

*Olivier Cadiot Christoph Marthaler
Hortense Archambault Vincent Baudriller*

Mélanges

pour le Festival d'Avignon

2010



P.O.L

Festival d'Avignon

Mélanges

pour le Festival d'Avignon

2010

Olivier Cadiot Christoph Marthaler
Hortense Archambault Vincent Baudriller

Mélanges

pour le Festival d'Avignon

2010

© Festival d'Avignon, 2010
ISBN : 978-2-8180-0621-4
www.pol-editeur.com

P.O.L
Festival d'Avignon

PROLOGUE

Pour préparer cette 64^e édition du Festival d'Avignon, nous avons réuni l'écrivain Olivier Cadiot et le metteur en scène Christoph Marthaler. Deux artistes associés, aux parcours différents, avec lesquels nous avons voyagé, de Sils Maria à Aubeterre-sur-Dronne, en passant par Vienne, Bâle, Paris et Avignon. Nous avons discuté de littérature, de musique, de théâtre, et de tout ce qui les anime aujourd'hui. L'un et l'autre goûtent peu le fait de parler de leur travail : leur processus de création est difficile à décrire, tant ils l'incarnent. Ils vivent plongés dans notre époque, nourris de la mémoire des temps passés, et rendent compte à leur manière de ce qu'ils observent et ressentent. Lors de ces deux années de conversations joyeuses le plus souvent à quatre, nous avons vu grandir leur complicité. Ce livre tente de témoigner de cette aventure partagée.

Remerciements :

*Clémence Hérout, Thomas Kopp, Ilka Kramer,
Ludovic Lagarde, Sasha Rau, Malte Ubenauf,
Anna Viebrock et l'équipe du Festival d'Avignon.*

Hortense Archambault et Vincent Baudriller,
directeurs du Festival d'Avignon

OLIVIER CADIOT. – C'était à toi, non?

CHRISTOPH MARTHALER. – Non, vas-y, je t'en prie...

OLIVIER CADIOT. – Je ne voudrais pas t'interrompre!

CHRISTOPH MARTHALER. – Mais tu allais dire quelque chose...

OLIVIER CADIOT. – Rien, j'allais juste faire remarquer que nous avons ces nouveaux magnétophones digitaux à tête stéréo pour cette conversation, l'idéal pour notre association d'artistes bicéphale...

CHRISTOPH MARTHALER. – C'est tout? Eh bien merci, cher artiste associé, c'était un grand plaisir, au revoir...

OLIVIER CADIOT. – Cela me rappelle la conversation entre Joyce et Proust, qui s'est résumée à quelques phrases comme : « Vous aimez les fraises? Non. Ah. Au revoir. » Ce fut bref.

CHRISTOPH MARTHALER. – Cela me fait penser à la rencontre entre Kurt Schwitters et George Grosz : Schwitters va sonner chez Grosz et, lorsque celui-ci ouvre, il lui demande : *Vous êtes Grosz?* Grosz lui répond : *Nein, ich bin nicht gross!* (« Non, je ne suis pas grand. ») Schwitters part, revient, sonne une nouvelle fois, et dit à Grosz : *Ich bin nicht Schwitters!!!* (« Je ne suis pas Schwitters. »)



OLIVIER CADIOT. – On ne devrait pas retranscrire ça sous peine de faire croire que l'on se compare à Proust, Joyce, Schwitters ou Grosz... ou à un magnétophone.

Pause

HORTENSE ARCHAMBAULT. – C'est en parlant de la manière très particulière que vous avez chacun de réaliser vos créations que nos discussions ont commencé.

CHRISTOPH MARTHALER. – Lorsque je mets des opéras en scène, souvent je découvre une œuvre seulement quand je travaille avec des chanteurs qui, eux, la connaissent déjà parfaitement. Parfois, ils l'ont même déjà travaillée auparavant avec d'autres metteurs en scène animés de conceptions très différentes. Avant, je ne sais jamais tout à fait quelle sera ma mise en scène. Et comment le saurais-je tant que je n'ai pas encore passé du temps avec les chanteurs et comédiens? C'est pourquoi, la première semaine de travail, je ne fais pas vraiment de répétitions, il est important que les membres de

l'équipe artistique se découvrent. C'est seulement après que je peux travailler avec eux : ils offrent des choses et je ne dis plus rien. C'est là que commence le travail.

OLIVIER CADIOT. – C'est là où le mien s'arrête puisque jusqu'ici je n'ai jamais pratiqué d'« écriture de plateau », comme on dit. Le texte est d'abord un livre, il est charcuté au moment de la mise en scène. Charcuté... ce n'est pas le bon mot, c'est d'une opération délicate qu'il s'agit, d'une greffe? de la fabrication d'un petit prototype, d'une chrysalide. C'est Ludovic Lagarde, le metteur en scène, le maître d'œuvre. Et ce n'est pas simple, le livre seul est déjà à sa manière une mise en scène qui m'occupe entièrement, ça bouge, ça parle, il y a du « théâtre », mais sur quel fond? Quel décor fugace! Ça ne se transmet pas en planches, en dur et en chair comme ça. Une fois cette décision prise par Ludovic Lagarde, je peux revenir par un autre côté de la scène, spectateur à l'envers, c'est un autre métier. Je viens en observateur, on discute des détails intensément, mais pas directement du fond, de la dramaturgie,

du message, etc. C'est juste là où je pourrais imaginer être dans quelque chose de « musical », si on prend musical en un sens très large. Il y a donc aussi un moment où je ne dis plus rien. Mais toi, Christoph, tu dis être un « horloger » dans tes spectacles : est-ce que tu diriges les comédiens-chanteurs? Est-ce qu'il y a une partition?

CHRISTOPH MARTHALER. – Si tu dis à un comédien : « Il faut cinq secondes de silence avant de faire cela », c'est terrible, car tu le vois compter sur scène! Je dis plutôt : « Prends le temps que tu estimes nécessaire avant de faire cela », pour éventuellement demander de faire plus court ou plus long au fil des répétitions, mais sans indication précise. On peut faire des chorégraphies, mais les comédiens ne sont pas des danseurs! Il y a quelques années, j'avais créé le spectacle *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (« Bousille l'Européen! Bousille-le! Bousille-le! Bousille-le! Bousille-le bien ») avec des gens assis chacun à leur table qui, pendant très longtemps, ne font rien. Ils ont un rôle, ils doivent penser quel-

que chose sans le dire, et un petit mouvement de leur part devient un grand mouvement, comme dans un gros plan. Buñuel disait que pour lui, un gros plan c'était « multiplier par n le moindre froissement des muscles du visage d'un acteur » ou « la combinaison des rides de M de n à n ».



OLIVIER CADIOT. – Les grands acteurs ont un... phrasé, ils donnent du sens jusqu'au bout des doigts. Laurent Poitrenaux joue comme une danseuse indienne : il mime la

phrase, lui donne du sens, sans que cela soit réaliste. Il raconte des histoires, il trace dans l'air des figures qui font images immédiatement, et cela tient du miracle, car il fait avec son corps ce que j'essaie de faire dans mes livres. Ça parle ! Les choses les plus complexes se disent facilement, et s'éclairent. À la 150^e du *Colonel des Zouaves*, les choses se creusent, les formes prennent sens, ouf... et tout ça en s'amusant beaucoup quand même... on a tendance à parler de notre travail comme si on allait débarquer sur la lune... j'ai une photo de lui faisant une course de 73 m en chaussons (une nouvelle discipline) dans la galerie des Glaces du château de Versailles avec perruque Louis XIII et robe de chambre pour préparer *Un nid pour quoi faire*, et ce qu'on ne voit pas dans la photo, c'est qu'il y a une femme de ménage en train de passer l'aspirateur et qui, dès son premier passage, a eu l'air de trouver ça normal. Jogging de monarque... la moindre des choses.

VINCENT BAUDRILLER. – Christoph, dans tes spectacles, tu donnes l'impression de suspendre le temps : dans *La Grande-duchesse*

de *Gérolstein* d'Offenbach, pour laquelle tu as choisi de ne montrer que l'acte I dans la version que tu viens de créer à Bâle, tout reste en suspens! On attend, on attend, et cela n'en finit pas de ne pas finir! Cette suspension du temps est une véritable expérience physique et sensorielle pour le spectateur...

