Daudet, la grande partie de son œuvre est inscrite dans le vaste projet qu'il a initié en 1990 et qu'il aime à nommer son « hypogée » : son « tombeau ». Une œuvre que l'auteur, metteur en scène et performeur sculpte année après année. Au total, trois Confessions, trois Mélopées, trois Épopées, deux Exclusions, un Dithyrambe et trois cent vingt-six Calentures devraient voir le jour et dérouler le fil d'une biographie fantasmée. Une aventure intime qu'il mène depuis toujours en collectif, d'abord avec la Coopérative 326, fondée en 1998 avec le compositeur Jean-Luc Therminarias, puis au sein du Centre dramatique national de Caen, qu'il dirige depuis 2007. Pour Jean Lambert-wild, le théâtre est par essence un art « multimédium », le lieu où les signes de toutes les disciplines peuvent s'exprimer et faire sens. Pour chacun de ses projets, il compose donc une équipe, faite de fidélités – Jean-Luc Therminarias est de tous ses spectacles – et de collaborations renouvelées. Fervent défenseur de l'ouverture de la pratique théâtrale à d'autres champs, des nouvelles technologies à la philosophie en passant par la magie, Jean Lambert-wild place au cœur de son travail la mise en réseau de compétences artistiques, techniques ou scientifiques, afin d'explorer de nouvelles perspectives théâtrales, musicales, scénographiques ou poétiques. Il en résulte des pièces qui bouleversent les codes de la narration comme ceux de la représentation et embarquent le spectateur vers une contrée où l'illusion a toute sa place pour interroger le réel. En 2005, au Festival d'Avignon, Jean Lambert-wild a présenté *Mue*, *Aegria Somnia* et *My Story is not a Loft*.

Plus d'informations : www.comediedecaen.com

Entretien avec Jean Lambert-wild

Tous vos spectacles s'inscrivent dans un grand projet. Comment s'organise-t-il ?

Jean Lambert-wild : Depuis vingt ans, je construis un corpus de fables très précis : l'Hypogée. Elle est constituée de trois Épopées, trois Mélopées, trois Confessions (dont l'une, *Crise de nerfs – parlez-moi d'Amour*, n'a pu être présentée au public en 2003 à Avignon), deux Exclusions (qui ont été réalisées mais qui sont cachées), un Dithyrambe et trois cent vingt-six Calentures.

Quelles sont les différences entre ces œuvres ?

Il s'agit de différences de perspectives dans l'axe de l'écriture, dans l'espace de la représentation et dans le mouvement de son interprétation. Prenons l'exemple des Calentures. Elles sont jouées par un clown, qui agit dans tous les espaces : sur une scène, sur Internet, assis sur une table, dans le bureau d'un directeur de structure, dans les spectacles d'autres artistes... Il y a une logique interne à chacun des actes de cette Hypogée, qui ambitionne de relier toutes les parts d'une vie, parfois réelle, parfois imaginaire. Quand j'aurai visité l'ensemble de cette hypogée, j'envisagerai une nouvelle vie. C'est difficile de faire comprendre en quelques mots la structure et l'organisation d'une telle géologie artistique, car nous vivons de plus en plus à la surface de l'instant et n'accordons plus d'attention aux couches profondes d'un geste artistique qui se sédimente sur plusieurs années. C'est un travail très lent, avec des éléments réussis et d'autres moins, qui nécessite des géologues comme peuvent l'être Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Il m'est difficile de répondre complètement à votre question ; je ne théorise pas sur mon travail et je ne le maîtrise presque pas. J'en suis la matière et l'inconnu. L'important, ce sont les points de rencontre avec le public qui interrogent et réorganisent cette classification imaginaire.

Quelle place occupe *La Mort d'Adam* dans cette grande œuvre en voie de constitution ?

La Mort d'Adam est la deuxième des trois Mélopées. C'est un grand plaisir de la créer à Avignon puisque la première, *Mue*, conçue avec les indiens Xavantes, y a été présentée en 2005. Entre les deux, il y a de grandes différences et des points de connexion. Dans les deux, il y a un événement réel ou fantasmé qui a eu lieu, mais l'un appartient au présent et l'autre au passé.

Au cœur de votre projet, il y a l'Île de la Réunion ?

Oui, c'est l'île où je suis né et où j'ai vécu enfant. Une île où le rapport à l'horizon et à l'ailleurs est une expérience physique importante. Autour de moi, il y avait une variété infinie de forces et de puissances, une végétation exagérée et luxuriante, des cirques et des plages, des lagons et des gouffres, des forêts dignes du bois des Aulnes, d'autres où l'apparition d'un dinosaure n'aurait pas été incongrue. Je ne peux échapper à l'île ; où que je marche dans le monde, je suis obligé de la porter. C'est comme une valise invisible dont vous n'oseriez pas vous débarrasser car vous ne savez pas ce qu'elle contient. Vous ne pouvez pas l'ouvrir, faute d'en avoir la clef. C'est un héritage interdit à charrier de chambre en chambre, de théâtre en théâtre. À la longue, cela imprime le caractère de motifs où la curiosité est teintée de nostalgie. Rien de très éprouvant, c'est une errance qui tourne sur elle-même et vous fait perdre parfois l'équilibre. Chaque chute est une tentative qui réinterroge ma constitution d'homme. Le théâtre est un lieu d'expression formidable pour cette tentative, plus efficace que la littérature, car il y a des mystères qui agissent grâce aux acteurs. Le théâtre permet les états d'inconscience, comme celui d'un marcheur qui se laisse guider par ses propres pas, sans savoir où ils vont le mener. Ce qui m'inquiète aujourd'hui, c'est que le théâtre est en train de se normer, pour des raisons de production mais aussi de conceptualisation. J'ai la sensation que mes fables sont hors de ces raisons, hors de ces normes, hors d'une école. On m'a d'abord rangé dans la catégorie « art et nouvelles technologies », ensuite dans la catégorie « écrivains », puis « clowns », puis dans la catégorie de « ceux qui exagèrent ». Cette dernière est ma préférée : elle me donne de la liberté.

L'île de la Réunion est présente dans ce projet parce que vous y avez vécu une part de votre enfance. L'enfance est-elle aussi au cœur de *La Mort d'Adam* ?

Oui, parce que nous nous reportons tous, à un moment ou à un autre, à cette période de notre vie. Mais ici, plus qu'un retour à l'enfance, c'est la continuité de l'enfance qui m'intéresse. Ma vie a été très ritualisée, avec des passages réguliers d'un état à un autre, avec des mues successives, qui ont laissé derrière elles des exuvies, ces morceaux de peau qui se détachent du corps. Mais je garde des traces de tout ce qui a précédé le jour d'aujourd'hui. Quelle identité cette accumulation crée-t-elle ? Une identité fantasmée plus que véritable, car la vérité au théâtre m'importe peu. Dans cette *Mort d'Adam*, il y a plusieurs choses : il y a Adam, le taureau, qui va rendre concret le mythe du Minotaure qui m'a fasciné quand j'étais enfant ; il y a le mythe de l'errance d'Œdipe qu'on traversera, hors psychanalyse ; il y a aussi la question de l'Eucharistie. J'aimerais, en posant cette fable, faire en sorte que les spectateurs retrouvent des signes, des points d'émotion qui les amèneront à construire leur propre histoire et pas seulement à s'en souvenir.

Adam est un taureau, ce n'est pas le personnage biblique...

C'est un taureau. Avec un nom lourd à porter ! Adam est un taureau qui est mort et que ma famille et moi avons mangé. C'est ce sacrifice et cette dévoration qui ont rendu ce moment particulièrement intense. Les anecdotes deviennent des édifices par le ciment d'un sacrifice.

Êtes-vous allé à la Réunion pour préparer le spectacle ?

Oui, j'ai fait ce voyage de retour, mais dans les conditions singulières que je me suis imposées. Je voulais le faire les yeux bandés, avec mon costume de clown et mon fils dans le rôle d'un guide, d'un Hermès psychopompe, celui qui conduit les âmes. Un film, réalisé à cette occasion par François Royet, ponctuera le spectacle. Il y aura une narration par emboîtement, c'est-à-dire que ce que vous voyez n'est pas forcément ce qui va se dire, mais que cela peut être la conséquence de ce qui vient de se dire. Il ne s'agit pas de tout expliquer ; le film ne sera pas une illustration de quoi que ce soit. Je veux juste dire : voilà ce que cette fable a construit, voilà ce que l'enfant a vu et voilà l'étrange de ce qui fait aujourd'hui un homme. Il y aura, dans le film, mes propres imageries d'Épinal, comment je me percevais enfant et comment j'avais un compagnon de jeu imaginaire avec lequel j'allais me promener.

Vous allez travailler avec Thierry Collet, comédien et magicien. Pourquoi ?

Parce qu'il y aura des effets magiques ! Je connais Thierry Collet depuis quinze ans et j'avais envie d'associer des pratiques de magie traditionnelle avec des moyens plus modernes, plus technologiques, pour les exploiter dans leur nature poétique, qui seule m'intéresse. Avec Thierry, nous explorons une magie qui développe son temps dans la contrainte du rituel du temps théâtral.

Cette année, vous présentez au Festival un second spectacle, *Comment ai-je pu tenir là-dedans* : une adaptation pour le théâtre de *La Chèvre de Monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet. Est-ce votre premier spectacle tout public ?

C'est un spectacle pour les enfants que les parents doivent avoir plaisir à voir. C'est un spectacle « familial » plus qu'un spectacle tout public, qui fonctionne très bien pour les enfants de sept à douze ans et aussi pour les adultes qui le découvrent autrement. J'aime l'idée que les parents et les enfants puissent en parler ensuite quand ils rentrent chez eux. Comme c'est la première fois que je travaille pour le jeune public, je l'ai présenté à chaque étape de la création à des enfants et j'ai été très attentif à leurs réactions. J'ai rapidement constaté des clivages entre des élèves d'un collège d'Hérouville-Saint-Clair et ceux d'un collège situé dans un quartier plus aisé de Caen. Les premiers me sont apparus plus libres, avec un accès direct à la pièce, alors que les autres avaient parfois déjà des cadres de réflexion plus contraignants.

Comment avez-vous traité le personnage de la chèvre ?

C'est ma fille et mon fils, à qui je lisais *La Chèvre de Monsieur Seguin*, qui, au moment où l'on en arrive à la conversation entre la chèvre et Monsieur Seguin, se sont demandés comment une chèvre pouvait parler ? Grâce à ce pragmatisme enfantin, je me suis dit que peut-être, la chèvre n'était pas une chèvre. Par ailleurs, la chèvre parle avec Monsieur Seguin un peu comme une fille parle à son père. J'ai donc confié le rôle à une actrice qui n'est pas déguisée en chèvre.

Et pour Monsieur Seguin ?

C'est un mannequin imposant. Dans le conte, il est dans une inertie profonde. Il ne se déplace pas même pour courir chercher sa chèvre qui est partie.

Avez-vous conservé tout le texte du conte ?

Non, pas l'intégralité. En revanche, c'est un texte non censuré. J'ai découvert que, dans certaines éditions, des mots de la version originale sont remplacés par d'autres. Ainsi, la chèvre n'est plus « saoule » mais « ivre » ; des passages sont parfois entièrement supprimés, comme celui des petits chamois. Pour ma part, j'ai fait des coupes, j'ai par exemple supprimé les trompes qui appellent la chèvre, car, dans le spectacle, il y a une musique composée spécialement pour ce passage. J'ai adapté le conte, mais je ne l'ai pas réécrit.

Depuis le début de vos activités théâtrales, vous avez toujours revendiqué un travail en partenariat égalitaire avec Jean-Luc Therminarias. Avez-vous le sentiment que c'est une pratique de plus en plus présente dans le théâtre ?

Ne me considérant pas comme metteur en scène, je ne me suis jamais senti l'unique maître d'œuvre d'un projet, mais plutôt le membre d'une coopérative artistique qui propose un projet. Je pense que l'on assiste à l'émergence d'une conscience

politique nouvelle. On comprend peu à peu que le monde dans lequel nous vivons est de plus en plus complexe et ne peut plus être expliqué par un seul prisme ou par un seul individu. Consciemment ou inconsciemment, on a compris que face à une situation complexe, il convenait de mettre en place un système de résolution coopératif, comme savent très bien le faire les chercheurs ou les industriels. Pour un grand nombre de créateurs, il y a aussi la conscience, parfois un peu excessive, qu'ils sont arrivés aux limites de leur discipline. Pour les dépasser, ils choisissent l'interdisciplinarité. Enfin, les difficultés financières que nous connaissons dans le service public du théâtre encouragent les associations. Le positif de ce mouvement, c'est que la pluralité des écritures engendre des pluralités d'émotions. Peut-être sommes-nous aux prémices d'une renaissance du théâtre comme lieu de rassemblement des énergies, celles des cinéastes, des danseurs, des cirassiens, des musiciens, des magiciens, des plasticiens, des peintres. Une renaissance du théâtre comme lieu d'appartenance collective et comme lieu d'une extrême modernité en phase avec le développement des âmes et non comme lieu d'une ringardise muséale. Le théâtre est depuis ses origines le lieu de la communauté rassemblée et il l'est sans doute encore plus aujourd'hui, alors que les autres rituels collectifs de partage ont tendance à s'effondrer.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

LA MORT D'ADAM

DEUXIÈME MÉLOPÉE DE L'HYPOGÉE

de **Jean Lambert-wild, Jean-Luc Therminarias, François Royet** et **Thierry Collet**

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée estimée 1h15 - création 2010

8 9 10 11 13 14 À 18H30 / **15** À 15H

texte et direction **Jean Lambert-wild** musique **Jean-Luc Therminarias**

images **François Royet** effets magiques **Thierry Collet** lumière **Renaud Lagier** costumes **Annick Serret**

avec **Bénédicte Debilly, Jeremiah McDonald** et la participation du petit **Camille**

production Comédie de Caen Centre dramatique national de Normandie

coproduction Festival d'Avignon, Le Volcan Scène nationale du Havre, GMEM Centre national de Création musicale de Marseille, CCAS, Théâtre de l'Union Centre dramatique national du Limousin avec le soutien de la Région Basse-Normandie, de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, du Théâtre du Grand Marché Centre dramatique de l'Océan Indien



COMMENT AI-JE PU TENIR LÀ-DEDANS ?

une fable de **Jean Lambert-wild** et **Stéphane Blanquet**

d'après *La Chèvre de Monsieur Seguin* d'**Alphonse Daudet**

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 55 mn - spectacle tout public à partir de 7 ans - création 2010

22 23 24 25 À 12H ET 19H

direction **Jean Lambert-wild** musique **Jean-Luc Therminarias, Léopold Frey**

scénographie **Stéphane Blanquet** et **Jean Lambert-wild**

assistanat scénographie **Thierry Varenne**

lumière **Renaud Lagier** son **Christophe Farion** costumes et accessoires **Olive** voix **André Wilms**

avec **Silke Mansholt**

production Comédie de Caen Centre dramatique national de Normandie



La Vingt-cinquième heure avec *Silke Mansholt* (voir page 106)

WOLFSTUNDE (LA LEÇON DU LOUP)

12 et 13 juillet - ÉCOLE D'ART - 23h

direction et chorégraphie **Silke Mansholt** avec **Silke Mansholt** et **Clara Garcia Fraile**

avec la CCAS, dans le cadre de Contre-Courant

RO OUA OU LE PEUPLE DES ROIS

16 juillet - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE - 22h - entrée libre

d'après *Joséphine la cantatrice ou Le Peuple des souris* de **Franz Kafka** adaptation **Jean Lambert-wild**

avec **Odile Sankara**

Angélica Liddell

En 1993, **Angélica Liddell** fonde à Madrid la compagnie Atra Bilis. Une expression latine que la médecine antique utilisait pour qualifier l'humeur épaisse et noire qu'elle pensait être la cause de la mélancolie. Un nom comme un programme décliné dans une vingtaine de pièces écrites par cette artiste, auteure, metteuse en scène et interprète de ses propres créations. Ses mots, d'une poésie crue et violente, sont ceux de la souffrance intime et collective, l'une et l'autre étant indissociables chez Angélica Liddell. Mais ne lui parlez pas d'engagement : elle préfère se définir comme une « résistante civile », guidée par la compassion, l'art de partager la souffrance. En écrivant sa douleur intime, elle écrit celle des autres. Dans *Et les poissons partent combattre les hommes*, ce sont les immigrés clandestins, traversant le détroit de Gibraltar, échoués morts ou vifs sur les plages du sud de l'Espagne ; dans *Belgrade*, ce sont les habitants d'une ville où l'humiliation le dispute à la colère, où les bourreaux côtoient les victimes, où chacun tente désespérément de se justifier ou de sauver sa peau. Et parce qu'elle affirme ne pas se considérer comme un écrivain, ou parce que les mots ne sont pas toujours à la hauteur de l'horreur, la scène est le lieu idéal pour lui donner corps. Un corps parfois soumis à rude épreuve, malmené, violenté, tourmenté jusque dans sa chair. « Le corps engendre la vérité. Les blessures engendrent la vérité. » Dans ses spectacles, Angélica Liddell constate la noirceur du monde, assume la douleur de l'autre et transforme l'horreur pour faire de l'acte théâtral un geste de survie. Elle vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : www.angelicaliddell.com

Entretien avec Angélica Liddell

Deux spectacles que vous avez écrits, mis en scène et dans lesquels vous jouez sont programmés cette année au Festival d'Avignon. Vos textes sont par ailleurs montés par d'autres metteurs en scène. Comment vous définiriez-vous : dramaturge, metteuse en scène, comédienne, performeuse ?

Angélica Liddell : J'utilise la scène comme un moyen. J'ai du mal à me considérer comme une comédienne et comme je ne me considère pas non plus comme une dramaturge, je trouve étrange de voir mes pièces montées par d'autres. Mes textes sont conçus pour être montés, ils sont écrits pendant un processus de mise en scène, je ne peux donc pas éviter la comparaison avec mes propres mises en scène. Je ne me sens pas auteure de théâtre, je n'ai jamais vécu le théâtre sous cet angle.

Vous avez fondé une compagnie : Atra Bilis. Vous travaillez toujours avec les mêmes personnes ?

Au début, la compagnie se résumait à deux personnes : Gumersindo Puche et moi. Parce que je ne supportais pas les acteurs. J'ai étudié à la RESAD, le conservatoire d'art dramatique de Madrid, et j'ai fini par détester les acteurs et les actrices. Pour ma première mise en scène, j'ai même utilisé des marionnettes, parce que je n'imaginai pas être un jour capable de travailler avec des gens. Ensuite, le temps passant, on commence à connaître du monde, on entre en contact avec des personnes dont on pense qu'elles peuvent nous comprendre, à qui on ne va pas devoir tout expliquer. Et puis, surtout, j'ai commencé à collaborer avec d'autres gens quand mon travail a été plus connu. Je ne peux pas travailler avec des personnes qui n'ont pas vu mes pièces. Il faut qu'elles sachent dans quoi elles s'embarquent. Quoi qu'il en soit, d'un projet à l'autre, j'aime faire appel à de nouveaux comédiens. Ce fut le cas dans *La Maison de la force* (*La casa de la fuerza*). Par ailleurs, depuis *Et les poissons partent combattre les hommes*, je travaille avec Carlos Marquerie, qui crée les lumières de mes spectacles. Les lumières de Carlos font partie de la poésie de mes mises en scène. Il est plus qu'un collaborateur. Avec quelqu'un d'autre, les spectacles n'auraient rien à voir, car il complète leur poétique, leur sens. En fait, j'ai besoin d'avoir autour de moi des personnes de confiance, car je ne fais confiance à presque personne. J'écris, dans *La Maison de la force*, que « ma seule défense est la méfiance ». Gumersindo Puche et Carlos Marquerie sont des gens grâce à qui je peux travailler en toute confiance.

Quel est le rapport entre *La Maison de la force* et *L'Année de Richard* (*El año de Ricardo*) ?

Je pense qu'on n'a qu'une œuvre, avec des variations tout au long de la vie. On entre en conflit avec la scène, avec les mots. On passe par des états critiques où tout vole en éclats, et là on se demande : mais qu'est-ce que je fais sur cette scène ? Si ces deux pièces sont très différentes, c'est parce qu'elles correspondent à deux époques différentes : *L'Année de Richard* (*El año de Ricardo*) date de 2005, *La Maison de la force* de 2009. Refaire *L'Année de Richard* après avoir mis en scène *La Maison de la force*, c'est très excitant. J'ai beaucoup de plaisir à jouer cette pièce, bien que l'exercice soit épuisant. Quand j'entre sur scène, je suis toujours morte de trouille. Si je pouvais ne pas y aller, je n'irais pas. Pour moi, *L'Année de Richard* est un défi : je touche à mes limites en tant qu'actrice. Dans *La Maison de la force*, en revanche, le défi est de me survivre. Dans ce spectacle, j'ai travaillé avec la douleur. Il n'y a pas de médiation, pas de personnage, pas de Richard III qui fasse office de médiateur. C'est la pornographie de l'âme, une pornographie spirituelle.

Qui est cette Angélica qui apparaît dans certaines de vos pièces, par exemple dans *La Maison de la force* ? Est-ce que c'est Angélica Liddell qui parle en son propre nom ?

Dans mes dernières créations, oui. Totalement, complètement. En essayant, qui plus est, de passer outre la barrière de la pudeur. L'impudeur m'a offert une liberté brutale. L'impudeur concernant ma propre vie : comme une défécation sur scène.

Rompre la barrière de la pudeur suppose un effort. C'est comme passer le mur du son. Je m'y suis employée dans mes trois dernières créations : deux petites pièces, *Anfaegtelse* et *Je te rendrai invincible avec ma défaite*, qui culminent avec *La Maison de la force*. Je travaille avec mes sentiments, qui appartiennent à mes nuits, à ce qui s'est passé dans ma vie. Il m'arrive de convoquer à nouveau des sentiments que j'ai surmontés, car c'est avec ça que je travaille. Tel a été mon objectif durant ces deux dernières années. Tout cela fait l'objet d'une construction, mais attention : construire ne signifie pas feindre. Je me déplace sur une ligne ténue entre la construction et les sentiments réels. J'ai le choix : prendre de la distance avec mes propres mots déjà construits, ou m'impliquer sur le plan émotionnel. J'ai choisi cette deuxième option. Du coup, chaque fois que je termine *Je te rendrai invincible avec ma défaite*, je me dis qu'il n'y aura pas de prochaine fois, car c'est comme un état de démence contrôlée. De toute façon, on finit toujours par parler de soi, même si on parle d'un chien. Le personnage de Richard, par exemple, tient du maniaco-dépressif. Et moi, je suis maniaco-dépressive. L'euphorie et la dépression, c'est moi qui les lui ai apportées. Je sais ce que c'est que de grimper aux rideaux sous le coup de l'euphorie et de se retrouver à ramper dans la boue cinq minutes plus tard. Évidemment, je ne suis pas l'incarnation du mal, mais j'ai utilisé mes sensations, ces symptômes, pour faire évoluer le personnage. Il est même arrivé qu'on m'attribue un discours qui n'est pas le mien, tout ça parce qu'on m'a vue interpréter le personnage de Richard. Cela dit, quand on lit Shakespeare, on se rend compte que les méchants disent aussi la vérité. Il était pour moi nécessaire de placer de la vérité dans la bouche de celui qui incarne le mal. S'il ne racontait que des bêtises, ce serait absurde. Il y a de l'ambiguïté dans tout cela, mais j'ai toujours aimé parler de monstres. J'ai commencé avec *Frankenstein* en 1998. Puis il y a eu le *Triptyque de l'affliction*, trois pièces sur le thème de la dégradation familiale, de la monstruosité de la famille : *Monsieur et Madame Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphixia* (2002) et *Hysterica Passio* (2003). Pour couronner le tout, j'ai écrit et monté *Lésions incompatibles avec la vie* (2003) : un spectacle de trente minutes où je déclare ne pas vouloir d'enfants. Je suis passée de la fiction à la confession.

S'agit-il d'une forme d'engagement ?

Je me considère comme une individualiste, ce qui est à mes yeux parfaitement compatible avec le fait d'être engagée dans la souffrance humaine. Il y a deux parts en nous, comme disait Miguel de Unamuno : une part de nous est en chair et en os, l'autre part est humanité. J'essaie de les rendre toutes deux compatibles. Mais je n'ai pas le sentiment d'appartenir à une communauté, pas même à une communauté théâtrale. Je me considère plutôt comme une résistante civile. Les engagements idéologiques m'ont souvent semblé frauduleux. Je suis incapable de travailler ou de penser en termes collectifs. Je préfère résister individuellement. On associe généralement cela à un mépris à l'égard de l'humain, de la souffrance humaine, mais je ne suis pas d'accord : quand je parle de ma douleur, je la relie à une douleur collective. La douleur de l'autre est aussi réelle que ma propre douleur. Ce n'est pas une mince affaire que la compassion : se mettre à la place de l'autre, faire en sorte que la douleur d'autrui nous semble aussi réelle que la nôtre. Dans *La Maison de la force*, je raccorde ma douleur individuelle à celle des mères de Ciudad Juárez. J'ai demandé aux comédiennes d'en faire de même : de raconter leurs propres expériences. Avant même l'existence de ce projet, j'étais allée animer un atelier au Mexique. Mon premier contact avec ce pays fut une révélation : j'ai été secouée par leur façon d'affronter la violence, la réalité si brutale. J'y suis retournée quelques mois plus tard. J'ai rencontré des gens qui venaient de l'État du Chihuahua, de Ciudad Juárez. Ces personnes me comprenaient, elles comprenaient ma façon d'être engagée dans les émotions, même si ce théâtre n'est plus très en vogue aujourd'hui. Elles ne pratiquaient pas l'autocensure. Au cours de l'atelier, chacun a remué sa propre boue.

Douleur, humiliation, violence. Dans vos pièces, les victimes sont souvent des femmes. C'est d'ailleurs le cas dans *La Maison de la force*.

On me parle parfois de féminisme mais, comme je l'ai déjà dit, je n'ai pas la sensation d'appartenir à un groupe, d'adhérer à une idéologie. En revanche, j'ai pleinement conscience d'être femme, ça oui. Je suis même fière d'être femme. Tout comme j'ai conscience de la mortalité ou de la douleur, j'ai conscience - brutalement conscience - d'être femme. Je ne peux pas éviter de me sentir femme. C'est ancré en moi, je ne peux pas m'en défaire. Et cela implique des tas de choses à supporter, comme ces petits rituels d'humiliation qui nous sont imposés par le simple fait d'être femme. C'est pour moi insurmontable. Alors je dois transformer la douleur en quelque chose d'autre : quelque chose de beau. Non pas que je trouve de la beauté dans l'horreur, mais j'ai besoin de transformer l'horreur pour survivre.

Comment écrire l'horreur ?

Avec ma pièce *Belgrade*, j'ai atteint une limite. Le langage ne suffisait plus. Le langage n'est pas à la hauteur de la souffrance humaine. Alors j'ai opté pour la littéralité. Je ne sais pas comment exprimer la douleur si ce n'est en recopiant les gros titres d'un journal. *Belgrade* est une pièce de la frustration. Après la trilogie des *Actes de résistance contre la mort (Et les poissons partent combattre les hommes, L'Année de Richard et Et comme elle n'avait pas moi... Blanche-Neige)*, j'ai ressenti une profonde frustration à cause du décalage existant entre le désir et l'action, entre le mot et l'action. Quelles sont réellement les conséquences de ces pièces sur le monde ? D'ailleurs, dans *Belgrade*, même l'action finit par échouer. Il y a dans la pièce un personnage de femme, Agnes, qui reconstruit les pays brisés. Peine perdue : les hôpitaux bâtis le matin finissent par brûler la nuit. Alors elle a besoin de se retrouver : cesser d'être collective, cesser d'être Humanité pour redevenir femme par-dessus tout, par-dessus l'Humanité. Sentir le Je. Et ce processus, c'est le mien ; Agnes en est la dépositaire. J'ai projeté en elle la frustration que je ressentais à l'époque vis-à-vis de l'engagement collectif, de l'éthique. Je me rends compte également que je m'affranchis toujours plus de l'anecdote. On en trouve dans mes premières pièces, mais cela ne m'intéresse plus. Il faut transformer l'information en connaissance. Certaines choses peuvent avoir l'air banales dans un journal, ne rien apprendre sur le mal, sur la perversion. Pourtant, même l'économie est une perversion, c'est l'une des formes du crime. Alors, justement, je

tente de transformer tout cela en connaissance. J'essaie, dans la mesure de mes possibilités, de révéler les limites de l'humain, le niveau de dégradation auquel nous sommes capables de parvenir. J'ai une propension, il est vrai, à parler de la pourriture. La surface ne m'éblouit pas, j'ai tendance à mettre mon nez là où se promènent les cafards.

Le corps peut être une autre représentation de la douleur...

Seul le corps engendre la vérité. C'est une idée très médiévale. Si Michel Foucault m'entendait, il m'en collerait une ! Il me dirait : dis donc, ma petite, on a évolué depuis ! Sauf qu'il y a bien quelque chose, dans le corps, qui est au-dessus de la volonté humaine, des désirs. Le corps engendre la vérité. Les blessures engendrent la vérité.

Propos recueillis par Christilla Vasserot

田 ⚡

LA CASA DE LA FUERZA **(LA MAISON DE LA FORCE)**

CLOÎTRE DES CARMES

durée 5h entractes compris

spectacle en espagnol surtitré en français

première en France

10 11 12 13 À 21H30

texte et mise en scène **Angélica Liddell**

lumière **Carlos Marquerie**

costumes **Josep Font, Angélica Liddell**

avec **Cynthia Aguirre, Perla Bonilla, Getsemaní de San Marcos, Lola Jiménez, Angélica Liddell, María Morales, María Sánchez** et **Pau de Nut** (violoncelle), **Orchestre Solís** (mariachis), **Juan Carlos Heredia** ou **Santiago González**

production Atra Bilis Teatro / laquinandi SL

coproduction La Laboral, Centre Párraga, Festival de Otoño de la Communauté de Madrid

en collaboration avec Entrepiermas Producciones (Mexico)

avec le soutien du Gouvernement régional de Madrid et de l'INAEM du Ministère de la Culture espagnol

田 ⚡

EL AÑO DE RICARDO **(L'ANNÉE DE RICHARD)**

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée 2h

spectacle en espagnol surtitré en français

première en France

17 18 19 À 22H

texte, mise en scène, scénographie et costumes **Angélica Liddell**

lumière **Carlos Marquerie**

avec **Angélica Liddell, Gumersindo Puche**

production Atra Bilis Teatro / laquinandi SL

avec le soutien du Gouvernement régional de Madrid et de l'INAEM du Ministère de la Culture espagnol

Julie Andrée T.

Poussée par une insatiable vitalité, **Julie Andrée T.** aime voyager, se fondre dans les mondes qu'elle ne connaît pas, proches ou lointains, pour en tirer son inspiration. « Ce sont ces impressions qui me nourrissent quand je retourne dans mon atelier », reconnaît l'artiste québécoise, qui habite à cinq heures de voiture de Montréal, une retraite au milieu de la forêt. Sa vie est faite de contrastes. Comme dans les performances qu'elle pratique, elle se transforme radicalement. C'est une artiste plasticienne de plus en plus reconnue sur la scène internationale, qui passe d'un festival de performances à Buenos-Aires au festival Open Art de Pékin, dont elle a été commissaire. Depuis ses débuts dans le milieu des années 90, elle a collaboré avec Martin Bélanger, Dominique Porte, Jacob Wren, PONI, mais aussi le chorégraphe Benoît Lachambre. À la fois plasticienne et performeuse, elle travaille en trio avec l'éclairagiste Jean Jauvin et l'artiste sonore Laurent Maslé, dans l'idée de bousculer les frontières des genres, métamorphosant son corps au contact d'éléments scéniques souvent très simples. Depuis 2003, elle présente différents travaux au sein de l'iconoclaste groupe de performance Black Market International, et s'est imposée en solo avec trois spectacles : *Problématique provisoire*, *Not Waterproof - L'érosion d'un corps erroné* et *Rouge*. Julie Andrée T. vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Entretien avec Julie Andrée T.

Comment êtes-vous venue à la performance ?

Lors d'une initiation en première année de collège (en 1992 il me semble). Pour nous initier, les étudiants de deuxième année au programme d'Art plastique ont présenté une performance, un genre de rituel. J'étais devant l'inconnu. Ce n'était ni de la danse, ni du théâtre, mais mon cœur battait la chamade. Ce fut comme un coup de foudre. Par la suite, je me suis renseignée sur cette forme d'art et c'est en 1993 que j'ai fait mes premiers essais. Depuis, c'est l'une de mes pratiques courantes. J'ai étudié les arts visuels à l'Université Concordia de Montréal. Par la suite, j'ai intégré mon travail de performance dans mes installations. Au cours des dix dernières années, j'ai collaboré avec des gens du milieu de la scène comme Jacob Wren, Poni, Martin Bélanger, Dominique Porte pour qui j'ai créé une installation-lumière et Benoît Lachambre comme scénographe et performeuse.

Quelle différence faites-vous entre la performance et la scène ?

Je dirais que dans les événements de performances, quand on vous invite, on invite « l'artiste » et non « l'œuvre ». Alors que dans le milieu des arts scéniques, dans la plupart des cas, on vend et on achète l'œuvre. Se sont deux façons de faire différentes et les deux me plaisent. Il y a aussi le lieu ; en performance, on présente dans des galeries, sans scène ou dans des lieux alternatifs. Le public est différent, à plus petite échelle, et la nature du travail aussi. C'est un milieu très hybride, convivial, intimiste et explosif. Et bien entendu, il y a beaucoup moins d'argent disponible en performance et on s'organise avec peu.

Comment vous êtes-vous lancée dans l'expérience *Not Waterproof* ?

En 2007, j'ai reçu une commande du Théâtre La Chapelle à Montréal. Depuis longtemps, Jean Jauvin, Laurent Maslé et moi-même voulions retravailler ensemble sur un nouveau projet. C'était une façon de faire suite à des années de collaboration pour Benoît Lachambre. Donc, lors de ma rencontre avec les gens de La Chapelle, j'ai proposé tout de go un trio avec les garçons : Jauvin à la conception d'éclairage et Maslé à la conception sonore. C'est après la rencontre que je les ai appelés pour les informer. Ils n'avaient plus le choix ! Ce fut une belle aventure, une réelle complicité s'est installée. Pour cette raison, on a eu envie de recommencer et on a travaillé sur *Rouge*. On a chacun notre langage, notre médium, mais on parvient à se parler. On joue ensemble sur les codes, ceux du théâtre, de la danse, de la performance, des arts plastiques. Nous avons une conception et une compréhension de l'espace et du temps similaire et surtout, nous sommes inspirés tous les trois par les arts visuels. Nous sommes tous les trois à l'aise dans un atelier de plasticien (le mien).

Que pouvez-vous nous dire de *Rouge*, la seconde pièce proposée à Avignon ?

On a commencé à travailler sur cette performance dans mon atelier, loin de tout, coincés tous les trois plusieurs jours à la campagne en plein cœur de l'hiver. J'avais déjà fait l'esquisse du projet, quelques explorations. Nous sommes arrivés dans l'atelier, j'avais déjà étalé ma collection d'objets rouges, et nous avons commencé à improviser pendant quelques heures. Loin de tout, nous avons discuté des principes du projet puis nous nous sommes mis d'accord sur certains concepts de base de notre collaboration. Nous avons poursuivi la création en résidence au Centre chorégraphique de Belfort. Deux semaines de travail très intense, précis et concentré. Nous sommes notre propre regard extérieur. C'est-à-dire que durant le processus de création, tout est documenté sur support vidéo et le jour même, nous visualisons le résultat, prenons des notes et travaillons sur la structure au fur et à mesure. C'est un travail exigeant mais efficace.

Comment travaillez-vous votre corps pour ce genre de performance ?

J'ai une relation au corps très sportive. Pendant presque dix ans, entre neuf et dix-huit ans, j'ai fait de la compétition de natation, plus de trente-cinq heures d'entraînement par semaine. Cette approche est restée naturellement la mienne, comme si je devais aller au-delà des limites de mon propre corps. Je reste dure avec mon corps, mais davantage sur le mode de

l'endurance que sur celui de la violence. La performance m'a permis de passer d'un corps sportif à un corps poétique. Le corps, c'est le lien commun qui unit les êtres. En l'utilisant comme matière première, c'est peut-être un moyen de développer un langage dit universel. C'est utopique, mais j'aime l'impossible. Comme je suis une plasticienne, j'aime penser le corps comme un corps-objet. Mis en relation avec d'autres objets, il est possible de créer des formes et une poésie visuelle.

De quoi partez-vous pour commencer un solo ?

J'aime partir d'un concept. Je suis plus conceptuelle que concrète, même si, à un moment, tout doit passer par la matière. Pour *Not Waterproof*, je suis partie du corps comme lieu de passage, comme lieu de transition. À partir de ce concept, certaines images et tableaux, se sont construits. Je dessine ces tableaux ou simplement, je leur donne forme en studio. Pour *Not Waterproof*, c'est une suite de tableaux visuels et sonores qui fonctionnent de façon autonome mais aussi de manière séquentielle. Le choix des couleurs et des matières vient en fonction de la proposition poétique. Une autre idée très importante dans *Not Waterproof*, c'est la gravité. La gravité qui est exploitée, mais aussi défiée. Comme cette tentative de voler ; je mets des plumes dans mes cheveux, devant un immense rectangle bleu, j'essaie de voler jusqu'à en perdre le souffle. C'est l'impossibilité. Je pense également « espace ». Comment chaque action peut transformer, imprimer l'espace pour en arriver à un environnement construit. Ce travail, je le fais en étroite collaboration avec Laurent et Jean. Dans les deux performances, mon corps transforme l'espace et la scène se transforme à son tour : un paysage se crée devant le public pendant une heure. Puis le corps finit par disparaître et les spectateurs entrent sur scène, dans l'installation, comme s'ils se mettaient à parcourir un paysage visuel, sonore, lumineux. La pièce va du plein du corps au vide de l'espace : c'est une sorte de mystère de la disparition, comme si le corps avait pu réaliser sa transition vers le néant.

Rouge semble exactement le contraire...

Nous avons créé *Rouge*, pour le FTA (Festival TransAmériques, à Montréal), comme l'antithèse de *Not Waterproof*. La première pièce est minimaliste, la seconde est boulimique, éclatée : on y multiplie les objets, les actions, les sons, comme dans une sorte d'hystérie, puisque les tonalités du rouge sont innombrables et qu'on ne les aura jamais toutes réunies sur scène. Rouge, c'est la couleur de toutes les émotions. On a l'impression que ce spectacle ne se terminera jamais. En fait, ça pourrait durer trois, quatre ou cinq heures. C'est un spectacle de la dépense. Mais un chaos cependant organisé, selon un ordre précis. Être ordonnée dans le désordre : c'est ma propre discipline tout au long de cette performance. L'esthétique est celle de l'accumulation, c'est la création d'un paysage. La fin de *Not Waterproof* annonce le début de *Rouge* et la fin de *Rouge* annonce *Not Waterproof*. C'est une sorte de structure circulaire. Si bien que les deux pièces sont à la fois autonomes et complémentaires. Elles s'imbriquent ensemble dans leurs contradictions, on peut les voir dans n'importe quel ordre.

Avez-vous l'idée de donner un jour *Not Waterproof* et *Rouge* lors de la même représentation ?

J'aimerais bien, mais c'est très dur et il y a des changements de décors. Mais surtout, dans *Not Waterproof*, j'atteins rapidement un état d'ébriété... Par contre, au Festival d'Avignon, j'ai proposé de montrer les deux pièces dans la même journée, à quelques heures d'intervalle. C'est assez compliqué, mais stimulant, car cela demande deux formes de présence corporelle très différentes : *Rouge* nécessite de la concentration quand *Not Waterproof* appelle plus de latence, une sorte de lente hypnose. C'est la première fois que je vais donner les deux spectacles dans la même journée et cela m'excite beaucoup. Je pense que cela peut être également une expérience intéressante pour les spectateurs, comme de pénétrer successivement dans une maison par plusieurs entrées. Une antithèse enrichissante, tant physiquement que psychologiquement.

Comment passe-t-on des festivals de performance à un rendez-vous incontournable du spectacle vivant ?

Pour moi, ce n'est pas tant un « passage » de l'un à l'autre. Je fais de la performance depuis plus de quinze ans et je suis impliquée dans le milieu de la scène, comme conseillère artistique, plasticienne ou performeuse, depuis une dizaine d'années. En revanche, j'avais envie d'être bien « informée » avant de m'embarquer dans un solo pour la scène. Le milieu de la performance est plus simple. Je reçois une invitation, on me propose un cachet, j'envoie ma liste de matériaux, et je pars avec ma valise. Participer au Festival d'Avignon n'est pas aussi simple. Il y a une équipe derrière moi. Les réseaux ne sont pas les mêmes. La performance est très présente dans certaines régions du monde, en Asie, en Amérique du Sud, au Québec, en Allemagne, en Espagne, avec une forte effervescence depuis les années 2000. À Québec, par exemple, ce milieu est très vivant ; la performance s'immisce aisément dans toute une série de pratiques alternatives. Il y a beaucoup de préjugés de part et d'autre, mais le fait d'ouvrir une porte vers le plateau du théâtre et ses codes est séduisant pour moi. Car la performance y propose un langage du corps que tous les spectateurs peuvent comprendre. C'est la langue partagée par excellence, directement accessible. Et puis je fais de la poésie visuelle. Je pense que c'est très accessible.

Que représente pour vous le Festival d'Avignon ?

C'est le plus grand d'Europe. Et il y a une histoire que l'on sent quand on entre dans cette ville. De plus, c'est pour moi l'occasion rêvée d'une ouverture vers la scène contemporaine. Quand je crée une œuvre, j'ai envie de dire quelque chose à un public et de le dire plusieurs fois. Avignon représente aussi cela : un public et une série de représentations. J'ai envie de partager cela avec un public qui est nouveau pour moi, plus large sans doute que celui, très spécialisé, des plasticiens.

Vous voulez surprendre ?

Je fais confiance aux spectateurs, à leur imagination, à leur curiosité et à leur propre créativité. D'une certaine façon, ce sont eux qui vont « faire » mon spectacle, du moins le finir à leur façon en le voyant, en l'interprétant, en le commentant. Avignon

est le lieu des spectateurs, différents, nombreux, gourmands. C'est fort d'y présenter quelque chose : les spectateurs viennent « manger de l'art » et j'ai envie de leur servir de beaux repas !

Vous jouez à la Chapelle des Pénitents blancs.

C'est un lieu très particulier, chargé d'histoire et de sacré. Comme on dit au Québec : « Ça rentre dedans... », ça va direct au cœur. Je suis très sensible à l'architecture. Moi et mes deux complices, Jean et Laurent, aimons travailler *in situ*, surtout avec le son et les lumières. La chapelle est un lieu qui va aider à « redéfinir » le spectacle, contrairement à une boîte noire traditionnelle. J'adore jouer avec les qualités spécifiques d'un lieu, autant au point de vue sonore que spatial. Selon l'histoire linguistique, le rouge est la première couleur qui ait été nommée. On a tout d'abord nommé le noir et le blanc pour ce qu'ils représentent : la nuit et le jour. Cependant, ce ne sont pas des couleurs au sens propre du terme. C'est donc le rouge qu'on a nommé en premier. Pour moi, cette couleur prendra tout son sens et sa puissance à la Chapelle des Pénitents blancs.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

田 ⚡

ROUGE

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée 1h

première en France

10 11 12 13 À 15H

conception et interprétation **Julie Andrée T.**
en collaboration avec **Jean Jauvin, Laurent Maslé**
lumière **Jean Jauvin**
environnement sonore **Laurent Maslé**

production Daniel Léveillé Danse
coproduction Festival TransAmériques, Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort
avec le soutien du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada

田 ⚡

NOT WATERPROOF

L'ÉROSION D'UN CORPS ERRONÉ

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée 1h

première en France

11 13 À 23H

conception et interprétation **Julie Andrée T.**
en collaboration avec **Jean Jauvin, Laurent Maslé**
lumière **Jean Jauvin**
environnement sonore **Laurent Maslé**

production Daniel Léveillé Danse
coproduction Théâtre La Chapelle (Montréal)
avec le soutien du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada

Christophe Huysman

Comédien, metteur en scène et auteur, **Christophe Huysman** place l'écriture au centre de son travail. Chaque nouvelle pièce est pour lui l'occasion de faire entendre sa voix de poète, celle qui permet au réel, en le transposant, d'être encore plus perceptible. Pour cela, il s'entoure de nombreux complices avec lesquels il chemine pour renouveler les formes d'un théâtre « toujours en gestation ». Circassiens, vidéastes, danseurs, musiciens sont ainsi invités à partager les recherches de sa compagnie, Les Hommes penchés, et du Laboratoire mobile qu'il a créé. De la performance multimédia aux spectacles de cirque, du récital de chansons aux pièces sonores, ils inventent ensemble des œuvres aux frontières des cadres traditionnels, histoire de mieux les bousculer. Par bribes et morceaux, ils composent des parcours surprenants, tout en suspension et sensibilité, qui affirment haut et fort que l'espace du théâtre est d'abord celui des corps. Corps présents ou en images, tendus, passionnés, traversant la scène, glissant, bondissant, affirmant qu'il faut « faire front », certains que pour exister, pour être présent au monde, il faut continuer à imaginer et à rêver. Car le pessimisme très optimiste qui enveloppe les écrits et les spectacles de Christophe Huysman n'a d'autre but que d'inviter les lecteurs et spectateurs à résister à la désespérance que nos temps de crise tendraient à imposer. On a pu découvrir son travail au Festival en 2001 avec *Les Hommes dégringolés*, en 2002 avec *Cet homme s'appelle HYC*, et en 2006 avec *Human* et *La Course au désastre*.

Plus d'informations : www.leshommespenches.com

Entretien avec Christophe Huysman

Votre prochain spectacle, *L'Orchestre perdu*, est-il dans la continuité de *Human*, que vous aviez présenté au Festival d'Avignon en 2006 et qui réunissait des circassiens autour de vous ?

Dans une certaine mesure oui, puisque je jouerai avec quatre interprètes venus du cirque et du théâtre. Mais le cadre du spectacle sera différent, c'est un retour clair et net à la littérature dramatique, au poème dramatique retour enrichi par mes expériences précédentes. Dans *Human*, l'écriture était hachée, rythmique, très soudée au corps des interprètes le poème était craché alors que dans *L'Orchestre perdu*, c'est le corps qui doit aller vers le texte et incorporer la respiration d'une écriture. Le chemin est donc d'une autre nature. J'ai choisi pour cela des interprètes hors du commun, des voix et des corps très rares. Nous sommes une équipe de onze artistes à construire ce spectacle.

Mais les corps en mouvement sont-ils aussi au cœur de votre nouveau projet ?

Bien sûr. C'est par l'intermédiaire de ces corps en mouvement que je peux m'adresser aux spectateurs. C'est par eux que se créent le lien et l'émotion nécessaires au théâtre. Je pense que c'est pour ce travail précis sur l'engagement des corps dans leur rapport à l'écriture et pour le travail musical que j'en retire qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'ont de nouveau invité.

Dans *Human*, les corps bougeaient beaucoup dans la verticalité. Avec *L'Orchestre perdu*, allez-vous retrouver une certaine horizontalité des mouvements ?

On sera en effet dans le mouvement. J'ai demandé à un danseur de nous rejoindre au début pour qu'il travaille avec nous sur le ralenti, sur le toucher et sur le contact, de l'effleurement à l'embrassement, pour que les circassiens et les acteurs aient le même langage corporel sur le plateau. Ce qui m'intéresse dans cette présence de la danse sur le plateau, c'est qu'elle nécessite d'accepter le silence, ou l'absence de mots, en contrepoint d'un texte immense, de plus en plus dense, volontairement très lyrique et très acéré. Je voulais des changements de rythmes vocaux, physiques et organiques. La contamination, la coulure, l'envers de la prouesse, sont des mots qui résonnent fortement. La réorganisation d'un théâtre et son désordre, ses mécanismes. Une scénographie des élémentaires en somme. Utiliser le théâtre lui-même comme cadre de la pièce. Comme toujours : pas de décors. Le théâtre lui-même est un décor. Ce n'est donc pas de la chorégraphie telle qu'on peut l'entendre généralement mais du mouvement entre les corps, et le mouvement du théâtre lui-même, un mouvement forcément organisé et pensé. Ce que je veux, c'est que la parole et le mouvement ne fassent qu'un pour montrer l'unité de « l'humain » sur le plateau.

Vous vous êtes beaucoup exposé personnellement dans vos derniers travaux en utilisant le « je » dans votre écriture et en étant présent vous-même sur le plateau. Est-ce encore le cas dans *L'Orchestre perdu* ?

Je serai présent une fois encore sur le plateau, donc pas de changement de ce côté-là. En revanche, mon écriture sera d'une autre nature puisque je passerai de « moi et le monde » à « vous » et « nous dans le monde ». Le spectacle comprendra quatre volets successifs dont on pourrait dire pour le premier, *La Forêt*, que c'est « nous » dans le monde d'aujourd'hui, « nous » qui avons voté, « nous » qui sommes déçus, « nous » dans un lieu qui ferme, une sorte de cabaret en voie de disparition. Le second, *Théâtre des incroyables*, sera un mélodrame musical, avec des teintes grotesques et burlesques, l'invention de nos nostalgies, là où j'ai besoin de faire intervenir la musique, la danse, en particulier la valse, le cirque et qui parlera de « nous » ou « eux », perdus dans la guerre, la perte de lui et de l'autre. L'individu sera pris dans un maelstrom général mais hors de tout pathos, de tout théâtre documentaire ou politique. C'est l'homme en état de guerre, en état de tuerie et

qui chante sans solution. Pour *Sauvageries en salons*, le troisième volet, c'est vers le vaudeville que l'on se dirigera, dans un univers où deux couples à la tête d'un État se partagent le monde entre politique, mafia, charniers et possession des symboles. De quel monde parle-t-on ? De celui qu'on vient de chanter ? Enfin l'épilogue, *La Chaîne des dormeurs*, sera une surprise. Si je devais résumer cet ensemble, je dirais que je me suis intéressé au soulèvement et à l'écho qu'il peut provoquer dans la mémoire du spectateur. On travaillera donc sur une forme de rupture. Pas sur la rupture qui entraîne une chute, mais sur celle, plus volcanique, qui se transforme en soulèvement.

Pourquoi avoir recours à des formes comme le vaudeville et le drame musical ?

