

Festival d'Avignon

65^e édition du 6 au 26 juillet 2011

dossier de presse

Sommaire

- 05 Entretien avec Hortense Archambault
et Vincent Baudriller
- 08 Boris Charmatz artiste associé
✖ ENFANT
✖ LEVÉE DES CONFLITS
- 13 Patrick Pineau
▣ LE SUICIDÉ
- 16 Wajdi Mouawad
▣ DES FEMMES
- 19 Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas
✖⊙ CESENA avec Björn Schmelzer/Graindelavoix
✖ FASE
- 23 Guy Cassiers / Toneelhuis
▣▲⊙ SANG ET ROSES, LE CHANT DE JEANNE ET GILLES
- 27 Arthur Nauzyciel
▣ JAN KARSKI (MON NOM EST UNE FICTION)
- 31 Romeo Castellucci
Societas Raffaello Sanzio
▣⚡ SUR LE CONCEPT DU VISAGE DU FILS DE DIEU
- 33 François Verret
✖⊙⊙ COURTS-CIRCUITS
- 35 Patrice Chéreau
▣ JE SUIS LE VENT
- 39 Pascal Rambert
▣ CLÔTURE DE L'AMOUR
- 42 Frédéric Fisbach
▣ MADEMOISELLE JULIE
- 45 Katie Mitchell & Leo Warner
Schaubühne Berlin
▣▲ CHRISTINE, D'APRÈS MADEMOISELLE JULIE
- 48 Meg Stuart / Damaged Goods
✖ VIOLET
- 51 Rachid Ouramdane
✖▲⊙ EXPOSITION UNIVERSELLE
- 53 Christophe Fiat
▣▲⚡ L'INDESTRUCTIBLE MADAME RICHARD WAGNER
- 56 Angélica Liddell
▣⚡ « MAUDIT SOIT L'HOMME QUI SE CONFIE
EN L'HOMME » : UN PROJET D'ALPHABÉTISATION
- 59 Jeanne Moreau & Étienne Daho
⊙ LE CONDAMNÉ À MORT
- 61 Jalila Baccar & Fadhel Jaïbi
▣ YAHIA YAÏCH - AMNESIA
- 65 Vincent Macaigne
▣ AU MOINS J'AURAI LAISSÉ UN BEAU CADAVRE
- 68 Élise Vigier & Marcial
Di Fonzo Bo / Théâtre des Lucioles
▣ L'ENTÊTEMENT
▣▲ LA PARANOÏA
- 72 Sophie Perez &
Xavier Boussiron
▣ ONCLE GOURDIN
▣⚡ FAIRE METTRE (ACTE 2) - ÉCARTE LA GARDINE, TU VERRAS
LE PROSCÉNIIUM / 25^e HEURE
- 75 Kelly Copper & Pavol Liška
Nature Theater of Oklahoma
▣⊙✖ LIFE AND TIMES : ÉPISODES 1 ET 2
- 77 Cyril Teste / Collectif MxM
▣▲ SUN
- 80 Cecilia Bengolea &
François Chaignaud
✖ DANSES LIBRES
✖ (M)IMOSA avec Marlene Monteiro
Freitas & Trajal Harrell
- 85 Xavier Le Roy
✖ LOW PIECES
✖ PRODUIT D'AUTRES CIRCONSTANCES / 25^e HEURE
- 88 Olivia Grandville
✖ LE CABARET DISCRÉPANT
- 90 François Berreur
▣ ÉBAUCHE D'UN PORTRAIT
- 92 Anne-Karine Lescop
✖ PETIT PROJET DE LA MATIÈRE
- 95 Thierry Thieû Niang
✖ ... DU PRINTEMPS !
- 98 William Forsythe
✖✖ UNWORT OBJETS CHORÉGRAPHIQUES
- 100 Tino Sehgal
▣✖✖ THIS SITUATION
- 102 Jean Michel Bruyère / LFKs
✖ LA DISPERSION DU FILS
- 106 UNE ÉCOLE D'ART
Jérôme Bel, Tim Etchells, Sung Hwan Kim, Philipp Gehmacher &
Vladimir Miller, Jean-Luc Moulène, Arthur Zmijewski et les « batailles »
- 111 LA VINGT-CINQUIÈME HEURE
Fanny de Chaillé, Sylvain George, Xavier Le Roy,
Barbara Matijevic & Giuseppe Chico, Sophie Perez & Xavier Boussiron
- 114 SUJETS À VIF
Jacques Bonnaffé, Eduard Gabia, David Lescot, Julie Nioche,
Bouchra Ouizguen, Qudus Onikeku, Pedro Pauwels, Guy Régis Jr
- 117 THÉÂTRE OUVERT / 40 ANS
Alain Françon / Naomi Wallace, Benoît Lambert / Philipp Löhle,
Frédéric Maragnani / Éric Pessan, Jean-Pierre Vincent / Sam Holcroft
- 123 AVIGNON créations photographiques de Stéphane Couturier
- 126 Territoires cinématographiques
- 127 Le Théâtre des idées
- 128 Les Rencontres européennes
- 129 Cycle de musiques sacrées
- 130 France Culture en public
- 131 École au Festival
- 132 Informations pour les spectateurs
- 133 Informations pratiques
- 134 Démarche environnementale
- 135 Budget prévisionnel de l'édition 2011
- 137 Calendrier
- 139 Les partenaires du Festival d'Avignon
- 152 Kadmos
- 154 Bureau de presse du Festival d'Avignon

Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller

directeurs du Festival d'Avignon

Après les chorégraphes Jan Fabre et Josef Nadj, vous avez demandé à Boris Charmatz d'être l'artiste associé du prochain Festival d'Avignon. Pourquoi ce choix ?

V. B. : Parce qu'il nous permet de regarder les arts de la scène d'un autre point de vue, grâce aux réflexions que nous avons menées avec lui depuis presque deux ans. Après nous être intéressés à la narration avec Wajdi Mouawad, puis à la musicalité de l'écriture avec Christoph Marthaler et Olivier Cadiot, nous voulions retrouver un chorégraphe qui, après Jan Fabre et Josef Nadj, abordait la scène à partir du corps. Boris Charmatz, chorégraphe et danseur dont nous apprécions les créations depuis longtemps, nous est apparu comme un artiste qui se posait la question de la place de la danse dans le paysage artistique, en essayant de briser les codes et les cadres traditionnels de cet art. Ses réflexions sur les rapports entre l'œuvre et les publics, entre l'œuvre et l'histoire de la danse, entre l'œuvre et la transmission d'une mémoire, faisaient de lui un chorégraphe emblématique d'une "famille" qui a déplacé l'art chorégraphique contemporain français vers des territoires où il s'aventurait peu, en le faisant dialoguer avec les arts visuels, en modifiant l'action des mouvements et des gestes et, plus généralement, en s'interrogeant sur la place de cet art dans la société. Cette démarche sera également présente avec les spectacles de Xavier Le Roy ou l'exposition et l'atelier de Jérôme Bel. Cela permettra à un public très large, dépassant le public traditionnel de la danse, de rencontrer des créateurs qui ont aussi aujourd'hui le désir d'ouvrir leur travail au plus grand nombre.

H. A. : Boris Charmatz nous a dit qu'il avait le sentiment d'être associé au Festival depuis très longtemps, puisqu'il y venait avec ses parents comme spectateur et que cela lui avait donné une connaissance du théâtre qui l'avait beaucoup influencé lorsqu'il avait choisi de devenir chorégraphe.

Le corps est essentiel dans le spectacle vivant. Avec Boris Charmatz et certains artistes que vous avez invités cette année, avez-vous le sentiment qu'il sera encore plus questionné et de manières très diverses ?

H. A. : Quand on parle avec un chorégraphe, on prend conscience que le corps peut raconter beaucoup de choses et que son langage intéresse de plus en plus les metteurs en scène. Ceux-ci fréquentent d'ailleurs davantage les spectacles de danse et font souvent appel à des chorégraphes pour travailler avec eux. Cela participe à un mouvement plus vaste que nous constatons depuis des années, qui tend à abolir les frontières entre les formes artistiques, et où les différents registres d'écritures artistiques peuvent se nourrir et s'enrichir mutuellement.

V. B. : La présence d'Anne Teresa De Keersmaeker, de William Forsythe, de Meg Stuart est la preuve que ce questionnement sur le corps est déjà très divers à l'intérieur même de l'art chorégraphique. La question du corps est aussi très présente chez certains metteurs en scène de théâtre comme Vincent Macaigne ou Sophie Perez et Xavier Boussiron, mais aussi chez des acteurs comme Patrick Pineau ou Nicolas Bouchaud. La question du corps se pose doublement : pour certains le corps modifie la parole offerte, pour d'autres la parole modifie le corps.

Comment organisez-vous le Festival entre fidélité à des artistes et propositions artistiques nouvelles ?

V. B. : Une programmation, c'est en effet le moyen de répondre aux deux besoins que nous ressentons dans les milieux artistiques : d'un côté, permettre à des créateurs d'inscrire leurs projets dans le temps et, de l'autre, permettre à ceux qui arrivent avec de nouveaux langages artistiques d'avoir les moyens de présenter leurs créations dans les meilleures conditions possibles. Cette année, la programmation de la Cour d'honneur correspond bien à ce double mouvement, puisqu'elle accueillera d'abord Boris Charmatz, qui pour sa deuxième venue à Avignon se confrontera pour la première fois à une salle de 2 000 places, puis Guy Cassiers, souvent venu au Festival, qui la découvrira aussi et enfin Anne Teresa De Keersmaeker, qui y était venue en 1992, et qui conviera les spectateurs à partager une expérience imaginée pour ce lieu. Dans l'ensemble de la programmation, beaucoup d'artistes viennent pour la première fois, non seulement dans les lieux identifiés pour les découvertes – La Vingtième heure ou Sujets à vif –, mais aussi dans de grands lieux. C'est le cas pour Vincent Macaigne, Katie Mitchell, Nature Theater of Oklahoma, Xavier Le Roy... D'autres reviennent pour une seconde fois, comme François Verret, Angélica Liddell, Cyril Teste, Fadhel Jaïbi et certains sont déjà des fidèles du Festival, comme les artistes associés des éditions précédentes Wajdi Mouawad, Romeo Castellucci ou Frédéric Fisbach.

H. A. : Certains artistes incarnent pour nous une mémoire vivante du Festival dont la présence est indispensable à chaque édition, comme un rappel de son histoire. Ce sera le cas cette année avec Jeanne Moreau, dont tout le monde sait qu'elle fut présente lors de la première Semaine d'Art à Avignon, et avec Patrice Chéreau qui n'était pas revenu depuis 1988. Pour les plus jeunes artistes, la question est toujours de savoir à quel moment il est intéressant pour eux de venir se présenter au Festival, qui est un lieu très exposé et donc risqué. C'est une de nos responsabilités d'imaginer quel sera ce meilleur moment.

V. B. : Le Festival d'Avignon aura soixante-cinq ans cette année. Il doit avancer en s'appuyant à la fois sur son histoire et sa mémoire et sur ses capacités d'invention créatrice. De la même façon qu'il y a chaque année plusieurs générations de spectateurs dans les salles, il doit y avoir plusieurs générations de créateurs sur les plateaux. À cet égard, le retour de Théâtre Ouvert, qui viendra fêter ses quarante années d'existence, est emblématique de ce croisement de générations puisque Jean-Pierre Vincent et Alain Françon partageront avec Benoît Lambert et Frédéric Maragnani les mises en espaces de textes d'auteurs français et étrangers.

De là où vous êtes, comment voyez-vous le paysage théâtral et chorégraphique de France et d'ailleurs ?

V. B. : Nous vivons une période très stimulante pour les arts de la scène. Le théâtre est très lié à un territoire, il est donc forcément divers en fonction des pays où il se pratique. J'ai la sensation que l'importante circulation des œuvres, l'ouverture des théâtres français à des artistes étrangers amènent les metteurs en scène à se nourrir différemment, à inventer plus librement, en gardant leur originalité propre. C'est plus habituel pour la danse qui circule plus facilement. Il est certain que les jeunes metteurs en scène français, comme Vincent Macaigne ou Cyril Teste, intègrent dans leur langage et leur pratique des éléments venus de différentes traditions théâtrales. Par ailleurs, il est aussi intéressant que Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang créent *Je suis le vent* à Londres, que Katie Mitchell, venue de Londres, crée son spectacle à Berlin, que Marcial Di Fonzo Bo et Élise Vigier travaillent avec un auteur argentin et des acteurs français et catalans, ou encore qu'Arthur Nauzyciel fasse appel à des collaborations artistiques polonaises ou américaines pour son projet sur Jan Karski.

Le réseau Kadmos, qui réunit des festivals de théâtre européens, a-t-il eu une influence sur ces mouvements d'échange ?

H. A. : Certainement, mais au-delà, ce sont les politiques européennes communautaires qui ont permis de favoriser les coopérations. Elles ont permis de réduire les peurs qu'il peut y avoir par rapport à la diversité, à la crainte de se dissoudre dans un ensemble. Il n'y a pas eu de clonage produisant une sorte de spectacle européen qui effacerait les spécificités de chacun. Il y a des influences, des mouvements, des curiosités, chacun empruntant chez les autres ce qui lui semble intéressant pour son propre travail. Au-delà même du cercle européen, il faut bien voir que des artistes comme Fadhel Jaïbi et Jalila Baccar en Tunisie ou le Nature Theater of Oklahoma venu de New York ont trouvé en Europe des espaces pour produire et jouer leurs spectacles.

Parmi les thèmes qui semblent traverser le Festival cette année, celui de l'enfance semble important. Est-ce dû à votre volonté ou est-ce simplement un hasard ?

V. B. : C'est un sujet qui est apparu dans nos conversations avec Boris Charmatz qui parlait beaucoup de son enfance de spectateur au Festival, mais aussi de la place de l'enfant dans notre société. Cela nous a conforté dans l'idée que nous développons depuis notre arrivée à la direction du Festival, qu'Avignon est une véritable école du spectateur. Cette année nous allons transformer l'École d'Art, qui est le foyer du spectateur, en une école d'art pour le Festival en y organisant non seulement des rencontres avec les artistes, mais en proposant des installations, des ateliers d'artistes. Ce sera le sujet du livre, édité chez P.O.L, que nous réalisons chaque année et qui sera disponible début juillet. On y parlera de la transmission, des héritages. Ces thèmes traversent bien sûr des spectacles de la programmation, comme celui de Cyril Teste avec trois jeunes enfants, celui d'Angélica Liddell qui commence son abécédaire par la lettre « E » comme enfant, sans parler de celui de Boris Charmatz intitulé *enfant*.

H. A. : Il y a forcément une part de hasard dans les résonances de notre programmation, car nous découvrons parfois que des spectacles que nous avons choisis au stade du projet, dans des champs différents, se révèlent devenir très proches lorsque le travail arrive à son terme. Il y a des questions qui traversent la société et il semble que les artistes y soient très sensibles. Il est d'ailleurs étonnant de constater qu'il y a cette année beaucoup de films sélectionnés au Festival de Cannes ayant aussi pour thème l'enfance. Ces questions, qui traversent la programmation, seront approfondies avec des philosophes au Théâtre des idées ou dans les deux « sessions poster », cette forme nouvelle aux confins de la performance et du débat d'idées.

Plus traditionnellement, on retrouve aussi le thème du pouvoir...

V. B. : Plus exactement, c'est le thème du citoyen face au pouvoir qui me semble irriguer ce Festival. Comment l'Homme peut-il trouver sa place dans la société ? Doit-il se battre et résister comme Hamlet ou Antigone, transgresser comme dans *Mademoiselle Julie*, se méfier de l'homme comme l'exprime Angélica Liddell ? Doit-il s'interroger sur l'Histoire, sur le passé comme le font Guy Cassiers, en s'intéressant à Jeanne d'Arc et à Gilles de Rais, et Arthur Nauzyciel, en se tournant vers Jan Karski, ou Christophe Fiat avec Cosima Wagner ?

H. A. : Parfois, le thème de l'enfance et celui du pouvoir se mêlent intimement comme avec Hamlet ou mademoiselle Julie. Beaucoup d'artistes questionnent leur histoire d'enfant pour savoir comment se situer dans leur vie d'adulte. Est-il nécessaire de dépasser son enfance pour construire son présent et son futur ou, au contraire, doit-on la conserver précieusement en soi pour ne pas se trahir ?

Depuis des années, on constate une place de plus en plus importante de l'image sur les plateaux. À quoi cela tient-il ?

V. B. : L'écriture cinématographique ou l'écriture vidéo sont devenues un outil qui a des capacités nouvelles, fortes et belles, pour enrichir les représentations. Les arts visuels sont au cœur du travail de Jean Michel Bruyère et ils seront présents à l'École d'Art. Chaque créateur utilise ces images de manière différente. Je pense ici à l'étonnante maîtrise plastique de Guy Cassiers, qui inventera un dispositif tout à fait original dans la Cour d'honneur, ou à Katie Mitchell qui réalisera un tournage en direct de son plateau avec pour héroïne Christine, la cuisinière de *Mademoiselle Julie*.

H. A. : Le rapport entre l'image et le théâtre se joue aussi à travers les enregistrements filmés des spectacles. Il y aura deux expériences différentes cette année : la captation en direct de la pièce *Le Suicidé*, mise en scène par Patrick Pineau, réalisée par Dominique Thiel le 10 juillet par ARTE, et le film réalisé par Nicolas Klotz de *Mademoiselle Julie* mise en scène par Frédéric Fisbach qui, commencé dès les répétitions, sera diffusé le 26 juillet sur France 2.

Au milieu des “grosses” productions du Festival, vous avez développé des lieux et des manifestations plus intimistes comme les Sujets à vif ou La Vingt-cinquième heure qui ont trouvé des publics fidèles. Qu’attendez-vous de ces propositions ?

H. A. : Simplement, c’est un moyen d’offrir des points d’entrée multiples dans la création artistique. Les Sujets à vif sont des endroits de rencontres et d’expériences autour d’une forme qui réunit deux artistes, généralement un auteur et un interprète. C’est un endroit de grande liberté. Pour la Vingt-cinquième heure, c’est le lieu des formes plus performatives qui s’adressent, compte tenu du prix du billet et de l’heure de présentation, à un public un peu différent. On y découvrira le travail des performeurs Barbara Matijevic et Giuseppe Chico, de l’artiste Fanny de Chaillé, du cinéaste Sylvain George et des batailles d’improvisation entre des grands interprètes, dont Simone Forti, Benoît Lachambre ou le jeune Daniel Linehan.

V. B. : C’est aussi un moyen de faire découvrir de nouveaux artistes qui ne peuvent ou ne veulent se confronter aux “grandes” salles traditionnelles du Festival. Ce sont des lieux où les enjeux sont autres où la prise de risque est plus mesurée.

Vous avez développé les espaces de rencontre entre les artistes et le public. À quoi attribuez-vous leur succès ?

H. A. : Nous n’avons rien inventé puisque, dès les premiers Festivals, il y avait des rencontres entre Jean Vilar, ses comédiens et le public. Elles se tenaient au Verger, elles sont aujourd’hui à l’École d’Art. Elles font partie de ce que nous appelions précédemment L’école du spectateur. Le spectateur devient participant du Festival et peut se construire une opinion grâce à ces rencontres. Il peut évoluer dans son rapport au théâtre. Il peut exercer son sens critique.

V. B. : C’est une façon de rencontrer différemment les artistes, de partager avec eux une expérience. Il n’y a pas que les débats d’ailleurs pour rencontrer différemment les artistes puisque nous avons aussi une programmation de films au cinéma Utopia-Manutention en lien avec le Festival. Cette année, Anne Alvaro et Juliette Binoche seront présentes à la fois sur la scène et à l’écran.

Les jeunes spectateurs semblent de plus en plus nombreux dans les salles pendant le Festival. Avez-vous une politique spécifique les concernant ?

H. A. : En collaboration avec certains rectorats et certaines régions, nous accueillons près de huit cents lycéens avec leurs professeurs, venus de toute la France, qui sont pris en charge par les Ceméa. Ces lycéens ont travaillé avant de venir sur les spectacles qu’ils vont voir. C’est donc un processus qui n’est pas ponctuel, mais qui s’inscrit dans un accompagnement global, avec des échanges avant et après les représentations.

Allez-vous ouvrir de nouveaux lieux cette année ?

H. A. : Oui, nous utiliserons une nouvelle salle au Pontet, ville qui avec Vedène et Villeneuve lez Avignon appartient à l’agglomération du Grand Avignon. Avec l’aide financière de cette dernière, nous pourrions donc nous étendre une fois de plus hors les murs.

V. B. : Et nous allons faire venir au Gymnase du lycée Mistral des enfants de l’école élémentaire Monclar, qui ont travaillé depuis janvier avec la chorégraphe Anne-Karine Lescop sur *Petit Projet de la matière*. C’est dans ce quartier de Monclar, à 950 m des remparts, que sera construite en 2013 une salle permanente de répétitions du Festival. En face du terrain de ce nouveau lieu, dans le Gymnase Paul Giéra, sera aussi présentée la nouvelle installation de Jean Michel Bruyère, une expérience d’immersion dans un dispositif permettant une projection à 360°.

Pouvez-vous nous donner quelques précisions concernant ce projet de lieu de résidence et de répétitions ?

V. B. : Le Festival d’Avignon doit affronter plusieurs défis pour rester dans les prochaines décennies ce grand festival de création pour les arts de la scène, à la fois référence internationale et touchant un large public. Le nouveau lieu de répétitions et de résidence dans le quartier Monclar d’Avignon lui permettra d’amplifier ses capacités de productions artistiques, d’accueillir de grands spectacles et de renforcer toute l’année son lien avec son territoire et son ouverture à tous les publics. Il s’agit d’une grande salle où il sera possible de répéter des spectacles pour la Cour d’honneur dans le sens de la longueur et pour les autres lieux dans le sens de la largeur. En juillet, cette salle sera transformée en salle de spectacle d’une capacité de six cents spectateurs environ et qui, grâce à une hauteur de 10,50 m, permettra au Festival d’accueillir de grandes productions dont nous étions privés pour des raisons techniques. À côté, une résidence de dix-huit appartements permettra d’accueillir toute l’année des équipes artistiques en répétition pour le Festival ou pour des phases de recherche ou de transmission. L’inscription dans ce quartier, classé en Zone Urbaine Sensible, rappelle l’ambition originelle de Jean Vilar de défendre un art de création pour tous, idéal que nous défendons toujours aujourd’hui. Il permettra de faire aboutir la démarche que nous avons initiée en déménageant l’équipe permanente du Festival à Avignon et en ouvrant celui-ci toute l’année aux différents publics du territoire.

H. A. : Nous avions l’idée de ce projet en arrivant à la direction du Festival et l’avons lancé en 2006 après nos deux premières éditions. Il fut retenu dans le Contrat de projet État-Région en 2007. En décembre 2010, l’État, la Région PACA, le Département de Vaucluse et la Ville d’Avignon se sont mis d’accord sur le projet, son financement à hauteur de 25 % chacun, et sur le terrain apporté en plus par la Ville. L’Association du Festival d’Avignon assure la maîtrise d’ouvrage, le concours d’architecte est en cours et l’ouverture est prévue pour juin 2013. Ce projet nous engage pour nos deux prochaines éditions en 2012 et 2013, non seulement dans la réalisation de ce chantier, mais aussi sur les enjeux de la démocratisation culturelle. Il ouvre une nouvelle étape dans l’histoire du Festival d’Avignon.

En parlant des prochaines éditions, qui en seront les artistes associés ?

V. B. : Pour 2012, nous avons associé au Festival l’acteur et metteur en scène britannique Simon McBurney, du Théâtre de Complicité. Pour 2013, nous sommes déjà au travail avec deux artistes associés que nous annoncerons prochainement.

Boris Charmatz artiste associé

Il aurait pu jouer du violon ou s'affirmer au ping-pong, mais c'est la danse que **Boris Charmatz** choisit, ou peut-être est-ce elle qui le repère, comme une promesse d'extension de ses limites. En quelques années, il en devient une sorte d'activiste, en déplacement permanent, de préférence là où il n'est pas attendu, là où il ne s'attend pas lui-même. Né en 1973, formé à l'école de danse de l'Opéra de Paris, puis au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Boris Charmatz est danseur pour Régine Chopinot, Odile Duboc et Meg Stuart, mais aussi improvisateur avec les musiciens Archie Shepp et Médéric Collignon. Progressivement, il donne son congé à une carrière déjà tracée, pour en ouvrir une autre par des voies non frayées : au corps d'y mettre tout ce qu'il ne sait pas encore.

Sa rencontre en 1993 avec la chorégraphe Odile Duboc est essentielle : elle l'entraîne dans son *Projet de la matière*, matière à danser non sans avoir pesé les mots de Bachelard ou de Blanchot. Cette expérience rejaillit sur ses propres créations, leurs jeux de titres et sous-titres qui dessinent déjà des trajectoires : *Aatt enen tionon* (1996), son cri en trois étages, sa chorégraphie verticale, ses vertiges sublimés ; *héâtre-élévision* (2002), installation pour un seul spectateur et un écran de télévision ; *régi* (2006) et ses machines-chorégraphes à l'œuvre sur des corps inertes. Depuis *À Bras-le-corps* (1993), cosigné avec Dimitri Chamblas, c'est toute la danse que Boris Charmatz a pris à bras-le-corps, dans un pas de deux propice à la cribler de questions sans fin. Sur son histoire et son enseignement, ses modes de transmission et de conservation, sa capacité à rebondir sans cesse ailleurs, dans les arts visuels, le cinéma ou la littérature. Point de danse qui soit uniquement savoir ou savoir-faire : la danse se pratique selon lui sur le mode interrogatif. Danser n'est qu'une des réponses possibles à la danse, celle dont il ne peut se passer.

Boris Charmatz s'agace parfois d'avoir été qualifié de « conceptuel » : tout classement implique un esprit de système que son système à lui ne permet pas. À sa manière, il se défie du conceptualisme, de l'enfermement qu'il implique. S'il faut absolument distinguer un concept, c'est dans le spectacle et non dans ses prémisses. Le concept n'est ni proclamation, ni objet à illustrer, mais une émanation de mouvements dansés. Le geste n'illustre pas la pensée : il doit la devancer, la contraindre, être plus large qu'elle. Lorsque le concept affleure, avec *Levée des conflits* (2010) par exemple, il le dément par la dimension symphonique, il l'exténue dans la sueur, jusqu'à l'effacement. Le concept est moins productif que la « complexité ». La complexité est dans la contradiction. Elle exige de creuser pour extraire ce qui ramène à la simplicité, à une combinaison de gestes essentiels. Là encore, le vocabulaire doit suivre. La contradiction est son combustible.