CHRISTOPH MARTHALER. – Lorsqu'il y a une guerre, ce qui est le cas dans *La Grande-duchesse*, les héros sont ceux qui partent se battre, alors qu'il y a aussi ceux qui restent et qui attendent... Cette attente, le temps qui passe, on ne sait pas si la personne va revenir ni dans quel état. L'attente est quelque chose qui m'intéresse. Quand j'ai commencé dans le théâtre, j'étais musicien et je composais des musiques de scène pour des metteurs en scène très différents. Je pense en particulier à un qui était tellement nerveux à la fin de sa création qu'il avait réduit ma musique à vingt secondes et avait détruit sa mise en scène. Il n'avait plus la possibilité d'écouter et de voir son propre spectacle à cause de sa nervosité. C'était fini. J'ai remarqué ce processus de nombreuses fois. Et c'est comme cela, parce que je voulais faire

les choses moi-même et autrement, que j'ai commencé la mise en scène. J'ai commencé par introduire de longs moments de silence dans mes spectacles. En Suisse, il existe des bistrotts où les gens sont complètement silencieux : et quand ils commencent à parler, il y a comme un brouhaha soudain. Quand l'un va aux toilettes, par exemple, ceux qui restent parlent de l'absent et s'arrêtent lorsqu'il revient. C'est l'une des premières images que j'ai voulu montrer au théâtre : c'est la concentration d'une certaine forme de vie. Par exemple, la première phrase de *Murx den Europäer!* *Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* était une petite partie du proverbe : *Alles hat eine Ende, nur die Wurst hat zwei* (« Tout a une fin, sauf la saucisse qui en a deux »). Le comédien ne disait que *sauf la saucisse qui en a deux*. Ne pas connaître le proverbe en entier est un avantage, car l'on peut s'imaginer beaucoup de choses! Et tu peux penser toute la soirée à cette phrase en te demandant ce que ça veut dire : tu es là, et tu penses à cette demi-phrase qui peut te donner beaucoup. Il ne faut pas jouer, sur scène, il faut parler. Il y a le théâtre, et il y a le texte... le texte

est trop important pour faire de l'art ou du pseudo-art : dans mes spectacles, soit les comédiens parlent, soit ils restent sur la scène et ils jouent.

VINCENT BAUDRILLER. – Dans ton théâtre, il y a aussi un autre rapport au temps, ou plutôt à notre temps, souvent en lien au passé. Olivier rappelait l'autre jour, quand nous assistions à ton spectacle-parcours à travers l'hôtel Waldhaus à Sils Maria pour son centième anniversaire, cette injonction de Walter Benjamin : « Il faut faire exploser le passé dans le présent. »



CHRISTOPH MARTHALER. – Je crois que mon théâtre est très *altmodisch* : c'est un mot extraordinaire en allemand qui veut dire « démodé », mais sans connotation négative – hors du temps, peut-être. Tout mon théâtre porte la marque de mes origines suisses, mais aussi de mon séjour en Allemagne de l'Est, où nous étions quelques Suisses à la Volksbühne de Berlin à travailler avec des acteurs allemands encore marqués par la RDA et dont certains avaient connu trois révolutions : j'y ai beaucoup appris.

OLIVIER CADIOT. – En français, « démodé », ce n'est pas très très excitant, on pourrait dire « inactuel », mais c'est un peu prétentieux... on va dire que c'est un drôle de traitement du temps, c'est du passé qui arrive maintenant, ce n'est pas facile à expliquer, alors que c'est une sensation assez simple au fond, dans tes spectacles, c'est le contraire d'un anachronisme, c'est comme si le passé, des images lointaines et figées, venait éclairer le présent. Pas pour dire « rien n'a changé », tout est « comme avant », ou « tirons des leçons de ce qui s'est passé avant », etc. Ça donne

une plasticité au passé. On peut l'appliquer comme un film sur le présent. Curieusement j'ai l'impression d'essayer de mon côté de faire quelque chose de similaire, par exemple dans *Un nid pour quoi faire*, en installant de force des situations les unes dans les autres, comme dans des boîtes ou des poupées russes, une cour royale dans un chalet, l'étiquette de Louis XIV dans une réunion marketing, etc. Ça compacte, ou ça allonge les événements, ça n'en finit pas de se décalquer, de se compacter, de se décompresser.



HORTENSE ARCHAMBAULT. – Pour en revenir à la saucisse, moi je trouve que dans tes spectacles ou dans tes livres, souvent, il n'y a pas vraiment de fin.

CHRISTOPH MARTHALER. – On me reproche souvent de ne pas trouver mes fins, et qu'après la cinquième fin on s'ennuie dans mes spectacles...

OLIVIER CADIOT. – Je ne sais pas bien terminer. Ou alors c'est le contraire, j'aime trop les fins, j'insiste lourdement. Je fais souvent des codas qui reprennent les thèmes, comme dans les symphonies qui annoncent pendant des heures : Attention... Fin!

Un plateau chargé de bières passe entre les tables

VINCENT BAUDRILLER. – Et lorsqu'on t'a proposé de faire une lecture dans la Cour d'honneur du Palais des papes, tu as choisi de traverser tes différents livres en suivant la figure de Robinson, montrant d'une certaine manière que tu écrivais en fait un même livre.

OLIVIER CADIOT. – Oui, c’est comme si j’écrivais une série. Chaque livre peut se lire seul, mais c’est à chaque fois, pour l’instant, la même histoire, qui se décale, un mini-roman d’apprentissage, avec un personnage qui revient, qui finit par être transparent, qui est mon « sujet », un narrateur X, et d’ailleurs, pour cette lecture, je trouvais intéressant d’essayer de voir s’il y avait une même voix qui courait dans ces livres, qui vieillissait, se transformait, revenait en arrière, etc.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Comme une même musique que l’on entendrait d’un livre à l’autre ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Tout ce que tu écris est plein des choses du dehors que tu transposes dans tes textes, dans ta musique. Pour moi, ce que tu écris, c’est vraiment de la musique.

OLIVIER CADIOT. – Musical, je ne sais pas, je me méfie du mot, ça veut dire souvent « poétique », une vague mélodieuse, un

rythme envoûtant. Musical veut souvent dire harmonieux. C’est un peu comme l’emploi de « poétique » à tout bout de champ. Mais comme toi quand tu parles de musique, tu ne penses pas seulement à Brückner ou à Schubert, mais aussi à Satie, à Varèse, à Cage, au silence... ou au bruit, alors va pour musical !

CHRISTOPH MARTHALER. – Les gens disent souvent de mes pièces qu’elles sont une partition. Sauf que cette partition n’est pas écrite sur le papier, mais avec des comédiens...

Deux femmes passent portant un grand plat contenant un sanglier, une rose dans la bouche

... Olivier, tes textes sont à la fois très construits et très spontanés : quelque chose de très élaboré explose tout d’un coup, même si je ne comprends pas tout puisque je ne suis pas français...

OLIVIER CADIOT. – Tu en vois peut-être mieux la mécanique. Je ne comprends pas non plus tout à tes spectacles en alle-

mand, quand ça va très vite, mais cela me repose aussi. Disons juste que ça oblige à développer des antennes spéciales pour compenser la compréhension du texte. Je ne sais pas... on va finir par croire qu'on trouve tout merveilleux dans cette conversation!

CHRISTOPH MARTHALER. – Tu as un langage très particulier, très personnel... tu as un langage pour raconter tes histoires. Moi, je ne peux pas écrire, et même presque pas parler : j'ai donc besoin d'un autre langage, comme la musique ou le théâtre, qui m'aide à trouver des images pour comprendre le monde. Rien d'autre... alors je peux raconter des histoires. On parle également de temps à autre dans ces histoires, mais il s'agit avant tout d'images. Des images d'êtres humains dans des situations particulières. Tout le reste est une... feinte, surtout les titres des pièces.

OLIVIER CADIOT. – Parfois, en parlant de musique, par exemple du jeu d'un guitariste électrique, quand c'est vraiment bien,

on dit : « Ça parle. » Il n'y a pas besoin de mots pour qu'une œuvre « nous parle » : cela peut être une combinaison de choses complexes et d'ordres différents qui produit une parole. Si l'on prend un morceau de ton travail, Christoph, et qu'on le ralentit pour



le regarder, plan par plan, à la loupe, on se rendrait compte que ces gestes, ces images de la vie apparemment simples, sont eux-mêmes des constructions. Une vieille dame que l'on porte comme un bébé dans *Riesenbutzbach* est un assemblage de plusieurs images : mettre ensemble des choses impossibles et que cela parle. C'est du... texte. Si texte veut dire tressage serré, écheveau, tapisserie... Chez toi, Christoph, ça parle, comme si c'était normal, alors qu'il s'agit d'une combinaison d'impossibilités, tu accumules des choses qui forment une fleur, sauf que cette fleur ressemble au final à une rose avec un cactus dedans. Ou l'inverse. Un effet de simplicité étrange.

CHRISTOPH MARTHALER. – Je n'avais jamais pensé à ça... Je cherche un cactus dans une rose...

OLIVIER CADIOT. – Dans *Riesenbutzbach* encore, on voit quelqu'un qui chante du Monteverdi dans un garage à voitures avec un type derrière qui lui dit : « Va plutôt me chercher une bière », et cela paraît normal,

mélange de mobile home au bord de l'autoroute et d'un moine chantant de la musique sacrée. Je me souviens de l'installation dans le spectacle pour l'hôtel du Waldhaus avec tes gars qui chantaient du Strauss... c'était du Strauss?

CHRISTOPH MARTHALER. – Du Verdi!