En fait, lorsque je mets en œuvre un projet, c'est le fruit de plusieurs années de réflexion. Je ne me dis pas : « Tiens, je vais écrire un texte sur tel ou tel sujet. » Il arrive un moment où je ressens la nécessité d'écrire sur un ou plusieurs thèmes qui me préoccupent. À partir de là, je cherche les formes qui vont en rendre compte le plus fidèlement et le plus richement possible. Et je construis des formes qui m'amuse. Tous les jours, je fais cela, c'est mon métier. Je conserve, je perds, je jette, je vis avec. Pour *L'Orchestre perdu*, il m'est en effet apparu qu'une exploration et l'intervention d'un genre musical répondait bien au traitement d'un certain propos, qu'une épure répétitive de vaudeville pouvait me permettre d'en aborder un autre. J'utilise les armes que les différentes formes de théâtre, anciennes ou récentes, même les formes dites mineures, peuvent m'offrir et cela sans idée préalable, en espérant les transformer à mon profit et au profit de ce que je veux faire partager.

Avez-vous écrit tous les textes préalablement aux répétitions ?

Pour les deuxième et troisième volets oui, en grande partie, mais j'y ai injecté l'énergie des acteurs, les textes qu'ils m'avaient inspirés avant de répéter ensemble. Pour *La Forêt*, le début, j'ai soumis des fragments aux interprètes en leur demandant de réagir en fonction de la lecture qu'ils en faisaient, puis j'ai retravaillé à partir de ces réactions. *La Chaîne des dormeurs* est également un épilogue mouvant.

Avez-vous déjà commencé les répétitions ?

Oui, nous travaillons par séquences de répétitions séparées dans le temps. Cela permet de construire au fur et à mesure et d'avoir la distance nécessaire pour revenir sur certains choix, pour creuser davantage ou pour abandonner certaines pistes.

Amènerez-vous des images extérieures au plateau dans votre scénographie. De la vidéo par exemple ?

Non, pour cette fois, pas de multimédia !

Et des œuvres picturales ?

J'ai en permanence des références picturales à l'esprit. Je suis d'origine flamande et les premières toiles que j'ai vues, de Jérôme Bosch et James Ensor en particulier, m'ont suffisamment impressionné pour quelles soient encore présentes dans mon imaginaire. Dans la peinture, j'aime bien sûr la présence des corps, avec un goût particulier pour l'autoportrait, mais aussi le mouvement contenu dans une toile. La peinture me fait avancer dans mes recherches d'auteur aussi bien que de metteur en scène ou de scénographe. Comme je participe beaucoup à la scénographie de mes projets, même si je ne les signe pas, il est certain que cette part de mon imaginaire influence l'élaboration des espaces. On pourrait même considérer que les polaroids que j'ai réalisés et utilisés dans certains de mes spectacles étaient pour moi équivalents à des tableaux de peintres. Comme je choisis tout ce qui se trouve sur le plateau, il doit certainement y avoir des traces de mes rencontres picturales.

La part musicale sera-t-elle également importante ?

Très importante. J'ai commandé la musique à Michael Nyvang, musicien et compositeur danois, avec lequel je veux travailler depuis 1993. Il y aura aussi des chansons. En fait, je renoue un peu avec des aventures passées, nées en particulier lorsque je collaborais avec Georges Aperghis. C'est lui qui m'a donné la joie de composer des spectacles où l'on peut rassembler des éléments qui viennent d'univers différents. Dans mon projet, je ne cherche pas à faire de rétrospective mais j'ai envie de me situer dans la continuité d'un travail artistique fondé, depuis ses origines, sur les rencontres diverses et variées qui enrichissent les désirs. Rencontre avec d'autres artistes, d'autres pratiques et d'autres œuvres anciennes ou contemporaines.

Est-ce cette part musicale qui justifie le titre de votre spectacle ?

Oui et non... Le premier titre était *La Ligne des partages du monde*, pour signifier les multiples clivages qui sont apparus dans l'organisation sociale, politique et économique de notre monde. J'ai la conviction qu'aujourd'hui, ces clivages sont la base même de l'idéologie du pouvoir qui nous dirige ; quand je parle de pouvoir, je ne pense pas seulement à la France. Mais le titre m'est apparu très pompeux et j'ai eu l'image de l'orchestre, en tant que groupe constitué et solidaire, aujourd'hui perdu car lui-même sujet aux clivages. Cette image a immédiatement inspiré le compositeur et j'ai décidé d'en faire le titre de notre spectacle. C'est l'idée d'un chef qui ne peut plus rassembler ses troupes, car le collectif, ou plutôt les collectifs, sont brisés ou en voie d'être détruits.

Aurez-vous un chef d'orchestre ?

Pas vraiment. Le seul chef présent sera constitué de trois corps et donc de six mains.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



L'ORCHESTRE PERDU

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 

durée estimée 2h

création 2010

16 17 18 19 À 17H

texte et mise en scène **Christophe Huysman**

assistanat à la mise en scène **Émilie Mousset**

scénographie **Les Hommes penchés**

mouvements scénographiques **Stephan Duve** en collaboration avec **Pierre Staigre**

musique **Michael Nyvang**

direction musicale **Françoise Rivalland**

enregistrée avec les musiciens de l'**Ensemble Musiques Nouvelles** (direction artistique Jean-Paul Dessy)

lumière **Emma Juliard** création sonore **Thibault Hédoïn**

costumière **Marion Montel**

avec **Sylvain Decure, Christophe Huysman, Sarah Leck, Antoine Raimondi, Anne Saubost**

production Compagnie Les Hommes penchés

coproduction Festival d'Avignon, Le Phénix Scène nationale Valenciennes, La Ménagerie de Verre-Paris, Le Vivat d'Armentières Scène conventionnée danse et théâtre,

Le manège.mons/Centre dramatique/Musiques nouvelles, Art Zoyd

avec le soutien de VOX Valenciennes/Mons (Interreg IV-FEDER) et de Mons 2015, capitale européenne de la Culture

avec la participation du Centre chorégraphique national de Roubaix Nord-Pas de Calais, du Théâtre de l'Aquarium-La Cartoucherie et du Lycée professionnel et technique Denis Papin-La Courneuve.

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

Le texte de *L'Orchestre perdu* sera publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Falk Richter & Stanislas Nordey

Auteur et metteur en scène associé à la Schaubühne de Berlin, **Falk Richter** poursuit une démarche originale dans le paysage théâtral européen. Sans négliger le répertoire, il privilégie les auteurs contemporains qui portent un regard acéré sur notre société tels Sarah Kane, Martin Crimp, Jon Fosse ou Lars Nören. Une veine critique qu'il creuse également par lui-même, puisque Falk Richter est aujourd'hui l'un des rares metteurs en scène allemands à monter ses propres œuvres dramatiques. Des pièces où il se livre à une analyse sans concession du système libéral, nous entraînant au plus profond de nos contradictions, de nos désirs et de nos peurs. Présent au Festival d'Avignon en 2008 avec *Das System* mis en scène par Stanislas Nordey, son théâtre politique interpelle très directement le spectateur pour lui parler du monde d'aujourd'hui avec une lucidité, une efficacité et un humour redoutables.

Metteur en scène de théâtre et d'opéra, acteur, responsable pédagogique de l'école du Théâtre national de Bretagne, **Stanislas Nordey** est un homme des plateaux. Chacune de ses facettes lui permet de trouver un équilibre : le metteur en scène fait découvrir des textes au public, le comédien se donne physiquement à la pièce, le pédagogue assure le devoir de transmission. Stanislas Nordey se reconnaissant dans l'expression « directeur d'acteurs », ses mises en scène témoignent de la place essentielle qu'a selon lui le comédien : dépouillées, elles se concentrent sur le geste et la parole pour ne pas imposer au spectateur une lecture unique, mais lui laisser la liberté de construire sa vision de la pièce. Outre *Das System*, Stanislas Nordey est venu au Festival d'Avignon avec *Vole mon dragon* d'Hervé Guilbert en 1994 et *Contention-La Dispute et autres babioles* de Didier-Georges Gabily et Marivaux en 1997. Il a joué dans *Ciels* de Wajdi Mouawad en 2009.

Plus d'informations : www.falkrichter.com

Entretien avec Stanislas Nordey

Vous poursuivez votre travail sur l'œuvre de Falk Richter. Comment êtes-vous entré en contact avec ses écrits ?

Stanislas Nordey : C'est Jean-Louis Collinet, le directeur du Théâtre national de Bruxelles, qui m'a confié la première fois des textes de Falk Richter, dont *Sept secondes*. J'ai tout de suite compris que c'était exactement cette écriture-là dont j'avais envie, après avoir travaillé sur un texte de Fausto Paravidino, *Gênes 01*. Elle relevait autant d'une écriture non entièrement dramatique, proche du théâtre documentaire, faite de fragments, ancrés dans la vie, l'actualité et le politique, que des pièces de théâtre construites autour de personnages de fiction. Cette oscillation entre ces deux positions semblait se retrouver dans le projet *Das System*, qui allait au-delà d'une seule pièce. Pour aborder celui-ci, j'ai pensé qu'il fallait connaître l'intégralité de l'œuvre. Je lui ai donc consacré une année entière de travail, en choisissant ensuite de mettre en scène *Sept secondes*, *Nothing hurts* et *Das System*, mais seulement après s'être frotté à l'ensemble des textes.

Est-ce parce que Falk Richter veut toujours se situer au cœur de l'actualité que son écriture vous intéresse particulièrement ?

C'est suffisamment rare pour qu'on s'y intéresse. Même si cela peut poser des problèmes. Quand nous avons créé *Das System*, George Bush était au pouvoir aux États-Unis : le texte était une critique violente de sa présidence. Quand nous l'avons repris en tournée, Obama l'avait remplacé. Il y avait donc tout un pan du spectacle qui n'avait plus lieu d'être. Nous avons dû recomposer cette partie avec de nouveaux matériaux, venus d'autres textes de Falk Richter. Cela donne un côté très vivant au processus de création.

Falk Richter a-t-il vu votre travail à partir de ses textes ?

Oui. Il est venu à Avignon et c'est après cette rencontre que nous avons décidé de faire un bout de chemin ensemble. C'est la première fois qu'un autre metteur en scène s'emparait de ce projet un peu hors normes qu'était *Das System*. Il a été sensible à l'immersion que nous avons entreprise dans la totalité de son œuvre et il a très clairement signifié que cela lui donnait envie de continuer. Comme je lui avais demandé de m'envoyer tous les documents qu'il pensait nous être utiles au moment de la préparation de *Das System*, il m'a fait parvenir des extraits de son journal personnel qu'il appelle aussi son autofiction. Ces documents me semblaient vraiment constituer un corpus de textes utilisables pour une présentation sur scène. Je lui ai donc proposé de m'emparer de sa figure d'auteur pour en faire un spectacle, un peu à la manière de Jean Jourdeuil, qui a travaillé sur Heiner Müller pour faire un portrait théâtral de l'écrivain mais aussi, à travers lui, un portrait de l'Allemagne.

Falk Richter a-t-il facilement accepté de s'exposer ainsi ?

Oui. Il est vrai que son journal mélange le récit d'événements très privés, expériences sentimentales comprises, avec des réflexions très politiques et un regard incisif sur le monde du théâtre. Je me suis pleinement retrouvé dans cette démarche, ainsi que dans cette figure d'artiste, déchiré entre l'épuisement d'une vie de théâtre, la difficulté de mener ensemble vie pri-

vée et vie professionnelle et un désir d'investissement politique dans et hors l'œuvre artistique. Nous avons donc beaucoup discuté, d'autant qu'à ce moment-là, Falk préparait le spectacle *Trust* avec la chorégraphe Anouk van Dijk et que le fait de partager la mise en scène avec un autre artiste lui paraissait une réponse possible aux questions qu'il se posait. Il m'a alors proposé de construire un projet à deux. Lui comme auteur et metteur en scène, moi comme acteur et metteur en scène. Et cela de bout en bout, en participant chacun à toute les étapes, de l'écriture aux représentations, en passant par le choix commun des acteurs et des formes de production. Cela provoque sans doute un peu de confusion mais c'est une « belle » confusion, un certain trouble mais un « beau » trouble, et surtout, cela nous oblige à de l'invention. Et de l'invention intelligente.

Au cœur de *My Secret Garden*, il y a donc Falk Richter lui-même ?

Au début, il devait être la seule figure du spectacle, mais aujourd'hui, nous avons évolué et il y a aura trois personnages. Une fratrie allemande, deux frères et une sœur qui, au moment de la mort de leurs parents, se mettent à revisiter l'espace dans lequel ils ont grandi. Ils sont tous trois devenus écrivains et se trouvent dans des situations de blocage, de difficulté dans l'acte d'écriture. Le personnage que je vais interpréter – qui est le plus proche de la figure de Falk Richter – metteur en scène et auteur de théâtre écrit son premier roman. Celui qui sera interprété par Laurent Sauvage est un écrivain sociologue, qui s'intéresse au domaine politique tout en étant *addict* au porno sur Internet. Enfin, Anne Tismer sera un écrivain qui travaille beaucoup à partir des nouveaux moyens de communication, comme les blogs. Il y a aussi un arrière-plan à cette fable sur l'écriture, car ces deux frères et cette sœur avaient fondé, il y a dix ans, un groupe de musique électronique qu'ils ont envie de faire revivre. La pièce racontera donc l'histoire d'une famille allemande, au travers de laquelle il sera aussi question de tous les intellectuels allemands qui ont trouvé refuge en France, quelle que soit la période historique : Georg Büchner, Friedrich Schiller, Rainer W. Fassbinder, etc. Donc une réflexion sur le droit d'asile en France, hier et aujourd'hui. Tous ces points sont, au moment de cet entretien, nos pistes ; elles peuvent évoluer au gré du travail, des répétitions.

Avez-vous déjà imaginé un espace de représentation ?

Il faut un espace très ouvert où l'on puisse installer un groupe de musique électronique et qui soit encombré par des piles de papier, les épreuves du journal intime de l'auteur. Pour l'instant, nous ne savons pas encore exactement comment s'organisera cet espace.

Pourquoi Falk Richter est-il pour vous un écrivain important ?

Parce qu'il a un rapport à l'espace géographique qui lui permet de sortir de l'Allemagne ; parce qu'il est un peu le seul à travailler comme il le fait et que cette singularité traverse son œuvre. Il y a dans ses écrits une mise en jeu du « je » qui lui est très personnelle.

Mais Sarah Kane ou Marius von Mayenburg, pour ne prendre que ces deux exemples, travaillent aussi sur le monde qui les entoure et d'une façon très personnelle ?

La singularité de Falk Richter est de mêler l'intime et le politique en abolissant la distance que les auteurs dont vous parlez ont établie. Dans ses pièces, il met en scène la façon dont il est lui-même touché par le monde. Dans les écritures que vous évoquez, tout en racontant le choc qu'il ressent, l'auteur se tient hors de son récit. Je rapprocherais plutôt le travail de Richter de celui de Lars Norén et de son journal, qui vient d'être publié. Ils partagent tous deux cette volonté de s'exposer en place publique, avec la possibilité de l'erreur, la possibilité d'être désavoué. Leur œuvre est inscrite dans le temps présent.

Selon vous, avec ce nouveau texte, Falk Richter va-t-il encore plus loin en ce sens ?

La part d'intime présente dans ces textes est certainement de plus en plus grande. C'est pourquoi, il est heureux que quelqu'un comme moi s'intéresse à son travail et ait envie de s'en emparer. Ce n'est pas par hasard s'il a appelé Stanislas Nordey un de ses personnages alors qu'il parle de lui en se cachant derrière mon identité. C'est un peu un jeu de poupées gigognes. Je pense que Falk va mettre des parties de lui-même dans les trois personnages, qui sont un peu comme les trois auteurs qu'il porte en lui, mais qu'il va un peu brouiller les pistes, même si le cœur du texte viendra de son journal intime. J'espère qu'il parlera aussi de ses parents dont il m'a raconté des choses passionnantes et qu'il travaillera sur les clichés concernant l'Allemagne et la France, car il sait très bien les utiliser avec humour.

Dans les textes de Falk Richter, la scénographie est écrite et utilise souvent des moyens que vous refusez d'employer, comme la vidéo. Qu'en est-il pour le travail que vous avez entamé ? Avez-vous la sensation que son écriture scénique a évolué ?

Il serait prétentieux de ma part de dire qu'il a évolué à mon contact. Mais je crois que voir un autre metteur en scène travailler sur ses pièces l'a obligatoirement fait réfléchir. Pour ce qui me concerne, notre rapport n'est pas très éloigné de celui que j'entretiens avec Wajdi Mouawad. Si je travaille à des endroits différents avec des auteurs et des metteurs en scène, s'il y a un travail en commun, forcément il y a un mouvement qui s'accomplit, pour eux et pour moi. Il y a un véritable échange. Aujourd'hui, c'est cette complicité que je recherche : elle permet des relations de travail très fortes qui font bouger les lignes. J'ai d'abord pratiqué cette complicité avec des chefs d'orchestre, lorsque j'ai fait des mises en scène d'opéra, puisqu'on est toujours deux pour présenter une œuvre dans ce cadre-là. Après vingt-cinq ans de théâtre en solitaire, j'ai vraiment envie d'autre chose et ces collaborations étroites répondent à cette envie. Je voudrais trouver un équilibre entre mon travail personnel, comme celui que je viens de réaliser avec *Les Justes* de Camus, et ce travail partagé. J'ai moi aussi besoin de brouiller les pistes de diverses manières pour chercher et inventer. Étant donné qu'il y a des artistes qui me proposent un parcours commun, Christophe Fiat par exemple, je pense que je vais continuer dans ce sens.

Comment travaillez-vous concrètement avec Falk Richter ?

Falk Richter écrit un texte et nous allons faire une première session de travail avec des improvisations des comédiens, Anne Tismer, Laurent Sauvage et moi-même. À la suite de ces répétitions, Richter reprendra son texte pour en fournir une nouvelle version tenant compte du travail collectif. Pour la mise en scène, je ne sais pas encore comment notre collaboration fonctionnera puisque c'est la première fois que je fais cette expérience de partage. Pour l'instant, il y a un vrai échange entre nous : nous parlons très librement de tout, nous avançons nos arguments. Dernièrement, il m'a fait part de son désir d'avoir un vidéaste pour travailler avec nous, alors que je ne suis pas sûr que ce soit nécessaire. Donc nous échangeons des emails pour préciser chacun notre vision des choses et nous avançons. Nos différences ne sont pas des freins mais, au contraire, des aiguillons pour modifier nos façons de faire. Pour l'instant, nous voudrions supprimer le nom de metteur en scène dans le générique du spectacle pour être au plus près de la façon dont nous travaillons et qui ressemblera sans doute plus à une installation ou à une performance. Même si nous allons avoir un vrai texte de théâtre à faire entendre.

Les discussions portent plus, entre vous, sur l'esthétique du spectacle ?

Oui et non, car l'esthétique va beaucoup dépendre du texte. Falk Richter a vraiment envie d'écrire en se situant plus du côté de *Trust* et de *Das System* que du côté des pièces plus traditionnelles. Comme je participe à l'écriture, en proposant à partir des fragments qu'il m'envoie, des développements dans certaines directions, il y a aussi un échange sur la dramaturgie. Je crois que c'est une démarche originale et que le travail de mise en scène sera très différent de ce que j'ai fait avant, puisque beaucoup de problèmes seront résolus avant même les répétitions, grâce à notre collaboration permanente.

Avez-vous le sentiment que de nombreux artistes aujourd'hui ont envie, comme vous, d'une collaboration plus étroite avec d'autres artistes pour écrire et réaliser ensemble un projet ?

Oui et je crois que le Festival d'Avignon en proposera plusieurs exemples cette année. Certains sont très anciens, comme Anna Viebrock et Christoph Marthaler ; d'autres un peu plus récents, comme le trio Cadiot, Lagarde, Poitrenaux. Il y a un vrai désir de sortir d'une espèce de solitude de la part des artistes qui ont besoin de respirer un air nouveau. Il y a une tendance plus large puisque les collectifs d'acteurs se multiplient, que beaucoup d'artistes ont envie de prendre à plusieurs la direction des lieux qu'on leur propose. Je sens très fort ce désir de partage artistique. Ce n'est pas un hasard si Falk Richter nous a demandé de lire l'ouvrage d'Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, et de voir le film *Deconstructing Harry (Harry dans tous ses états)* de Woody Allen. Je suis persuadé qu'il y a un déplacement nécessaire à faire pour les metteurs en scène, notamment par rapport à la période où on leur reconnaissait une toute puissance absolue.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



MY SECRET GARDEN

un projet de **Falk Richter** et **Stanislas Nordey**

SALLE DE MONTFAVET 

durée estimée 2h

création 2010

9 10 11 13 14 15 16 17 À 18H

texte **Falk Richter**

mise en scène **Stanislas Nordey** et **Falk Richter**

collaboration artistique **Claire-Ingrid Cottanceau**

traduction **Anne Monfort**

musique **Malte Beckenbach**

lumière **Philippe Berthomé**

avec **Stanislas Nordey, Laurent Sauvage, Anne Tismer**

production Festival d'Avignon

coproduction compagnie Nordey, Théâtre national de Bruxelles, Comédie de Reims Centre dramatique national, Théâtre des Quartiers d'Ivry, Festival Perspectives (Sarrebruck)

avec le soutien de la Région Île-de-France et du CENTQUATRE Établissement artistique de la Ville de Paris

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

L'Arche Éditeur est agent théâtral du texte représenté.

Falk Richter & Anouk van Dijk

Schaubühne Berlin

À quinze ans, renonçant à son rêve d'être astronome, **Anouk van Dijk** décide de devenir danseuse et intègre la Dans Academie de Rotterdam. À la fin de ses études, elle travaille avec le ballet Rotterdam Dance Group et la compagnie Pretty Ugly Dance. Très vite, elle crée ses premières chorégraphies, mais continue parallèlement sa carrière d'interprète. Ce n'est qu'en 1998 qu'elle fait le choix de se consacrer à ses propres spectacles et à l'enseignement d'une technique qui lui est personnelle, la « contretechnique ». Fondée sur la liberté du danseur, sur sa vélocité, et sa virtuosité, celle-ci demande à l'interprète d'exécuter, pour chaque mouvement qu'il fait sur le plateau, un mouvement contraire. Une règle générant une chorégraphie « irrégulière », intrigante et généreuse, qui donne toute sa singularité à l'œuvre de cette artiste internationale. En 2000, elle cosigne avec Falk Richter la mise en scène de *Nothing Hurts*. Elle vient pour la première fois au Festival d'Avignon présenter *Trust*, le second opus de sa collaboration avec **Falk Richter**, réalisé avec des danseurs de sa compagnie, anoukvandijk dc, et des comédiens de la Schaubühne de Berlin.

Plus d'informations : www.falkrichter.com - www.anoukvandijk.nl - www.schaubuehne.de

Entretien avec Falk Richter et Anouk van Dijk

Vous avez déjà travaillé ensemble pour *Nothing Hurts*. D'où vient ce désir de mêler vos pratiques ?

Falk Richter : Je suis très intéressé par le regard que porte Anouk sur mes textes et je suis curieux de voir à quel endroit elle est capable de les porter. Comme je suis très sensible aux atmosphères et aux énergies que l'on peut développer sur un plateau de théâtre, je suis bien sûr très attentif au travail plastique qu'une chorégraphe comme Anouk peut proposer pour aller dans des extrêmes. Ma seule écriture ne peut pas les atteindre, même si je tente d'aller au plus loin de ce que la langue peut m'offrir en tant qu'auteur. Mais je sais que, même en allant très loin dans mon langage, je ne peux réaliser seul ce que nous réalisons à deux. Dans nos deux collaborations, j'ai essayé d'arriver à un point où il n'y a plus que le corps qui peut exprimer ce que nous voulons faire entendre.

Anouk van Dijk : Nous aimons travailler ensemble pour des raisons très personnelles car nous avons des thèmes similaires dans nos travaux respectifs. Nous voyons le monde un peu avec les mêmes yeux. Nous l'interprétons de la même façon car nous sommes de la même génération, nous appartenons à la même Europe occidentale libérale. C'est la première chose qui nous réunit et, même si nous nous exprimons artistiquement de manière différente, nous comprenons chacun le langage de l'autre sans aucun problème. Quand je lis les textes de Falk, je suis en harmonie avec la profondeur de l'état qu'il décrit. Ses descriptions étant par ailleurs très physiques, cela m'inspire quand je dois imaginer des mouvements, même en dehors de nos spectacles communs.

Entre votre première collaboration pour *Nothing Hurts* et *Trust*, les choses ont-elles beaucoup changé ?

F. R. : Beaucoup de choses ont changé en dix ans ! Nous avons chacun fait des spectacles séparément, nous avons exploré de nouvelles voies. Nous avons, je l'espère, progressé en tant qu'artistes et nous avons évolué quant aux thèmes que nous traitons. Peut-être sommes-nous devenus plus courageux dans nos expérimentations. Ce qui nous a permis, une fois que nous nous sommes retrouvés, d'aller plus loin que lors de notre première rencontre de travail.

A. vD. : Par exemple, la différence entre les acteurs et les danseurs s'est énormément effacée au point qu'il est parfois très difficile pour les spectateurs de savoir qui est danseur et qui est acteur, alors que dans *Nothing Hurts*, la différence était plus nette. Dans notre premier travail, nous nous posions sans cesse la question : qu'est-ce qu'un acteur ? Qu'est-ce qu'un danseur ? Quelles différences y a-t-il dans leur présence sur le plateau ? Aujourd'hui, cela nous importe peu et nous nous sommes juste posé une question essentielle : qu'est-ce que nous voulons créer ensemble, qu'est-ce qui nous fascine ?

Quand vous travaillez ensemble, l'un s'intéresse-t-il plus à l'interprétation et l'autre plus à la présence physique ou est-ce que les choses se mélangent ?

F. R. et A. vD. : Les choses se mélangent.

Comment travaillez-vous ? Y a-t-il un texte et une chorégraphie avant le début des répétitions ou cela se construit-il par improvisations ?

F. R. : Les deux. Au début, j'ai écrit un texte préalable et Anouk a préparé des moments de chorégraphie.

A. vD. : Que j'ai imaginés à partir du texte de Falk.

F. R. : Ensuite, nous improvisons très longuement, pendant des heures, avec les acteurs, et les danseurs et Anouk filme ce

travail. Nous visionnons les bandes filmées et nous gardons un certain nombre de séquences à partir desquelles nous retravaillons, moi l'écriture et Anouk la danse.

Le titre de votre spectacle est à double entrée. *Trust* signifie croire, avoir confiance mais c'est aussi un terme économique capitaliste ?

F. R. : Cette polysémie nous a intéressés, nous jouons avec pendant toute la durée du spectacle. La confiance, c'est celle que l'on a dans un autre être humain et aussi celle que l'on a dans la valeur argent. Quand nous avons créé le spectacle, nous étions en pleine crise financière et la confiance dans les organisations économiques ou étatiques étaient en train de disparaître. Alors, nous nous sommes posé la question : comment une société sans confiance peut-elle continuer à se développer ? Cette question était aussi valable dans le domaine de la vie privée des individus, car si le manque de confiance existe dans les rapports humains, et en particulier dans les rapports amoureux, les rapports de couple, comment la société s'organise-t-elle ? Quel est alors le nouveau système de valeur qui va remplacer l'ancien, tant dans le domaine économique que dans le domaine relationnel ? On a une sensation d'insécurité, d'incertitude constantes à tous les niveaux.

Mais le système capitaliste a toujours connu des crises dont la plus célèbre est celle de 1929. Celle d'aujourd'hui vous paraît-elle différente ?

F. R. : Ce qu'il y a de particulier pour notre génération, c'est l'accumulation des crises en peu de temps. Nous avons connu la crise du 11 septembre 2001, puis celle de 2008. Il y a comme un état d'urgence et nous nous sommes intéressés à ce que cette crise quasi-permanente, cet état d'urgence et de peur représentait pour les hommes, surtout à travers leurs corps.

A. vD. : Il y a tellement de choses possibles aujourd'hui, on a accès à tellement de médias que cela change notre regard sur la crise par rapport au regard qu'avaient les gens en 1929. Les classes moyennes existaient moins qu'aujourd'hui. Il y avait les très riches et les très pauvres. Notre génération doit faire des choix et elle n'est pas dans un état de sécurité suffisant pour les faire.

F. R. : Nous montrons aussi un état de fatigue considérable dû à un excès de travail, d'activités. D'autant qu'avec la crise, les gens ont peur d'être obligés de travailler encore davantage pour ne pas être les perdants. C'est comme si tout le monde était tellement fatigué qu'il n'était plus possible de réfléchir à ce que pourrait être une autre société. Au moment où la crise est arrivée, les corps étaient déjà trop fatigués pour imaginer une utopie capable de changer le système économique.

Vous faites un parallèle entre la confiance en l'argent et la confiance amoureuse. Mais l'argent, aujourd'hui, est très virtuel et c'est parfois aussi le cas des relations amoureuses ?

F. R. : C'est exactement de cela qu'on parle dans la pièce. La virtualité est un élément essentiel de notre réflexion.

Dans un texte que vous avez écrit, vous dites : « Au cours des dernières années, on a beaucoup individualisé les gens et on a beaucoup célébré l'idéal de liberté. » Est-ce pour vous l'une des raisons de la crise que nous connaissons dans les relations humaines ?

F. R. : Dans la pièce, nous nous posons la question d'une nouvelle forme de solidarité possible entre les hommes, à un moment où nous n'arrivons plus à avoir de colère face à la situation, où nous ne savons plus vers qui diriger cette colère tant nous avons le sentiment d'être isolés. L'individualisme, le narcissisme, l'égoïsme, sont très développés dans les activités professionnelles et cela pose des questions ; d'autant que les relations amicales sont souvent, à l'origine, des relations de travail. Comment alors échapper au développement de stratégies dans ces relations ? Il y a un combat, une sorte de guerre civile dans le monde du travail et plus généralement dans le monde des relations humaines. Quelle place reste-t-il pour les sentiments de solidarité ? Le point extrême, c'est *Facebook*, où il faut sans cesse faire de la publicité sur soi-même et se présenter de la façon la plus intéressante possible pour avoir des amis virtuels !

Qu'est-ce que l'idéal de liberté aujourd'hui ?

F. R. : C'est un idéal qui a été détourné car maintenant, il s'agit de la liberté de développer un style individuel, la liberté de choisir quel produit acheter. Notre liberté aujourd'hui est toujours liée à l'argent, à des relations de marchandises - car aujourd'hui, je montre ma liberté en montrant ma voiture et mes vêtements de marque. Tout est commercialisé !

A. vD. : La peur de perdre votre voiture et vos vêtements de marque a aussi des conséquences dans votre rapport aux autres. J'ai le sentiment que maintenant, les gens votent pour garder ce qu'ils ont et non plus pour tenter de créer un avenir commun et meilleur.

Est-ce pour cela que vos personnages répètent sans cesse : « Il faut laisser les choses comme elles sont » ?

F. R. : Au début du spectacle, les personnages n'arrivent pas à trouver le repos et cherchent désespérément des relations qui tournent très vite au cauchemar bien qu'ils désirent cet échange. Mais tout est trop compliqué pour eux, alors la tentation est grande de dire : « Laissons les choses comme elles sont. » Quand, dans la deuxième partie du spectacle, on aborde les problèmes plus globalement, au niveau de la société, quelqu'un explique ce qu'il faudrait faire pour changer le système mais sans la certitude que cela l'améliorerait. Lorsque l'on dit : « Laissons les choses comme elles sont », ce n'est pas un conseil, ce n'est pas un message, c'est un avertissement sur ce qui pourrait arriver si nous désespérons. Peut-être notre salut réside-t-il dans la colère qui naît en nous du sentiment que rien ne bouge.

A. vD. : Mais cette colère n'ira peut-être pas dans le bon sens non plus. Alors, laissons les choses comme elles sont !

F. R. : Nous ne sommes cependant pas totalement pessimistes puisque, à la fin, tous les personnages arrivent à former un groupe.

Pensez-vous que les rapports humains passent aujourd'hui plus par les corps que par les mots ?

A. vD. : Certainement. On observe parfois des rapports de corps très agressifs qui ne sont peut-être que le désir de la rencontre avec l'autre. La recherche de quelque chose de sensible peut aussi créer une tension entre les gens car cela devient très effrayant. Quand nous le montrons dans la pièce, c'est difficile pour le public de voir ça.

Anouk van Dijk, vous avez inventé une méthode de travail très particulière ?

A. vD. : Oui en effet. Je travaille sur la nécessité pour chaque mouvement d'être accompagné d'un mouvement inverse. Si la jambe va dans un sens, le bras doit aller dans un autre sens au même moment. Cela crée une physicalité très particulière, toujours au bord du déséquilibre. Comme nous travaillons à deux, ce sont les corps des danseurs et des acteurs qui sont dans ce déséquilibre.

Falk Richter, vous allez travailler aussi au Festival d'Avignon comme auteur et co-metteur en scène d'un spectacle réalisé avec Stanislas Nordey...

F. R. : Oui, j'écris une nouvelle pièce qui utilisera une partie de mon journal intime, que j'appelle mon autofiction. L'idée est de mettre sur scène le journal intime d'un auteur. Dans la pièce, on sera dans la tête, dans le cerveau d'un auteur. Il y aura aussi des fragments d'autres textes, comme des premiers jets d'écriture d'autres pièces. Mais pour l'instant, l'écriture n'est pas terminée. J'écris pour la première fois sur mes parents, mon enfance, l'Allemagne, je joue avec la forme du journal intime, l'autofiction. Autofiction signifie que tous les souvenirs, chaque chapitre du journal intime écrit par un auteur est toujours une fiction. La pièce est donc à la fois un texte pour le théâtre, une fiction, un morceau de journal intime, un essai, une note de travail. Je travaille avec trois acteurs qui joueront trois écrivains, deux frères et une sœur, Anne Tismer, Laurent Sauvage et Stanislas Nordey qui sera co-metteur en scène avec moi.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田✖

TRUST

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h45

spectacle en allemand surtitré en français

première en France

17 18 19 À 22H

mise en scène et chorégraphie **Falk Richter** et **Anouk van Dijk**

dramaturgie **Jens Hillje**

scénographie **Katrin Hoffmann**

musique **Malte Beckenbach**

lumière **Carsten Sander**

costumes **Daniela Selig**

avec **Malte Beckenbach** (musique), **Peter Cseri**, **Lea Draeger**, **Jack Gallagher**, **Vincent Redetzki**, **Judith Rosmair**, **Kay Bartholomäus Schulze**, **Stefan Stern**, **Anouk van Dijk**, **Nina Wollny**

production Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin)

coproduction anoukvandijk dc

avec le soutien du Goethe Institut, du Ministère des Affaires étrangères de l'Allemagne, de la Fondation néerlandaise des Arts vivants+, de la Communauté d'Amsterdam,

de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas à Paris et du Theater Instituut Nederland

L'Arche Éditeur est agent théâtral du texte représenté.

Le texte de *Trust*, suivi de *Nothing Hurts*, sera publié en juin chez L'Arche Éditeur.

Gisèle Vienne

Après des études de philosophie, **Gisèle Vienne** entre à l'École supérieure nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières. Elle y fait deux rencontres décisives : Étienne Bideau-Rey, avec qui elle cosigne, dans le cadre du groupe D.A.C.M., ses premiers spectacles (*Splendid's* de Jean Genet en 2000, *ShowRoomDummies* en 2001, *Stéréotypie* en 2003 et *TranenVeinzen* en 2004), et le comédien Jonathan Capdevielle qui, depuis, est de tous ses spectacles. À partir de 2004, elle signe seule ses mises en scène et chorégraphies. De troublants objets plastiques et scéniques, jouant du fantasme comme de la réalité, creusant leur sillon dans nos plus inavouables contradictions. Pulsions de vie, de mort et de sexe parcourent, dans un rituel très personnel, l'univers de cette artiste qui articule savamment les corps, les images, la musique et les mots. Pour une expérience dérangement mais salvatrice qui, par le processus de transfiguration artistique, met à jour une certaine vérité de soi et de notre civilisation. Au Festival d'Avignon, Gisèle Vienne a déjà présenté *I Apologize* et *Une belle enfant blonde* en 2005 ainsi que *Jerk* en 2008.

Plus d'informations : www.g-v.fr

UNE DÉRANGÉANTE ARTICULATION DES CONTRAIRES

De la beauté liée à l'ordre et à la perfection, au désordre et à la ruine

Nos goûts esthétiques semblent pouvoir nous mener à des extrêmes opposés, reflétant toute l'ambivalence de notre être. C'est à travers la réflexion autour des beautés dionysiaque et apollinienne que nous nous interrogeons sur ce qui nous anime, de notre instinct primitif, de l'ivresse que peuvent générer nos forces naturelles, de notre rapport charnel au monde, à notre quête du sens et notre faculté à canaliser et mettre en forme les forces naturelles.

L'aspect dérangement qui peut émaner de ces esthétiques provient, entre autres, des nombreuses déviances qu'elles subissent lorsque du statut de champ esthétique, elles glissent vers des modes de comportement extrêmes au sein de la communauté et connaissent un développement hors du champ artistique, comme, par exemple, lorsque la beauté de l'ordre sert à des fins de propagande politique ou que la beauté de la ruine se transforme en vandalisme réel ou justifie des actes de violence. Ces esthétiques comportent en leur sein cet aspect extrême et donc potentiellement dérangement. Elles reflètent ce qui nous anime profondément. L'art est cette dimension indispensable qui nous permet de dialoguer en toute honnêteté avec nos ressorts intimes, de les éprouver, sans mettre en péril l'équilibre de la communauté.

Les principaux éléments de la pièce sont traités comme des archétypes. Cette évocation, qui donne à la pièce la forme d'un mythe contemporain, nous permet de mettre en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature et des aspects de la condition humaine. La scénographie (terme qui, pour nous, implique les volumes, les objets, les lumières et les phénomènes provoqués par les jeux de machinerie) représente une forêt, ce paysage aux grandes capacités de métamorphose va revêtir, au départ, un aspect attrayant et sain pour prendre par la suite un aspect inquiétant, dangereux. Avec le mouvement engendré par le développement de la scénographie, c'est toute la pièce qui, partant de l'ordre lié à la civilisation, va glisser à la sauvagerie et nous permettre d'interroger l'articulation de ces contraires.

La forêt est, depuis la littérature médiévale, devenue un archétype utilisé dans la narration comme un lieu où des thèmes contraires se développent, comme l'amour, l'aventure, la quête, l'enchantement, la vision, tout comme ses contreparties obscures, la mort, la folie, la pénitence... transformant cet environnement de l'idylle en cauchemar. Les trois personnages de la pièce ont également valeur d'archétypes : un entraîneur représente l'autorité, garant de l'ordre, une jeune athlète figure la beauté liée à la perfection et une jeune rockstar, la beauté liée à la ruine. Ces deux idoles post-adolescentes incarnent des idéaux esthétiques opposés, des sortes de canons de beauté contradictoires issus de notre culture contemporaine.

La forêt se révèle d'abord comme un endroit sain, l'espace du sport, de la santé, où un rapport éduqué et civilisé au corps peut prendre place. Un entraîneur et une jeune athlète nous donnent à voir leur rapport au corps et ainsi au monde, traversant une partition chorégraphique quasi muette, où la danse est liée à la santé, où l'on aspire à une relation idéale entre le corps et la psyché, et où le corps est le témoin d'une certaine beauté et grandeur de l'homme en harmonie avec la nature. Si les rapports d'autorité semblent d'abord s'exercer de l'entraîneur vers l'athlète, il apparaît bien vite que la jeune athlète exerce vis-à-vis d'elle-même un rapport tyrannique probablement bien plus fort encore. L'enjeu du contrôle de soi et de la force de la volonté est au cœur de ce qui les anime. Si les désirs de perfection de ces deux personnages sont lisibles, ils ne cachent pas le conflit intérieur qui les perturbe et l'on entraperçoit ce qu'ils sont, comme ce qu'ils souhaitent devenir. Il nous est ainsi révélé un rapport douloureux à leur imperfection. Les divers troubles tourmentant ces deux personnages ouvrent une faille qui, par des chemins très différents, va les mener à considérer autrement leurs valeurs.

De par toute une série de phénomènes apparemment externes, le cheminement intérieur des personnages et l'apparition d'une troisième figure, la forêt va bientôt se révéler comme étant aussi un endroit de sauvagerie loin de la civilisation et de la morale. À un moment-charnière de la pièce, toute l'ambivalence de l'espace de la forêt et des phénomènes météorologiques qui l'habitent se déploie indépendamment des protagonistes. Son statut va basculer et faire basculer toute la pièce

avec lui, à travers une partition composée à partir de phénomènes naturels provoqués et de poèmes prophétiques. Avec ces poèmes, ce sont aussi les mots de Dennis Cooper qui font une franche entrée dans la pièce et nous annoncent le basculement esthétique à venir. L'arrivée proche de la beauté cooperienne, beauté liée au désordre, s'incarne d'abord dans une vision et des poèmes prophétiques, et se déploie par la suite dans une mise en scène amenant un nouveau registre plus narratif. Cette vision est une apparition d'allure tout d'abord surréaliste, mais qui va ensuite connaître une explication rationnelle. Elle est incarnée par une jeune rockstar cherchant l'exil, descendant de Werther et cousin de Kurt Cobain, incarnant la beauté liée à la ruine. La rencontre de l'entraîneur avec ce personnage suicidaire va déclencher des pulsions primitives et engendrer le chaos. La forêt devient alors un endroit de perdition où les personnages se révèlent à eux-mêmes, et sont tourmentés par le contrôle de leurs passions. La pièce connaît à partir de l'arrivée de ce nouveau personnage un développement qui passe en partie par la parole et se termine par l'assassinat sauvage de la rockstar par l'entraîneur.

La musique, le mouvement et toute l'esthétique déployée transmettent dès lors aux spectateurs tout comme au personnage de la jeune athlète, spectatrice de cette extraordinaire scène de meurtre, le pressentiment qu'il existe assurément un plaisir auquel on accède par la ruine et l'anéantissement, si bien qu'il semble que tout se passe comme si c'était la voix même de l'athlète qui surgissait de l'abîme.

Et la question de savoir comment le laid et le disharmonique peuvent provoquer un plaisir esthétique se dissout dans le plaisir éprouvé à l'écoute de la dissonance, laquelle est, au final, la composante d'un jeu esthétique issue de notre propre volonté. Ce jeu de tensions entre l'harmonieux et le disharmonieux peut être la source d'une forte jubilation.

Les vertus créatrices de la contradiction

La violence jubilatoire procède d'une forte peine mêlée à une immense volonté qui apparaissent bien comme étant le ressort animant les trois personnages de la pièce. L'espace de la forêt, dans sa valeur archétypique est, entre autres choses, l'endroit de prédilection de la quête spirituelle. Et c'est cette quête qui, au final, se révélera comme l'aspiration qui anime réellement ces trois personnages. Ils ne seront pas capables de formuler ce qu'ils cherchent, jusqu'au moment où ils feront l'expérience de l'articulation entre l'ordre et le chaos, la raison et les pulsions, le contrôle et l'abandon. C'est à ce moment qu'ils comprendront les forces contradictoires qui les animent et qui créent cet antagonisme intérieur.

L'expérience physique vécue par ces personnages trouve son importance dans le fait qu'il s'agit là de la révélation d'une vérité spirituelle plus profonde. Les épreuves traversées sont liées à leurs ambitions et dilemmes intérieurs, et ces conflits se reflètent dans les articulations esthétiques que nous mettons en jeu. Cette tension esthétique se développe au sein de la scénographie. La forêt et les phénomènes météorologiques qui la traversent, tout ce paysage fortement évolutif, sont traités comme le reflet des humeurs et de la psychologie des personnages, s'inscrivant ainsi dans la tradition du romantisme.

L'ambivalence de la forêt, précédemment évoquée, permet également un glissement d'un espace des plus naturalistes à un espace irréel. Le potentiel dramatique des phénomènes apparemment naturels, développés avec tout ce qu'offre la scénographie de la forêt et des phénomènes météorologiques, même s'il se déroule en dialogue avec des humains, se passe totalement d'eux à certains moments de la pièce.

Le travail scénographique que nous avons entrepris pour cette pièce, consiste entre autres choses, à créer et provoquer des phénomènes naturels qui deviennent autant d'expériences physiologiques et psychologiques aussi bien pour les protagonistes que pour les spectateurs. Nous nous intéressons à l'espace qui existe entre l'attente rationnelle que provoque la venue d'un événement et ses liens avec l'expérience physique que l'on en fait. Nous travaillons sur le rapport émotionnel que nous entretenons chacun avec les phénomènes météorologiques et la manière dont ils affectent notre sensibilité. La collaboration du vidéaste et metteur en scène Shiro Takatani, de l'éclairagiste Patrick Riou, de la sculptrice de brouillard, Fujiko Nakaya, ainsi que de toute une équipe technique, va nous permettre de développer, dans toute sa richesse, la mise en scène de la nature sur un plateau. Nous nous intéressons à la mise en scène du paysage pour cette scénographie, comme ont pu le faire les peintres romantiques, tout en nous en distinguant, bien évidemment, par la forme, laquelle implique la confrontation à l'objet réel et au mouvement. Et nous nous intéressons particulièrement au rapport physique que nous entretenons avec ce type de phénomènes, dans notre cas créés et reconstitués. L'articulation avec la musique rappelle également des ambitions esthétiques de cette période artistique.

La musique est elle aussi le reflet de ces harmonies et conflits intérieurs. Les compositions de Stephen O'Malley donnent naissance à une musique qui va de la beauté dionysiaque à une musique spirituelle, et c'est ce grand écart qui va également sous-tendre notre dramaturgie. Dans cette pièce, la parole, bien souvent impossible laisse la place à cette profondeur de la musique qui s'offre ainsi comme le miroir dionysiaque du monde. Elle évoque un démon qui surgit des profondeurs et joue un rôle purificateur lorsque, dans un même mouvement, avec l'ensemble de la pièce, elle nous permet de faire face à ce qui nous hante. La musique confère à la pièce une signification métaphysique d'une telle force de persuasion et de signification qu'elle nous permet d'aller au-delà de la parole et de l'image. C'est cette force et cette valeur métaphysique de la musique qui nous intéressent et dont nous souhaitons permettre le plein déploiement.

Le dialogue s'établissant entre tous les éléments qui composent la pièce va ainsi générer des résonances et des circulations entre les personnages, la musique, la scénographie et le texte qui nous feront glisser du désordre et du chaos à l'ordre, de la dissonance à l'harmonie et du bouleversement physique à l'équilibre.

Cette pièce est enfin un hommage à l'expérience artistique et à son importance fondamentale dans notre développement

spirituel. Lorsque nous mettons en scène la jeune athlète dans une situation de crise mystique, au moment où elle découvre le cadavre de la jeune rockstar, nous avons à ce moment l'ambition de dépeindre une expérience poétique qui la bouleverse profondément. En évoquant l'expérience mystique, c'est le lien étroit qui peut exister entre expérience mystique et artistique qui nous intéresse.

L'expérience artistique peut générer ce même trouble profond que celui qui caractérise l'expérience mystique en provoquant cette sensation d'indistinction du corps au monde, et répondre au fantasme d'unité primitive. Elle naît dans l'abandon de notre claire conscience des choses. L'expérience poétique offre ainsi les mêmes caractéristiques que l'expérience mystique, autant de liens qu'a développés George Bataille dans *L'Érotisme*. Enfin, la mise en scène du meurtre et la représentation de la mort révèlent leur valeur métaphysique en étant l'expérience de l'indistinction du corps au monde par excellence, et en servant ainsi de métaphore à l'expérience poétique.

Gisèle Vienne

⌘⊞⊙▲

THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEAR

GYMNASE AUBANEL

durée estimée 1h30

création 2010

8 9 10 12 13 14 À 18H

15 À 15H

conception, mise en scène, chorégraphie et scénographie **Gisèle Vienne**
direction musicale **Stephen O'Malley**
création musicale **Stephen O'Malley, Peter Rehberg, KTL, Ensemble Pearl**
interprétation et diffusion live **Stephen O'Malley, Peter Rehberg,**
texte **Dennis Cooper** traduction **Laurence Viallet**
lumière **Patrick Riou** vidéo **Shiro Takatani** sculpture de brume **Fujiko Nakaya**

créé en collaboration avec et interprété par **Jonathan Capdevielle, Margrét Sara Gudjónsdóttir, Jonathan Schatz**

production DACM

coproduction Festival d'Avignon, Le Quartz Scène nationale de Brest, Festival/Tokyo, Steep Slope Studio-Yokohama, Kyoto Experiment Festival avec le soutien de Saison Foundation & EU Japan Fest, Comédie de Caen Centre dramatique national de Normandie, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, Steirischer Herbst (Graz), BIT Teatergarasjen (Bergen), Kampnagel (Hambourg), Centre chorégraphique national de Franche-Comté- Belfort et Centre chorégraphique national de Grenoble dans le cadre d'un accueil studio avec le soutien de la Japan Foundation through the Performing Arts JAPAN program, Étant donné fonds franco-américain pour les Arts vivants-program FACE, du Service culturel de l'Ambassade de France à Tokyo, de CulturesFrance et de la Ville de Grenoble dans le cadre de leur convention, résidence-association ArtZoyd, Le Phenix Scène nationale Valenciennes Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.



La Vingt-cinquième heure avec *Jonathan Capdevielle* (voir page 106)

ADISHATZ / ADIEU

23 et 24 juillet - ÉCOLE D'ART - 23h

de et par **Jonathan Capdevielle**

Philippe Quesne

Vivarium Studio

Après des études d'arts plastiques et dix ans comme scénographe pour le théâtre, l'opéra et des expositions d'art contemporain, **Philippe Quesne** fonde en 2003 le Vivarium Studio, afin de concevoir ses propres créations et « interroger le théâtre comme un art d'assemblage, un art hétérogène ». Composé d'acteurs, de musiciens et de plasticiens, le groupe se constitue autour d'un premier spectacle, *La Démangeaison des ailes*, sur le désir d'envol et la chute. Suivront des pièces sur l'hébété face aux risques du futur (la série *Des expériences*), sur l'incapacité à remédier aux menaces environnementales (*D'après Nature*) et sur la liberté poétique de l'homme à devenir artiste et à inventer (*L'Effet de Serge*, *La Mélancolie des dragons*). À chaque fois, l'imagination fertile de Philippe Quesne part des rituels communs de la vie contemporaine pour les transformer sur scène en petites cérémonies, à la fois dérisoires et ludiques, pleines de drôlerie et d'amertume. Chez lui, le plateau est un atelier, un laboratoire, un « espace vivarium » : s'y déroulent des situations extrêmes de l'ordinaire et s'y mènent des expériences infimes, propres à la mélancolie urbaine. Tout s'y fomenté selon une comédie absurde et musicale, développée en milieu tempéré. On a déjà pu voir Philippe Quesne et le Vivarium Studio au Festival d'Avignon en 2004 avec *Des expériences*, dans le cadre de la Vingt-cinquième heure, puis en 2008, avec *L'Effet de Serge* et *La Mélancolie des dragons*.

Plus d'informations : www.vivariumstudio.net

Entretien avec Philippe Quesne

Deux ans après *La Mélancolie des dragons*, vous revenez au Festival d'Avignon pour un nouveau spectacle en compagnie du Vivarium Studio. Que s'est-il passé pendant ces deux années ?