En janvier 2009, à peine nommé au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Boris Charmatz le transforme en Musée de la danse. Musée et danse ? « Oui, dit-il, c'est aussi une question. » À cette occasion, il convient de lire son *Manifeste* : une écriture de haute élégance, une pensée dansée qui n'en est pas moins argumentée. L'essentiel, une fois encore, c'est que la danse n'est pas seulement dans la danse. Le musée n'est pas contenant, mais contenu. Il s'ouvre devant le visiteur-spectateur-danseur, par lui, avec lui. Ce musée sera nomade, comme a pu l'être précédemment son projet d'école : *Bocal*. Scène, école, musée sont en effet indissociables, une condition pour rouvrir l'espace public et l'élargir, d'autant plus qu'il est sous la menace. Espace public, service public, place publique : au Festival d'Avignon, il se retrouve au cœur de ses préoccupations. Dans l'écoute du monde où il n'a jamais cessé d'être et que la danse, finalement, lui permet de rendre audible.

Au Festival d'Avignon, Boris Charmatz a présenté l'an dernier *La Danseuse malade*, avec Jeanne Balibar sur des textes de Tatsumi Hijikata, et *Flip Book*, une lecture de l'œuvre de Merce Cunningham.

Plus d'informations : www.museedeladanse.org

Entretien avec Boris Charmatz

Qu'implique le fait d'être artiste associé de cette soixante-cinquième édition du Festival d'Avignon ?

Boris Charmatz : C'est une porte qui s'ouvre sur le Festival et sur mon travail sans que je sache où elle va me mener. J'ai parfois l'impression que c'est plus une place d'artiste « invité », une manière pour le Festival de sortir de la programmation, d'avoir un temps de discussion, de réflexion, d'échanges sur l'art, sur l'urgence, sur la réaction à apporter aux événements actuels. Cela touche à des débats très concrets quant à la nature de l'espace public, l'histoire en danse par rapport à l'histoire en théâtre et la manière de voir le Festival. Avignon est un endroit de fabrique de l'art plus que de programmation et, pour moi, il est devenu plus encore : un endroit d'apprentissage. C'est cette notion d'apprentissage qui se dégage et donne des idées pour la suite. À Avignon, j'apprends la complexité. Le Festival est une machine puissante, mais d'une grande fragilité. J'apprends comment marche ce grand geste commun, qui met toute une ville en mouvement.

Que représentait le Festival d'Avignon jusqu'alors ?

Je suis souvent venu à Avignon quand j'étais petit. Ma grand-mère habitait derrière les remparts extra-muros et nous venions avec mes parents une semaine au Festival. J'y ai vu des spectacles, des films, des expositions, j'y ai lu aussi. Mais à partir du moment

où j'ai commencé à danser professionnellement – vers dix-sept ans –, je suis moins venu. D'autant moins qu'en tant que chorégraphe, je n'ai pas créé de pièces qui occupent de grands plateaux mais plutôt des projets à la marge de ce qui se faisait alors.

Aujourd'hui vous affrontez la Cour d'honneur. Comment ressentez-vous les lieux d'Avignon ?

Avignon est un lieu de plein air, un lieu d'ouverture parce qu'il n'y a pas de couvercle sur la Cour, mais aussi parce que le Festival s'ouvre à un public. C'est un lieu de discussion. On se fait arrêter dans la rue pour discuter ou on se fait alpaguer sur la qualité de ce qu'on a présenté. Quant à la Cour d'honneur, on ne m'a jamais dit : « Il faut la faire. » Être artiste associé n'implique pas ce type d'obligation. Pendant un moment, on a pensé que ce serait peut-être uniquement le Musée de la danse qui serait le cœur de ce que je ferais à Avignon. C'est en voyant de nuit le montage de la scène et des gradins de la Cour, que je me suis dit que quelque chose se jouait là, dans l'installation d'un théâtre à cet endroit qui n'en est pas un. Tout d'un coup, la Cour d'honneur était moins dans ses trompettes, dans son mur, que dans ce chantier. Je me suis posé sur la scène l'été dernier et je me suis dit : « On y va. »

L'idée d'association est très présente dans votre œuvre. Beaucoup de pièces sont nées d'associations, comme *À Bras-le-corps*, pièce cosignée avec Dimitri Chamblas qui vous a fait connaître.

La danse est un endroit de partage, de perméabilité entre les corps. En regardant Avignon, ce qui m'a marqué, c'est qu'on était face à un geste commun, collectif avec tous ces spectateurs, ces artistes qui se baladent dans la ville et qui vont voir des spectacles. Quand j'ai pris la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, cette question du collectif s'est amplifiée pour moi, et j'ai eu envie de transformer ce centre en un lieu public qui n'en était pas un jusque-là. L'espace public pour l'art pose la question de comment les gens y entrent, comment ils visitent, comment ils restent, comment ils pratiquent. Des questions collectives. En danse, il y avait jusqu'alors deux portes d'entrée : celle de l'école et celle du théâtre. J'ai envie qu'on puisse pousser d'autres portes : la porte de la radio, de la littérature et, bien sûr, celle du musée. C'est ça que j'ai envie d'inventer.

La question de la Cour d'honneur se pose-t-elle d'abord en termes de chorégraphie, d'architecture ou de public ?

Je cherche une réponse simple à la Cour. Quand j'ai vu ces grues immenses monter la scène de nuit, ça m'a ramené à *régi*, un spectacle assez intimiste que j'ai fait il y a quelques années et dont je reprends certains principes dans la Cour avec *enfant*. L'un des principes de *régi*, c'est que des machines prennent en charge des corps inertes. La chorégraphie n'est pas du tout musculaire, volontaire, vivante. Les machines soulèvent les corps, les déplacent, les jettent, organisent des rencontres. Je commencerai la pièce de la Cour d'honneur par quelque chose qui sera juste par rapport à elle. Je vais ouvrir *régi*, qui était fait pour des petites salles, des boîtes noires, fermées, où nous n'étions que trois. Je vais le faire en amenant des enfants, en transférant la chorégraphie des machines sur des corps d'enfants, en demandant aux adultes de faire danser les enfants, de les porter, les transporter, les agiter.

Quelle est la place des enfants dans le spectacle *enfant* ?

C'est l'espace symbolique de la Cour qui m'intéresse. C'est là que l'on peut travailler avec les enfants. Il ne s'agit pas tant de faire un spectacle avec des enfants, que de concevoir un spectacle pour les enfants qui sont sur scène. D'organiser, pour eux, autour d'eux, une danse mentale sous forme de jeux. Ils ferment les yeux et imaginent la danse parce qu'on les fait voler. Entre les danseurs sur scène et le public sur les gradins, ils représentent une sorte de tiers. Les spectateurs vont se mettre à la place des enfants, éprouver ce qu'ils ressentent, ce qu'ils imaginent lorsqu'on les met en mouvement.

Les enfants sont rarement totalement maîtrisables.

Ils ne le sont jamais. Souvent, on fait venir les enfants sur le plateau pour qu'ils apportent la vie. Moi, je veux y amener l'espace mental de l'enfance, dans le corps endormi. J'emploie le terme d'« endormi » parce que ça leur parle à eux, mais je dis aussi « inerte ». Je pense à ce jeu qu'on appelle l'avion : on prend un enfant et on le fait tourner. Cela lui procure des sensations, des vertiges. Cette sorte de spirale qui nous entraîne dans *Levée des conflits*, j'essaie de voir comment elle peut emporter des enfants, des corps d'enfants, qui ont entre six et douze ans. Par ailleurs, j'ai découvert que les enfants pouvaient aussi déplacer des corps d'adultes, qu'ils pouvaient les soulever par les bras, les pieds. Du coup, on a inversé les rôles et c'est devenu une république des enfants, où ce sont les adultes qui sont endormis, inertes. Un enfant seul ne peut pas faire grand-chose, mais lorsqu'ils sont dix, ils peuvent tout faire, nous transporter ou nous lâcher. Cela devient un jeu pour eux.

Vous parliez de l'enfance, mais ce que vous décrivez concerne le corps de l'enfant.

À l'origine, dans *régi*, il y avait une sorte d'enfant caché. Nous étions trois adultes, Raymund Hoghe, Julia Cima et moi. Raymund était une figure tutélaire parce qu'il avait travaillé avec Pina Bausch et parce qu'il est de la génération de mes parents. En même temps, il a presque la taille d'un enfant. Quelque chose se jouait là, dans l'attention à l'autre qui était intergénérationnelle, mais dans un rapport brouillé. La question de l'enfance, à l'œuvre dans *régi*, devient très ouverte à la Cour. Et évidemment, dès que l'on travaille avec des enfants, se pose la question de ce qu'on a le droit de faire ou pas avec eux. On entre dans un territoire de grande complexité. Il y a trente ans, au mot « enfant », les premières images qui venaient à l'esprit étaient celles des chansons, des jeux, de la joie de vivre. Aujourd'hui, ce sont celles de la pédophilie, du problème de l'éducation nationale, du chômage, du manque de visibilité sur le futur. On a peur pour ses enfants, on les surveille d'autant plus. Ils sont sélectionnés en fonction de leur potentiel de dangerosité. Il existe une pauvreté des enfants, on les chasse même de l'école parce qu'ils sont sans-papiers. Il y a là quelque chose de crucial. Bien sûr, l'enfant amène la vie, amène la musique, amène la danse, mais aujourd'hui, en disant le mot « enfant », il y a d'emblée une série d'angoisses qui apparaît, des angoisses

d'ordre politique. Je me souviens très bien d'une pièce de Jean-Claude Gallotta avec une ribambelle de gamins qui débarquaient tous nus en socquettes et qui traversaient le plateau. J'étais alors moi-même gamin, à peine plus âgé que les enfants sur scène, et je me souviens d'un indescriptible sentiment de joie. Aujourd'hui, non seulement ce spectacle ne serait plus possible, mais son image même ne circule plus. La question de comment on regarde un enfant, comment on le touche, est devenue problématique.

Vous êtes l'un des rares artistes à relier le corps à la politique.

Je viens d'une famille très politisée. Mes parents étaient communistes, militants politiques, syndicaux, militants pour la culture aussi. Enfant, j'ai vu beaucoup de spectacles, mais surtout assisté à des meetings politiques, syndicaux et des conseils municipaux. Mon enfance a été aussi marquée par l'élection de Mitterrand, par les listes d'union de la gauche. Très tôt, avec Dimitri Chamblas, nous nous sommes posés des questions politiques. Nous venions de l'Opéra de Paris, le corps de ballet était majoritairement blanc, composé de danseurs surentraînés, à la beauté bien cadrée. On s'est posé la question d'un art politique qui ramènerait de l'extérieur – je caricature – des gros, des petits, des grands, des noirs, qui seraient à leur tour catégorisés pour représenter une sorte de société qu'on appellerait Benetton. On s'est aussi demandé si ce n'était pas sur nous-mêmes que nous devions faire le travail, sur le type de modèle que nous incarnions, et du coup faire un travail où le politique serait à chercher dans l'archéologie de ce qui nous tient. On est debout ou assis, mais il y a déjà un tas de modèles qui nous font tenir debout ou assis comme ceci ou comme cela. Il y a des choses à lire de l'Histoire, de la culture et de la politique dans la manière dont on s'adresse aux autres. Il y a une performance que j'ai adoré faire, intitulée *J'ai failli*, avec le discours que Lionel Jospin n'a pas tenu en 2002. C'est de la politique directe, de la fiction-directe, mais il y avait aussi du politique à trouver dans la manière dont les corps s'agencent, dans la manière dont ils se tiennent, se fabriquent, se pensent.

Vous mettez souvent l'accent sur l'expérience, sur l'Histoire qui est présente dans votre œuvre, non seulement via Cunningham ou Hoghe, mais aussi via votre propre histoire.

J'espère que ce n'est pas un enfermement historique. Souvent on oppose l'archiviste qui n'est pas créateur, à l'historien qui est tourné vers l'avenir. J'appartiens à une génération d'artistes dont certains seront présents au Festival (je pense à Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Tino Sehgal), qui ont vraiment repensé leur contexte d'intervention : qu'est-ce que faire un spectacle ? Qu'est-ce qu'un corps en scène ? Mais aussi qu'est-ce que l'Histoire ? Une génération a réagi à la décennie des années 80 où l'exigence du créateur, notamment en danse contemporaine, était d'inventer un nouvel abécédaire, une nouvelle gestuelle, pour une nouvelle signature.

Dans *Levée des conflits*, le second spectacle que vous présentez cet été au Festival d'Avignon, la violence du mouvement collectif conduit les danseurs à aller jusqu'au bout de leur capacité physique. L'exploit est-il nécessaire ?

C'est une question à laquelle j'ai du mal à répondre. J'ai le vertige, et pourtant, dans *La Danseuse malade*, je peux me poser sur le toit du camion pendant qu'il tourne, bouger et dire un texte. Un certain état de danse me permet de faire des choses que je ne ferais pas en temps normal, il me permet de repousser des barrières. J'essaie de faire en sorte que la danse ne soit pas seulement l'exposé du métier, du geste appris. J'essaie de déjouer les virtuosités. Mais de nouvelles virtuosités surgissent dans le fait d'essayer des gestes qu'on n'a pas appris. J'ai adoré faire *50 ans de danse* avec les anciens danseurs de Cunningham, mais je l'ai court-circuité par une version pour des gens qui n'avaient jamais dansé et prenaient le risque de faire du Cunningham. Aux amateurs, on demande souvent de faire des gestes qui leur appartiennent pour être sûrs de ne pas leur imposer une langue étrangère. Moi, j'aime leur demander de faire les gestes de Cunningham, ces levers de jambe, ces grands sauts de taureaux. C'est ce qui est beau : sortir de ses gonds. J'ai fait de la danse pour ça, pas pour exploiter un savoir-faire.

Plutôt que de jouer le danger pour le danger, ne s'agit-il pas d'atteindre un certain état ?

Dans *Att enen tionon*, il y avait une structure à trois étages sur laquelle Julia Cima et Vincent Druguet étaient en danger : s'ils faisaient un mauvais pas, ils tombaient. La question n'était pas : est-ce qu'on tombe ou pas ? Mais : où est-ce qu'on se place ? Où est-ce qu'on regarde ? On était dans une problématique plus générale que le danger. Je ne suis pas sûr qu'en étant en bas, j'ai été moins en danger parce que ça s'articulait avec d'autres sensations, d'autres dangers. Dans leurs premiers travaux, Cecilia Bengolea et François Chaignaud, qui sont à Avignon cette année, ont fait du *body art*. Dans *Sylphides*, ils étaient dans des sacs de latex noir, comme lyophilisés, et ne pouvaient respirer que par un petit tuyau. C'était dangereux parce que si quelqu'un bouchait le tuyau, ils mouraient, mais j'y voyais aussi l'histoire de l'art, le corps momifié, sa plastification. Ils se mettaient en danger mais touchaient à d'autres strates. Avec le plasticien Gilles Touyard, j'ai fait une performance qui s'appelle *Programme court avec essorage*. Nous étions sur des plateaux qui tournaient sur eux-mêmes. À la fin, ça tourne à deux tours/seconde, c'est un enfer pour le corps. On pourrait dire qu'il s'agit d'exploit, mais je le vois comme un déboulonnage du corps, comment on devient une statue de potier et comment on déjoue cet aspect statuaire.

Suivez-vous une discipline particulière, physique, intellectuelle dans votre vie quotidienne ?

Je danse beaucoup, dans la discipline du spectacle, comme dans sa préparation. Depuis que je dirige le Musée de la danse, j'assure beaucoup plus de rendez-vous, de parole qu'auparavant. Je suis dans l'idée d'une discipline évolutive. Il y a des moments où j'ai besoin de travailler seul, d'autres où je travaille en groupe. Quant à la lecture, en ce moment, c'est Paolo Virno, un philosophe qui parle de l'effet de déjà-vu. Je lis ça et j'ai l'impression de faire mon travail. Je m'intéresse à l'Histoire, je fabrique un musée de la danse et je lis quelqu'un qui réfléchit à ça. Je lis un livre et j'ai l'impression d'être tout autant dans ma discipline. Je suis en train de bouger, je suis en studio, je me fais masser ou je masse et j'ai l'impression d'être dans ma discipline. En parlant avec vous, je suis dans mon travail, dans ma pratique, dans ma vie. Quand la machinerie artistique, vitale,

est en branle, que je lise, que je sois en studio ou que je discute, je suis dans le même mouvement. Sinon nos vies seraient trop sectorisées entre vie privée, vie familiale, vie professionnelle, vie politique. Il y a une saveur particulière à les garder ensemble.

Plusieurs de vos pièces se donnent à toucher. Pensez-vous à la place du spectateur dans votre travail ?

Il me déplairait que la place du spectateur soit donnée. C'est pour cela qu'il était important de commencer *À Bras-le-corps*, avec Dimitri Chamblas, à la villa Gillet, dans un salon, un lieu d'écriture dédié à la poésie, à la critique et pas du tout à la danse ou au théâtre, avec des spectateurs effectivement très près de nous. Ce qui m'a plu, là encore, c'était la complexité, parce que ce n'est pas parce qu'ils sont tout près qu'on fait une danse de l'intime. Pendant longtemps, j'ai eu des soucis avec le spectacle dit « normal », frontal. Ce qui m'a permis de le dépasser, c'est la dimension mentale du spectacle. Si on observe les corps dans les grandes scènes, ils sont trop petits. Quand on allait voir Pina Bausch au Théâtre de la Ville et qu'on était au dernier rang, on voyait mal ce qui se passait, mais on savait qu'on voyait Pina et on reconstruisait ce que l'on voyait. Que l'on soit près ou loin, on est toujours en train de ressaisir des informations. C'est la raison pour laquelle je m'intéresse au Musée de la danse. Comment la danse s'expose ? C'est déjà un problème sur scène, en direct, et une fois que les corps sont en film, en photo, en texte, on s'éloigne de ce qui serait le cœur de la danse, mais on entre un peu dans l'histoire de l'aura, du sublime, et ce n'est pas parce qu'on est plus loin qu'on est moins concerné.

Comment présentez-vous *Levée des conflits* à Avignon ?

Dans une version plein air, au Stade de Bagatelle, sur l'île de la Barthelasse. Très peu de technique, pas de gradins, l'éclairage municipal, celui du foot, et les gens tout autour, sans frontalité, tout près de la danse. On percevra peut-être moins la forme, mais on sera beaucoup plus près de l'énergie physique, des échanges d'un corps à l'autre. Outre *Levée des conflits, enfant*, le projet *Une école d'art*, on participe aussi au *Petit Projet de la matière*, un spectacle d'Odile Duboc, décédée l'an dernier, spectacle réinventé pour des enfants d'Avignon par une danseuse, Anne-Karine Lescop, dans un cadre scolaire, mais qui le dépasse totalement. Cela aussi dessine un axe sur l'enfance dans le Festival.

Considérez-vous qu'il y a des petites formes et des grandes formes ?

héâtre-télévision est l'archétype d'une petite forme : un spectateur à la fois, un téléviseur, un peu de lumière et un faux piano. Mais je la considère comme une grande forme, parce qu'on y a énormément travaillé pendant deux ans et parce que même s'il y a un seul spectateur à la fois, ils s'allongent les uns à la suite des autres depuis dix ans. C'est devenu un spectacle de masse, qui peut survivre aux danseurs qui l'ont fait. Parmi les spectacles que j'ai faits, c'est celui qui devrait toucher le plus de monde.

Le Musée de la danse est-il transportable ?

Ce que j'aime dans le Musée de la danse, c'est qu'il soit une question. Qu'est-ce que ça pourrait être ? Chacun répond différemment à cette question. En ce moment, on teste sa mobilité. Est-ce que tout est transportable ? Certainement non. Mais l'idée de musée de la danse est transportable. Le Musée de la danse est un vrai musée, au sens où il y a une collection : il y a un fonds, on s'intéresse à la manière de communiquer ce fonds, on prend soin des œuvres déposées au musée, il y a des expositions. On remplit toutes les missions d'un musée classique, même si le genre est particulier et même si on se transporte. Ce qui m'intéresse aussi, c'est le type de choc que peuvent créer ces mots, « musée » et « danse ». Dans le futur, on pourra visiter le Musée sur internet, qui deviendra un de ses moyens principaux de compréhension et d'appréhension.

Qu'allez-vous transporter à Avignon ?

C'est la question même du Musée de la danse qui va être transportée à Avignon. Je me suis demandé s'il fallait faire un prototype ou une grosse exposition. Mais l'idée de présenter une exposition clés en main effaçait l'idée d'apprentissage inhérente pour nous à Avignon. Alors on a décidé de travailler à l'École d'Art et, d'une certaine façon, de faire un Musée de la danse qui soit une école d'art. Plutôt que de renommer l'École d'Art, d'en faire autre chose, on la développe, avec ceux qui y travaillent, pour en faire l'école du Festival. Outre la Vingt-cinquième heure et les débats, il y aura des expositions, des installations et des « sessions poster ». Les scientifiques ont inventé les sessions poster dans les années 60 : chacun fabrique un poster qui résume sa recherche, les visiteurs s'orientent vers le poster qui les intéresse et entrent en dialogue direct avec son auteur. Nos sessions poster seront basées sur l'idée du mouvement – aussi bien politique que chorégraphique – et sur l'idée de l'école. À Avignon, il y a le Théâtre des idées et il y a le spectacle, la session poster est à la fois du spectacle et du Théâtre des idées, un endroit d'hybridation qui m'intéresse.

Avignon peut-il jouer un rôle de révélateur, de prise de conscience sur le monde ?

Avignon a toujours été au cœur des tensions politiques, depuis le début. Le Festival brasse des Avignonnais et des gens qui viennent de toute l'Europe : ce n'est pas seulement du théâtre français, c'est du théâtre européen, mondial. À Avignon, on n'oppose pas la politique à l'art. L'année où le Festival a été annulé, on s'est rendu compte de ses implications économiques – ce qui n'est pas une raison pour l'instrumentaliser par l'économie. Il y a une véritable synergie sociétale. On doit être porteur d'un projet de société où l'art, l'éducation, la recherche, la culture font partie du même ferment. Après, c'est facile à dire, mais je pense qu'on a quelque chose à faire dans un moment où la parole politique et médiatique est cloisonnée et qu'il faut reconquérir une vraie voix publique, politique, médiatique, artistique dans la perméabilité – un terme de studio de danse, mais le Festival n'est-il pas une grande chorégraphie collective ?

✕

ENFANT

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 1h15 - création 2011

7 8 10 11 12 À 22H

chorégraphie **Boris Charmatz** machines **Artefact / Alexandre Diaz, Frédéric Vannieuwenhuyse** cornemuse **Erwan Keravec**
lumière **Yves Godin** son **Olivier Renouf** costumes **Laure Fonvieille** assistantat à la chorégraphie pour les enfants **Julien Jeanne**

pièce pour 9 danseurs et 27 enfants

avec **Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Lénio Kaklea, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani A. Mungai**

et les enfants **Perle Béchu-Quaiser, Eliott Bourseau, Théotim Bourseau, Léon Cassin, Lisa Cazoulat, Rémi Cazoulat, Abel Charmatz, Marguerite Chassé, Almamy Condé, Tikal Contant-Ricard, Noé Couderc, Zaccharie Dor, Elio Fouilleul, Mathieu Guidoni, Cédric Lamotte-Lenoir, Sasha Goasduff-Langlois, Salomé Lebreton, Emma Lecoq-Vinagre, Youenn Louédec, Joseph Michard, Louane Mogis, Lou-Andréa Paulet, Emma Perreau, Raphaëlle Piechaczyk, Adèle Richard, Mathilde Richard, Hypolite Tanguy**

production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Internationales Sommerfestival Hamburg et Siemens Stiftung dans le cadre de Schaublätze, Théâtre national de Bretagne (Rennes), La Bâtie-Festival de Genève, Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil régional de Bretagne, du Conseil général d'Ille-et-Vilaine,

de Rennes Métropole et d'Arkéa Banque entreprises et institutionnels

en collaboration avec la Ligue de l'enseignement d'Ille-et-Vilaine

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

✕

LEVÉE DES CONFLITS

STADE DE BAGATELLE

durée 1h40

16 17 18 À 21H

chorégraphie **Boris Charmatz**

lumière **Yves Godin** son **Olivier Renouf** assistantat à la chorégraphie **Anne-Karine Lescop**

pièce pour 24 danseurs

avec **Or Avishay, Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Magali Caillet-Gajan, Boris Charmatz, Sonia Darbois, Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville, Gaspard Guilbert, Taoufiq Izeddiou, Dominique Jégou, Lénio Kaklea, Jurij Konjar, Élise Ladoué, Catherine Legrand, Maud Le Pladec, Naiara Mendioroz, Thierry Micouin, Andreas Albert Müller, Mani A. Mungai, Felix Ott, Annabelle Pulcini, Fabrice Ramalingom**

production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

coproduction Théâtre national de Bretagne (Rennes), Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Manifesta 8 (Murcia, Cartagène), ERSTE Foundation

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil régional de Bretagne, du Conseil général d'Ille-et-Vilaine et de l'Institut français



Une école d'art

(voir page 106)

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuît du 24 au 25 - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Boris Charmatz** et **Médéric Collignon**.

(voir page 109)

Patrick Pineau

Homme de plateau et chef de troupe, **Patrick Pineau** alterne jeu et mise en scène depuis sa sortie du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. Après des débuts de comédien avec Jacques Nichet et Jean-Pierre Vincent notamment, il rejoint à partir de 1997 la troupe réunie par Georges Lavaudant au Théâtre national de l'Odéon. Il en sera membre jusqu'en 2005, abordant les œuvres classiques et les écritures contemporaines avec un égal intérêt. C'est avec un texte d'Eugène Ionesco, *Conversation sur la montagne*, qu'il signe en 1992 sa première mise en scène, avant de s'intéresser à Mahmoud Darwich, Serge Sandor, Mohamed Rouabhi, Serge Valletti, Bernhard, Brecht mais aussi à des auteurs russes pour lesquels il ressent une grande proximité – Gorki, Tchekhov et aujourd'hui Nicolaï Erdman. À chacun de ses projets, il s'entoure, totalement ou partiellement, de sa propre troupe d'acteurs qu'il réunit en fonction des besoins de la distribution. Ces comédiens-amis, parmi lesquels Anne Alvaro, Hervé Briaux ou encore Sylvie Orcier, lui sont indispensables pour faire le théâtre qu'il aime : celui qui place le plaisir du jeu en son centre, celui qui mêle tragique et comique. Un théâtre généreux, exigeant, que Patrick Pineau a déjà fait résonner en 2004 au Festival d'Avignon, lorsqu'il a créé *Peer Gynt* d'Ibsen dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

Entretien avec Patrick Pineau

Pourquoi avez-vous choisi de monter *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman ?