OLIVIER CADIOT. – Du Verdi à la bougie, enfermés dans un petit bus Volkswagen, au fin fond d'un parking, les spectateurs élégants et emperloués qui s'accrochaient aux fenêtres rentraient eux-mêmes dans la scène sans le savoir. Je me souviens qu'après le dîner dans la grande salle à manger, où le trio de l'hôtel et une fausse cantatrice donnaient un récital Chausson presque plausible, le public découvrait le reste de l'hôtel, recouvert de plastique, meubles emballés... effet *Shining*. Cela forme une boule qui parle, un langage fait de choses contradictoires. Pour ma part, j'ai l'impression d'accumuler des pages et des pages de notes que je réduis et condense pour former des phrases très simples. Tu

cherches aussi comme des proverbes au fond, des condensés de vie, des proverbes qui n'existent pas... encore?

CHRISTOPH MARTHALER. – Des proverbes comme des consignes. Comme les devises écrites sur les assiettes dans les bars autrefois : *La maison ne fait pas crédit.*

OLIVIER CADIOT. – *N'engueulez pas le patron, la patronne s'en charge.* De la poésie utile. Il y a une chose qu'on avait vue en visitant l'ancien hôpital de Carpentras, dans l'entrée, des ex-voto peints, des tableaux en mémoire d'un don financier. Chacun comme une petite scène peinte ou un blason... C'est un peu ça.

VINCENT BAUDRILLER. – Dans votre travail, beaucoup de choses qui viennent du dehors comme des photos, des notes que vous prenez, des textes se réduisent jusqu'à donner quelque chose de très concentré. Un processus de réduction... comme des épinards dans une casserole.



OLIVIER CADIOT. – Il y a une expression un peu angoissante en cuisine, « réduire à sec ». Pour réaliser une sauce béarnaise, tu mets tes échalotes, ton estragon et ton vinaigre jusqu'à ce que le vinaigre réduise au point de disparaître. À ce stade de la recette, tu as une non-sauce. Mais ensuite vient le

moment très compliqué, que je rate toujours d'ailleurs, où il faut « monter » au beurre : il faut donc réduire, compresser, pour que cela se déploie ensuite.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Réduire est-il un bon mot?

CHRISTOPH MARTHALER. – J'essaie effectivement de réduire. C'est d'ailleurs amusant de constater qu'en cuisine, une bonne sauce est le contraire de ce que l'on appelle « sauce » au théâtre : lorsqu'on sort d'une pièce en disant « Quelle sauce! », c'est plutôt mauvais signe, alors qu'en cuisine une bonne sauce est réalisée à force de réduction... C'est donc par la réduction qu'on arrive à cette image qui contient à la fois Monteverdi, la bière et un garage à voitures.

OLIVIER CADIOT. – Quelquefois au théâtre on part d'une petite chose de la vie qu'on nous sert en la grossissant au haut-parleur, l'art est souvent une augmentation, je préfère le contraire, une petite phrase, un petit geste...

CHRISTOPH MARTHALER. – Oui, ces gestes renvoient à une cohésion logique qui a disparu depuis longtemps ou qui ne s'est pas encore produite. Une forme très singulière de la réduction.

OLIVIER CADIOT. – En français, pour dire « réduire », en cuisine, on emploie aussi le mot « tomber », par exemple « tomber les épinards dans le beurre »... je n'aime pas non plus trop cette expression.

CHRISTOPH MARTHALER. – Si l'on met un peu de truffe noire, la *Tuber melanosporum* du Ventoux, sur les épinards, c'est peut-être du snobisme, mais c'est surtout la perfection du goût, une explosion de bonheur!

Un maître d'hôtel taciturne à cravate jaune entre par la porte du fond

OLIVIER CADIOT. – Il y a un peu de hasard aussi?

CHRISTOPH MARTHALER. – Oui! Le hasard est déterminant. Imaginons que le

hasard n'existe pas, toute l'histoire du monde deviendrait tout d'un coup logique et prévisible et pourrait se résoudre par quelques formules mathématiques. Dans ce cas, il serait nécessaire de croire en l'existence d'un grand horloger. Mais comme je suis persuadé que la croyance même est dans une large mesure un produit du hasard, je ne vois pas comment échapper à ce cercle.

OLIVIER CADIOT. – Énigme, ce serait mieux comme mot ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Honnêtement, j'ai du mal à me penser en tant qu'énigme. *Ein... Rätsel*, je préfère être un *Kreuzworträtsel*... un mot croisé.



HORTENSE ARCHAMBAULT. – Mot croisé ? Cela me fait penser, Olivier, à tes expériences de cut-up, ou plus largement de montage.

OLIVIER CADIOT. – La littérature est un art du montage bien sûr, mais il ne s'agit pas (plus) dans mon cas de collage spatial d'éléments disjoints sur un plan, ce n'est pas tellement une question graphique ou plastique, mais bien d'un montage au sens peut-être cinématographique (même s'il faut se méfier d'aller toujours prendre une image dans les autres genres d'art quand on ne sait pas trop bien comment le dire pour soi), le montage relève plutôt du temps et produit des effets sur la durée, l'accélération, la lenteur, la projection, la mémoire... C'est amusant d'inscrire dans un livre des motifs que l'on ne développe pas toujours tout de suite : monter peut consister à prendre un bout de l'un de ces motifs, indiquer la partie émergée de l'iceberg et le faire revenir, ce qui produit un effet organique à l'intérieur d'un livre. Et puis surtout il n'y a plus chez moi de « table de montage », ça se passe par des moyens

bizarres, par une suite de décisions disjointes et successives qui finalement produisent une sorte de corps involontaire, un truc qui se développe tout seul d'autant mieux qu'on s'en occupe trop. Il se compose tout seul. À force d'arroser, de greffer et de couper, le truc prend une forme inconnue. Il ne s'agit donc pas d'être « inspiré », de « créer », mais de prendre soin quotidiennement de la chose. Comme les jeunes Japonaises nourrissent leur tamagotchi électronique.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Lorsque tu écris, le motif continue-t-il à avoir une histoire indépendante de ton écriture ?

OLIVIER CADIOT. – Oui, cela m'arrive de comprendre au bout de trois ans que le projet du début était le bon, le plan dessiné sur la première page, la petite chanson secrète, finalement c'était ça. Tout ce temps pour revenir au début. En fait, c'est parce que je crois que le temps d'exécution même protège la chose, le livre est un écrin peut-être ? Un système de pudeur et de courage mélangés ? Souvent aussi j'ai un petit paragraphe, une image, une

phrase qui ne sert à rien, mais que je n'arrive pas à rayer. J'ai beau récrire, corriger, améliorer, ce truc reste, comme un détail qui ne change jamais et qu'on finit par oublier... en attente. Un piège ? Et puis un jour il attrape quelque chose à un autre endroit du livre... il ne s'agit pas d'un leitmotiv volontaire et organisé, où un même passage revient, mais plutôt de correspondances entre objets de différentes natures, une idée, un son, un geste, une image... Elles ne sont pas du même ordre,



mais ces choses vont se faire écho, et plus il y a de relations de ce type, plus le livre vibre. Tu ne les vois revenir qu'à la fin : comme si tu rangeais tes affaires tous les jours et que tu laissais traîner en attendant dans un coin une paire de lunettes.

VINCENT BAUDRILLER. – Le travail de montage intervient-il à la fin comme au cinéma ou tout au long de l'écriture ?

OLIVIER CADIOT. – Le supermontage, le moment où je me dirais « maintenant, j'organise », n'existe pas comme on ferait au cinéma un synopsis ou un scénario. C'est l'avantage des livres, découvrir en avançant, je n'ai pas un producteur à cigare qui lit mon synopsis au-dessus de mon épaule. Et en plus je peux me faire des plans très très chers à l'œil, passer d'un coup de grue du cosmos à la peau, en une phrase. Et puis au fond, même s'il y a une « histoire » à chaque fois qui prend chaque livre elle se déplie en écrivant, c'est un peu une tarte à la crème de le dire, mais c'est vrai. C'est un processus d'élucidation sur quelques années, une série de petites révélations.

CHRISTOPH MARTHALER. – Pour moi, le montage est le dernier travail, celui que j'effectue sur la fin... j'ai bien trop de choses, et le plus important dans mon travail reste d'enlever !

OLIVIER CADIOT. – J'aime bien cette idée d'enlever du texte quand il a servi à créer des mouvements, des situations.

VINCENT BAUDRILLER. – C'est de la composition ou du montage, pour toi ? Car tu pourrais dire qu'il s'agit seulement d'enlever les choses, et pourtant tu as l'air de te reconnaître dans le terme « monter »...

CHRISTOPH MARTHALER. – La composition, le plan, intervient plutôt au début de la conception du spectacle. En bon Suisse, j'ai besoin de régler les choses. Il faut également mentir : moi, je mens toujours... je vous recommande la visite du musée des Mensonges au château Gantikow à Prignitz. La brochure du musée dit quelque chose comme ça : « Nous souhaitons vous faire connaître l'extraordinaire musée des Mensonges et

vous dorloter grâce à nos meilleures tisanes. Après votre visite du musée, vous pouvez faire un pique-nique dans le jardin, vous baigner dans les eaux claires du lac de Gantikow et dormir sous votre tente. Chacun aura quelque chose d'unique! »



HORTENSE ARCHAMBAULT. – Qu'est-ce que tu appelles le mensonge au théâtre?