Philippe Quesne : La vie d'un groupe comme Vivarium Studio est très intense. Nous avons eu la chance de connaître de longues tournées en France et dans de nombreux pays à l'étranger, avec *L'Effet de Serge* et *La Mélancolie des dragons* notamment. Il y a beaucoup d'excitation et d'enthousiasme à voyager avec un spectacle : c'est l'occasion de rencontres passionnantes avec des publics, artistes ou programmeurs. Cela nourrit et crée des échanges. À l'origine du groupe Vivarium Studio, il y a la réunion de parcours un peu bizarres. Ce sont d'abord des bricoleurs du corps, des sons, des objets, avec un côté passionné et amateur. Je n'ai pas envie de passer au professionnalisme rigide, il faut conserver ce côté artisanal. Nous sommes ensemble depuis près de sept ans, avec beaucoup d'amitié et de continuité : les six garçons, la femme-mère et le chien. Aujourd'hui, pour cette nouvelle pièce, j'éprouve l'envie de modifier légèrement le groupe et certains ont décidé de faire une pause. D'autres vont donc rejoindre la troupe, embarquer dans l'aventure : une jeune femme qui vient de la danse, un cinéaste qui devient ici interprète, un plasticien et peut-être d'autres au cours des répétitions. Je trouve intéressant d'intégrer de nouvelles gestuelles, d'autres types de corps et d'univers. Ce qui se passe sur scène dépend beaucoup de la vie du groupe, comme si une petite communauté artistique se donnait le droit d'étaler sur le plateau ses liens, ses rêves, ses doutes, pour jouer ensuite avec tout cela devant le public.

Généralement, vous partez d'un titre pour créer un spectacle...

Pour chaque création, l'écriture commence en répétitions, avec le titre du spectacle, prétexte à des expérimentations, du processus de création à la représentation. Je m'étais donné pour premier titre, provisoire, *Histoires naturelles*. J'ai finalement choisi *Big Bang*, qui ouvre des pistes multiples en évoquant à la fois une explosion gigantesque, une théorie fondatrice ou bien une simple onomatopée de bande dessinée. C'est aussi la naissance de l'organique, ce qui préexiste à l'apparition de la vie humaine.

Votre autre source d'inspiration consiste à reprendre les dernières minutes d'un spectacle pour lancer le suivant, comme un marabout-bout de ficelle...

La Mélancolie des dragons s'achevait sur du flou, du néant : de grandes formes noires qui se dégonflaient, un lieu qui retrouvait son caractère de *no man's land*, les acteurs qui quittaient la scène après avoir hésité sur le nom de leur futur parc. La fin était très ouverte. Cela me donnera sans doute des pistes pour commencer le spectacle suivant : pas forcément de présence humaine, un monde naturel livré à lui-même. Comme souvent, le dispositif plastique jouera un rôle dramaturgique important.

Que se passe-t-il quand l'homme apparaît ?

Je répondrais par une autre question : que se passe-t-il quand l'acteur apparaît ? Je ne sais pas encore, c'est ce qui est très excitant lorsqu'on commence les répétitions. J'imagine pour l'instant une série de courtes pièces, de saynètes successives, avec des titres différents, des atmosphères contrastées, comme des chapitres ou les planches d'un livre en évolution. Il y aura de la vie végétale et animale. L'homme apparaît et invente des histoires. Il découvre aussi la musique, les instruments pour jouer, la voix qui se met à chanter. Tout cela le surprend, mais le ravit en même temps. Dans cette comédie des premiers hommes et des premières femmes, il n'y a finalement qu'un seul point fixe, c'est le lieu qui les accueille : un même milieu naturel, par exemple une île déserte, qui serait l'espace d'une série d'expériences étalées sur des millions d'années.

Ce que vous mettez en scène, *in fine*, c'est le processus de création lui-même...

Oui, comme toujours. Mais je dirais plutôt : où en suis-je personnellement avec ce processus ? Où en est collectivement le Vivarium Studio sur le chemin de la création ? Soit je pars d'un sujet, comme l'envol, les dragons, la mélancolie. Soit tout s'enclenche à partir d'une situation, comme le personnage solitaire qui invite ses amis pour des spectacles d'une minute dans *L'Effet de Serge*. Je ne sais jamais, en commençant le travail, s'il y aura une fable. Elle se dessine peu à peu. Dans le moment de la création d'une nouvelle pièce, on accumule des petits sujets, des petites situations, on archive tout cela et on se prépare à l'élaboration de la partition finale. Voilà exactement où l'on en est à ce jour. Par exemple, la question des animaux : faire jouer les animaux par des comédiens, comment ? Sous quelle apparence ? Autre exemple, autre question : celle du végétal, de la place de la nature comme contemplation pure dans le spectacle. Comment faire du théâtre avec des objets, avant l'apparition de la parole, de la musique, de l'homme lui-même ? Quel langage utiliser ? Toutes ces questions se posent et permettent d'interroger le théâtre autrement. La pièce à venir se situe là, dans ce processus qui va de la genèse à l'épuisement, l'usure, puis le recyclage, comme si un morceau de nature pouvait accueillir une nouvelle expérience humaine, un homme revisité d'une autre manière. J'aime bien cette idée du ressassement de notre propre univers et du recommencement. Mais il se pourrait également que les répétitions nous éloignent de ces premières pistes !

Quelles sont vos sources d'inspiration, musicales, picturales, imagées, dans cette recréation du monde ?

En ce moment, je lis quelques « histoires du monde », des livres sur la théorie de l'évolution, ou l'essai de Celeste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*. Je regarde les films documentaires de Jean Painlevé qui sont presque des comédies musicales sur la vie de l'infiniment petit sous-marin, du plancton. J'aime beaucoup visionner des films qui utilisent le commentaire en voix off pour observer l'évolution de la vie, où les hommes se trouvent confrontés à des monstres primitifs, des silures, des ornithorynques, des grizzlis, des loups, des murènes, etc.

Il y a la bande dessinée également...

C'est une part importante pour le moment. J'ai découvert, ces dernières années, la richesse de nouveaux auteurs de bande dessinée, qui inventent des modes de narration, des jeux avec les formats, les cadres, comme Chris Ware, Jens Harder, Ludovic Debeurme, Paul Hornschemeier ou Charles Burns. Entre l'absurde et l'étude sociale, la B.D. est une source fondamentale pour moi. J'aimerais concevoir une pièce qui revisiterait une dizaine d'histoires différentes, soit parallèles, soit successives. De toutes ces influences, je me dis que je garderai des éléments pour structurer ou donner sens au spectacle. Par exemple, l'écoute d'une narration en voix off, comme dans le reportage scientifique ; des sauts dans le temps, à la manière d'une histoire de l'évolution ; une forme de surtitrage en bulles ou en enluminures, même sans dialogues, dans le silence, comme on peut en trouver dans certaines B.D. ; des tableaux vivants mis en musique, à la façon de certains opéras. Moins de dialogues et davantage de commentaires, de narrations, de légendes, de musiques : voilà vers quoi nous tendons.

Vous semblez dans une phase très expérimentale ?

C'est l'intérêt premier de la scène : faire des expériences, considérer les répétitions comme un laboratoire, avec un petit groupe de recherche. Pour cette prochaine pièce, j'ai envie de passer des commandes à des dessinateurs ou à des musiciens, pour faire exister dans le spectacle, sur scène, des séquences d'un autre registre. Cette polysémie est essentielle, de même que le mystère : il me faut rester flou le plus longtemps possible.

Jusqu'à la création du spectacle...

Ce sera à Berlin, au Hebbel Am Ufer, qui est l'un de nos partenaires historiques. Je veux mettre le spectacle à l'épreuve avant de venir à Avignon, au gymnase Aubanel, avec quelques représentations à Berlin et aussi à Rakvere en Estonie, dans une petite ville au nord de Tallin.

Votre fonctionnement semble très international. Pourtant, le Vivarium est également très local et localisé, presque tous ses membres étant parisiens.

Nous avons juste un bureau de compagnie à Paris, mais pas de studio de répétition ni de partenariat fixe avec un théâtre. Chaque création est donc l'occasion d'entamer de nouvelles collaborations avec des lieux et des coproducteurs. Nos spectacles ont rapidement suscité l'intérêt de partenaires internationaux et des fidélités se sont nouées au fil des ans dans de nombreux pays en Europe, mais aussi au-delà : États-Unis, Canada, Brésil, Argentine, Corée du Sud, etc. La multiplicité des formes, des langages, le jeu des acteurs, la proximité intime et ordinaire de ce que nous montrons sur scène intéresse des publics très variés. C'est aussi le cas pour Gisèle Vienne, également invitée cette année au Festival. Nous nous croisons souvent à l'étranger : nos univers, dans des approches différentes du théâtre, intriguent les spectateurs.

Propos recueillis par Antoine de Baecque



BIG BANG

GYMNASE AUBANEL

durée estimée 1h20

création 2010

19 20 21 23 24 25 26 À 18H

conception, mise en scène et scénographie **Philippe Quesne**

collaborations artistiques et techniques **Yann Clédât, Cyril Gomez-Mathieu, Corine Petitpierre**

avec **Isabelle Angotti, Rodolphe Auté, Jung-Ae Kim, Émilien Tessier, César Vayssié, Gaëtan Vourc'h** (distribution en cours)

production Vivarium Studio

coproduction Festival d'Avignon, La Ménagerie de Verre-Paris, Hebbel am Ufer (Berlin), Kunstencentrum Vooruit (Gand), Internationales Sommerfestival (Hambourg),

Les Spectacles vivants-Centre Pompidou-Paris, Théâtre de l'Agora Scène nationale d'Évry et de l'Essonne, NXTSTP (avec le soutien du Programme Culture de l'Union européenne) :

Festival Baltoscandal (Rakvere), Rotterdamsche Schouwburg (Rotterdam)

avec le soutien de la Région Île-de-France et du CENTQUATRE Établissement artistique de la Ville de Paris

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

le GdRA

Christophe Rulhes, Julien Cassier, Sébastien Barrier

C'est en 2005, sur un spectacle où ils sont tous trois interprètes, que se croisent les chemins de **Christophe Rulhes**, **Julien Cassier** et **Sébastien Barrier**. Le premier est musicien ; le deuxième circassien, vu dans les spectacles d'Anomalie et d'Aurélien Bory ; le troisième est bonimenteur et jongleur, plus connu dans le théâtre de rue sous le nom de Ronan Tablantec. Très vite, un rapprochement s'opère entre leurs trois univers, ou plutôt quatre, puisque Christophe Rulhes est également diplômé de l'École des hautes études en sciences sociales, en communication, sociologie et anthropologie. C'est le désir de faire entendre des histoires puisées dans la réalité et restituées dans le récit fictionnel qui va les réunir durablement et donner naissance à leur propre compagnie, mais aussi l'envie de créer ensemble, de confronter les pratiques de chacun et d'établir des liens entre des disciplines qui s'ignorent encore trop souvent. Pour eux, le plateau de théâtre demeure le seul endroit où cette rencontre puisse être effective et donner lieu à une performance, une installation, une pièce, peu importe le nom, en tout cas à un objet artistique partageable avec le public. Littéraire ou venu du réel, individuel ou collectif, le récit est au cœur de leur travail et fait l'objet d'une narration éclatée dans le temps et dans l'espace. Un espace habité par les mots, les images et les sons, la musique et les chansons, la danse et l'acrobatie, comme par tout ce qui peut servir à faire voir et entendre les éléments de « la vie de tous les jours ». Des tranches du quotidien, des « carottes » de notre vécu, au sens géologique du terme, qu'ils transposent dans une esthétique très recherchée pour déplacer le regard du spectateur et réhabiliter, par la force de leur théâtre documentaire, l'incroyable richesse de l'ordinaire.

Plus d'informations : <http://le-gdra.blogspot.com>

Entretien avec le GdRA

Vous venez tous les trois de domaines et d'endroits très différents. Comment vous êtes-vous rencontrés ?

Sébastien Barrier : C'est une rencontre toulousaine. Julien Cassier est venu travailler avec la 12^e promotion du Centre national des Arts du Cirque à la demande d'un metteur en scène toulousain pour un spectacle sur lequel j'étais assistant et pour lequel Christophe Rulhes composait et jouait. Depuis cette rencontre, nous ne nous sommes plus quittés.

Pourquoi avez-vous eu envie de continuer à travailler ensemble après cette première rencontre ?

Christophe Rulhes : Parce que cette rencontre professionnelle est devenue une rencontre humaine et amicale, d'autant plus que le spectacle qui nous a réunis fut un échec, surtout sur le plan artistique. Mais nous avons continué à nous voir, à nous parler et à confronter nos expériences personnelles. Sébastien vient du théâtre de rue, Julien du cirque et moi de l'université, des sciences humaines plus précisément, et de la musique. Nous allions voir de nombreux spectacles ensemble, nous en discutions et petit à petit, sans aucune stratégie préalable, l'idée de proposer un travail commun a émergé. C'est même devenu une nécessité, avec une dimension existentielle forte.

Votre premier spectacle était-il déjà fondé sur la volonté de rencontrer des personnes de la vraie vie pour les transformer en personnages de théâtre ?

S. B. : Nous avons deux goûts communs : la curiosité pour « l'autre », celui qu'on rencontre dans la rue, chez soi, au café, et la passion des documentaires, comme ceux de Raymond Depardon, par exemple. Comme Christophe avait des liens étroits avec l'anthropologie à l'université et un attachement très fort avec sa région d'origine, le Rouergue, il nous a fait rencontrer les gens qui travaillaient sur la collecte de récits. Nous avons donc vu le film en occitan d'Amic Bedel sur Arthur Genibre, paysan musicien, avec lequel Christophe travaillait déjà. Cela nous a donné envie de développer des rencontres avec des personnes réelles que nous pourrions filmer ou inviter. Julien et Christophe avaient envie de parler du monde rural du Sud de la France.

On a qualifié votre théâtre de « théâtre d'action », de « théâtre documentaire », de « théâtre anthropologique ».
À l'origine, aviez-vous conscience de labourer ces divers champs ?

C. R. : Nous utilisons ces mots car nous réfléchissions à comment articuler le théâtre avec les sciences humaines. Comme j'étais rattaché à un laboratoire d'anthropologie à l'université, pour terminer un doctorat sur le monde de l'art tout en continuant à pratiquer la musique, j'avais une place particulière dans notre trio. Je sentais bien, quand je parlais avec des gens, professionnels, collègues, pairs, issus du théâtre, de la danse ou du cinéma, qu'il y avait dans nos conversations des références, implicites ou explicites, à l'anthropologie ou à la sociologie. Cela me frustrait un peu car, dans ce travail créant des rapports entre le théâtre, la philosophie, la sociologie et l'anthropologie, bref, entre les artistes du spectacle et les universitaires, je pensais qu'on pouvait aller plus loin. Il y a un point de rencontre possible, par exemple entre le théâtre et l'interactionnisme symbolique. Ce courant de la sociologie américaine, représenté notamment par Erwin Goffman : il a écrit un livre passionnant *La Mise en scène de la vie quotidienne* dans lequel il étudie les micro-interactions de la vie ordinaire. Il y parle du « cadre » qui entoure et situe ces interactions et le compare à un plateau de théâtre. Pour moi, le rapport entre la recher-

che scientifique et la recherche artistique relève de l'évidence et là où la science ne peut pas toucher directement à l'émotion, le théâtre doit pouvoir le faire en s'emparant des outils de la science pour élaborer un discours performatif et fort. Quand nous avons fondé le GdRA, nous nous demandions jusqu'où nous pouvions aller dans l'énonciation de nos buts, de nos projets par rapport aux sciences humaines. Le GdRA est un nom acronyme qui prend modèle sur ceux des groupes de recherche de l'EHESS ou du CNRS. Mais pour que notre association fonctionne, il fallait plus qu'un nom coquet, il fallait que nous ayons tous une phénoménologie du regard à aiguiser. Nous sommes tous, membres du GdRA ou pas, des anthropologues spontanés dans notre engagement au quotidien, dans notre attention aux petites ou aux grandes choses qui nous entourent. Chaque personne est l'experte de son vécu.

Le plateau du théâtre vous apparaissait-il comme le seul lieu possible pour réaliser votre travail, alors que vous aviez travaillé séparément dans d'autres lieux ?

Julien Cassier : J'avais déjà fait du cirque hors chapiteau, sur des plateaux de théâtre.

S. B. : Je travaillais plutôt dans la rue.

C. R. : Je travaillais avec le théâtre, le documentaire, la danse et le théâtre de rue. Mais tout cela est poreux et fluctuant. Si l'on se réfère à Bruno Latour, on peut penser qu'il y a eu une parenthèse moderne, depuis le siècle des Lumières jusqu'à nos jours, à l'intérieur de laquelle l'esthétique s'est fragmentée en académismes, en écoles, en visions fermées en horizons, mais que cette parenthèse peut se refermer aujourd'hui. D'ailleurs, cette parenthèse ne fût peut-être qu'un discours falsificateur et fallacieux, car de tous temps, il y a eu et il y aura encore des actions spectaculaires, thérapeutiques et esthétiques, rituelles ou festives, religieuses ou profanes, très configurées en actes et qui invitaient le corps, la musique, le texte, l'image, la mise en scène et la scénographie en même temps. Le théâtre balinais qui regroupait et regroupe encore des orchestres, des textes, des costumes, des danseurs, de la mise en images, en est un bon exemple. Quand nous proposons notre travail, peut-être ne faisons-nous que reproduire des archaïsmes fondamentaux.

Mais votre travail est-il théâtral en dehors du fait que vous le présentez sur des plateaux de théâtre ?

C. R. : Le théâtre est étymologiquement l'endroit où il se passe quelque chose d'important, l'endroit où se dit une histoire. Nous revendiquons en effet ce qualificatif de spectacle « théâtral ». Nous pensons vraiment faire du théâtre, nous racontons des histoires et respectons l'idée de thème narratif. Cela fait partie de nos intentions. Nous aimons la convention théâtrale, la fiction, la personne, la réalité, le récit, même si nous fragmentons l'espace et le temps. Nous aimons la frontalité du rapport théâtral, nous aimons la sacralité et la qualité d'écoute du plateau. Corps, espace, texte, musique, images sont convoqués sur notre plateau de théâtre, qu'il soit installé entre les murs d'un bâtiment nommé « théâtre » ou qu'il soit installé dans un marché couvert au milieu du Périgord, dans une rue ou dans un musée. Nous faisons un théâtre analogiste, où la multiplicité est admise en désordre avec ses relations et ses traductions possibles, « populaire » versus « savant », « moderne » versus « traditionnel ».

J. C. : Ce qui nous plaît aussi dans ce lieu ritualisé du théâtre, c'est que nous pouvons raconter des histoires à des spectateurs dans une grande intimité, dans un écrin, où il est possible de montrer des détails, des petites choses de la vie quotidienne qui disparaissent dans de grands espaces ouverts. Quand, dans *Singularités ordinaires*, nous montrons le visage et le corps d'Arthur Genibre ou de Wilfride Piollet, il nous faut un endroit préservé.

S. B. : Il y a eu une certaine spontanéité dans notre installation sur le plateau, une forme de désinvolture assumée.

Vous considérez-vous comme des auteurs, comme des metteurs en scène ?

C. R. : C'est une question qui est restée en suspens très longtemps, en particulier quand je devais parler de mon statut dans les spectacles et les créations, comme je suis à la fois dedans et dehors pour regarder mes amis et partenaires et que j'écris la plupart des textes de nos propositions. Mais on se moquait un peu de ces terminologies qui n'avaient pas de résonance effective dans notre travail. À vrai dire, cela ne nous préoccupe pas beaucoup plus aujourd'hui. Le plus important n'est pas le qualificatif nominal, mais les actions qui y sont rattachées en termes de verbes d'action : proposer, écrire, regarder, organiser, synthétiser, formaliser des écrits, des inscriptions littéraires de type synopsis, notes de recherche, etc. En revanche, chaque membre du GdRA est auteur avec ses outils, que ce soit le corps, les mots, l'espace, le son. Et pour *Singularités ordinaires*, nous avons invité deux collaborateurs artistiques pour nous regarder : Mathurin Bolze pour l'espace et Jean-Michel Guy pour la dramaturgie.

Comment en êtes-vous arrivés à imaginer *Singularités ordinaires* ?

C. R. : C'est une construction qui s'est faite au fur et à mesure de nos discussions. Je suis originaire du même territoire qu'Arthur Genibre, le Quercy Rouergue. J'avais fait un travail avec le groupe de chanteurs corses Alba, composé d'images venues de l'agro-pastoralisme corse et occitan filmées par Amic Bedel et dans lequel Arthur était déjà présent. Quand j'ai montré ces images à Julien et Sébastien, il leur est apparu nécessaire qu'elles soient présentes dans ce que nous allions faire ensemble pour représenter une figure terrienne forte. Ensuite, comme je voulais questionner les grands partages convenus – rural/urbain, tradition/modernité, savant/populaire, féminin/masculin, etc. – et certaines catégories sociologiques toutes faites, j'ai cherché à confronter Arthur avec une femme, elle aussi artiste – puisque Arthur se présente et se vit comme un artiste musicien poète – qui viendrait d'un milieu plus « bourgeois » – ce terme toujours entre guillemets – et qui aurait une vraie reconnaissance artistique dans des cercles plus élargis de la culture nationale... car Arthur est seulement reconnu dans son village et dans les environs mais pas plus, ce qui, en soit, représente déjà plusieurs mondes. Or, Julien connaissait cette personne.

J. C. : Quand j'étais au CNAC, j'avais un professeur qui venait du milieu de la danse et qui nous avait présenté sa femme : Wilfride Piollet. J'ai donc pensé à elle. Nous l'avons appelée, elle a dit oui tout de suite et nous sommes allés la filmer, chez elle, pendant toute une journée. Elle maîtrise très bien ces entretiens car elle a déjà beaucoup écrit et parlé sur sa pratique de la danse, sur ses choix, sur les difficultés qu'elle a eues d'être un pur produit du ballet de l'Opéra de Paris, dont elle a été danseuse étoile, et d'avoir en même temps envie de faire de la danse contemporaine comme la pratiquait Merce Cunningham.

La troisième personnalité que vous avez convoquée n'est en revanche pas une artiste ?

C. R. : Selon nous, elle l'est lorsqu'elle nous dit : « Je maîtrise la parole. » Nous l'avons rencontrée dans les quartiers nord de Marseille, proches du littoral, ces quartiers appelés Saint-André, Saint-Louis, Saint-Henri, L'Estaque, dans un café situé à trente secondes de l'endroit où j'ai vécu avec ma famille durant sept ans. Nous étions à Marseille pour réfléchir à notre spectacle et, en allant boire un café dans ce bar, nous avons trouvé la patronne très intéressante. Mais elle ne voulait pas être filmée et elle nous a « orientés » vers Michèle, une consommatrice qu'elle a comparé à Arletty. L'idée nous est venue de questionner cette figure « populaire », – ce terme toujours entre guillemets – qui maîtrisait si bien la parole, portant l'art du langage à son paroxysme, et qui serait entourée de notre griot du Quercy et de notre danseuse étoile parisienne. « Folklorique », « classique » et « populaire » : trois catégories nominales à questionner. Michèle a d'ailleurs vraiment participé à l'écriture du spectacle. Nous avons d'abord réalisé une monographie à partir de son récit de vie, que nous avons présentée à Calais en sa présence. Plus nous la connaissions, plus nous sentions qu'elle pouvait aussi questionner la figure de l'artiste du fait de sa pratique très codée et réflexive du langage et d'une façon assez extraordinaire. Quand on la voyait dans ce bar où certains tenaient des propos racistes, elle, la kabylo-togolaise, renvoyait les injures ou jouait avec, en toute amitié. C'était étrange. Nous lui avons trouvé une dimension esthétique, dans le sens où les philosophes pragmatistes défendent une dimension esthétique de toute expérience intense. Nous avons été impressionnés par sa maîtrise du langage, par la tenue de son corps, par son génie de la répartie.

S. B. : Ce qui nous a surtout impressionnés, c'est que, dans les premières rencontres, nous l'avons perçue comme la victime d'un milieu terrifiant. En réalité, plus nous la côtoyions, plus nous comprenions qu'elle maîtrisait très bien la situation, ces rapports verbaux violents avec les autres clients. C'était notre bonne conscience et nos regards un peu apeurés qui pesaient sur notre jugement. Nous avons d'ailleurs peu à peu sympathisé avec tous les clients qui parlaient bien plus qu'ils n'agissaient, même si les mots étaient parfois choquants. Nous avons compris qu'elle pouvait alors rejoindre nos deux autres compagnons. Ils rentrent tous les trois en résonance avec nos pratiques, nos corps, nos cultures, nos langues. Par exemple, si Wilfride raconte des choses sur la souffrance du corps qui sont proches des préoccupations de Julien, Michèle rejoignait mes interrogations d'acteur de rue sur la façon, la richesse du vocabulaire et la maîtrise du langage.

Ce qui relie aussi tous ces personnages, n'est-ce pas cette façon qu'ils ont de chuter et de se relever sans cesse, comme vous, Julien, le faites en dansant ?

J. C. : Se relever et tenir debout sont des figures habituelles de la danse mais là, il est vrai que je me suis inspiré très précisément des récits des trois personnages que nous avons convoqués et que cette image était assez évidente. J'ai aussi travaillé sur l'acharnement à se tenir debout, même dans une situation d'épuisement. Il fallait vraiment être à l'écoute des mots.

C. R. : Julien a la même spontanéité et la même force dans l'engagement physique que celle de nos trois personnages dans leur vie. On perçoit émotionnellement ce corps qui se fatigue, qui s'use, qui se relève... Parfois, le corps de Julien dit en quatre mouvements plus que de longs paragraphes de texte. Il accélère le sens, il touche à l'émotion, là où un texte théorique peut rester un peu plat ou abstrait. Parmi les sillons que creuse le GdRA, celui de la question de la personne est primordial. Qu'est-ce qu'une personne ? Comment elle fonctionne, marche, pense, vit ? Le recours à l'anthropologie, l'éthologie, l'ethnologie, la psychologie est nécessaire. Le récit, la personne, la biographie, le portrait : ce sont nos préoccupations narratives et le corps en actes ne peut pas être exclu de ces questions. Au contraire, il est au centre de ces préoccupations.

Vous aimez aussi associer des formes anciennes, traditionnelles, à des formes très contemporaines, notamment en musique.

C. R. : Oui, j'ai aimé associer la cabrette rouergate et les sons modernes d'un sampler japonais ! Mais c'est une démarche générale pour nous de faire apparaître nos héritages personnels ou artistiques dans un travail que nous inscrivons très volontairement dans le monde d'ici et d'aujourd'hui. Nous nous interrogeons, en jouant, sur ces étiquettes de modernité ou de tradition. Nous voulons nous inscrire dans la continuité plutôt que dans la rupture. Nous ne faisons pas de coquetterie en utilisant les nouvelles technologies ou les arts numériques. Nous nous demandons quels sont les outils utiles dont nous disposons et quels sont les attachements anciens qui vont, réunis ensemble, le mieux répondre à notre préoccupation centrale, c'est-à-dire comment raconter des histoires. Et puis surtout, nous faisons sans trop réfléchir, c'est un bricolage engagé entre les outils du passé et du présent faisant feu de tout bois en état de « bac à sable ». En ce qui me concerne, le naufrage de la langue occitane, qui entraîne avec lui nombre de pratiques culturelles qui lui sont liées, doit être raconté aujourd'hui avec les armes les plus modernes que nous possédons. Mais cela se fait naturellement. C'est une vie, une survie. Les avant-gardes ne sont pas des brisures temporelles qui nous obligeraient à oublier d'où nous venons, elles doivent être des moyens efficaces pour signifier l'héritage et le mouvement des possibles. Il y a, chez nous trois, une grande colère contre cet effacement du passé, contre cette opposition entre tradition et modernité. Nous aimons le mouvement dans le temps.

J.C. : J'ai regardé et je regarde encore beaucoup tous les documents disponibles sur les cirques traditionnels. C'est comme ça que je me suis intéressé aux acrobates marocains et plus précisément aux membres du Groupe acrobatique de Tanger,

qui vont venir à Avignon cette année. J'ai été heureux de travailler avec eux et Aurélien Bory (pour *Taoub*) puis de les retrouver avec Zimmermann & de Perrot (pour *Chouf Ouchouf*). Leur acrobatie est hyper dynamique, très moderne, alors qu'elle porte un grand héritage. C'est la même chose au Cambodge où il y a des acrobates contorsionnistes depuis le X^e siècle. Mais je me suis aussi intéressé aux danseurs très contemporains de capoeira au Brésil. Dans nos pratiques artistiques circassiennes, c'est simplement évident et naturel de mettre en rapport tradition et modernité.

Avez-vous un texte écrit avant le début des répétitions ?

C. R. : Cela dépend des formes, mais aussi des moments. Pour *Ethnographiques* par exemple, le texte est élaboré avant les tentatives au plateau. Il fait la synthèse de six contributions d'auteurs contemporains, de fragments du *Journal d'ethnologue* de Malinowski et de passages personnels et de première main. Pour *Singularités ordinaires*, le texte s'est écrit au fil des résidences de création, en résonance avec des musiques, des actions au plateau, des improvisations comme le passage de Jacky Onorus, des intentions d'auteur comme le texte final qui germait depuis de longs moments dans mes carnets.

Wilfride Piollet dit dans son interview : « Je m'aperçois que j'ai solutionné tous les problèmes de ma vie par mon art. » Est-ce valable pour vos personnages et pour vous-même ?

C. R. : Pour tenir debout, la personne doit s'appuyer sur des contours solides, en se construisant des attachements. Ça peut être l'art, mais aussi bien la mécanique, les sports de combat ou la cuisine. Une identité narrative qui devient cohérente, au-delà de la multiplicité fragmentée qu'elle peut représenter, passe toujours par trois ou quatre attachements qui font passions ordinaires et socle d'une singularité. C'est donc valable pour nos personnages, pour nous, mais aussi pour vous sans doute. Ce sont ce genre d'évidences que nous aimons explorer, étayer, démontrer encore, rendre sensibles sur le plateau.

***Ethnographiques*, que vous présentez aussi au Festival d'Avignon, est un spectacle créé à partir de textes d'écrivains liés à la région toulousaine ?**

C. R. : Oui, ce sont des écrivains de la région toulousaine invités par la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse : Annie Agopian, Stéphanie Benson, Philippe Bertaud, Hélène Duffau, Didier Goupil et Emmanuelle Urien. Ils ont résidé à l'Usine, un lieu de fabrique dédié aux arts de la rue, afin d'y écrire des textes de séjour. L'Usine nous a demandé de rentrer en commentaire avec ces textes. Nous les avons lus. Il s'avère que les auteurs en question, qui ont sans doute un rythme de travail très réflexif, intime, le corps au milieu de leurs carnets ou de leurs ordinateurs, ont laissé des textes d'impressions très étonnants. Ils mentionnaient l'appréhension méfiante, enjouée ou curieuse, d'un lieu tourné vers le collectif, le travail manuel, la musique rock, l'imagerie des roulottes et du désordre apparent qui le constitue. Au final, ces textes ressemblaient à des ethnographies courtes, ce qui est un paradoxe en soi, des écritures sur un peuple ou une communauté, avec des descriptions de personnes appartenant à un collectif, intégrant des notes évaluatives, des recueils d'impressions, des listes, des rêveries subjectives, des souvenirs familiaux ou biographiques réveillés par le lieu. C'est ce que nous avons voulu souligner et qui rentrait en résonance avec notre travail. Comment écrire sur l'autre ? Comment le découvrir ? Quoi écrire ? Qui sont ces gens, auteurs, journalistes, documentaristes, anthropologues, artistes, qui écrivent sur l'autre ? Quelle est la part inconnue, sauvage, l'inquiétante étrangeté qui sommeille en chacun, qui motive ces voyages littéraires et géographiques ?

C'est pourquoi, dans *Ethnographiques*, vous mettez en scène les figures de la rencontre en altérité que sont Robinson et Vendredi ?

C.R. : Tout à fait. Comment synthétiser ces textes, sans faire de jugement de valeur et en les emmenant vers une narration théâtrale ? Nous avons demandé à un usager historique de l'Usine, Bertrand Trocmé, menuisier ayant suivi une formation en philosophie, habitant du lieu, habitant de l'île, de commenter le voyage et les textes des Robinson(s) auteurs. Bertrand est devenu Vendredi. Les auteurs sont devenus des Robinson(s). Finalement, l'écriture de la pièce s'est orientée vers une allégorie de la rencontre, ses affres, ses complexités, ses déplacements, ses grâces. Et qui mieux que Bronislaw Malinowski ne pouvait parrainer cette rencontre entre Robinson(s) et Vendredi ? Lui, l'un des pionniers de l'anthropologie, fondateur du mouvement fonctionnaliste et culturaliste, créateur de l'observation participante, exilé de longues années sur les îles Trobriands pour y écrire sur leurs habitants. Lui, grand savant reconnu mais dont un ouvrage a laissé les traces de cette place difficile de l'observateur, nostalgique, incompris, seul, perdu : le *Journal d'Ethnologue* dont nous avons extrait des textes. Ainsi émergeaient deux personnages, Malinowski-Robinson(s), et Vendredi. À la lecture, ce sont instaurés entre les textes de Malinowski et ceux des auteurs Robinson(s), de beaux échos et de véritables ressemblances. Nous avons alors écrit des textes qui pouvaient mettre en lien tous ces matériaux et créer une relation entre Vendredi et Robinson(s).

Sur le plateau, ces deux-là se livrent une joute corporelle et oratoire.

C.R. : Julien Cassier a créé une chorégraphie à partir des paroles de Bertrand Vendredi, tandis que Sébastien Barrier s'est emparé des textes des auteurs Robinson(s) Malinowski, tout en incarnant une figure de narrateur doué d'un sens d'ubiquité dans un monde fragmenté. Les deux rentrent en dialogue au sujet de l'écriture, de l'idée de personne, des représentations qu'ils ont du groupe... Les grands partages convenus sont brouillés par leur dialogue, ceux trop évidents entre le corps et l'esprit, le traditionnel et le moderne, le manuel et l'intellectuel, l'oral et l'écrit, le groupe et l'individu...

La mise en scène de ce spectacle est très sobre.

C.R. : Nous avons très envie de fabriquer une forme simple, en peu de temps, avec trois laines de tapis blanc, quatre projecteurs et deux enceintes. Une proposition reposant sur les corps engagés, sur le texte. Juste un écran avec quelques images et quelques mots qui s'offrent comme des clefs pour une multiplicité de grilles de lecture possibles. Quelques chansons, une

forme légère. C'est rassurant de pouvoir faire des objets épurés, légers. Cela donne du courage lorsqu'il faut fabriquer des objets plus lourds et truffés d'artefacts.

Cependant, on retrouve là votre théâtre, inspiré d'une situation réelle mais ouvrant sur un monde d'imaginaire.

C.R. : D'une rencontre entre des auteurs contemporains, un lieu culturel et des constructeurs en théâtre de rue, nous avons fait une parabole où l'on entend parler de Malinowski, des Trobriandais, des chanteurs Hélélaïo, de Robinson et de Vendredi. Avec le souci majeur, une fois encore, de raconter des histoires compréhensibles, évocatrices, où se mêlent le parcours singulier et ordinaire des personnes avec les méandres de la grande Histoire, qui n'est toujours qu'une construction une fois posée dans les manuels d'histoire. C'est l'histoire politique. Nous nous intéressons aux histoires en train de se faire ou aux histoires ayant existé, mais en nous rapprochant de leurs détails contradictoires, comme lorsque nous évoquons le parcours de Malinowski par exemple. Mais surtout, nous aimons les récits, qu'ils relèvent du mythe, du conte, de l'histoire, de la biographie, du théâtre, de l'image, de la musique, de l'exposition ou de la danse.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



SINGULARITÉS ORDINAIRES

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE

durée 1h15

22 23 24 25 À 17H

conception et interprétation **le GdRA**
écriture, mise en scène, musique **Christophe Rulhes**
mouvement et scénographie **Julien Cassier**
jeu d'acteur **Sébastien Barrier**
collaboration artistique **Mathurin Bolze**
aide à la dramaturgie **Jean-Michel Guy**
lumière **Adèle Grepinet**
son **Pedro Theuriet**
images **Christophe Modica, Amic Bedel, Edmond Carrère**
montage image et son **Christophe Modica**
images animées **Benoît Bonnemaïson-Fitte**
costumes **Céline Sathal**

production le GdRA
coproduction Agora Scène conventionnée de Boulazac, Le Channel Scène nationale de Calais, Parc de la Villette-Paris, Le Carré des Jalles-Saint-Médard-en-Jalles, Culture commune Scène nationale du bassin minier du Pas-de-Calais, La Ferme du Buisson Scène nationale de Marne-la-Vallée, Les Migrateurs-associés pour les arts du cirque, Le Maillon-Strasbourg, Le CREAC, Centre de Recherche Européen des Arts du Cirque-Marseille, L'Espace Périphérique Parc de la Villette-Ville de Paris, L'Usine, lieu conventionné pour les arts de la rue-Tournefeuille
avec le soutien de Circuits Scène conventionnée d'Auch Gers, de La Grainerie-lieu de fabrique des arts du cirque-Balma, de la DRAC Midi-Pyrénées, du Conseil Régional Midi-Pyrénées, du Conseil Général de la Haute-Garonne, de Jeunes Talents Cirque



LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (voir page 106)

ETHNOGRAPHIQUES

LE SYNDROME DE MALINOWSKI

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h

18 19 À 21H

conception et interprétation **le GdRA**
écriture, mise en scène et musique **Christophe Rulhes** chorégraphie **Julien Cassier** jeux d'acteur **Sébastien Barrier**
lumière **David Löchen** costumes **Céline Sathal**
d'après les textes de **Annie Agopian, Stéphanie Benson, Philippe Berthaut, Hélène Duffau, Didier Goupil, Emmanuelle Urien**

production le GdRA, à l'initiative de la Boutique d'Écriture du Grand Toulouse et de l'Usine, lieu conventionné pour les arts de la rue à Tournefeuille

Massimo Furlan

« Quand j'étais petit, je nouais un mouchoir autour de mon cou et, en pyjama, je me jetais sur le lit en pensant que j'étais Superman. Et quand je jouais au foot, c'était dans ma chambre, où je marquais les plus beaux buts du monde face à mon poste radio. » De ses souvenirs d'enfant, **Massimo Furlan** fait des spectacles où se mêlent avec esprit et facétie le kitsch et le sacré, l'humour, la philosophie et la poésie. Qu'il rejoue, seul et sans ballon, la demi-finale France-Allemagne du Mondial de foot 82 sur la véritable pelouse du Parc des Princes (*Numéro 10*), ou qu'il revête la panoplie d'un super héros dans (*love story*) *Superman*, c'est la biographie qui est au centre de son travail. Toutes ses créations puisent leur source dans son histoire personnelle : celle d'un enfant de parents italiens, né en Suisse, celle d'un adolescent comme les autres. Une mémoire intime qui croise celle d'une génération et touche au sentiment collectif, que Massimo Furlan fait renaître en lui prêtant son corps, en prolongeant des images nées dans l'imaginaire de chacun. Oser des paris impossibles et en tirer des moments tout à la fois confondants et bouleversants de vérité : là réside la force de cet artiste et de son univers, où le drôle est toujours lesté de gravité. Au Festival d'Avignon, Massimo Furlan a déjà créé un Sujets à vif en 2008, intitulé *Chanteur plutôt qu'acteur* : une forme courte où il brouillait les pistes en mêlant faux artistes associés, vrai chanteur et vrais philosophes pour une série de débats piégés, mais sérieusement alimentés, sur la filiation.

Plus d'informations : www.massimofurlan.com

Entretien avec Massimo Furlan

Pourquoi revenir sur le concours de l'Eurovision de la chanson 1973 ?

Massimo Furlan : Il s'agit d'abord d'un événement de mémoire personnelle. En avril septante-trois, j'avais sept ans. J'ai le souvenir précis de l'attente de cette soirée à la télévision, avec ma sœur, comme d'un événement très important pour nous. Le rituel de cette retransmission, qui nous apparaissait comme fastueux, notre émerveillement enfantin pour la chanson de variété, la cérémonie avec ses tours de chant, suivis du suspense des votes : tous ces éléments faisaient du concours de l'Eurovision, quand j'étais enfant, un moment d'excitation. De plus, pour un enfant de parents italiens comme moi, vivant en Suisse, c'était l'occasion, quasi unique dans l'année, de pouvoir entendre et voir un chanteur italien. Et puis, ce soir-là précisément, est apparu à l'écran, chantant pour la Suisse, Patrick Juvet.

Était-il l'un de vos héros d'enfance ?

Je le trouvais très beau et je rêvais de devenir comme lui : grand, blond, chanteur, alors que j'étais petit, brun et que je ne savais pas chanter. C'était également une figure locale : je savais qu'il habitait près de Lausanne, j'avais même une prof à l'école qui le connaissait personnellement. Pour moi, c'était une figure glorieuse. Quand j'ai appris, plus tard, qu'il avait sombré dans l'oubli et les addictions, puis qu'il essayait de faire son come-back, cette figure s'est mise à me fasciner. Je la trouve intéressante comme incarnation de la figure de l'artiste dans sa quête de reconnaissance. C'est pour cela que cette soirée est restée gravée dans ma mémoire.

Certaines émissions de télévision et notamment l'Eurovision, semblent pouvoir faire coïncider mémoire intime et mémoire collective...

L'Eurovision convoque des souvenirs générationnels. Quand on évoque Patrick Juvet en Suisse, Marie Myriam en France, Anne-Marie David au Luxembourg, cela fait immédiatement sens pour une génération : celle née, comme moi, dans les années 1960. En 1973, ce concours était encore sérieux, il offrait le meilleur de la variété internationale et la cérémonie était à la fois rigoureuse et éminemment respectable. Depuis, ce concours, après avoir un peu disparu, est revenu sur les écrans de plus en plus teinté de kitsch et de vulgarité. On s'en moque, alors qu'à l'époque, il provoquait un certain respect.

Pourquoi travailler ainsi sur cette mémoire biographique ?

Dans quasiment tous mes spectacles, je pars de choses qui m'ont constitué. Je ne suis pas personnellement un héros. Je n'ai pas traversé l'océan Atlantique à la rame ; je n'ai rencontré personne, ni Che Guevara, ni même Patrick Juvet : j'ai une vie banale. Mais il existe des figures héroïques du quotidien dans ma vie d'enfant, d'adolescent, d'homme, comme par exemple Michel Platini, Roberto Bettega ou Patrick Juvet. Mes spectacles partent tous de cette expérience intime qui se trouve être partagée par beaucoup. Je réimprime l'archive à ma façon, vingt-cinq ou trente ans plus tard, si bien qu'elle se mêle à la mémoire : je refais l'événement, le plus fidèlement possible, mais en restant moi-même, c'est-à-dire ni blond, ni très grand, et piètre chanteur. C'est un remake, assez fidèle, mais sans dénigrement ni mépris ou second degré. Je sais que, de toute façon, quelque chose de l'événement ne pourra pas être transmis. Nous reprenons un certain nombre d'éléments propres à l'Eurovision de ce temps-là. Par exemple, la voix de Pierre Tchernia, qui commentait le concours en France, ou les *freezes* vidéos qui annoncent systématiquement les chanteurs et leurs pays. On doit une forme de fidélité archivistique à cette cérémonie, il faut être précis et rigoureux, notamment sur les costumes, les chevelures, les accents, les mélodies ou la durée même de l'émission, qui donne son tempo et son déroulement au spectacle, 1h20.

Quel est le principe du jeu dans ce spectacle ?

Le principe est simple : je fais a priori tous les concurrents. C'est ce qu'on peut appeler le *re-enactment*. Comme lorsque je faisais revivre la demi-finale France-Allemagne de la Coupe du monde 1982 en rejouant tous les déplacements de Michel Platini. Pour 1973, j'ai suivi quelques cours de chant. J'ai appris le texte des chansons par cœur, en anglais, portugais, flamand, espagnol, etc. Je reprends l'habillement, les mélodies, le minutage, les coiffures. Mais je n'y parviens jamais vraiment. Je dois me concentrer sur la technique du chant, de la langue, du rythme, ce qui m'oblige à être sincère. Je ne peux pas tricher avec cette émission, ni sur sa forme ni sur sa lettre. Je ne singe pas, je ne me moque pas, ce n'est pas du karaoké, mais un travail technique sur l'archive.

Mais il y a là un vrai décalage, qui provoque le rire...

On rit toujours du malheur des autres. Je fais beaucoup d'efforts pour chanter en langues étrangères, pour imiter littéralement ce concours, tout en restant proche de mon propre personnage, Pino Tozzi, que l'on peut considérer comme un crooner italien raté. Cousin du fameux Umberto, il fut en 1973 un concurrent malheureux écarté lors des éliminatoires de cette édition de l'Eurovision. Il s'est alors exilé en France, à Avignon, où il anime depuis trente-cinq ans des soirées de mariage. Je suis proche de lui puisque je l'incarne, mais de travers : c'est-à-dire que je vais droit à la catastrophe. Il s'agit toujours de pousser les choses. Mais je conserve une grande méfiance par rapport à l'ironie, par rapport au second degré. Je suis constitué par ces chansons, cette émission ; j'ai pleuré comme des millions de gens devant ces images. Je ne peux pas nier ça. Si je voulais résumer, je dirais que je suis constitué aussi bien par Deleuze que par ça. On ne verrait plus rien de cette rencontre si je prenais le parti de l'ironie, de la supériorité.

C'est une figure d'idiot contemporain que vous incarnez ?

La posture de l'idiot est pour moi fascinante. Avec Claire de Ribaupierre, ma dramaturge, nous avons beaucoup travaillé sur cette figure et ce qu'elle représente dans le monde et l'art d'aujourd'hui. L'idiot est au plus près de lui-même : le monde qui l'entoure, il en est l'auteur, de façon absolue. Il a tout inventé dans sa tête ou avec ses mains. C'est l'artiste dans sa définition même, mais tragique, puisqu'il reste à part, isolé, pathétique, méprisé, à la fois dans son monde mais conservant une distance vis-à-vis des autres qui met le public mal à l'aise. Par ma fonction d'artiste, effectivement, je me sens idiot. Pas du tout artiste maudit, mais artiste au premier degré. Le rapport de cet idiot au public est passionnant car il l'oblige à repenser sa propre position par rapport au spectacle : voir une personne, comme moi, chanter de travers, éprouver des difficultés dans l'imitation du populaire, conduit le public à s'imaginer être lui, moi, donc à entrer dans le jeu du décalage.

Comment est né votre personnage de Pino Tozzi ?

C'est un « vrai-faux ». Il incarne la part d'Italien qui est en moi, mais une part de moi-même que je ne maîtrise pas : je baragouine un italien maladroit, refait, mélangé, une langue à la fois exotique et identitaire. C'est un naïf, un candide, qui a plus d'aisance dans la maladresse que dans la chanson, qu'il aime pourtant passionnément. Il est apparu il y a deux ans lors d'une performance à Marseille et depuis je l'ai repris sous d'autres formes.

Comment définiriez-vous le type d'objet sur lequel vous travaillez dans vos spectacles ?

Ce ne sont pas tant des objets culturels que des objets populaires : ils ont plus de mémoire que de culture. Ils ont immédiatement, puis plus encore rétrospectivement, fait figure de bornes générationnelles. De la même manière, je pense un jour revisiter un tel type d'événement cinématographique à travers *Le Gendarme et les gendarmettes*, avec Louis de Funès. Ce sont essentiellement des objets non-nobles. Qu'on rencontre évidemment chez d'autres penseurs ou artistes qui m'ont influencé : Roland Barthes et ses *Mythologies*, Jean-Luc Godard et ses « personnages » *ready-made*.

C'est pourquoi vous incluez aussi dans votre spectacle le discours savant sur ces objets populaires, par exemple en faisant intervenir Marc Augé, anthropologue, ancien directeur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris ?

À un moment, Pino Tozzi qui voudrait tant, selon ses dires, « révéler la beauté, l'intensité et la force unique » de l'édition 1973 de l'Eurovision, fait monter sur scène un homme qui, assis dans les premiers rangs, réagit à ses propos sur la culture populaire. Cet homme, c'est effectivement Marc Augé. Cette rencontre m'intéresse. Pour moi, parler avec Augé, c'est jour de fête. Il m'apporte beaucoup par sa connaissance des rites populaires, son interprétation anthropologique des habitudes quotidiennes. Il est lui-même sur scène et transmet son analyse sur le concours Eurovision comme fabrique de l'héroïsme populaire. C'est un rapport au savoir particulier que je voulais inclure dans le spectacle : une parole spécialisée et savante commentant un objet non-noble, décalé, qui démontre que cet objet a aussi l'intelligence d'être là et de s'imposer à nous. Marc Augé parle à sa manière ; il est « importé » dans le spectacle, comme une personne de la vraie vie, ce qui provoque sur scène de l'humanité et, dans le même temps, de la pensée.

Comment avez-vous rencontré Marc Augé ?

Claire de Ribaupierre a suivi un temps ses cours à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, puis nous l'avons rencontré ensemble. Il nous semblait évident de l'inviter pour ce genre d'expérience qui ouvre des horizons et permet des mélanges inattendus. On lui a proposé une première intervention, dans le cadre des Sujets à Vif en 2008, à Avignon, puis dans une performance pour la nouvelle direction du Théâtre de la Cité internationale à Paris, aux côtés de Jack Ralite, dans son propre rôle, d'une danseuse du Crazy Horse, qui jouait Carla Bruni, et de Pino Tozzi. Marc Augé n'est pas déstabilisé par la scène, ni

par le public et conserve son aisance à transmettre. Mais pour autant, il ne transforme pas son discours, son savoir, ni sa manière de réfléchir sur les rituels populaires du quotidien. On travaille également avec Serge Margel, philosophe et théologien, fils spirituel d'Antonin Artaud. Autant Marc Augé est un intellectuel intégré, ancien directeur de l'EHESS, autant Serge Margel travaille hors institution, avec son look de rock star, plongé dans son propre monde. Le troisième intervenant, c'est Bastien Gallet, philosophe, spécialiste de musique classique, contemporaine et électronique mais aussi de musique populaire, du rock et de la pop. Ce qu'on aime chez eux, c'est qu'ils n'ont rien à prouver, à revendiquer et qu'ils nous semblent toujours en pensée, toujours à penser.

Avez-vous pensé à intégrer Patrick Juvet lui-même au spectacle ?