Patrick Pineau : Parce que c'est d'abord une pièce pour des acteurs. Je choisis toujours les pièces que je monte en fonction des acteurs, beaucoup plus qu'en fonction du texte. Je trouve que le théâtre russe, que j'ai déjà parcouru comme metteur en scène, est un théâtre pour les acteurs, que ce soit *Les Barbares* de Gorki ou *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. J'aime travailler avec une troupe, et ces auteurs offrent justement des possibilités de rôles superbes pour tous les acteurs qui la composent : Anne Alvaro, Sylvie Orcier, Aline Le Berre, Hervé Briaux, entre autres... Les personnages d'Erdman sont des personnages de poids, des caractères forts, des gens abîmés qui requièrent pour les interpréter des acteurs puissants, qui ont du vécu derrière eux. C'est sans doute que les Russes ont une façon unique de mêler l'humour ravageur, le désespoir le plus profond à une drôlerie communicative. Avec *Le Suicidé*, c'est un parcours de vie qui nous est présenté, avec son chaos, ses accidents, ses luttes, son absurdité, son comique. C'est le tourbillon de la vie qui nous entraîne et c'est, en plus, la possibilité du rêve.

Est-ce, selon vous, l'histoire de la Russie qui explique ce mélange d'humour et de désespoir ?

Sans doute, puisque si on met en regard Gogol, qui écrit à l'époque de la dictature tsariste, et Erdman, qui fait la même chose pendant la période stalinienne, il y a une foule de points communs. Entre *Le Révizor* et *Le Suicidé*, il y a un cousinage étroit peut-être parce que la société russe, quelles que soient les époques, est une société dure, violente. J'ai d'ailleurs hésité un moment entre les deux pièces.

On parle parfois de « vaudeville russe » au sujet d'Erdman ? Qu'en pensez-vous ?

Je ne suis pas sûr que la comparaison soit juste. Je préfère le mot « farce ». Même si les portes s'ouvrent dans les deux genres, elles ne s'ouvrent pas de la même façon et, derrière, il n'y a pas les mêmes personnages. Chez Feydeau, que j'ai eu l'occasion de jouer, il y a de la méchanceté, une méchanceté profonde, ce qui n'est pas le cas chez Erdman. En plus, les pièces de ce dernier sont plus politiques : le rire y est donc différent. Il ne faut pas oublier que la pièce *Le Suicidé* a été interdite jusqu'à la fin de l'U.R.S.S. et qu'Erdman, mort en 1970, ne l'a jamais vue représentée en public. Ce qui est formidable dans cette pièce, c'est qu'elle parle du peuple dans ses rapports avec la machine politique, mais toujours à hauteur d'homme. Sans vouloir faire d'anachronisme, il y a des similitudes avec notre époque, avec cette idée de sauveur suprême qui nous protégerait de tout, même de nous-mêmes. Le danger de celui qui pense et agit pour tous les autres, sans tenir compte des désirs du peuple, n'est peut-être pas seulement un danger du passé, mais peut-être bien une interrogation permanente pour toutes les démocraties. Nous sommes donc loin de Feydeau et peut-être plus près du cirque et de ses saltimbanques... Des saltimbanques au-delà de l'excessif, des saltimbanques féroce-ment drôles, car ils savent que tout peut s'arrêter à la seconde. Avec *Le Suicidé*, on est entraîné dans un tourbillon qui naît d'une toute petite situation, celle d'un homme qui, une nuit, réveillé par la faim, veut manger un peu de saucisson de foie... Mais cet homme n'est pas n'importe qui : un chômeur qui a perdu sa dignité et se cache pour manger, persuadé qu'il vole ce qu'il mange puisqu'il ne peut pas l'acheter et que c'est sa femme qui travaille pour le nourrir. Tout se complique quand l'un de ses voisins, confondant le saucisson avec un revolver, imagine que ce chômeur veut se tuer par désespoir... Et la situation s'emballe... Cette spirale nous entraîne dans des réflexions philosophiques sur l'homme face à sa vie et à sa mort, dans des réflexions sur le couple, mais aussi sur le politique... Ce tourbillon de folie part toujours de la vérité pour aller vers le jeu. Nous sommes embarqués dans un vertige incroyable, dans cette pièce où l'on ne parle que du quotidien, mais d'une façon totalement décalée et fictionnelle.

C'est la dernière pièce de Nicolaï Erdman...

Oui, et d'ailleurs en la relisant, j'ai le sentiment que la pièce n'est pas finie. On sait que pour *Le Mandat*, Nicolaï Erdman a réécrit des passages de la pièce en fonction du travail du metteur en scène Vsevolod Meyerhold. L'interdiction de jouer *Le Suicidé*, qui pesa sur l'auteur jusqu'à sa mort, n'a pas permis cette réécriture, cette finition.

Entravé par le pouvoir politique, Nicolaï Erdman n'a pas pu mener à bien sa carrière d'auteur dramatique, mais n'a quasiment jamais arrêté de travailler, pour le cinéma, le cirque ou le cabaret. Trouve-t-on des traces de ces autres activités dans son œuvre dramatique ?

Très certainement. Je parlais de farce et de cirque, mais je pourrais en effet parler aussi de cabaret. La musique occupe une place importante dans *Le Suicidé* puisque Erdman prévoyait même un orchestre tzigane pour les représentations. Il y aura donc de la musique, composée spécialement et jouée sur le plateau. J'aimerais même que les musiciens soient là en permanence, qu'ils soient particulièrement présents au moment des changements de scènes, à l'image des orchestres de cirque, qui jouent entre les numéros. J'ai l'avantage de travailler avec des acteurs qui jouent également de la musique, je peux donc envisager cette dimension importante de la pièce sans problème. La construction des dialogues laisse, quant à elle, transparaître l'influence du cinéma. Erdman fut un très grand scénariste pour le cinéma et obtint des prix importants, même le Prix Staline pour *Volga, Volga*, une comédie musicale de Grigori Aleksandrov, ce qui n'est pas banal pour un auteur interdit au théâtre par le même Staline et ses successeurs. La vie de Nicolaï Erdman n'est d'ailleurs pas banale puisqu'il fut exilé de Moscou, mais jamais emprisonné, à une époque où ses camarades intellectuels ont souvent connu l'exil en Sibérie.

Vous allez jouer en extérieur au Festival d'Avignon, dans la Carrière de Boulbon. Pourquoi avoir choisi ce lieu ?

La pièce se passe par moments dans un appartement collectif, mais à d'autres moments dans la rue, notamment l'acte III et l'acte V. Il fallait donc trouver un extérieur qui renforce ce que je voulais dire de cette pièce. Avec ce plein air qu'offre la Carrière de Boulbon, j'ai le sentiment d'une grande piste de cirque, qui permet aux acteurs de venir raconter cette histoire d'une manière foraine. Je suis très adepte du théâtre dans le théâtre... J'aime les lieux singuliers où il faut faire un effort pour venir, où l'on sait que la représentation sera particulière, les lieux qui réunissent les spectateurs pour une fête. Dans le mot « festival », il y a bien sûr l'idée de fête... J'aime les lieux où il n'y a pas besoin de micros, où le son est pur, tel que j'imagine qu'il était dans le théâtre grec.

André Markowicz dit que l'écriture de cette pièce nécessite qu'elle soit jouée avec une grande vitesse. C'est aussi votre avis ?

Je parlerais plus volontiers d'une action qui s'emballe et qui nécessite une permanente adaptation des acteurs au rythme de la pièce. Il n'y a pas le temps de penser : la pensée est bousculée, les tirades s'enchaînent. C'est un tourbillon fantastique qui nous réserve des surprises, jusqu'à son terme.

Cette comédie porte un titre peu comique...

Oui, mais il ne faut pas s'arrêter à cela ! C'est un grand texte de théâtre populaire, ouvert sur le monde à travers l'histoire, à la fois simple et fantastique, d'un petit homme qui, avant de mourir, prononce ces quelques mots : « Je vis et je ne dérange pas les autres... Je n'ai jamais fait de mal à personne. Je n'ai pas fait de mal à une mouche, moi, dans ma vie. » Ce personnage honnête peut dire cela sans être démenti. C'est un héros pathétique et drôle qui se démène dans le chaos, perdu mais toujours conscient. C'est curieux cette idée qu'un titre de pièce implique obligatoirement son contenu... Qu'un titre de pièce puisse faire peur... Mais c'est vrai, c'est une question qui m'est souvent posée. Peut-être faudrait-il sous-titrer et préciser : « *Le Suicidé*... une comédie drôle ! »

C'est aussi une pièce métaphysique ?

Certainement, puisqu'elle parle sans cesse de la mort...

Ce personnage, qui fut si longtemps interdit de plateau, représenterait-il un danger ?

C'est la radicalité de ce personnage qui dérange d'abord, le rire ensuite, puis justement la qualité de ce théâtre populaire, compréhensible par tous et donc dangereux, compte tenu de ce qu'il raconte. Je me pose la question de savoir si Nicolaï Erdman se doutait, en écrivant sa pièce, qu'il serait systématiquement interdit. Malgré les soutiens dont il disposait alors auprès du pouvoir soviétique, de Gorki à Meyerhold en passant par Boulgakov, peut-être doit-il sa survie au fait qu'il n'a plus jamais écrit de théâtre...

Propos recueillis par Jean-François Perrier



LE SUICIDÉ

de **Nicolaï Erdman**

CARRIÈRE DE BOULBON 

durée estimée 2h15 - *création 2011*

restauration possible sur place dès 20h

6 7 8 9 10 12 13 14 15 À 22H

mise en scène **Patrick Pineau** traduction **André Markowicz** collaboration artistique **Anne Soisson**
scénographie **Sylvie Orcier** musique et composition sonore **Nicolas Daussey, Jean-Philippe François**
lumière **Marie Nicolas** costumes **Charlotte Merlin, Sylvie Orcier** accessoires **Renaud Léon**

avec **Anne Alvaro, Louis Beyler, Nicolas Bonnefoy, Hervé Briaux, David Bursztein, Catalina Carrio Fernandez, Laurence Cordier, Nicolas Daussey, Florent Fouquet, Nicolas Gerbaud, Aline Le Berre, Manuel Le Lièvre, Renaud Léon, Laurent Manzoni, Babacar M'Baye Fall, Charlotte Merlin, Sylvie Orcier, Patrick Pineau**

production Scène nationale de Sénart

coproduction Festival d'Avignon, MC93 Bobigny, Le Grand T Scène conventionnée Loire-Atlantique (Nantes), MC2 Grenoble, Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale, Célestins Théâtre de Lyon, Théâtre Firmin Gémier/La Piscine (Antony, Châtenay-Malabry), Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre de l'Archipel (Perpignan), Centre national de Création et de Diffusion culturelles-Châteauvallon, Compagnie Pipa

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Le Suicidé est publié aux éditions Les Solitaires intempestifs.

Le Suicidé fera l'objet d'une Pièce (dé)montée, dossier réalisé par le Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aix-Marseille, disponible sur les sites internet du Festival d'Avignon et du CRDP d'Aix-Marseille.

Une captation du spectacle, réalisée par Dominique Thiel, sera diffusée en direct sur Arte le 10 juillet.



avec la CCAS, dans le cadre de Contre Courant

Bouvard et Pécuchet

16 juillet - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE - 18h - 5 €

texte **Gustave Flaubert** adaptation **Hervé Briaux**

avec **Hervé Briaux, Patrick Pineau**

(voir page 144)

Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

films avec **Anne Alvaro** (voir page 126)

Wajdi Mouawad

C'est entre le Liban, où il est né, la France, où ses parents s'exilent mais ne peuvent rester, et le Québec, qui les accueille et lui offre sa nationalité, que **Wajdi Mouawad** s'est constitué en tant qu'homme, mais aussi en tant qu'artiste. De cette accumulation d'expériences, il a fait la matière même de son œuvre. Une œuvre faite d'histoires dans lesquelles il mêle inextricablement l'intime et le social, le politique et le psychologique pour faire surgir cette douleur commune à tous les êtres humains, cette souffrance qui réside au cœur même du théâtre, celui que les Grecs ont inventé et que les pièces de Wajdi Mouawad semblent perpétuer. Ce dernier dit se sentir à la confluence d'un Orient, fait de contes et de récits merveilleux, et d'un Occident méditerranéen qui a érigé les mythes en référence agissante, les rendant vivants et effectifs. En tant que metteur en scène, il alterne un travail sur ses propres textes avec celui sur des auteurs dont il se sent proche et dont il pense qu'ils lui permettent de progresser dans sa propre écriture : Shakespeare, Cervantès, Pirandello, Tchekhov, Wedekind et surtout Sophocle, auquel il accorde un statut particulier dans son panthéon des auteurs dramatiques. Directeur d'une compagnie de théâtre au Québec, Abé Carré Cé Carré, et d'une compagnie en France, Au Carré de l'Hypothénuse, il parcourt le monde pour imaginer un théâtre qui doit « contaminer les spectateurs », lui qui se sent plutôt « metteur en esprit » que metteur en scène. Il vient pour la première fois au Festival d'Avignon en 1999 avec *Littoral*, puis y revient en 2008 avec *Seuls*, avant d'en devenir l'artiste associé en 2009 et de faire entendre son quatuor *Le Sang des promesses : Littoral, Incendies, Forêts et Ciel*.

Plus d'informations : www.wajdimouawad.fr

Entretien avec Wajdi Mouawad

Vous présentez cette année à Avignon trois pièces de Sophocle, première étape d'un projet qui consiste à mettre en scène la totalité des sept tragédies qui nous sont aujourd'hui parvenues de lui. D'où vient ce désir de traverser l'ensemble de l'œuvre du dramaturge grec ?

Wajdi Mouawad : Mes désirs de théâtre, mes envies, mes tropismes ne m'apparaissent pas à travers la notion de mise en scène. Voilà pourquoi je n'ai jamais voulu me considérer seulement comme un metteur en scène, très heureux de pouvoir, par contre, écrire moi-même ce que j'avais envie de raconter. Jusqu'à présent, chaque fois que je mettais en scène des textes qui n'étaient pas de moi, je le faisais en pensant que, pour pouvoir mieux monter mes propres textes, il me fallait affronter de temps en temps ceux d'autres auteurs. C'était comme si se présentait à moi un énorme atelier d'écriture, véritable espace de confrontation à de très grands auteurs, à travers le corps des acteurs. J'ai eu la chance de travailler Tchekhov (*Les Trois sœurs*), Shakespeare (*Macbeth*) et certaines pièces de mes amis auteurs. Chaque fois, je me suis rendu compte que pour arriver à mettre en scène la pièce d'un autre auteur, il fallait avoir, ou plutôt toucher, le sentiment que ce soit moi qui l'aie écrite... En ce sens, monter la pièce d'un autre auteur ne peut se faire qu'à condition d'en devenir moi-même l'auteur, tant je ne considère pas les pièces du point de vue du metteur en scène. Aujourd'hui, après quinze années consacrées à écrire et mettre en scène *Le Sang des promesses*, j'ai décidé d'arrêter les tournées et cela malgré les invitations qui continuent à nous être faites. C'est un choix artistique qui m'a conduit à prendre cette décision : je ne me voyais pas engager d'autres travaux tout en continuant de donner ces spectacles. Or, après l'écriture de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Seuls*, *Ciel* et tout récemment *Temps*, j'ai eu envie de donner corps à un désir qui ne m'a jamais quitté depuis mes vingt-quatre ans : retourner à l'auteur qui m'a donné envie d'écrire, Sophocle. Si l'on imagine les poètes comme des jardins, on peut se dire que, de la même façon qu'à Paris vous pouvez aller vous promener avec plaisir au Jardin du Luxembourg, aux Tuileries, aux parcs Monceau et Montsouris, vous pouvez aller vous balader dans les jardins de Sophocle, Trakl, Tarkovski ou Kafka ; cependant, il y en aura toujours un parmi tous ces jardins que vous préférerez, celui dont le paysage vous rendra plus heureux. Sophocle me lance au cœur d'une violence et d'une beauté qui me sidèrent.

Qu'est-ce qui vous touche particulièrement dans ses œuvres ?

La révélation des aveuglements. Leur mise en lumière. La violence de ce que signifie se connaître soi-même. Dans les sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, le personnage tragique, ou plutôt celui sur lequel s'abat le tragique, est aveugle jusqu'à la révélation de son aveuglement, instant qui précède de peu sa chute. L'instant de la révélation du monstrueux me taraude. Je sais qu'il y a, en moi, un point aveugle, un endroit que je ne vois pas et que les autres voient davantage que moi. Si je le voyais, s'il se révélait à moi, que resterait-il de moi, de ma raison ? Sophocle décrit aussi un monde qui prend conscience de son désenchantement. La chute du monde homérique au siècle de Périclès produit un fracas qui donne naissance à la démocratie, à la philosophie et au théâtre. Le siècle de Sophocle comprend que le monde est souffrance, douleur et indifférence des dieux. Évoquer la chute des innocences me touche profondément, tant elle me semble au cœur des chagrins de notre époque.

Avez-vous un exemple de personnage ?

Dans *Les Trachiniennes*, Héraclès, le plus grand des héros, meurt dans un état lamentable qui ne s'apparente en rien à une mort héroïque. Pourquoi n'avons-nous plus de héros ? Pourquoi le monde n'est-il plus magique ? On voit combien ces questions nous renvoient aujourd'hui aux monstruosité qui ont décimé l'Europe. Or, il y a une nécessité à un bonheur du monde, qui ne soit pas que matériel. Où le trouver ?

Pourquoi avez-vous choisi de monter tout Sophocle hors de toute chronologie d'écriture, mais disons plutôt par thèmes ?

Monter une seule pièce n'aurait pas eu de sens justement parce que, comme je vous le disais, je ne pense pas en metteur en scène. J'ai envie d'une aventure avec une équipe, d'une épopée avec elle. D'une dinguerie. J'ai envie de démesure, de traversée au long cours avec des personnes que j'admire et que je respecte. J'ai envie de me confronter à un travail impossible. J'ai envie de chasse au trésor, d'île mystérieuse, de voyage sur la lune. Je pensais d'abord monter la trilogie thébaine (*Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone*, *Antigone*), puis la trilogie troyenne (*Philoctète*, *Ajax*, *Électre*) et entre les deux, *Les Trachiniennes*. Mais, en y réfléchissant, je n'aimais pas l'idée de jouer *Les Trachiniennes* toutes seules. J'ai donc renoncé au narratif, chose qui m'arrive rarement, et me suis laissé aller vers l'abstraction en imaginant une trilogie de femmes. Déjanire et l'amour, Antigone et la justice, Électre et la vengeance. C'est évidemment beaucoup plus complexe que cela, d'autant plus que ces trois femmes sont liées au pouvoir et sont femmes dans un monde d'hommes. Mais le spectateur aura la possibilité de tracer des lignes de fuite entre trois textes d'un même poète écrits à plusieurs années de distance. Ce qui est patent, alors que nous sommes en pleine répétition, c'est de constater combien l'auteur, de pièce en pièce, pressent la chute et le désastre du monde qui est le sien. Si *Les Trachiniennes* raconte encore un monde en mémoire de ce qui l'a rendu sublime, *Électre* montre bien la fin de ce monde, qui se termine dans le sang et la violence de la loi. La dernière réplique d'Oreste est en ce sens terrifiante : « Je ne veux pas que tu meures comme il te plairait de le faire. Il me faut veiller à ce que ta mort soit amère. Tel devrait être sur l'heure le châtement pour quiconque prétend transgresser les lois : la mort ! La racaille serait ainsi moins nombreuse. »

Comment s'organiseront les autres cycles ?

Il y aura le cycle des héros, *Ajax* et *Œdipe Roi*, puis le cycle des mourants, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. Lorsque j'accorde les trois mots de « femmes », « héros », « mourants », il y a là ce qui me hante le plus : aimer l'autre qui est entièrement autre, le fait d'être le héros de sa propre vie et le fait d'être présent à la mort, la sienne mais aussi celle des autres. Pour raconter tout cela, il n'y avait pas d'autre possibilité que de présenter les sept tragédies de cet auteur comme s'il s'agissait d'un jeune auteur contemporain, dont on verrait l'évolution et la grandeur.

Un auteur contemporain qui nous parle d'un monde, réel ou magique, qui date d'environ trente-deux siècles avant le nôtre... Avons-nous aujourd'hui toutes les clés pour le comprendre ?

Monter Sophocle devant le public d'aujourd'hui, c'est comme monter un auteur japonais contemporain au Québec, ou Ibsen pour le public mexicain. Il y a certainement des pertes. Mais le théâtre n'est pas affaire de communication, d'information ou de proximité temporelle ou géographique, mais de poésie. Lorsqu'il va s'agir d'Artémis ou d'Apollon, nous n'aurons peut-être pas accès aux raisons possibles pour lesquelles Sophocle les cite, mais à travers un spectacle, il n'y a pas que le texte, il y a aussi les désirs d'un metteur en scène, qui a choisi de vivre et de consacrer une partie de sa vie sur tel ou tel auteur du passé. Si ces raisons sont transmises, si le geste « porte » au spectateur, « porte » non pas dans le sens de « porter » mais d'« ouvrir une porte », les pertes de sens historique ou culturel ne sont pas très graves. Nous ne sommes pas là pour enseigner aux gens une culture supplémentaire. Les essais et les universités feront toujours cela bien mieux que nous. Si l'on met dans une colonne ce que l'on va comprendre, ce qui nous parle aujourd'hui dans l'œuvre de Sophocle et, dans une autre colonne, ce que l'on ne comprendra peut-être pas, ou du moins qui nous échappera, on constate très vite que la première colonne est beaucoup plus riche que la seconde.

Comment imaginez-vous la forme de représentation, la présence du chœur par exemple ?

Il y a encore peu de temps, il y avait de très beaux chœurs dans certains pays arabes. En occident, le chœur n'existe que dans le domaine du fait divers, lorsque le peuple s'exprime dans un déversement intense de haine. L'envie d'un chœur qui soit apaisant pour les protagonistes est importante à mes yeux. Je crois nécessaire de faire entendre une douceur, une plainte, un chant, provenant d'un groupe. Il y aura donc un chœur chanté sur une musique composée spécialement. Dans l'un des premiers chœurs d'*Antigone*, il est dit : « Maintenant allons au temple pour chanter et danser toute la nuit et que Dionysos, notre guide, ébranle sous ses pas le sol thébain. » Je me suis donc posé la question de la façon dont je pouvais faire vivre la joie dionysiaque. J'ai pensé aux matchs de football, puis aux grandes messes du rock... J'ai écouté tout ce que je trouvais comme musique rock, ce que j'aimais ou ce que je n'aimais pas, du rock trash allemand, du rock russe, ACDC, les Rolling Stones, puis Nirvana, Jim Morrison... J'ai réalisé peu à peu que ce qui convenait le mieux pour ce projet étaient les chanteurs qui sont restés proches d'une certaine conception de la poésie... Étant ami de longue date avec Bertrand Cantat, je lui ai demandé son avis. Nous avons commencé à en parler, je lui ai donné les textes et, au fur et à mesure de nos rencontres, nous avons convenu qu'il composerait la musique de cette aventure, en compagnie de Bernard Falaise, Alexander MacSween et Pascal Humbert.

Quel choix avez-vous fait pour la traduction ?

Poésie, encore et toujours. J'ai choisi de faire faire ce travail de traduction par un poète. Il est nécessaire que nous ayons la même langue pour toutes les pièces et que cette langue ne soit ni elliptique, ni journalistique, ni philosophique, ni savante, mais qu'elle soit un chant, qu'elle soit lyrique. Si je passe commande à un poète, j'accepte donc son texte tel qu'il me le présente et n'interviens pas. Les poètes ont souvent été des traducteurs (Baudelaire, Hugo, Poe, Bonnefoy...). Je connaissais l'œuvre poétique de Robert Davreu, très peu narrative et dont le style me surprenait beaucoup.

Pour Aristote, la tragédie doit provoquer la pitié, l'horreur et l'effroi. Et pour vous ?

Le tragique est une flèche qui est lancée. Elle a une trajectoire. Durant son trajet, elle invente sa cible et quand cette dernière est inventée, la flèche l'atteint et c'est une réconciliation inattendue. Le tragique est révélation de soi dans un sang commun, celui de la tribu, qui provoque un rejet par la communauté. Dans le tragique, on ne peut pas présumer du bonheur ou du malheur.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田

DES FEMMES

LES TRACHINIENNES, ANTIGONE, ÉLECTRE

de **Sophocle**

CARRIÈRE DE BOULBON 🚗

durée estimée 6h entractes compris - *création 2011*

restauration possible sur place à partir de 20h

20 21 23 24 25 À 21H30

mise en scène **Wajdi Mouawad** traduction **Robert Davreu** assistantat à la mise en scène **Alain Roy**

conseil artistique **François Ismert** scénographie **Emmanuel Clolus**

musique composée par **Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Pascal Humbert, Alexander MacSween**

lumière **Éric Champoux** son **Michel Maurer** costumes **Isabelle Larivière** maquillage et coiffure **Angelo Barsetti**

avec **Pierre Ascaride, Olivier Constant, Sylvie Drapeau, Bernard Falaise, Charlotte Farcet, Raoul Fernandez, Pascal Humbert, Patrick Le Mauff, Sara Llorca, Alexander MacSween, Marie-Ève Perron, Emmanuel Schwartz**

production Au Carré de l'Hypoténuse (France), Abé Carré Cé Carré (Québec)

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa), Théâtre Nanterre-Amandiers Centre dramatique national, Célestins Théâtre de Lyon,

Théâtres départementaux de la Réunion, Mons 2015 Capitale européenne de la Culture, Théâtre royal de Namur, Le Manège Mons Centre dramatique, Le Grand T Scène conventionnée

Loire-Atlantique (Nantes), Comédie de Genève Centre dramatique, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale, Festival Grec de Barcelone, Festival d'Athènes-Épidaure

avec le soutien de l'Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, du Théâtre 71 Scène nationale de Malakoff, du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal),

du Ministère de la Culture des Communications et de la Condition féminine du Québec, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Ministère des Relations internationales du Québec,

du Fonds franco-québécois de coopération décentralisée et du Service de Coopération et d'Action culturelle du Consulat général de France à Québec, de Ysarca S.L Arts Promotion

et de la Fondation BNP-Paribas dans le cadre du Réseau Kadmos

avec la participation du Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées et de la Délégation générale du Québec à Paris

Un projet du réseau Kadmos.

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Les traductions de Robert Davreu sont publiées aux éditions Actes Sud-Papiers.

Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas & Björn Schmelzer / Graindelavoix

Anne Teresa De Keersmaecker fait irruption sur la scène artistique contemporaine au début des années 80, avec des pièces devenues depuis lors des références incontournables. Écrites selon des principes de musique répétitive, *Fase* en 1982 puis *Rosas danst Rosas* l'année suivante renouvellent le lien pour partie distendu entre musique et danse depuis les travaux de Merce Cunningham et John Cage. Ce qui frappe dans ces premières œuvres, c'est leur extrême maturité chorégraphique, assise sur une pratique virtuose du mouvement et un lien quasi mathématique à l'espace et au temps. Tous les spectacles à venir sont déjà contenus dans cette grammaire épurée : Anne Teresa De Keersmaecker a trouvé son sillon et ne cessera de le creuser avec ténacité. Avec une incomparable force de travail, une ouverture aux styles musicaux les plus divers et une capacité à s'approprier toutes les influences chorégraphiques, l'artiste belge construit un répertoire vivant, jalonné de pièces emblématiques telles *Mozart/Concert Arias*, *Rain* ou plus récemment *Zeitung* et *The Song*. Un répertoire qu'elle entretient avec sa compagnie, Rosas, et l'école qu'elle a créée à Bruxelles en 1995, P.A.R.T.S. Au Festival, elle a dansé *Fase* et présenté *Rosas danst Rosas* en 1983, *Mozart/Concert Arias* dans la Cour d'honneur en 1992 et fait une belle apparition dans 'dieu & les esprits vivants' de Jan Decorte en 2005. Elle poursuit aujourd'hui le travail amorcé l'année dernière avec *En Atendant*, présenté au Cloître des Célestins, l'alliance de la danse et de l'*ars subtilior*.

Fondé en 1999 par **Björn Schmelzer**, l'ensemble anversoïse Graindelavoix tire son nom d'un essai de Roland Barthes. « Le grain, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute », affirmait le sémiologue français. Ce qui intéresse Björn Schmelzer, ethnomusicologue de formation, passionné de musique ancienne, c'est la relation entre la notation et ce qui n'est pas écrit, c'est-à-dire le savoir et le savoir-faire de l'interprète qui lui permettent de faire revivre une œuvre au-delà de la partition, par l'ornementation, l'improvisation, le phrasé et le geste. Entre transmission et création, Graindelavoix se fraie ainsi sa propre voie pour revisiter des images sonores du passé.

Plus d'informations : www.rosas.be

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer

Anne Teresa De Keersmaecker, vous étiez présente l'an dernier au Festival d'Avignon avec *En Atendant*, une pièce nourrie par l'*ars subtilior* (Johannes Ciconia, Antonello da Caserta, Matteo da Perugia), ce courant de musique polyphonique apparu notamment dans le sud de la France à la fin du XIV^e siècle. Vous y revenez cette année avec une création pour la Cour d'honneur du Palais des papes, qui puise dans le même répertoire musical. Pourquoi avez-vous choisi de travailler encore une fois à partir de l'*ars subtilior* ?

Anne Teresa De Keersmaecker : D'abord parce que c'est une musique superbe. Jusqu'à *En Atendant*, je n'avais jamais osé aborder la musique antérieure à Monteverdi. J'étais réticente parce que je pensais que cette musique était avant tout une musique sacrée et cela me faisait peur, me gênait. En fait, mon appréhension était fondée sur des connaissances très réduites. Quand on m'a fait connaître l'*ars subtilior*, j'ai découvert à de nombreux égards une musique très proche de mes goûts et de mes préoccupations : un contrepoint complexe qui dissimule une expression raffinée. Mais c'est seulement en le travaillant dans *En Atendant* que je me suis rendu compte que ce répertoire était très beau, très vaste et que ses possibilités d'approche étaient multiples. Pour cette création dans la Cour d'honneur, j'ai donc voulu l'aborder différemment, c'est-à-dire en collaborant avec l'ensemble vocal Graindelavoix, plutôt qu'en ayant recours à des instruments.

Björn Schmelzer : Nous essayons d'approcher la partition sans trop de fixité, sans nous laisser inhiber par le prestige de cet art ancien. Une certaine plasticité est tout à fait possible, elle est même désirable. Dans ce cas-ci, nous avons choisi un effectif exclusivement vocal et sans instruments. C'est une approche rare, car il est généralement admis que les voix médianes des œuvres de l'*ars subtilior* sont à ce point sophistiquées qu'elles sont inchantables, et doivent être confiées à des instruments. Personnellement, j'en doute et je pense que tel n'était pas le cas à l'époque. Mais mon approche n'est pas qu'historique. Confier tout le tissu polyphonique aux voix seules les oblige à une articulation, une précision minutieuse, qui les fragilise. Elles se rappellent à nous, dès lors, comme la vulnérable émanation du corps. En ce sens, la liaison avec le monde physique de la danse est plus immédiate.

A. T. D. K. : L'autre raison qui fait que je retourne aujourd'hui à l'*ars subtilior*, c'est que je suis fascinée par le contexte historique dans lequel naît cette musique extrêmement raffinée. Le XIV^e siècle est une période de grands changements. Un ordre du monde se dissout et d'autres idées commencent à émerger. C'est par exemple le siècle de l'invention de l'horloge, qui quantifie le temps. Philosophiquement, on est à l'aube d'idées révolutionnaires. Mais tout cela s'opère dans un sentiment de chaos et de trouble pour les contemporains de cette époque : la peste, la guerre de Cent ans, la transformation de la société féodale...

B. S. : En outre, des figures comme Nicole Oresme sont les premières à conceptualiser et donner une mesure aux notions de dynamique et d'intensité. C'est ce qu'on ressent très clairement à l'écoute de cette musique. Il n'est pas exagéré d'évoquer une mutation comparable au développement de l'image en mouvement au XX^e siècle. Un lexique se développe pour évoquer l'accélération, l'affect, le chromatisme, toutes notions nouvelles. Dans le même temps, dans le champ

intellectuel, émergent les idées de démocratie et de redistribution des richesses – tout ce qui ne trouvera sa pleine visibilité qu'à la Renaissance.

Avez-vous, dès l'origine, pensé ces deux pièces, *En Attendant* et votre création *Cesena*, comme un ensemble ?

A. T. D. K. : Lorsque Vincent Baudriller m'a contactée pour l'édition 2010 du Festival, ma première idée a été d'utiliser la Cour d'honneur, et c'est Ann Veronica Janssens (avec qui j'avais collaboré pour *Keeping Still* et *The Song*) qui a eu l'idée de ce spectacle qui attend l'aube. Mais cela ne pouvait pas se faire pour des raisons d'agenda. Avec Michel François, l'autre collaborateur de *The Song*, nous avons alors pensé une pièce pour le Cloître des Célestins, qui serait comme un prélude à cette création. À l'époque, je parlais déjà avec Björn de la manière de continuer ce travail sur l'*ars subtilior*, cette musique liée à la Cour papale et à Avignon. Ceci étant, cette nouvelle pièce s'inscrit aussi dans la continuité de mes précédents travaux. Je tente de prolonger, de manière plus élaborée, l'expérience de la pièce *The Song* que j'ai créée en 2009 : un travail sur le silence avec des danseurs masculins, dans une grande économie de moyens. Dans la création de cette année, il n'y aura pas non plus d'instruments sur scène, seulement des voix. Cet intérêt pour le chant était déjà présent dans mes derniers spectacles : *Keeping Still*, *The Song*, *3Abschied...* Avec les chanteurs de l'ensemble Graindelavoix, j'ai trouvé pour la première fois des partenaires qui me permettent d'explorer le travail de la voix de la même façon que nous abordons le travail du mouvement. Sur scène, tous les interprètes danseront et chanteront. Les danseurs et les chanteurs vont essayer de "fusionner" ensemble.

Comment avez-vous choisi les musiques que vous utiliserez sur scène ?

A. T. D. K. : La musique d'*En Attendant* était originaire du nord de l'Italie. Je voulais que les chants de cette nouvelle création soient encore plus étroitement liés à l'histoire d'Avignon, au schisme papal de la fin du XIV^e siècle.

B. S. : Nous avons principalement puisé dans le célèbre Codex Chantilly, qui comporte plus de cent pièces [un codex est un manuscrit musical au Moyen-Âge], et dans l'énorme Codex de Chypre, composé, lui, de plus de trois cents pièces ; Chypre étant à l'époque sous l'autorité des seigneurs de Lusignan (Poitou). Ce choix ne s'appuie pas uniquement sur des considérations musicales ; les textes ont aussi leur importance : une sélection de dix pièces dessine un arc presque narratif qui évoque le Grand Schisme d'Occident. La première œuvre chantée, par exemple, est un motet anonyme, politiquement orienté, qui légitime le retour du pape Grégoire XI d'Avignon vers Rome, en usant de pseudo-preuves généalogiques et astrologiques. Plus loin, le superbe chant de Johannes Ciconia, *Le Ray au soleil*, introduit le thème émergent de la lumière ; c'est une méditation sur le blason des Visconti. Il s'agit d'un tour de force musical et mathématique, puisque s'y superposent trois voix à trois vitesses différentes ! Le chant qui clôturé le spectacle, enfin, est dû à Jean Hamelle, qui venait de Cambrai mais travaillait à la cour des Lusignan. Il fait le pont entre l'Orient et l'Occident, entre le pôle du soleil levant et celui du couchant. Cette pièce fait s'entrelacer, jusqu'à la fusion, deux textes latins différents. L'un pleure notre condition mortelle, c'est un texte de nuit. L'autre repère en l'humain l'étincelle qui n'existe en aucun autre être et le rend éternel : la « Splendor », la splendeur. Texte de pleine lumière. Ce pont entre Orient et Occident, ces thèmes mêlés du jour et de la nuit, évoquent pour moi une prémonition de la Renaissance européenne.

Une des particularités de votre création réside dans le choix de travailler avec six chanteurs et treize danseurs, parmi lesquels seize hommes. Qu'est-ce qui est mis en jeu par ces présences majoritairement masculines ?

A. T. D. K. : C'est une manière pour moi de continuer le travail entrepris depuis *The Song*. Travailler avec un groupe très orienté « homme » ou « femme » clarifie les lignes de force d'un spectacle et lui donne de l'unité. Je poursuis, depuis plusieurs productions, un certain idéal de légèreté, d'affranchissement de la pesanteur, de résistance à la gravité. Cela croise la thématique du passage de la nuit à la lumière. Tout ce que j'aime et valorise chez les danseurs hommes va dans ce sens : non pas le poids, non pas la brutalité, mais l'énergie bondissante dont ils peuvent faire preuve, leur versant lumineux.

En regardant vos dernières pièces, *The Song* et *En Attendant*, on a l'impression que vos choix artistiques se fondent de plus en plus sur une volonté d'épurer...

A. T. D. K. : Oui, c'est comme si je décidais d'enlever le papier cadeau pour me reposer la question essentielle : de quoi a-t-on besoin ? Comme j'ai une très forte conviction et un très grand amour pour les potentialités rhétoriques du corps, je préfère réduire au minimum les costumes et les lumières. Pour cette nouvelle création, la Cour d'honneur sera ainsi livrée au regard du spectateur sans fard ni artifices. Ou, devrais-je plutôt dire, avec des artifices scénographiques extrêmement subtils, que j'ai à nouveau confiés à l'artiste Ann Veronica Janssens. Ils concernent une réflexion sur la lumière du jour, sa redistribution, l'aveuglement. S'il est vrai qu'*En Attendant* jouait du paradoxe poétique d'un dévoilement apporté par la nuit, d'une apparition au sein de l'obscur, nous aurons ici l'effet inverse : quelque chose qui se dérobe dans la lumière. Pour poursuivre sur votre question de la simplicité des moyens, oui, j'ai volontairement choisi un vocabulaire chorégraphique qui s'appuie sur des éléments très simples. La marche, par exemple. La marche me permet de me déplacer dans l'espace, ce qui me permet d'intensifier ou de distendre mon lien social. Mais la marche, c'est aussi une manière de diviser le temps, de le quantifier à chaque pas. La marche est donc en quelque sorte l'espace et le temps ancrés dans mon corps.

B. S. : C'est intéressant ce que tu dis parce qu'au XIV^e siècle, le tempo des chansons était connecté à la marche et au galop du cheval. La marche est toujours un bon paramètre de la vitesse et de la lenteur.

A. T. D. K. : De manière plus générale, je peux dire que je poursuis dans mes pièces les mêmes interrogations depuis cinq ans. Quelle est la nature du corps ? Quelle est la nature de l'esprit ? Quel est le lien qui les unit ? Nous avons commencé ce travail dans *Zeitung* à partir de la musique de Webern et celle de Bach, et nous l'avons poursuivi par la suite dans *The Song*,

3Abschied et *En Attendant*. Nous prenons comme point de départ le corps qui est la chose la plus individuelle que nous ayons en tant qu'êtres humains. Ce corps qui est le même depuis des siècles, mais qui, en même temps a changé à travers le temps. Faire une création à partir des chants du XIV^e siècle, c'est aussi faire remonter à la surface les mémoires du corps, les strates qui le composent.

Vous dites régulièrement que le public des grandes salles est de plus en plus en demande de formes spectaculaires. Convier le public à 4h30 du matin, est-ce pour vous un moyen de déjouer cette attente ?

A. T. D. K. : J'essaie d'offrir aux spectateurs une expérience qui fait appel à des perceptions visuelles et auditives fines. Avec *En Attendant*, je crois que nous avons réussi à faire partager cette expérience à une large audience. Avec la Cour d'honneur, la gageure est encore plus grande parce que c'est un lieu dans lequel les gens ont souvent une très grande demande de spectaculaire. Pendant le Festival, les rues avignonaises sont bruyantes. La pièce démarrera donc avant l'aube, en pleine nuit, quand les rues sont vides. J'espère que le silence de l'aube aidera à partager l'expérience que nous tentons.

B. S. : Pour les chanteurs également, il s'agit d'une expérience très inhabituelle. À 4h30 du matin, les voix ne sont pas chauffées, elles sont fragiles. On ne peut pas tricher. Cela participe de notre volonté d'exposer les voix dans leur plus grande nudité.

Parallèlement à cette création, vous reprenez au Festival une autre pièce, *Fase*, que vous avez créée en 1982. C'est une pièce emblématique dans votre parcours et plus largement dans l'histoire de la danse contemporaine puisqu'elle vous a apporté, dès sa création, une renommée internationale. Sur quoi votre travail portait-il à l'époque ?

A. T. D. K. : Pour *Fase*, je suis partie des premières compositions de Steve Reich auxquelles j'ai emprunté des idées combinatoires particulièrement efficaces. J'ai cherché une réponse chorégraphique à ce matériau musical en tentant de fusionner la musique et la danse. D'une certaine manière, il y a quelque chose qui relie *Fase* avec la création de cette année. Dans *Fase*, il y a une préoccupation géométrique sous-jacente et une économie de moyens, un minimalisme en somme, que l'on retrouve aussi dans les pièces actuelles. Pour moi, c'est un peu, de manière cyclique, le sentiment de revenir à nouveau à la maison.

C'est une pièce qui questionne la perception du spectateur...

A. T. D. K. : Oui, puisqu'il s'agit du même mouvement réalisé par deux femmes et que ce mouvement se décale dans l'espace et le temps. C'est une interrogation sur la façon dont on regarde le même mouvement dans deux corps. Mais c'est aussi un travail sur la durée : au départ quelque chose est mis en marche et se déploie selon une logique souveraine que rien ne vient entraver. Selon moi, cette pièce reste par ailleurs un très bel exemple de la manière dont une émotion peut apparaître quand une idée abstraite est incorporée. L'émotion ne naît pas ici de la simple expression d'une idée, mais survient de l'observation de la capitalisation du mouvement dans le corps.

Quelle place cette pièce occupe-t-elle dans votre parcours de chorégraphe ?

A. T. D. K. : Nous remontons actuellement quatre pièces clés du répertoire que j'ai chorégraphiées à mes débuts : *Fase*, *Rosas Danst Rosas*, *Elena's Aria*, *Bartok*. Ce sont en quelque sorte les graines de toute cette trajectoire. Parmi ces pièces, *Fase* est la toute première. C'est un duo que je danse toujours moi-même. Cette pièce est vraiment l'illustration de mes premières tentatives en tant que chorégraphe. Le non-savoir, la « virginité » qu'il y avait à ce moment-là, m'ont ramenée vers des choses extrêmement basiques : marcher, tourner, bouger les mains et sauter. En fait, toutes les choses qu'un enfant fait lorsqu'il se met à danser dans une fête. J'ai travaillé sur une ligne droite, un cercle, une diagonale, les formes géométriques les plus essentielles, selon moi.

Pourquoi montrer ce travail aujourd'hui ?

A. T. D. K. : Oh, écoutez, des belles pièces comme ça, je n'en fais pas tous les ans ! Et je ne pourrai pas les interpréter éternellement moi-même, j'en suis bien consciente, alors que j'adore ça ! Et puis, l'art de la danse est plutôt éphémère par nature. Remonter des pièces qui ont été créées il y a trente ans permet de les réinscrire dans une perspective.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot



CESENA

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 1h30 - création 2011

16 17 18 19 À 4H30 DU MATIN

conception **Anne Teresa De Keersmaecker**, Björn Schmelzer chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaecker**
scénographie **Ann Veronica Janssens** costumes **Anne-Catherine Kunz**

créé avec et interprété par Rosas et Graindelavoix

Olalla Alemán, Haider Al Timimi, Bostjan Antoncic, Aron Blom, Carlos Garbin, Marie Goudot, Lieven Gouwy, David Hernandez, Matej Kejzar, Mikael Marklund, Tomàs Maxé, Julien Monty, Chrysa Parkinson, Marius Peterson, Michael Pomero, Albert Riera, Gabriel Schenker, Yves Van Handenhove, Sandy Williams

production Rosas

coproduction Festival d'Avignon, La Monnaie/De Munt (Bruxelles), Théâtre de la Ville-Paris, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Festival Oude Muziek Utrecht, Guimarães 2012, Steirischer Herbst (Graz), deSingel (Anvers), Concertgebouw Brugge

avec le soutien des Autorités flamandes



FASE

FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h10

24 25 26 à 22H

chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaecker**

créé avec **Michèle Anne De Mey, Jennifer Everhard**

lumière **Remon Fromont, Mark Schwentner**

dansé par **Anne Teresa De Keersmaecker, Tale Dolven**

production 1982 Schaamte vzw (Bruxelles), Avila vzw (Bruxelles)

coproduction Sadler's Wells (Londres)

avec le soutien des Autorités flamandes



Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

films de spectacles d'**Anne Teresa De Keersmaecker** (voir page 126)

Guy Cassiers

Toneelhuis

De ses études d'arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, **Guy Cassiers** a gardé le désir de fabriquer des images fortes. L'originalité de son travail de metteur en scène réside dans sa capacité à forger un langage théâtral qui associe aux textes dramatiques, littéraires ou poétiques, l'emploi de caméras, d'images vidéo, de paroles projetées et de musique interprétée en direct. Cet art de marier les arts trouve un premier aboutissement dans un cycle de quatre pièces consacrées à l'adaptation du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (2002-2004). Sa recherche passe aussi par le désir de partager le processus de création avec des plasticiens, des scénographes, des vidéastes et bien sûr des auteurs, tel Tom Lanoye, ainsi que des acteurs. C'est dans cet esprit qu'il dirige aujourd'hui une grande scène flamande de Belgique, le Toneelhuis d'Anvers, où il a proposé à plusieurs artistes d'emménager avec lui, dont le performeur Benjamin Verdonck, le collectif d'acteurs Olympique Dramatique, l'auteur et metteur en scène Bart Meuleman et l'auteure et actrice Abke Haring. Foncièrement engagé, le théâtre de Guy Cassiers s'intéresse à l'histoire de l'Europe, à travers une analyse des discours qui s'y développent et des forces sociopolitiques qui s'y affrontent, ne négligeant jamais la dimension humaine de cette histoire. Au Festival d'Avignon, Guy Cassiers a déjà présenté *Rouge décanté* en 2006, sa trilogie sur le pouvoir avec *Mefisto for ever* en 2007 puis *Wolfskers* et *Atropa, La Vengeance de la paix* en 2008, sans oublier le premier volet de *L'Homme sans qualités* de Musil en 2010.

Romancier, poète, essayiste, chroniqueur et auteur dramatique, **Tom Lanoye** est l'un des écrivains flamands les plus talentueux de sa génération. C'est en adaptant en une seule pièce les tragédies historiques de Shakespeare pour le metteur en scène Luk Perceval qu'il se fait connaître en 2000. Mais c'est sa collaboration avec Guy Cassiers qui l'ancre de façon durable dans le paysage théâtral européen. Après *Mefisto for ever*, inspiré du roman *Mephisto* de Klaus Mann, puis *Atropa, La Vengeance de la paix*, pièce écrite à partir des tragédies d'Euripide et d'Eschyle traitant de la guerre de Troie, mais aussi des textes de Georges Bush, Donald Rumsfeld et Curzio Malaparte, Tom Lanoye collabore pour la troisième fois avec le directeur du Toneelhuis sur un texte qui rapproche deux figures que tout semble opposer : Jeanne d'Arc et Gilles de Rais. Son dernier roman, *La Langue de ma mère* vient d'être publié en français.

Plus d'informations : www.toneelhuis.be

Entretien avec Guy Cassiers et Tom Lanoye

Depuis plusieurs années, vous vous inspirez des événements qui ont fait l'histoire européenne pour mieux comprendre l'Europe d'aujourd'hui. Pour votre prochaine création, *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*, vous avez demandé à Tom Lanoye d'écrire une pièce autour de deux personnages de l'histoire de France : Jeanne d'Arc et Gilles de Rais. Que pensez-vous que ces deux figures du Moyen-Âge peuvent nous raconter sur l'Europe contemporaine ?

Guy Cassiers : Ces histoires sont en effet très françaises et très anciennes. Mais au cœur de ces aventures tragiques, se trouvent l'Église catholique et ses pouvoirs, en particulier son pouvoir judiciaire. En Belgique, et pas seulement dans ce pays, l'Église catholique et ses plus hautes instances ont été, très récemment encore, au centre de scandales importants. Ce qui nous intéresse d'abord, c'est de comprendre comment l'Église, en tant qu'institution, peut mener une vie parallèle, autrement dit indépendante de la vie des sociétés. Comment deux individus qui se réclament de la foi catholique la plus pure peuvent se trouver condamnés par les instances judiciaires de cette même Église catholique ? Comment Jeanne d'Arc, en allant au plus loin de son engagement politique au nom de sa foi inébranlable, se retrouve-t-elle sur le bûcher ? Elle applique littéralement les enseignements religieux qu'elle a reçus et elle est cependant déclarée coupable. Au-delà de ces deux histoires, il s'agit aussi, pour nous, de mieux comprendre les rapports entre individu et société et notamment la façon dont un individu peut devenir victime d'une société alors qu'il ne fait que vivre en fonction des principes mêmes valorisés par celle-ci.

Tom Lanoye : La matière à partir de laquelle nous travaillons est à la fois politique, religieuse et sociale. Elle met en scène deux personnages détruits, soit par leur propre amour, leur propre vocation, soit par leur propre tempérament. C'est une matière dramatique très riche qui dépasse l'époque médiévale en s'inscrivant dans un temps très théâtral. Quant aux thèmes de la pièce, le pouvoir de l'Église et son fondamentalisme, les violences commises contre les enfants, la misogynie... tout cela ne nous rapproche-t-il pas de ce à quoi nous sommes aujourd'hui confrontés ?

À partir de quelle matière avez-vous travaillé pour construire vos dialogues ?

T. L. : J'ai travaillé à partir de documents historiques, de récits sur le Moyen-Âge, de livres d'histoire. En particulier ceux de Johan Huizinga, l'un des plus grands historiens néerlandais de la période médiévale, ou encore ceux de Michel Reliquet, un historien français qui explique très bien pourquoi un enfant de douze ans est déjà considéré comme un adulte au Moyen-Âge et pourquoi il est pris pour victime par Gilles de Rais. Mais je ne construis mes dialogues qu'après de longues discussions avec Guy Cassiers autour de cette période historique. Tout évolue au fur et à mesure des rencontres que nous avons avec le créateur de costumes, avec les musiciens qui nous ont parlé de la polyphonie flamande médiévale et qui ont composé une polyphonie d'aujourd'hui. Il y a donc un travail collectif, mon travail personnel se faisant de surcroît en lien direct avec le

dramaturge. Je commence d'abord par faire des organigrammes, puis un plan d'écriture assez détaillé en tenant compte des comédiens qui vont jouer. J'imagine comment représenter les voix que Jeanne entend et les démons qui torturent Gilles de Rais. Je n'écris pas un documentaire, mais plutôt un chant théâtral.

G. C. : Tom Lanoye écrit pour les comédiens. Il est certain qu'il n'écrit pas de la même façon qu'un auteur dramatique qui ne sait pas si sa pièce sera jouée et, si elle est jouée, par qui elle le sera. On sait que Molière ou Shakespeare écrivaient pour leurs comédiens. Cela ne les a pas empêché d'écrire des chefs-d'œuvre. Tom Lanoye sait qu'il y a une différence entre une pièce faite pour être lue et une pièce faite pour être jouée.

T. L. : C'est peut-être parce que je suis un acteur raté avant d'être un écrivain ! Je suis très jaloux des comédiens talentueux, mais j'ai beaucoup appris sur l'écriture théâtrale en les regardant. Il se trouve aussi que je lis parfois mes romans en public. C'est une lecture mise en scène mais pas jouée, des sortes de spectacles littéraires. Cela me permet de savoir ce qui peut fonctionner sur scène et ce qui ne passera pas.

Comment votre pièce est-elle structurée ?

G. C. : Il y a deux parties. La première est consacrée à la « passion » de Jeanne et à son procès, la seconde est consacrée à la « passion » de Gilles de Rais et à son procès. Comme ce sont les mêmes comédiens dans les deux parties, il y a des interférences, des effets de miroir volontaires que le spectateur pourra interpréter comme il le désire.

T. L. : C'est un diptyque théâtral. Tout ce qui se passe dans la vie de Jeanne d'Arc, sa bonté, sa fierté, aura, comme dans les diptyques picturaux du Moyen-Âge, un négatif dans la vie de Gilles de Rais. Ce ne sera pas aussi systématique, mais cela influence beaucoup mon écriture.

Pour Gilles de Rais, il y a un procès religieux, mais il s'agit de juger un criminel de droit commun...

G. C. : Concernant Gilles, la question est de savoir pourquoi on a attendu si longtemps pour le juger alors que beaucoup de gens savaient ce qui se passait. Son statut social faisait que les gens ne voulaient pas voir, ne voulaient pas savoir. Dans notre pièce, il ne s'agira pas seulement du procès, mais aussi de ce qui s'est passé avant le procès, c'est-à-dire de cet aveuglement volontaire. Il y a une grande différence entre Gilles et Jeanne malgré leur histoire guerrière commune : Jeanne est une paysanne, Gilles un aristocrate. Ce qu'a fait Gilles est de l'ordre de l'impensable, pour ses pairs comme pour les gens d'Eglise.