CHRISTOPH MARTHALER. – Si écrire c'est parler, parler c'est de toute façon toujours mentir! Il faut arriver à mentir, car c'est ce que tu apprends dès que tu commences à parler. Il y a des mensonges très différents, mais le langage n'existe pas sans mensonge. La pulsion de vérité, *der Wahrheitzwang*...

c'est une pathologie! Il faut faire des thérapies pour des gens qui ne peuvent plus mentir : après les AA, les Alcooliques Anonymes, voici les DVA, les Diseurs de Vérité Anonymes. Sur le modèle des mentions apparaissant à la fin des films comme toute ressemblance avec des personnes ou éléments existants ou ayant réellement existé serait purement fortuite, il faudrait indiquer lors de mes spectacles : *Ce soir, nous ne ferons que mentir : la vérité sera un hasard*. On va peut-être essayer de le provoquer! Anna Viebrock a dessiné des confessionnaux efficaces pour *Papperlapapp*.



VINCENT BAUDRILLER. – Si l'on creuse cette idée de mensonge, le théâtre est-il l'endroit par excellence du mensonge?

OLIVIER CADIOT. – Je ne sais pas, je préfère, comme les menteurs, vous parler de la vérité. Ou plutôt de la véracité, ou plutôt de la « véridiction », j'ai l'impression que nous cherchons... la véridiction. C'est comme si vous me disiez que cette conversation était vraie... si on décryptait ce qu'on est en train de dire... ça va sembler faux à l'écrit. À l'écrit, il faut restituer l'énergie du parlé avec des méthodes parallèles et rusées, il faut créer du volume, c'est là où on en revient à l'affaire de la soi-disant différence entre littérature et théâtre, il n'y en a aucune, il s'agit de la même chose. Seulement ce n'est pas la même scène. C'est Rodolphe Burger qui parle très bien de ça... de cette histoire de musique qui parle... juste. L'idée, c'est de sortir d'un spectacle ou de refermer un livre en se disant : « Mais c'est ça ! » Mais c'est quoi, au juste, « ça » ? Ce n'est pas mystique, c'est très concret : on se dit « c'est ça », comme si on compre-

nait soudain quelque chose, que cela nous parlait une langue inconnue, mais juste... reconnue, inconnue-très connue. Bon, et puis pour revenir à la vérité, c'est intéressant de vouloir la dire, de vouloir... l'écriture est juste le mouvement de ce bon vouloir. Et tout est bon pour serrer la chose. Comme on attrape un gars au fond d'une ruelle. Ça raconte juste ça au fond les livres, la volonté d'un narrateur de (se faire) comprendre à tout prix. Ce n'est pas tant la compréhension qui compte, c'est plutôt le « à tout prix », les lecteurs payent pour voir ça. Donc quand je corrige les textes, ce n'est jamais en fonction de la beauté du style, de critères rythmiques, dès que c'est « musical », on y revient, j'enlève ! je continue à récrire, à relire, parce que ce n'est jamais assez clair. Je travaille pour que cela tienne debout : mais « cela », quoi ? Une chose qui tient en l'air toute seule, une sensation en volume... un hologramme solide ?

VINCENT BAUDRILLER. – Quand tu as accepté notre invitation à t'associer au Festival, tu nous as dit, Christoph, qu'il fallait

qu'Anna Viebrock et le dramaturge Malte Ubenauf puissent parfois participer à nos discussions. Lorsque tu penses à un spectacle que tu vas faire, avant d'en aborder le sujet, tu penses au lieu et aux personnes que tu vas réunir à l'intérieur, leurs voix, leurs personnalités. Et après tu composes?

CHRISTOPH MARTHALER. – Là, j'ai le droit à un appel! Allô Malte...



MALTE UBENAUF. – Je vous lis une petite note que j'ai préparée, j'essaie de vous la traduire de l'allemand : les projets théâtraux de Christoph Marthaler portent le plus souvent des titres pleins de points d'exclamation particulièrement parlants, colorés... exubérants? on dit ça en

français? *Murx den Europäer, Murx ihn, Murx ihn, Murx ihn, Murx ihn ab!* (« Bousille l'Européen, bousille-le, bousille-le, bousille-le, bousille-le bien! »), *Wenn das Alpenhirn sich rötet, tötet freie Schweizer, tötet!* (« Quand le cerveau des Alpes rougit, tuez, Suisses libres, tuez! »), *Stunde Null – oder die Kunst des Servierens* (« L'heure zéro – ou l'art de servir »). On s'attend à des... drames historiques, à un théâtre politique, à une... installation d'art interactive et antieuropéenne? Absolument pas, car toute annonce est une... feinte. *Ein Täuschungsmanöver*, une manœuvre, un truc? Toute annonce est une... comment je pourrais dire ça?

VINCENT BAUDRILLER. – Une manœuvre de diversion?

MALTE UBENAUF. – Christoph Marthaler est convaincu que le mot parlé restreint ceux qui agissent, limite leurs pensées et leurs émotions, rétrécit leur regard sur eux-mêmes. C'est pourquoi la violence verbale des titres des projets est presque toujours diamétralement opposée à la

démarche esthétique réelle. Il y a pourtant des exceptions. En 1997, Marthaler présente au Théâtre de Bâle une soirée dont le titre fait référence à un morceau du compositeur américain Charles Ives : *The Unanswered Question*. C'est plus clair! On va dire que *Das Kontor*, le... comptoir?... la lointaine colonie des Questions Sans Réponse est le lieu de résidence de Marthaler. C'est là qu'il fait de la recherche fondamentale avec quelques rares complices. Et comme ce qui ne trouve pas de réponse n'intéresse pratiquement personne, il n'y pas d'urgence. L'entreprise est souterraine. On parle peu dans l'espace des *Unanswered Questions*. On est absorbé. Et la plupart des participants semblent depuis longtemps incapables de trouver du sens aux règles du soi-disant monde extérieur. Mais parfois, c'est Journée Portes Ouvertes. Celui qui s'abandonne à ce scénario souterrain peut ressentir deux sensations acoustiques : celle du silence et celle du chant. Comment expliquer cela? La plupart des questions qui ne trouvent pas de réponse sont celles qu'on se pose à soi-même et qu'on formule quand personne d'autre n'est présent.

On se les pose pour donner de l'espace à sa propre tragédie subjective, et parce que ce processus est lié à sa propre angoisse. Ceux qui posent ces questions choisissent souvent une variante musicale du soliloque et déguisent leurs questions en chant. Et comme la grammaire musicale est bien supérieure, en ce qui concerne l'ambiguïté, aux règles de communication du langage parlé ou écrit, les questionneurs réussissent ce qu'ils mijotent : ils deviennent une énigme à eux-mêmes. On entend souvent que le théâtre de Christoph Marthaler est d'abord « musical ». Une telle description est pertinente, mais imprécise. Imprécise car la musique n'est pas une fin en soi dans les projets de Marthaler, mais apparaît comme une suite logique de cette *Verrätselung*... de cette ramification?... de cet encodage... de ce déguisement dont nous venons de parler. Marthaler inverse ainsi régulièrement le rapport du théâtre classique entre langage et musique. Le langage parlé ne fonctionne pas comme vecteur de contenu, il est ce qui reste, ce qui n'a pas encore été transformé en chant, la dernière trace d'un combat pour la clarté. La

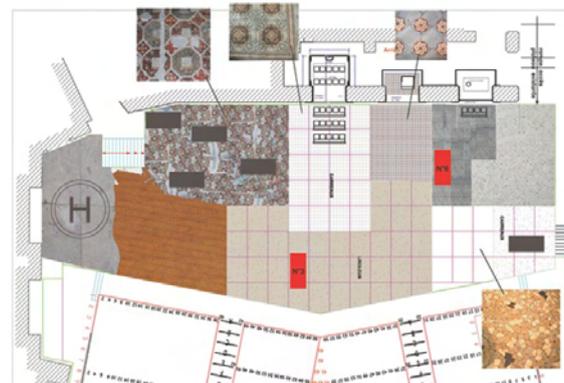
musique, au contraire, est ce à quoi il faut arriver, le lieu surréal de sauvegarde et de négociation de toutes les *Unanswered Questions*. Tout se concentre sur l'arrivée dans ce lieu. C'est ainsi que Marthaler commence les répétitions de ses projets par des explorations exclusivement musicales, en recherchant et en écoutant des enregistrements rares, en feuilletant des partitions, en chantant en chœur. Ce n'est que bien plus tard, et comme dirigées par une main invisible, que surgissent des images et des situations scéniques à partir de la musique. Marthaler fixe les quelques moments parlés de pièces comme récemment *O.T., eine Ersatzpassion* (« Sans titre, une passion de remplacement »), *Die Fruchtfliege* (« La Mouche du vinaigre »), *Seemannslieder* (« Chansons de marins »), *Winch only* ou *Maeterlinck* seulement au moment où la vue sur les fondations musicales et l'assise des situations et de l'espace est bien dégagée (c'est-à-dire à la dernière seconde). Même dans ses mises en scène d'opéras et de pièces préexistantes – donc dans des contextes où un matériau volumineux de texte semble déterminer

toute action –, Marthaler cherche toujours un chemin direct vers les interstices du dialogue. Quand ses personnages de Horváth, Büchner ou Shakespeare entrent en conversation, ils révèlent avant tout le potentiel de malentendu du langage. Les attitudes des personnages parlants (souvent dos à dos), leurs gestes chorégraphiques bizarrement anti-communicatifs et le glissement soudain vers le chant, contraire à tout déroulement logique d'une conversation, bref, toutes ces actions simultanées à celle de la communication orale contribuent à un glissement incessant vers l'ambiguïté. Et quand Tristan et Iseult s'adonnent dans le jardin du roi Marc à une irrépressible envie de parler et de s'enlacer, Marthaler les fait se percuter juste brièvement, telles deux comètes, avant de les séparer en deux directions opposées, puis les fait se tourner autour, comme sur deux orbites éloignées. Il ne laisse pas aux deux protagonistes un seul moment d'entente, bien que Wagner l'indique clairement dans son livret à l'acte II. Seulement à l'appel de Brangaine, l'unique passage de la scène du jardin pendant laquelle Tristan et