Dans une première version de ce projet, assez mégalomane, avec trente-cinq musiciens sur scène et dix-sept compagnies internationales qui représentaient chacune son chanteur et son pays, une sorte de performance télévisuelle, on a imaginé Patrick Juvet reprenant son propre rôle, tout seul, face au public, avec le son d'archive. Mais il existait là un vertige du vrai qui nous a étourdi, et les cent trente personnes prévues sur le plateau c'était un peu gros pour la taille de notre compagnie. Alors, on a renoncé. C'est donc moi qui chanterai Patrick Juvet, et les autres.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

田 ⚡

1973

SALLE BENOÎT-XII

durée estimée 1h30

création 2010

10 11 12 13 14 À 18H

mise en scène **Massimo Furlan**

dramaturgie **Claire de Ribaupierre**

scénographie **Antoine Friderici, Massimo Furlan**

préparation musicale **Daniel Perrin**

lumière **Antoine Friderici**

son **Stéphane Vecchione, Philippe de Rham**

costumes **Cécile Delanoë**

maquillage **Julie Monot**

avec **Marc Augé, Anne Delahaye, Massimo Furlan, Bastien Gallet, Thomas Hempler, Serge Margel, Stéphane Vecchione**

production Numero23Prod

coproduction Festival d'Avignon, Arsenic Lausanne, Gessnerallee Zurich, La Bâtie Festival de Genève, Kaserne Bâle, Théâtre de la Cité internationale Paris, Grand Théâtre de Luxembourg avec le soutien de la Ville de Lausanne, de l'État de Vaud, de la Loterie Romande, de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture, de la Banque cantonale Vaudoise, du Pour-cent culturel Migros, de Corodis, de Ernst Göhner Stiftung, de la Fondation Artephila, de la Fondation Stanley Thomas Johnson, de la Fondation Leenaards et de la Mediathek Tanz

Pierre Rigal

Pierre Rigal est un homme précis : ses gestes, ses mots, sa vie sont régis par une identique rigueur, qui en fait des gestes, des mots, une vie justes. Sans doute l'entraînement nécessaire pour courir un 400 mètres, la course la plus exigeante au programme des athlètes, a-t-il discipliné pour longtemps cet ancien spécialiste du tour de piste. Sa double formation intellectuelle – l'économie mathématique, puis le cinéma – n'est sans doute pas non plus étrangère à cette subtilité, à cette exigence jusque dans les moindres détails. Au fil des rencontres, c'est finalement le corps dansé qui retient toute l'attention de Pierre Rigal : il croise le chemin de chorégraphes tels Heddy Maalem, Bernardo Montet, Wim Vandekeybus, et intègre en 2002 la compagnie de Gilles Jobin pour la création de *Under Construction* et la reprise de *The Moebius Strip*. En 2003, il fonde sa propre compagnie, la compagnie dernière minute, puis conçoit et interprète sa première pièce, le solo *erection*, cosigné avec Aurélien Bory. Suivront *Arrêts de jeu* (toujours avec Aurélien Bory) et *Press*, né au Gate Theatre de Londres, qui connaît depuis un succès international. Seul dans sa minuscule boîte noire, Pierre Rigal y joue toutes les humeurs contemporaines avec un unique instrument qu'il manie en virtuose : son propre corps. Dépassant les apparences, avec pour pinceaux les mouvements et les gestes, parfois les plus étranges, souvent les plus simples, le chorégraphe dépeint le tréfonds d'une intériorité mélancolique et inquiète. Après *Asphalte*, pièce pour cinq danseurs de hip-hop, il vient pour la première fois au Festival d'Avignon avec *Micro*.

Plus d'informations : www.pierrerigal.net

Entretien avec Pierre Rigal

Comment avez-vous conçu votre nouvelle création ?

Pierre Rigal : Je pars d'une page blanche. Je n'ai pas de texte. Je n'ai que mon corps, ou plutôt quelques corps « à disposition » pour ce spectacle. La seule chose que je connais, c'est mon idée de départ : travailler avec plusieurs corps et la musique, travailler sur le mouvement du musicien. J'ai regardé du côté de l'opéra, où l'énergie et les moyens collectifs déployés me fascinent. Mais je n'ai pas la culture de l'opéra et mon envie s'est vite déplacée : détourner cette énergie de l'opéra vers le rock. C'est alors que j'ai rencontré trois musiciens du groupe Moon Pallas. J'ai été impressionné par leur manière de vivre, entièrement dévoués à leur passion, tous dans la même maison, à Poitiers. Ils passent le plus clair de leur temps à jouer ensemble, à composer, à répéter, parfois presque comme des zombies. On a réfléchi ensemble à un spectacle. Ils étaient très partants, l'expérience les intéressait. J'ai voulu travailler sur le concert, la forme et le format rock traditionnels, qui sont en train de revenir au premier plan, puisque les disques ne se vendent plus. De plus en plus de groupes vivent, ou survivent, aujourd'hui grâce aux concerts. Les salles qui fermaient dans les années 1980-1990 se mettent à rouvrir.

Le concert, c'est le registre classique du rock, son mode par excellence... Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette renaissance du format concert rock ?

Rien n'a vraiment évolué dans le concert, même si les technologies et les images ont fait leur apparition. Le cérémonial, les apparences, les poses, la scène, la durée, les instruments, le jeu : tout cela est finalement très stable, et les conditions d'écoute et de visibilité ne sont en général pas meilleures qu'autrefois... Je suis parti de cela pour mener une sorte de réflexion sur le format du concert rock, le corps des musiciens, les mouvements qui génèrent la musique. Avec une idée en tête : comment rendre la musique plus visible ?

Comment êtes-vous passé à la pratique ?

Nous avons constitué un petit laboratoire de recherches. J'ai réuni à Toulouse les trois musiciens et Mélanie Chartreux, danseuse-chanteuse qui était aussi ma collaboratrice artistique sur *Press* et *Asphalte*. Nous avons appris à nous connaître, puis nous avons commencé à travailler. Je voulais vérifier *in vivo* et *in situ* mes intuitions, en plaçant les musiciens dans des conditions déstabilisantes, en leur faisant faire une série d'exercices étranges. Je les ai obligés à jouer de tous les instruments, à se déplacer avec eux, à leur courir après, à jouer à plusieurs du même ou à jouer seul de plusieurs instruments à la fois. Des exercices de gammes un peu naïfs et inhabituels. Ils étaient très étonnés de mes demandes, mais s'y prêtaient volontiers. Même les propositions les plus absurdes et les plus délicates, comme jouer de la guitare la tête en bas, ou faire du clavier les pieds en l'air, leur ont plu.

Les rockers ont donc joué le jeu...

Ce n'est pas seulement un jeu pour eux, car ils croient dans tout ce qu'ils font. Je leur ai demandé un investissement important : ils ne sont peut-être pas très sportifs mais ils ont pourtant produit des efforts physiques conséquents. Ils ont pris des cours de yoga et finalement, ils se débrouillent très bien. Le principal intérêt de cette expérience, pour eux, est d'éprouver, de ressentir la physicalité de leur musique.

C'est votre idée : la musique qui se voit...

Le spectateur reçoit différemment la musique lorsqu'elle procède d'un mouvement : il voit le mouvement et entend la musique qui en est la conséquence dans le même temps. Il visualise donc soudain cette dernière. Ce qui n'est pas forcément

évident lors d'un concert. Pour que la musique prenne corps, il faut déployer et amplifier des mouvements qu'on ne discerne généralement pas. Par exemple, on éloigne le musicien de son instrument, comme le batteur de sa batterie. Alors, les mouvements nécessaires à la production du son apparaissent au spectateur. Les gestes restent précis, selon une rythmique constante, le batteur n'en fait pas trop, ce n'est pas un concours d'« air batterie », comme il existe des concours d'*air guitar*¹. Quand on pousse l'expérience jusqu'au bout, cela devient emblématique de notre recherche.

C'est une manière de placer les instruments au centre du spectacle ?

Avant tout, il y a le mouvement pour aller vers l'instrument. Les instruments, eux, sont au centre de la scénographie. Ce sont eux et leurs déplacements, qui organisent la scène. Les instruments gagnent évidemment une épaisseur inédite : piano électrique, guitare, batterie, micros, câbles, amplis font partie intégrante de la chorégraphie. Soudain, un concert n'est plus une simple succession de morceaux joués par un groupe, mais un environnement qui comprend tout ce qui échappe généralement à l'appréhension : le hors code, hors plateau, hors champ. *Micro* propose une histoire des instruments, remontant même jusqu'à la source de la musique : la première fois qu'un son sort d'une guitare. Chaque instrument est ainsi appréhendé de manière primitive : on remonte aux origines du concert. Des créatures apparaissent derrière les instruments, les branchent : en branchant un « jack », un câble, l'électricité apparaît, on entend un son particulier, le sang du concert rock commence à circuler. Au bout du câble, il y a une guitare : l'homme découvre la guitare électrique ! Qu'est-ce qu'il en fait ? Comment la prend-il ? Comment se met-il à en jouer ? Quel type de son entend-on ? À travers cet archaïsme, la configuration classique du concert est remise en cause. Puis, peu à peu, le spectacle installe les mouvements de la musique dans ce qui ressemble de plus en plus à un concert rock.

Poussez-vous cette évolution jusqu'à détruire le concert *in fine* ?

Les rythmes, les sons, les mélodies peu à peu construites finissent par se décomposer, comme un retour à l'état primitif pré-musical. C'est une apocalypse, mais c'est aussi toute la mythologie rock qui se joue sur scène : une religion moderne qui donne à la rock star un statut particulier. Organiquement, la rock star devient un être hors norme, par sa façon d'apparaître, de s'habiller, son comportement. Autour d'elle, il y a de la prophétie, de l'idolâtrie, du fanatisme. Edgar Morin, dans *Les Stars*, le décrit bien à propos du cinéma. Les rock stars rejoignent le sacrifice des prophètes, elles se suicident pour le salut du peuple, elles jouissent pour tout le monde.

Quel est le genre musical de ce concert ?

Parce que nous travaillons sur la physicalité de la musique, il faut donc une évolution des genres musicaux tout au long du concert et j'aime beaucoup que les rockers passent du lyrique à la chorale, du hardcore à la pop, puis à l'électro. Il y a aussi des plages de rythmes techno : c'est une musique qui remplit l'espace sonore, puis le vide et le frustre, puis le remplit, ainsi de suite, et cela marque les corps d'une empreinte très puissante.

Vous dansez vous-même dans cette pièce ?

J'ai un rôle particulier, comme un manutentionnaire, le technicien de surface du plateau : je déplace les objets du concert, les instruments. Je suis une sorte de chef d'orchestre qui essaie d'organiser la rencontre entre les mouvements et les corps. Ce rôle fait écho à des éléments qui existent dans mes pièces depuis le début. À chaque spectacle, je m'aperçois que je crée des personnages théâtraux. Ce sont des créatures qui viennent de loin, des origines du rock si l'on veut, car je deviens un instrument en le portant : l'homme-ampli, l'homme-guitare. Un homme qui a une tête d'ampli, une créature à la guitare. Cela fonctionne comme une sorte de fusion avec la forme, le son et le mythe de l'instrument. Ces créatures animales reviennent souvent dans le spectacle, tels des insectes, des pachydermes, des jouets étranges et inquiétants. Toutes ces contraintes physiques déterminent la composition musicale.

Il n'y a donc pas de musique préalable ?

Toutes les chansons ont été composées pour la pièce à l'exception d'un morceau. Ce sont les gestes et les mouvements qui introduisent un tempo et une partition particulière : les corps donnent le la. Personnellement, je ne suis pas doué, j'ai peu le sens du rythme, je chante faux, mais j'adorerais savoir jouer d'un instrument, être dans un groupe rock. Mon arme, c'est le mouvement, la précision du geste. J'ai donc décidé d'accomplir mon rêve à ma façon : être musicien par le corps et ses mouvements. Cela me procure beaucoup de plaisir, mais aussi beaucoup d'angoisse. Les autres deviennent mes instruments, ils improvisent pour moi et je deviens musicien à travers eux. Cela pose forcément des questions : pourquoi la danse s'impose-t-elle dans ce concert ? Pourquoi y a-t-il besoin d'une chorégraphie ?

Utilisez-vous la voix comme instrument ?

Absolument. Il faut d'abord réussir à articuler un mot, avant de dire un texte puis une chanson. Un homme sur le plateau découvre un carton, il l'ouvre, dedans il y a une pédale, il lit difficilement la notice, il apprivoise l'objet, les sons naissent avec la voix, puis la mélodie devient chanson : c'est là un processus d'apprentissage qui réinvente un instrument. On travaille comme cela, en plusieurs langues différentes, comme les notices d'utilisation des instruments, et sur des registres de paroles et de sons très hétéroclites. J'aime ces rimes entre des genres et des modes opposés, cette poésie involontaire de la notice. La logique est celle de l'apparition des mots, des sons, des phrases, des mélodies, des instruments.

1. Les concours d'*air guitar* opposent de jeunes *guitar heroes* qui s'affrontent en grattant, le mieux possible, avec un déchaînement d'énergie, des instruments imaginaires.

Vous créez *Micro* en deux étapes : d'abord au Gate Theatre de Londres en avril, puis au Festival d'Avignon en juillet...

La première étape, ce fut notre « laboratoire » à Toulouse, où l'on a travaillé à se connaître, à s'évaluer, à réapprendre autrement la musique. Puis est effectivement venue l'étape londonienne, que j'ai conçue comme une version plus réduite, très physique, plus compacte, sans moi, ce que je nomme : *Micro-préambule*. Le Gate Theatre est un garage *underground*, un tout petit espace, parfait pour un tout petit groupe de rock. Je vois cela comme la naissance d'un groupe. Évidemment, Londres, pour le rock, c'est mythique, le lieu par excellence, la capitale. Tout le monde a un peu peur, car les Anglais sont très forts musicalement et ne laisseront rien passer. Cela permettra d'endurcir les musiciens : il faut être au niveau musicalement tout en réussissant les déplacements, les mouvements, les postures, la chorégraphie. J'espère que cela surprendra les spectateurs anglais. C'est très utile, car on va jusqu'au bout de l'énergie qui va animer tout le spectacle. Ensuite, près de Toulouse, on se retrouvera pour une session de répétitions où je m'intégrerai dans la pièce, pour accentuer le processus d'animation du plateau.

Pourquoi avoir choisi ce titre, *Micro* ?

Le premier titre auquel j'ai pensé était *Micropéra*, mais cela induisait un genre lyrique que j'ai finalement abandonné. *Micro* est plus révélateur, car il désigne l'objet qui permet d'amplifier les sons, de la même manière que j'essaie d'amplifier les gestes et les mouvements de la musique. Ensuite, évidemment, c'est l'emblème du concert, ce que la chanteuse du groupe empoigne pour s'exprimer. Enfin, la polysémie de « micro » va jusqu'au (très) petit : « microphone », « microscope ». Cela fait en quelque sorte passer la musique vers l'intime, vers l'intérieur du corps, en faisant lien avec l'émotion, la sensation, mais aussi la transe. L'onde musicale porte et transporte les corps sur scène lors du concert.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

⊗✕

MICRO

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée estimée 1h40

création 2010

23 24 25 26 À 15H

conception, scénographie et mise en scène **Pierre Rigal**

assistanat artistique **Sylvie Marcucci**

lumière **Frédéric Stoll**

diffusion son **Joan Cambon, George Dyson**

interprétation et musique **Mélanie Chartreux, Malik Djoudi, Gwenaël Drapeau, Julien Lepreux, Pierre Rigal**

production compagnie dernière minute

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre national de Toulouse, Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., TGP-Centre dramatique national de Saint-Denis, Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de Savoie, MC2 Grenoble, L'Athanon Scène nationale d'Albi, La Maison de la Musique de Nanterre

avec le soutien du Gate Theatre (Londres), de la DRAC Midi-Pyrénées, de la Région Midi-Pyrénées, de la Ville de Toulouse et de la Fondation BNP Paribas

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

Zimmermann & de Perrot

Après des études de décorateur en Suisse et un passage remarqué par le Centre national des Arts du cirque de Châlons-en-Champagne (sa promotion sera mise en scène dans *Le Cri du Caméléon* par Josef Nadj), **Martin Zimmermann** s'installe à Zurich. Il y croise un jeune DJ autodidacte, diplômé des Beaux-Arts qui s'est mis à la composition musicale, **Dimitri de Perrot**. Entre les deux jeunes gens, la complicité est immédiate. Curieux de tout, ils décident de s'associer pour inventer des spectacles dans lesquels ils pourront « fusionner musique, cirque, danse et arts visuels ». Depuis une décennie, du plateau tourne-disque de *Gaff Aff* à la scène à bascule d'*Öper Öpis*, ces artisans de génie sculptent une œuvre facétieuse et singulière. Le cœur même de leur univers réside dans les décors mouvants qu'ils créent et peuplent de personnages, souvent seuls, qui se croisent, échangent et se séparent, sans dire un mot, exprimant leurs sentiments par le biais de leur seul corps. Un langage sans parole méticuleusement agencé, minutieusement mis en images, un dispositif terriblement inventif, d'une vélocité ébouriffante qui, par moments, laisse place à des suspensions et des temps de contemplation. Cette alternance de tons crée un monde poétique, teinté d'humour et de découverte sonore, un univers unique, né du dialogue permanent que Martin Zimmermann et Dimitri de Perrot entretiennent pour évoluer, comprendre le monde qui les entoure et en donner une vision profondément humaniste. Pour leur première participation au Festival d'Avignon, ils présentent un travail nouveau pour eux, où leurs personnages parlent et où ils sont, eux-mêmes, absents du plateau. Pour *Chouf Ouchouf*, ils ont en effet accepté de mettre en scène le **Groupe acrobatique de Tanger**, dix garçons et deux filles qui ont décidé d'envisager sous une approche contemporaine l'art séculier dont ils sont les héritiers : l'acrobatie traditionnelle marocaine.

Plus d'informations : www.zimmermanndeperrot.com

Entretien avec Martin Zimmermann et Dimitri de Perrot

Comment vous êtes-vous rencontrés ?

Martin Zimmermann : À l'occasion de soirées musicales pendant lesquelles Dimitri se produisait comme DJ. Nos formations artistiques étaient différentes, mais nous avons fréquenté tous les deux des écoles d'art, ce qui a nourri nos discussions sur la peinture ou les arts plastiques. Nous nous sommes très vite aperçus que nous avions des regards assez proches dans ces domaines.

Dimitri de Perrot : Il faut dire que dans les années 90, il y avait énormément de soirées dans des clubs, dans des caves, dans des lieux alternatifs plus ou moins squattés de la ville de Zurich, qui, laissait une grande liberté aux jeunes créateurs. Dès l'âge de quinze ans, j'ai commencé à mixer et à donner des concerts avec mes platines ; À vingt ans, lorsque nous nous sommes rencontrés, j'avais déjà une grande pratique.

M. Z. : Dimitri était un vrai citadin de Zurich alors que moi, je venais de la campagne. J'ai tout de suite été très attiré par ces soirées. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à danser.

Aviez-vous une formation de danseur ?

M. Z. : Pas du tout. À l'origine, j'ai une formation de décorateur puis j'ai entamé une formation de circassien à Paris et au Centre national des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne qui venait d'ouvrir. Mais j'ai toujours aimé la danse, qui me permettait de satisfaire mes besoins de dépense physique et, surtout, j'ai toujours été curieux d'autres univers, tout comme Dimitri. C'est cette curiosité permanente qui a été le ciment de notre association. Pendant que j'étais au CNAC, Dimitri continuait à pratiquer la musique et nous avons eu beaucoup d'échanges sur nos pratiques avant de produire ensemble des spectacles

D. de P. : Je n'ai jamais appris la musique et je ne sais toujours pas jouer d'un instrument. C'est la technique de production de son qui me passionne. J'ai commencé à composer avec un ordinateur, puis j'ai essayé avec des platines dont j'avais envie de faire un véritable instrument de musique. Déjà, sans m'en rendre vraiment compte, je faisais un pas vers le théâtre puisque le DJ se met en scène avec des objets très visuels et aussi, il est en permanente observation de la foule qu'il va guider avec sa musique. Quand nous avons décidé de travailler ensemble, ç'a été un immense plaisir de découvrir qu'il y avait un véritable espace pour faire entendre cette musique. Elle est devenue notre support pour raconter l'histoire des personnages que nous mettons en scène. Cette fascination que nous avons pour les êtres humains, souvent solitaires, que nous rencontrons dans les villes, est aussi une bonne raison pour expliquer notre désir de travailler ensemble.

M. Z. : Nous étions également attirés par ce qui composait le monde extérieur à cette ville profondément germanique qu'est Zurich. Ma volonté d'apprendre le français, qui est la langue maternelle de Dimitri, venait de cette envie d'ouverture. Dès nos premiers travaux, nous avons clairement fait le choix de jouer hors de Zurich et hors de la Suisse. Il nous fallait être ailleurs.

Le lieu de représentation est-il primordial pour vous ?

D. de P. : Comme nous ne sommes pas des artistes de la parole, la scénographie est essentielle, pour parler du monde sans utiliser les mots. C'est là que les corps vont exprimer nos pensées. Nous créons d'abord un univers pour que les acteurs et les danseurs puissent se heurter à lui et ensuite l'appriivoiser. Nous répétons longtemps en passant par des phases où nous haïssons ce lieu, toujours clos, que nous avons inventé, car il est aussi très contraignant.

La contrainte vous apparaît-elle essentielle pour développer votre travail ?

M. Z. : Oui car elle permet d'approfondir les personnages. Nous savons d'avance où ils vont vivre et nous pouvons rêver à eux. Les personnages se définissent petit à petit. Il y en a un qui va avoir le droit d'aller à tel endroit, un autre à qui le même déplacement sera interdit ; l'un pourra passer une porte, l'autre non et à travers ces possibilités ou ces interdits, les personnages se dessinent de plus en plus précisément. Chez nous, le théâtre naît de cela, un théâtre qui peut être considéré comme étant lié à une esthétique de cinéma muet ou, d'une façon plus contemporaine, comme le développement d'un vidéo clip, avec musique et mouvements.

Les lieux que vous créez sont étonnants...

M. Z. : Parfois tellement étranges que nous nous demandons parfois comment nous avons pu les imaginer ! Et surtout, comment nous allons pouvoir les habiter. Mais comme ils sont construits dès les premiers jours de répétitions, nous nous obligeons à travailler dedans. Plus nous travaillons, plus nous nous rendons compte de la richesse des contraintes que nous nous imposons et que nous imposons aux autres interprètes.

Comment choisissez-vous ces interprètes ?

M. Z. : Nous constituons des mini-sociétés composées de caractères très différenciés, qui nous paraissent pouvoir s'opposer et se contredire. Nous aimons particulièrement les acteurs polyvalents, qui sont libres et prêts à se déplacer dans des endroits inconnus, prêts à se mettre en danger. En même temps, nous cherchons toujours un équilibre entre les différentes familles artistiques de ces interprètes, entre les différents milieux où ils ont grandi et appris leur métier. Nous discutons beaucoup, pour expliciter nos visions, nos obsessions, nos désirs en sachant qu'il n'y a pas de vérité absolue et que notre chemin se fait aussi par beaucoup de détours. Nous discutons aussi avec les artistes pour déterminer la possibilité ou non, pour eux, d'être avec nous sur le plateau. Nous les regardons vivre et bouger car les corps sont essentiels à notre travail. C'est pour cela que nous filmons toujours nos répétitions, même si nous ne les montrons pas aux interprètes. Nous suscitons beaucoup d'interrogations au début des répétitions car nous avons une façon de travailler très particulière.

D. de P. : Déjà, nous sommes deux metteurs en scène, ce qui n'est pas évident. Nous leur offrons aussi un vaste terrain pour qu'ils s'expriment mais un terrain borné, limité à ses extrémités. Certains sont immédiatement en adéquation avec nos propositions, d'autres se perdent et doivent trouver leur chemin avec notre aide.

Vous répétez longtemps ?

M. Z. : Entre cinq et huit mois. C'est nécessaire car nous recourons beaucoup à l'improvisation au début de notre travail. Ensuite, il y a des étapes incontournables pour les acteurs, en particulier le moment où ils ne peuvent plus tricher, quand leur personnage est suffisamment dessiné et qu'ils doivent le faire vivre dans l'espace que nous avons créé. C'est le moment de vérité.

Ensuite vous fixez la structure du spectacle ?

M. Z. : Nous attendons le moment où les personnages sont vraiment présents. C'est parfois un peu difficile de déterminer ce moment, mais en général, on se rend compte que le temps est venu « d'écrire » le spectacle.

Vous êtes metteurs en scène, mais aussi toujours interprètes ?

D. de P. : Pas toujours, mais c'est vrai que nous aimons être sur le plateau pour ressentir le spectacle.

M. Z. : Nos spectacles se fabriquent vraiment ensemble et nous devons être très clairs sur ce que nous voulons ; en étant sur le plateau, nous pouvons être de plus en plus précis. Cela nous permet aussi de nous surprendre, Dimitri et moi, et c'est indispensable pour continuer à travailler ensemble, sans être dans une certaine routine.

Avec *Chouf Ouchouf*, vous n'êtes plus dans le même cadre. C'est une demande qui vous est parvenue. Avez-vous pu choisir vos interprètes ?

D. de P. : En effet, nous avons été sollicités par le Groupe acrobatique de Tanger. Nous pouvions choisir nos interprètes, mais nous avons voulu prendre le groupe tel qu'il était avec toutes les histoires qu'un groupe porte forcément avec soi. Pour nous, c'était un élément de travail, une contrainte de plus. Nous étions aussi confrontés à une culture différente, à des façons de travailler différentes. Nous étions vraiment dans l'inconnu.

Vous êtes donc allés travailler à Tanger. Auparavant, aviez-vous vu le travail que le Groupe acrobatique de Tanger avait réalisé avec Aurélien Bory, *Taoub* ?

D. de P. : Bien sûr, c'était indispensable pour sortir et observer le groupe et son entourage, pour pouvoir imaginer ce que nous pourrions faire avec eux. La pièce nous a beaucoup touchés et aussi la générosité du groupe. Mais nous avons surtout

travaillé sur la projection que nous faisons sur cette ville, sur cette culture et sur le groupe en face de nous. Cela nous a fascinés. Avec Martin, nous avons échangé nos impressions et nos sentiments, établi un dialogue permanent comme pour les autres spectacles.

Est-ce la ville qui est au cœur de votre travail ?

D. de P. : La ville en tant que labyrinthe nous a passionnés. La médina de Tanger est spectaculaire et le sentiment de la perte, de la disparition puis de la réapparition nous a beaucoup habités. Elle reflète des sentiments très humains et existentiels. Nous sommes arrivés à Tanger en janvier pour un séjour de trois jours. Nous avons regardé, nous nous sommes promenés et nous avons imaginé le décor à notre retour, en voulant rendre le choc émotionnel et esthétique que nous avons eu. Puis nous sommes revenus pendant trois mois pour construire le spectacle. Notre idée était de rendre compte de l'originalité de la situation de cette ville tournée vers l'Europe, de ce labyrinthe, de cette nostalgie d'un passé cosmopolite confronté à un présent bien différent.

Avez-vous travaillé sur des personnages dès le début des répétitions ?

M. Z. : Nous avons immédiatement su que nous allions faire un travail sur le groupe, sur la masse plutôt que sur des individus. Une foule qui avance et recule, exactement comme le mouvement des vagues sur une plage. C'était notre cadre pour pouvoir ensuite parler des individus dans le groupe. Il fallait d'abord passer par le groupe pour raconter le mystère et le plaisir de notre rencontre et de nos échanges.

Ce groupe est très soudé, comme un chœur. A-t-il été facile pour ses membres de trouver des personnages individuels ?

M. Z. : C'était notre problème pour équilibrer les moments collectifs et les moments individuels. Nous avons taché d'amener ces acrobates dans notre univers, mais en utilisant leurs outils. Nous nous sommes aperçus qu'il fallait travailler comme nous en avons l'habitude, mais en tenant compte du fait que nous n'avions pas des acteurs en face de nous. Nous avons compris qu'il fallait d'abord trouver l'humour qui habitait notre rencontre plutôt que de construire immédiatement des personnages. Notre pacte reposait sur la confiance qui nous unissait au-delà de nos différences. Il fallait rire les uns des autres et créer la connivence entre nous sur cette base. Le résultat, c'est que le spectacle est vraiment plein d'humanité et de tendresse, car les acrobates se sont découverts eux-mêmes et les jugements qu'ils pouvaient porter les uns sur les autres s'en sont trouvés modifiés. Ceux qui étaient moins utilisés comme acrobates se sont avérés des comédiens étonnants et cela les a valorisés. Ce processus a été long car il était parfois difficile de retrouver d'un jour à l'autre ce que nous avions construit. Il a fallu imposer une grande concentration et une méthode de travail qui permettaient de progresser à partir de ce qui avait été fait avant. Ils continuaient parfois à se produire le soir dans leurs propres spectacles. Mais petit à petit, nous nous sommes trouvés car ils sont d'une honnêteté absolue.

Pour la première fois dans vos spectacles, il y a du texte et des chants. Pourquoi ce choix ?

D. de P. : Ce qui nous intéressait dans ce travail, c'est qu'il nous obligeait à nous transporter dans des endroits que nous connaissions mal. Il y avait par ailleurs la complexité de l'arabe, une langue que nous ne comprenons pas. En fait, ce sont les interprètes qui nous ont proposé les morceaux et notre choix s'est porté vers les chansons qui créaient beaucoup d'émotions dans le groupe, l'obligeant à réagir différemment. Le contenu nous apparaissait un peu secondaire, même si nous leur avons bien sûr demandé ce qu'elles racontaient. Mais nous n'avons pas voulu les traduire pour qu'elles gardent un certain mystère pour les spectateurs, comme ce fut le cas pour nous à la première écoute. Le titre du spectacle vient d'ailleurs d'une chanson.

Souhaitiez-vous décaler leurs numéros ancestraux d'acrobatie ou les avez-vous garder intacts ?

M. Z. : Dans un premier temps, nous avons voulu voir tout ce qu'ils savaient faire techniquement et traditionnellement car l'acrobatie marocaine est très différente de celle que l'on pratique en Europe. Nous voulions voir comment ils bougeaient, comment ils dansaient. C'est à partir de cette matière que nous avons construit le spectacle en les amenant ailleurs, sauf pour l'ouverture qui est dans la plus pure tradition acrobatique de ce groupe familial de Tanger, comme les pyramides humaines. En général, ils font ces numéros dans les hôtels pour touristes, sur la plage, pour les mariages ou d'autres cérémonies. Certains d'entre eux ont été formés très jeunes, parfois assez durement.

D. de P. : Ce qui nous a immédiatement intéressés dans ce travail, c'est qu'ils avaient déjà une histoire entre eux, une longue histoire. Le groupe de travail existait déjà, nous n'avons pas eu à le former et nous nous sommes appuyés sur cet état de fait pour travailler. Ils avaient déjà une masse d'histoires personnelles et collectives à raconter.

On a le sentiment qu'après les numéros d'équilibre collectifs qui ouvrent le spectacle, vous avez cherché le déséquilibre personnel de chaque interprète ?

D. de P. : Oui, car nous ne voulions pas construire un spectacle technique sur l'acrobatie marocaine. Nous voulions, comme pour nos autres spectacles, raconter des histoires d'hommes. Donc il fallait les faire parler d'eux-mêmes afin que l'on puisse les découvrir, établir un lien et faire exister le théâtre. À travers eux, c'est aussi leur univers qu'ils racontent, leur quotidien. Un quotidien où la vie peut s'arrêter brutalement. C'est tellement présent dans la ville que nous en avons été bouleversés. Il y a une immédiateté de la vie, une effervescence qui se perçoit dans la ville. Pour nous qui venons d'une Suisse où nous sommes sécurisés en permanence, où il y a des assurances pour tous les instants de la vie, cela a été un véritable choc.

Cela ne les empêche pas d'avoir un grand humour sur eux-mêmes. Pensez-vous que votre travail les a amenés à plus de distance ?

M. Z. : Lorsque nous nous sommes rencontrés, ils ont pensé qu'il fallait nous montrer seulement leurs bons côtés ; nous avons dû travailler pour leur apprendre à se moquer d'eux-mêmes et des autres, mais toujours avec une grande humanité.

D. de P. : Je ne sais pas, mais ils ne se sentent pas trahis, ils se sentent bien représentés et ont un grand plaisir à jouer. Ils savent qu'ils travaillent dans un certain confort et qu'ils ne sont pas sous chapiteau mais dans un lieu très particulier. Je suis sûr qu'ils ressentent une certaine fierté de jouer cette pièce et que leur entourage est aussi heureux de les voir faire ce qu'ils font.

Avez-vous eu le sentiment de faire un spectacle plus engagé, plus politique ?

D. de P. : Nous ne cherchons pas à faire des spectacles politiques. Nous racontons juste des histoires à hauteur d'hommes. Cela dit, dans ce spectacle, à travers les histoires racontées, nous touchons certainement quelque chose de différent.

M. Z. : Le plus important pour nous, c'est d'avoir rendu présente sur scène la richesse humaine de ces acrobates et de l'univers dans lequel ils vivent. Être juste en transposant et être honnête pour rendre tout ce qu'ils nous ont apporté.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

※田◎

CHOUF OUCHOUF **(REGARDE ET REGARDE ENCORE)**

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH
durée 1h10

8 9 10 12 13 À 22H

conception, mise en scène et décor **Zimmermann & de Perrot**

composition musique **Dimitri de Perrot**

chorégraphie **Martin Zimmermann**

dramaturgie **Sabine Geistlich**

lumière **Ursula Degen**

son **Andy Neresheimer**

costumes **Franziska Born, Daniela Zimmermann**

coach acrobatique **Julien Cassier**

direction Groupe acrobatique de Tanger **Sanae El Kamouni**

interprété par le Groupe acrobatique de Tanger **Jamila Abdellaoui, Adel Chaâban, Mohammed Achraf Chaâban, Abdelaziz El Haddad, Najib El Maïmouni Idrissi, Amal Hammich, Mohammed Hammich, Younes Hammich, Samir Lâaroussi, Mustapha Aït Ourakmane, Yassine Sراسي, Younes Yemlahi**

production Zimmermann & de Perrot

coproduction Grand Théâtre de Luxembourg, Pour-cent culturel Migros, Le Volcan Scène nationale du Havre, Équinoxe Scène nationale de Châteauroux, Espace Jean Legendre Théâtre de Compiègne, MC2 Grenoble, Association Scènes du Maroc

avec le soutien de la Ville de Zurich Affaires culturelles, du Service des Affaires culturelles du Canton de Zurich, de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture, de la Fondation BNP Paribas, du Service de Coopération et d'Action culturelle de l'Ambassade de France au Maroc, de l'Institut français de Tanger-Tétouan, de la fondation BMCI avec l'aide de la Compagnie 111 et du réseau Kadmos

Faustin Linyekula

Le parcours artistique de **Faustin Linyekula** est directement lié à ses origines. Né à Kisangani, au nord-est de la République démocratique du Congo (ex-Congo belge, ex-Zaïre), il doit fuir ce pays traversé par la guerre civile. C'est au Kenya qu'il s'installe pour poursuivre sa formation, commencée avec des ateliers de théâtre organisés par le Centre culturel français de sa ville. À la suite d'une rencontre déterminante avec le danseur Opiyo Okach, il crée en 1997 la compagnie Gàara, première compagnie de danse contemporaine de Nairobi. Interprète et chorégraphe, il travaille en Afrique, mais aussi en Europe, proposant spectacles et stages de formation. C'est à son retour dans son pays natal, en 2001, qu'il imagine de marier ses pratiques théâtrales et ses aventures chorégraphiques. Il crée à Kinshasa une nouvelle compagnie, les Studios Kabako, pour proposer des projets artistiques très divers, entre installations, performances et théâtre visuel, associant des musiciens, des écrivains, des chanteurs, des acteurs, des vidéastes. Toutes ces formes semblent nécessaires à Faustin Linyekula pour s'interroger sur le présent du monde, sur sa vie, sur le quotidien de ses concitoyens et l'histoire de leur pays qui ne cesse de se réécrire. Imaginant des scénographies propres à chacune de ses expériences, il renouvelle sans cesse son approche du théâtre et de la danse, cherchant en permanence un langage différent pour se faire entendre. Depuis 2006, il a installé les Studios Kabako à Kisangani où il travaille à la mise en place d'un réseau de trois centres culturels autour des arts vivants, de la musique et de l'image. Il a été invité au Festival d'Avignon en 2007 avec *Dinozord : The Dialogue Series III* et *Le Festival des mensonges*.

Plus d'informations : www.kabako.org

Entretien avec Faustin Linyekula

On vous connaît comme danseur, chorégraphe, performeur, acteur, metteur en scène, mais vous dites que vous êtes surtout un raconteur d'histoires. Qu'entendez-vous par là ?

Faustin Linyekula : Pendant très longtemps, j'ai refusé d'être rangé dans une catégorie prédéterminée car le territoire à raconter, mon territoire mental, était tellement instable, tellement mouvant, que je pensais qu'il fallait que je passe par la danse, par le texte, par l'image, pour tenter de le cerner. Ce qui unissait ces démarches considérées comme différentes, c'était mon propos final : raconter des histoires. Aujourd'hui, je me pose des questions sur ce que la danse a représenté pour moi. Était-ce un espace différé en dehors du récit ? Un espace juste avant ou juste après, qui serait en dehors de l'histoire ou de la géographie ? Ai-je eu un regard romantique sur la danse, comme le dirait Bertolt Brecht ? Ce sont-là les questions qui me préoccupent aujourd'hui et que je pourrais résumer ainsi : ai-je vraiment dansé toute ces années ? Peut-être que oui, car le danseur ne fait que travailler à la mise en jeu de son propre corps, ici et maintenant, dans ses limites, dans sa quête d'aller au-delà des limites.

Diriez-vous que vous avez joué ?

La notion même de jouer est compliquée. Littéralement, je n'ai pas joué, ou alors j'ai joué ma vie comme on joue à la roulette russe. Je dis cela parce que la matière de mon jeu, c'était moi et qu'il est difficile de jouer avec un tel matériau. Dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire écrit : « Un homme qui souffre n'est pas un éléphant qui danse. » Je ne sais pas si j'ai joué...

Le territoire géographique dans lequel vous travaillez, c'est-à-dire la République démocratique du Congo, n'était-il pas également difficile à cerner ?

La majorité des Congolais doivent tellement se battre pour exister au quotidien qu'ils ne peuvent pas même se poser de questions. Quand moi, je me les pose, quand je me demande : « Qu'est-ce qu'être congolais ? Qu'est-ce que le Congo ? », c'en est presque fou. Il n'y a plus de repères aujourd'hui. C'est sans doute pour cela que *Bérénice* m'a parlé : j'ai rencontré cette pièce au moment où toutes ces questions se mêlaient dans ma tête. Je me suis demandé s'il était possible de jouer une tragédie dans un pays qui est lui-même une tragédie.

Votre parcours de comédien et de metteur en scène commence au Centre culturel français de Kisangani ?

Oui. Nous travaillions alors sur des adaptations de Molière ou de Marivaux, mais jamais sur les textes originaux. Nous changions même le titre des pièces. Ainsi, lorsque nous avons joué *L'Île des esclaves* de Marivaux, nous l'avons appelée *Vice-versa*. Nous n'abordions pas la tragédie classique. Quand j'ai découvert Racine, ce fut un véritable choc, la rencontre avec une langue insoupçonnée. C'est la chance que m'a offerte la Comédie-Française. Après avoir tenté de pénétrer cet univers racinien, après être allé vers lui, j'ai senti la nécessité de faire venir Racine vers moi, vers mon territoire, pour en finir avec Bérénice.

Est-ce vous qui avez choisi *Bérénice*, quand la Comédie-Française vous a proposé en 2009 de travailler avec elle ?

Quand j'ai rencontré Murielle Mayette, l'administratrice de la Comédie-Française, elle m'a proposé de travailler à partir du répertoire avec certains membres de la troupe, pour voir comment des gens comme moi, venus d'ailleurs, pouvaient s'en

emparer. Nous avons parlé de Molière, de Corneille, de Racine, et, au fil de nos discussions et de mes lectures, nous nous sommes fixés sur *Bérénice*. C'est donc un choix issu d'un vrai dialogue.

Vous avez déclaré qu'en montant *Bérénice*, vous vouliez vous « confronter à l'étranger, à l'étrangeté, à l'altérité ». Était-ce une allusion à l'étrangeté de la pièce ou à l'héroïne, qui est elle-même étrangère ?

Bérénice est une image poétique qui peut rendre compte de mon passage à la Comédie-Française. Cette maison et son fonctionnement étaient totalement étrangers à ma façon d'être et de travailler. J'étais en voyage ethnographique, une sorte d'ethnographie renversée. Je devenais, en 2009, un explorateur à l'image des Européens qui sont venus découvrir l'Afrique aux XVIII^e et XIX^e siècles. De plus, ce que je connaissais du théâtre public français que j'avais fréquenté, n'avait rien à voir avec le fonctionnement de la Maison de Molière. La troupe, ses codes, ses habitudes... Au milieu de tout cela, j'étais vraiment un étranger. Je suis parti de cette réalité pour travailler avec les comédiens. J'aime toujours avoir une dimension documentaire dans mon travail, c'est-à-dire que j'aime autant raconter la pièce que l'histoire de la construction du spectacle. L'histoire de *Bérénice*, la reine étrangère, rejoignait ainsi mon histoire d'étranger à la Comédie-Française. Mais cela ne suffisait pas. Il fallait ouvrir encore le propos et tenter de parler d'une communauté, d'un contexte et d'un aujourd'hui.

C'est ce qui vous anime en amenant aujourd'hui *Bérénice* au Congo ?

La question se pose autrement. Le français est ma première langue ; je pense en français, je rêve en français, mais ce n'est pas la première langue que j'ai apprise. Avec ma mère et mes frères, je parle swahili ou alors j'alterne le swahili et le français. Au Congo, toute la vie publique s'organise autour du français : les réunions du gouvernement, les débats à l'Assemblée nationale, l'éducation, tout est en français.

Est-ce parce qu'il n'y a pas de langue majoritaire à l'intérieur de la République démocratique du Congo ?

Il y a plus de trois cents langues ethniques, quatre langues nationales et au-dessus de la pyramide, il y a le français, qui est un peu la langue de l'élite. Parmi les quatre langues nationales, le lingala, la langue de la police et de l'armée (car elle était celle des bambalas qui étaient les plus nombreux dans l'armée coloniale créée par les Belges), est aujourd'hui comprise par tous. Là encore, c'est un héritage historique, comme pour le français. Même Mobutu qui, dans sa grande politique d'authenticité, a interdit le port de la cravate, des costumes, des noms et prénoms occidentaux, n'a pu toucher à ce système linguistique. Nous vivons dans de nombreuses contradictions. Le français est lié au fait d'être allé à l'école et il n'y a qu'une minorité de Congolais qui va à l'école et maîtrise vraiment le français.

Mais alors, quand vous allez jouer *Bérénice* à Kisangani, à qui vous adresserez-vous ?

C'est la grande question. Cette langue française est notre langue et en même temps, n'est pas la nôtre. Qu'est-ce que c'est qu'une démocratie dont la Constitution est approuvée par 82% de la population alors qu'elle est rédigée en français ? Combien de Congolais l'ont-ils vraiment lue ? La distance qu'apporte le français de Racine me permet de poser cette question et ensuite de rebondir en partant d'un dicton populaire « Français nde eboma mboka oyo » (la langue française a tué ce pays). C'est une manière de dire que ce sont les élites qui ont ruiné ce pays. C'est le défi qu'il faudra relever quand nous jouerons à Kisangani. À travers l'intrusion de cette pièce classique au Congo, on peut aussi aborder presque tous les problèmes que nous connaissons aujourd'hui et surtout la question de l'identité. Qu'est-ce qui fait un Congolais ? Qu'est-ce qu'un étranger au Congo ? Les Tutsis, arrivés au Congo en 1959 et dont les enfants sont nés au Congo, pourquoi les avoir brûlés vifs comme étrangers il y a quelques années ? En France, lors de mon travail avec la Comédie-Française, j'ai gardé le titre original de la pièce parce qu'il n'y avait que ce matériau présent sur scène. À Kisangani, pour ce nouveau projet, j'ai choisi d'en modifier le titre puisque d'autres matériaux vont être associés à la langue de Racine.

Quels sont ces matériaux nouveaux ?

Il y aura six comédiens, trois femmes et trois hommes. Nous avons imaginé, dans un premier temps, que ces six personnages arrivent dans un lieu, trouvent un texte de *Bérénice* et se mettent à le lire. Nous avons imaginé que ce texte est une trace d'une représentation de *Bérénice* donnée par des Belges avant l'indépendance de 1960. Pour le reste, nous verrons où cela nous conduira. Il y aura de la musique, comme il y en avait dans ma mise en scène à la Comédie-Française, mais différente et sans doute plus affirmée. Je voudrais aussi souligner des mots qui reviennent souvent dans la pièce comme « Je tremble », en mettant les corps en rapport avec ce qui est dit. Du tremblement de fièvre, nous irons peut-être au tremblement de terre. Je participerai au spectacle en intervenant sur scène, en dansant, en apportant un autre corps...

Dans votre mise en scène à la Comédie-Française, vous aviez intégré des éléments des *Bérénice* qui avaient existé avant la vôtre. Qu'en sera-t-il ici ?

Bérénice n'a jamais été jouée à Kisangani, donc nous sommes vraiment ailleurs. Notre problème sera plutôt de nous adapter aux réalités du Congo. Dans ce pays, il n'y a quasiment pas de théâtres. À Kisangani, il y a une salle de spectacle avec une scène, mais elle a été désaffectée. Depuis plusieurs années, une famille de fonctionnaires du ministère de la Jeunesse et des Sports à qui appartient cette salle vit sous la scène. Il faut partager la salle avec eux : ils trouvent parfois que nous empêchons leurs enfants de dormir ; nous trouvons parfois que leur télévision est très dérangeante.

Vous avez écrit que le fait de jouer en extérieur déplaçait le rapport entre acteurs et spectateurs. Qu'entendez-vous par là ?

Plus qu'au Festival d'Avignon, je pensais au Congo, où l'absence de lieu de théâtre oblige à jouer en extérieur. Je pensais aux

contingences locales. Cela étant, je suis sûr qu'en jouant en extérieur, on est obligé de revenir à l'essentiel, puisque le bâtiment théâtre n'est pas là pour nous aider. Il faudra tout organiser autour du rapport acteurs-spectateurs, pour établir le lien indispensable à la représentation.

Vous parlez beaucoup du rôle de l'Histoire dans votre parcours. Comment vous situez-vous aujourd'hui par rapport à la colonisation européenne ?

Stuart Hall, intellectuel britannique d'origine jamaïcaine, père des études postcoloniales, a déclaré dans une interview que, lorsque qu'il était arrivé en Grande-Bretagne en 1951, on lui avait demandé pourquoi il venait dans ce pays. Il avait répondu : « Je viens terminer le voyage colonial que vous avez commencé au XV^e siècle en venant chez vous au XX^e siècle. Vous avez façonné ma vie et je suis venu vous regarder dans les yeux. » Quand je pense à mon histoire personnelle, je sais que la Belgique tient pour moi, comme pour des millions de Congolais, une grande place dans la mémoire collective et la vie quotidienne, et je sais aussi que pour un jeune Belge de mon âge, le Congo n'existe pas.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

✳️

POUR EN FINIR AVEC BÉRÉNICE

CLOÎTRE DES CARMES

durée estimée 1h45

création 2010

17 18 20 21 22 23 24 À 22H

direction artistique **Faustin Linyekula**

assistanat à la mise en scène **Robain Lomandé Moïse**

musique **Flamme Kapaya**

lumière **Virginie Galas**

avec **Innocent Bolunda, Madeleine Bomandje BIAC, Daddy Kamono Moanda, Joseph Pitshou Kikukama, Véronique Aka Kwadeba, Pasco Losanganya Pie XIII, Faustin Linyekula**

production Studios Kabako

coproduction Festival d'Avignon, Centre national de danse contemporaine Angers, Nouveau Théâtre d'Angers Centre dramatique national Pays de Loire, Théâtre national de Chaillot, Festival Theaterformen Braunschweig (Hanovre)

avec le soutien de CulturesFrance, Programme Afrique et Caraïbes en Créations et de la DRAC Île-de-France-Ministère de la Culture et de la Communication

Alain Platel & Frank Van Laecke

les ballets C de la B

Orthopédagogue de formation, **Alain Platel** fonde en 1984, à Gand, un collectif de danse qui prend bientôt le nom des ballets C de la B. Artiste autodidacte, il apprend le métier de chorégraphe sur le tas et opte, dès ses débuts, pour le mélange des genres. Regroupant des interprètes issus de différents pays et mondes artistiques, ses spectacles articulent avec brio danse, théâtre et musique pour donner voix aux plus éprouvés. Un style engagé et empreint d'humanité, qui lui vaut rapidement une notoriété internationale. En 2003, *Wolf*, spectacle sur Mozart d'une étonnante vitalité, fait le tour du monde, enthousiasmant par sa dose peu commune d'exubérance et d'extravagance. Au faite de la reconnaissance, Alain Platel choisit alors d'orienter son travail vers une danse plus introspective, simple, nerveuse, voire ascétique. De là quelques pièces d'inspiration nouvelle, telles *vsprs* d'après l'œuvre de Monteverdi, *Nine Finger* ou *pitié !*, sur une musique de Jean-Sébastien Bach. Alain Platel est venu plusieurs fois à Avignon, pour *Bonjour madame* en 1996, *Bernadetje* en 1997, *Tous des indiens* en 2000, *vsprs* en 2006 et *Nine Finger* en 2007.

En Belgique, la presse le surnomme « le magicien », pour son habileté à passer d'un art à l'autre. Écrivain et musicien, **Frank Van Laecke** aime mettre en scène pour les plateaux de théâtre et d'opéra, mais ne dédaigne ni les comédies musicales, qui ont fait sa réputation internationale (*Hollywood by Night*, *Jesus Christ Superstar* ou encore *Jekyll & Hyde*), ni les spectacles de grande envergure. Car il ne craint pas le divertissement et sait en jouer, poussant à fond le volume et la farce. C'est ainsi qu'il a monté ces dernières années *Tintin et le Temple du soleil*, *The Prince of Africa*, *Dracula*, *Rembrandt*, *De Musical*, *Pirates Pirates !*, *Daens ou Booh !*, série dirigée pour la chaîne de télévision VTM. Mais il peut très facilement revenir à une esthétique plus épurée et monter de façon rigoureuse Tchekhov ou de jeunes auteurs dramatiques flamands. Sur une idée de l'actrice transsexuelle gantoise **Vanessa Van Durme**, qu'il avait mise en scène en 2006 dans l'émouvant *Regarde maman, je danse*, il se penche aujourd'hui avec Alain Platel sur « le destin houleux de neuf personnes remarquables », dans *Gardenia*.

Plus d'informations : www.lesballetscdela.be et www.frankvanlaecke.be

Entretien avec Vanessa Van Durme, à propos du spectacle *Gardenia*

Comment est née l'idée de *Gardenia* ?