T. L. : La différence de milieu social est très importante, de même que la dimension fondamentale du pouvoir de l'Eglise. Jeanne et Gilles ne sont pas jugés par des cours de justice laïques, celles de l'Etat, mais par la force d'un Etat dans l'Etat et sont exécutés d'une manière extrêmement cruelle. Pour Jeanne d'Arc, dont on se méfiait de l'androgynie, la misogynie qui se développe contre elle est incroyable. Sa mort est terrifiante : on a choisi un bois qui brûle très lentement pour qu'elle souffre davantage, puis sa dépouille, preuve de sa féminité, a été exposée pendant toute une journée aux yeux des badauds.

Le procès de Gilles a eu lieu au moment où il avait perdu une grande partie de son pouvoir d'influence, presque entièrement ruiné et abandonné par sa famille...

G. C. : Forcément, l'Eglise a besoin d'attendre un moment de faiblesse. Dans les deux cas, l'Eglise utilise de petits détails de l'histoire pour inculper Gilles et Jeanne. Pour Gilles, c'est l'accusation d'avoir tué un enfant au sein d'une église. Pour Jeanne, de porter des vêtements d'homme. Ce sont presque des anecdotes par rapport à la totalité de leurs parcours et, pour Gilles, de ses crimes.

Vous dites que ces deux « héros » ont vécu chacun une sorte de « passion » en référence à celle du Christ, des passions avec des étapes. Ne peut-on aussi parler de tragédies ?

G. C. : Les deux personnages sont tragiques : ils ont un destin auquel ils ne peuvent pas échapper. Jeanne est victime de ce destin dont elle hérite, en acceptant d'obéir aux ordres des voix qu'elle entend. Gilles semble plus responsable de la tragédie qui va l'engloutir puisqu'il s'impose un vrai défi : voir jusqu'où il peut aller. Mais dans les deux cas, Jeanne et Gilles ne peuvent plus arrêter le mouvement une fois qu'ils entreprennent de s'opposer aux conventions sociales de leur époque, une fois qu'ils deviennent des provocateurs, involontaires ou volontaires, une fois qu'ils sont dans une impasse et qu'ils ne peuvent plus aller que dans le mur.

Comment définiriez-vous les choix que font chacun des protagonistes ?

G. C. : Jeanne veut sauver la France, comme on lui a dit qu'elle devait le faire. Gilles veut sortir des règles sociales, sortir des cadres imposés. Il se livre à des actes provocateurs non seulement contre les enfants, mais s'intéresse aussi à la sorcellerie, à l'alchimie, à la fabrication de l'or. Ce qui les réunit, c'est sans doute la fascination de Gilles pour Jeanne, qui elle aussi franchit les interdits en devenant cette femme soldat, cette femme générale d'armée. Gilles est sans doute aussi fasciné par la pureté de Jeanne et par son innocence dans un milieu où ces vertus sont bien sûr vécues négativement. C'est un personnage hors normes pour son époque.

La sainte Jeanne, laïque et défenderesse de la nation française, vous intéresse-t-elle aussi ?

G. C. : Cet aspect ne fait pas partie de notre travail. Ce qui nous intéresse le plus, c'est le mystère de cette adolescente qui veut donner sa vie, avec une certitude aveugle, pour une cause plus grande qu'elle, qui la dépasse complètement. C'est pour nous un questionnement très contemporain puisque ce mystère peut transformer ceux qui s'engagent, soit en figure de héros, soit en figure de meurtriers.

Pensez-vous qu'il y ait une volonté de sacrilège chez Gilles de Rais ?

G. C. : Gilles est un être très religieux. Il ne cherche pas le conflit avec Dieu. C'est plutôt la part sombre de lui-même qu'il cherche. C'est de se libérer des carcans moraux ou sociaux qui le motive, plus qu'une lutte avec Dieu à la manière d'un Don Juan. Il y a presque deux Gilles de Rais en une seule personne et l'un des deux est conscient que la société de son époque est bloquée, fermée, en crise. Ses meurtres sont en relation avec ce qui l'entoure en cette fin du Moyen-Âge. Il n'a pas la naïveté de Jeanne qui, d'ailleurs, est incapable de mentir.

Vous vous penchez également sur la partie judiciaire de ces aventures...

G. C. : Évidemment, car ces procès sont à la fois religieux et politiques. L'Église catholique est en position de faiblesse à cette époque. Il n'y a pas si longtemps, deux papes étaient alors à la tête du catholicisme. Le pouvoir politique est menaçant. L'évêque Cauchon se voit donc obligé, par les politiques anglais, de faire le procès de Jeanne, comme il se verra contraint, vingt ans plus tard, par les pouvoirs politiques français cette fois-ci, d'engager un procès pour la réhabilitation de Jeanne. En ce qui concerne Gilles, l'Église fait de son procès un exemple et renforce ainsi son pouvoir pendant et après le procès. Ce qui est curieux avec le procès de Jeanne, c'est qu'un des chefs d'accusation était le fait qu'elle s'habillait en homme, alors que c'est à la demande de l'Église qu'elle avait enlevé la robe rouge qu'elle portait au début de son aventure militaire.

Vous intéressez-vous à Jeanne dès le début de ses aventures ?

G. C. : Nous commençons lors de sa première rencontre avec le Dauphin à qui elle dit ce qu'il doit faire pour reprendre le pouvoir sur son royaume. Quant à Gilles de Rais, il est présent bien sûr dans les aventures de Jeanne. Puis nous faisons un saut dans le temps puisque nous commençons la seconde partie, qui lui est plus particulièrement consacrée, plus de quinze ans après la mort de Jeanne, au moment où sa situation est en train de basculer avec l'arrivée de Francisco Prelati à ses côtés.

Vous cherchez toujours à faire surgir le XXI^e siècle derrière ces images du passé que vous analysez. Qu'en est-il pour ce prochain spectacle ?

G. C. : C'est en travaillant sur le thème du héros que nous allons tenter de faire apparaître notre époque. Je pense que nous avons besoin de héros, soit pour nous identifier, soit pour nous opposer. Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi ou Bart de Wever en Flandre sont des héros. Ils sont des surhommes qui veulent tout changer et qui s'opposent à tout et à tous. Les Français avaient besoin d'un héros en cette fin de Moyen-Âge dans un contexte de guerre et de misère. À cet instant, Jeanne était donc la bonne personne pour générer une nouvelle force, de nouveaux désirs, de nouveaux espoirs. Puis elle a servi de bouc émissaire alors que l'Église, quelques années plus tard, instrumentaliserait sa figure pour en faire une héroïne du catholicisme.

T. L. : La fin du Moyen-Âge est une période de troubles entre deux époques, l'une finissante et la suivante ayant du mal à apparaître clairement. Aujourd'hui avec la mondialisation, internet, les mouvements migratoires, nous avons l'impression de vivre une « fin de régime », la fin d'un monde. La démocratie elle-même est en danger, elle ne semble plus accordée à ce monde en évolution. Elle apparaît comme liée au monde capitaliste du XIX^e siècle. Quand on voit la Chine, le Brésil, la Russie, l'Inde, il y a un changement dans l'équilibre du monde. D'après certains sondages, cinquante pour cent des Américains ne croient plus au « rêve américain », c'est-à-dire qu'ils ne croient plus que leurs enfants puissent avoir une vie meilleure. De l'autre côté de l'Atlantique, le projet européen n'arrive pas à se construire. Gilles et Jeanne mènent les dernières batailles d'un monde qui disparaît, ou les premières d'un monde qui apparaît.

L'écrivain français Michel Tournier considère Jeanne et Gilles comme des marginaux dans leur société...

T. L. : Je ne crois pas qu'ils soient des marginaux. Tous les deux, chacun à leur façon, disent qu'ils sont dans la société. Jeanne a toujours dit qu'elle était croyante, qu'elle était du côté du roi. Elle n'était pas hérétique, elle ne contestait pas. Gilles de Rais ne s'est pas isolé de la société, il était plus aristocrate que tous les aristocrates et le soldat le plus sanguinaire de son époque. Il y a toute une littérature autour de ces deux personnages qui voudrait les mettre en marge. Je crois qu'on confond le fait qu'ils vont au bout de leur foi ou de leur désir avec l'idée qu'ils seraient en marge de leur société. Pour moi, ce sont des jusqu'au-boutistes, des provocateurs conscients ou inconscients, mais pas des révolutionnaires. Gilles n'est pas plus cruel comme soldat que comme violeur d'enfant. Il incarne même au plus haut point une société où la violence physique est quotidienne et nullement condamnable. Involontairement, Gilles de Rais démasque le pouvoir absolu de l'aristocratie et Jeanne d'Arc démasque le pouvoir totalitaire de l'Église. Ils font un peu comme les dessinateurs qui travaillent sur l'exagération des traits pour atteindre la vérité de leur modèle et qui produisent ce qu'on appelle « les grotesques ». C'est vers cela que nous tendons et non vers une version romantique de ces deux personnages.

Tous les personnages de la pièce seront-ils des personnages historiques ?

G. C. : Oui, ce sont des personnages qui ont eu un rôle dans les deux histoires. Il y aura même saint Michel, sainte Marguerite et sainte Catherine en chair et en os... Pour Jeanne, ce sont des personnages réels et concrets et elle sera la seule à les voir sur scène. Il y aura le Dauphin de France, Francisco Prelati, la reine de France, Monsieur de la Trémoille, l'évêque Cauchon, Monseigneur de Malestroït, Monsieur de Vendôme, Monsieur de Boligny...

T. L. : Mais je le répète, nous ne faisons pas avec ces personnages historiques une pièce historique. Nous inventons, pour présenter notre version, notre interprétation, pour construire ce qui sera un chant, c'est-à-dire une fiction.

Vous allez jouer dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Est-ce la première fois que vous créez un spectacle en extérieur ?

G. C. : Lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, nous ne pouvions pas louer de salle de spectacle, nous jouions donc dans la rue ou sur des places. Mais cela fait déjà un long moment que je joue mes spectacles en salle. D'ailleurs, nous répéterons et nous jouerons aussi ce spectacle dans notre théâtre d'Anvers, au Toneelhuis. En ce qui concerne la Cour d'honneur, c'est un grand risque : le lieu est prédominant et peut même être écrasant. Cependant, je crois que le contenu de notre spectacle va beaucoup aider à son intégration dans la Cour. Nous le créons vraiment pour la Cour et verrons ensuite comment le recréer dans un théâtre fermé. Nous voulons aussi utiliser l'intérieur du Palais et ses pièces plus secrètes. Nous avons donc imaginé un dispositif qui permettra aux spectateurs d'être dans plusieurs lieux successivement, d'être dans la Cour pour tout ce qui concerne les parties publiques des aventures de Jeanne et Gilles, en particulier les deux procès, mais aussi d'être dans des lieux plus intimes lorsqu'il s'agit de discussions privées entre deux personnages. Nous serons bien sûr aidés en cela par la vidéo. Mais tous les acteurs seront toujours sur la scène du Palais, devant le mur... Ce sera, je crois, assez surprenant pour les spectateurs !

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田▲◎

BLOED & ROZEN. HET LIED VAN JEANNE EN GILLES

(Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles)

de **Tom Lanoye**

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 2h30 - spectacle en néerlandais surtitré en français - *création 2011*

22 23 24 25 26 À 22H

mise en scène **Guy Cassiers** texte **Tom Lanoye** dramaturgie **Erwin Jans** musique **Dominique Pauwels**
scénographie **Guy Cassiers, Enrico Bagnoli, Ief Spincemaille** vidéo **Ief Spincemaille** lumière **Enrico Bagnoli**
décor sonore **Diederik De Cock** costumes **Tim Van Steenberghe** direction et répétition musicale **Frank Agsteribbe**

avec **Katelijne Damen, Stefaan Degand, Abke Haring, Han Kerckhoffs, Johan Leysen, Johan Van Assche, Jos Verbist**
et les chanteurs du Collegium Vocale Gent **Sylvia Broeckaert, João Cabral, Jonathan De Ceuster, Emilie De Voght, Stefan Drexelmeier, Joachim Höchbauer, Vincent Lesage, Katherine Nicholson, Louise Wayman**

production Toneelhuis
coproduction Festival d'Avignon, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, De Tijd (Anvers), Collegium Vocale Gent (Gand), deSingel (Anvers)
avec le soutien des Autorités flamandes

Sang & Roses est publié aux éditions Actes Sud-Papiers.

Arthur Nauzyciel

C'est sa rencontre avec Antoine Vitez, à l'école du Théâtre national de Chaillot, qui inscrit résolument **Arthur Nauzyciel** dans le monde du théâtre, lui dont la formation universitaire aurait naturellement dû le conduire vers les arts plastiques et le cinéma. Devenu comédien, puis artiste associé au CDDB-Théâtre de Lorient, il y fonde sa propre compagnie, Compagnie 41751/Arthur Nauzyciel, pour devenir metteur en scène et s'engager dans une aventure qui met en jeu des interrogations sur l'intime, la mémoire et la transmission. Dès son premier spectacle, où il fait intervenir la fille de Molière dans la représentation du *Malade imaginaire*, il ose mêler le regard de l'enfance à la mort qui rôde, affirmant une vision forte et sans doute dérangeante de l'œuvre classique que nous croyons tous connaître. Ce déplacement des textes vers des territoires où on ne les attend pas marque tout le travail d'Arthur Nauzyciel, qui choisit d'ancrer son théâtre dans des ailleurs interdisant la simple reproduction d'un style ou d'une technique. Il travaille régulièrement aux États-Unis, où il crée à Atlanta successivement *Combat de nègre et de chiens* et *Roberto Zucco*, redonnant à ces deux œuvres de Koltès traduites en anglais une force, une dangerosité et une violence nouvelles. Puis ce sera, à Boston, *Jules César* de Shakespeare qu'il projette dans les années 60, celles du président Kennedy. À Dublin, il présente encore *L'Image* de Beckett, à la Comédie-Française *Place des héros* de Bernhard, avant de se confronter à l'écriture de Kaj Munk (*Ordet*) et de Marie Darrieussecq en mettant en scène sa première pièce, *Le Musée de la mer*, au Théâtre national d'Islande. Directeur du Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre depuis 2007, Arthur Nauzyciel ne cesse d'œuvrer pour un théâtre qui parle d'aujourd'hui sans jamais oublier les ombres du passé. Au Festival d'Avignon, outre plusieurs participations en tant qu'acteur, on a pu découvrir son travail avec *Combat de nègre et de chiens* en 2006 et *Ordet* en 2008.

Plus d'informations : www.cdn-orleans.com

Entretien avec Arthur Nauzyciel

Avant de choisir le roman de Yannick Haenel comme matière de votre prochain spectacle *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, aviez-vous déjà travaillé sur une matière originellement non dramatique ?

Arthur Nauzyciel : Oui, j'ai travaillé deux fois sur des textes non théâtraux, mais dans des conditions très différentes par rapport à ce que je vais faire avec le roman de Yannick Haenel. La première fois, c'est lorsque j'ai intégré à l'intérieur du *Malade imaginaire* de Molière un monologue issu du livre de Giovanni Macchia, *Le Silence de Molière*, qui faisait parler Esprit-Madeleine, la fille de Molière. Pour Samuel Beckett, il s'agissait de faire entendre, dans un espace non théâtral justement, un de ses textes, *L'Image*, qui se présente sous la forme d'une seule phrase de neuf pages sans aucune ponctuation. Dans ce cas, je parlais plutôt de texte poétique et donc d'une tentative formelle pour faire entendre sur la durée, de la manière la plus directe et la plus pure possible, cette phrase sans vraiment avoir recours à une forme d'interprétation.

En ce qui concerne le roman *Jan Karski*, a-t-il été nécessaire de faire une adaptation ?

Cette adaptation sera obligatoire – on ne gardera probablement qu'un tiers du roman, mais je ne sais pas encore quelle en sera la forme définitive. Le théâtre n'est pas de la « littérature debout », ni un cours d'histoire. Le texte « dit » au théâtre obéit à d'autres lois que celles du roman « lu ». Ce que je sais, c'est qu'après avoir travaillé sur des projets assez lourds, avec vingt acteurs pour *Julius Caesar*, douze pour *Ordet*, puis une équipe islandaise conséquente pour *Le Musée de la mer*, j'avais envie d'une équipe plus resserrée pour un travail expérimental, dans le sens où il pouvait se construire de manière moins traditionnelle. Un travail sur la durée, qui naisse d'assemblages, de rencontres. Pour l'adaptation, j'attends donc d'être sur le plateau pour faire les choix qui s'inscriront dans une dramaturgie incluant aussi des éléments non textuels, comme le film que Miroslaw Balka réalise pour moi, la musique de Christian Fennesz, le travail de Damien Jalet avec la danseuse Alexandra Gilbert.

Respecterez-vous la construction en trois parties du livre de Yannick Haenel ?

Absolument, car la force de ce roman tient aussi à cette construction. Yannick Haenel a très intelligemment séparé le document de l'intuitif. Il est donc indispensable de conserver cette séparation. Il propose quelque chose qui est de l'ordre du dispositif, presque comme une installation.

Pourquoi avoir demandé à Miroslaw Balka de réaliser un film ?

Parce que ce plasticien polonais est sans doute l'un des plus grands artistes internationaux. Miroslaw Balka a consacré une grande partie de son œuvre à la sculpture, à l'organisation d'installations et à la création d'œuvres vidéo. Au cœur de ces différentes activités, il y a la mémoire et la responsabilité dont il se sent chargé par rapport à l'extermination des Juifs polonais, extermination qu'il n'a pas vécue puisqu'il est né en 1958. Ce moment de l'histoire polonaise a toujours été problématique : occulté, parfois réarrangé, mais il réapparaît très régulièrement. Miroslaw Balka est hanté par cette histoire, par cette tentative d'effacement total d'une communauté humaine et s'interroge sans cesse sur sa transmission et sur sa représentation dans les mémoires d'aujourd'hui. Comme je voulais travailler avec un plasticien pour la seconde partie de mon projet, celle consacrée à la vie de Karski à partir de son autobiographie, je cherchais un moyen d'avoir un contrepoint qui ne soit pas illustratif de cette vie. Miroslaw Balka, à ma grande surprise, a accepté très facilement de participer à mon projet alors qu'il ne connaissait

pas encore mon travail. Après trois rencontres à Varsovie, la confiance qu'il m'a accordée m'a beaucoup touché. La proposition qu'il m'a faite est une réponse aux questions que l'on se pose sur les limites de la représentation et sur la double obsession de Jan Karski : celle de vouloir mémoriser l'enfer du ghetto de Varsovie, en y retournant à deux reprises, et celle de ne jamais oublier le message qu'on lui a confié, en le répétant sans cesse dans le silence des forêts lorsqu'il était poursuivi par la Gestapo et, par la suite, dans le silence de sa propre vie. C'est autour des premiers mots que Jan Karski prononce dans l'interview de Claude Lanzmann : « Je ne veux pas y retourner, je n'y retournerai pas », que nous avons construit cette proposition artistique. C'est un travail sur l'absence, en deux dimensions, auquel Marthe Keller prête sa voix, qui prépare la troisième partie, l'incarnation, et rend le théâtre nécessaire.

Votre équipe artistique est internationale. Pourquoi ?

Le compositeur de la musique Christian Fennesz est viennois, l'actrice Marthe Keller est suisse avec des origines autrichienne et allemande, le décorateur Riccardo Hernandez est d'origine cubaine mais vit aux États-Unis, tout comme l'Américain d'origine polonaise Scott Zielinski, qui fera les lumières, enfin la danseuse Alexandra Gilbert est franco-vietnamienne. Le parcours de toutes ces personnes ainsi que celui des Français Laurent Poitrenaux, Damien Jalet, José Lévy ou Xavier Jacquot, représentent une certaine cartographie en lien avec le projet que je construis. Ces rencontres sont un chemin pour la réalisation du projet et elles deviennent partie intégrante du sujet.

Lorsque vous avez lu le roman de Yannick Haenel, est-ce le thème du roman ou la forme que l'auteur a choisie qui vous a le plus donné envie d'en faire un spectacle ?

C'est l'ensemble de ces deux composantes qui m'a intéressé. D'abord, la personnalité hors du commun de Jan Karski, que j'avais entendu dans le film de Claude Lanzmann, mais dont j'avais gardé une image assez floue, puis les propos que Yannick Haenel prête à Jan Karski et qu'il m'a semblé nécessaire de faire entendre car je suis en accord avec eux. Dans la colère, l'épuisement, le martèlement, le ressassement de Jan Karski, présents dans la troisième partie du roman, je me reconnais totalement. Il pose, sans détours, le problème de l'abandon dans lequel on a laissé des millions d'individus face à l'extermination nazie. Yannick Haenel, évidemment présent derrière Jan Karski, le fait d'une manière radicale et extrême qui me touche beaucoup, à un moment où, quoi qu'on en dise, nous n'avons plus très envie de parler de cette tragédie. On pense en avoir déjà suffisamment parlé, on assure en avoir assez fait pour expliquer. On dit qu'il n'y a pas seulement eu cette tragédie au XX^e siècle, qu'on en a fait le tour et qu'il faut peut-être passer à autre chose. Effectivement, on en a beaucoup parlé, mais jamais aussi mal. Plus on approfondit le sujet, plus l'abîme est immense et terrifiant. C'est sans fin. Derrière toutes ces circonvolutions, je crois qu'en fait on demeure toujours gêné et que cela dérange, nous met mal à l'aise. Le danger, aujourd'hui, est d'étouffer ce drame par le silence ou de le minimiser par souci de simplification. La question posée au début du livre « Qui témoigne pour le témoin ? » reprend la phrase de Paul Celan « Personne ne témoigne pour le témoin ». J'ai maintenant quarante ans et je me demande comment transmettre, léguer cette histoire que j'ai vécue en héritage. Les victimes et les bourreaux disparaissent et j'ai le sentiment que pour les jeunes générations, cela semble comme très lointain. Ce sont des images en noir et blanc. Tout cela s'est pourtant passé si récemment, c'est à peine croyable. Peut-être ai-je une vision pessimiste de notre époque, mais je crois que nous sommes dans un monde qui manque d'audace, de courage dans la pensée, et qu'il est donc nécessaire de rappeler qu'à l'époque des gens ont su prendre de vrais risques.

Jan Karski vous apparaît-il comme exemplaire ?

Certainement, car ce grand bourgeois catholique qui appartenait à la droite polonaise ne correspond pas au profil type de ce qu'on attendrait d'un « Juste ». C'est intéressant de dire que l'on peut être issu du milieu de Jan Karski et cependant, à un moment donné de sa vie, être au plus près d'un sentiment d'humanité qui fait que toute autre considération politico-sociale disparaît et que l'on se lance dans une aventure plus que risquée pour faire prendre conscience aux autres qu'ils assistent, impassibles ou presque, à une extermination massive qui se déroule sous leurs yeux. Jan Karski a un côté très paradoxal, ce qui lui permet d'échapper aux conventions. Devenu un héros sans en avoir vraiment le profil, il a accumulé plusieurs vies, plusieurs nationalités, plusieurs métiers... C'est une vie fascinante.

Que pensez-vous de la construction romanesque imaginée par Yannick Haenel ?

Son dispositif est un dispositif de questionnement par rapport à l'impasse dans laquelle nous nous trouvons lorsqu'il s'agit de raconter, de réactiver les témoignages. Il y a un certain nombre de canons formels dans lesquels on a enfermé le récit de la Shoah. Yannick Haenel tente d'en sortir. En fait, il ne répond pas vraiment à la question, mais circule dans le film de Claude Lanzmann, dans le récit autobiographique de Karski, avant de se mettre à imaginer ce qui se passe quand le héros se mure dans le silence, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. C'est une sorte d'empathie active avec Jan Karski qui le conduit à faire cette démarche. Yannick Haenel raconte d'abord un film de cinéma, puisque *Shoah* n'est pas seulement un documentaire brut, puis se fait porteur d'un livre, avant d'écrire son propre roman. Il a mis sept ans à réaliser cet ouvrage qui s'inscrit dans une sorte de continuité avec une autre de ses œuvres, *Cercle*, publiée en 2007, qui raconte son voyage dans l'est de l'Europe et sa première découverte de Jan Karski. On pourrait presque dire que son livre sur Karski n'est que le développement d'un moment de son roman précédent, comme s'il s'était emparé d'une loupe grossissante. Ce roman est presque un parcours de découverte, celui d'un homme aux trois regards, la troisième partie pouvant être considérée comme une mise en abyme des deux premières. Je ne peux pas m'empêcher de penser qu'il s'agit, dans cette ultime partie, d'un hommage poétique, d'un rêve raconté par un homme mort qui parle depuis l'au-delà. Nous sommes dans un univers onirique, même lorsqu'il s'agit de la rencontre rendue à la fois cauchemardesque et métaphorique avec Roosevelt. L'engourdissement des personnages fait écho à celui des nations. En achevant le livre, j'étais prêt à être troublé par l'apparition d'un homme qui m'aurait dit : « Je suis

Jan Karski. » Il me manquait cette incarnation, sorte de quatrième partie du livre que peut-être le théâtre, entre réel et illusion, peut créer. J'espère que nous pourrions faire entendre tout ce que Karski n'a plus dit pendant trente-cinq ans, les trente-cinq ans durant lesquels il s'est muré dans le silence. C'est d'ailleurs l'un des thèmes de la partie fictionnelle du roman qu'interroge Yannick Haenel : comment cet homme a-t-il vécu à l'intérieur de ce silence, après avoir essayé de faire entendre son message et ne pas y être parvenu ?

Chaque partie du roman fait-elle l'objet d'un questionnement artistique particulier ?

Il y a un vrai enjeu artistique et esthétique dans chacune des parties. C'est l'ensemble qui m'intéresse, chaque partie traitée l'une après l'autre, et pas seulement la troisième, a priori plus théâtrale. La première décrit un témoignage filmé, la seconde est le résumé d'une autobiographie, la troisième est une invention, la chambre d'écho des précédentes. Le défi est passionnant, car il s'agit de trouver avec les moyens du théâtre un équivalent pour chacun de ces mouvements, de ces points de vue. C'est un voyage, une expérience. On est dans un questionnement qui est d'abord artistique. L'enjeu du théâtre ou de l'art comme moyen de transmettre est au cœur de ce projet. En fin de compte, c'est la place du témoin, du messenger, qui est en jeu ici. C'est une étape dans mon parcours de metteur en scène, mais c'est aussi une étape importante dans ma vie d'homme. Est-ce un hasard si j'ai lu le roman quelques jours après la mort de mon oncle, ancien déporté à Auschwitz-Birkenau et témoin engagé de la Shoah ? Pour moi, la question de la transmission du savoir est alors devenue essentielle, tout comme la nécessité de faire sentir à mes contemporains qu'il est fondamental de revisiter le monde chaotique qui nous a précédés, de ne pas l'oublier.

Dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, Jan Karski est entouré d'une part de mystère. Cela peut-il expliquer l'intérêt que lui porte Yannick Haenel ?