Iseult se taisent, Marthaler emmène les deux personnages vers un portrait double et exagéré qui fait penser à *L'Âge d'or* de Buñuel. Tel un écho infini, la voix de Brangaine et la musique de l'orchestre nouent toutes les paroles prononcées auparavant par Tristan et Iseult dans une seule question sans réponse.

VINCENT BAUDRILLER. – Danke Malte... Mais ce que je voulais aussi mieux comprendre, c'est cette nécessité de commencer tout projet par le choix des partenaires.

CHRISTOPH MARTHALER. – C'est en rencontrant Anna Viebrock, qui cosigne souvent mes spectacles, que j'ai commencé à comprendre ce que j'aimais faire. Elle me construit un espace à habiter, où l'on peut avoir un autre sentiment de l'espace et du temps dans lesquels je peux travailler. Des scénographies dans lesquelles se perdre et réfléchir, car, sous un air réaliste, elles nous permettent grâce à d'imperceptibles décalages de nous demander pourquoi il y a une porte ou une fenêtre à cet endroit, sur quoi elle ouvre? On va s'installer où? Ici...?



...Avant ça bien sûr il y a une longue période de recherche, de documentation. Cette collecte d'images préparatoires... Ensuite cela commence par du chant, comme si la ligne dramaturgique de mes spectacles se construisait sur une ligne musicale et l'espace. Un dramaturge intervient dès le début du processus des répétitions, apporte des textes, des références qui nourrissent les improvisations des comédiens qui deviennent à leur tour des textes récrits sous sa plume.

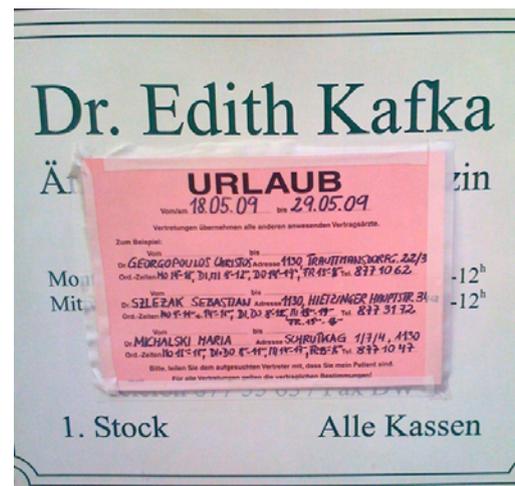
VINCENT BAUDRILLER. – Alors que pour toi, Olivier, le point de départ serait plutôt la

solitude : tu nous as parlé de travailler seul à ta table, souvent seul au restaurant, au café, dehors, jusqu'au jour où d'autres artistes comme Ludovic Lagarde ou Pascal Dusapin sont venus te chercher et où tu en es arrivé à quelque chose de collectif.

OLIVIER CADIOT. – Comme je n'écris pas au sens où on l'entend souvent – le type échevelé qui a des visions –, que je corrige, que je suis correcteur, arrangeur, étudiant, je peux travailler partout. On peut aller au café sans déranger, enfin j'espère. Il y a aussi que l'espace du bureau d'écrivain est terrible, dès que j'y reste trop longtemps j'ai l'impression de devenir lentement André Gide avec son petit chapeau, teint de cire, masque de Pascal au mur, danger. Et puis c'est bien pour moi d'être à la frontière, comme séparé des autres par une mince membrane, comme un bathyscaphe dans un restaurant.

CHRISTOPH MARTHALER. – Il y a un mot allemand qui n'est pas traduisible dans les autres langues, *die Sehnsucht* : j'ai la *Sehnsucht* d'être quelque part tout seul et de

faire quelque chose pour moi et que j'aime. Enfant, je ne voulais pas voir les autres, je préférerais être seul : cela a changé lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, où travailler avec des gens m'est apparu comme essentiel. Je n'ai aucune inspiration dans une salle de théâtre... je dois aller dans la rue, dans un bistrot, en voyage, n'importe où. L'influence de l'endroit est aussi importante que l'œuvre que je mets en scène, et mon travail sera différent selon que je me trouve à Berlin, Zurich, Paris ou Avignon.



OLIVIER CADIOT. – Il y a un « nous » qui travaille au théâtre, avec un metteur en scène en pilote qui va guider tout ça, avec des creux et des bosses, des silences et des accélérations. Mais j'ai choisi de travailler d'abord seul, et de donner un livre qui va plus tard être rouvert dans l'autre sens sur scène. Je crois que Lagarde s'intéresse au texte, mais il n'est pas fétichiste, il se sert des livres comme d'un guide de sensations, d'une didascalie géante, protocole de mouvements, d'odeurs, d'impressions, de reconstitutions, etc. Il fait son marché là-dedans, il reconstruit patiemment un sujet, comme



une photo dans un bain de révélateur. Il dessine lui aussi son piège, son projecteur, sa lanterne magique, sa chambre noire.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Cette figure récurrente de Robinson dans tes romans a-t-elle une dimension autobiographique ?

OLIVIER CADIOT. – Bon, je ne m'en sors pas, de cette affaire, j'espère que ce sera le dernier tome de la saga ! Je me souviens d'avoir entendu des auteurs s'exclamer : « Ah je me suis laissé emporter par mon personnage », c'est un peu bête, eh bien ça m'est vraiment arrivé ! Dieu sait qu'en bon fils de Godard, de Deleuze, j'avais tout fait pour éviter l'identification, la projection, j'avais choisi soigneusement le mythe le plus impersonnel, même pas un demi-dieu, un gars ordinaire qui parle presque tout seul sur une île, perdu dans son théâtre de la mémoire, dans son usine. J'ai été capturé par Robinson ? Dans *Un mage en été*, j'essaie de trouver des solutions... de régler son compte au narrateur... de le piéger... je

l'invite chez moi... pour qu'il fasse mon autobiographie... comme ça je peux l'éliminer, mais de son côté l'acteur Laurent Poitrenaux est obligé aussi de se dédoubler, de déléguer à son tour ses passions aux personnages, etc. Tout ça sous le regard de Lagarde... pour un monologue ça fait du monde. Bon... pourquoi Robinson? il trouve des caisses au bord de la plage et, avec des clous et des planches, construit une cathédrale alors qu'il pourrait rester en vacances pour l'éternité. Cette volonté de trop bien faire... d'en faire trop... un banquier protestant dirait Deleuze... un Écrivain. Une petite madeleine : 3 000 pages! Mais ce n'est pas seulement le workoolique qui m'intéresse, le domestique zélé, le conseiller du prince, l'ingénieur, c'est surtout l'utopiste à la manque, le veléitaire, l'artiste involontaire... le metteur en scène en chambre qui change de projet tous les jours... allez, tout ça est aussi autobiographique, dans la vraie vie je construis des (petits) barrages sur les rivières. C'est « l'autobiographie de tout le monde », Robinson est un dieu lare, un petit dieu de la vie quotidienne, un dieu près de chez vous,

le plus petit mythe possible partageable. Je le garde un peu trop longtemps, comme d'autres voudraient faire vivre Sherlock Holmes pour l'éternité, parce qu'il est vraiment devenu mon sujet, je ne le vois plus, c'est ma part en moi de Vendredi, mon homme à tout faire, mage, butler, cinéaste, conseiller, autodidacte, mélancolique, sportif, c'est un bon sujet... voilà que je me prends pour le roi!... avec lui je peux réaliser mes petites vies mode d'emploi, des petits *Bildungsromane*, des romans de... formation. C'est un projet classique.



CHRISTOPH MARTHALER. – Robinson pourrait être un homme qui a une famille et travaille dans cette banque, qui mourra sans que personne sache que c'était un Robinson! J'en connais et ils ne sont pas idiots.