Vanessa Van Durme : C'est mon idée, ou plutôt une image qui s'est imposée à moi : de vieux travestis qui dansent gaiement sur une musique triste. À partir de cette vision, j'ai commencé un casting hors du commun, en cherchant des retraités qui tous, autrefois, ont été des artistes travestis. Ensuite, ils sont devenus ce que la vie a voulu qu'ils soient : garçons de café, fonctionnaire, employé, infirmier. Je connais la plupart depuis longtemps et il a fallu surtout les retrouver et les décider à refranchir la rampe. Je leur ai dit, à chacun : « Venez, on va faire quelque chose de fort » ; mais ce ne sont pas des professionnels, du moins plus, et il a fallu les convaincre de remonter sur scène.

Quelle est la tonalité de la pièce ?

Quand j'ai vu arriver tous ces visages ridés, le premier jour, je me suis dit : « Mon Dieu ! ». Et puis je me suis regardée dans la glace et j'étais confrontée à mes propres rides ! Tous ont entre soixante-deux et soixante-sept ans. Mais dès qu'ils sont montés sur scène, la beauté s'est immédiatement mise à régner. Sur le plateau, ils étaient tellement beaux à voir bouger, danser, chanter. Je me suis dit que tout pouvait arriver : on tenait le cœur du spectacle. Et le sujet s'est imposé : l'espoir. On continue à espérer quand on est vieux et on espère de mieux en mieux, de plus en plus fort.

Pourquoi vous lancez-vous dans ce spectacle maintenant ?

J'ai l'âge de raconter cette histoire, mais je veux aujourd'hui la raconter avec les autres. J'ai soixante-deux ans et je viens de donner pendant près de cinq ans, presque sans interruption, mon monologue, *Regarde maman, je danse*. Dans ce spectacle, j'ai dit mon choix de changer de sexe et les conséquences que cela a eu sur ma carrière d'acteur, dans ma famille, dans la société qui me regardait. C'était une confession individuelle, j'étais seule en scène. J'ai sans doute besoin d'assumer désormais collectivement le regard des autres sur ce choix du travestissement. C'est pourquoi, je ne suis plus seule : nous sommes neuf sur le plateau, dont sept vieux. C'est avec eux que je veux assumer tout ça.

Comment travaillez-vous ?

On répète depuis le début du mois de mars. On danse, on chante : c'est très vivant, joyeux, entraînant. J'espère que cela va donner à tous du courage, au cœur de cette période de crise. Dans la pièce, le seul qui perd son courage, c'est le jeune Russe de vingt-deux ans qui joue avec nous, un jeune homme très beau. C'est un des plus vieux qui lui vient en aide et lui remonte le moral.

Quel est le rôle d'Alain Platel et de Franck Van Laecke ?

Il se sont rencontrés pendant une répétition de *Regarde maman, je danse*. Leur travail est complémentaire. Alain, c'est la part du concret, du geste, accompli seul ou en collectif, avec beaucoup de répétitions, d'improvisation et de rigueur. Franck, c'est une sorte de liberté et d'invention musicale permanente, un délire baroque, un goût pour la fête et la générosité.

Comment se passe une répétition ?

On commence chaque journée sans rien : pas un mot, pas de texte. Tout va peu à peu se mettre à exister dans la salle de répétition. On débute doucement, par des gestes, quelques mouvements, puis des improvisations ; alors arrivent les deux metteurs en scène, qui nous dirigent, nous reprennent, nous recadrent. Enfin vient le compositeur de musique, qui nous fait chanter. On travaille en avançant. Sur un grand panneau, Alain et Franck inscrivent toutes les scènes, toutes celles qu'on essaie. Puis ils discutent, ils choisissent, modifient, suppriment, remontent tout ça dans un autre ordre. Finalement, cela nous donne un fil directeur.

Il n'y a donc pas de texte ?

J'ai un monologue, mais de deux minutes seulement. C'est plutôt un spectacle visuel. Nous ne cherchons pas le spectacle dans le texte, nous sommes assez décomplexés par rapport à ça. Dans *Gardenia*, c'est la musique qui donne le ton et le rythme, et les corps suivent.

Vous créez le spectacle à Avignon, qu'est-ce que le Festival représente pour vous ?

J'y suis déjà venue en 2000 avec Platel pour *Tous des indiens* et je me souviens de l'honneur que cela représentait pour nous. Tout le monde veut y être et pour moi, à mon âge, c'est magnifique. C'est la même chose pour mes amis du spectacle. Ils étaient tous à la retraite et se sont lancés comme des jeunes filles dans cette aventure pas si facile. Quand on a su que le spectacle serait joué au Festival d'Avignon, nous avons éprouvé ensemble un supplément de joie, qui nous a donné l'énergie et le courage d'aller jusqu'au bout.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

※田

GARDENIA

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 

durée estimée 1h45

création 2010

9 10 11 12 À 17H

mise en scène **Alain Platel et Frank Van Laecke**

sur une idée de **Vanessa Van Durme**

scénographie **Paul Gallis**

musique **Steven Prengels**

costumes **Yan Tax, Marie « costume » Lauwers**

créé et joué par **Gerrit Becker, Griet Debacker, Andrea De Laet, Richard « Tootsie » Dierick, Timur Magomedgadzhjeyev, Danilo Povoło, Rudy Suwyns, Vanessa Van Durme, Dirk Van Vaerenbergh**

production Les ballets C de la B

coproduction Festival d'Avignon, NTGent (Gand), La Rose des vents Scène nationale Lille Métropole/Villeneuve-d'Ascq, TorinoDanza (Turin), Biennale de la Danse-Lyon, Tanz im August (Berlin), Théâtre national de Chaillot, Brighton Festival, Centro Cultural Vila Flor (Guimarães, Portugal), La Bâtie-Festival de Genève

avec le soutien des Autorités flamandes, de la Ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale

Alain Platel

les ballets C de la B

Plus d'informations : www.lesballetscdela.be

Entretien avec Alain Platel, à propos du spectacle *Out of Context*

Qu'est-ce qui a motivé la création de *Out of Context* ?

Alain Platel : L'envie de poursuivre dans la voie des dernières pièces : *pitié !*, *Nine Finger* ou *vsprs*. Leur langage purement physique m'intrigue et j'avais l'impression qu'il était possible d'aller encore plus loin dans cette direction. C'est un langage physique qui permet de traduire de grands sentiments d'une manière contemporaine. J'ai voulu tester de nouveau ce langage, mais en me délestant du contexte culturel et musical propre à *pitié !* (*La Passion selon Matthieu* de J.S. Bach) et à *vsprs* (*Les Vêpres de la vierge* de Monteverdi). Là, il n'y a pas de musique préalable et la question s'est imposée comme une évidence : que se passe-t-il quand il ne reste que les corps des danseurs ? Comme je n'avais pas de réponse a priori, je me suis dit qu'il fallait explorer cette piste.

Comment avez-vous travaillé avec les danseurs et les danseuses ?

Durant le processus de création, c'était assez déstabilisant : les danseurs, comme moi-même, étions parfois un peu perdus. Dans *pitié !* et *vsprs*, leur engagement était immense. Ils devaient placer leur corps à la hauteur de la musique, et pas n'importe laquelle. Tandis que cette fois, plusieurs m'ont dit être gênés, comme s'ils travaillaient à l'aveugle, ou avec le frein en permanence. D'autres, au contraire, se sont engouffrés dans ce projet du corps mis à nu avec une telle énergie, ou une telle virtuosité, qu'il fallait plutôt les brider, les cadrer, pour qu'ils n'en fassent pas trop. Avec le corps comme unique instrument, il n'y a pas de recours : si vous n'en faites pas assez ou trop, cela ne semble pas juste. Et des corps qui sonnent faux, il me semble que c'est le pire travers de la danse. Il faut prendre ce corps comme instrument premier, avec énormément de distance, même si l'engagement et l'investissement sont intenses, pesant sur tous les instants. Ce n'est que dix jours avant la première, en janvier dernier, que les danseurs et moi-même avons commencé à nous sentir bien dans cette pièce.

Vous avez travaillé sur les gestes des handicapés. Comment cela s'est-il passé pour les danseurs ?

Tous les danseurs m'ont dit qu'un sentiment d'humilité les avait habités : il s'agit d'intégrer en soi, dans son jeu, une immense fragilité. On a toujours l'impression qu'un danseur n'a aucun mal à se déshabiller, à se montrer, à danser. Or c'est un leurre, une pure illusion, et j'ai vu chez eux beaucoup de respect dans la manière d'entrer dans ces corps. Cela m'a beaucoup touché pendant les répétitions, de constater combien un danseur est fragile.

De nombreux registres semblent cohabiter dans ce type de beauté...

Il existe une grande disparité chez les danseurs lorsqu'ils font face à ce corps et à ses tics, ses hésitations, ses répétitions, ses travers, ses étrangetés. Chacun entre en lui différemment, certains plus facilement que d'autres, mais ce n'est pas forcément le gage de la réussite. Certains habitent aisément ce corps particulier, d'autres non, c'est aussi simple que ça. Plusieurs langages se croisent dans ce spectacle : la beauté plastique des danseurs, le handicap et sa gestuelle, le corps difforme et sa chorégraphie, des moments de musique populaire, comme les mouvements sur la musique disco, et d'autres phases beaucoup plus expérimentales, par exemple quand les corps se confrontent aux sons, aux bruits, aux cris. Au début des répétitions, les danseurs ont pris surtout cette forme d'apprentissage pour un amusement, une distraction. C'était un entraînement : faire les fous, habiter ce corps si particulier, empêché, instinctif, enfermé en lui-même, inachevé. Lors de la seconde étape, les danseurs se sont mis à rivaliser entre eux à l'intérieur de ce cadre. Mais on était encore loin de la pièce telle que je l'imaginai. Dans une troisième étape de la préparation, on a enfin cherché à retrouver la danse par l'intermédiaire de ce corps difforme, de ses gestes et de ses mouvements : le spectacle s'est constitué là, quand nous avons quitté la virtuosité, le savoir-faire, l'imitation, pour être plus modestes et nous poser la question : qu'est-ce que ce corps si particulier peut nous apprendre, à nous, danseurs et chorégraphes ? Quelle leçon pouvons-nous en tirer pour danser autrement ?

Avez-vous senti des liens avec votre formation d'orthopédocogogue ?

Il y a des liens bien sûr. Tout ce qui est de l'ordre de la « danse hystérique », bâtarde, exagérée, me renvoie à ce que j'ai pu vivre comme orthopédocogogue dans plusieurs hôpitaux psychiatriques à la fin des années 1970. J'ai été fasciné par cette frontière si peu sûre et en même temps si rigide et normée, entre normalité et anormalité. Ce langage du corps premier a toujours fait partie de moi et cela devient de plus en plus explicite dans mes dernières pièces. Je trouve cela beau à regarder, tout simplement. J'éprouve devant les gestes et les mouvements de ce corps si particulier un sentiment du bizarre, mais également un plaisir esthétique. La difformité est une forme de beauté, elle n'a pas, pour moi, de lien avec le « handicap », comme l'on dit aujourd'hui. C'est davantage un type extrême de beauté, que je rapprocherais du plaisir que j'éprouve à regarder longtemps un tableau d'un peintre primitif flamand, par exemple sur la souffrance du Christ. Je me sens en état d'apprécier esthétiquement cette souffrance.

Parfois, la relation est difficile avec les handicapés, assez malaisante...

Personnellement, je n'ai jamais éprouvé aucune gêne à les regarder. C'est assez bizarre à dire, mais je crois que je bénéficie d'une reconnaissance et même d'une affection, de leur part pour cette raison précise. Je vois leurs difformités, leurs empêchements ; j'en discute avec eux, parfois comme un pur technicien et praticien du corps. J'apprécie une forme de beauté qui en résulte. J'ai du plaisir à les fréquenter et à les regarder, et je pense sincèrement que cela les gêne moins que ceux qui font semblant de ne pas voir le handicap, qui font « comme si », mais peuvent cependant tenir d'autres discours derrière leur dos. Ils ne supportent pas l'hypocrisie. Il faut avoir le courage, l'honnêteté, de les regarder en face, de voir leur corps : il y a là davantage de respect que dans l'attitude qui consisterait à mimer leur normalité, ou au contraire à les repousser pour ne pas les voir, à les parquer loin du regard. Quand on a joué *pitié !* à Londres, ville où tout est fait pour recevoir des handicapés dans les théâtres, j'ai vite remarqué que, du premier rang qu'on leur réserve, montaient des petits cris, des gestes, qui répondaient d'ailleurs explicitement aux mêmes petits cris et aux mêmes gestes qui étaient intégrés dans le spectacle, du côté des danseurs. Ça circulait, le lien était très fort. Les danseurs et moi-même avons beaucoup aimé cela. Mais le lendemain, la sécurité du théâtre a enlevé les handicapés de la salle, car leurs manifestations « perturbaient trop » le déroulement du spectacle. C'est typiquement ce qui me choque : les handicapés ont la « permission » d'être là, mais ils ne doivent surtout pas être eux-mêmes. Je trouve cette relation très fautive.

Que vous reste-t-il de plus fort de votre expérience d'orthopédagogue ?

Mon stage d'une année à l'hôpital psychiatrique d'Armentières, près de Lille, au Pavillon 17, celui des enfants, le plus souvent des autistes et des handicapés lourds. Ce fut absolument décisif. La figure importante, qui a travaillé dans ce même pavillon et a marqué tout le monde de son empreinte, c'est Fernand Deligny. J'ai été fasciné par lui, ses méthodes, ses textes, ses films : son regard sur les enfants m'a énormément appris. Son approche de l'autisme est bouleversante, car il inverse totalement la perspective : ce n'est plus la normalité qui inculque ses règles à l'anormalité, ce sont les enfants autistes qui ont, soudain, quelque chose à nous apprendre, notamment comme il est beau de survivre, de continuer à vivre avec ces gestes, ce monde, avec si peu de choses pourtant si précieuses. Apprendre le langage, c'est très compliqué. Il est étonnant que la plupart des enfants y parviennent ; ce n'est pas si invraisemblable que certains n'y arrivent pas. Mais pour ces derniers, les autistes, c'est difficile, terrible. Deligny a compris cela et a trouvé une autre manière de communiquer. Chez lui, en Ardèche, où il vivait entouré d'autistes, il observait leur démarche, leurs habitudes et recomposait un langage pour eux grâce à autre chose : comme faire du pain, couper du bois... Ils devenaient capables de parler autrement, à travers des objets, des actions, leur corps. Ces enfants devenaient des virtuoses de cela. Il les faisait passer de l'état de folie à l'état de poésie. Deligny lui-même était un poète, un penseur majeur : il a écrit des textes d'une poésie incroyable sur l'enfance.

Avez-vous montré les films de ces expériences à vos danseurs lors de la préparation du spectacle ?

Comme je l'ai dit précédemment, le danger est de mimer le handicap. Mais oui, j'ai montré des films à l'équipe, au début du travail commun. Moins ceux de Deligny, comme *Le Moindre geste*, que certains réalisés au tout début du cinéma, par exemple ceux d'un psychiatre qui a enregistré ses patients hystériques. Ce sont des films spectaculaires sur la possession du corps par l'hystérie et les danseurs étaient fascinés. Ils ont indéniablement reconnu quelque chose dans ces films, qui a pu ensuite leur appartenir en propre, des gestes et des attitudes qu'ils adaptaient. Car tout ce que l'on voit dans le spectacle définitif, sur le plateau, c'est du travail : des gestes et des mouvements qui ont vécu dans le corps des danseurs, qui sont devenus les leurs, qu'ils ont recréés. C'est un processus de création, non d'imitation. C'est pourquoi, on se concentre d'abord sur les détails : chaque détail de la danse, chaque fragment du corps, devient essentiel. Dans mes briefings quotidiens, je parlais des détails : « À ce moment, tu ne dois pas sourire », « Là, tu dois poser le pied ainsi », « Ici, tu dois dresser le petit doigt comme cela. » C'est de la dentelle, tout est hyper précis.

En même temps, on a le sentiment d'une grande liberté, parfois même d'une certaine improvisation.

C'est vrai pour la chorégraphie sur la *beat*, ou pour celle sur la chanson de Khaled, qui sont réalisées de manière très libre et organique. C'est un petit moment au centre du spectacle, qui a grandi au fur et à mesure des inventions des danseurs. Ils ont pris beaucoup de plaisir à le faire, comme si cela leur permettait d'évacuer la tension qui régnait tout au long des trois mois de répétition, lors du travail sur le corps difforme.

Out of Context s'inscrit-il dans une continuité avec vos autres spectacles, ou est-ce une rupture radicale ?

Cette dernière pièce ne tombe pas du ciel. Elle vient de loin, de mon ancienne formation psychiatrique, mais elle est également liée à certains spectacles, comme *Nightshade* ou *Nine Finger*, des pièces très simples qui jouent sur les détails du corps. D'un côté, il y a les pièces musicales baroques, *Wolf*, *pitié !*, *vsprs* ; de l'autre, les formes corporelles épurées. Depuis un an, j'ai un important projet autour de Verdi, commandé par Gérard Mortier, que nous avons dû reporter à 2012 lorsque Gérard a été nommé à la direction de l'opéra de Madrid. En attendant, il fallait inventer un autre spectacle. Les conditions étaient claires : ni costumes ni décors pas de musiciens sur scène. Mais l'invention à partir de la contrainte est toujours stimulante : c'est cette pièce intime sur les corps qui s'est imposée, dans son dénuement.

Vous mêlez des registres de cultures différentes.

J'aime beaucoup quand la culture populaire vient prendre une place inattendue, quand elle s'impose et brise l'unité de la culture classique. Je me souviens du travail sur *Wolf* avec Sylvain Cambreling à la direction musicale de l'orchestre. On dansait sur Mozart, mais à un moment, je voulais utiliser une chanson de Céline Dion. J'imaginai que, de son temps, Mozart aurait travaillé avec elle. Je ne savais pas comment annoncer cela à Cambreling, qui est tout de même une pointure du clas-

sique. Un jour, j'ai glissé ça dans une conversation, il ne connaissait pas Céline Dion. Il s'est acheté un cd, il a écouté, puis m'a appelé pour me dire : « C'est d'accord, on met Céline Dion au milieu de Mozart. » Je crois que la musique « sérieuse » résiste, mais aime être un peu bousculée : les larmes qu'on verse sur Mozart sont les mêmes que celles qu'on verse pour une chanson de Dion. Dans *Out of Context*, la chanson de Khaled, *Aïcha*, c'est un cadeau à mon danseur coréen, Hyo Seung Ye. Il danse et chante avec elle et ça me donne la chair de poule. C'est pour moi aussi fort que n'importe quel air classique. Je ne suis pas musicien, je ne compare pas les virtuosités : ça me touche et ça me suffit.

Vous vous êtes également inspiré de Glenn Gould...

Bach joué par Glenn Gould, c'est absolument fondamental pour ce spectacle. Moins la musique que l'image de cet artiste transporté, qui joue entre le génie et l'autisme. On a visionné ensemble un documentaire sur lui au début du travail : Gould est vraiment « out of context », « hors contexte », et cette sorte d'hystérie poétique nous a beaucoup inspirés. Il semble souffrir, il est fou, bizarre, mais il est, dans le même temps, génial. Il a trouvé une manière d'exprimer ce génie étrange en jouant Bach au plus proche de son état émotionnel.

Comment conserver la spontanéité qui se dégage de *Out of Context* au fur et à mesure des représentations ?

C'est un *work in progress*. Très peu de choses changent, mais le spectacle doit rester vivant, même quand on le joue plus de cent fois. Ce qui change, c'est donc le détail. Mais tous les détails comptent. Le risque ici, avec la répétition des représentations, c'est le sur-jeu : quand on force le jeu en fonction des réactions du public, pour plaire, pour faire de l'effet. Surtout ne pas faire rire, surtout ne pas apitoyer, c'est la règle première avec le corps difforme. L'équilibre est donc fragile.

Tout le spectacle travaille sur la frontière entre normalité et anormalité. Doit-on sentir ou non ce passage-là ?

Évidemment, on doit le sentir. Il s'agit d'éprouver cette frontière. Sur scène, ce ne sont pas des fous, ni une pure imitation de la folie. Le lien avec le spectateur est différent : ce dernier ne vient pas au spectacle du monstre, sinon ce serait un exercice voyeuriste épouvantable. Quand les danseurs, au début, viennent depuis la salle se déshabiller sur scène, l'idée est que les spectateurs les ressentent comme certains « des leurs ». Ce sont des gens qui vivent une expérience que chacun peut vivre à sa manière dans sa propre existence : devenir anormal, mais en gardant une distance, en sachant qu'il s'agit d'un essai.

C'est un spectacle techniquement impressionnant

Ce n'est pas si important que cela pour moi. Mais il est vrai que cette pièce nécessite de très bons danseurs. Leur virtuosité corporelle est une aide, mais pas davantage. Car il faut faire des choses simples d'une manière très puissante et intense. La virtuosité fait peur, on la repousse souvent et la danse contemporaine l'a beaucoup repoussée. Il est temps de la revaloriser et de la réutiliser. Je connais certains danseurs qui n'osent pas user de leur virtuosité technique, qui en ont honte et qui la cachent. Elle n'est pas absolument nécessaire, c'est vrai. Mais elle sert aussi à nous faire rêver, à faire tout à coup décoller un spectacle, c'est elle qui nous propulse. Ici, elle était sans doute plus importante que d'habitude, car la rencontre entre la virtuosité et la difformité des corps est indispensable, comme un hommage que la première rend à la seconde, un hommage nécessaire. Le difforme appelle la virtuosité du corps.

Propos recueillis par Antoine de Baecque



OUT OF CONTEXT FOR PINA

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h25

création 2010

22 23 24 25 26 À 22H

conception et mise en scène **Alain Platel**

dramaturgie **Hildegard De Vuyst**

assistanat à la mise en scène **Sara Vanderieck**

lumière **Carlo Bourguignon**

son et musique électronique **Sam Serruys**

costumes **Dorine Demuyck**

créé et dansé par **Elie Tass, Emile Josse, Hyo Seung Ye, Kaori Ito, Mathieu Desseigne Ravel, Mélanie Lomoff, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerrero, Ross Mc Cormack**

production les ballets C de la B

coproduction Théâtre de la Ville-Paris, Grand Théâtre de Luxembourg, TorinoDanza (Turin), Sadler's Wells (Londres), Stadsschouwburg Groningen, Tanzkongress 2009/Kulturstiftung des Bundes, Kaaithheater (Bruxelles), Wiener Festwochen (Vienne)

avec le soutien des Autorités flamandes, de la Ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale

Josef Nadj & Akosh S.

De culture hongroise, né à Kanjiza, en Voïvodine, dans l'actuelle Serbie, **Josef Nadj** arrive à Paris au début des années 80. Il y découvre la danse et fonde sa propre compagnie en 1986, le Théâtre Jel. Inspiré des souvenirs de son village natal, son premier spectacle, *Canard pékinois*, pose les jalons d'une œuvre aujourd'hui internationalement reconnue. L'œuvre d'un alchimiste de la scène qui marie comme nul autre le geste, la musique et les arts visuels, tout en laissant infuser dans les corps la puissance d'évocation de la littérature. Parallèlement à ses chorégraphies, Josef Nadj dessine, peint, photographie, sculpte. Son œuvre plastique est aussi riche que celle qu'il destine au plateau. On y retrouve ce qui fait l'originalité puissante de son univers scénique, entre danse et théâtre, ces visions en constante métamorphose où les objets, les corps, les gestes semblent à la fois très anciens et inédits, tragiques et burlesques, mis en mouvement par le souffle de la poésie et de l'ironie. Le directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans a souvent été l'invité du Festival d'Avignon : il y a présenté *Les Échelles d'Orphée* en 1992, *Le Cri du caméléon* et *Les Commentaires d'Habacuc* en 1996, *Woyzeck ou l'Ébauche du vertige* d'après Büchner en 1997, *Petit psaume du matin* dans le cadre du Vif du sujet en 1999, *Le Temps du repli* en 2001, *Les Philosophes* en 2002 et *Last Landscape* avec le percussionniste Vladimir Tarasov en 2005. Il a été artiste associé en 2006, donnant *Asobu* dans la Cour d'honneur et *Paso Doble*, inoubliable duo d'argile avec Miquel Barceló, dans l'Église des Célestins.

Né en Hongrie, le musicien **Akosh Szelevényi** s'installe en France dans le milieu des années 80, après une formation classique et traditionnelle à Budapest. Compositeur et saxophoniste, il est depuis l'âge de dix-sept ans passionné par le jazz, le free jazz et l'improvisation. Son arrivée à Paris marque sa rencontre avec des maîtres décisifs : Archie Shepp, Steve Lacy, Dewey Redman. Avide de collaborations diverses et variées, il travaille avec le metteur en scène François Cervantes, le Centre national des Arts du cirque et participe à l'enregistrement de l'album *Des visages, des figures* du groupe Noir Désir, avant de fonder sa propre formation, Akosh S. Unit. Il rencontre Josef Nadj en 2003, lors de la préparation d'*Eden*. Depuis, ils ont œuvré de concert pour *Asobu*, *Paysage après l'orage*, *Entracte* et *Sho-Bo-Gen-Zo* et se retrouvent dans *Les Corbeaux*.

Plus d'informations : www.josefnadj.com et <http://akosh.s.free.fr>

Entretien avec Josef Nadj

Vous revenez au Festival d'Avignon quatre ans après en avoir été l'artiste associé, en 2006 : que vous reste-t-il de ce compagnonnage ?

Josef Nadj : J'ai toujours aimé le Festival, c'est un territoire que j'ai adopté. Comme spectateur, comme artiste, j'y suis venu une bonne dizaine de fois en vingt ans. J'étais désireux de poursuivre l'aventure avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, qui m'a permis d'élargir ma vision du Festival. Dans cette logique, j'ai proposé de revenir avec un geste très personnel, dans lequel je suis impliqué comme homme, comme danseur, comme chorégraphe, comme artiste visuel. Parmi les créations récentes ou en cours, nous nous sommes donc décidés pour la plus intime : celle qui va jusqu'au bout d'un chemin, qui mène de mon enfance, de mon pays, à l'acte pictural intégré dans la danse, à la peinture sur le plateau.

D'où vient ce nouveau spectacle, *Les Corbeaux* ?

Le déclencheur du spectacle est extrêmement concret : il s'agit d'une rencontre fortuite avec un corbeau, au Japon. Ce fut le déclic. Lors d'une tournée, il y a quelques années, je répétais tout seul sur le toit du théâtre de Tokyo, entouré de grandes baies vitrées, quand un corbeau, non loin de moi, juste de l'autre côté de la vitre, s'est posé et a fait quelques pas. Ce mouvement conjoint et tournant – moi dansant et saisissant, dans un regard, l'oiseau qui atterrissait – a créé dans mon esprit une sorte de communion, une fusion entre l'homme et l'animal, une harmonie des gestes et des attitudes. Ce moment m'a beaucoup intrigué : comment le hasard de cette rencontre a-t-il construit ces mouvements parallèles ? Telle une illumination entêtante, cette vision est revenue souvent dans ma mémoire. J'ai voulu la fixer et la visualiser pour la revivre, en la dessinant. J'ai effectué toute une série d'esquisses et de dessins à la mine de plomb. À cet instant s'est construite une forme d'engagement : il fallait que j'aille plus loin avec les corbeaux.

Pour vous, le corbeau est depuis longtemps un oiseau familier ?

Chez moi, en Voïvodine, les corbeaux ont une grande importance : ils symbolisent la sagesse, la liaison entre la surface de notre monde et celui du mystère qui nous entoure, largement invisible. On représente souvent le corbeau avec un anneau sur le bec, parce qu'il possède la clé de l'unité du monde : il a un regard sur le cycle de la mort et de la vie, du réel et du rêve, du mystère et de son interprétation.

En France, le corbeau, c'est l'animal vaniteux de la fable de La Fontaine ; dans les pays de langue anglaise, c'est l'aspect diabolique qu'on retient surtout, d'après les poèmes de Poe... À chaque reprise, une image assez négative, renforcée par le cinéma, *Les Oiseaux* d'Hitchcock, ou la série fantastique *The Crow*... Un animal à mauvaise réputation, au croassement lugubre.

Ce n'est évidemment pas mon image. Mon corbeau est plus proche, plus humain. Il est lié à l'initiation, au savoir. C'est une figure de sphinx, ce qui n'empêche ni le mystère, ni le secret, ni l'inquiétude.

Avez-vous cherché à vous rapprocher du corbeau ?

Tout à fait, par les dessins préparatoires, par l'observation précise, par l'imitation attentive du mouvement, du vol, de l'atterrissage, de sa démarche au sol. Je me suis approché au maximum du corbeau et j'ai découvert en moi une proximité très forte avec cet oiseau particulier. Il a fallu ensuite mettre cela sur le plateau : passer du dessin de l'oiseau ou du corps humain au spectacle proprement dit. Comme une sorte de performance, j'ai dansé mes observations picturales, j'ai chorégraphié mes heures de proximité avec lui, toute cette préparation. Comment devenir un corbeau ? J'avais procédé d'une manière assez similaire pour *Les Philosophes*, en partant de dessins à l'encre de Chine pour aller vers l'abstraction, la philosophie. Cependant, à partir d'un certain moment, une fois le parcours entrevu, construit avec les dessins, j'ai compris qu'il fallait que je partage l'espace musical avec Akosh.

Vous avez donc constitué un duo avec Akosh Szelevényi ?

Nous nous connaissons bien, après plusieurs collaborations communes. Sa vision du monde est proche de la mienne, nous partageons une même terre, une même culture. Nous avons décidé d'être tous les deux sur scène, en duo, d'être ensemble les corbeaux du spectacle. Pour ses improvisations musicales, au saxophone, il est parti du cri de l'oiseau. C'est une musique de la terre natale, cela me touche énormément. Il parvient à sculpter un espace sonore à partir de notre présence sur scène. Nous avons beaucoup travaillé ensemble, réalisant une série de performances improvisées autour des corbeaux, partant de mes dessins, mais surtout de leurs mouvements, de leurs cris, de la terre où ils se posent, des arbres depuis lesquels ils s'envolent. C'est à la fois précis, écrit, annoté et très ouvert : les variations improvisées trouvent toute leur raison d'exister.

Où avez-vous joué ces premières performances ?

Il s'agissait de tester notre travail sur un public restreint, dans un moment où rien n'était encore très abouti, comme un premier jet. On a montré ce duo dans quelques festivals de jazz, notamment aux Bouffes du Nord à Paris pour Jazz Nomades, là où l'improvisation a toute sa place. Fin février 2010, j'ai ouvert une répétition au public du Centre chorégraphique national d'Orléans. À chaque fois, on a ajouté quelque chose. Peu à peu, l'espace du plateau s'est construit, la lumière est intervenue, le public a aussi beaucoup apporté. Désormais, cela commence à se stabiliser et la performance devient une véritable pièce. Nous avons fini par trouver l'espace et le temps nécessaires pour créer cette boucle qu'est un spectacle.

La fin des *Corbeaux* est étonnante...

À un moment, j'ai senti qu'il fallait que j'aille au-delà de moi, de mon corps : je deviens corbeau, je deviens pinceau, je dessine avec mon corps, après avoir plongé dans un tonneau rempli de quatre cents litres de gouache noire brillante, fluide, qui me recouvre complètement. On peut voir cela comme un envol nécessaire, lors duquel j'évolue vers le stade animal. C'est aussi l'acte pictural définitif, quand le corps humain se fait le sujet et l'instrument même de l'art.

C'est également une vision apocalyptique...

L'apocalypse de notre temps : un oiseau pris dans une marée noire, le corps et les ailes recouverts d'un mazout noir mortel, englué dans la matière.

Il existe un lien avec *Paso doble*, où votre corps, là aussi, devenait matière et objet d'art.

Dans *Paso doble*, je pénétrais dans l'univers visuel et la matière de la création propre à Miquel Barceló, l'argile de ses sculptures. Je devenais sa sculpture. Dans *Les Corbeaux*, ce sont mes dessins, c'est mon noir, c'est mon animal. Je prends davantage cela comme un retour à mes origines de dessinateur, un geste pictural qui m'est propre. Comme si je me métamorphosais en mon pinceau, en l'une de mes miniatures à l'encre de Chine. Je suis l'animal, mais également la matière picturale.

La peinture prend de plus en plus de place dans votre travail et vos spectacles.

Ce spectacle me projette dans le futur de mon travail, du moins tel que je l'espère : sculpter le son, les lumières, les couleurs. Je souhaite de plus en plus équilibrer, et même fusionner, mes travaux visuels et mon expérience chorégraphique. Les prochains spectacles iront plus loin encore dans cette direction : mettre sur le même plateau une exposition, une installation, une performance, une chorégraphie, des documents filmiques, sonores, visuels, mon travail pictural, les monochromes noirs que je dessine par exemple. Ce qui était encore éclaté à Avignon en 2006 devrait bientôt apparaître en un seul lieu, comme si un atelier, tout à la fois concret et imaginaire, pouvait prendre place sur le plateau, comme si la scène devenait cet atelier où l'on danse, vit, peint, compose, parle, dans le même mouvement. *Les Corbeaux* représentent pour moi un chapitre de ce grand atelier-là.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

⌘ ⊙ ⚡

LES CORBEAUX

une performance de **Josef Nadj** et **Akosh S.**

SALLE BENOÎT-XII

durée 1h

création 2010

18 19 20 21 23 24 25 26 À 18H

chorégraphie **Josef Nadj**

composition musicale **Akosh Szelevényi**

lumière **Rémi Nicolas**

son **Jean-Philippe Dupont**

décors et accessoires **Alexandre De Monte, Clément Dirat, Julien Fleureau**

avec **Josef Nadj, Akosh Szelevényi**

production Centre chorégraphique national d'Orléans

coproduction Théâtre Forum Meyrin (Genève)

avec le soutien de la Scène nationale d'Orléans



LES CORBEAUX

EXPOSITION DE JOSEF NADJ

8-27 juillet (tous les jours sauf le 14)

MAISON DES VINS - 11h-18h - entrée libre (détails dans le *Guide du spectateur*)

Cindy Van Acker

Le corps est l'outil privilégié de **Cindy Van Acker**. Elle travaille avec lui sans relâche, dans un souci de précision millimétrique : c'est la technologie de pointe qui façonne l'ensemble de ses spectacles. Formée au classique, danseuse au Ballet royal de Flandre puis à celui du Grand Théâtre de Genève, Cindy Van Acker acquiert, au milieu des années 90, le sentiment d'être parvenue au bout d'un chemin ; elle décide alors de considérer son corps autrement. Avec lui, elle invente une langue différente, le chorégraphiant selon une écriture minimaliste. « Le corps est ma force de proposition », explique-t-elle. Plusieurs pièces, qu'elle danse elle-même (*Corps 00 : 00* en 2002) ou confie à d'autres (*Fractie* en 2003, *Pneuma 02 : 05* en 2005, *Kernel* en 2007), soulignent ce travail formel qui explore les interactions entre le corps, l'espace, le temps et le son. Cindy Van Acker est aussi motivée par les rencontres : avec la création musicale, avec la technologie qui stimule ou capture les mouvements mais aussi avec d'autres artistes de plateau comme Romeo Castellucci. « Son travail m'a touchée profondément. Plus qu'une nouvelle base de réflexion, cela a été pour moi une rencontre ébranlante. » En 2005, le metteur en scène italien l'invite à la Biennale de Venise dont il dirige la section arts de la scène ; en 2008, alors qu'il est artiste associé de la 62^e édition du Festival d'Avignon, il la sollicite pour l'accompagner dans la création d'*Inferno*, à la Cour d'honneur du Palais des papes. Résultats d'une recherche expérimentale poussée, les quatre soli *Lanx*, *Obvie*, *Obtus* et *Nixe* sont autant d'occasions de découvrir l'œuvre de cette auteure chorégraphique, aux confins de la danse, de la performance et des arts plastiques. Interprétés par quatre danseuses distinctes, ils feront l'objet au Festival d'Avignon de deux programmes reliés par un fil rouge : la précision organique des combinaisons de mouvements qui, souvent au plus près du sol, dans le mystère de l'horizontalité, font que le corps se met à exister très fort.

Plus d'informations : www.ciegreffe.org

Entretien avec Cindy Van Acker

Vous avez découvert le Festival d'Avignon en 2008, par l'intermédiaire de Romeo Castellucci, qui vous a associée à la création d'*Inferno* dans la Cour d'honneur. Quelle impression en gardez-vous ?

J'ai atterri au cœur du sujet, directement au Palais des papes et ce fut une belle aventure ! Il y avait une soixantaine de personnes sur le plateau, pour la plupart des amateurs, à qui il fallait apprendre à bouger, individuellement et ensemble. J'ai moi-même beaucoup appris et humainement, c'était très fort. Malgré la tension d'une création dans la Cour, ma position était plutôt agréable. Je n'étais pas en première ligne, je n'étais pas trop exposée et l'ambiance était très stimulante. C'était intense, comme un premier contact avec le Festival. Deux ans plus tard, mon travail ressurgit dans la programmation.

Qu'est-ce qui vous touche dans les spectacles de Romeo Castellucci ?

Son travail m'a toujours ébranlée. J'ai eu l'impression immédiate qu'il me parlait directement, qu'il m'amenait dans des endroits inconnus, faisant surgir des émotions lointaines, mais reconnaissables. Ça résonnait dans mon corps, dans ma tête. Je ressentais physiquement son travail, qui ouvrait un espace créatif en moi. Cela rejoint un rapport au temps, à ce qui s'écoule : les corps qu'il dirige se posent dans le temps, un nouveau temps, on a la sensation qu'ils s'inscrivent dans les événements du monde. Nous avons beaucoup parlé ensemble de rythme, notamment à propos de mon spectacle *Corps 00:00*, où la relation entre le rythme sonore, la lumière, le mouvement, est primordiale. Il s'est ainsi construit entre nous un dialogue à propos des gestes, du temps et des sons.

Vous présentez quatre soli à Avignon, pourquoi ce choix ?

Ces quatre soli, *Lanx*, *Obvie*, *Nixe* et *Obtus*, font partie d'une série de six. Le solo est une forme que j'aime bien parce qu'elle permet d'aller loin dans l'exploration des mouvements, dans la composition et dans la relation à l'interprète. Les quatre pièces ont une cohérence de genre, une même texture chorégraphique et sont conçues par la même équipe. Les deux derniers soli, *Nixe* et *Obtus*, marquent une évolution dans le rapport à l'espace de la lumière, un espace que j'ai l'intention de continuer à explorer. Je trouvais intéressant de donner ces deux derniers en résonance avec les deux premiers, créés il y a deux ans. On voit ainsi le cycle se dessiner. C'est un trajet.

Ces mots qui servent de titre à chacun des soli, *Lanx*, *Obvie*, *Nixe*, *Obtus*, comment les avez-vous choisis ?

Ils sont nés très tôt dans le processus, une fois le choix des danseurs défini, avant la confrontation de mon langage du corps avec l'interprète. On peut presque dire que nous sommes partis d'eux pour travailler. Mon langage n'est pas explicite, il ouvre au corps des espaces à la fois concrets et imaginaires. Je ne voulais donc pas emprunter des mots au discours classique et j'ai choisi des mots simples, courts, qui font entendre un son unique. Le titre, c'est une tonalité poétique et en même temps un outil pour creuser la composition.

Chez vous, au fondement de tout, il y a une langue du mouvement...

Oui, à défaut de me sentir à l'aise avec la langue des mots... Cette ligne s'est construite sur la durée, depuis 2001. J'ai voulu reconsidérer le corps en enlevant tout ce qui semble « naturel », les réflexes, les gestes conditionnés par les comportements

sociaux ou les habitudes physiques. C'est alors que j'ai décidé de mettre tous les compteurs à zéro, de repartir de mon seul corps pour le traiter comme une matière plastique. Chaque intention est devenu une base de réflexion pour élaborer ou non un mouvement. Mettre ainsi le langage corporel au point zéro, cela consiste à remettre en question les valeurs connues, physiques ou mentales. Depuis, un certain langage corporel se profile, où la pensée du mouvement est partout : dans le corps, l'espace, le son, la lumière et le regard du spectateur. C'est un discours du corps qui s'en dégage, c'est mon langage naturel. Je vois en corps ce qui est dans le monde. Le sujet des pièces peut s'accrocher à une couche plus ou moins profonde, surgir en un lieu d'interrogation, que ce soit le corps, le mental, la société, une prise de position, un titre, une émotion.

Comme, par exemple, de poser de manière si manifeste le corps au sol ?

C'est la remise en question primordiale, avant le mouvement, de la posture corporelle. Avant de se redresser, il faut retrouver le sol, la terre. L'horizontalité du corps évoque un vocabulaire corporel qui demande encore à être exploité. Mon intention était de considérer tous les points d'appui au même niveau, sans hiérarchie, ce qui peut amener une sensation d'un au-delà du corps. J'ai développé une véritable technique au sol : les rapports avec les appuis, le poids, la puissance.

Comment avez-vous travaillé avec vos interprètes ?

L'initiation aux mouvements a été posée comme une projection de mes propres mouvements sur le corps d'une autre. J'ai pensé que ce n'était pas seulement mon propre corps qui pouvait pousser plus loin l'expérience chorégraphique, j'avais envie de passer par la confrontation avec l'autre, l'échange, peut-être une forme de fusion. On sort alors d'un certain état d'autisme : exprimer ses pensées, mettre des mots sur ce qu'on attend. Puis, la manière dont l'autre accepte, résiste, propose est également essentielle. Un dialogue des corps se met en place, qui est au centre de ces « soli avec l'autre ». Leur tonalité corporelle, donc poétique, change et enrichit le travail. C'est ce qui m'intéresse. Quand le langage approprié par d'autres corps décline leur identité.

Vous avez choisi Tamara Bacci pour *Obvie*.

C'est Tamara qui m'a choisie, elle avait reçu une commande de la part de l'ADC de Genève, elle pouvait choisir trois chorégraphes pour lui créer un solo. C'est à partir de cette aventure que le projet des six soli est né. Dans ce cas, ce fut une sorte de fusion avec Tamara, en résonance à son corps. J'ai écrit neuf mouvements, qui retournent toujours à la même position de départ et à partir desquels on a composé une partition. Nous nous sommes poussées, dépassées : je voulais aller au-delà de sa technique qui est incroyable, en mettant l'accent sur la qualité sensible du mouvement. Le corps, traversé tantôt par la lenteur, tantôt par la vitesse, doit aller outre sa virtuosité. On a fini par trouver un bon équilibre entre la détente et la tonicité, en définissant peu à peu le juste tempo de la pièce. Cela représente une forte intensité de travail. Alors, les neuf mouvements ont quitté le domaine des notations, des chiffres, pour devenir énergie, tracés. C'est une pièce dotée d'une certaine immatérialité.

Avec Marthe Krummenacher, qui vient de chez Forsythe, comment avez-vous travaillé pour *Obtus* ?

Avec Marthe, j'ai voulu ouvrir la porte à l'improvisation, compte tenu de son expérience. Guidée par le titre, j'ai posé un cadre qui lui permettait d'expérimenter. D'une part, pour la contempler, pour comprendre de quel angle mon mouvement pourrait la traverser et d'autre part, pour saisir dans quel vocabulaire on pourrait se plonger ensemble. C'est dans l'investigation de son corps en réaction aux mouvements que je lui demandais de faire, que j'ai écrit la phrase chorégraphique qui nous a servi de fondation pour la pièce. Ce n'est cependant qu'en posant l'espace lumineux et scénographique que j'ai trouvé la clé de la composition d'*Obtus*. La lumière s'est littéralement imposée à la structure de la composition, des déplacements.

Dans *Nixe*, avec Perrine Valli, elle-même chorégraphe et que vous connaissez depuis longtemps, ce fut encore une autre expérience.

Le point de départ de *Nixe* était l'idée de vertige, de perte de contrôle. Je lui ai demandé de tourner jusqu'à sa limite en traçant des mouvements de bras et de tronc. Provoquer la perte de maîtrise était une manière de s'éloigner de la conscience du corps, comme si elle faisait le vide en tournant ainsi. Puis, on a repris la matière pour écrire une phrase qu'on a fractionnée par la suite avec une séquence composée à l'aide du logiciel, *Dance forms*, utilisée par Merce Cunningham. On a travaillé sur l'artifice de la danseuse-modèle de ce programme, du rythme non-naturel qu'elle invoque. Perrine porte une attention très particulière au rythme. La qualité du mouvement a été induite par cela.

Abandonnez-vous le collectif ?

Quand j'ai dirigé *Pneuma*, en 2005, une pièce de groupe pour huit danseuses et danseurs, je me suis sentie un peu freinée au niveau compositionnel par le temps que nécessitait la transmission de la technique que j'avais développée au sol et qui pour moi était devenue une évidence. Ce fut néanmoins une très belle aventure. En 2007, j'ai retrouvé Tamara Bacci et Perrine Valli pour créer *Kern-el* dont l'écriture a été portée plus loin car nous étions techniquement et artistiquement très proches. Avant de refaire une pièce de groupe, j'avais besoin de passer par un rapport intime avec l'interprète, ce que les soli ont permis. Ensuite, il sera temps de retrouver le collectif.

Imaginez-vous parfois que vous pourriez danser vous-même ces soli ?

Bien sûr, j'éprouve un lien très fort vis-à-vis de ces soli : j'ai extrêmement envie de les danser. De même, les autres danseurs auraient envie d'approcher un solo qui n'est pas le leur. Ce travail nous a liés.

Votre danse est simple, minimaliste, mais également très tendue, presque violente...

Le langage minimaliste se nourrit de tensions. Dans *Inferno*, par exemple, au milieu de la « mer », quand des dizaines de corps roulaient sur eux-mêmes sur le plateau, tout à coup une personne se levait et faisait face au public. Alors, la tension était extrême. Tout est pourtant simple, ce sont des gestes communs, mais quand l'un d'eux tranche et jaillit, il pose un contre-point et une ligne de force se crée. Dans ce langage, l'idée n'est pas de faire des choses compliquées, difficiles, virtuoses, mais de trouver le vocabulaire le plus juste, celui qui correspond à l'essence de la pièce. Puis de le faire vivre, sortir de la forme. Passe alors un éclair plus instinctif qui trouve la représentation et peut chercher l'émotion du spectateur. C'est un dialogue entre deux sensibilités, celle du danseur qui excède la chorégraphie et celle du spectateur qui saisit l'importance de cet écart.

L'autre aspect qui frappe devant vos soli, c'est l'atmosphère sonore, très présente.

J'ai toujours considéré la composition de mes pièces comme une partition globale qui inclut le son et la lumière. Le rythme du mouvement, je le travaille en silence pour éviter de le corrompre. Mais il ne devrait pas s'auto-suffire. Il faut laisser un espace pour la musique. Avec elle, je cherche à mettre en tension le mouvement, à obtenir une vibration qui mène le corps ailleurs, mais contre laquelle je demande aux danseurs de résister. L'atmosphère sonore est primordiale pour placer le corps dans un rapport d'inquiétude avec lui-même, la scène et le spectateur. Ceux qui ont travaillé sur le son dans les soli, Denis Rollet et Mika Vainio, comprennent bien cela. Quand je leur montre un état du projet, il est silencieux. À eux de décrypter la structure du mouvement, des gestes et de composer à partir des nœuds rythmiques qu'ils perçoivent dans la pièce. Dans la pratique, cela marche bien : le son parvient alors à faire résonner la tension corporelle sur scène, comme peut le faire parallèlement la lumière. Ces interventions soutiennent énormément la danse. Le rapport créateur qui m'intéresse se situe là : dans un triangle entre ces trois éléments. Le son et la lumière sont imbriqués au plus fort de la création. Je le répète : le mouvement est partout jusque dans le corps du spectateur.

Que représente Avignon pour vous ?

Être dans le flux du Festival, rencontrer le public, les autres artistes : c'est un lieu de rencontre et de partage. Cela me semble palpable à Avignon. Par ailleurs, pour ces soli, qui n'ont pas encore été beaucoup vus, le Festival représente une véritable caisse de résonance.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

✘

LANX / OBVIE

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL
durée 1h10 entracte compris

14 15 16 17 18 À 17H

chorégraphie **Cindy Van Acker**
création sonore **Mika Vainio** (*Lanx*), **Denis Rollet** (*Obvie*)
lumière **Luc Gendroz** (*Lanx*), **Denis Rollet** (*Obvie*)
scénographie *Lanx* **Line Fontana, Cindy Van Acker**
réalisation scénographique **Victor Roy** costumes **Aline Courvoisier**

avec **Cindy Van Acker** (*Lanx*), **Tamara Bacci** (*Obvie*)

coproduction *Lanx* Cie Greffe, Festival Électron Genève
coproduction *Obvie* Association Circonstances, ADC Genève
avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture et de Corodis

✘

OBTUS / NIXE

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL
durée 1h20 entracte compris

14 15 16 17 18 À 19H

chorégraphie **Cindy Van Acker**
création sonore **Mika Vainio**
lumière et scénographie **Luc Gendroz, Victor Roy, Cindy Van Acker**
costumes **Aline Courvoisier**

avec **Marthe Krummenacher** (*Obtus*), **Perrine Valli** (*Nixe*)

coproduction *Obtus* et *Nixe* Cie Greffe, La Bâtie - Festival de Genève
avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture et de Corodis



Sujets à Vif - Programme A (voir page 109)

ROSA, SEULEMENT

8 9 10 12 13 14 juillet

JARDIN DE LA VIERGE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - 11h

création de **Cindy Van Acker** et **Mathieu Bertholet**

Boris Charmatz

Formé à l'École de Danse de l'Opéra de Paris et au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon, **Boris Charmatz** n'a pourtant jamais rêvé du répertoire. Dès son plus jeune âge, ce sont les spectacles inventifs de Dominique Bagouet et de Jean-Claude Gallotta qui retiennent son attention. Très tôt, il forme le dessein de « faire de la danse autrement ». C'est en travaillant comme interprète chez Régine Chopinot et Odile Duboc, dont il apprécie la démarche expérimentale, qu'il trouve sa voie. 1992 est l'année de ses premiers pas de chorégraphe avec *À bras-le-corps*, cosigné avec Dimitri Chamblas, avec qui il fonde l'association edna. Depuis, ses pièces ont marqué la danse contemporaine, de *horses à régi* en passant par *Con forts fleuve*. Toutes procèdent d'un credo particulièrement trempé, d'une vision élargie de la danse. Une danse qui n'a de cesse de s'interroger elle-même, jusqu'à se déployer dans des conditions propres à la rendre impossible, à l'intérieur d'un poste de télévision (*héâtre-télévision*) ou sur une plateforme tournoyant au rythme d'une machine à laver (*Programme court avec essorage*). Aujourd'hui, Boris Charmatz poursuit ses activités de création et de réflexion à la tête du Musée de la danse/ Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, dont il ambitionne de faire un « espace public pour un art en prise avec les questions contemporaines, un espace public ouvert et expérimental, résolument en mouvement ». Il sera l'artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon.

Plus d'informations : www.museedeladanse.org

Entretien avec Boris Charmatz

Comment définiriez-vous *La Danseuse malade* que vous présentez cette année ?