Certainement, comme pour moi d'ailleurs. L'exploration d'un mystère est au cœur du travail qui m'intéresse. C'est parce le roman a justement à voir avec l'invisible, avec le non-dit, la distorsion de la réalité et les forces obscures qui habitent Karski, que je m'y suis intéressé. Karski est un personnage romanesque, inventé et réinventé, dont la vérité n'est guère discernable, si tant est qu'elle le soit pour n'importe quel être humain. Arrive-t-on à être dans le vrai quand on raconte la vie de Karski ? Selon moi, la réponse est non, même si la fiction est un moyen d'inventer une forme de vérité, qui peut-être rend réellement compte du mystère Karski. À la fin de ma lecture, j'étais bouleversé : Yannick Haenel a réussi à produire en moi un sentiment d'effroi, de sidération. Avec les moyens de la littérature, la force de l'écriture. Il parvient à faire entendre et comprendre ce qu'a été l'univers du ghetto de Varsovie et à transmettre l'horreur du système mis en place pour exterminer les Juifs. Un système où les gouvernements, les hommes politiques, les laboratoires, les industries, les administrations de nombreux pays européens se sont organisés et ont travaillé ensemble pour exterminer six millions de concitoyens.

Jan Karski n'est-il pas un témoin très particulier, dans le sens où, après la guerre, il disait de lui-même : « Je suis un catholique juif », c'est-à-dire qu'il n'a pas seulement regardé les événements, mais les a vécus très profondément ?

Oui. C'est ce qui fait de lui un témoin à part. Sa place de témoin actif, dans le paradoxe de cette formule, est aussi la place métaphorique de l'artiste, du metteur en scène, de l'acteur au théâtre. Nous sommes là dans la position du passeur, dans un endroit de conscience que l'on transmet tout en étant observateur. C'est ce travail que je fais chaque fois avec les acteurs, ce que je leur demande d'être. Karski n'a jamais cessé d'être observateur et passeur. Il entre dans le ghetto et en ressort pour dire. Il est devenu témoin-acteur, dans un mouvement du dedans vers le dehors. Il était militaire et est devenu professeur de sciences politiques ; il était polonais et est devenu américain. Toujours dans un entre-deux sans doute inconfortable, acteur et spectateur, personne humaine et personnage de fiction.

Vous avez cru bon d'intituler cette pièce *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*. Pourquoi cet ajout ?

Parce qu'il y a le roman d'un côté et le spectacle de l'autre. En ayant changé plusieurs fois de nom, Jan Karski est devenu lui-même une fiction. Le spectacle s'inspire du livre, mais sera à la fois plus que le livre grâce aux ajouts cinématographiques et moins que le livre puisqu'il n'y aura pas l'intégralité du texte. C'est une œuvre réalisée avec un groupe d'artistes à partir d'un texte littéraire. Une œuvre personnelle qui va faire revivre un mort et, à travers lui, des millions de morts, puisque le théâtre est le lieu idéal pour faire parler les morts. Dans ma famille, on ne parlait pas des « rescapés » des camps, mais des « survivants », des « revenants »... C'est peut-être l'emploi de ces mots qui m'a hanté, habité et poussé vers le théâtre, qui est, pour moi, le lieu de l'évocation des fantômes, un endroit où le silence a sa place, un espace d'empathie, d'entendement. On y fait revenir ses morts comme dans *Ordet*, ou *Le Malade imaginaire*, et l'on peut aussi faire entendre à nouveau une parole qui n'a pas été entendue comme elle aurait dû l'être avant de tomber dans l'oubli. Le théâtre a toujours été pour moi un art de la « réparation ».

Vous n'avez plus joué dans vos spectacles depuis *Le Malade imaginaire*. Pourquoi revenir sur la scène aujourd'hui ?

Je reviens sur scène avec Laurent Poitrenaux, qui a créé le rôle-titre dans ma première mise en scène du *Malade imaginaire* ou *le Silence de Molière* justement. Au début, je cherchais un acteur pour raconter la première partie et un autre pour jouer la troisième partie mais je me suis vite rendu compte qu'il fallait, dans la première partie, un comédien qui ne soit pas associé à la fiction, à l'endossement d'un rôle, car un acteur jouant Karski dit de suite que nous sommes au théâtre. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'assumer la première partie du spectacle et de revendiquer ainsi la part personnelle et intime qui me lie à ce texte et à cette histoire. C'est une façon de dire aussi que cette chose toxique que j'ai vécue, à travers les autres, par transmission, doit aujourd'hui être exorcisée, comme on domestique un démon qui rongerait de l'intérieur.

Shakespeare fait parler les rois qui sont devenus chez lui des êtres de fiction, mais il semble qu'il soit difficile de le faire quand il s'agit de personnages historiques liés à la Shoah. Pourquoi ?

Le roman de Yannick Haenel ne raconte pas la Shoah, mais un témoignage. Il y a une vigilance, que je partage, quand il s'agit de parler de la Shoah : il y a un risque de diluer cette unicité en la mettant au niveau d'autres événements tragiques de l'Histoire de l'Europe et du monde au XX^e siècle. Il ne s'agit pas ici de récolter une espèce d'Oscar de la victime, mais de comprendre vraiment le mode de pensée qui a permis cette extermination de masse. Cette compréhension est pour moi indispensable afin de continuer à construire des sociétés saines. Juste après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu une nécessité fondamentale pour les survivants de penser que ce qu'ils avaient vécu était « irréprésentable » car inimaginable. Aujourd'hui, ce raisonnement peut devenir dangereux car on peut penser que ce qui n'est pas imaginable n'a pas pu exister alors que cela a existé, que cela a été mis en pratique, pas par des fous mais par des hommes qui, dans leurs bureaux, signaient des papiers, donnaient des autorisations pour que des millions de gens soient gazés et brûlés. C'est toujours dans l'air que l'on respire aujourd'hui. Ils étaient aidés par des ouvriers, des conducteurs de train, des petits fonctionnaires, des gardiens de camp, des architectes. Tous ces moyens financiers et humains réunis pour obtenir le résultat que l'on connaît maintenant, il faut les analyser, en parler. Devant les mises en doute qui ont surgi dans les années 80, où on se demandait si les témoins avaient vraiment une mémoire crédible, l'exigence de la parole qui dit et décrit est encore plus grande. Donc tout me paraît imaginable et dicible. Sans doute peut-on commettre des maladresses en le disant, mais il faut absolument faire entendre le récit de cette tragédie, de ce crime à l'échelle européenne, qui n'a été possible que parce que le monde a fermé les yeux. Il y a eu un véritable abandon. Le roman de Haenel est une allégorie de l'abandon. Est-il interdit d'imaginer comment cela a été rendu possible ? Yannick Haenel n'a pas inventé la rencontre entre Karski et Roosevelt : l'absence de réaction face à sa révélation a bel et bien existé... Je ne veux pas remplacer les historiens. Je ne veux pas prendre parti entre les différentes écoles historiques.

Un certain nombre d'historiens affirment qu'on ne peut pas reprocher à Roosevelt de ne pas avoir cru ce qu'on lui racontait, justement parce que cela paraissait inimaginable et qu'il est facile de lui en faire aujourd'hui le reproche, maintenant, que nous savons que tout cela a bel et bien existé.

Imaginable ou pas, cela a existé et les alliés n'ont pas fait grand-chose. Je fais une proposition personnelle pour réfléchir à cet abandon qui est d'ordre métaphysique, politique, philosophique. Littéralement bien sûr, il n'y a pas eu un abandon total. Mais la douleur, elle, est là pour toujours. Comme le dit Hannah Arendt : « Cela ne devait pas arriver. Il est arrivé là quelque chose avec quoi nous ne pouvons nous réconcilier. Aucun de nous ne le peut. » C'est ce que Yannick Haenel dit d'une façon qui m'a touché et que j'ai envie, à mon tour, de faire entendre. À mon sens, c'est dans la transgression que propose cet auteur qu'on pourra réinventer quelque chose qui permettra une nouvelle transmission.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



JAN KARSKI (MON NOM EST UNE FICTION)

d'après le roman *Jan Karski* de **Yannick Haenel**

OPÉRA-THÉÂTRE

durée estimée 2h - création 2011

6 7 8 9 11 12 13 15 16 À 18H / **14** À 15H

mise en scène et adaptation **Arthur Nauzyciel** scénographie **Riccardo Hernandez**
regard et chorégraphie **Damien Jalet** musique **Christian Fennesz** lumière **Scott Zielinski** son **Xavier Jacquot**
costumes **José Lévy** vidéo **Miroslaw Balka**

avec **Alexandra Gilbert, Arthur Nauzyciel, Laurent Poitrenaux**
et la voix de **Marthe Keller**

production Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre
coproduction Festival d'Avignon, Les Gémeaux Scène nationale de Sceaux, CDDB-Théâtre de Lorient Centre dramatique national, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale, La Comédie de Reims Centre dramatique national
avec le soutien de la Région Centre, de l'Institut Polonais de Paris et de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme *New settings*
avec la participation de l'Institut Français
avec l'aide du Théâtre TR Warszawa (Varsovie) et de l'Ambassade de France en Pologne
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Le roman *Jan Karski* est publié aux éditions Gallimard.

Jan Karski (Mon nom est une fiction) fera l'objet d'une Pièce (dé)montée, dossier réalisé par le Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris, disponible sur les sites internet du Festival d'Avignon et du CRDP de Paris.

Romeo Castellucci

Societas Raffaello Sanzio

En quelques années, le nom de **Romeo Castellucci** s'est imposé comme l'une des références de l'art théâtral européen. C'est en 1981 qu'il fonde la Societas Raffaello Sanzio, une compagnie basée à Cesena (Émilie-Romagne), considérée comme « expérimentale » dans l'Italie des années 90. Sous sa signature, déclinée à la mise en scène, à la scénographie, à l'adaptation, aux lumières et aux costumes, l'ancien diplômé des Beaux-Arts de Bologne n'a cessé de passer la scène au crible de références picturales entre passé et présent, de Piero della Francesca à Warhol, ou, cette année, d'Antonello da Messina à Manzoni. L'étonnante plasticité de ses images, la sobriété de la présence humaine ou animale, la rigueur des gestes et déplacements, l'importance du texte projeté ou murmuré, la place occupée par des machineries de type nouveau, l'ampleur de l'investissement sonore (dûe à son association avec Scott Gibbons) montrent la capacité de Romeo Castellucci d'absorber tous les langages au service du théâtre. Nourri d'une italianité profonde, enraciné dans l'enfance, dans la langue latine et le théâtre grec, puisant dans la linguistique et les recherches expérimentales, dans la philosophie et la théologie, son travail donne corps à une expérience intérieure au cours de laquelle le verbe vacille. Les pièces qu'il crée forment un seul faisceau de paraboles dont le décryptage est livré à l'imagination du spectateur. Au Festival d'Avignon, Romeo Castellucci vient pour la première fois en 1998 avec *Giulio Cesare* d'après Shakespeare. Suivent *Voyage au bout de la nuit*, un « concerto » d'après Céline, en 1999, et *Genesi*, en 2000. Par la suite, le Festival accueille la *Tragedia Endogonidia* avec *A.#02 Avignon* en 2001, avant de diffuser les épisodes *B.#03 Berlin* et *BR.#04 Bruxelles* en 2005, tout en déployant ses *Crescite XII* et *XIII*. En 2007, Romeo Castellucci présente *Hey Girl !* avant de devenir l'un des artistes associés de l'édition 2008 et de créer trois pièces inspirées par *La Divine Comédie* de Dante : *Inferno* dans la Cour d'honneur, *Purgatorio* à Châteaublanc et *Paradiso* à l'Église des Célestins.

Plus d'informations : www.raffaello sanzio.org

Entretien avec Romeo Castellucci

Qu'est-ce qui est à l'origine de votre nouvelle création, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* ?

Romeo Castellucci : Un tableau, le *Salvator Mundi*, peint par Antonello da Messina. Un jour, en feuilletant un livre, je suis tombé sur ce portrait de Jésus que j'avais étudié des années auparavant, aux Beaux-Arts de Bologne. J'ai littéralement été saisi par ce regard qui plonge dans vos yeux : j'ai marqué une pause, très longue, qui n'avait rien de naturelle et j'ai compris qu'une rencontre s'opérait. Je n'étais pas seulement devant une page de l'histoire de l'art, mais devant autre chose. Il y avait un appel dans ce regard. C'était lui qui me regardait, tout simplement. Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, ce regard du Christ est central et rencontre chaque spectateur, individuellement. Le spectateur est sans cesse observé par le fils de Dieu.

Sous ce regard, vous placez une scène de vie terriblement triviale...

L'axe entre le portrait et le spectateur croise en effet celui tracé entre un père incontinent et son fils qui doit partir au travail, alors même que son père est victime d'une crise de dysenterie. Le rapport entre le spectateur et le portrait du Christ, qui veille avec bienveillance sur lui, est ainsi entraîné dans une turbulence provoquée par le débordement du père. Je voulais comprendre l'amour et la lumière dans cette condition de perte. L'incontinence du père est une perte de substance, une perte de soi. Ce n'est pas la mort, mais elle fait tout autant souffrir.

Vous situez-vous plutôt du côté du père ou du côté du fils ?

Dans ce cas-là, je crois, du côté du fils. Dans ce que l'on peut ressentir, on s'identifie plus facilement au fils : chacun est seul face à la merde et celle de l'autre devient la nôtre parce qu'elle représente un lien avec lui. Il y a nécessairement un transfert qui s'opère entre le spectateur et le fils. Le spectateur doit faire face aux sentiments qui animent le fils, c'est-à-dire la patience, la pitié, l'amour, mais aussi la colère et la haine. Puis il y a une rupture dans la pièce : la dimension scatologique dépasse alors tout réalisme et la situation devient métaphysique. On passe de la scatologie à l'eschatologie et l'on bascule dans une dimension métaphorique de l'œuvre.

L'atmosphère de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* n'est pas sans rappeler celle de *Purgatorio* ? Avez-vous consciemment souhaité raccorder ces deux spectacles ?

Oui, c'est totalement volontaire. Entre ces deux propositions, l'esprit est différent, mais la forme est proche. Une situation qui se déploie en un long plan-séquence. Un homme mis devant d'autres hommes – les spectateurs –, qui, par un effet de miroir, se retrouvent eux-mêmes mis à nus.

Si cette pièce joue sur le miroir, elle joue aussi sur les contrastes ?

Cette pièce est à la fois l'expérience d'une profonde humiliation – celle du père qui ne peut plus se retenir et laisse filer dans son flot de matière sa dignité – et celle d'une profonde manifestation d'amour – celle du fils – qui vient illuminer la situation, telle une lumière divine. C'est au spectateur de répondre à l'énigme qui lui est posée.

Votre théâtre essaie-t-il d'approcher l'ineffable ?

Au théâtre, on est face à l'ineffable, bien sûr, comme dans tout art. Sinon, on tombe dans le descriptif, dans les objets, dans le domaine de la communication ou dans celui des médias.

Mais vous avez besoin d'éléments pour approcher l'ineffable, vous avez besoin d'objets...

C'est une contradiction merveilleuse : pour dire toute la puissance qui réside dans le fait de ne pas dire, il faut le dire. Il faut des objets, il faut de la matière, il faut de la merde, il faut de la vulgarité et cette vulgarité s'illumine par la simple conscience d'être face à l'ineffable.

Pensez-vous que le théâtre puisse approcher le sacré ?

Oui, mais ce n'est pas un sacré doctrinal. On ne peut pas vraiment le saisir. Il est là. C'est une épiphanie individuelle propre au spectateur. Mais il est bien là, dans la rencontre entre l'image qui n'est jamais donnée et celui qui la regarde. On se situe au-delà du mysticisme. C'est autre chose, car le rôle du théâtre n'est pas d'offrir un quelconque salut.

Comment concevez-vous votre rôle d'artiste ?

Je pense que l'artiste doit disparaître derrière son œuvre.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO (Sur le concept du visage du fils de Dieu)

OPÉRA-THÉÂTRE

durée estimée 1h - *première en France*

20 21 22 23 25 26 À 19H

conception et lumière **Romeo Castellucci** musique **Scott Gibbons**
conception et réalisation des objets **Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso**

avec **Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella**
et **Dario Boldrini, Silvia Costa, Silvano Voltolina**

production Societas Raffaello Sanzio
coproduction Festival d'Avignon, Theater der Welt 2010 (Essen), deSingel International Arts Campus (Anvers), Théâtre national de Bretagne (Rennes), The National Theatre (Oslo), Barbican London and SPILL Festival of Performance, Chekhov International Theatre Festival (Moscou), Holland Festival (Amsterdam), Festival d'Athènes-Épidaure, Festival Grec de Barcelone, International Theatre Festival DIALOG Wroclaw (Pologne), Belgrade International Theatre Festival-BITEF, Spielzeit'europa Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville-Paris, Romaeuropa Festival, Theatre Festival SPIELART München, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Théâtre Auditorium de Poitiers Scène nationale, Peak Performances @ Montclair State (États-Unis)



Projection

Parsifal

22 juillet - TINEL DE LA CHARTREUSE - 14h et 20h

durée 4h

Avec ce *Parsifal*, Romeo Castellucci a réalisé en janvier 2011, au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, une mise en scène d'une formidable puissance poétique sur la musique ensorcelante du dernier opéra de Richard Wagner. Un film inédit, dont la première projection publique se fera en présence de Romeo Castellucci (séance de 14h).

opéra de **Richard Wagner**
mise en scène **Romeo Castellucci**
chorégraphie **Cindy Van Acker**
direction musicale **Hartmut Haenchen**
Orchestre symphonique, chœurs et chœur de jeunes de la Monnaie

avec **Anna Larsson, Thomas Johannes Mayer, Andrew Richards, Jan-Hendrik Rootering, Tomas Tomasson, Victor von Halem...**

production Théâtre royal de la Monnaie
projection en collaboration avec la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

François Verret

Inclassable **François Verret** qui, depuis la création de sa compagnie en 1979, traverse le paysage artistique entouré de musiciens, de danseurs, de comédiens, de circassiens, de plasticiens, de créateurs lumière pour présenter des pièces faisant la part belle à l'expérimentation et à la recherche. Chacun de ses collaborateurs apporte ses réflexions et son savoir-faire pour créer un moment de théâtre qui pose et repose sans cesse la question de l'homme, de son présent et de son devenir, de ses contradictions, de ses désirs et de sa démesure. À ces partenaires de plateau, il ne faut pas oublier d'associer les écrits littéraires ou scientifiques, dont François Verret s'est souvent inspiré et qui ont parfois été à l'origine même de ses projets. Kafka, Musil, Melville, Faulkner ont une grande importance dans le développement de son œuvre, où l'intime et le collectif, le sociétal et le politique sont questionnés. De cette confrontation surgit le tragique de la condition humaine, mais aussi l'humour et la dérision du comportement des hommes en prise avec leur destin. Pour François Verret, la scène de théâtre est le lieu par excellence de la fiction, l'endroit où peut se déployer un processus de création en mouvement. Un lieu qu'il transforme en un espace peuplé d'étranges figures, mais aussi de mystérieuses machines et structures mobiles. Pour une proposition qui offre toujours plusieurs niveaux de lecture et de sens aux spectateurs, refusant ainsi l'idée d'un message univoque et contraignant. Au Festival d'Avignon, c'est avec *Sans retour*, spectacle inspiré de la lecture de *Moby Dick*, que le public a pu découvrir en 2006 le travail de François Verret.

Plus d'informations : www.francoisverret.com

Entretien avec François Verret

Comment naissent vos projets ?

François Verret : Je n'ai pas de vision prédéterminée de ce que sera mon projet, car je n'imagine pas mon travail sans les collaborations des artistes qui m'entourent. Ces collaborations sont toutes "mères" de ce projet : elles participent étroitement à la conception de sa dramaturgie, de sa scénographie. La première étape d'un projet réside donc dans la constitution d'une équipe d'artistes qui cherche avec moi. Chercher seul ou ensemble tout ce qui va concourir à la construction d'une œuvre est déjà, selon moi, un art. D'essai en essai, d'empirisme en empirisme, peu à peu, des points de certitude surgissent et deviennent, dans un premier temps, nos appuis temporaires, avant de devenir parfois de solides ancrages. Il y a donc, dans notre processus de création, un mélange de réflexion personnelle et de réflexion collective avec toujours une inconnue : comment se passera cet échange de pensées ? Les singularités de chacun doivent ensuite s'esquisser en actes, avant la longue ligne droite de plusieurs semaines de travail ancré dans un lieu unique.

Tous les artistes qui vous entourent participent-ils ensemble à ces semaines de travail ?

Non, c'est impossible dans les conditions financières qui sont les nôtres. En fait, chacun vient déposer pendant quelques jours un essai, qui se réalise à deux, à trois ou à plus. C'est à partir de ces essais successifs que se construit le spectacle.

Vous utilisez des matériaux très divers pour construire vos spectacles. Qu'en est-il pour votre nouvelle création *Courts-Circuits* ?

C'est ma lecture subjective, mon regard sur des documents littéraires, cinématographiques, photographiques, musicaux et picturaux que je fais partager. Certains des artistes avec lesquels je travaille lisent ces textes ou regardent ces films, mais ce n'est pas une nécessité. Ce sont des points forts, à partir desquels nous construisons notre travail. Ils sont nombreux et s'ajoutent les uns aux autres, certains n'arrivant même qu'au début des répétitions. Pour *Courts-circuits*, je me suis intéressé à un roman de Don DeLillo, *L'Homme qui tombe*, à un texte du neurologue Oliver Sacks, *L'Éveil, cinquante ans de sommeil*, aux films d'Abel Ferrara, mais aussi à Sarah Kane, à Pasolini, à Walser et à son magnifique *Institut Benjamenta*. Ces partenaires absents du plateau, je les choisis parce que je me reconnais en eux, parce qu'ils me touchent intimement.

Votre choix est-il donc plus intuitif que rationnel ?

Bien sûr. Quand je lis Don DeLillo, j'ai une très forte image qui me vient. Celle du brouillard, qui répond à une sensation que j'ai en ce moment sur notre horizon commun et sur mon propre horizon. J'ai le sentiment que ce sera le cœur de cette nouvelle création. Viennent ensuite d'autres sensations : perte de repères, flottement, fragilité extrême, incapacité à savoir où l'on est et où l'on va, questionnement sur la nécessité d'aller quelque part. Dans les jours qui ont suivi le 11-Septembre 2001 et l'effondrement des tours à New York, il y a eu un état post-traumatique dont parle très bien Don DeLillo. Il traduit d'ailleurs ce trouble dans sa propre littérature, en utilisant une langue qui doute d'elle-même. Cette catastrophe n'a été que la première d'une longue série programmée par notre aveuglement et, même si nous y avons survécu, rien ne garantit que nous survivions à celles qui s'annoncent. Dans le monde d'aujourd'hui, nous partageons l'expérience que Don DeLillo installe au centre de son livre. En faisant de son héroïne une femme qui dirige des ateliers d'écriture réunissant des gens chez lesquels affleure une sorte de bégaiement d'Alzheimer, il installe comme un enjeu la recherche des mots, qui permettent de dire la sensation d'être au monde. La finalité de cet endroit, l'atelier d'écriture, peut se visiter théâtralement. Nous pouvons donc être les passeurs de cette parole.

Pensez-vous que ce sentiment d'un horizon quasi-invisible, dans le brouillard, soit intensément partagé ?

Certainement, très communément partagé, même par les adolescents, nos enfants. Pasolini disait que les fils paient la faute des pères. Aujourd'hui, la question n'est plus seulement celle de la faute, mais aussi la question de « Pourquoi la faute ? » J'ai l'impression, sans être paranoïaque, que cette faute est souvent provoquée, cultivée sciemment ou inconsciemment, par des forces repérables. C'est là que nous devons aborder la question politique. Si réellement une société néolibérale, du moins telle qu'elle se développe aujourd'hui, corrompt l'art de vivre et l'idéologie, alors l'horizon est obligatoirement plongé dans le brouillard. Cette économie néolibérale détermine de nombreux états d'être au monde et entraîne notamment le développement de somatisations qui sont la seule réponse possible de ceux qui ne peuvent plus, ne veulent plus, ne croient plus, n'y arrivent plus... Alors pourquoi ne s'arrêteraient-ils pas ? La maladie du sommeil qu'Oliver Sacks nomme « encéphalite léthargique », provoquée par un virus, ne pourrait-elle pas se répandre parmi tous ceux qui, un jour, décident qu'ils ne décident plus et disent : « Faites de moi ce que vous voulez, je m'abstraïs de tout choix, je m'absente de ce monde où je n'ai plus de place » ?

Le plateau du théâtre est-il le lieu privilégié pour faire entendre cette situation ?

C'est le lieu de la fiction, l'endroit où l'on peut sortir du temps, du circuit, l'espace où l'on peut réinventer un temps organique, qui croise nos subjectivités et qui n'a de compte à rendre à personne. C'est le lieu où l'on peut s'autoriser à renouer avec nos ancrages, nos mémoires. Sur le plateau de théâtre, peuvent revenir les figures du passé qui nous hantent, avec qui nous avons encore envie de parler. Ce sas de décompression est un espace-temps qui réinvente son temps, qui permet de se mettre « hors circuit », d'exprimer une conscience critique violente, à l'égal de celle de Jean Genet qui prônait la violence contre la brutalité, une conscience politique contre un système de brutalité. Il s'agit de pouvoir continuer à respirer avant étouffement. Au théâtre, cette violence peut être dite de façon très nuancée, très doucement, calmement, mélancoliquement. C'est cette vision qui va être partagée et questionnée par tous ceux qui sont réunis sur le plateau, dans un mouvement polyphonique et choral.

Cette brutalité du système n'apparaît-elle pas de façon plus évidente aujourd'hui, en période de crise ?

Elle apparaît plus clairement, mais il est toujours aussi difficile d'identifier l'adversaire. Car cette brutalité est de plus en plus diffuse. Je pense qu'il faut identifier calmement et sans peur cet adversaire que l'on peut qualifier de différentes façons, en allant jusqu'à néo-fasciste si nécessaire. Comme le disait Heiner Müller, j'ai l'impression qu'il s'agit d'engager une bataille contre l'hydre. Le *storytelling*, la communication narrative, fabrique sans relâche des énoncés et des images qui font écran à ce que serait un regard subjectif, un regard d'anthropologue qui descellerait les causes du mal-être que l'on ressent.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



COURTS-CIRCUITS

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée estimée 2h15 - création 2011

16 17 18 19 21 22 À 22H

mise en scène **François Verret** scénographie **Vincent Gadras, Karl Emmanuel Le Bras**
lumière **Robin Decaux, Karl Emmanuel Le Bras** son **Géraldine Foucault** vidéo **Manuel Padelou**

avec **Jean-Baptiste André, Alessandro Bernardeschi, Séverine Chavrier, Jean-Pierre Drouet, Mitia Fedotenko, Marta Izquierdo Munoz, Natacha Kouznetsova, I Fang Lin**

production Théâtre national de Bretagne (Rennes)
coproduction Festival d'Avignon, MC2:Grenoble, Théâtre de la Ville-Paris, Espace Malraux-Chambéry Scène nationale de Chambéry et de la Savoie,
L'Apostrophe Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, Compagnie FV
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.