VINCENT BAUDRILLER. – En parlant de votre travail avec Hortense, nous nous étions arrêtés sur ce mot d'idiot, justement.

OLIVIER CADIOT. – Je me méfie un peu de ce mot, peut-être parce que j'ai l'impression que le théâtre a beaucoup utilisé ce... symbole... ce clown triste, comme représentant de l'Humanité. Chez Beckett c'était une trouvaille, le bout d'un processus, pas un personnage obligé. C'est curieux de voir comment l'exclu, la victime, est souvent sanctifié par son mutisme, sa transparence, sa bêtise sublime. Comme s'il fallait sacrifier des Indiens sur scène tous les soirs, pour expier. C'est terrible, j'aurais envie de faire exactement le contraire, de travailler intensément pour faire entendre l'intelligence spéciale de chacun, la sophistication

de tous, la particularité logique et rythmique. Particulièrement des gens qui ont l'air privés de parole. C'est compliqué. C'est bien pour ça que j'ai abandonné la poésie, parce que je n'y ai pas trouvé, comme dans le roman, le moyen de faire entendre des voix multiples, de plonger dans des logiques sociales, de m'y « engager » techniquement.

On entend au fond de la cuisine un cuisinier découper un chevreuil à la hache

CHRISTOPH MARTHALER. – Dans le Kaspar Hauser de Peter Handke, on entend plusieurs fois cette phrase répétée : *Ich möchte ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist*. Cela veut dire quelque chose comme : je veux devenir quelqu'un qui aurait été comme... non, je voudrais devenir un comme celui que quelqu'un d'autre a été?

OLIVIER CADIOT. – Comme quelqu'un a pu une fois être... quelqu'un?



VINCENT BAUDRILLER. – Dans tes spectacles, on trouve des êtres fragiles, mais pas des idiots. Tout le monde est au bord de la chute, dépassé par le système social ou des questions métaphysiques.

CHRISTOPH MARTHALER. – C'est une expression très positive : il y a des idiots dans les bistrotts et des idiots dans les banques! Tout le monde est idiot. Je suis nécessairement un idiot. Une amie me disait : « Tu es un idiot, et je t'aime pour cela. »

Un groupe de serveurs entre portant un grand pavois présentant un cerf dix cors arrosé d'une sauce à la crème et aux champignons des alpages

VINCENT BAUDRILLER. – Au moment de la programmation du Festival précédent, avec ton spectacle *Riesenbutzbach*, nous ne savions pas vraiment de quoi tu allais parler : tu avais évoqué une maison avec des équipements de surveillance et des familles qui s'observent, mais c'était assez vague pour nous. Il y avait seulement un lieu, un titre énigmatique et intraduisible et une photo de container. Et au final ce fut l'un des spectacles de l'année dernière qui ont parlé de la façon la plus juste de la crise économique, du délitement social, du dérèglement que nous ressentons aujourd'hui.

CHRISTOPH MARTHALER. – Alors c'est bien.

VINCENT BAUDRILLER. – Dans notre expérience de spectateur ou de lecteur, on a l'impression que vous prenez le réel dans lequel nous vivons pour le tordre, le ralentir, l'accélérer ou faire des gros plans dessus : une fois cette distorsion réalisée, comme le disait Christoph, vous déposez une truffe à son sommet pour nous l'offrir. Quelle expérience !

OLIVIER CADIOT. – Oui, mais c'est pas simple de s'expliquer là-dessus. Si on dit que nous... je finis par dire « nous », comme si je représentais le syndicat des artistes, je vais essayer de dire je... donc si je dis que je me « documente », que je vais chercher dans la « réalité » des choses que je ramènerai dans ma tour d'ivoire, c'est faux, parce que la réalité j'y suis jusqu'au cou, il s'agit plutôt de ne garder que très peu de choses... pour les intensifier peut-être... je suis envahi, il faut que je pose des filtres, comme dans ce film, *Conversation secrète*, où le

héros-espion arrive à écarter des bruits et des voix dans des enregistrements, à couper dans la masse du son, comme on couperait dans la vie. Et ce serait aussi faux de dire le contraire, que je me retire, que je reconstruis tout à distance, comme un... mage. Il n'y a plus de tour d'ivoire disponible. Donc on ne peut dire les choses qu'en les faisant tourner. On pourrait d'ailleurs dire que la littérature c'est juste l'art de faire tourner les choses, et d'essayer à un moment d'arrêter la machine, comme la roue de la Fortune, et dire c'est ça ! Exactement là ! Et recommencer. Au fond, c'est proposer un réglage. Un réglage qui va nous renseigner sur un point précis, un point d'histoire, comment une personne X va réagir au moment T.

CHRISTOPH MARTHALER. – Pour faire du théâtre, je dois sortir de ma biographie, sortir de moi pour me concentrer sur les autres. Et le soir, je rentre dans ma vie, les comédiens sont très loin, le travail est terminé. Pour reprendre ce que disait Vincent sur le fait de transposer la réalité sur scène, je préciserai surtout qu'il ne s'agit pas d'un

acte militant : c'est ainsi, tout simplement. Je ne peux pas trouver l'inspiration en moi et dois regarder ce qu'il y a autour.

VINCENT BAUDRILLER. – Comme dans tes spectacles à Berlin en 1990 ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Je suis arrivé un an après la chute du mur à la Volksbühne de Berlin. La première chose que le dramaturge du théâtre m'ait montrée, ce fut le bâtiment dans sa dimension la plus technique : les caves, le chauffage, les machines immenses à faire du vent... On est entrés dans la salle, et elle sentait le charbon brun, la cantine et les produits ménagers. C'est une salle merveilleuse à l'acoustique formidable, mais qui était beaucoup trop chauffée et qui sentait cette drôle d'odeur... Cela, pour moi, c'est l'odeur de la RDA. Je suis toujours très sensible aux senteurs, et mon théâtre est peut-être un peu sentimental ou nostalgique. Pour moi, il y a deux choses : l'odeur et la musique. Ce sont les choses qui transportent le plus de souvenirs. Lorsque j'étais petit, j'avais vu dans un parc une femme en train

de pleurer : cette image m'est immédiatement revenue il y a peu en croisant dans la rue une femme qui avait le même parfum qu'elle. C'est ce que j'essaie de représenter dans mon théâtre. La musique véhicule le même genre d'impressions, alors que ce n'est pas le cas avec les mots : dire « je t'aime » au théâtre ne veut plus rien dire, car trop de gens l'ont dit avant nous, alors que les sons ou les odeurs restent singuliers et véhiculent une émotion. Il faut sentir le théâtre, l'odeur est très importante. Dans mes spectacles,



c'est la musique qui tient ce rôle : dans l'un d'eux, on brûlait des hymnes de la RDA dans les anciens chauffages posés sur scène.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Je trouve qu'il se dégage une certaine empathie de vos œuvres. Mais, Olivier, tu n'étais pas convaincu par ce mot que nous avons retiré de notre éditorial. C'est sans doute cette recherche de justesse dans le dessin de ces figures humaines fragiles que nous voulions définir par « empathie »...

OLIVIER CADIOT. – Empathie... empathie, je ne sais pas, il y a quelque chose qui me gêne, ce n'est pas l'idée, c'est le mot, on dirait qu'il a été opéré, vous aviez sympathie, il vous reste empathie, ça m'évoque le contraire, la version raisonnable de la passion ou de l'émotion. Sinon, oui, oui, mais n'est-ce pas aussi la moindre des choses? Si on est bouleversé par la particularité des êtres, pas par leur Humanité justement, pas pour ce qui est abstrait en eux, mais leurs intonations, leurs démarches et leurs timbres, c'est humain de s'y plonger corps et âme,

non? Mais là, plus j'avance, plus je risque de vous dire encore quelque chose de faux, de vous faire croire que je serais en position de surplomb par rapport aux êtres, l'écrivain qui épingle les sujets intéressants dans sa boîte. Mais sur le fond vous avez raison. Sauf que c'est au spectateur-lecteur de vérifier si ça marche.

*Un groupe d'hommes en uniforme vert
pomme rentre portant sur un pavois un bœuf
entier en croûte, suivi d'une brouette remplie de
frites maison*

CHRISTOPH MARTHALER. – Je montre principalement des gens que je ne connais pas vraiment et avec lesquels je peux raconter une histoire... justement pour cette raison. Je n'ai pas l'impression de créer un personnage, de me jouer quelque chose... Au contraire, je n'aime pas cette idée selon laquelle j'aurais « créé » un personnage.

VINCENT BAUDRILLER. – C'est peut-être parce que tu ne les comprends pas qu'ils apparaissent si humains.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Humain, ça te convient mieux qu'empathie?

OLIVIER CADIOT. – Je suis plutôt un technicien, alors j'utilise des méthodes pour produire des « effets d'humain », mais il ne s'agit pas de l'humain que l'on trouverait dans la rue...

CHRISTOPH MARTHALER. – Je suis entièrement d'accord.

OLIVIER CADIOT. – Pinocchio! Quel boulot! Toute la journée ficelle, peinture, copeaux...

CHRISTOPH MARTHALER. – Quel nez!