Boris Charmatz : C'est un travail entre le théâtre et la danse, entre un texte et une chorégraphie, entre des mots et des corps. C'est un spectacle hybride, je dirais même bâtard. Le fait de travailler en duo, une comédienne connue et un danseur, se veut un symbole fort de cette hybridité. De plus, nous voulons faire découvrir un auteur, une figure, un monde : Tatsumi Hijikata. Ses textes font danse. Il écrit en tant que danseur, mais en dépassant totalement le cadre d'une profession ou de l'art du bûto que l'on croit connaître. Mais attention à la confusion : nous ne reconstruisons pas du bûto à partir de ses textes hallucinants. Le travail s'effectue par en dessous ou à côté.

Qu'entendez-vous par là ?

Il s'agit davantage d'exhumer la pensée d'un immense artiste de façon à ce qu'il nous laisse entièrement à nos propres dérives. Ces textes, *Matériau du dedans*, *D'envier les veines du chien*, sont inconnus, car ils ne sont publiés dans aucune langue européenne. Les écrits de danseurs sont rares, ou trop peu lus. Avignon, qui est un forum très exposé, peut être une caisse de résonance importante pour la reconnaissance en France d'Hijikata. Il représente encore un trou noir dans l'histoire de la danse, comme si la recherche de cet homme était restée enfermée au Japon, où les Japonais en ont d'ailleurs vaguement honte. Cette "maladie", Jeanne et moi voudrions qu'elle se répande, comme une épidémie d'Hijikata ! Enfin, c'est l'envie de travailler ensemble qui est évidemment le point de départ de *La Danseuse malade*.

D'après vous, comment Jeanne Balibar envisage-t-elle la reprise de *La Danseuse malade* au Festival ?

On a répété longtemps, par petites touches, puis la pièce a existé deux saisons, qui aboutissent finalement aux représentations d'Avignon. C'est un tempo inhabituel pour elle, dont le rythme de travail et d'enchaînement des rôles, notamment au cinéma, est plus rapide, plus concentré aussi. Mais elle apprécie, je crois, cette exception dans son calendrier. L'avenir de cette pièce, après Avignon, ce serait le Japon. Les spécialistes japonais d'Hijikata nous ont fait des retours assez forts sur ce spectacle... alors j'aimerais bien donner la pièce là-bas, comme si c'était son horizon ultime.

***Flip Book*, la seconde pièce présentée cette année, est très différente de *La Danseuse malade*.**

Il y a un point commun, cependant, qui consiste à prendre pour origine une lecture de l'histoire de la danse, Tatsumi Hijikata d'un côté, Merce Cunningham de l'autre. Deux fois l'histoire de la danse, deux endroits encore brûlants, deux expériences dont la transmission est délicate. Notre approche de Cunningham est particulière puisqu'elle passe par un livre que l'on déroule, comme un livre d'images, mais des images vivantes, une forme de muséologie en mouvement de la danse. Le plaisir de ce spectacle est collectif et interactif. C'est une pédagogie par les corps où l'on tente de donner accès à tout Cunningham. Ni nostalgie, ni rivalité, ni revanche, mais une forme de modestie par rapport à ce génie, et l'idée de rattraper le temps perdu, ou plutôt de vivre au présent l'hommage que nous pouvons lui rendre. Cela dit, au-delà de l'aspect « histoire sauvage de la danse », et de l'intérêt porté à la lecture, qui relie ces deux spectacles, ils sont aussi quasiment à l'opposé, parce que le travail ultra rapide du flip book est vraiment « rock and roll » !

Votre présence, cette année à Avignon, est-elle une sorte d'annonce de l'édition 2011, dont vous serez l'artiste associé ?

Cette édition 2010 correspond plutôt pour moi à l'achèvement d'un cycle, avec *La Danseuse malade* et *Flip Book*. Je préfère réserver à ma présence l'an prochain en tant qu'artiste associé une toute autre forme. Je voudrais ne faire que de la création, des choses impossibles à imaginer ailleurs ! Ce sera l'occasion de se confronter *in situ* à la ville, au Festival, à leur

histoire. Penser le plein air, le large public, le forum qu'est la ville : autant d'éléments qui restent presque inconnus pour moi. Avignon 2011 sera, dans mon existence et mon parcours, le moment d'une vraie folie heureuse.

Comment avez-vous réagi à cette proposition ?

J'ai fêté la nouvelle, tout d'abord, en pensant à tous les gens avec qui j'ai collaboré et qui ont permis d'en arriver « là » ! Cela fait longtemps que l'on discute avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, mais nous n'étions jamais passés à l'acte ! C'est une discussion très libre, large, on parle de tout et de rien. Pour moi, Avignon n'est pas un lieu facile à penser, car je ne suis pas un artiste de premières. Je travaille souvent dans la très longue durée et considère qu'un spectacle n'est prêt que bien longtemps après sa création, quand il porte la patine de la répétition des représentations. Je crois à la bonification, au vieillissement des œuvres. L'excitation d'Avignon, historiquement et publiquement, c'est tout le contraire. C'est un festival de création, une rencontre soudaine, massive et décisive, avec des spectateurs. Il s'y déroule comme un choc esthétique. Personnellement, j'aime mieux vieillir avec un spectacle, vieillir dedans... *À bras-le-corps*, ma première pièce avec Dimitri Chamblas, a fait « événement » en 2006 à New-york, douze ans après la première ! Cela dit j'ai passé une partie de mon enfance à découvrir des spectacles à Avignon, et les problèmes que posent le Festival sont passionnants. Le festival met tout artiste en tension.

Votre idée d'un Musée de la danse, au Centre chorégraphique national de Rennes, est plus proche de votre sensibilité ?

Au contraire, le projet de Musée de la danse m'amène directement à Avignon. C'est un projet d'invention d'un nouveau type d'espace public pour la danse. Et la question du musée, pour les arts vivants dans leur ensemble, mais notamment à Avignon, est une question brûlante aujourd'hui. Cet espace symbolique qu'ouvre l'idée étrange d'un Musée de la danse permet peut-être de regarder autrement la communauté de ce Festival, sa transmission, la place du public... Avignon prend sens dans ce processus, qui correspondra, en 2011, à la troisième année de mon mandat à Rennes. Cette association est un bon moyen de continuer la discussion, mais je ne sais pas encore ce qui va se passer. Il ne faut pas définir trop vite les choses, les figer : ce projet est suffisamment important pour rester vivant et donc mouvant le plus longtemps possible.

Quelle est votre idée d'un Musée de la danse ?

Ce titre, qui oscille entre le canular et l'institution monumentale, permet de toucher à bien des barrières mentales, qui séparent les arts vivants des arts plastiques, la conservation de la contemporanéité, le mouvement et sa fixation. Ce sont des murs qu'il faut absolument déplacer ! Pendant trois ans, nous lançons un chantier sur ce que peut être un musée de la danse, quelle serait la collection, quelle muséologie inventer, etc. Je voudrais notamment concevoir un endroit où l'histoire de la danse s'invente au présent. Dans ce musée, on ne vient pas seulement voir le patrimoine, il n'est pas dans les mains de "conservateurs". L'une des lignes de travail consiste à expérimenter de manière très libre le passé, articulé très précisément à ce qu'il est urgent de faire aujourd'hui. Pour cela, le Musée de la danse peut devenir le lieu rêvé de la danse, son creuset fusionnel. Le musée de la danse est une sorte de prisme, comme de nouvelles lunettes, qui permet d'impliquer l'architecture, l'écriture, la poésie, le cinéma, le théâtre, les arts plastiques dans un espace symbolique différent. Mais au-delà des disciplines, ce sont les questions contemporaines qui m'intéressent : la ville, l'Europe de la culture, l'économie politique... Pour moi, l'espace propre à accueillir la danse n'est plus seulement l'école de danse ou le théâtre, mais un tiers-lieu, notre lieu, qu'il reste à inventer.

On a l'impression que vous voulez vous affranchir du cadre institutionnel classique, c'est-à-dire notamment du réseau des Centres chorégraphiques nationaux...

J'ai commencé la danse au début des années 80, ce qu'on appelle les « années Lang ». La naissance des CCN à ce moment-là était très importante, et il y a si peu de lieux dirigés par des artistes aujourd'hui. Je suis né à la danse avec l'invention de ces institutions. C'était un beau moment, nécessaire, mais qui n'a pas réussi à répondre à toutes les questions du rapport à la ville, à l'institution, au public, notamment parce qu'on ne leur a généralement pas donné les moyens de devenir des espaces publics pour l'art. On a bénéficié d'un très relatif confort, mais on a en partie perdu la friction des échanges. Le devoir de ma génération est de prendre le risque de sortir d'un ordre établi, de remettre en cause un système culturel, de choisir le danger et l'ouverture contre la reconnaissance, la légitimité et la sclérose. Et surtout au moment où la faiblesse des politiques culturelles pousse tout le monde au repli. Je voudrais que ce soit le risque qui engendre la création. J'essaie de faire de la danse sans confort, de retrouver à travers elle l'urgence, la survie, l'engagement politique. Quand j'ai vu la « ronde des obstinés », tournant en rond sur la place de l'Hôtel de Ville de Paris, je me suis dit que ce genre de mouvement devait absolument faire partie de la danse, intégrer le patrimoine chorégraphique actuel. Et si un Musée de la danse peut servir à quelque chose, c'est bien à cela : confronter le plateau à la rue, la scène à la place publique, les mouvements des danseurs à ceux de la société. Tout ce qui peut être recoupé par l'expression « Ça fait danse » — que j'aime beaucoup —, a sa place au Musée de la danse si le musée et la danse entrent alors en tension.

Le Festival d'Avignon prend également sens en fonction de cela ?

Le Festival reste le meilleur cadre actuel de la confrontation entre les arts, mais également des arts avec la politique, des spectacles avec le public, des artistes avec les critiques.

Votre discours est très politique...

Mes parents sont des militants dont j'ai hérité en partie l'énergie. Je crois depuis tout petit à la politique de la culture : il en va de notre responsabilité collective de ne pas lâcher cette idée, en redonnant à la politique culturelle son caractère brûlant. Dans le contexte actuel, il faut réaffirmer cela haut et fort. Recommencer comme si on était au tout début de la politique

culturelle : rejouer cette naissance aujourd'hui. Avignon, par son caractère politique, garde un rôle important dans cette perspective. Il faut se demander, en inversant l'idée convenue : est-ce que le vrai patrimoine du Festival d'Avignon n'est pas devant nous, ne se conjugue-t-il pas au futur ? On vit une époque qui est, dans le même temps, dangereuse et excitante. Dangereuse, car tout se délite en matière de politique. Excitante, puisque l'accès au savoir est immense, que tout circule, que tout est disponible et qu'on peut indéniablement créer à partir de là.

C'est une crise salutaire ?

Les temporalités se croisent : la mort de la politique culturelle et sa naissance. Le Festival d'Avignon doit être cet endroit complexe où ça meurt et où ça renaît dans le même temps. J'aime beaucoup l'idée de Jacques Rancière selon laquelle la pensée critique ne simplifie ni le discours ni la tâche. Pour moi, Avignon reste un cadre de ce type, où l'on fait du théâtre, de la danse, dans des lieux où le spectacle n'avait pas sa place et où il a forcé son destin. Un espace où des formes, des formats, des pensées peuvent se réinventer à partir d'une énergie collective et partagée. Là où artistes, écrivains, philosophes, critiques, historiens peuvent travailler ensemble. C'est donc un très beau terrain d'entraînement, où je vais me chauffer, dès cet été, pour tenter d'être prêt l'an prochain, physiquement, intellectuellement, politiquement.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

✖ ⚡

FLIP BOOK

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée estimée 50 mn

9 10 À 18H

11 À 15H ET 18H

conception **Boris Charmatz**

lumière **Yves Godin**

son **Pascal Quéneau**

avec **François Chaignaud, Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Olivia Grandville, Christophe Ives, Marlène Monteiro-Freitas**

production Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

田 ✖

LA DANSEUSE MALADE

d'après **Tatsumi Hijikata**

GYMNASE GÉRARD PHILIPPE 🚐

durée 1h10

21 22 23 24 À 22H

chorégraphie **Boris Charmatz**

textes **Tatsumi Hijikata**

traduction **Patrick De Vos**

lumière **Yves Godin**

son **Olivier Renouf**

performance au casque conçue et transmise par **Gwendoline Robin**

conception décor **Alexandre Diaz, Dominique Bernard**

avec **Jeanne Balibar, Boris Charmatz**

production Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

coproduction Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Centre national de danse contemporaine Angers, Nouveau Théâtre d'Angers Centre dramatique national des Pays de Loire dans le cadre d'une résidence danse-théâtre, La Ménagerie de Verre-Paris dans le cadre d'un accueil studio, deSingel (Anvers)

avec l'aimable autorisation du Buto Sôzô Shigen (Tokyo)

avec le soutien de l'ADC (Genève), de la Dampfzentrale (Berne), de la Gessnerallee (Zurich), du Tanzquartier (Vienne) et de CulturesFrance



Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon (voir page 115)

NE CHANGE RIEN

UTOPIA-MANUTENTION

Film de **Pedro Costa** avec **Jeanne Balibar** et **Rodolphe Burger**

La Vingt-cinquième heure

La Vingt-cinquième heure est le rendez-vous des formes atypiques ou performatives du Festival. Cette année, elles auront lieu non seulement à l'École d'Art à 23h, mais aussi au Gymnase du lycée Saint-Joseph à 15h ou 21h. L'occasion de découvrir des lectures-performances, des projets personnels et étonnants d'acteurs engagés par ailleurs dans d'autres spectacles du Festival, ainsi que trois conférences-spectacles d'artistes sachant, de façon décalée ou ludique, mêler art et sciences humaines.

田▲

SMATCH ^[1] SI VOUS DÉSESPÉREZ UN SINGE, VOUS FEREZ EXISTER UN SINGE DÉSESPÉRÉ

de *Dominique Roodthoof*

ÉCOLE D'ART – durée 1h30

9 10 À 23H

dramaturgie **Vincianne Despret**

collaboration artistique **Anne-Cécile Vandalem** assistanat scénographie **Claudine Maus** musique **Pierre Kissling** lumière **Jojo Bosmans**
par et avec **Messieurs Delmotte, Vincianne Despret** (en vidéo), **Raoul Lhermitte, Dominique Roodthoof, Mieke Verdin, le chien Noisette**

production Le corridor (Liège)

coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

avec le soutien du Ministère de la Communauté française-Service du Théâtre, de la région Wallonne, du KVS, du Théâtre de la Place, de la Ville de Liège, de Wallonie-Bruxelles International (WBI), de Liège Province Culture, de l'agence Wallonie Bruxelles Théâtre Danse, de la Société Libre d'Émulation-Liège, de Imal, de Trans2/Grü/Theâtre du Grütli (Genève)

Nous sommes d'emblée au laboratoire, où cohabitent des histoires de cochon, des masques d'animaux, une carte de Belgique où la Wallonie est comme un désert, un visage sculpté en tranches de jambon qui s'auto-dévore... À travers ces expériences parfois incongrues souvent cocasses, reliées par la parole d'une philosophe dont le propos construit la représentation, la metteuse en scène et comédienne de Liège, Dominique Roodthoof, propose une réponse au négativisme ambiant véhiculé par les discours qui imprègnent notre société. En posant la question de notre rapport aux animaux, elle porte un regard renouvelé sur notre rapport à l'autre, débarrassé des préjugés qui entretiennent notre sentiment d'impuissance et de désespérance, et fait de ce laboratoire un lieu d'invention « d'autres possibles ». *Smatch*^[1] contraction de *to smash* (casser, briser, défoncer, s'écraser) et *to match* (s'accorder avec, évaluer, être assorti à), est une expérience légère et profonde, spectaculaire et réflexive, qui mêle l'anecdotique au philosophique, le poétique au politique.

田

DORS TOI / SCHLAF DICH

de *Sasha Rau*

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH – durée 1h10

11 JUILLET À 15H

texte et mise en lecture **Sasha Rau**

avec **Marc Bodnar, Charlotte Clamens, Janet Haufler, Bettina Stucky, Jeroen Willems**

avec le soutien du Centre national du théâtre, du Centre culturel suisse-Paris et de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la Culture

Les personnages de *Dors toi* évoluent, ou plutôt n'évoluent pas, dans un dortoir que l'on serait tenté de situer dans un hôpital psychiatrique. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'une chambre d'enfants, dans laquelle frères et sœurs rejoueraient à l'infini leurs traumas. « On a dit pas de famille », nous confie l'un d'entre eux. Quel lien peut donc bien unir ces cinq corps égarés, mis à part leurs monologues évoquant tous docteurs, poupées et médicaments ? Tous se succèdent au pupitre pour raconter leurs rêves, parmi lesquels on retrouve des classiques du genre : histoires de chutes, de serpents et de lait nourricier. Confessions ? Réminiscences ? Dépôts ? Seule une femme semble consigner ces récits et incarner de ce fait un peu d'autorité ; mais elle aussi passera à la barre, nous laissant seuls interprètes et seuls témoins de cette polyphonie de solitudes blessées. Après *De frère inconnu*, la comédienne Sasha Rau, partie prenante du *Papperlapapp* de Christoph Marthaler, livre un second texte dans l'écrin d'une lecture scénique.



WOLFSTUNDE (LA LEÇON DU LOUP)

de *Silke Mansholt*

ÉCOLE D'ART – durée estimée 50 mn

12 13 À 23H

musique **Billy Cowie, Wojciech Kilar, Askarian & Khatchaturian**
avec **Silke Mansholt** et **Clara Garcia Fraile**

production Comédie de Caen Centre dramatique national de Normandie
avec le soutien de l'Arts Council England, South East

Déjà présente au Festival d'Avignon pour jouer *La Chèvre de Monsieur Seguin* revisitée par Jean Lambert-wild, la performeuse Silke Mansholt s'interroge, dans *Wolfstunde (La Leçon du loup)*, sur le loup qui est en chacun de nous, sur la part obscure de chaque individu et le combat qui s'engage avec sa part plus lumineuse. Partant de son expérience personnelle, elle questionne, chemin faisant, le pouvoir et l'impuissance de l'art. L'art est-il libre ? Sommes-nous libres ? S'il y a, dans notre monde contemporain, des loups et des boucs émissaires, sommes-nous loups ou boucs émissaires ? Si nous cherchons à être ce que nous ne voulons pas être, le loup se transforme-t-il en bouc émissaire ou le bouc émissaire se transforme-t-il en loup ? *La Leçon du loup* de Silke Mansholt est nourrie de ses trois vies les plus récentes, ainsi que par le loup, la lune et son expérience personnelle, en tant qu'artiste allemande, de la Seconde Guerre mondiale et de l'holocauste.



CHEVAL

d'*Antoine Defoort* et *Julien Fournet*

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH – durée 1h

14 15 16 À 21H

conception et interprétation **Antoine Defoort** et **Julien Fournet**
lumière **Jean-François Philips, Joëlle Reynolds** son **François Breux**

production L'Amicale de production (ex-Frietsoep)
coproduction L'L-Lieu de recherche et d'accompagnement pour la jeune création de Bruxelles, Le Vivat Scène conventionnée d'Armentières
avec le soutien de la Malterie (Lille), de Wallonie Bruxelles International (WBI), de l'Agence Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse, de la DRAC - Nord pas de Calais

Il y a des ronds (des balles, des ballons, de toutes les tailles) et des carrés (des écrans, des tables, dans toutes les matières) et, au milieu, deux idiots qui font rebondir les premiers sur les seconds. Ils ne payent pas de mine, mais sont doués dans l'art du ricochet. Très concentrés, ils savent jouer de la flûte avec le nez ou faire du squash avec des guitares en guise de raquettes. Et quand ils prennent les instruments dans le bon sens, ça marche aussi. Leur travail vise à établir des connexions originales, inattendues de formes, de sens et de matériaux. Si bien qu'on s'interroge sur le mode d'emploi de ces formes, sens, matériaux. On pourrait parler de poésie des notices d'utilisation, de digressions sur le « comment ça marche – ou ne marche pas », de sauts du coq à l'âne aussi intempestifs que casse-gueule, mais cette série d'expériences, entre vidéo, sons, installations, sport et concert ne vise qu'à poser de grandes questions sur la vie contemporaine en s'amusant. Ce que Antoine Defoort et Julien Fournet définissent comme des « performances transdisciplinaires hétéroclites dans lesquelles le jean-foutre cohabite avec le bien foutu et le tragique côtoie l'incongru ». ADB



ÉCRITS ROCK

de *Pierre Baux, Vincent Courtois, Matthieu Malgrange, Laetitia Zaepffel*

ÉCOLE D'ART – durée 1h15

16 17 À 23H

mise en scène **Matthieu Malgrange, Laetitia Zaepffel**
lumière **Marc Sévenier**
avec **Pierre Baux** et **Vincent Courtois** (violoncelle)

production Atelier du Plateau / Théâtre Écarlate
avec le soutien de la DRAC Île-de-France et du Festival Jazz à la Villette

Depuis plus de trois ans, le comédien Pierre Baux et le violoncelliste Vincent Courtois se retrouvent pour raconter, sur deux registres croisés, des contes et des histoires. Cette fois-ci, ils ont choisi de faire entendre le rock new-yorkais des années 70, en lui redonnant vie grâce aux dialogues, souvenirs, rêves et digressions rapportés par Legs McNeil et Gillian McCain dans leur livre *Please Kill Me, l'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*. Jim Morrison, Patti Smith, Allen Ginsberg, Iggy Pop, Lou Reed, Sid Vicious, Billy Murcia, David Bowie et la groupie Sable Starr, par ordre d'apparition, viennent hanter la scène emplie d'enceintes et de haut-parleurs, mémoire orale d'un moment légendaire qui s'incarne poétiquement à travers le jeu évocateur de Pierre Baux et les accords surprenants de Vincent Courtois. ADB



DÉCHIFFRAGE

d'*Olivier Cadiot*

ÉCOLE D'ART - durée estimée 1h

18 JUILLET À 23H

Olivier Cadiot se replonge dans l'un de ses premiers textes : *Futur, ancien, fugitif*. Une matière foisonnante dans laquelle il nous guide, alternant temps de lecture, interprétations et improvisations libres sur les chapitres les plus graphiques, sans oublier quelques déchiffrages de pages manuscrites, à la volée.



ETHNOGRAPHIQUES LE SYNDROME DE MALINOWSKI

du *GdRA*

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée 1h

18 19 À 21H

Une conférence-spectacle menée par un acteur-conteur et un danseur-acrobate. Avec des images, des chansons, des mots projetés, des acrobaties dansées et des moments de récit, les membres du GdRA apportent leur point de vue d'artistes sur nos difficiles mais toujours possibles rencontres.



CINÉPOÈMES LIVE

de *Pierre Alferi* et *Rodolphe Burger*

ÉCOLE D'ART - durée 1h

19 20 À 23H

Sur des séquences de cinéma, connues ou pas, Pierre Alferi appose ses cinépoèmes où le texte, tantôt poétique tantôt narratif, dialogue avec les images et les notes qui s'échappent de la guitare de Rodolphe Burger.



ADISHATZ / ADIEU

de *Jonathan Capdevielle*

ÉCOLE D'ART - durée 55 mn

23 24 À 23H

conception et interprétation **Jonathan Capdevielle**
lumière **Patrick Riou** son **Christophe Le Bris** collaboration artistique **Gisèle Vienne** regard extérieur **Mark Tompkins**
avec la participation d'**ECUME**, ensemble choral universitaire de Montpellier

production Bureau Cassiopée
coproduction Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort
avec le soutien du Centre national de la danse pour la mise à disposition de studios

On connaît de Jonathan Capdevielle les personnages secrets et tragiques d'adolescents tourmentés ou d'assassins schizo-phrènes qu'il compose pour Gisèle Vienne depuis leur rencontre à l'École supérieure nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières. *Adishatz / Adieu* prend cette image à revers. Dans un inattendu montage de chansons et de conversations de famille, le comédien évoque ce mélange curieux qui résulte de la relation entre la culture internationale et la culture locale (*adishatz* signifie adieu en patois pyrénéen). Ces interprétations *a capella* forment le fil conducteur d'une confession intime, dévoilant la vulnérabilité, la solitude, la fragilité d'un enfant de province qui se rêve en artiste et le devient par la force d'une étrange volonté. S'il emprunte le costume à paillettes et des postures de clips disco, c'est pour dire une vérité qui ne pourrait être dévoilée autrement : celle d'un individu à la fois homme et femme, passé et présent, enfant et adulte, Tarbais et incarnation d'une vie rêvée. C'est ce trouble qui constitue Jonathan Capdevielle en une étonnante figure de l'ambivalence. ADB



UN MAGE EN ÉTÉ, LECTURE

d'*Olivier Cadiot*

ÉCOLE D'ART - durée estimée 1h - entrée libre

25 JUILLET À 23H

Le monologue d'*Un mage en été* de la voix même de son auteur : dans la cour de l'École d'Art, avec pour seul décor la nuit qui l'enveloppera, Olivier Cadiot lira le texte qu'il a écrit pour l'édition 2010 du Festival d'Avignon.

Sujets à Vif

avec la Sacd

8-14 ET 19-25 JUILLET À 11H ET 18H
JARDIN DE LA VIERGE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

coproduction Sacd, Festival d'Avignon

C'est déjà la troisième édition des Sujets à Vif, ces rencontres incongrues au Jardin de la Vierge entre interprétations et écritures, ces moments de diversité, d'expérimentation et de métissage, concoctés en commun et avec jubilation par le Festival d'Avignon et la Sacd. C'est dorénavant un rendez-vous pérenne. Je veux redire le bonheur de cette collaboration amicale qui n'est faite que de désirs partagés et de ce plaisir fou de guetter l'inattendu. Nous proposons à des artistes de se choisir et de faire ensemble un parcours inédit pour eux. Des rapprochements provoqués, préparés, rêvés, entre des interprètes et des auteurs d'autres horizons, d'autres champs que ceux qu'ils connaissent ou pratiquent habituellement. Huit créations, huit courts spectacles, huit questionnements, huit explorations : ici se retrouvent la chorégraphie, le théâtre, la création musicale, le cirque, la mise en scène, la performance, autant de disciplines dont la Sacd a pour fonction de représenter les auteurs, et auxquelles, une nouvelle fois, l'occasion est donnée d'échanger et de se mêler.

Jacques Fansten président de la Sacd

Programme A

8 9 10 12 13 14 À 11H

ROSA, SEULEMENT

une commande à *Mathieu Bertholet*

Dramaturge suisse formé à l'écriture scénique à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, **Mathieu Bertholet** est l'auteur de pièces témoignant de son goût pour l'Histoire et les arts. Clara Immerwahr, Klaus Mann, les architectes californiens des années 50 et aujourd'hui Rosa Luxembourg : Mathieu Bertholet se passionne pour les destins du XX^e siècle. Afin de donner à entendre ces vies hors du commun, il cherche constamment la forme la plus juste : biographique, historique ou documentaire. Dans son théâtre, texte, paroles et mouvements tiennent une place égale. En 2007, il s'est lancé dans la danse en commandant un solo à la chorégraphe **Cindy Van Acker**, *CSH#1*, qu'il retrouve ici.

« Mettre sur un plateau de théâtre, sur un tapis de danse, l'Histoire, les batailles politiques et les idées pour lesquelles Rosa Luxembourg s'est battue, pour lesquelles elle a été enfermée, pour lesquelles elle est morte. Des idées, lapidées à coups de monuments, qui semblent, aujourd'hui plus que jamais, mériter notre attention renouvelée. Rosa Luxembourg était une femme combattante. Pas une féministe. Une femme passionnée, passionnante, amoureuse, envoûtante. Une femme, petite, qui boitillait, mais qui haranguait, fascinait, convainquait. »

texte **Mathieu Bertholet** chorégraphie **Cindy Van Acker** interprétation **Mathieu Bertholet, Perrine Valli**



LA RELÈVE DES DIEUX PAR LES PITRES

une commande à *Agnès Sourdillon*

Agnès Sourdillon connaît bien les auteurs : de Sophocle à Bernard Noël, en passant par François Bon et Valère Novarina, la comédienne formée à l'École du Théâtre national de Chaillot a joué tous les registres. Alors, quand Lucien Attoun, directeur de Théâtre Ouvert, lui parle d'un jeune auteur, **Arno Bertina**, elle s'empresse de le lire et, conquise, le contacte. Elle partage aujourd'hui son invitation aux Sujets à Vif avec lui.

« Tu l'appelleras « Christ au rabais », « Martyr soldé ». Tu lui diras qu'il te fatigue, et comme on envoie le cul pincé au bordel, pour qu'il y brûle son épargne, tu lui diras d'aller au clown. À l'enseigne de la Vierge et de Grock, une femme parvient à tordre le cou aux angoisses qui la tétanisaient. Avec trois puces savantes et un marchand d'admiration, elle s'invente un corps ouvert aux quatre vents, à l'amour, un corps comique et monstrueux qui sera le poil à gratter d'une époque hygiéniste à tout crin... »

texte **Arno Bertina** interprétation **Marcus Brisson, Agnès Sourdillon**

Programme B

8 9 10 12 13 14 À 18H

BLACK MONODIE

une commande à *Philippe Ménard*

Venue de la jonglerie, interprète auprès de Jérôme Thomas pendant de nombreuses années, **Philippe Ménard** développe depuis 1998, au sein de sa Compagnie Non Nova, un univers artistique insolite qui parle du monde d'aujourd'hui. En 2008, elle entame avec *PPP*, sa dixième création, un travail de recherche sur la matière intitulé « I.C.E » pour « Injonglabilité Complémentaire des Éléments ». Elle explore les limites en manipulant la glace sous toutes ses formes, l'eau, la vapeur et l'air. Artiste transgenre, ses recherches artistiques sont étroitement liées à sa réflexion personnelle sur l'identité, à laquelle elle associe le poète **Anne-James Chaton**.

« *Black monodie* est une performance pour deux artistes, une seule voix, une série de mouvements et une matière. Un huissier de cérémonie, une Belle... : le poète Anne-James Chaton met en prose un quotidien tracé, fiché ; Philippe Ménard met en scène la dualité du genre dans des gestes anodins. Ensemble, ils touchent au rythme, dans sa forme de transe, pour y inviter l'imaginaire. La voix poussée jusqu'à l'essoufflement et les gestes jusqu'aux limites de l'équilibre convoquent l'utopie du dépassement de l'être. »

texte **Anne-James Chaton** interprétation **Anne-James Chaton, Philippe Ménard**



PARFOIS, LE CORPS N'A PAS DE CŒUR

une commande à *Thomas Lebrun*

Thomas Lebrun aime jouer des identités, de la diversité et des frontières. Qu'il signe une pièce à l'écriture sensible et rigoureuse (*La Constellation consternée*) ou qu'il improvise sur des tubes des années 80 à la demande du public (*Les Soirées What You Want ?*), le danseur-chorégraphe lillois fait preuve d'autant d'imagination que de virtuosité. Pour ce Sujets à Vif, il convie sur le plateau le circassien brésilien **Alexandre Bado**.

« France / Brésil. Une fléchette de lucidité transperce un vieux poster avec palmiers. Un jeune carioca explose de rêve. Un chassé-croisé frôle une jeunesse qui se donne à corps perdu. Chaussures bleues en suède. Des fulgurances physiques rythment le calme. 6h et 10 ans de décalage, et tant d'autres. »

chorégraphie **Thomas Lebrun** interprétation **Alexandre Bado**

Programme C

19 20 21 23 24 25 À 11H

UNE SEMAINE D'ART EN AVIGNON

une commande à *Olivia Grandville*

Formée à l'École de l'Opéra de Paris, **Olivia Grandville** intègre le corps de ballet en 1981, puis est nommée sujet en 1983. Jusqu'en 1988, date de sa démission, elle a l'opportunité de traverser, outre le répertoire classique, des œuvres de Balanchine, Limón, Cunningham et de participer aux créations de Maguy Marin, Bob Wilson, Dominique Bagouet. En 1989, elle rejoint la compagnie de ce dernier et participe à toutes ses créations jusqu'au décès du chorégraphe en 1992. C'est là qu'elle commence à réaliser ses propres projets, auxquels elle se consacre totalement depuis la fin de la compagnie. Pour ce Sujets à Vif, elle convie sur le plateau **Catherine Legrand**, avec laquelle elle a dansé *Jours étranges* et *So Schnell* de Bagouet en 1993 dans la Cour d'honneur du Palais des papes, et **Léone Nogarède**, sa mère, qui joua dans ce même lieu la reine dans *La Tragédie du roi Richard II* créée en 1947 par Jean Vilar, lors de la Semaine d'Art en Avignon. Ensemble, elles nous racontent leur festival sur 64 années.

« Lycée Mistral (**jour**) *académique violet guêtre jaune Cunningham / Chartreuse de Villeneuve (nuit) fausse mosaïque bruit de fontaine Necessito Bagouet / Hospice Saint-Louis (jour) poules chien écrasés phrénologie cuisine apocalyptique Popette / Cour d'honneur (nuit) cavalcade masque blanc bouche rouge Richard II Mnouchkine / Cour d'honneur (jour) soleil Léon Gischia ma mère immobile debout / Cour d'honneur (nuit) So Schnell short noir immobile debout très maquillée chignon / rue (jour) Unedic ta mère Assedic ton père Ceci est un mouvement rien à annuler / Cour d'honneur (nuit) Lettres de Sarajevo Camille / Jeanne Moreau / Place du Palais des papes (jour) sujet variation de l'élue le Sacre / Cour d'honneur (nuit) Richard II ma mère grande robe rouge gestes flous / Jardin de la vierge (jour) ma mère, Catherine Richard II Désert d'Amour / Cour d'honneur (nuit) Richard II encore »*

conception **Olivia Grandville** interprétation **Olivia Grandville, Catherine Legrand, Léone Nogarède**



PROPOSITION D'UN JOUR D'ÉTÉ

une commande à *Ariane Ascaride*

Connue du grand public pour ses rôles dans les films de Robert Guédiguian (*Marius et Jeannette*, *Marie-Jo et ses deux amours*, *L'Armée du crime*), **Ariane Ascaride** n'a cependant jamais quitté les scènes de théâtre. Elle y interprète notamment des textes de Véronique Olmi, Serge Valletti, Jean Bouchaud, Dario Fo et Franca Rame. On le sait moins, Ariane Ascaride a aussi co-écrit avec **Marie Desplechin** le scénario de *Voyage en Arménie*. Le duo aujourd'hui fait appel au danseur et chorégraphe **Thierry Thieû Niang**. Tous les trois vont, autour du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, nous entraîner dans un rêve éveillé, en plein jour, avec fantaisie et poésie.

« On dit une commande. Pour moi, c'est comme si on disait : « et surtout n'oublie pas de commander les bouteilles de lait. » Moi, je pense une proposition. On m'a fait la proposition de m'amuser ; car, au fond, on m'a proposé de jouer sur un thème personnel. Moi, je veux voler dans les airs en parlant de Shakespeare. Je ne sais pas si c'est possible, mais qu'importe. Avec Marie Desplechin et Thierry Thieû Niang, nous partons en expédition au pays imaginaire pour voir si Puck est toujours aussi maladroit. Signé celle qui voulait être la fille de Peter Pan (ridicule ! insensé !). »

texte **Marie Desplechin** gestes et mouvements **Thierry Thieû Niang** interprétation **Ariane Ascaride**

Programme D

19 20 21 23 24 25 À 18H

LAURENT SAUVAGE N'EST PAS UNE WALKYRIE

une commande à *Christophe Fiat*

Qu'est-ce qui peut bien relier King Kong, Courtney Love, Isadora Duncan, Rudolf Noureev, Batman et Stephen King ? Demandez à **Christophe Fiat** ! Philosophe, écrivain, performeur, metteur en scène, il se nourrit autant de culture pop que de grande littérature et mouline le tout dans des pièces qui touchent au théâtre, à la poésie sonore et à l'art contemporain. Il donne avec **Laurent Sauvage**, en 2009 au festival Actoral, une performance intitulée *Quand je pense à Richard Wagner, j'entends des hélicoptères*. Le Festival d'Avignon les invite aujourd'hui à poursuivre cette rencontre.

« Je suis à la recherche d'un acteur capable d'être le narrateur d'une épopée culturelle sans précédent dans l'histoire de l'Europe. L'épopée d'un homme aussi illustre que Jésus ou Napoléon : le compositeur Richard Wagner. Cet acteur s'appelle Laurent Sauvage pour des raisons d'état civil. Je ne veux pas qu'il fasse un récital poétique ni une lecture dramatique. Je veux le mettre en scène de façon à ce qu'il conjugue sang-froid et humour dans une posture hiératique. Je veux que son rôle consiste à placer son corps dans un texte que j'ai écrit spécialement pour lui, en touchant à la limite de la culture de masse inspirée du rock. Corps électrisé, corps amplifié, corps exagéré mais aussi corps viril, de genre masculin, dont la voix convoque l'esprit de Wagner, évoque sa vie sentimentale avec sa femme Cosima, et provoque en direct une walkyrie. »

texte et mise en scène **Christophe Fiat** musique **Pierre Yves Macé** interprétation **Laurent Sauvage**



AU CONTRAIRE

(à partir de Jean-Luc Godard)

une commande à *Foofwa d'Immobilité*

Pourquoi Foofwa ? Parce que Jean-Luc était déjà pris. Pourquoi d'Immobilité ? Parce qu'avec deux « m », c'était trop long. Et parce que la dialectique entre mouvement et immobilité ne l'intéresse pas. S'étant donné sept ans à la métaphysique de Merce Cunningham, **Foofwa d'Immobilité** commence son travail de chorégraphe en 1998 et crée un certain nombre d'OMNI (Objets Mouvants Non Identifiables). Il fonde à Genève l'association Néopost Ahrrrt, explore l'historicité de la danse, le corps numérique, invente la « dancierun » et s'exerce en corps et toujours au néologisme mobile. Il partage son Sujets à Vif avec **Antoine Lengo**.

« *Au contraire*, c'est composer une chorégraphie de Jean-Luc Godard, sans Jean-Luc Godard. *Au contraire* est un rêve ciné(ma)tique. *Au contraire* : ce sont les mots que J.-L. G. aimerait qu'on inscrive sur sa tombe. *Au contraire* est cette pièce sans auteur. *Au contraire*, pour relancer le débat. »

dialogue artistique, musique, co-écriture **Antoine Lengo** interprétation conceptuelle et physique **Foofwa d'Immobilité**

Installation

HISTOIRE DU VENT

une installation vidéo et photographique de *Joana Hadjithomas* et *Khalil Joreige*

ÉCOLE D'ART - durée du film 1h24 - entrée libre

7-27 JUILLET DE 11H À 20H

une commande du Ministère de la Culture et de la Communication et du Centre national des Arts plastiques
coproduction Le Fresnoy, Studio national des Arts contemporains (Tourcoing)

Depuis 2008, le Festival et le Centre national des Arts plastiques, avec le Ministère de la Culture, passent chaque année commande à un artiste photographe pour créer une œuvre sur le Festival d'Avignon. Après Martine Locatelli qui réalisa une série de photographies sur la personnalité de l'acteur, exposée en 2009, c'est à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qu'a été commandée une œuvre sur la mémoire. Pour 2011, le photographe Stéphane Couturier travaille sur le dialogue entre architecture patrimoniale et scénographie contemporaine.

Joana Hadjithomas et **Khalil Joreige** vivent entre Paris et Beyrouth. Depuis quinze ans, ils portent leur regard sur les images, la mémoire et l'histoire de leur pays, le Liban, de ses guerres, mais aussi et surtout de son présent. À travers des films de fiction et des installations plastiques, les deux artistes-cinéastes reprennent à leur compte, de manière très personnelle, les documents politiques et intimes, les archives individuelles, les lieux et situations symboliques, pour en faire des images critiques. Après ... « *Tels des oasis dans le désert* », ils reviennent au Festival d'Avignon avec une œuvre sur la mémoire.

« Comment rendre compte de l'Histoire, des traces et de la création contemporaine du Festival d'Avignon ? Le mistral, souvent présent durant les représentations dans la Cour d'honneur du Palais des papes, nous a semblé être une piste intéressante. Les manifestations du vent altèrent les spectacles, les magnifient ou les détruisent, mais laissent une trace durable dans l'esprit des spectateurs. Le vent apparaît comme un double écho : d'une part, à la représentation théâtrale en Avignon avec ses spécificités et d'autre part, aux enjeux de l'écriture d'une histoire du spectacle vivant. Notre proposition artistique consiste en une installation montrant une composition photographique de la Cour d'honneur de 3 m x 2 m qui agit comme un écran translucide sur lequel est effectuée une double projection. D'un côté, le témoignage de certains acteurs de cette histoire du vent et de l'autre, des images d'archives de spectacles où le vent s'est manifesté et qui ont été retravaillées numériquement pour être replacées dans la Cour d'honneur comme un souffle passager, un rapport transcendant, une trace d'histoire... »

Parcours

AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

CAR J'ÉTAIS AVEC EUX TOUT LE TEMPS

un parcours sonore de *Célia Houdart* et *Sébastien Roux*

8-27 JUILLET - durée estimée du parcours 1h30 (3,1 km)

tarif unique 8 € permettant aussi l'accès à la Chartreuse

création sonore **Sébastien Roux**

texte **Célia Houdart**

voix **Laurent Poitrenaux**, **Agnès Pontier** et **Georges Aperghis**

design graphique **Olivier Huz** (Cocktail designers), **Ariane Bosshard**

une commande de La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

coproduction Festival d'Avignon, Stanza, La Muse en Circuit, Centre national de Création musicale

Auteure et metteuse en scène, **Célia Houdart** interroge les moyens de redistribuer l'écrit, le son, l'image et le mouvement, sous une forme poétique globale non narrative. Son œuvre se décline en textes (deux romans parus chez P.O.L.), mises en scène, performances et installations, comme *Précisions sur les vagues #2* qu'elle présente au Festival d'Avignon en 2008, en collaboration avec Sébastien Roux et Olivier Vadrot.

Sébastien Roux déploie son œuvre dans le champ des musiques électroniques : disques, art radiophonique, séances d'écoute acousmatique, musique pour la danse et installations sonores.

« *car j'étais avec eux tout le temps* est une suite de miniatures pour lecteur mp3 et écoute *in situ* de la rue Racine (Avignon) à La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon. Un trajet sonore du Vaucluse au Gard. Entre deux rives. Dialogues, poèmes en prose, chaîne d'instantanés, voix en mouvement, paysages atmosphériques et surplace harmonique, pour piétons. »

Pour effectuer ce parcours qui commence rue Racine à Avignon et s'achève dans la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, il faut prévoir une durée de 1h30 variable en fonction des marcheurs. Attention : la Chartreuse est ouverte au public tous les jours de 9h à 18h30 (ce qui implique un dernier départ d'Avignon à 16h30). Il faut par ailleurs se munir d'un plan à retirer au guichet du Cloître Saint-Louis et d'un lecteur mp3. Les miniatures qui constituent le son du parcours sont à télécharger à partir du 14 juin sur les sites de La Chartreuse, du Festival d'Avignon, de La Muse en Circuit et des éditions P.O.L. Des lecteurs mp3 sont à votre disposition, contre caution, pour une durée de 24h à la billetterie du Cloître Saint-Louis.

Lectures d'écrivains

20-24 JUILLET – MUSÉE CALVET – entrée libre

La littérature contemporaine irradie cette édition. Outre Olivier Cadiot, artiste associé, de nombreux écrivains ou poètes se retrouvent sur scène, comme Pierre Alferi, Frédéric Boyer, Anne-James Chaton. D'autres, qui n'écrivent habituellement pas pour le théâtre, le font spécialement pour le Festival : Arno Bertina, Dennis Cooper, Marie Desplechin, Christophe Fiat et Célia Houdart. Dans ce cycle de lectures, nous avons voulu inviter des écrivains qui ont marqué ce territoire entre prose et poésie, entre la voix et l'écrit.

Pierre Guyotat

20 juillet - 19h - texte lu par l'auteur

Depuis dix ans, avec *Explications* et plus encore depuis *Coma*, **Pierre Guyotat** fait entendre une voix différente de celle qui l'a imposé sur la scène littéraire de la fin des années 60. Différente de celle de *Tombeaux pour cinq cent mille soldats*, *d'Éden*, *Éden*, des textes « en langue », plus proches du poème et du chant que du récit tel qu'on le définit communément. S'il écrit encore dans ce style qui le caractérise, il entreprend parallèlement le récit « plus accessible », en français « normatif », de certains épisodes de sa vie. *Arrière-fond* en fait partie. L'auteur y évoque son apprentissage de l'écriture et du sexe, non pas dans une autobiographie ordinaire, mais dans une prodigieuse phrase musicale.

dernière parution : *Arrière-fond*, Gallimard 2010

Anne Portugal et Pascal Monnier

21 juillet - 11h - textes lus par les auteures

Anne Portugal lira des extraits de son livre *Définitif bob*. Une sorte de « test de poésie » où Bob, en brave petit soldat, est amené à expérimenter, à la façon d'un jeu vidéo, toutes les questions que la poésie se pose à elle-même. En regard de cette écriture oscillant entre abstraction et ultrasensibilité, **Pascal Monnier** traversera son premier livre, *Bayard*. La chronique en quatre saisons d'un chevalier mélancolique, une œuvre qui emprunte une ligne singulière entre poésie et prose pour réinterroger l'utilité des héros.

dernière parution : *la formule flirt* d'Anne Portugal, P.O.L., 2010,
Aviso de Pascal Monnier, P.O.L., 2004

Frédéric Boyer

22 juillet - 11h

TECHNIQUES DE L'AMOUR

texte lu par l'auteur

Auteur de la nouvelle traduction de *La Tragédie du roi Richard II* que crée Jean-Baptiste Sastre dans la Cour d'honneur, **Frédéric Boyer** dit chercher « une écriture lyrique propre à une réception contemporaine ». Son dernier livre est pour lui une tentative : celle de parler du sentiment amoureux. Une prière folle qui passe par Phèdre, Bérénice mais aussi par *Le Cantique des cantiques*, Thérèse d'Avila et le *Kâma Sûtra*, sans oublier des souvenirs personnels, réels ou inventés. Un entrelacs d'intimité et d'universalité, de désirs d'aujourd'hui et de citations d'autrefois, de littérature, mystique et pensées philosophiques pour se pencher sur le plus beau des mystères.

dernière parution : *Techniques de l'amour*, P.O.L., 2010

Bernard Heidsieck

23 juillet - 11h

RESPIRATIONS ET BRÈVES RENCONTRES

texte lu par **Laurent Poitrenaux**

Dès 1955, **Bernard Heidsieck** décide de rompre avec la poésie écrite, couchée sur la page, pour la sortir hors du livre, la mettre en mouvement : avec lui, s'ouvre en France le champ de la poésie sonore. Œuvre marquante dans son parcours, *Respirations et Brèves Rencontres* offre l'allure d'un texte de conversation où manqueraient les répliques de l'allocutaire. Le poète y dialogue avec le souffle monté en boucle de soixante poètes disparus du XX^e siècle. Une anthologie de fantômes interprétée par Laurent Poitrenaux, comme une « tentative de restitution d'une performance par un acteur ».

dernière parution : *Abécédaire*, Voix éditions, 2008

Pierre Michon

24 juillet - 11h - texte lu par un acteur

L'œuvre de Pierre Michon est tout autant inspirée par le terroir – les rudes terres d'Irlande comme celles des Causses – que marquée par les hommes. *Vies minuscules* ou magistrales, vies de peintres ou d'écrivains, vies de pauvres égarés du destin qu'il dépeint d'un trait assuré et singulier. Hanté par les correspondances entre l'art et la vie, Pierre Michon ne considère pas l'écriture comme un travail, mais plutôt comme une révélation. Sa langue, érudite et raffinée, semble dictée par la nécessité, ses livres sont une singulière trouée entre le récit factuel et le recours à la fiction.

dernière parution : *Les Onze*, Verdier, 2009

Cycle de musiques sacrées

renseignements : contact@musique-sacree-en-avignon.org ou www.musique-sacree-en-avignon.org

9 juillet - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL - 12h

Concert chœur a cappella et orgue

Œuvres pour chœur *a cappella* de Liszt, Bruckner, chœurs liturgiques orthodoxes russes de Tchaïkovski et œuvres pour orgue de Mozart, Boëly, Rheinberger, Reger, Mendelssohn

Chœur **Campana** direction **Jean-Paul Joly**
orgue **Andreas Arand**

11 juillet - ÉGLISE DE ROQUEMAURE - 17h

Concert chœur de femmes a cappella, flûte et orgue

Œuvres pour chœur de femmes *a cappella* de Palestrina, Mozart, Fauré, Poulenc et sonates pour flûte et orgue de Bach et Haendel

Maîtrise **Gabriel Fauré** direction **Thérèse Farre-Fizio**
flûte à bec **Frédéric de Roos**
orgue **Jean Ferrard**

12 juillet - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL - 17h

Récital d'orgue

Intégrale de l'œuvre d'orgue de Robert Schumann

sur une proposition de **Christoph Marthaler**
orgue **Luc Antonini**

15 juillet - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS - 12h

Concert ensemble vocal et instrumental et orgue

Programme médiéval du XIV^e siècle *ars subtilior* en écho au spectacle d'Anne Teresa De Keersmaeker Œuvres d'Antonio de Caserta, Matteo da Perugia, en alternance avec des pièces instrumentales anonymes et des œuvres pour orgue de la Renaissance et du premier baroque italien

Ensemble Cour et Cœur :

soprano **Annelies Van Gramberen** vielle **Birgit Goris**
flûtes à bec et direction artistique **Bart Coen**
et orgue **Georges Guillard**

16 juillet - TEMPLE SAINT-MARTIAL - 12h et 21h

Le Cantique des cantiques

traduction **Olivier Cadiot** et **Michel Berder**
sampler et guitare **Rodolphe Burger**

oud **Mehdi Haddab**

orgue **Julien Perraudou**

récitants **Valérie Dashwood**, **Laurent Poitrenaux**

coproduction Compagnie Rodolphe Burger, Wart, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau
avec le soutien de la Sacem

18 juillet - ÉGLISE DE MALAUCÈNE - 17h

Concert chœur de femmes a cappella et orgue

Œuvres pour chœur de femmes *a cappella* de Palestrina, Monteverdi, Berlioz, Grieg, Caplet, Poulenc, Duruflé et œuvres pour orgue de Hassler, Scheidemann, Praetorius, Gabrieli, Rossi, Frescobaldi et improvisations

Chœur de chambre féminin **Calliopée**

direction **Christine Paillard** orgue **Rudolf Kelber**

20 juillet - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS - 12h

Concert voix et orgue

Intégrale des *Chants Bibliques op.99* d'Antonin Dvořák
alto **Isabelle Ruban** orgue **Lucienne Antonini**

22 juillet - CHAPELLE SAINT-LOUIS - 12h

Concert ensemble instrumental et orgue

Concertos pour orgue et cordes de Haendel et Corrette

violons **Gabriella Kovacs**, **Michel Berrier**

violoncelle **Florence Marie**

orgue et direction **Jean-Marie Puli**

23 juillet - TEMPLE SAINT-MARTIAL - 18h

Programme Dusapin/Bach

Ohé pour clarinette et violoncelle / pièce pour orgue de Bach
Ipsò pour clarinette solo / pièce pour orgue de Bach / *Canto* pour soprano, clarinette et violoncelle / pièce pour orgue de Bach / *Memory* pour orgue

Ensemble Accroche Note : soprano **Françoise Kubler** clarinette

Armand Angster violoncelle **Christophe Beau**

et orgue **Bernard Focroulle**

avec le soutien de la Sacem

25 juillet - ÉGLISE DE CAUMONT-SUR-DURANCE - 17h

Concert chœur a cappella, flûte et orgue

Œuvres pour chœur *a cappella* d'Isaac, Tomkins, Victoria, Palestrina, Purcell, Banchieri et œuvres pour flûte et orgue de Bruhns, Gluck, Bach, Bartók

Ensemble vocal Discantus de Budapest - Grand Prix du concours

international de Gorizia, finaliste du Grand Prix de Varna,

Premier Prix au concours de Tolosa

direction **Peter Meszaros** flûte **Élise Battais**

orgue **Philippe Brandeis**

En partenariat avec le Festival d'Avignon, Musique sacrée en Avignon réalise ce programme en collaboration avec les mairies de Roquemaure, Malaucène, Caumont-sur-Durance et le Festival des Chœurs Lauréats de Vaison-la-Romaine.

Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon

Cette année, à l'occasion de la sortie du nouvel opus de **Jean-Luc Godard**, *Film Socialisme*, le Festival propose, avec les cinémas Utopia, de regarder l'œuvre de cet artiste. Il a marqué de façon indélébile le Festival d'Avignon avec *La Chinoise*, projetée en avant-première dans la Cour d'honneur en 1967, et continue d'influencer un grand nombre de créateurs dans tous les champs artistiques, dont de nombreux invités de cette programmation, à commencer par les deux artistes associés. En écho à la présence de **Denis Podalydès** au Festival, nous présenterons plusieurs films dans lesquels il a joué, dont *Dieu seul me voit*. De même, plusieurs films avec **Jeanne Balibar** seront projetés, dont *Ne change rien*, dans lequel **Pedro Costa** filme magnifiquement ses répétitions musicales avec Rodolphe Burger. D'ailleurs, nous porterons un regard particulier sur l'œuvre de ce réalisateur portugais, en sa présence. Enfin, pour célébrer les 25 ans de Zingaro, une projection en avant-première du nouveau film de **Bartabas**, *Galop arrière*, aura lieu au Jardin de Benoît-XII.

_____ avec les cinémas Utopia

JUILLET - UTOPIA-MANUTENTION

entrée 6 €, les 10 places 45 €, avant midi 4 € - pas de réservation : billetterie sur place au cinéma Utopia

programme détaillé dans la *Gazette d'Utopia* et le *Guide du spectateur* disponibles début juillet ou sur www.cinemas-utopia.org et www.festival-avignon.com

Jean-Luc Godard

Une manière d'aller vite, à l'essentiel, de privilégier la fulgurance, d'oublier les transitions. Ou au contraire, une façon de ne montrer que l'infra-ordinaire, l'inimportant, le détail sans signification. L'efficacité et la désinvolture. La musicalité de l'écriture et le rythme du film, composé de plus en plus comme une partition. L'art du montage, l'art de placer côte à côte deux images pour provoquer des étincelles et changer notre manière de concevoir le monde, l'art, la narration, la pensée. Ces traits qui caractérisent le cinéma de Jean-Luc Godard, riche de plus de 150 films, se retrouvent dans l'écriture d'Olivier Cadiot ou dans le théâtre de Christoph Marthaler. Si bien qu'il a fallu se rendre à l'évidence : Jean-Luc Godard devait être présent d'une manière ou d'une autre dans cette édition du Festival d'Avignon. On y verra donc sa dernière réalisation, *Film Socialisme*, mais aussi des plus anciennes qui parlent encore, ne cessant d'être contemporaines, des façons de faire d'aujourd'hui, notamment *La Chinoise*, *Masculin Féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et quelques épisodes des *Histoire(s) du cinéma...*

_____ en avant-première

GALOP ARRIÈRE

un film de *Bartabas*

15 JUILLET - JARDIN DE BENOÎT-XII - 22H

durée 1h30 - entrée 5 €

« Avec ce film, j'ai voulu dans un galop arrière me retourner et me visiter avec curiosité. Tracer un parcours initiatique comme une mise en abyme et essayer de livrer ce que j'ai trop longtemps déguisé en force. »

Longtemps tenu pour une utopie équestre, le « galop arrière » exige du cheval et de son cavalier une complicité et une maîtrise inouïes, ainsi que l'exceptionnelle capacité de reculer sans cesser de faire face. Il était donc naturel que Bartabas, pour évoquer l'ensemble de son parcours et celui du Théâtre Zingaro, choisisse cet intitulé altier et de singulière perspective : une manière de remonter le temps. Il s'agit d'explorer et de ressusciter ici vingt-cinq ans d'aventures artistiques, le projet ne s'apparente en rien à une remémoration plus ou moins nostalgique. C'est un film original et accompli qui nous est offert. La fougue furieuse des *Cabarets*, les défis d'*Opéra*, la magie de *Chimère*, la pure beauté d'*Éclipse*, la célébration douloureuse de *Triptyk*, la méditation active de *Loungta*, le déboulé iconoclaste de *Battuta*, tout est là. Et pourtant, un surcroît d'histoire secrète et intime s'écrit, qui use des mots des poètes pour dire le sens d'une vie hors norme, risquée, irréductible, inspirée. Une vie définitivement en forme de destin cavalier.

Le Théâtre des idées

9 12 16 17 20 21 22 24 JUILLET - GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - 15H
durée estimée 2h - entrée libre

Fondé sur des interventions dialoguées d'intellectuels, le Théâtre des idées contribue à éclairer certaines questions soulevées par la programmation et à construire un espace critique en résonance avec les thématiques abordées par les propositions artistiques du Festival.

conception et modération **Nicolas Truong**

9 juillet

QU'EST-CE QUE LE CONTEMPORAIN ?

Que signifie être de son temps ? Comment peut-on réfléchir son époque ? Doit-on penser avec ou contre elle ? La modernité est-elle une valeur ? Faut-il être absolument moderne ? Comment définir les contours d'un art contemporain, qui oscille parfois entre querelles et malentendus ? Entre esthétique et politique, littérature et philosophie, une réflexion à plusieurs voix d'une nouvelle génération d'auteurs sur la condition postmoderne.

avec **François Cusset** historien des idées **Patricia Falguière** critique d'art **Lionel Ruffel** théoricien de la littérature

12 juillet

À QUOI PENSE LA LITTÉRATURE ?

Et si la littérature n'était pas seulement une histoire, un envoûtement, une confession, une langue, un style, un rythme mais aussi une pensée, à quoi ressemblerait-elle ? Ni philosophique, ni politique, ni esthétique, ni conceptuelle, mais peut-être plusieurs petits fragments de chacun de ces savoirs remodelés dans tous les sens. Un dialogue à propos d'un art qui ne cesse d'inventer des formes qui donnent à penser.

avec **Olivier Cadiot** écrivain **Pierre Zaoui** philosophe

16 juillet

L'EXERCICE DU POUVOIR CONDUIT-IL NÉCESSAIREMENT À DES ABUS DE POUVOIR ?

Peut-on diriger sans dominer ? Les attributs du pouvoir éloignent-ils du sens des responsabilités civiques ? Les révolutions sont-elles condamnées aux dérives autoritaires ? Comment éviter, même en démocratie, que le gouvernement de tous ne se transforme en la tyrannie d'un seul ? Une conversation qui prendra à bras-le-corps les questions de personnes et l'art des coups tordus, à travers un va-et-vient permanent entre passé et présent.

avec **Mathieu Potte-Bonneville** philosophe **Sophie Wahnich** historienne

17 juillet

FRAGILE HUMANITÉ ?

Comment l'individu peut-il résister à l'emprise de la marchandise ? Quelles facultés mobiliser afin de préserver une fragilité mise à mal par la précarisation des conditions ? Comment retrouver le sens des autres ? Une rencontre avec un anthropologue de la mondialisation qui n'a cessé d'interroger la façon dont les contemporains sont plongés dans des espaces interchangeables, comme les grandes surfaces, où l'être humain est anonyme.

avec **Marc Augé** anthropologue

20 juillet

IRONIE DE L'HISTOIRE ?

À une époque caractérisée par l'éternel retour de la pensée consensuelle et des impostures intellectuelles, il n'est pas inutile de retrouver la pertinence de ceux qui, des cyniques de l'Antiquité à Ludwig Wittgenstein, de Robert Musil à Karl Kraus, ont trouvé dans l'ironie et la satire les armes théoriques et stylistiques appropriées pour mettre au jour et critiquer les illusions ou les inégalités les plus manifestes. Conversation avec un franc-tireur.

avec **Jacques Bouveresse** philosophe

21 juillet

COMMENT SURMONTER LES CRISES ?

Qu'elles soient existentielles ou financières, les crises ne cessent de rythmer notre quotidien, au point d'apparaître comme le terme qui désigne l'état permanent de notre contemporanéité. La vie psychique et économique semble placée dans une situation d'instabilité constante. Comment surmonter ces dépressions individuelles ou collectives, mentales et sociales ? Y a-t-il une vertu de la crise ? Par quels moyens la dépasser ?

avec **Christophe Dejourn** psychiatre et psychanalyste **Susan George** politologue **Roger de Weck** écrivain et journaliste

22 juillet

COMMENT PEUT-ON ÊTRE MUSICAL ?

Art du charme et du sortilège, de la passion et de la raison, du savant et du populaire, du temps et de l'espace, de la différence et de la répétition, la musique demeure une énigme. Comment un quatuor ou une chanson parviennent-ils à nous trotter dans la tête ? Comment trouver le rythme, le phrasé, la mélodie appropriés ? Entre rock et musique contemporaine, un dialogue entre deux musiciens pour qui composer et écouter, c'est penser.

avec **Rodolphe Burger** compositeur, musicien et chanteur **Pascal Dusapin** compositeur

24 juillet

QUEL AVENIR POUR LE FUTUR ?

Les crises, écologiques notamment, introduisent une distinction entre les notions jusque-là mélangées de futur et d'avenir. Le futur est mis en doute parce qu'il semble maintenant lié à une sorte de fuite en avant qu'il s'agit de suspendre. Loin du *no futur* des théoriciens de la fin de l'histoire, rencontre avec un penseur de la technique et de la politique qui voudrait faire une fiction à partir d'une autre façon d'envisager l'avenir.

avec **Bruno Latour** sociologue, philosophe et commissaire d'exposition

Ce programme de rencontres intellectuelles, inauguré en 2004, a donné lieu à deux ouvrages d'entretiens, *Le Théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle* (Festival d'Avignon/Flammarion, 2008) et *Éloge de l'amour, conversation avec Alain Badiou* (Flammarion, 2009).

Les Rencontres européennes

10 ET 13 14 15 JUILLET - entrée libre

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

Qu'elles abordent, comme en 2007, les grandes questions de politique culturelle européenne ou qu'elles s'intéressent aux grands thèmes de société proposés chaque année par l'Union, comme ce fut le cas en 2008 et 2009, les Rencontres européennes du Festival d'Avignon proposent un espace de réflexion qui permet d'envisager le projet européen par le prisme de l'art et de la culture. Elles constituent l'endroit privilégié d'un échange entre spectateurs, artistes, opérateurs culturels et représentants politiques, économiques et de la société civile. Cette année, deux moments de rencontre distincts sont proposés. Le premier permettra de poser une double question d'actualité de politique européenne : « Quelle place pour la culture ? Quel rôle pour les régions ? » Le second, organisé avec le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence et les Rencontres de la photographie d'Arles, tentera d'envisager la place que l'art et les artistes peuvent et doivent prendre dans le combat de société contre la pauvreté et l'exclusion sociale.

EUROPE, CULTURE, TERRITOIRES

10 juillet

GYMNASSE DU LYCÉE ST-JOSEPH, AVIGNON - 10h30-13h

Quelles politiques culturelles pour les régions d'Europe aujourd'hui ?

proposées par le Festival d'Avignon et le Relais Culture Europe
avec le soutien du Programme Culture de la Commission européenne

Avec un nouveau Traité, un nouveau Parlement et une nouvelle Commission, l'Union européenne s'attache cette année à définir ses objectifs à l'horizon 2020 et les stratégies à mettre en œuvre pour les atteindre. Il est fondamental qu'elles prennent en compte l'importance de la place de la culture dans le projet européen et le rôle croissant des collectivités territoriales (métropoles, régions, provinces) dans l'émergence de politiques culturelles européennes tournées vers le développement économique, l'innovation et la construction d'une citoyenneté active. Un séminaire rassemblera, le 9 juillet, sous la présidence de Jacques Delors, des élus des territoires européens et des acteurs culturels afin de mettre en commun les expériences et les bonnes pratiques et d'envisager ensemble des stratégies et des modalités d'action pertinentes. Leurs recommandations seront présentées le 10 juillet et mises en débat en présence de représentants nationaux et européens.

LA CULTURE : DE QUEL DROIT ?

13 14 15 juillet - ARLES - AIX-EN-PROVENCE - AVIGNON

proposées par le Festival d'Avignon, le Festival d'Aix-en-Provence et les Rencontres d'Arles, avec le soutien du Programme Culture de la Commission européenne en partenariat avec France Culture et Courrier international

Les festivals d'Aix-en-Provence et d'Avignon s'associent cette année aux Rencontres d'Arles pour un rendez-vous thématique qui s'inscrira dans le cadre de l'année européenne de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale. Les mécanismes de l'exclusion sont intimement liés aux notions d'accès à la connaissance ou à la culture, d'acceptation de l'autre et de la différence, à celle de bien commun et de droits fondamentaux. Nombre d'artistes, de projets artistiques et d'opérateurs culturels sont directement concernés par ces questions et tentent de trouver des réponses concrètes, d'ouvrir des portes, de créer du lien et du sens. Ces exemples interrogent la société au moment où l'Union européenne fait de la lutte contre la pauvreté et l'exclusion l'un des piliers de sa politique pour les dix prochaines années.

13 juillet - THÉÂTRE D'ARLES, ARLES - 15h30-18h30

Droit d'accès à la culture : combattre l'exclusion par la participation active

Le droit d'accès à la culture sera évoqué à travers des projets qui proposent aux personnes marginalisées et aux publics empêchés un accès et une participation active par la médiation, la pratique, le travail en commun.

14 juillet - LIEU À PRÉCISER, AIX-EN-PCE - 15h30-18h30

La création face à l'exclusion

Certains artistes accordent une place croissante dans leur processus de création à des personnes provenant de milieux socialement exclus : comment comprendre le sens de ces démarches ? Qu'est-ce qui fonde les désirs de ces artistes ? Quel enrichissement en retirent les participants ?

15 juillet - GYMNASSE DU LYCÉE ST-JOSEPH, AVIGNON 14h30-17h

Culture : de quel droit ?

Quelle place occupent les droits culturels dans les droits fondamentaux ? Comment les acteurs culturels et politiques peuvent-ils faire en sorte que la culture ne soit pas un espace d'exclusion sociale ou symbolique ?

Écoles au Festival

avec l'ISTS

CLOÎTRE SAINT-LOUIS

entrée libre - billets à retirer à partir du 7 juillet au Cloître Saint-Louis

Outre leur voisinage, le Festival d'Avignon et l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS) conçoivent leur mission respective avec la volonté d'être des passeurs. Passeurs culturels, passeurs au sens pédagogique du terme, ils ont donc décidé de reconduire l'expérience lancée en 2008 visant à présenter au public les travaux de fin d'année de grandes institutions de formation dans le spectacle vivant, à faire vivre à ces élèves une expérience de rencontre avec le public.

ÉCOLE RÉGIONALE D'ACTEURS DE CANNES - Ensemble 18 (Élèves de 3^e année)

8 9 10 11 juillet - 19h

10 11 12 juillet - 15h

SI UN CHIEN RENCONTRE UN CHAT...

durée estimée 2h

sous la direction de **Catherine Marnas**

scénographie **Carlos Calvo** son **Madame Miniature**

costumes **Edith Traverso** assistanat **Bénédicte Simon, Mathieu Bonfils**

avec **Manon Allouch, Louise Belmas, Carol Cadilhac, Mahio Campanella, Julie Collomb, Camille Cuisinier, Magalie Dupuis, Benjamin Farfallini, Antoine Formica, Pauline Jambet, Juliette Peytavin, Issam Rachyq-Ahrad, Mathieu Tanguy, Mikaël Teyslié**

Le titre de ce spectacle est le début d'une note que Koltès a écrite à propos de *Dans la solitude des champs de coton*. Il ne s'agit donc pas d'une pièce mais d'un matériau pédagogique, d'une traversée en territoire koltésien comprenant aussi des notes et des lettres. Les personnages de Koltès sont des êtres « aux aguets », comme l'entendait Deleuze, au sens animalier du terme. Sur le qui-vive dans un territoire inquiétant et souvent sombre, nocturne, comme la parole qui dit trop ou trop peu, qui déborde, qui dit tout autre chose que ce qu'elle semble dire, comme dans le rêve, la nuit. Frôlements, haine, demandes d'amour éperdues, électricité en tout cas que provoque la proximité des corps : nous sommes seuls et nous sommes trop nombreux, c'est ce paradoxe que vont expérimenter quatorze jeunes gens sur un plateau de théâtre.

LA MANUFACTURE HAUTE ÉCOLE DE THÉÂTRE DE SUISSE ROMANDE - promotion 2007-2010

22 23 26 juillet - 19h

24 25 juillet - 15h et 19h

LES HELVÈTES

durée estimée 1h45

écriture et mise en scène **Christian Geffroy Schlittler**

assistanat **Alain Borek** dramaturgie **Mélanie Bestel**

costumes **Karine Vintache** lumière et scénographie **Nicolas Berseth**

avec **Adrien Barazzone, Fabienne Barras, Émilie Blaser, Vincent Brayer, Audrey Cavellius, Koraline de Baere de Clercq, Catherine Delmar, Claire Deutsch, Cédric Djedje, Pierre-Antoine Dubey, Thibaut Évrard, Mélanie Foulon, Yan Juillerat, Nissa Kashani, Nora Steinig, Joséphine Struba**

La promotion sortante de La Manufacture de Lausanne présente *Les Helvètes*, variation théâtrale sur l'imaginaire collectif suisse. Sur scène, seize hommes et femmes, librement inspirés de personnalités suisses de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1980. Ils sont architecte, écrivains, théologues, sportifs, psychiatre, homme d'affaire, journaliste, aventuriers et même militaire. En faisant se croiser ces seize figures dans un même temps et sur un même plateau, les comédiens de La Manufacture ambitionnent de traiter l'objet « Suisse » de manière utopique, dans un refus du consensus traditionnellement associé à ce pays, que le plasticien Ben avait scandalisé en affirmant qu'il n'existait pas.

En souvenir d'Alain Crombecque

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

« Au début, j'étais dans une quête effrénée... Je tentais par tous les moyens de saisir quelque chose de ce qu'avait été le Festival d'Avignon à ses débuts. J'ai tout de suite cherché, par exemple, à rencontrer Maria Casarès et Alain Cuny. Et puis j'ai découvert à quel point le Festival est un espace de liberté, respecté par tous, même s'il est aussi un lieu de chocs, de débats. Je le vis comme un lieu magique d'étonnements perpétuels. Un lieu vraiment habité par son public, toujours prêt à prendre des risques, quarante ans après. Un lieu d'ailleurs très éprouvant physiquement, à cause du plein air, du mistral, mais où l'on a le sentiment de respirer l'air de l'aventure, d'être sans cesse des pionniers (comme ce jour où, arrivant avec Brook dans la carrière Callet à Boulbon, nous y avons vu s'enfuir des renards). Avignon est essentiellement un lieu de création, et non pas une ville-étape pour la diffusion. En tant que programmateur, je n'ai ni théorie ni *a priori* esthétique. Je fais confiance à mon intuition et à ma passion, et mon travail consiste à le faire partager par ceux qui détiennent les crédits... Je m'étonne parfois qu'on ne m'éconduise pas plus souvent... Je crois qu'il y a aussi une part d'inspiration dans les choix artistiques que nous sommes amenés à faire et certainement beaucoup de chance. Tout d'un coup, au bon moment, les choses apparaissent avec évidence. Ce sont ces évidences que je traque. Mes choix me sont dictés par le choc des rencontres qui jalonnent mon voyage, cette quête ininterrompue de l'étonnement. Bien sûr, la catastrophe peut surgir au bout du chemin. Nous sommes toujours dans l'urgence, à la limite de la catastrophe. Mais ce risque ne me fait pas peur. Il y a, enfoui en moi, quelque chose du joueur. » **Alain Crombecque**, 1986

in *Avignon, 40 ans de Festival*, éditions Hachette

Alain Crombecque nous a quittés le 12 octobre dernier. Il dirigeait le Festival d'Automne à Paris depuis 1993, après avoir conduit le Festival d'Avignon de 1985 à 1992. Il était venu à Avignon la première fois en 1964 comme vice-président de l'UNEF pour participer aux Rencontres d'Avignon organisées par Jean Vilar. Dans les années 70, il s'engagea dans de nombreuses aventures théâtrales auprès de Victor Garcia, de Jérôme Savary, d'Alfredo Arias, de Claude Régy, de Georges Wilson au TNP. Puis Michel Guy l'engagea au début du Festival d'Automne. Il collabora ensuite avec le Festival de Nancy et travailla avec Patrice Chéreau à Nanterre. À Avignon, qu'il sillonnait sur son solex, il laissa une empreinte forte et personnelle. Celle d'un homme à la programmation libre et sensible, celle d'un complice des artistes en lesquels il plaçait toute sa confiance. Cela lui permit de donner jour à d'extraordinaires aventures qui firent date, comme celle du *Mahâbhârata* de Peter Brook en 1985 à la Carrière de Boulbon, celle du *Soulier de satin*, monté en 1987 dans la Cour d'honneur par Antoine Vitez, artiste qu'il invita très régulièrement, ou encore en 1988 celle d'*Hamlet* de Patrice Chéreau, qui venait pour la première fois au Festival. Alain Crombecque était de ces insatiables arpenteurs de territoires artistiques, de ces infatigables veilleurs. Fêré de tous les arts, il ouvrit également la porte du Festival à la poésie, à la musique contemporaine et aux musiques traditionnelles de cultures extra-européennes. N'oubliant jamais les valeurs sur lesquelles Jean Vilar fonda le Festival d'Avignon, il fut soucieux d'en poursuivre l'histoire, tout en maintenant le lien avec ses premiers acteurs.

Nous souhaitons que le souvenir d'Alain Crombecque traverse cette édition de manière discrète et sensible, à son image. Avec le Festival d'Automne à Paris et France Culture, nous proposons des rendez-vous dans deux lieux du Festival : dans le Jardin de la rue de Mons, pour entendre le matin les acteurs et les poètes qu'il aimait et qui ont marqué le Festival, et dans la Cour du musée Calvet, où France Culture organisera une soirée en public pour lui rendre hommage. Cet hommage se poursuivra à Paris pendant le Festival d'Automne.

DÉDICACES

13-23 juillet - JARDIN DE LA RUE DE MONS - 11h - entrée libre

Le matin, dans le Jardin de la rue de Mons, des acteurs, des artistes, amis d'Alain Crombecque, lui dédient une lecture d'un auteur ou d'un poète qu'il appréciait.

HOMMAGE

16 juillet - MUSÉE CALVET - 20h - entrée libre

Soirée en direct et en public organisée par France Culture, présentée par Joëlle Gayot, avec des artistes proches d'Alain Crombecque.

sous le patronage de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication

production Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris, France Culture
avec l'aide de la Maison Jean Vilar

France Culture en public

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

L'AFFAIRE ROBINSON

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

10 juillet à 22h - en direct à l'antenne

Lecture d'**Olivier Cadiot**

production Festival d'Avignon avec France Culture

Lectures et rencontres en public

MUSÉE CALVET - entrée libre

11-18 juillet

En prélude des lectures, Le RenDez-Vous de Laurent Goumarre sera chaque soir en direct du musée.

11 juillet - 20h - lecture en direct

SUSAN SONTAG

Lecture d'extraits de *Renâitre* (éd. Bourgois) (distribution en cours)

12 juillet - 20h - en direct

GERTRUDE STEIN - LUDOVIC LAGARDE

Le metteur en scène Ludovic Lagarde revisite pour la radio l'œuvre de Gertrude Stein traduite par Olivier Cadiot ainsi que ses propres spectacles consacrés à cet écrivain. Un parcours inédit et une création radiophonique originale.

avec **Valérie Dashwood, Constance Larrieux, Christèle Tual** (distribution en cours)

13 juillet - 20h - en direct

MATHIEU BERTHOLET - SHADOW HOUSES 1^{re} partie

Monologues parfois bilingues, inspirés par la vie à Los Angeles, par le vent chaud du désert, par ces villas magnifiques mais en déshérence sur les hauteurs, ces textes courts font surgir l'ombre de personnages plus ou moins interlopes, comiques ou décadents, hollywoodiens et crépusculaires à la fois. Une galerie de portraits qui rend hommage à la ville des Anges, à Altman et à Lynch, aux rêves qui se cassent.

création musicale **Mathieu Bauer, Sylvain Cartigny**

(distribution en cours)

à paraître aux éditions Actes Sud

14 juillet - 20h - en direct

MATHIEU BERTHOLET - SHADOW HOUSES 2^e partie

15 juillet - 18h - en public

AUTEUR-STUDIO

Rencontre avec **Boris Charmatz**

proposée par la Sacd avec France Culture

15 juillet - 20h - écoute en public

ATELIER DE CRÉATION RADIOPHONIQUE

La Ballade de Calamity Jane de **Chloé Mons** interprétée

par **Alain Bashung** musique **Rodolphe Burger**

suivie de *Marseille Massacre* de **Yves-Noël Genod**

opérette de **Nathalie Quintane** avec **Jonathan Capdevielle, Thomas Scimeca**

16 juillet - 20h - en direct

HOMMAGE À ALAIN CROMBECQUE

présenté par **Joëlle Gayot**

France Culture avec le Festival d'Avignon et le Festival d'Automne à Paris

17 juillet - 20h - en direct

SHAKESPEARE

Lecture des *Sonnets* de Shakespeare dirigée par **Jean-Baptiste Sastre** dans une nouvelle traduction de **Frédéric Boyer** avec l'ensemble des interprètes de *La Tragédie du roi Richard II* créé à la Cour d'honneur

18 juillet - 20h - en direct

VOIX D'AUTEURS

Une soirée consacrée à un auteur contemporain : **Jean-René Lemoine**.

proposée par la Sacd avec France Culture

Les émissions en direct et en public

AU MUSÉE CALVET

12 13 14 16 juillet - 19h-20h

LE RENDEZ-VOUS

Le direct culture musique médias

par **Laurent Goumarre**

AU CONSERVATOIRE DU GRAND AVIGNON

3 rue du Général Leclerc

12 13 14 15 16 juillet - 12h-13h30

TOUT ARRIVE

Le magazine de l'actualité culturelle

par **Arnaud Laporte**

14 juillet - 15h-16h

LES MERCREDIS DU THÉÂTRE

par **Joëlle Gayot**

17 juillet - 15h30-17h

ÉMISSION SPÉCIALE

Les émissions à l'antenne

5 6 7 8 9 juillet - 20h

À VOIX NUE : OLIVIER CADIOT

par **Joseph Confavreux**

10 juillet - 21h-22h

MAUVAIS GENRES

par **François Angelier**

Une émission spéciale consacrée au Palais des papes

24 juillet - 20h

DRÔLES DE DRAMES

Les Disques de la mort de **Christophe Fiat**

réalisation **Alexandre Plank**

25 juillet - 20h

THÉÂTRE & CIE

Hommage à **Jean-Louis Barrault**

Une émission enregistrée

dans le cadre des rencontres de Brangues

réalisation **François Christophe**

Informations pour les spectateurs

L'École d'Art foyer des spectateurs

Lieu de convivialité aménagé par les étudiants de l'École d'Art d'Avignon, le Foyer des spectateurs vous invite à une véritable halte au cœur de la ville.

Le Foyer des spectateurs est également un **lieu de ressources**. Vous y trouverez des informations complémentaires et détaillées sur tous les spectacles et les artistes invités, une sélection d'ouvrages à consulter sur place ainsi que la revue de presse quotidienne du Festival. Sans oublier l'espace investi par ARTE qui vous propose, outre un accès à Internet et à un large fonds multimédia, de découvrir le Festival à travers une carte interactive d'Avignon et d'en devenir les témoins agissants.

Lieu de croisement entre le public et les œuvres, l'École d'Art est tout naturellement devenue un **lieu de rencontre privilégiée entre les spectateurs et les artistes**. C'est notamment ici que se déroulent les Dialogues avec le public mais aussi les conversations à l'École d'Art et des discussions dont vous trouverez le programme dans le *Guide du spectateur*.

L'École d'Art est enfin un **lieu de propositions artistiques**. En dehors des spectacles qui y seront présentés à 23h dans le cadre de la Vingt-cinquième heure (voir page 106), vous pourrez y découvrir en accès libre, de 11h à 20h :

- HISTOIRE DU VENT

Installation vidéo et photographique de **Joana Hadjithomas** et **Khalil Joreige**

Une œuvre sur la mémoire, commandée par le Festival d'Avignon et le Centre national des Arts plastiques. (voir page 112)

Rencontres avec les artistes

conférences de presse en public, dialogues avec le public

Parce que l'expérience d'un spectacle ne se limite pas au temps de la représentation, parce qu'il y a un avant et un après, le Festival d'Avignon a aménagé des espaces de rencontre avec les artistes pour vous permettre de discuter avec eux et de mieux comprendre leur démarche.

- Animées par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, les **Conférences de presse** recueillent, en public, la parole des artistes avant la première de leur spectacle. Une façon dynamique d'entrer dans les œuvres, le matin à 11h30, dans la cour du Cloître Saint-Louis.

- Animés par l'équipe des Ceméa, les **Dialogues avec le public** vous proposent, à 11h30, et parfois à 17h30, dans la cour de l'École d'Art, d'échanger vos impressions avec les équipes artistiques des spectacles que vous aurez découverts.

entrée libre

programme détaillé dans le Guide du spectateur

Mise en perspectives

conversations à l'École d'Art

Plusieurs rendez-vous auront lieu l'après-midi à l'École d'Art pour approfondir des questions d'ordre esthétique. Il s'agira notamment de poursuivre les *Conversations*, un cycle de discussions initié l'année dernière avec Karelle Ménine. Dans l'esprit du salon littéraire, autour de deux spectacles de la programmation ou à partir d'eux, deux regards de spécialistes se conjugueront, en public, pour éclairer et mettre en perspectives ces œuvres.

entrée libre

programme détaillé dans le Guide du spectateur

Le Guide du spectateur le Festival au jour le jour

Compagnon de route du spectateur-voyageur, le *Guide du spectateur* recense jour après jour les lectures, projections de films, expositions, écoutes publiques, rencontres et débats organisés en écho aux spectacles. Des manifestations pour la plupart gratuites, proposées par le Festival ou ses partenaires, en résonance avec les interrogations soulevées par les artistes.

Disponible au début du mois de juillet, à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art mais également sur tous les lieux de représentation, il constitue un outil indispensable à votre traversée du Festival.

Guide du professionnel du spectacle vivant à Avignon

Avignon se transformant en un véritable forum professionnel au mois de juillet, le Festival édite un *Guide du professionnel du spectacle vivant à Avignon*. Celui-ci détaille l'ensemble des débats et permanences destinés aux professionnels du secteur, organisés par tous les acteurs culturels présents en juillet.

Ce document sera disponible début juillet à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art mais aussi sur notre site Internet.

www.festival-avignon.com source d'information, espace d'expression

Le site du Festival fait peau neuve : entièrement repensé, il vous propose désormais plus de contenus, plus de fonctionnalités pour préparer et prolonger votre expérience de festivalier.

Vous y trouverez toutes les informations sur le Festival et sa programmation : calendrier, présentation des spectacles, photos et extraits vidéos quotidiennement mis à jour, captations des conférences de presse, enregistrements sonores des Dialogues avec le public et du Théâtre des idées, sans oublier toute l'actualité... Vous y découvrirez par ailleurs un espace d'expression : « Le Festival vu par les festivaliers ». Une rubrique qui vous invite à partager vos sentiments, vos pensées, en un mot à faire part de votre avis sur les spectacles et les propositions que vous aurez vus. Parce que le théâtre ne vit que dans sa relation avec le spectateur, n'hésitez pas à prendre la parole. Des ordinateurs sont à votre disposition à l'École d'Art, au sein de l'espace ARTE.

Informations pratiques

Numéros utiles

Festival d'Avignon

renseignements : + 33 (0)4 90 14 14 60

billetterie (à partir du 14 juin) : + 33 (0)4 90 14 14 14

administration : + 33 (0)4 90 27 66 50

Offices de tourisme

Avignon : + 33 (0)4 32 74 32 74

Villeneuve lez Avignon : + 33 (0)4 90 25 61 33

Avignon, « Allô Mairie » : + 33 (0)810 084 184

Renseignements et réservations SNCF : + 33 (0) 36 35

Taxis-24h/24h : + 33 (0)4 90 82 20 20

Easytake : + 33 (0)892 42 00 42

Vélo-cité, service de vélo-taxi : + 33 (0)6 37 36 48 89 - www.velo-cite.fr

Transport de personnes à mobilité réduite

ou en fauteuil roulant, L'Âge d'Or Service : + 33 (0)4 90 02 01 00

Bus TCRA : + 33 (0)4 32 74 18 32

Centre de jeunes et de séjour du Festival

Cette association, fondée par les Ceméa, le Festival et la Ville d'Avignon, propose des séjours culturels de cinq à quinze jours pour des publics d'adolescents de 13 à 17 ans et d'adultes. L'accueil est organisé dans les établissements scolaires. Tous les séjours proposent des activités d'initiation artistique, des rencontres avec les artistes et les professionnels du spectacle ainsi que des conditions particulières d'accès aux spectacles.

Renseignements et inscriptions

jusqu'au 7 juillet

Ceméa - Centre de jeunes

20 rue du Portail Boquier 84000 Avignon

+ 33 (0)4 90 27 66 87

Renseignements et inscriptions

à partir du 8 juillet

Ceméa - Centre de jeunes

Lycée Saint-Joseph, 62 rue des Lices 84000 Avignon

+ 33 (0) 6 46 10 30 53

www.cemea.asso.fr/culture - mail : sejouravi@gmail.com

La librairie du Festival

7-27 juillet - CLOÎTRE SAINT-LOUIS - 10h-19h

Tenue par la librairie avignonnaise *Evadné - Les Genêts d'Or*, la librairie du Festival propose un très large choix de livres en rapport avec la programmation. Vous y trouverez toutes les nouveautés « arts du spectacle » parues dans l'année, un fonds de titres incontournables, des collections et des revues introuvables ainsi qu'une sélection de disques et de DVD. Plus de 2 000 titres vous attendent dans cet espace vaste et frais, situé dans la cour du Cloître Saint-Louis, sans oublier les conseils avisés d'une équipe spécialisée. Des signatures et des rencontres d'auteurs rythment régulièrement la vie du lieu. Un point librairie est également ouvert à l'École d'Art pendant les rencontres avec les artistes, et sur différents lieux du Festival le temps des représentations. Une autre librairie se situe dans la cour de la Maison Jean Vilar.

La boutique du Festival

7-27 juillet - PLACE DE L'HORLOGE

du lundi au vendredi 10h-23h - samedi et dimanche 11h-24h

Au cœur de la ville, la boutique est un point d'information et de vente qui vous propose l'affiche du Festival, une variété d'objets originaux, ainsi qu'un large choix de T-shirts pour adultes et enfants. Autant de souvenirs de cette édition à emporter chez vous ou à offrir.

Budget prévisionnel de l'édition 2010

produits

| | € HT | % |
|---|---------------------|-------------|
| SUBVENTIONS | 6 502 000 € | 59 % |
| État | 3 546 000 € | 32 % |
| Ville* | 1 620 000 € | 15 % |
| Département | 605 000 € | 5 % |
| Région | 531 000 € | 5 % |
| Union européenne | 200 000 € | 2 % |
| RECETTES PROPRES | 4 506 000 € | 41 % |
| Billetterie | 2 058 695 € | 19 % |
| Autres recettes (mécénat, prestations, ventes de spectacles...) | 2 447 305 € | 22 % |
| <i>dont reprise sur amortissement</i> | 310 000 € | |
| TOTAL | 11 008 000 € | |

charges

| | | |
|---|---------------------|-------------|
| ARTISTIQUES | 5 990 000 € | 54 % |
| Programmation | 5 106 970 € | 46 % |
| Production | 883 030 € | 8 % |
| SERVICES COMMUNS (direction artistique, location, communication, technique générale, administration) | 5 018 000 € | 46 % |
| <i>dont amortissement</i> | 397 000 € | |
| TOTAL | 11 008 000 € | |

* hors prestations en nature de la ville valorisées à 737 659 €

Les partenaires du Festival d'Avignon

Maison Jean Vilar

8 rue de Mons - tél. +33 (0)4 90 86 59 64
www.maisonjeanvilar.org

7-27 juillet - tous les jours sauf le 14 juillet

LE MYSTÈRE TCHEKHOV

EXPOSITION - 10h30-18h30 - entrée 3€
dans le cadre de l'année France-Russie

scénario **Jacques Tépany** collaboration littéraire **Rodolphe Fouano** scénographie **Claude Lemaire, Violette Cros**
réalisation **Frédérique Debril, Roland Aujard-Catot, Francis Mercier**
avec la participation de **Marie-Claude Billard** (Bibliothèque nationale de France)

une coréalisation Maison Jean Vilar, Culturesfrance, Festival d'Avignon
avec la collaboration du Musée Bakhrouchine, du Musée littéraire, du Musée du Théâtre d'Art (Moscou), du Musée de Mélikhovo (maison de Tchekhov)

Il s'agit de mieux connaître l'expert en humanité que fut le docteur Tchekhov. Ironique et sceptique, buvant du champagne sur son lit de mort, insaisissable et terriblement précis, déroutant et attachant, et dont un de ses contemporains disait : « C'est très drôle et ça vous serre le cœur. » Préférant la médecine sociale et l'intervention directe à la littérature engagée pour éveiller les consciences, proche de Tolstoï (auquel il s'opposait autant qu'à Gorki), admirateur de Tchaïkovski, ami de Rachmaninov et de Bounine (futur prix Nobel), Tchekhov douta toujours de son œuvre : ne prétendait-il pas qu'elle ne lui survivrait pas plus de six ou sept ans ? « Il faut montrer la vie non telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle nous apparaît en rêve », écrit-il dans *La Mouette*. D'où cet équilibre entre fatalisme oriental et optimisme mâtiné de vague à l'âme, comme ancré dans une forme païenne de religiosité. *Le Mystère Tchekhov* ne manquera pas d'évoquer la découverte des grandes pièces du dramaturge par la scène française, de Pitoëff à Jean-Louis Barrault ou Éric Lacascade, avec des focus soulignant l'apport d'André Barsacq ou de Jean Vilar (créateur mondial de *Platonov*, en 1956) jusqu'aux mythiques spectacles de Giorgio Strelher et de Peter Brook dans les années 70 et 80, mais aussi son œuvre non-théâtrale : Tchekhov est en effet l'auteur de plus de six cents nouvelles et récits dont moins de la moitié sont traduits en français. Et, comme en surimpression, le beau visage de Tchekhov accompagne le festivalier vers ce qui distingue cet homme, cette œuvre, de tant d'autres : la compréhension pour la fragilité humaine.

LE PETIT THÉÂTRE DE LA MOUETTE

LECTURES - 15h - entrée 3€

Les après-midi au cœur de l'exposition qui s'achève par un espace théâtral, lectures de nouvelles ou de courtes pièces de Tchekhov par des comédiens présents au Festival, avec la collaboration de la Maison Antoine Vitez.

DÉDICACES À ALAIN CROMBECQUE

LECTURES - JARDIN DE LA RUE DE MONS - 11h - entrée libre (voir page 120)

RICHARD II POUR MÉMOIRE

10h30-18h30 - entrée libre

À l'occasion de la nouvelle présentation de la pièce de Shakespeare dans la Cour d'honneur, retour sur le spectacle de la première Semaine d'Art, fondatrice du Festival d'Avignon en 1947. Costumes, photographies, documents témoignent de cette création en France régie par Jean Vilar et son équipe. Un regard sans nostalgie plein d'enseignements contemporains.

PROJECTION VIDÉO

à partir de 11h - entrée libre

Une sélection de films autour de Tchekhov et des programmations d'Alain Crombecque.

Chapelle Saint-Charles

rue Saint-Charles - www.vaucluse.fr

26 juin-7 octobre - tous les jours en juillet 10h-19h - entrée libre

EXPOSITION **GEORGES ROUSSE**

Le Département de Vaucluse ouvre à nouveau les portes de la prestigieuse Chapelle Saint-Charles au public du Festival d'Avignon. Cette année, c'est l'artiste Georges Rousse qui est l'invité du Conseil général pour une création exceptionnelle.

$$1lx = 1 \frac{lm}{m^2} = 1 \frac{cd-sr}{m^2}$$

La formule du lux, unité de mesure de la lumière résume à elle seule le projet de Georges Rousse pour la Chapelle. En effet, la structure construite mettra en évidence l'architecture par transparence au travers de lattes de bois, tout en suggérant un interdit, l'inaccessible... L'anamorphose géométrique chère au travail de Georges Rousse sera ici l'occasion de magnifier l'architecture et les proportions majestueuses de la Chapelle Saint-Charles.

production Conseil général de Vaucluse

Musée Calvet

tous les jours sauf mardi et jours fériés 10h-13h et 14h-18h - entrée 6 €, réduit 3 € - www.musee-calvet-avignon.com

NOUVELLE SALLE D'ART MODERNE

Ce printemps, le musée Calvet d'Avignon honore une promesse faite à l'un de ses généreux donateurs, Victor Martin (1913-1988) : une salle portant son nom est ouverte au rez-de-chaussée du prestigieux hôtel de Villeneuve-Martignan, actuellement en pleine rénovation. Cette nouvelle salle porte le nom de celui qui est à l'origine, avec Joseph Rignault (1874-1962), de cette collection, réduite en nombre mais de haute qualité. Camille Claudel, Émile Bernard, Maurice de Vlaminck y côtoient en effet Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Raoul Dufy, Chaïm Soutine (pas moins de cinq toiles !), les provençaux Auguste Chabaud et Pierre Ambrogiani, sans oublier Albert Gleizes, mort à Avignon en 1953, et Joe Downing, disparu en 2007.

Collection Lambert Palais des papes / Musée du Petit palais

27 juin-7 novembre

TERRA-MARE EXPOSITION **MIQUEL BARCELÓ**

À l'occasion de ses dix ans d'activité muséale, la Collection Lambert en Avignon organise, en partenariat avec le Palais des papes RMG, le musée du Petit Palais et le Museu de Mallorca, une exposition consacrée à l'œuvre foisonnante et protéiforme de Miquel Barceló, artiste catalan partageant sa vie entre Paris, sa Majorque natale et le Mali des Dogons. Cette exposition ambitieuse sera réalisée sous un double parrainage emblématique : celui de Pablo Picasso qui, en 1970, avait créé l'événement en proposant, quatre ans avant sa mort, une de ses dernières grandes expositions de peintures dans la Chapelle du Palais des papes, et celui des Rois de Majorque qui avaient rendu visite aux papes installés au XIV^e siècle en Avignon. Ainsi la Collection Lambert présentera un ensemble d'œuvres des années 2000, dont la plupart n'ont jamais été exposées, essentiellement des peintures, des grandes œuvres sur papier et une sélection des célèbres carnets de voyage tandis qu'au Palais des papes, bronzes, céramiques et autres installations monumentales en terre cuite investiront le parvis, la Grande Chapelle et la Cour du Palais Vieux. Enfin, pour prolonger cet événement, le musée du Petit Palais, véritable écrin consacré à l'art médiéval et gothique, accueillera un ensemble de peintures religieuses, de sculptures polychromes et de céramiques du XIV^e siècle venues du musée de Palma qu'elles n'avaient encore jamais quitté.

COLLECTION LAMBERT EN AVIGNON

tél. +33 (0)4 90 16 56 20 / www.collectionlambert.com

tous les jours en juillet 11h-18h sauf samedi 11h-21h / entrée 7 €, réduit 5,5 €

PALAIS DES PAPES

tél. +33 (0)4 90 27 50 00 / www.palais-des-papes.com

tous les jours en juillet 9h-20h / entrée 10 €, réduit 8 €

MUSÉE DU PETIT PALAIS

tél. +33 (0)4 90 86 44 58 / www.petit-palais.org

tous les jours 10h-13h et 14h-18h, sauf le mardi

site de l'exposition : www.avignon-barcelo.com

billet groupé (Collection Lambert, Palais des papes et Petit Palais) : 17 €, réduit 14 €

Les 37^e rencontres d'été de la Chartreuse

7 juillet - 4 septembre

La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle - Villeneuve lez Avignon
www.chartreuse.org ou <http://sondes.chartreuse.org>

Pendant le Festival d'Avignon avec lequel elle tisse un étroit partenariat, la Chartreuse présente un prolongement des aventures artistiques, culturelles et expérimentales qu'elle conduit pendant l'année, avec l'objectif de transmettre à un large public les enjeux d'une scène au milieu des pratiques culturelles, des arts et des technologies de son époque.

SPECTACLES

du 7 au 15 juillet

Le Bardo Cie haut et court (Joris Mathieu) - parcours individuel

du 8 au 15 juillet

avec le Festival d'Avignon

La Mort d'Adam Jean Lambert-wild - Comédie de Caen (voir page 49)

du 8 au 27 juillet

car j'étais avec eux tout le temps Célia Houdart / Sébastien Roux - parcours sonore

avec le Festival d'Avignon

du 19 au 24 juillet

Distorsions urbaines t.r.a.n.s.i.t.s.c.a.p.e. - installation-performance dans le cadre de Théâtres du globe

du 19 au 24 juillet

Breaking Cie UNDR (Eli Commins) dans le cadre de Théâtres du globe

THÉÂTRES DU GLOBE

PERFORMANCES, MICRO-DÉBATS, ÉCHANGES AVEC LE PUBLIC, SPECTACLES, INSTALLATIONS, LECTURES

du 19 au 24 juillet

Sonde 07#10 Théâtres du Globe avec t.r.a.n.s.i.t.s.c.a.p.e, Valérie Cordy, Christophe Bruno, Frédéric Ferrer, les compagnies et collectifs : haut et court, Senor Serrano, adesso e sempre, alpha.com, kom.post, Comédie de Caen-CDN de Normandie...

en partenariat avec le CNES

le 25 juillet

Journée arts/sciences

en partenariat avec l'IRCAM

EXPOSITIONS

du 7 juillet au 3 octobre

L'Odysée du Soyouz 2 - exposition documentaire de la fondation Spoutnik de Moscou

Miracles et Cie - exposition photographique de Joàn Fontcuberta

ET AUSSI...

les 28 et 29 août

Académie Opus 21 - conférences, parcours musical et concerts (CNSMD de Lyon et Hochschule de Hambourg)

les 3 et 4 septembre

dans le cadre du 20^e anniversaire d'Inouï Productions

Volapük en concert (musique inclassable)

Répercussions de Piero Coiffard (performances musicales)

Location à l'accueil de la Chartreuse, par téléphone au +33 (0)4 90 15 24 45 ou par mail à loc@chartreuse.org

- du 14 juin au 4 juillet, du lundi au samedi de 13h à 18h

- du 5 au 24 juillet, tous les jours de 11h à 18h, et aussi au bureau de location du Festival d'Avignon

concerts en août : location ouverte aux heures d'ouverture du monument et 1h avant le début du concert

Les Hivernales

CDC - Les Hivernales / Centre de Développement Chorégraphique Avignon/Vaucluse/Provence-Alpes-Côte d'Azur
tél. +33 (0)4 90 82 33 12 - www.hivernales-avignon.com

100% DANSE QUAND LES RÉGIONS S'EN MÊLENT...

11-23 juillet (relâche le 17)

Dispositif original, *Quand les régions s'en mêlent...* incarne sans doute l'avenir de la collaboration interrégionale et permet aux Directions régionales des Affaires culturelles et aux Conseils régionaux Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes, Languedoc-Roussillon et à la région Piemonte (Italie) de s'associer pour promouvoir leurs politiques culturelles en faveur du spectacle vivant. Cette collaboration exemplaire entre un Centre de développement chorégraphique, plusieurs collectivités territoriales et les Drac est une chance formidable pour les compagnies de danse qui trouvent à cet endroit l'opportunité de montrer leur travail sur une période longue et bénéficient d'une visibilité exceptionnelle à l'occasion d'un des plus importants festivals d'art vivant. Cette nouvelle édition permet d'accueillir six compagnies pour douze représentations qui se concentreront sur le seul plateau du CDC. *Quand les régions s'en mêlent...* va de pair avec une tradition de partage et d'accueil par le CDC d'une compagnie de danse issue de la communauté française de Belgique, représentée à Avignon par le Théâtre des Doms et Charleroi danses avec lesquels, une fois encore, le CDC collabore.

au Théâtre du CDC 18 rue Guillaume Puy

PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

Collectif 2 Temps 3 Mouvements

Nabil Hemaïzia, Mathieu Desseigne, Sylvain Bouillet

La Stratégie de l'échec

Kubilai Khan Investigations - Frank Micheletti

Espaço contratempo

RHÔNE-ALPES

Compagnie Stylistik - Abdou N'Gom

Entre deux

Compagnie Malka - Bouba Landrille Tchouda

Meia Lua

LANGUEDOC-ROUSSILLON

Compagnie R.A.M.a - Fabrice Ramalingom

Comment se Ment

PIEMONTE (ITALIE)

Compagnie Tecnologia Filosofica - Francesca Cinalli

Chansons du deuxième étage

WALLONIE-BRUXELLES (BELGIQUE)

Compagnie Dorina Fauer - Dorina Fauer

Leks [mating areas]

Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

Cultivons notre jardin

74 rue Louis Pasteur - www.univ-avignon.fr

En juillet prochain, l'Université d'Avignon propose une programmation culturelle et scientifique pour mieux cultiver notre jardin.