Cycle de musiques sacrées

Concert d'improvisation

20 juillet - TEMPLE SAINT-MARTIAL - 18h

percussions et orgue **Jean-Pierre Drouet**
piano et orgue **Séverine Chavrier**

(voir page 129)

Patrice Chéreau

Patrice Chéreau a su très jeune qu'il ferait du théâtre : son parcours n'a pas démenti son pressentiment. C'est en 1966, avec *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche, que le public découvre ce jeune metteur en scène, juste avant qu'il ne devienne, à vingt-deux ans, le nouveau directeur du Théâtre de Sartrouville. Après cette première intrusion dans l'institution théâtrale publique, il rejoint le Piccolo Teatro de Milan, alors dirigé par Giorgio Strehler. De cette rencontre, et des deux années de travail intensif qui s'ensuivirent, lui restera un regard exigeant sur la lumière, permettant de mettre en valeur l'espace du plateau et les corps qui l'arpentent. De retour en France en 1972, il est nommé directeur adjoint du Théâtre national populaire de Villeurbanne, à l'invitation de Roger Planchon. Pendant près d'une décennie, il y signera de mémorables mises en scènes de textes classiques comme contemporains. Nommé co-directeur du Théâtre Nanterre-Amandiers en 1981, il s'attache alors à faire connaître et reconnaître l'auteur Bernard-Marie Koltès, tout en continuant de faire entendre Heiner Müller, Tchekhov ou Shakespeare. Désireux de retrouver une plus grande liberté, il quitte son poste en 1990 et dirige ses pas vers l'opéra, qu'il a notamment abordé à Bayreuth en montant la *Tétralogie* de Wagner, et vers le cinéma, y devenant un réalisateur et scénariste de renom. Théâtre, opéra, cinéma : dans ces trois arts majeurs, dans « ces trois langues différentes », Patrice Chéreau raconte les mêmes histoires, les mêmes allégories. Des histoires de vie et de mort, de vivants et de fantômes, d'amour et de désamour, de solitude et d'aventures collectives. Il se veut avant tout artisan au service de la parole des grands poètes. Attentif et exigeant directeur d'acteurs, il leur demande d'être littéralement traversés et transformés par les mots, afin de porter le théâtre au plus haut. Il est venu au Festival d'Avignon en 1987 avec *Platonov*, un travail réalisé avec les élèves de l'École de Nanterre-Amandiers, puis a mis en scène en 1988 *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et *Hamlet* de Shakespeare, dans la Cour d'honneur.

Portrait de **Thierry Thieû Niang** (voir page 95).

Entretien avec Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang

Pourquoi avez-vous choisi de travailler sur *Je suis le vent* après avoir mis en scène *Rêve d'automne* du même auteur, Jon Fosse ?

Patrice Chéreau : Il faut revenir à la genèse de ces deux projets. Il y a deux ans, je lisais des pièces de théâtre et je suis tombé sur *Rêve d'automne*. C'était exactement au moment où le musée du Louvre me faisait la proposition d'un vaste projet de collaboration. Il m'a paru évident que cette pièce correspondait parfaitement à ce que j'avais envie de faire entendre comme théâtre à l'intérieur du musée. Lors de discussions avec Katharina von Bismark, directrice de l'Arche Éditeur qui publie les textes de Jon Fosse, celle-ci m'a rappelé m'avoir précédemment adressé une autre pièce de cet auteur, *Je suis le vent*, en pensant qu'elle pourrait m'intéresser. J'ai relu la pièce et me suis dit qu'il fallait que je la monte, tout en gardant intact le désir de travailler sur *Rêve d'automne* pour le Louvre. Je ne voulais pas passer à côté d'une pièce aussi énigmatique. J'ai donc décidé de monter les deux, successivement. C'est quelque chose que je n'avais pas fait depuis l'époque où je travaillais au Théâtre Nanterre-Amandiers, mais que je pensais possible, sans doute aussi parce que je travaille depuis avec Thierry Thieû Niang. J'ai compris qu'on pouvait faire plusieurs choses en même temps, sans pour autant nuire à la qualité de chacun des travaux engagés. Je pense qu'il est plus facile de rêver sur deux pièces de Jon Fosse que de passer de Jon Fosse à Koltès, comme nous venons de le faire. J'ai aujourd'hui le sentiment de connaître beaucoup mieux la langue de Jon Fosse, c'est-à-dire sa façon d'écrire et de pouvoir rentrer plus facilement dans cette écriture en laquelle j'ai une absolue confiance.

Votre rapport avec l'auteur Jon Fosse est-il de même nature que celui que vous entreteniez avec Koltès ?

P. C. : Ma rencontre avec l'écriture de Koltès a bouleversé mon parcours de metteur en scène. Elle est arrivée tard dans ma vie. Je prenais des textes qui n'avaient jamais été montés auparavant, autrement dit une œuvre qui n'était pas encore « sèche », comme disait mon père. Avec Jon Fosse, on est en effet dans la même nature de rapport. Si je voulais avoir des renseignements sur la façon de monter ces pièces, je n'aurais personne à qui m'adresser. Ce ne serait bien évidemment pas le cas si je m'intéressais à une pièce de Shakespeare.

Vous allez monter cette pièce avec des acteurs anglais. Pourquoi ?

P. C. : C'est l'aboutissement d'un processus engagé depuis déjà quelques années avec le Young Vic Theatre de Londres, qui désirait m'accueillir et qui m'avait proposé de mettre en scène *Macbeth*. J'avais moi-même très envie de travailler avec des acteurs anglais, mais l'idée de m'attaquer à Shakespeare dans la langue originale du texte me faisait peur : si vous montez Shakespeare en français, vous pouvez vous cacher derrière la traduction, ce qui n'était pas possible à Londres. Je leur ai donc proposé le texte de Jon Fosse et ils ont accepté. Cela s'est fait sans beaucoup réfléchir, assez simplement, un peu comme lorsque j'ai décidé de mettre en scène *Peer Gynt* alors que je n'avais lu que le premier acte... Thierry Thieû Niang ayant accepté de m'accompagner dans ce projet, nous avons commencé à chercher des acteurs. Une fois les acteurs trouvés, il n'y avait plus aucune hésitation possible.

Quand Jon Fosse parle de son écriture, il parle beaucoup de musicalité. Vous avez déclaré dans une interview que vous aimiez les acteurs anglais parce qu'avec eux, « on comprend tout tout de suite car ils n'ont pas la voix placée comme les Français ». Cela change-t-il votre façon de travailler le texte ?

P. C. : Les acteurs anglais ont aussi une qualité de travail légèrement supérieure aux acteurs français. Leur disponibilité et leur flexibilité facilitent, pour moi, le travail. C'est une question de culture et d'éducation. Avec eux, on a le sentiment que tout est possible, qu'on peut aller loin, même si on ne sait pas toujours comment y parvenir. Ma première rencontre avec des acteurs anglais s'est faite au cinéma, notamment autour de mon film *Intimité*. J'ai adoré les moments partagés avec eux. Cela ne veut pas dire que je n'aime pas les acteurs français, mais je suis conscient des différences, même si j'ai eu beaucoup de plaisir avec les acteurs de *Rêve d'automne* ou avec Romain Duris pour *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès. En ce qui concerne la « musicalité » du texte, il faut savoir de quoi on parle. Il y a une construction musicale, c'est indéniable. Il y a des thèmes qui reviennent, une vraie structure, mais je n'arrive pas à entendre une véritable musicalité dans le texte français. Si je pouvais l'entendre en norvégien, peut-être serais-je plus sensible à une forme de musicalité, même s'il ne faut pas oublier que le norvégien que parle Jon Fosse est très minoritaire en Norvège, puisque parlé par environ dix pour cent de la population. Je crois que cette musicalité dont parle Jon Fosse doit être vraiment liée à la langue, car dans la version anglaise je perçois un rythme différent. J'entends autre chose, mais peut-être est-ce parce que c'est un auteur, un excellent auteur, Simon Stevens, qui a assuré la traduction de ce texte.

Vous travaillez la mise en scène à deux. Comment envisagez-vous cette collaboration ?

Thierry Thieu Niang : C'est un travail partagé qui a débuté dès l'origine du projet. Il se fait dans une grande liberté, rien n'est organisé à l'avance. Depuis plusieurs années, je travaille avec des comédiens sur des propositions théâtrales parce qu'il y a quelque chose qui me fascine dans le corps des comédiens que je ne retrouve pas obligatoirement dans le corps des danseurs : une façon « maladroite » de chercher dans les pieds et dans les bras des appuis au moment où ils sont traversés par un texte, une langue ou un personnage. Cela m'intéresse beaucoup car, depuis des années, je cherche avec des enfants, des seniors, des chanteurs et des comédiens des façons différentes de bouger, d'être sur un plateau. Cette recherche m'aide dans mon propre travail de danseur et de chorégraphe. Ce que j'amène en premier dans notre travail commun avec Patrice Chéreau, c'est une pratique de l'improvisation pour trouver de nouvelles énergies en travaillant sur le poids des corps, sur le toucher, sur les contacts, yeux ouverts ou yeux fermés. C'est un travail très concret pour voir comment quelque chose surgit du geste dansé, qui va faire entendre autrement le texte dit.

Qu'est-ce qui vous a donné envie de venir vers le théâtre ?

T. T. N. : Si je danse, c'est que j'ai toujours eu du mal à mettre des paroles sur ce que j'avais envie d'être ou de faire. Je suis un grand lecteur silencieux. Avec le théâtre, j'ai compris que je pouvais raconter des choses du réel d'une façon plus directe qu'avec la danse, qui est un art plus abstrait. En travaillant avec des acteurs qui ont joué dans des opéras, comme ceux de *La Maison des morts*, mis en scène par Patrice Chéreau, je me suis très vite rendu compte qu'il y avait la possibilité de créer des choses très chorégraphiques. J'en ai eu la confirmation en travaillant avec Michelle Marquais dans *Rêve d'automne*. Ma première expérience d'une vraie rencontre heureuse avec le théâtre, c'est avec François Rancillac lorsqu'il a présenté *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce. Je crois que, depuis, j'ai plaisir à remettre les acteurs « dans » leur corps. Bien sûr, Patrice ne m'a pas attendu pour travailler sur le corps des acteurs et sur les mouvements. Mais, avec lui, je ne suis pas dans la reproduction d'une technique qui serait valable quel que soit le spectacle. Avec lui, je m'aventure sur des terrains souvent inconnus : travailler sur un texte non théâtral, *La Douleur* de Marguerite Duras, travailler avec un comédien qui n'a jamais fait de théâtre comme Romain Duris dans *La Nuit juste avant les forêts* ou encore travailler à Londres avec des acteurs anglais.

Est-ce justement parce que vous allez travailler en anglais avec des acteurs anglais que vous éviterez l'écueil de la répétition des formes ?

P. C. : J'ai toujours essayé d'éviter de faire deux fois le même spectacle, même si je ne suis pas dupe et que je sens bien qu'il y a parfois des répétitions. Comme tout le monde, parce que j'ai des obsessions dont j'ai du mal à me défaire. Mais j'ai l'espoir, utopique peut-être, que *Rêve d'automne* était différent de ce que j'avais fait jusqu'alors pour deux raisons : d'une part, parce que j'ai découvert un auteur et, d'autre part, parce que je travaille depuis longtemps avec Thierry. Entre *Rêve d'automne* et *Je suis le vent*, le travail sera forcément différent, parce que les deux pièces ne se ressemblent pas. Pour *Je suis le vent*, il s'agit d'une pièce avec deux personnages isolés en pleine mer, ce qui ne ressemble pas à *Rêve d'automne*, qui regroupe toute une famille dans un cimetière. Il me semble que j'ai acquis une relative familiarité avec l'écriture de Jon Fosse, qui pourra beaucoup me servir, car la première fois qu'on aborde cet auteur, il y a un choc, une difficulté à comprendre, à imaginer ce qui se cache derrière les mots.

Les mots sont rares dans les pièces de Jon Fosse. Est-ce cette rareté qui vous a séduit ?

P. C. : J'ai lu toutes les pièces de Jon Fosse qui ont été traduites en français. Si j'ai choisi ces deux-là, c'est bien sûr parce qu'elles proposaient un matériau qui m'obligeait à chercher, à creuser, à tenter de trouver ce qu'il y avait de fascinant dans cette écriture. Mais comme je vous le disais, il y a une part de hasard dans les choix. C'est très important le hasard, que je pourrais aussi nommer « intuition »... Avec *Je suis le vent*, nous sommes confrontés à une énigme totale qui, forcément, nous donne envie d'en savoir plus. Qu'est-ce qui se passe exactement dans cette pièce ? Qu'est-ce que cela touche ? Comment traiter les sautes de temps ? Dans *Rêve d'automne*, lorsque j'ai voulu résoudre ce problème du temps qui passe entre deux scènes, je n'y suis pas vraiment arrivé, alors qu'en laissant ce même problème se résoudre tout seul à un autre moment de la pièce, sans rien faire, il y a eu comme une évidence. Dans *Je suis le vent*, cette question du temps qui passe est au cœur

même de la pièce ; à aucun moment on ne peut dire : « Ah... voilà... avec cette phrase on est avant, avec cette phrase on est après. » Il n'y a pas de rupture nette, à l'image de la musique symphonique de Wagner où il est impossible, dans les modifications harmoniques, de se dire que c'est ici que tout bascule. Le passage n'est pas identifiable.

Jon Fosse affirme que, dans ses textes, ce qui n'est pas dit est plus important que ce qui est dit. Partagez-vous cette opinion?

P. C. : Non seulement je la partage, mais je pense que c'est valable pour la quasi-totalité des pièces que je monte. En tout cas, c'est toujours ce que je dis aux acteurs. Souvent les acteurs ont travaillé avant d'arriver sur le plateau et ils ont travaillé sur la seule matière en leur possession, c'est-à-dire le texte. Tout mon travail, à ce moment-là, consiste à détricoter ces constructions pour justement atteindre ce qu'il y a derrière les mots, ce qui n'est pas dit par les mots.

T. T. N. : Ce qui n'est pas visible est justement ce que la danse peut toucher plus particulièrement. Il peut y avoir une évidence des corps et des gestes.

Je suis le vent met en scène deux figures, l'Un et l'Autre, dont nous savons peu de choses...

P. C. : Oui, il y a un mystère quant à la présence des deux personnages au début de la pièce. Ils sont dans le même anonymat puisqu'ils n'ont pas de noms, pas de personnalité propre. Le danger serait de vouloir trouver une signification à ce mystère. Jon Fosse le dit très clairement : si je donne un nom à mes personnages, je donne une signification et je bloque le sens. Il faut donc inventer, en ouvrant des possibilités multiples. Ce qui n'est pas évident pour un public anglais, qui aime avoir toutes sortes de renseignements sur les personnages. Quand j'ai discuté avec Jon Fosse, après une représentation de *Rêve d'automne*, je lui ai demandé quels étaient les liens entre les deux personnages, de quelle façon ils étaient proches l'un de l'autre, c'est-à-dire quel passé commun pouvait les unir... Jon Fosse m'a répondu : « Je ne sais pas quels sont leurs liens, mais je suis sûr que, dans le temps de la pièce, ils sont très proches. »

Patrice Chéreau, lorsque vous parlez de votre travail de metteur en scène vous dites être un artisan et pas un artiste. Diriez-vous la même chose de votre travail d'interprète lorsque vous jouez ou que vous lisez des textes ?

P. C. : J'ai beaucoup joué quand j'ai commencé à travailler dans le théâtre. Mais ce n'était pas ma réelle volonté. Moi, j'ai toujours voulu organiser les choses. C'est essentiellement en jouant *Dans la solitude des champs de coton* que j'ai effectué un réel apprentissage d'acteur. Dans mes lectures, je m'attache à la langue et au texte. C'est un exercice sur le phrasé, sur le moyen de faire parvenir le sens et pas seulement la musique d'un texte. Ce qui veut dire que je ne travaille pas sur un « état », sur une « transe ». C'est l'articulation de la pensée qui m'intéresse et je m'aperçois souvent qu'il suffit d'appuyer sur le bon mot, qui n'est pas obligatoirement le mot le plus important, pour faire surgir le sens de la phrase. C'est ce travail que je fais sans cesse avec les acteurs. Je ne dirige pas les acteurs, je les accompagne en tenant compte de ce qu'ils sont en tant que personne. Je ne tente pas de leur imposer des théories battues en brèche dès qu'ils posent le pied sur le plateau, je ne les oblige pas à être différents de ce qu'ils sont, je contourne les problèmes si je m'aperçois qu'il y a un blocage. J'essaie de garder ce qui émerge et qui n'a pas été prévu. Pour le travail sur le texte, c'est comme dans la danse, si on ne prend pas le bon appui, le mouvement ne fonctionne pas. À la vérité, je fais toujours mes lectures, textes en main, je retrouve ainsi mes réflexes de metteur en scène. Pour en revenir au mot « artiste », qui est un très beau mot, je le trouve un peu galvaudé en ce moment : c'est la raison pour laquelle je lui préfère « artisan », en référence à l'artisanat.

Qu'elle est la nature du travail de Thierry Thieû Niang dans ce processus de création ?

P. C. : Beaucoup de gens pensent que je lui demande de travailler sur le corps des acteurs pour leur apprendre à bouger. Mais ce n'est pas ça du tout. Au mois de décembre, nous avons passé une journée avec les acteurs anglais. Le matin, Thierry a travaillé deux heures avec eux et je suis venu l'après-midi. J'ai vu le résultat et j'ai constaté un rapprochement des corps avec, en arrière-plan, la situation même de la pièce. Il avait établi un début d'agencement possible des corps. J'ai pris quelques photos et, l'après-midi, à la table, nous avons décortiqué le texte, ce qui est le plus long. Ensuite, le travail de Thierry et le mien s'imbriquent : je profite de l'inventivité folle que je constate dans la danse contemporaine pour construire avec Thierry le spectacle. Nous travaillons ensemble : j'assiste aux improvisations qu'il fait et il est présent lorsque nous étudions le texte. Nous échangeons donc beaucoup, sur et hors du plateau.

T. T. N. : Je pense que les chorégraphes et les danseurs de ma génération ont été habitués très jeunes à aller vers les compositeurs, vers les plasticiens, vers les gens de théâtre. Les équipes se sont décroisées et les rencontres ont été nombreuses. La vraie question est celle de la nature de la collaboration. On peut seulement être là pour faire bouger les corps, apporter nos techniques, ou bien participer à la totalité de l'élaboration du projet. Avec Patrice, je ne suis plus seulement chorégraphe : j'apprends ce qu'est la direction d'acteur, ce qu'est dialoguer avec les acteurs, leur renvoyer des choses qui dépassent leur simple rapport au corps. Après avoir collaboré avec lui, je me rends compte à quel point certains metteurs en scène abandonnent les acteurs sur le plateau. Patrice, lui, est présent à leurs côtés à chaque instant pour arriver ensemble vers le but et pour continuer, même après la première, même en tournée, à retravailler, à reprendre, à continuer d'inventer. Un collectif de création se forme alors, fonctionnant avec tous les collaborateurs du projet, avec Richard Peduzzi, son décorateur, ou, pour l'opéra, avec Pierre Boulez. Le metteur en scène n'est plus un roi omnipotent, mais le membre, sans doute le plus important, d'une famille réunie pour créer sans que personne ne se sente dépossédé de quoi que ce soit. Il arrive souvent que des amis qui connaissent mon travail me disent reconnaître la part qui est la mienne dans ce projet collectif.

P. C. : Oui, mais souvent ils se trompent... et l'inverse est aussi vrai. Et c'est cela qui est important. C'est la preuve du croisement que nous opérons ensemble.

Patrice Chéreau, vous n'étiez pas revenu au Festival d'Avignon depuis 1988 et *Hamlet*. Pourquoi ?

P. C. : Cela c'est trouvé comme ça... Je ne suis pas fou du plein air... Il faut dire aussi que j'ai passé pas mal de temps sur les vingt dernières années à faire du cinéma et de l'opéra même si, contrairement à une idée répandue, je n'ai jamais vraiment quitté le théâtre en faisant notamment des lectures. Si on ajoute les spectacles d'opéra à ces lectures, je suis parfois resté présent neuf mois sur douze sur les plateaux de théâtre. À quelqu'un qui récemment me disait : « Alors, ça y est, tu reviens au théâtre... », j'ai répondu : « Oui, mais je repars tout de suite... »

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田

I AM THE WIND (Je suis le vent)

de **Jon Fosse**

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée estimée 1h30 - spectacle en anglais surtitré en français - création 2011

8 9 10 11 12 À 22H

mise en scène **Patrice Chéreau** texte **Jon Fosse** texte anglais **Simon Stephens**

collaboration artistique **Thierry Thieû Niang** décor **Richard Peduzzi**

lumière **Dominique Bruguère** son **Éric Neveux** costumes **Caroline de Vivaise**

avec **Tom Brooke, Jack Laskey**

production Young Vic (Londres), Théâtre de la Ville-Paris

coproduction Festival d'Avignon, Wiener Festwochen (Vienne), Les Nuits de Fourvière (Lyon), Festival Grec de Barcelone

Je suis le vent est publié chez l'Arche Éditeur.



Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

films de **Patrice Chéreau**

(voir page 126)

Pascal Rambert

C'est à Nice que **Pascal Rambert** réalise sa première mise en scène, alors qu'il est encore lycéen. C'est le début d'un parcours atypique qui, d'étape en étape, le voit fonder sa compagnie, Side One Posthume Théâtre, éditer ses premières œuvres dramatiques, *Désir* et *Les Lits*, avant d'entamer une exploration des différents champs artistiques, en France et à l'étranger. C'est en voyageur curieux du monde et des hommes qui le peuplent, qu'il se pose aux États-Unis, en Syrie puis au Japon pour créer des spectacles à partir de ce qu'il y découvre. Pendant toutes ces années, où qu'il soit, il n'abandonne jamais ses activités d'enseignement à travers des stages de jeu, d'écriture et de danse, à destination d'amateurs et de jeunes professionnels. Invité pour la première fois au Festival d'Avignon en 1989, il y écrit et met en scène *Les Parisiens*, avant de rejoindre Jean-Pierre Vincent au Théâtre Nanterre-Amandiers. En 1992, il y présente deux de ses textes, *John et Mary* puis *De mes propres mains*, représentatifs d'une écriture qui alterne les pièces intimistes, duos ou monologues, et les pièces chorales, à l'exemple de *L'Épopée de Gilgamesh* présentée en 2000 au Festival d'Avignon dans un champ de tournesols, *After/Before* accueilli au Festival en 2005 ou encore *Une (micro) histoire économique du monde* créé en 2010. Actuel directeur du Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national de création contemporaine, il poursuit ses différentes activités en s'inscrivant dans un territoire, tout en ne cessant jamais de parcourir le monde, avide d'une confrontation permanente des esthétiques et des pratiques. Invité à de nombreuses reprises au Festival d'Avignon, il y revient avec *Clôture de l'amour*, un texte en écho à celui qu'il avait offert en 2005, *Le Début de l'A*.

Plus d'informations : www.pascalrambert.com et www.theatre2gennevilliers.com

Entretien avec Pascal Rambert

En 2005, vous avez écrit et mis en scène *Le Début de l'A*. Y a-t-il un lien entre cette pièce et votre nouvelle création, *Clôture de l'amour*, que vous présentez cette année au Festival d'Avignon ?

Pascal Rambert : Ce n'est pas du tout la même nature de texte ni d'écriture. Le seul lien que l'on peut établir, c'est que le rôle féminin est tenu, dans les deux pièces, par Audrey Bonnet. *Clôture de l'amour* aborde le thème de la séparation qui, dramatiquement, est intéressant à la fois pour l'auteur et pour les acteurs. Ce n'est pas un sujet nouveau pour moi, puisque je l'ai déjà interrogé dans plusieurs de mes pièces, en particulier dans *Les Parisiens*. En vieillissant, j'ai un étrange sentiment lorsque j'écris : le sentiment de déterrer quelque chose qui a déjà été écrit. Si je regarde l'ensemble des pièces que j'ai publiées depuis trente ans, j'ai l'impression qu'il y a un plan d'ensemble qui les réunit toutes mais que, curieusement, elles sortent dans un ordre aléatoire et différent. Par exemple, *Clôture de l'amour* est une excroissance d'une scène qui se trouve dans une autre de mes pièces, *John and Mary*, que j'ai mise en scène au Théâtre Nanterre-Amandiers en 1992 et qui était jouée par Dominique Reymond. J'ai sans doute un goût prononcé pour les scènes de séparation, puisque j'en ai fait un court-métrage, *Car Wash*, un plan séquence qui développe ce même thème. En 2008, j'ai créé pour le festival Montpellier Danse une pièce de danse, *Libido Sciendi*, interdite au moins de dix-huit ans, qui mettait en scène un garçon et une fille faisant l'amour. Il y a donc un lien entre tout cela, qui tisse et compose un territoire et qui, au fur et à mesure de mon existence, constitue un paysage ou un alphabet personnels dont les lettres s'inscrivent dans le désordre. Ce lien unit toutes mes pièces de théâtre ou de danse, dont je ne suis pas vraiment maître, mais qui constitue ma cartographie. En fait, en regardant les titres de mes pièces ou de mes courts-métrages, ils ont tous un rapport avec un « moment » qui a un début, un milieu et une fin. En l'occurrence, *Clôture de l'amour* pourrait s'appeler *Séparation*, si je n'avais pas une tendresse particulière pour le mot « clôture ».

Dans une interview donnée au moment de la création du *Début de l'A*, vous dites que vous n'avez pas d'imagination et que vous n'aimez que le réel. Avec *Clôture de l'amour*, êtes-vous encore dans le réel ?

Aujourd'hui, il est vrai que des éléments du réel nourrissent mon travail, car je suis un grand « écoutant ». Mon appartement est situé au premier étage d'un immeuble et il n'est pas rare, lorsque les fenêtres sont ouvertes, que j'écoute ce que disent les gens qui passent dans la rue sur mon trottoir. Je deviens alors preneur de son. Parmi tout ce que j'ai entendu, il y a souvent des moments de séparation, moments que j'ai aussi affrontés personnellement trois ou quatre fois. Toutefois, pour cette nouvelle pièce, je n'ai pas le sentiment d'être dans un rapport autobiographique comme cela était nettement affirmé et assumé dans *Le Début de l'A*. Cette fois-ci, j'ai écrit l'histoire de deux artistes (sans que ne soit précisé le domaine de leur activité) que, dès l'origine, j'ai imaginée pour deux acteurs de nature différente : Audrey Bonnet et Stanislas Nordey. Je leur ai demandé si cela les gênait que je conserve leur prénom pour les donner aux deux personnages de la pièce et ils m'ont donné leur accord. Cette histoire, qui se déroule dans une chambre de torture où les armes destructrices sont les mots, est une fiction construite comme un maillage de ce que j'ai pu entendre, voir et vivre. Le réel y intervient donc mais je ne raconte pas pour autant une histoire vécue. Ce qui m'intéressait était de traiter « l'idée » de la séparation et non pas « une » de mes séparations.