Trois hommes font rouler posément un tonneau de château Lafite 52

OLIVIER CADIOT. – Et puis l'humain, d'accord, mais à ce moment-là ne nous arrêtons pas en chemin, regardons les objets... concentration de gestes humains, précipités de décisions, d'erreurs, regardez cette voi-

ture par la fenêtre, résultat de millions de gestes accumulés. Quelle lignée technique! J'ai de la sympathie pour les objets.



CHRISTOPH MARTHALER. – Je prends souvent les meubles comme des personnages... je ne sais pas... c'est comme lorsqu'on fait son marché, on prend le poisson du jour...

OLIVIER CADIOT. – Il y a aussi une chose simple, les écrivains, les artistes, ne sont pas des philosophes, je me méfie de parler en concepts, non pas seulement parce que des gens le font mieux que moi, mais parce que je crois que la littérature pense à sa manière, que son projet, d'ailleurs, c'est de nous décrire cette manière, de savoir à quoi elle pense, de nous renseigner nous lecteurs, sur l'état de pensée d'un X. C'est la caméra de surveillance d'un cerveau plongé dans une situation précise. Donc évidemment dès qu'on sort de ce cadre et qu'on essaye de parler plus fort ou plus grand, ça ne marche pas... c'est pourquoi je suis là aujourd'hui à m'énerver devant vous... et ce magnétophone : et c'est cette difficulté à traduire cette expérience, justement, qui me pousse à écrire. J'écris parce que je suis essoufflé...



HORTENSE ARCHAMBAULT. – Votre travail crée quand même une forme d'empathie : ce qui ne veut pas dire qu'il y ait une manipulation, mais plutôt une capacité à faire rentrer le spectateur dans des situations, dans des expériences sensibles... Lorsque tu évoques des choses violentes, c'est toujours fait avec une grande délicatesse. Tu nous donnes la possibilité d'être embarqués par ce qui se passe sur scène.

OLIVIER CADIOT. – C'est dans votre scène mentale que le puzzle qu'on vous montre prend forme...

Un âne entre tirant péniblement une carriole remplie d'un saint-nectaire fermier géant parsemé de läckerli au gingembre et au miel

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Tu fais un travail que tu livres ensuite aux autres en leur en laissant les clés. Il y a beaucoup de simplicité dans ce que tu décris du rôle de l'artiste et de sa place. Tu n'es pas là pour assener des vérités, mais pour faire une chose qui doit pouvoir être possédée par d'autres.

OLIVIER CADIOT. – S'il y a de l'humanité, elle est peut-être dans la méthode, dans la chaleur du travail lui-même... Je travaille assez longtemps sur un texte, donc, je multiplie les gestes humains, j'y mets ma colère, mes émotions, mon découragement, ma joie... C'est comme la construction de la voiture... en petit. C'est pour ça d'ailleurs que j'aime que ça dure et qu'au fond je le fais durer, parce que j'aime cette vie-là.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Cela me fait penser à ce que tu disais lorsque tu affirmais vouloir faire chanter les gens, ou lorsque tu disais qu'on a envie de chanter en sortant des spectacles de Christoph : il s'agit de redonner un droit, une autorité à chacun...

OLIVIER CADIOT. – Cela serait de l'ultra-pédagogie, ou un grand souci de l'autre...

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Non, justement, il n'y a aucune pédagogie, et c'est

cela qui est intéressant. Tu n'expliques pas aux gens comment ils doivent lire tes textes, mais tu es sûrement déçu si des lecteurs n'arrivent pas à y entrer : il n'y a pas de mode d'emploi car cela doit relever de l'évidence. Il faut se rendre disponible ! Et cela se comprend bien quand on t'entend lire tes textes en public.

OLIVIER CADIOT. – Je n'aide pas assez peut-être, je ne donne pas le mode d'emploi, sur la quatrième de couverture du *Colonel des Zouaves*, par exemple, je n'écris pas « fable contemporaine sur le travail », parce que je ne le sais pas moi-même, disons que je le comprends après. Mais c'est le cas pour tous les écrivains, je suppose.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – C'est cela, vous avez envie que les gens voient ce qu'ils peuvent voir... Beaucoup de choses sont cachées dans votre travail, et en particulier sur la question du pouvoir.

CHRISTOPH MARTHALER. – Le pouvoir est toujours présent, même si ce n'est pas le

thème principal. Et à la fin, ces personnages ne sont plus rien... c'est la chute. C'est le théâtre : le pouvoir de la chute. J'aime beaucoup les gens qui n'ont pas de pouvoir, c'est ceux que je montre, ils me touchent plus que les autres.

OLIVIER CADIOT. – Chez toi, les monstres finissent par chanter du Monteverdi et les gentils deviennent fous : quand on regarde tes pièces, on a le sentiment de voir les chemins de gens qui passent du petit au grand, du grand au petit, que les trajectoires se transforment.



VINCENT BAUDRILLER. – Olivier, tu parlais de la poésie et de ce qu'elle ne permettait pas : comment peut-on s'appropriier la poésie, peut-elle être populaire ?

OLIVIER CADIOT. – On se moque souvent du ton d'Apollinaire lisant *Le Pont Mirabeau* dans un célèbre enregistrement. On entend sa diction, bizarrement théâtrale pour un poète si moderne, « Souuuuus le pont Mirabeau coule la Seiiiine / Et nôs amouuuurs », mais il y a peut-être un secret, il « chante » ce poème comme une ritournelle, un tube. J'ai beau me battre contre la grandiloquence, militer pour les micros pour éviter l'emphase, il y a quelque chose à méditer avec ça. C'est peut-être parce que c'est de l'émotion qui surgit « après », pas « avant », une brusque sentimentalité surprise. Il se trouve aussi que récemment j'ai été bouleversé, en perdant des êtres chers, de me rendre compte qu'à l'article de la mort les gens les plus éloignés apparemment du « littéraire », de la culture, se mettaient comme à... psalmodier leurs vies. Trouvaient une forme de déploration merveilleuse, comme si on entendait brus-

quement Bossuet ou Verlaine dans la bouche de chacun. Comme si la littérature appartenait à tout le monde, par-delà les milieux sociaux, au moment où elle est testamentale... Ça existe ce mot? Espérons que ça peut avoir lieu en dehors des drames... en tout cas, ça raffine l'opposition moderne/classique. Il ne s'agit pas de revenir à un lyrisme, mais plutôt d'aller le chercher... avec les dents (c'est ce qu'on dit pour la croissance aujourd'hui!). Réchauffer les formes plus abstraites et conceptuelles en les poussant à bout?



HORTENSE ARCHAMBAULT. – *L'Art poétique*, ton premier livre, était fait comme ça des morceaux de grammaire prélevés sur des livres?

OLIVIER CADIOT. – Un jour je suis tombé en arrêt sur une grammaire, sur des énoncés en boucle : *Pierre est malade, Pierre est fatigué, Pierre a mal à la tête*. Je me suis mis à lire comme un idiot, pour le coup, ces exemples au pied de la lettre, lire là où il ne s'agit pas de lire d'habitude, et j'ai fait un livre entier avec ces exemples agencés, ces proverbes, ces concentrés d'humanité, cette langue morte faite de tant de langues vivantes, comme une compression... des trésors. C'est fait pour être chantonné, des chansons anonymes...

CHRISTOPH MARTHALER (*lisant un passage du livre et éclatant de rire*). – Mais c'est incroyable! Et c'est avec cela qu'on apprend le français? C'est merveilleux...

OLIVIER CADIOT. – Le truc se retourne, ça devient peut-être un manuel pour de bon.

Assimil Poésie. Ce qui est amusant c'est que je n'ai pas fait ça comme un geste surréaliste, ou du cut-up comme le préconisait Brion Gysin, il ne s'agissait pas de coller ou de réunir de force ou par le hasard des bouts de choses, je me comportais plus comme un archéologue qui enlève le sable autour des ossements avec un petit pinceau, le plus délicatement possible. Bon, ça m'a servi, comme une école, commencer par ne pas s'occuper de soi, faire ses classes sur la langue commune, et puis ensuite utiliser la même méthode avec des objets de plus en plus complexes... et le faire patiemment à la main au lieu d'utiliser un cutter. C'est comme toi, Christoph, tu prends du théâtre et tu passes un bulldozer dessus : et dedans, on entend des voix qui restent et qui montent vers nous, des petits orphelins... Bon, si on continue cette conversation on va finir par dire que l'on a fait un spectacle avec des chansons d'amour, on sera bien avancés.

CHRISTOPH MARTHALER. – Mais pourquoi ne pas faire une soirée avec uniquement des chansons d'amour, d'ailleurs ?

Un silence

VINCENT BAUDRILLER. – Vous parlez peu du lecteur ou du spectateur. Par exemple, quand tu travailles à Berlin, te dis-tu que tu es en train de faire un spectacle pour les Berlinoises ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Non. L'endroit m'inspire, car ce qu'il y a autour du théâtre m'importe. Mais je fais les choses pour moi, et si c'est bien pour le public, si le public aime ce que je fais, je suis heureux. Mais si j'essaie de faire un spectacle pour le public, je le rate. Je crois cependant que c'est normal de ne pas pouvoir faire un spectacle pour un public déterminé.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Parlez-nous un peu du festival... oonh. Ce festival parallèle que vous vouliez faire au début avec de petites installations en marge des spectacles dans Avignon ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Meuh.