Par la recherche et la formation, l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse est attachée historiquement au Festival d'Avignon. Depuis 2005, les *Leçons de l'Université* invitent chaque année, en collaboration avec le Festival d'Avignon, des personnalités du monde de la culture et des arts pour une conférence magistrale, introduite par une parole universitaire. Celles de Bartabas, Max Von Sydow, Edward Bond ont déjà été publiées aux Éditions Universitaires d'Avignon. En 2009 c'est Wajdi Mouawad, Pippo Delbono, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui ont donné leurs leçons. Les *Leçons de l'Université* continuent tout comme le *midi-minuit* inventé avec Laure Adler en 2008 autour d'une projection cinématographique de plein air. Établissement à caractère scientifique culturel et professionnel, l'Université invite par ailleurs sa communauté – étudiants, administratifs et enseignants-chercheurs – à présenter au public du Festival ses travaux et recherches qui renseignent une poésie du monde et nous poussent à expérimenter l'original.

Au programme de cette année : Ludovic Lagarde, Jean-Marie Piemme, Pascal Parsat, Thierry Dutoit, Éric Morvillez et une journée scientifique et culturelle *Cultivons notre jardin* qui se terminera par la projection de *Taking Woodstock* d'Ang Lee.

contact : mission culture - +33 (0)4 90 16 25 00 - mission-culture@univ-avignon.fr

Festival Contre Courant, CCAS

Depuis plus de dix ans, sur l'île de la Barthelasse, Contre Courant est un temps de partage, de rencontres et de découvertes lié à la création contemporaine, au cœur du Festival d'Avignon. Festival pluridisciplinaire imaginé par la CCAS (Caisse Centrale d'Activités Sociales des Industries Électrique et Gazière), Contre Courant invite à traverser des territoires étranges et étrangers. Le souhait est que ces dix jours de rencontres artistiques soient un intense moment de réflexion et de convivialité. Cette année encore se côtoieront des talents confirmés, des jeunes artistes aux univers singuliers et toujours, en partenariat avec le Festival d'Avignon, des artistes de l'édition 2010. De l'Algérie à l'Italie, du Brésil à la Belgique, ce voyage sur l'île déjoue les frontières géographiques et abolit celles qui subsistent parfois entre les différentes formes artistiques. Ensemble, fêtons à « contre courant » l'universalité de l'art.

contact : Agnès Cagniard - tél : + 33 (0)1 58 58 85 52 - www.ccas-contre-courant.org

Cycle de musiques sacrées

Partenaire du Festival d'Avignon depuis 1967, Musique sacrée en Avignon propose un cycle de concerts d'orgue qui a pour but de mettre en valeur les instruments historiques d'Avignon et de sa proche région. Festival de théâtre, le Festival d'Avignon présente la particularité d'inclure depuis de nombreuses années, au sein de sa propre programmation, un cycle de concerts d'orgue et de musiques sacrées. Nous souhaitons dédier l'ensemble de cette programmation et plus particulièrement *Les Chants bibliques* d'Antonin Dvořák, à la mémoire de Georges Durand qui fut, aux côtés de Jean Vilar, le fondateur de ce cycle. Le contenu de la plupart des concerts est conçu pour prolonger, dans un souci de cohérence, la programmation théâtrale et musicale souhaitée par les deux artistes associés : Christoph Marthaler et Olivier Cadiot. En effet, comme le soulignent Hortense Archambault et Vincent Baudriller, « leurs écritures, théâtrales ou littéraires », sont toutes « empreintes de musicalité ». Sur une idée de Christoph Marthaler, l'intégrale de l'œuvre d'orgue de Robert Schumann (1810-1856) sera donnée à l'occasion de la célébration du 200^e anniversaire de sa naissance. Le programme médiéval proposé par l'Ensemble Cour et Cœur nous rapprochera de la nouvelle création de Christoph Marthaler, *Papperlapapp*, nourrie par l'architecture et l'histoire du Palais des papes, et du personnage de Richard II, qui vécut à la fin du XIV^e siècle et qui inspira à Shakespeare une tragédie, mise en scène cette année par Jean-Baptiste Sastre dans la Cour d'honneur. L'ensemble Cour et Cœur accompagnera également le spectacle de Anne Teresa De Keersmaeker, inspiré la musique *ars subtilior* née à la cour des papes d'Avignon. Le Cycle de musiques sacrées innove cette année : un concert de musiques actuelles sera programmé avec une création de Rodolphe Burger qui associera l'orgue du Temple Saint-Martial aux sonorités électroniques des samplers et guitares sur le texte du *Cantique des cantiques*, traduit par Olivier Cadiot. Enfin, le compositeur Pascal Dusapin sera présent avec un concert Dusapin/Bach dans lequel seront interprétées trois de ses œuvres de musique de chambre ainsi que sa pièce pour orgue. Le contenu des concerts habituels du cycle (Roquemaure, Caumont-sur-Durance, Malaucène ...) sera essentiellement constitué d'œuvres pour chœurs *a cappella* interprétées par des ensembles vocaux régionaux et européens.

Luc ANTONINI, pour l'association Musique sacrée en Avignon

contact : contact@musique-sacrée-en-avignon.org - www.musique-sacrée-en-avignon.org

Cinéma Utopia

Le cinéma Utopia a été créé il y a trente ans par une bande de doux allumés, amoureux du cinéma et déterminés à partager cette passion avec le plus grand nombre. Pour faire connaître leur programme, mais aussi leurs coups de gueule, des infos de-ci, de-là, ils ont imaginé une gazette, véritable rendez-vous mensuel avec leurs chers spectateurs. Dans un cadre « barrococo », l'équipe défend avec ardeur au quotidien une programmation résolument éclectique nourrie de films en V.O., de toutes nationalités et de tout genre. Tout au long de l'année, de nombreux invités, metteurs en scène, techniciens du cinéma, musiciens, chorégraphes, danseurs mais aussi acteurs de la vie sociale et politique animent débats, ciné-concerts et rencontres. Le but est clairement affiché : ouvrir les mirettes et les esgourdes, tenir les spectateurs éveillés au monde qui les entoure. Enfin, le jeune public n'est pas en reste car plusieurs milliers d'écoliers usent chaque année leur fond de culotte sur les fauteuils de velours et commencent ainsi à construire leur regard sur le monde. Par respect des auteurs et du public, ici, boire, manger, téléphoner ou regarder un film, il faut choisir ! Les films sont projetés sans publicité et les tarifs sont accessibles à tous.

contact : avignon@cinemas-utopia.org - www.cinemas-utopia.org

tél : + 33 (0)4 90 82 65 36

5 salles, 2 lieux - Manutention : 4 rue des escaliers Sainte-Anne - République : 5 rue Figuière

Centres de jeunes et de séjour du Festival d'Avignon

Un dispositif d'accueil permettant d'élargir les publics du théâtre

Le Festival d'Avignon a confié aux **CEMÉA** (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) la création d'un dispositif d'accueil facilitant l'accès au Festival pour un public populaire.

Ainsi est née, en 1959, sous l'impulsion de Jean Vilar, l'association **Centres de Jeunes et de Séjour du Festival d'Avignon**, qui conjugue les efforts de trois partenaires fondateurs : les Ceméa, le Festival et la ville d'Avignon.

Cette structure, animée et gérée par les formateurs des Ceméa, propose un ensemble de « séjours culturels » en direction des différents publics jeunes et adultes, contribuant ainsi à la politique d'élargissement et de renouvellement du public souhaitée par le Festival d'Avignon.

Ce dispositif permet également de développer des projets d'éducation artistique et culturelle, en partenariat avec l'État (ministère de la Culture et de la Communication, ministère de l'Éducation nationale), ainsi qu'avec les collectivités territoriales. Chaque année, **1 500 festivaliers** peuvent bénéficier de ces séjours éducatifs et culturels.

Pour réaliser ce programme :

- les établissements scolaires de la ville d'Avignon sont utilisés comme bases d'accueil ;
- les équipes pédagogiques proposent quotidiennement des ateliers de pratiques artistiques et des échanges qui alimentent la réflexion autour du programme du Festival, et créent les conditions d'une rencontre de qualité avec les œuvres et les artistes.

Depuis 2007, une action particulière en direction des lycéens a été développée avec le soutien du ministère de l'Éducation nationale et le financement des Conseils régionaux : l'opération *Lycéens en Avignon* qui concerne cette année **800 jeunes** issus de l'ensemble du territoire et des diverses filières des lycées (générale, technique et professionnelle).

Plusieurs propositions ont été préparées en direction des nouveaux publics du théâtre :

pour les jeunes (15 à 18 ans) :

- les séjours « découverte » ;
- les « Rencontres internationales de Jeunes » (public originaire de plus de quinze pays différents) ;
- les séjours « ateliers ».

pour les adultes :

Les séjours « regards croisés » ou des séjours « ateliers » associant expérimentation personnelle et activité de spectateur.

Par ailleurs, Les CEMÉA et le Festival réalisent ensemble les Dialogues avec les artistes à l'École d'Art.

Association loi 1901, avec le soutien financier du ministère de la Culture (DDAI), du ministère de la Jeunesse et de la Vie associative, du ministère de l'Éducation nationale et de la ville d'Avignon.

contact : + 33 (0)1 53 26 24 28 - sejavi@hotmail.fr

La Fondation Dexia France pour la Solidarité et la Culture pour tous

Ouvrir le Festival aux jeunes gens des Missions locales et de l'École de la Citoyenneté

Dexia Crédit Local, banque de l'économie locale, est depuis plus de vingt-cinq ans le mécène général du Festival d'Avignon. Dexia est fière de soutenir cet événement international de création contemporaine qui produit et favorise l'émergence de multiples talents.

Progressivement, cet accompagnement s'est approfondi et élargi avec la volonté de rendre la culture accessible à tous dans le cadre du programme de mécénat de Dexia intitulé *Culture pour tous*. C'est pourquoi l'École de la Citoyenneté, créée par la Fondation Dexia en 2007, accueillera, du 19 au 23 juillet 2010, une de ses sessions à Avignon à l'occasion du Festival. Durant une semaine, quatorze jeunes gens, à parité garçons et filles, issus de zones tant urbaines que rurales relevant des missions locales, seront amenés à partager leurs idées et à débattre de problématiques qu'ils vivent au quotidien. Tout en découvrant les activités artistiques du Festival, ce sera l'occasion pour eux d'échanger sur l'engagement citoyen, bénévole, la fonction politique ou l'accès à la culture, d'en comprendre le sens et de pouvoir prendre une part active à la construction de la société de demain.

En complément à cette action, la Fondation Dexia et le Festival d'Avignon proposeront à une cinquantaine de jeunes gens de la Mission locale du Grand Avignon de découvrir les coulisses du Festival et ses spectacles.

En France, grâce à sa Fondation placée sous l'égide de la Fondation de France, Dexia mène des programmes pour encourager les actions de citoyenneté, de solidarité et de culture dans les communes. Depuis 2002, des appels à projets, lancés chaque année sur tout le territoire, ont permis à 258 d'entre eux de voir le jour, bénéficiant à 25 000 jeunes gens. En Belgique dans le cadre du programme *Culture pour tous*, Dexia ouvre les portes de son siège à Bruxelles « le 3^e samedi de chaque mois » pour faire découvrir à la population sa collection d'œuvres d'art d'une qualité exceptionnelle.

contact : + 33 (0) 1 58 58 85 52 - www.dexia-creditlocal.fr - www.fondationdexiafrance.org

Le Cercle des partenaires

Né en 2006 afin de favoriser des synergies et de créer des passerelles entre le monde culturel et le monde économique, le Cercle des partenaires du Festival d'Avignon compte aujourd'hui vingt-cinq entreprises, majoritairement des PME locales, désireuses de soutenir le Festival et de contribuer à travers lui au rayonnement de leur territoire. Le soutien cumulé apporté par le Cercle au Festival en fait aujourd'hui son deuxième plus important mécène. Si le Cercle propose des conditions et un accès privilégiés aux spectacles et événements pendant le temps du Festival, les échanges se poursuivent tout au long de l'année et offrent une vue imprenable sur la fabrication de la programmation et sur le fonctionnement de cette entreprise atypique qu'est le Festival d'Avignon.

Les membres du Cercle des partenaires sont Arcelor-Mittal, AXA - Agence Monier-Péridon, AXC, Cabinet Causse, CBA Informatique, Citadis, Comité des Vins des Côtes du Rhône, Courtine Voyages, Crédit Coopératif Avignon, Granier Assurances, Hôtel Le Prieuré, Hydropolis, Imprimerie Laffont, INSA de Lyon, Lab Nat, Provence Plats, Raiponce, RC Management, Restaurant Christian Etienne, RMG Avignon, Rubis Matériaux, SB Conseil, Sitétudes, les Vins de Vacqueyras, les Voyages Arnaud.

contact : Pascale Bessadi / Festival d'Avignon - cercle@festival-avignon.com

L'Adami

L'Adami toujours aux côtés du Festival d'Avignon

Cette année encore, l'Adami s'engage pour la diversité du spectacle vivant en apportant son aide à huit spectacles coproduits par le Festival d'Avignon.

Durablement engagée au service des artistes-interprètes, l'Adami perçoit et répartit individuellement les sommes dues aux comédiens, chanteurs, musiciens solistes, humoristes, chefs d'orchestre et danseurs pour la diffusion de leur travail enregistré. L'Adami contribue activement au financement de la création et à la promotion des talents émergents. Un quart des recettes de la copie privée perçue par l'Adami est réinvesti sous forme d'aides à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation professionnelle continue des artistes.

En 2009, un peu plus de 11 millions d'euros ont été attribués à près de 860 projets artistiques. Plus de 15 000 artistes ont participé à des créations, des diffusions, des festivals, des enregistrements et à des formations aidées par l'Adami. L'Adami a consacré près de 4,3 millions d'euros au spectacle vivant en 2009 et a participé au financement de 175 spectacles de théâtre, de danse et de cirque. À ce titre, l'Adami est un partenaire fidèle du Festival d'Avignon, espace unique de découvertes et de rencontres artistiques. En encourageant une programmation éclectique, originale et exigeante, l'Adami souligne son engagement en faveur de la vitalité artistique et pour le maintien de l'emploi culturel.

En 2010, l'Adami soutient huit productions du Festival d'Avignon :

- *La Tragédie du roi Richard II* de Jean-Baptiste Sastre
- *Un nid pour quoi faire* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde
- *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne
- *Big Bang* de Philippe Quesne
- *Baal* de François Orsoni
- *My Secret Garden* de Stanislas Nordey et Falk Richter
- *L'Orchestre perdu* de Christophe Huysman
- *Micro* de Pierre Rigal

contact : Caroline Buire - + 33 (0)1 44 63 10 84 - cbuire@adami.fr - www.adami.fr

La Sacd

Depuis deux siècles, la Sacd gère les droits des auteurs en s'adaptant aux évolutions technologiques, juridiques, sociales. Ouverte sur le monde, la Sacd intervient tant au niveau national qu'international pour renforcer le droit d'auteur et la diversité culturelle. La Sacd rassemble 48 000 auteurs du spectacle vivant (théâtre, opéra, comédie musicale, théâtre musical, musique de scène, chorégraphie, sketch, one man show, mise en scène, arts du cirque, arts de la rue, mime, marionnettes, sons et lumières...) et de l'audiovisuel.

Gérée par les auteurs, pour les auteurs, la Sacd propose de nombreux services à ses membres pour faciliter leur vie professionnelle et assure :

- une mission économique et juridique en percevant et répartissant les droits perçus pour ses membres tant en France qu'à l'étranger ;
- une mission sociale. À l'écoute des auteurs en difficulté, la Sacd apporte une aide matérielle, un accompagnement dans les démarches administratives. Elle attribue également aux auteurs une allocation complémentaire de retraite.
- une mission culturelle à travers son action culturelle, financée par la copie privée. La Sacd soutient la création contemporaine à travers des aides à la création, la production, la diffusion, la formation. Sa présence au Festival d'Avignon s'inscrit tout naturellement dans ses actions et représente un temps fort de son engagement envers les auteurs et la création.

contact : Lise Huez - + 33 (0)1 40 23 45 11 - lise.huez@sacd.fr - www.sacd.fr

Sacem

Musique en Avignon

Dès 1947, alors que le Festival naissait comme modeste *Semaine d'art*, la musique était présente à Avignon. À côté du théâtre, de ses trois spectacles et sept représentations, et d'une prestigieuse exposition d'art plastique, étaient donnés, sous la direction de Roger Désormière, grand passeur de la modernité musicale des années 40 et 50 du siècle passé, des concerts de musique française, ancienne et contemporaine. Dans la longue histoire du Festival, cette transversalité des pratiques et des répertoires connaîtra de nombreuses vicissitudes, liées aux moyens financiers disponibles, aux circonstances, aux impulsions et priorités légitimes des directeurs successifs. Jamais toutefois l'utopie d'un festival qui mêle vraiment les choses, « un soir de la musique, un soir du théâtre, un soir du cinéma », selon une recommandation de Jean-Luc Godard, artiste « associé » déjà en 1967, ne disparut de l'horizon d'Avignon.

De l'héritage vilarien subsistent aujourd'hui, bien entendu, la danse et, comme un contrepoint recueilli aux tumultes de la Cour, les cycles d'orgue. Demeure aussi une attention toute particulière à des formes créatives nouvelles où théâtre et musique se fécondent, dans l'expérimentation, mutuellement. Dans la lignée d'*Orden*, spectacle fondateur de Jorge Lavelli donné en 1969 aux Célestins, l'importance historique du théâtre musical avignonnais - plusieurs dizaines de créations, proposées jusqu'en 1982 - comme réappropriation de la forme lyrique par toute une génération de compositeurs retrouvant ainsi le goût et l'envie du spectacle total, doit toujours être rappelée.

Aujourd'hui, la présence d'artistes associés en complicité et dialogue avec la programmation du Festival donne une place aléatoire, discrète, mais inventive à la musique. Avec Christoph Marthaler, dont l'art est si proche de la musique, et Olivier Cadiot, complice de longue date des compositeurs, la création musicale est devenue l'un des fils rouges de l'édition 2010 du Festival d'Avignon. Les présences de Pascal Dusapin et de Rodolphe Burger, comme en leur temps, celles de Pierre Henry ou de Pierre Boulez, promettent des moments surprenants, festifs et devraient satisfaire la curiosité légendaire du public avignonnais. La Sacem, partenaire de la 64^e édition du Festival d'Avignon, s'associe avec bonheur à cette visibilité musicale retrouvée.

contact : Elisabeth Anselin - + 33 (0)1 47 15 45 32 - www.sacem.fr

Pro Helvetia

soutient la production théâtrale suisse à Avignon

Depuis sa création en 1939, la fondation Pro Helvetia est au cœur de l'activité culturelle en Suisse. Sur mandat de la Confédération helvétique, elle soutient la création artistique suisse et favorise sa diffusion en Suisse et dans le monde. La Fondation a ses bureaux à Zurich. Son Secrétariat examine chaque année en moyenne 3 000 demandes de soutien à des projets culturels dans les domaines des arts visuels, de la musique, de la littérature, du théâtre et de la danse. À intervalles réguliers, Pro Helvetia, Fondation suisse pour la Culture, se fixe des priorités thématiques ou géographiques. Elle a ainsi mis dernièrement l'accent sur les échanges culturels avec la Chine. Et dès cet automne, elle se penchera sur les jeux vidéo, leur rôle dévolu dans la société ainsi que sur leur potentiel artistique. À l'étranger, Pro Helvetia coordonne plusieurs antennes. Elle entretient par exemple quatre bureaux de liaison au Caire, à Varsovie, au Cap, à New Delhi et va en ouvrir un tout nouveau cet automne à Shanghai. En France, la Fondation gère le Centre culturel suisse de Paris. Dans le cadre de l'édition 2010 du Festival d'Avignon, Pro Helvetia soutient, outre les deux productions du metteur en scène suisse Christoph Marthaler (*Papperlapapp* et *Schutz Vor der Zukunft / Se protéger de l'avenir*), d'autres excellentes productions helvétiques, invitées à Avignon : le duo zurichois Zimmermann & de Perrot présente sa nouvelle pièce *Chouf Ouchouf*, le Lausannois Massimo Furlan *1973*, une performance sur le concours de l'Eurovision. Sans oublier le célèbre Théâtre Vidy-Lausanne avec *Délire à deux* dans la mise en scène de Christophe Feutrier. Des productions de plus petit format de Cindy Van Acker, Mathieu Bertholet et Foofwa d'Immobilité complètent la fenêtre suisse du Festival.

contact : Sabina Schwarzenbach - +41 44 267 71 36 - sschwarzenbach@prohelvetia.ch - www.prohelvetia.ch

Les Autorités flamandes

« Sans la culture, et la liberté relative qu'elle suppose, la société, même parfaite, n'est qu'une jungle. C'est pourquoi toute création authentique est un don à l'avenir. »

J'ai beaucoup pensé à ces mots d'Albert Camus quand j'ai pris en charge la fonction de ministre flamand de la Culture. Une fonction très prestigieuse vu la richesse abondante de notre paysage culturel et sa diversité. C'est donc le cœur plein de gratitude que j'ai pris la responsabilité de mouler et stimuler ce paysage. Avec la Cellule internationale et le Décret sur les arts, la Flandre prévoit plusieurs formes de soutiens, accessibles tant à l'artiste individuel débutant sur le plan international qu'à la compagnie la plus reconnue. L'importance de l'internationalisation de la Culture en Flandre, par la Flandre et à travers la Flandre ne manque pas d'être soulignée et nous continuerons à mettre en œuvre et à optimiser cette stratégie. Avignon est une ville d'Histoire, mais aussi une ville du futur. Du maintenant et de l'immédiat. Chaque année, des milliers de gens y visitent en juillet ce Festival magnifique qui célèbre tout ce qui est beau, fascinant et réfractaire dans le monde du théâtre. Nous avons jugé important, cette année, d'apporter notre contribution au Festival d'Avignon qui propose notamment de retrouver deux de nos protagonistes les plus prestigieux dans le domaine de la danse : Alain Platel et Anne Teresa De Keersmaeker. Parce que les dons à l'avenir n'ont pas de frontières, la Flandre continue à s'engager à Avignon et dans le reste du monde.

Joke SCHAUVLIEGE, Ministre flamand de l'Environnement, de la Nature et de la Culture

Le Goethe-Institut

Le Goethe-Institut est, au niveau international, la plus importante institution culturelle d'Allemagne. 143 instituts culturels dans 78 pays organisent des manifestations culturelles, dispensent des cours de langue, soutiennent les enseignants, les universités et l'administration dans la promotion de l'allemand et offrent des informations actuelles sur l'Allemagne. Le Goethe-Institut a pour mission de promouvoir la langue allemande à l'étranger, d'encourager la coopération culturelle internationale et de communiquer une image aussi complète que possible de l'Allemagne, en informant sur la vie culturelle, sociale et politique du pays. Par l'intermédiaire de son réseau mondial, il joue depuis plus de cinquante ans un rôle central dans la politique culturelle de l'Allemagne à l'étranger. Mais il s'inspire également des compétences et des idées de ses partenaires et les met en relation avec ses propres expériences interculturelles et professionnelles. Il est à la fois un partenaire et un prestataire de services pour tous ceux qui œuvrent pour l'Allemagne, sa langue et sa culture. Il est autonome et sans étiquette politique. Le Goethe-Institut est la principale organisation mondiale pour la promotion de la langue et de la culture allemande. Issu de la fusion du Goethe Institut (fondé en 1951) et de Inter Nationes (fondé en 1952), il est chargé officiellement par la République Fédérale d'Allemagne de mener une politique culturelle à l'étranger. Le Goethe-Institut de Paris organise et soutient un grand nombre de manifestations culturelles autour de la culture allemande. Toutes les activités sont organisées en coopération avec des institutions françaises ou européennes. Les rencontres interculturelles franco-allemandes et européennes sont au cœur de notre travail. Le Goethe-Institut de Paris coordonne les programmes culturels, linguistiques et d'information de tous les Goethe-Instituts en France.

www.goethe.de

Ambassade du Royaume des Pays-Bas

C'est avec grand plaisir que l'Ambassade des Pays-Bas en France soutient la présentation du spectacle *Trust*, fruit de la collaboration entre la chorégraphe néerlandaise Anouk van Dijk et l'auteur allemand Falk Richter, ainsi que la présence du grand acteur Jeroen Willems dans les créations de Christoph Marthaler, *Papperlapapp* et *Shutz vor der Zukunft/Se protéger de l'avenir*, dans le cadre du prestigieux Festival d'Avignon. Par des échanges avec l'étranger, la création artistique des pays impliqués s'enrichit et devient source d'inspiration pour l'autre, autant qu'elle peut s'inspirer elle-même de l'autre. Ces échanges favorisent par ailleurs les bonnes relations réciproques dans le secteur de la culture. C'est ainsi que les objectifs primordiaux de la politique culturelle internationale des Pays-Bas se trouvent parfaitement concrétisés dans la programmation de cette 64^e édition du Festival d'Avignon. Nous espérons poursuivre cette coopération fructueuse dans le futur.

Jeanne WIKLER, Conseiller Culturel auprès de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas, directeur de l'Institut Néerlandais à Paris

La Fondation LUMA

Fondation à but non lucratif, LUMA soutient des artistes indépendants et pionniers, les aidant à créer ou à mener à bien des projets dans le domaine de l'art, de l'image, de l'édition, des documentaires et du multimédia. Elle poursuit et enrichit son expertise dans les projets intégrant l'environnement, l'éducation et la culture, dans ce qu'elle a de plus large et de plus innovant, créant les conditions favorables à un dialogue fructueux entre des domaines qui ne se rencontrent pas toujours aisément.

Dans le cadre de sa mission, la Fondation LUMA soutient également des institutions engagées dans l'art contemporain en Suisse et dans le monde comme la Kunsthalle de Zurich et le New Museum of Contemporary Art à New York. Depuis 2005, elle a également financé des initiatives et des expositions organisées par la Kunsthalle à Bâle, le Kunstwerke à Berlin, le Fotomuseum à Winthertur, le Palais de Tokyo à Paris, la Biennale de Venise ainsi que Artangel et la Serpentine Gallery à Londres, les Rencontres d'Arles, la Collection Lambert en Avignon. De plus, la Fondation LUMA aide à la production d'œuvres d'artistes tels que Doug Aitken, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Wolfgang Tillmans ou Olafur Eliasson et s'engage dans des recherches philanthropiques et écologiques, y compris celles du Human Rights Watch à New York et de la Soil Association à Bristol, Angleterre. En Arles, la Fondation projette la construction et la réhabilitation de plusieurs bâtiments d'un site culturel situé dans l'enceinte d'un parc ouvert aux arlésiens et dédié à la production et la diffusion de l'image et à l'image en mouvement, à l'art contemporain et aux spectacles vivants (titre provisoire LUMA/PARC des ATELIERS®). Ce vaste projet dessiné par Frank Gehry, qui intervient tant sur le plan directeur que dans la conception des bâtiments de la Fondation, bénéficie du soutien de la Mairie, de la Région PACA, du ministère de la Culture et de la Communication, et d'un nombre croissant d'initiatives privées.

Maja HOFFMANN, Présidente de la Fondation LUMA

Veolia Environnement

À ses clients, collectivités locales ou groupes industriels, le groupe Veolia Environnement propose, sous une marque unique, des services pour préserver l'environnement, économiser les ressources naturelles et accompagner le développement durable. Maîtrise des cycles de l'eau, valorisation des déchets, gestion de l'énergie, transport des personnes et des biens, partout dans le monde, Veolia Environnement apporte des solutions globales associant économie et écologie, dans une dynamique de développement respectueux de l'environnement. Dans le même esprit, Veolia Environnement soutient de nombreuses manifestations environnementales et culturelles. Cette année, comme en 2009, la société Veolia Environnement est heureuse d'exprimer son attachement au Festival d'Avignon, événement majeur de la saison théâtrale française.

contact : Agnès Cossolini - +33 (0) 1 71 75 02 07 - agnes.cossolini@veolia.com

Fondation BNP Paribas

BNP Paribas est un mécène reconnu pour son soutien à la diffusion et la préservation du patrimoine culturel, à la création artistique, comme pour son implication auprès de chercheurs et d'associations œuvrant en faveur de l'insertion, de l'éducation et du développement. Ces engagements sont portés depuis vingt-cinq ans par la Fondation BNP Paribas. Placée sous l'égide de la Fondation de France, elle agit en liaison étroite avec l'ensemble des réseaux de BNP Paribas en France et à l'étranger. Depuis plusieurs années, le Festival d'Avignon et la Fondation BNP Paribas ont tissé d'étroites complicités autour d'artistes invités à Avignon, comme Zimmermann & de Perrot, le Groupe acrobatique de Tanger ou encore Pierre Rigal cette année. Par ailleurs, la Fondation BNP Paribas fait désormais cause commune avec le Festival d'Avignon et ses partenaires du réseau Kadmos (Festival d'Athènes & Épidaure, Festival Grec de Barcelone, Festival International de Théâtre d'Istanbul). Elle renforce ainsi plus encore sa volonté d'être au carrefour d'échanges et de rencontres, en favorisant la circulation des artistes et la diffusion des œuvres autour du bassin méditerranéen.

www.mecenat.bnpparibas.com

Le Fonds de Dotation agnès b.

Depuis de très nombreuses années, agnès b. s'est investie en faveur de l'art et de la création, s'est engagée dans la lutte contre les injustices sociales et s'est mobilisée pour la préservation de l'environnement. Cet engagement a connu une nouvelle étape importante en juin 2009 avec la création d'un Fonds de Dotation. Celui-ci permet de créer une unité de lieu pour une multiplicité d'actions. C'est là une manière de les amplifier, les prolonger, en développer d'autres et leur donner un devenir pérenne. Le Fonds de Dotation développe une politique de mécénat originale en soutenant des projets, des associations, des personnes, dans les arts, la création et la pensée ; dans le champ des solidarités ; et dans le domaine de l'écologie. Pour l'art et la création, toutes les disciplines sont concernées : les arts plastiques et graphiques, la littérature, le cinéma, la musique, le théâtre et la danse. Les actions menées touchent tout aussi bien le soutien à des artistes qu'à des lieux de diffusion atypiques, ou encore l'accompagnement de projets hors-normes. Pour les actions de solidarité, au-delà du fait que l'engagement d'agnès b. dans la lutte contre le Sida, pour le droit au logement, pour l'accès à l'éducation, à la santé, et à l'eau, s'en trouve renforcé, de nouvelles actions sont menées en faveur de ces droits humains fondamentaux. En témoigne, par exemple, la création de bourses d'études pour des jeunes issus des zones de relégation que sont les banlieues et les périphéries. Dans le domaine de la préservation de l'environnement, le Fonds soutient et accompagne le voilier Tara dans ses expéditions scientifiques. La dernière en date, qui s'achèvera en 2012, Tara Océans, est une expédition internationale sur trois ans et dans tous les océans du monde pour mieux appréhender et connaître la diversité des micro-organismes marins qui sont essentiels à la vie sur terre. Enfin, le Fonds de Dotation organise des expositions, des manifestations, édite des ouvrages. Il a repris l'édition et la diffusion du *Point d'Ironie*, ce journal d'art créé à l'initiative d'agnès b., par Christian Boltanski, et Hans-Ulrich Obrist. Chaque numéro est une carte blanche confiée à un artiste, diffusé selon le mode de la dispersion à cent mille exemplaires dans le monde. Parce qu'il est une réincarnation en actes de l'esprit du théâtre populaire, le Fonds a décidé de soutenir cette année l'organisation exceptionnelle du bal du 14 juillet, à l'initiative du Festival d'Avignon et de Rodolphe Burger, moment de réjouissances et de mélanges des publics.

contact : fondsdedotation@agnesb.fr

ARTE

Les grands rendez-vous à l'antenne et sur le web à partir du 7 juillet. Tout au long du mois de juillet, à l'antenne comme sur internet, ARTE vous fait partager l'effervescence du Festival d'Avignon. Au programme : des spectacles, des documentaires, des interviews et des reportages... ARTE vous ouvre les portes de la Cité des papes !

Samedi 17 juillet, de 13h à 18h15, ARTE consacre sa journée au Festival d'Avignon. Une immersion dans la vie du Festival, avec de nombreuses interviews en direct (Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, Rodolphe Burger, Christophe Marthaler, Anne Tismer, Denis Podalydès et Nathalie Richard, Clotilde Hesme, Guy Cassiers, Alain Platel, Josef Nadj, etc.). Des reportages, des spectacles, des documentaires et films de théâtre nous plongeront plus en profondeur, avec certains créateurs, au cœur de leur démarche. (coproduction des plateaux : ARTE France, La Compagnie des Indes)

À 22h15, en direct de la Cour d'honneur du Palais des papes, ARTE retransmet *Papperlapapp* de Christoph Marthaler et Anna Viebrock, le talentueux et subversif artiste associé du Festival. (coproduction : ARTE France, La Compagnie des Indes)

ARTE Culture couvrira l'actualité du Festival à travers plusieurs émissions spéciales présentées en alternance par Marie Labory et Annette Gerlach. Le magazine *Metropolis* consacrera également deux émissions au Festival les 10 et 17 juillet autour de Gisèle Vienne, Falk Richter, Pierre Rigal et Massimo Furlan...

Par ailleurs, retrouvez le Festival d'Avignon sur le web : arte.tv/avignon

- **les spectacles** : diffusion de nombreux spectacles sur arteliveweb.com
- **les coulisses** : avec les reportages de la rédaction d'arte.tv, les générales, les conférences de presse, les coups de cœur des jeunes comédiens, etc.
- **les programmes** : grâce à l'application pour mobile ARTE Avignon qui permet d'avoir accès à tout le programme, de poster ses commentaires, de voter pour ses spectacles préférés.

Et retrouvez l'équipe d'arte.tv au web café ARTE à l'Ecole d'Art d'Avignon, où les festivaliers pourront se connecter, se rencontrer et visionner les DVD des meilleurs spectacles passés.

contact : Clémence Flécharde - + 33 (0)1 55 00 70 45 - c-flechard@artefrance.fr
ou Raphaëlla Guillou - + 33 (0)1 55 00 70 42 - r-guillou@artefrance.fr

France Culture

Chaque été permet à France Culture de renouveler son attachement à l'une des plus grandes manifestations de théâtre au monde en proposant pendant plus de dix jours toute une gamme d'événements en résonance avec la programmation imaginée par Hortense Archambault et Vincent Baudriller.

Lors de cette 64^e édition, la fidélité et la complicité existant entre le Festival et France Culture s'expriment par la coproduction et la retransmission, depuis la Cour d'honneur du Palais des papes le samedi 10 juillet, de *L'Affaire Robinson*, une lecture de et par Olivier Cadiot, artiste associé cette année. Après *Quartett* d'Heiner Müller avec Jeanne Moreau et Sami Frey et la *Divine comédie* de Dante, nous sommes infiniment heureux de proposer au public et aux auditeurs un moment unique dans un lieu si symbolique. Cette diffusion inaugurera ainsi la présence de France Culture à Avignon avec des magazines quotidiens depuis le nouveau Conservatoire des rencontres, des émissions spéciales et un programme de lectures en direct et en public depuis le Musée Calvet.

Pour la première fois cette année, ces lectures en direct et en public, proposées par Blandine Masson, conseillère fiction de France Culture, sont précédées à 19h par *Le RenDez-Vous*, présenté par Laurent Goumarre pour offrir ainsi aux spectateurs et aux auditeurs des soirées que nous souhaitons exceptionnelles. Ludovic Lagarde, metteur en scène invité par le Festival, a accepté de mettre en ondes et en espace une soirée consacrée à Gertrude Stein. Dans des traductions d'Olivier Cadiot et à partir de ses propres spectacles dédiés à ce grand auteur, il imaginera une création radiophonique mêlant sons, voix et musique. Toujours dans le même esprit, Jean-Baptiste Sastre et l'ensemble des acteurs qui joueront ensuite dans la Cour d'honneur *La Tragédie du roi Richard II* seront sur nos ondes et au Musée Calvet pour une lecture des *Sonnets* de Shakespeare. Nous avons aussi souhaité dédier deux soirées à des écrivains préoccupés, chacun différemment, par l'Amérique : Susan Sontag, grande figure de la littérature américaine, disparue trop tôt, et Mathieu Bertholet, jeune auteur suisse talentueux, qui a permis à France Culture de recevoir le prestigieux Prix Italia pour une œuvre radiophonique en 2009 et qui nous entraîne à Los Angeles dans une étourdissante galerie de portraits en hommage à la ville des Anges, à Robert Altman et à David Lynch. Nous poursuivrons notre route commune avec la Sacd, débutée l'an dernier à Avignon avec l'émission *Voix d'auteurs*, proposée par la commission radio et la commission théâtre et, pour inciter le public et les auditeurs à le découvrir, nous ferons entendre la voix d'un jeune écrivain haïtien de très grand talent, Jean-René Lemoine.

Enfin, le Festival d'Avignon, le Festival d'Automne à Paris et France Culture ont imaginé, ensemble, une grande soirée d'hommage à Alain Crombecque, disparu cette année, au cours de laquelle les voix de ses amis mais aussi des poètes qu'il a aimés et qui furent ses invités privilégiés au Festival d'Avignon lorsqu'il en assurait la direction, résonneront depuis le Musée Calvet et sur nos ondes.

Bruno PATINO, Directeur de France Culture

www.franceculture.com

France Inter sur la scène du Festival d'Avignon

15 heures de direct - 2 enregistrements du *Masque et la Plume*

France Inter, véritable maison des cultures, a choisi cette année de renforcer considérablement sa présence en Avignon, dont elle accompagne le Festival depuis plusieurs années. Piquer la curiosité, susciter l'envie, découvrir des œuvres, recevoir les comédiens, les metteurs en scènes, commenter les représentations : durant les trois semaines du Festival, France Inter vous donne rendez-vous chaque jour. Avec un magazine culturel quotidien, nouveauté estivale présentée par Charlotte Lipinska. Et l'incontournable *Masque et la Plume* de Jérôme Garcin.

Voulez-vous sortir avec moi ? de Charlotte Lipinska

du 7 au 27 juillet - du lundi au vendredi, de 18h à 19h - Jardin de la rue de Mons

Chaque été, France Inter propose à 18h un grand magazine culturel, présenté cette année par Charlotte Lipinska. Durant toute la durée du festival, elle recevra, en direct et en public, tous les acteurs, au propre comme au figuré, du Festival.

Le Masque et la Plume de Jérôme Garcin

enregistrements publics au Jardin de la rue de Mons le 11 juillet (horaire à préciser) - diffusions : dim. 11 et 18 juillet, de 20h à 21h
Comme chaque année, l'équipe du *Masque et la Plume* s'installe en Avignon et propose une rencontre avec ses auditeurs fans de théâtre. Avec les critiques : Armelle Héliot (Figaro), Jacques Nerson (Valeurs Actuelles), Odile Quirot (Le Nouvel Observateur) et Charlotte Lipinska (Têtu/France Inter)

France Inter à Avignon sur 97.4 ou 91.3 ou sur www.franceinter.com

La Fnac

La Fnac accompagne depuis plus de onze ans le Festival d'Avignon. Un même désir de diffusion de la culture et de soutien au spectacle vivant est à l'origine de ce partenariat. À travers son réseau de magasins et son site internet www.fnac.com, la Fnac propose au public l'ensemble des spectacles du Festival. Cette année, la Fnac renforce son partenariat en s'associant à deux nouveaux événements : le bal du 14 juillet et le *Concert dessiné* de Rodolphe Burger.

Le bal du 14 juillet est coproduit par le Festival d'Avignon, la Ville d'Avignon et la Fnac. Orchestré par Rodolphe Burger, c'est un événement gratuit et festif, ouvert à tous.

Le Concert dessiné du 24 juillet. Programmé dans la Cour d'honneur, c'est un événement unique qui associe musique et dessins avec des artistes soutenus par la Fnac tels que Rodolphe Burger et le tandem Dupuy et Berbérien.

Enfin, la Fnac d'Avignon met en scène son magasin en réunissant ouvrages, cd et vidéos des artistes programmés afin de faire découvrir au public leur univers.

C'est donc tous les savoir-faire culturels de la Fnac qui s'exprimeront à l'occasion de cette nouvelle édition !

Quelques mots sur la Fnac et le théâtre...

La Fnac soutient tout au long de l'année la création théâtrale et artistique en proposant aux artistes et aux structures, des plus connus aux talents émergents, une présence dans ses offres de billetterie qui affichent en permanence plus de 60 000 événements en France et en Europe. Elle fait place également au théâtre au sein de ses forums de rencontres avec une programmation éclectique tout au long de l'année.

contact : Jennat Kabbaj - + 33 (0)1.55.21.54.46 - jennat.kabbaj@fnac.tm.fr - www.fnac.com

Les Vins des Côtes du Rhône

Avignon est la capitale du théâtre. Avignon est aussi la capitale des Côtes du Rhône. Le vin des Côtes du Rhône, comme le théâtre, est un monde de culture et de plaisir. Plaisir des sens enfin épanouis, culture du temps, du savoir, de la transmission, du millésime aussi. Ce rapport à l'autre, spectateur ou dégustateur, a généré un accord fructueux entre le Festival et les Côtes du Rhône :

- dégustations des vins des Côtes du Rhône Villages au Jardin Benoit-XII
- cuvée spéciale du cru Vacqueyras
- animations œnologiques exceptionnelles proposées vendredi 16 juillet par les Compagnons des Côtes du Rhône au Théâtre des Sens (cour du Châtelet du Pont d'Avignon).

La Maison des Vins en Avignon :

- ouvre cette année à nouveau son bar à vins autour des Côtes du Rhône et Côtes du Rhône Villages (sur invitation, tous les soirs de 18h30 à 20h)
- expose, dans le cadre du Festival, les croquis du spectacle *Les Corbeaux* de Josef Nadj, du 8 au 27 juillet (tous les jours sauf le 14 juillet) de 11h à 18h
- propose, avec le Délirium, un spectacle autour d'une adaptation « œnogastronomique » des *Fables* de Jean de la Fontaine, avec les recettes originales de Christian Étienne. Une mise en scène incroyable de Nicolas Génys, des textes connus de tous, dont le grand chef avignonnais s'est inspiré pour la création des plats servis en accord avec une sélection de vins des Côtes du Rhône. Renseignements et réservations au 04 90 85 44 56 / www.fables-and-tables.net

Le vignoble des Côtes du Rhône est l'un des tous premiers au monde, avec quinze crus, comme Côte-Rôtie, Hermitage, Tavel, Vacqueyras, ses seize Villages communaux tels que Cairanne, Rasteau ou Séguret, sa diversité, son histoire, mais aussi ses sites et ses paysages qui en font un partenaire tout naturel du Festival.

contact : Sonia Delgrange - + 33 (0)4 90 27 24 18 - press@inter-rhone.com - www.vins-rhone.com

Les Vins de Vacqueyras

Situé aux pieds des dentelles de Montmirail, sur un terroir d'exception, le village de Vacqueyras rassemble des producteurs qui s'attachent à mettre en pratique leur savoir-faire transmis de génération en génération. C'est dans ce lieu que naquit au XII^e siècle le troubadour Raimbaut. L'empreinte de ce poète-chevalier, dont le buste en bronze orne la fontaine du village, marque aujourd'hui les femmes et les hommes qui donnent au vin de Vacqueyras toutes ses lettres de noblesse. Cru prestigieux des Côtes du Rhône, le vin de Vacqueyras est issu de la rencontre mystérieuse entre un raisin, un homme et son terroir. C'est de cette source secrète qu'aucun souffleur ne saurait dévoiler, que jaillit chaque année un breuvage unique.

Tout comme la pièce de théâtre sans son texte, le vin ne serait rien sans la vigne. Pendant des mois, le vigneron de Vacqueyras prépare son texte : il le taille, le soigne, le palisse... Afin qu'il donne la plus belle expression du terroir. C'est dans ces baies doucement mûries au soleil que le vigneron trouvera les plus belles citations à mettre dans son vin. C'est ainsi qu'en septembre vient enfin le temps de la mise en scène. Récoltés avec soin à la main, le grenache, la syrah ou encore le viognier, la clairette ou le grenache blanc sont vinifiés selon un savoir-faire respectant scrupuleusement la dialectique exigeante de l'Appellation d'Origine Contrôlée Vacqueyras. Le vinificateur pioche dans la palette des arômes, avance par touches fines et assemblages, teste ses effets de scène.

Il en tire finalement le vin de Vacqueyras, rouge, blanc ou rosé. Il exprime des arômes de fruits rouges (cerise, prune) mûris au soleil et se distingue en particulier par des notes fraîches et épicées de garrigue et de réglisse. Le cru Vacqueyras surprend par l'équilibre de ses vins. Un équilibre fait de caractère et de finesse. Voici venu le dernier acte : la dégustation ! Éventuellement accompagnée de gibier à plume ou de marinades. Voici surtout le temps de l'accord qui le lie depuis des siècles aux arts et aux plaisirs, célébré à l'occasion du 13^e anniversaire du partenariat entre le Festival d'Avignon et les vins de Vacqueyras.

Ces vins, nous voulons les partager avec tous les artistes et festivaliers en recherche de vérité et d'émotion.

Émilienne GRAZILLY, Attachée de communication de Vacqueyras

www.vacqueyras.tm.fr

Groupe Audiens

Audiens est le groupe de protection sociale des professionnels de l'audiovisuel, de la communication, de la presse et du spectacle. Retraite complémentaire, assurance de personnes, médical, services aux professions, action sociale : Audiens accompagne au quotidien les employeurs, les créateurs d'entreprises, les salariés permanents et intermittents, les journalistes, les pigistes, les demandeurs d'emploi, les retraités et leur famille, tout au long de la vie.

Audiens gère les droits de plus de 127 000 retraités, assure et protège plus de 40 000 entreprises et 500 000 actifs. Solidaire et responsable, le Groupe Audiens affirme sa vocation sociale en développant quotidiennement une politique de proximité liée aux évolutions et problématiques des secteurs de ses clients. Audiens propose, à titre d'exemple, une complémentaire spécialement dédiée aux artistes et techniciens du spectacle, la Garantie santé intermittents. Ils bénéficient ainsi d'une couverture complète pour une cotisation raisonnable dont une partie peut être prise en charge par le Fonds collectif du spectacle.

Le groupe s'est également vu confier par l'État la gestion du Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle, en complément du volet indemnisation géré par Pôle emploi. La vocation du Fonds est de mettre en œuvre des actions de soutien professionnel et social en faveur des artistes et techniciens du spectacle en difficulté, afin de les aider à poursuivre ou à réorienter leur activité.

Le Groupe Audiens est heureux de s'associer au Festival d'Avignon et de le soutenir dans sa démarche d'accompagnement des professionnels.

contact : + 33 (0)811 65 50 50 - www.audiens.org

et aussi

Kadmos

Réseau européen de festivals méditerranéens

Le Festival d'Avignon, le Festival d'Athènes-Epidaure, le Festival Grec de Barcelone et le Festival International de Théâtre d'Istanbul comptent parmi les manifestations culturelles les plus importantes du bassin méditerranéen dans le domaine du spectacle vivant. Au fil des ans, des liens se sont tissés entre ces festivals autour de l'accueil et de la coproduction de projets artistiques. Ces échanges ont permis de mettre à jour des affinités et des envies partagées d'accompagner ensemble des artistes, mais aussi des problématiques communes concernant la production de spectacles, le rapport à l'espace méditerranéen, le soutien aux jeunes artistes ou le rapport au public.

Depuis 2008, à l'initiative du Festival d'Avignon, les quatre festivals ont décidé de s'associer plus étroitement au sein du réseau Kadmos. Si chaque festival a son histoire, son organisation, son format, ses choix artistiques, tous partagent certaines valeurs et certaines caractéristiques : tous sont reconnus pour la qualité, l'exigence et le caractère contemporain de leur programmation, tout en s'adressent à un très large public ; tous utilisent des lieux patrimoniaux emblématiques ou des sites naturels remarquables ; tous ont un impact majeur sur la vie culturelle, économique, sociale et touristique de leur région tout en s'inscrivant dans une dynamique régionale, méditerranéenne et européenne.

Les objectifs du réseau Kadmos sont les suivants :

- intensifier leurs efforts pour monter des projets communs de production et de diffusion afin de soutenir ensemble des artistes, que ce soit par la coproduction de spectacles comme ce fut le cas en 2008 avec *La Guerre des fils de la lumière contre les fils des ténèbres* mis en scène par Amos Gitai et avec Jeanne Moreau, ou encore par l'invitation de spectacles ou le soutien d'artistes comme cette année Zimmermann & de Perrot ;
- mettre en commun leurs recherches de nouveaux talents, en échangeant régulièrement des d'informations sur les projets en cours ou encore en allant ensemble à la découverte d'artistes du pourtour méditerranéen ;
- faciliter la mobilité et la rencontre des jeunes acteurs culturels de nos régions respectives et de l'ensemble du pourtour méditerranéen. Grâce au soutien de la Fondation BNP Paribas, le projet des Voyages de KADMOS débutera en 2010 et permettra à une quinzaine de jeunes artistes de découvrir ensemble les festivals d'Istanbul et d'Avignon, de nourrir leur inspiration, d'échanger avec leurs pairs et d'accompagner le réseau par leurs réflexions et leurs propositions ;
- se faire l'écho de réflexions politiques et de société liées à un ensemble géographique partagé, la Méditerranée, en développant des activités de rencontres et de débats rassemblant politiques, penseurs, opérateurs et représentants de la société civile afin de réfléchir ensemble aux grandes orientations, dynamiques et stratégies de développement des territoires à l'échelon européen et euro-méditerranéen ;
- échanger des savoir-faire et des pratiques de travail (production, relation au public, technique, etc.) dans un premier temps entre les festivals eux-mêmes avec aussi la volonté de pouvoir transférer ces savoirs à d'autres opérateurs.

contact : Philippe Le Moine, Directeur des relations extérieures / Festival d'Avignon

Bureau de presse du Festival

responsable du service **Rémi Fort**
adjoint **Yannick Dufour**
assistante stagiaire **Pauline Barette**

tél. : + 33 (0)1 56 95 48 52
fax : + 33 (0)1 44 73 44 03

à partir du 28 juin
tél. : + 33 (0)4 90 27 66 53 / 54
fax : + 33 (0)4 90 27 66 52

e-mail : presse@festival-avignon.com

COMPOSITION DE L'ÉQUIPE DU SERVICE DE PRESSE À AVIGNON, DU 7 AU 27 JUILLET 2010

accréditations **Muriel Bessière** et **Damien Trescartes**
presse écrite/photographes **Élisabeth Le Coënt** et **Carine Mangou**
presse audiovisuelle **Yannick Dufour** et **Camille Hurault**
salle de presse **Philippe Lingat**
e-mail : presse@festival-avignon.com

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

informations à partir du 1^{er} juin
tél. : + 33 (0)4 90 14 14 60
www.festival-avignon.com

billetterie à partir du 14 juin à 9h
tél. : + 33 (0)4 90 14 14 14

tarifs de 8 € à 38€
Pour plus de renseignements,
veuillez consulter les pages billetterie du programme
ou notre site internet.

© Festival d'Avignon, mai 2010, sous réserve de modifications
portraits et entretiens réalisés par Antoine de Baecque, Jean-François Perrier et Christilla Vasserot
coordination Laurence Perez avec Renan Benyamina, Yannick Dufour et Rémi Fort