VINCENT BAUDRILLER. – Festival Euuuuuuh?

OLIVIER CADIOT. – Comment ça s'écrit? Festival ****? comme on dit Madame de **** dans un roman, ou plutôt un bip pour caviarder un témoignage. Festival... meuuuuup... Festival... bon, il faut réfléchir au titre.

CHRISTOPH MARTHALER. – Ce que j'aurais voulu, c'est installer dans la ville de toutes petites choses en plus des spectacles, c'est toujours comme ça que je fais. Il y a des petites places tranquilles...

VINCENT BAUDRILLER. – Mais pas trop en juillet!

CHRISTOPH MARTHALER. – Une porte de garage, un petit gradin... un Schubert par la fenêtre... tout simple... et voilà.

OLIVIER CADIOT. – On pourrait faire de fausses fouilles...

CHRISTOPH MARTHALER. – On trouverait des petits papes en plastique, des porteclés Vacqueyras...



...À chaque fois que quelqu'un tirerait de l'argent au distributeur de la rue de la République, Jürg et Clemens joueraient *Staying Alive* au synthé.

OLIVIER CADIOT. – On mettrait des confessionnaux partout pour que les spectateurs viennent se plaindre des spectacles.

CHRISTOPH MARTHALER. – On ferait des marches funèbres la nuit avec des bassons!

OLIVIER CADIOT. – On ferait réciter les psaumes à Laurent en Robinson avec un perroquet sur l'épaule devant le pavillon Robinson abandonné de la Barthelasse.

CHRISTOPH MARTHALER. – On jouera du Satie dans les pharmacies !

OLIVIER CADIOT. – J'installerai Valérie entre deux énormes cierges aux Pénitents blancs, agenouillée de dos comme dans un Philippe de Champaigne, elle dira à voix basse tout ce qu'elle ne dit pas dans la pièce.

CHRISTOPH MARTHALER. – Graham fera visiter le Palais... on pourrait demander aux autres artistes invités du Festival de participer... gratuitement.

OLIVIER CADIOT. – Je vois bien Sasha et Bettina en train de tartiner une montagne de petits sandwiches au jambon, au bout d'une immense table, en pleurant à chaudes larmes.

CHRISTOPH MARTHALER. – Place de l'Horloge on fera tourner des vieillards sur le manège enchanté.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – On en reparle à Bâle la prochaine fois ?

CHRISTOPH MARTHALER. – Est-ce qu'on peut être encore associés l'année prochaine ?

Hurlements à jardin

Cris étouffés à cour

Confusions, brouhahas, cris

Le chariot des desserts bourré de choux à la crème descend par un plan incliné à grande vitesse sur les convives

OLIVIER CADIOT. – Est-ce qu'on pourrait avoir de temps en temps de fausses réunions ? pour nous... déshabituer ?

Vincent Baudriller dépose lentement un colt .45 sur la table

Long silence

*Un homme assez grand rentre par la porte
du jardin et chante a cappella : Ah le Rhin
quand même c'est joli.*

HORTENSE ARCHAMBAULT *avec une voix
de soprano coloratur.* – Ah le Rhin

Ah le Rhin

Quand même-c'est-jo-li

*Tout le monde en cœur, en canon progres-
sivement*

– Gute Nacht... Gu-gu-gu-gu-te-Nacht.

Gute

Nacht

Gute Nacht.

Rideau

OLIVIER CADIOT

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 de littérature générale*, 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.

Curieux de tout, ses collaborations sont aussi hétérogènes que multiples. Il a travaillé avec des musiciens (Georges Aperghis, Rodolphe Burger, Benoît Delbecq, Pascal Dusapin), 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.

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.

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 est donnée dans la Cour d'honneur du Palais des papes, il y présente 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*.

Antoine de Baecque

CHRISTOPH MARTHALER

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 à 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. À 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.

Jean-François Perrier

LE FESTIVAL D'AVIGNON

Fondé en 1947 par Jean Vilar, le Festival d'Avignon est aujourd'hui l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain. Chaque année, en juillet, Avignon devient une ville-théâtre, transformant son patrimoine architectural en divers lieux de représentation, majestueux ou étonnants, accueillant des dizaines de milliers d'amoureux du théâtre de toutes les générations (plus de 120 000 entrées). Son espace de légende est la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu des représentations théâtrales en plein air, pour 2 000 spectateurs rassemblés dans la nuit provençale. Souvent en vacances et venus de loin, beaucoup de spectateurs séjournent plusieurs jours à Avignon et voient quelques-uns des spectacles parmi la quarantaine d'œuvres de théâtre, de danse, et aussi d'arts plastiques ou de musique. Le Festival réussit l'alliance originale d'un public populaire avec la création internationale. Avignon,

c'est également un esprit : la ville est un forum à ciel ouvert, où les festivaliers parlent des spectacles et partagent leurs expériences de spectateurs. Un mois durant, tous peuvent avoir accès à une culture contemporaine et vivante.

Depuis l'édition 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller dirigent ensemble le Festival. Ils placent au cœur de leur démarche la rencontre entre la création artistique et un large public. Ils ont décidé de s'installer avec l'équipe du Festival à Avignon, pour y inventer le Festival en compagnie des artistes. Ils resserrent ainsi les liens du Festival avec son territoire, ses partenaires locaux, et développent des actions toute l'année destinées au public de la région. Ils renforcent dans le même temps les relations avec l'Europe, afin de faire du Festival un carrefour de la culture européenne. Le Festival s'investit dans l'accompagnement des équipes artistiques pour le montage financier et technique de leurs créations comme pour la diffusion des spectacles en France et à l'étranger. Une autre nouveauté de leur projet consiste à associer un ou deux artistes à la préparation de chaque édition. Avant de composer le programme, ils dialoguent avec ces « artistes associés » pour se nourrir chaque année d'une sensibilité, d'un regard différent sur les arts de la scène et

la création. Ainsi en 2004, avec le metteur en scène Thomas Ostermeier, directeur de la Schaubühne de Berlin, le Festival a mis en avant un théâtre de troupe qui s'engage sur les questions sociales et politiques de son temps. Avec l'artiste anversois Jan Fabre en 2005, le Festival a provoqué de multiples rencontres et échanges entre mots, corps et images, entre arts de la scène et arts visuels, questionnant leurs frontières. En 2006, avec le chorégraphe de culture hongroise Josef Nadj, la 60^e édition a pris une coloration plus onirique et proposé un voyage vers d'autres formes artistiques et d'autres cultures. En 2007, avec le metteur en scène français Frédéric Fisbach, le Festival a fait la part belle à toutes les écritures et à la relation entre les artistes et le public. Avec l'actrice française Valérie Dréville et l'artiste italien Romeo Castellucci, l'édition 2008 a entraîné le public vers des territoires inattendus, au-delà des mots, au-delà des images, questionnant le mystère de l'humain dans toute sa complexité. En 2009, avec Wajdi Mouawad, auteur et metteur en scène libano-canadien, le Festival s'est tourné vers la Méditerranée et le Québec et a interrogé la narration. En 2010, ce sont conjointement le metteur en scène suisse Christoph Marthaler et l'écrivain français Olivier Cadiot qui sont associés au Festival.

Si chaque édition est ainsi différente des autres, fondée sur une certaine diversité des regards, la création contemporaine reste au centre du Festival et de sa programmation, avec sa prise de risque et la confiance placée dans les artistes. La plupart d'entre eux créent spécialement des œuvres pour Avignon et son public, ce qui est la manière la plus aigüe d'interroger les esthétiques d'aujourd'hui. Ce « risque » artistique demeure une richesse du Festival, où les spectateurs, de quelque horizon qu'ils proviennent, puisent une si singulière excitation face à un classique revisité comme devant un texte d'aujourd'hui, face à une chorégraphie contemporaine comme devant une expérience d'installation visuelle. Le Festival d'Avignon offre au spectateur le plaisir de la découverte et celui de la réflexion, faisant de la ville un forum d'où se dégage une atmosphère d'engagement dans son temps et faisant du théâtre un espace propice au dialogue et aux débats, parfois passionnés, pour les artistes et le public.

TABLE

<i>Prologue</i>	7
MÉLANGES	9
OLIVIER CADIOT	83
CHRISTOPH MARTHALER	87
LE FESTIVAL D'AVIGNON	91

Pour imaginer la 64^e édition du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont choisi deux artistes associés aux parcours différents : l'écrivain Olivier Cadiot et le metteur en scène Christoph Marthaler, avec lesquels ils ont conversé pendant deux années. Ce livre témoigne de cette aventure partagée.



FESTIVAL D'AVIGNON

Ne peut être vendu

ISBN : 978-2-8180-0621-4
P01344