Les personnages de *Clôture de l'amour* sont des artistes. L'action se passe d'ailleurs dans une salle de répétition. Sont-ils pour autant des acteurs ?

Non, pas obligatoirement. Ils parlent de leur métier artistique sans autre précision. Ce sont peut-être des chanteurs ou des danseurs. Chacun est libre d'interpréter comme il veut : l'écriture est suffisamment vaste pour que toutes les interprétations

soient possibles. Ce sont des artistes parce que j'aime parler de ma vision de l'art du théâtre, de ma passion pour l'art du théâtre dont j'admets très bien qu'elles ne soient pas partagées par tout le monde.

Pourquoi avoir choisi précisément Audrey Bonnet et Stanislas Nordey ?

Tout simplement parce qu'ils incarnent au plus haut point ce que je crois être l'art de l'acteur et parce qu'ils me procurent une grande émotion lorsque je les dirige ou lorsque je les regarde jouer. La première fois que je leur ai fait lire le texte que j'ai écrit, ils étaient immédiatement dedans, il y avait une absolue adéquation entre ce que j'avais écrit et ce qu'ils lisaient. Tout dans leur corps et dans leur façon d'entrer dans les mots, tout était juste.

C'est la première fois que vous avez un décor réaliste. Pourquoi ?

Parce que j'avais envie d'une chambre des tortures, d'un endroit clos comme on peut en rencontrer dans les théâtres. Un lieu fermé mais pas hermétique, comme une salle de répétitions ou une loge. Daniel Jeanneteau a imaginé un endroit public plus vaste, qui se trouve privatisé par la situation et l'histoire qui s'y déroule. Son travail de scénographe me semble en parfait accord avec ce que j'écris et avec ce que je désire faire entendre sur scène.

Avez-vous le sentiment d'écrire différemment les grandes pièces avec plusieurs personnages et les pièces plus intimistes, monologues ou duos ?

J'ai le sentiment que tous mes travaux appartiennent à une œuvre en construction. Bien sûr, il peut y avoir une différence ponctuelle, mais elle ne compte pas pour moi. Ma problématique, dans tout ce que je fais, c'est l'art en général et pas seulement le théâtre tel qu'on peut le concevoir d'une façon réductrice. À Gennevilliers, en tant que directeur du Centre dramatique national de Création contemporaine, j'invite des artistes, pas des metteurs en scène. Ce sont des gens qui créent leurs spectacles de A à Z. Ce sont des personnes vivantes qui inventent des choses nouvelles. Cela étant, mes spectacles sont sans doute différents les uns des autres parce que j'ai évolué quant à la conception du plateau et du jeu. La place du corps des acteurs, la façon d'utiliser les lumières ou le son, tout cela a forcément modifié le rôle essentiel du texte tel que je le concevais avant, quand j'étais encore dans un rapport au théâtre très classique qui, en France, met le texte au cœur des projets. Mes voyages et mes rencontres ont fait que je me suis éloigné de cette centralité du texte. Avec *Clôture de l'amour*, j'ai eu envie d'écrire un texte qui tente de reproduire, à sa manière, comment le cerveau et la pensée ne marchent pas droit, pas linéairement, comment il y a des bifurcations, des pertes. Cela est assez difficile à écrire puis à mettre en place, beaucoup plus qu'un artefact de la pensée, de la langue, qui pense avoir résolu ces questions de construction. Ce qui importe, c'est la langue qui échappe, qui fuit, qui se répète, la langue qui va dire la violence de la séparation, c'est-à-dire ce moment auquel nous nous sommes tous un jour confrontés ou presque.

Vous parlez de la place prise depuis quelques années par les corps et leurs mouvements dans votre théâtre.

Dans *Clôture de l'amour*, les corps ont-ils une place privilégiée ?

Bien sûr et je peux même affirmer que cette pièce est autant une pièce dramatique qu'une pièce chorégraphique. Cela peut paraître paradoxal, mais tout est organisé pour montrer comment les mots partent d'un endroit et arrivent sur le corps de celui qui les écoute en créant un impact. Tout le texte parle de chutes et de relèvements. On va travailler à partir de séquences temporelles, c'est-à-dire que Stanislas va dire tout son texte à Audrey et que celle-ci va chercher ce que ces mots produisent sur elle. Je ne pourrai pas lui dire : « Quand Stanislas te dit ceci, tu dois avoir telle réaction. » Je dois seulement l'encourager à écouter, à saisir ce que les mots produisent en elle pour qu'elle parvienne à les exprimer physiquement. Dans cette pièce, il y a donc un dialogue, mais qui n'est pas joué, comme on pourrait s'y attendre, dans une forme classique de théâtre.

En quoi ce dialogue est-il différent ?

J'ai simplement élargi sa forme qui, en général, se construit par un jeu de questions-réponses. Il y a donc un dialogue, mais qui prend la forme de deux monologues se répondant. De plus, je ne suis pas parvenu à mettre une ponctuation : je suis sûr qu'elle va naître du travail des acteurs, qui deviendront presque co-auteurs de mon texte. Je ne veux pas réduire les sens possibles, les fixer précisément à l'avance. Ce n'est pas nouveau pour moi, je l'ai déjà fait lorsque j'ai écrit un monologue pour Charles Berling, *De mes propres mains*. Je cherche un rapport organique à la langue, qui est une matière vivante quelle que soit la forme que je peux imaginer. Je suis à la recherche d'une langue poétiquement théâtrale, d'une parole parlée.

Cela modifie-t-il votre rapport à la mise en scène ?

Évidemment, car je ne suis pas un metteur en scène dirigeant. Je crée des cadres assez conceptuels et me mets ensuite à l'écoute des acteurs. Entre Stanislas et Audrey, on peut imaginer que, comme dans une arène où ils joueraient à tour de rôle le torero et le taureau qui reçoit les banderilles, il y aura peu de psychologie, mais des rapports très frontaux, à la manière d'un champ/contrechamp cinématographique, que je n'utilise par ailleurs jamais dans mes films. Ce rapport frontal m'obligera à être très attentif aux corps car, dans un combat, les positions des corps sont essentielles. Je serai donc metteur en scène et chorégraphe.

Dans un texte intitulé *L'Art du théâtre*, vous écrivez : « Les acteurs font sortir les larmes », cela sera-t-il le cas avec *Clôture de l'amour* ?

Je ne sais pas si Audrey et Stanislas feront pleurer, mais je suis certain que ce travail ne sera pas facile à supporter car il sera émotivement fort, ce qui paraît une évidence, compte tenu du thème qui ne laisse personne indifférent. Cela peut serrer le

cœur. C'est même plus fort que *Le Début de l'A.* : comme le dit Shakespeare, il faut mettre de l'amour dans la haine et de la haine dans l'amour... Il y a du Cassavetes là-dedans. Je n'ai pas cherché l'émotion, mais, elle s'est forcément invitée et monte au fur et à mesure que la situation se développe.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



CLÔTURE DE L'AMOUR

de **Pascal Rambert**

SALLE BENOÎT-XII

durée estimée 1h30 - *création 2011*

17 18 20 21 22 23 24 À 18H

texte, conception et mise en scène **Pascal Rambert** scénographie **Daniel Jeanneteau**
musique **Alexandre Meyer** à partir de la chanson *Happe* d'Alain Bashung interprétée par la **Chorale des enfants du Conservatoire de Gennevilliers** lumière **Pascal Rambert, Jean-François Besnard** parures **La Bourette**

avec **Audrey Bonnet, Stanislas Nordey**

production Théâtre de Gennevilliers Centre dramatique national de création contemporaine
action financée par la Région Île-de-France
avec le soutien des Services culturels et des Séjours éducatifs de la Ville de Gennevilliers

Le texte *Clôture de l'amour* sera publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.



France Culture en public

Avignon à vie

de **Pascal Rambert**

14 juillet - MUSÉE CALVET - 20h

Lecture par **Denis Podalydès** de la Comédie-Française, accompagné d'un quatuor à cordes.
composition et direction musicale **Olivier Dejours**

(voir page 130)

Frédéric Fisbach

Après une formation de comédien au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, **Frédéric Fisbach** accompagne les premières années de l'aventure de la compagnie de Stanislas Nordey jusqu'au Théâtre Nanterre-Amandiers. En 1994, il connaît un retentissant succès avec *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, avant de s'intéresser à Maïakowsky, Kafka, Racine, Corneille, et une première fois à Strindberg avec *L'île des morts*. Lauréat en 1999 de la Villa Médicis hors les murs au Japon, il établit un lien artistique avec cette contrée, qui lui permet de devenir un passeur de textes entre les deux pays (il est notamment le premier à monter Oriza Hirata en France), mais aussi de confronter ses pratiques occidentales à celles d'un Orient riche de formes diverses, à l'image des marionnettes traditionnelles de la compagnie Youkisa, avec laquelle il travaille pour mettre en scène *Les Paravents* de Genet. Nommé directeur du Studio-Théâtre de Vitry en 2002, il y développe une activité de laboratoire théâtral tout en affirmant clairement son désir d'un rassemblement du public autour des œuvres qu'il traverse, proposant par exemple à des comédiens amateurs de le rejoindre lorsqu'il monte *Les Feuilles d'Hypnos* dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2007, année où il est artiste associé au Festival d'Avignon. Pratiquant une ouverture vers les autres champs artistiques, il collabore avec des danseurs, des chanteurs et des musiciens pour présenter *Bérénice* avec le chorégraphe Bernardo Montet, met en scène des opéras, contemporains ou classiques, et réalise un long métrage en 2007, *La Pluie des prunes*. Codirecteur du Centquatre de 2006 à 2009, il fait de cette nouvelle institution parisienne un centre d'expérimentation des pratiques artistiques contemporaines. À Avignon, il a présenté *Bérénice* en 2001, *L'illusion comique* en 2004, *Gens de Séoul* en 2006 et, en tant qu'artiste associé de l'édition 2007, *Les Paravents* et *Les Feuilles d'Hypnos*.

Entretien avec Frédéric Fisbach

Comment expliquez-vous l'intérêt de nombreux metteurs en scène, français et étrangers, pour l'œuvre d'August Strindberg ? Un intérêt qui, depuis plus d'un siècle, ne se dément pas...

Frédéric Fisbach : Une grande partie de l'œuvre de Strindberg appartient maintenant aux « classiques » du théâtre occidental. Pourquoi monter au XXI^e siècle des textes anciens, alors que des textes contemporains pourraient parler plus clairement de notre société et de ses problèmes ? Parce que ces textes font partie d'un patrimoine constitué d'œuvres d'art et de pensée qui ne cessent de nous interpeller sur le sens de nos actions. Une pièce comme *Mademoiselle Julie* a une telle densité poétique qu'elle se réactive au contact du présent et nous apparaît « encore plus vraie » aujourd'hui qu'hier. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une poétique qui se tisse dans le corps de la langue, mais bien d'une poétique de l'action et des rapports. Dans mon parcours de metteur en scène, je n'ai cessé d'alterner la mise en scène de textes contemporains avec des textes du répertoire. Là où le texte contemporain peut nous sidérer par l'inattendu de son apparition et l'évidence de la place qu'il occupe pourtant déjà (comme si nous l'attendions), je suis toujours ébloui par la puissance de certains textes anciens à éclairer le présent. Le travail sur ces textes procède d'une transmission à travers les siècles, qui inscrit tous ceux qui sont en contact avec eux dans une histoire sensible et intime des hommes. J'aime les textes qui viennent de loin, d'une époque lointaine ou d'une autre culture parce qu'ils imposent d'emblée un décalage et une distance. Il y a du « jeu », de l'espace, pour établir un rapport, pour ajuster notre point de vue, pour mieux voir et comprendre. Un paysage ou un monument n'existe pleinement que lorsque nous prenons le recul nécessaire pour l'embrasser du regard, il en va de même pour ce qui nous agite.

Pourquoi avez-vous précisément choisi *Mademoiselle Julie* aujourd'hui ?

Parce que cette pièce condense une foule de thèmes sur lesquels nous continuons à nous poser des questions : l'égalité entre les êtres, l'égalité entre homme et femme, le poids des conventions, les prérogatives de l'inconscient, l'annonce de la mort de Dieu. Cette pièce est vraiment l'expression d'une période charnière pour l'histoire des idées en Occident. Une période où Nietzsche et Freud transforment notre regard sur nous-mêmes et sur les rapports entre individus. Mais, la raison principale de mon désir de mettre en scène cette pièce réside dans l'histoire qu'elle raconte et dans le rapport qui se tisse entre les trois personnages. Le personnage de Julie, bien sûr, qui fait partie des grandes figures féminines du théâtre, juste à côté de celle de Médée ou d'Antigone. Ces femmes qui accusent, qui gênent, qui font trembler la société des hommes, la société tout court. Et puis, les trois personnages de la pièce constituent comme des archétypes qui se retrouvent encore aujourd'hui. Jean, le domestique, apparaît comme la figure de l'homme ambitieux. C'est l'entrepreneur nourri par la seule volonté de sortir de son milieu et d'accéder au pouvoir que donne l'argent. C'est l'homme de la possession, qui place son intérêt avant celui des autres et bien avant la pensée du bien commun. À la toute fin de la pièce, il est pathétique, transformé en un Oreste déliant qui réalise qu'il ne sera jamais qu'un esclave. Julie est un personnage ambigu. Élevée par une mère « moderne » pleine d'utopie, qui ne lui a pas donné l'éducation réservée au sexe féminin, elle décide de prendre en main son destin en le liant à celui d'un homme, signant là l'échec de son éducation hors normes. C'est cet engagement pour prendre sa vie en main qui me paraît essentiel dans cette pièce. Même si le suicide est au bout du chemin, il est compris comme révélateur d'un dysfonctionnement et peut en devenir le symbole.

Le personnage de Julie n'occulte-t-il pas souvent les deux autres personnages ?

Oui, mais c'est surtout une vision simplifiée des personnages qui « écrase » la pièce : une Julie hystérique, un Jean calculateur et une Christine étriquée. J'ai souvent vu cela sur scène, sauf dans le formidable travail de Matthias Langhoff. Pour ma part,

c'est la complexité de ce trio qui m'intéresse : montrer en quoi ces trois-là sont proches de nous. Un trio d'aujourd'hui qui évolue dans des espaces et des situations que nous reconnaissons. Le fait de jouer la pièce au présent, dans une esthétique contemporaine, est une manière de nous rapprocher des personnages.

Le rapport maître/valet vous intéresse-t-il, compte tenu de cette volonté d'actualisation ?

C'est un rapport important, il existe entre les personnages. Le désir qui circule entre Jean et Julie est sans doute conditionné en partie par des enjeux intimes liés à la volonté de sortir des carcans imposés et notamment des dépendances propres à son milieu. En jouant la pièce aujourd'hui, j'estompe certains aspects "folkloriques" ou datés de ces rapports, liés à l'aristocratie par exemple. Là encore pour rapprocher la pièce de nous. Mais les rapports d'assujettissement existent, ils sont présents dans les fonctionnements de nos institutions publiques. Ils se retrouvent dans les organigrammes de nos entreprises. Ils n'ont pas perdu de leur brutalité en changeant de nom. Je n'ai pas l'intention d'insister lourdement sur ce thème, mais il est là, présent, évident.

Et le rapport amoureux ?

Toute la pièce s'ancre dans la question du désir. Le désir comme mouvement, comme vitalité essentielle, comme moyen de sortir de soi. Un désir à partir duquel peut se construire de l'amour. C'est la possibilité d'inventer avec l'autre une vie nouvelle, hors des déterminismes. L'amour, ici, apparaît comme une possibilité révolutionnaire d'émancipation. La lutte est âpre et il faut se battre pour mener à bien cette révolution. La difficulté est manifeste dans les quiproquos entre Julie et Jean, dans l'usage qu'ils font d'un mot plutôt qu'un autre. Des incompréhensions qui passent dans le langage, les héros disent souvent : « Je ne vous comprends pas... », « Tu ne me comprends pas... » C'est le propre de l'autre versant du discours amoureux, la difficulté ou l'impossibilité de la mise au point, de l'accord.

C'est là qu'intervient la tragédie ?

Il y a un mouvement tragique qui se développe assez vite : Julie parle très tôt du suicide comme d'une « sortie » possible. Le suicide existe pour elle comme une possibilité, il est inscrit dans l'histoire de sa famille. Dans le même temps, j'essaie de contrarier le mouvement tragique, en laissant très clairement entendre que tout pourrait se passer autrement, comme Racine peut le faire dans ses tragédies, avec des revirements incroyables mais qui ne durent qu'un instant. Il faut garder l'espoir le plus longtemps possible, même si nous sommes dans une tragédie et qu'on ne peut pas l'ignorer. C'est Christine qui fait basculer la pièce dans la tragédie. La décision de rompre avec Jean et d'empêcher la fuite des amants scelle le destin de chacun.

La tragédie ne vient-elle pas aussi de l'urgence dans laquelle se trouvent les héros ?

Oui, en ce sens que tout doit se résoudre très vite, le temps d'une fête. On est dans un rapport contemporain au temps, un temps où l'on n'a pas le temps. Les personnages sont pris dans l'urgence, chaque instant doit être utilisé efficacement.

La tragédie ne tient-elle pas également au fait que Julie et Jean sont de très jeunes gens qui n'ont peut-être pas encore les moyens de profiter des changements de mentalité ?

Je pense que la question doit être posée autrement. C'est moins leur âge que l'époque et le lieu de leur naissance qui importent à mes yeux. Ils sont nés trop tôt. Julie refuse l'institution du mariage et Jean refuse de rester à sa place. C'est lorsqu'ils retombent dans les conventions que le drame s'amorce. Mais peuvent-ils échapper à ces conventions ? Les idées progressistes, dans une époque qui ne l'est pas encore vraiment, sont insuffisantes pour acquérir une liberté.

En sous-titrant sa pièce « une tragédie naturaliste », Strindberg, en grand admirateur de Zola, semblait vouloir se rattacher à ce courant littéraire et intellectuel. Qu'en est-il pour vous ?

Si l'on suit les didascalies de Strindberg, on se situe vraiment dans l'esthétique naturaliste. C'est très beau. Pour représenter le monde, il faut parfois s'en éloigner et parfois, au contraire, en être extrêmement proche. C'est dans ce double mouvement que j'ai construit la mise en scène de *Mademoiselle Julie*. Au début de la pièce, le traitement naturaliste permet d'entrer directement dans l'histoire. La reconnaissance de la situation et des enjeux est immédiate. Une fois ce rapport installé, la mise en scène prend de la distance avec le naturel pour accéder, d'une part, à des niveaux d'intensité de l'expression des sentiments et, d'autre part, à des niveaux de hauteur du débat d'idées que seule l'abstraction permet. Le glissement d'un mode à l'autre est presque écrit : il est rendu possible par la qualité nocturne de la pièce. *Mademoiselle Julie* se déroule la nuit, à ces heures entre la veille et le sommeil, où rêve et réalité se confondent. Jean et Julie passent une nuit blanche. Leur perception des événements est altérée : ils voient, sentent, pensent autrement. Les repères se brouillent, ils rêvent éveillés. Le théâtre sait formidablement représenter l'irruption du rêve dans le réel et jouer de la perception de la durée en introduisant des effets de montage qui tissent des temporalités différentes. Et puis cette nuit de la Saint-Jean, c'est la nuit des masques. À l'origine, il s'agissait d'une fête païenne qui fonctionnait comme le Carnaval, tout y était permis ou presque...

Allez-vous vraiment représenter la fête qui entoure le huis clos dans lequel sont enfermés les héros ?

Oui, je tiens à mettre en scène une fête avec un groupe d'individus, de la musique, de la danse et toutes ces choses que nous vivons dans une soirée. J'avais besoin d'ouvrir le huis clos, inscrire au départ les personnages dans une communauté rendue présente, visible et à partir de laquelle ils prennent position. Et puis, il y a un côté démonstratif et l'idée d'une exemplarité dans le huis clos qui me gêne : elle met une distance qui m'empêche d'être touché par ce que les uns et les autres traversent. Dans le spectacle que j'ai imaginé, on commence par suivre les histoires des autres, des anonymes, avant de se concentrer sur celle de Julie, Christine et Jean. Dans ce dispositif, je peux travailler à la représentation d'un groupe, montrer comment il

peut influencer sur les individus, sur leurs rapports, montrer ce qu'il génère comme comportements grégaires ou comme exclusion. Dans une fête, tout ce qui est de l'ordre de l'intime est, de fait, exposé : on parle fort pour passer par-dessus la musique et se faire entendre de l'autre, même pour raconter ses rêves les plus intimes. Avec Laurent P. Berger, nous avons imaginé une architecture pour la scène qui est une boîte blanche dans laquelle est prise une partie de la maison, dont la cuisine et un bout du jardin. Le huis clos initial de Strindberg est conservé, mais j'en repousse les limites au-delà de l'office, où se déroule à l'origine la pièce. Aucune sortie dans cet espace clos, tout y est rendu visible, c'est là que la tragédie a lieu. Nous avons donc imaginé cette boîte blanche en référence aux espaces de monstration des arts plastiques et visuels. C'est une façon de rapprocher des modes de représentation qui dialoguent de plus en plus entre eux. Aujourd'hui, je travaille autant à partir de l'idée de performance que du jeu de l'acteur et du traitement plastique de l'espace, qui prend en charge une part essentielle de la représentation. Mon obsession de représenter la parole n'existe que par un travail plastique sur l'espace dans laquelle elle se déploie.

Pour constituer le groupe sous le regard duquel le trio se déchirera, vous avez choisi de travailler avec des comédiens-danseurs amateurs. Seront-ils les mêmes tout au long des représentations ?

Non, ils seront différents selon les villes qui accueilleront le spectacle en tournée. Je vais principalement travailler avec des jeunes gens. À Avignon, je retrouverai aussi quelques unes des personnes qui ont travaillé avec moi en 2007, sur *Les Feuilles d'Hypnos*.

Strindberg a écrit : « Celui qui est en colère parle bien et écrit encore mieux. » *Mademoiselle Julie* est-elle une pièce de colère ?

Oui, c'est pour cela que je l'ai choisie. Strindberg est animé d'une colère intégrale, tournée aussi bien contre le monde, tel qu'il va, qu'envers lui-même. Dans *Mademoiselle Julie*, il parle à travers la bouche des trois protagonistes. Tous veulent quitter leur pays, cette Suède étouffante. Tous veulent chercher une liberté ailleurs. La pièce a d'ailleurs une dimension autobiographique : Strindberg l'a écrite au Danemark, dans une auberge où s'était suicidée une femme écrivain. Pendant son séjour, il a eu une relation avec l'une des servantes, relation sexuelle qu'il décrit comme emprunte de fascination et de dégoût. Après chaque étreinte, il dit avoir été pris de terribles crises de culpabilité et d'angoisse. Sa colère est aussi mêlée de culpabilité. Chez Strindberg, la colère épouse tous les contours et tous les courants de sa pensée, jusque dans ses contradictions. Il défendra ainsi avec colère le progrès, avant de le combattre avec cette même colère.

Vous travaillez avec une comédienne, Juliette Binoche, surtout connue en France pour ses prestations cinématographiques. Est-ce parce qu'il y a quelque chose de cinématographique dans cette pièce ?

Travailler avec Juliette Binoche est avant tout l'histoire de la rencontre de désirs communs. Tout comme pour Nicolas Bouchaud et Bénédicte Cerutti. L'été dernier, je suis parti au Japon pour mettre en scène *Mademoiselle Julie*. Avant de partir, j'avais demandé à Bénédicte et Nicolas de lire la pièce avec moi. J'avais envie de l'entendre en français une fois. Après cette lecture, je leur ai dit que j'aimerais mettre en scène cette pièce avec eux en France. J'ai rencontré Juliette à mon retour du Japon. Elle avait depuis longtemps envie de jouer le rôle de Julie et de rejouer au théâtre, en français.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



MADEMOISELLE JULIE

d'August Strindberg

GYMNASE AUBANEL

durée estimée 2h30 - création 2011

8 9 11 12 13 14 20 21 22 23 25 26 À 18H / **15 16 18 19** À 22H

mise en scène **Frédéric Fisbach** scénographie et lumière **Laurent P. Berger** costumes **Alber Elbaz** pour **Lanvin**
dramaturgie **Benoît Résillot** traduction **Terje Sinding** collaboration artistique **Raphaëlle Delaunay**

avec **Juliette Binoche**, **Nicolas Bouchaud**, **Bénédicte Cerutti** et un chœur composé d'une quinzaine d'amateurs d'Avignon

production Festival d'Avignon

coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre Liberté de Toulon, Barbican London, La Comédie de Reims Centre dramatique national,

CDDB-Théâtre de Lorient Centre dramatique national, France Télévisions, Compagnie Frédéric Fisbach

action financée par la Région Île-de-France

avec le soutien de la maison Lanvin et le soutien spécial de SPAC-Shizuoka Performing Arts Center

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Mademoiselle Julie fera l'objet d'une Pièce (dé)montée, dossier réalisé par le Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris, disponible sur les sites internet du Festival d'Avignon et du CRDP de Paris.

Un film du spectacle, réalisé par Nicolas Klotz, sera diffusé le 26 juillet par France 2.



Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

films avec **Juliette Binoche** (voir page 126)

Katie Mitchell & Leo Warner

Schaubühne Berlin

Se méfiant de l'insularité, la metteuse en scène britannique **Katie Mitchell** (née en 1964) s'est très tôt confrontée à l'Europe continentale, avec une prédilection forte pour la Russie, les pays scandinaves et l'Allemagne. Après une première mise en scène à l'âge de seize ans, elle lance sa compagnie, Classics On A Shoestring (Des classiques à petit prix), un paradoxe quand elle sera associée à la Royal Shakespeare Company, puis au National Theater, deux des principales institutions dramatiques du Royaume-Uni. La presse lui a fait une réputation de « dépoussiéreuse de classiques » qu'elle n'honore pas qu'à moitié, en s'attaquant radicalement à Euripide, Eschyle ou Strindberg, avant de recevoir le renfort de Martin Crimp, qui réécrira pour elle *La Mouette* de Tchekhov ou *Maladie de la jeunesse* de Bruckner. Le tandem Mitchell-Crimp produira encore deux autres pièces : *Atteintes à sa vie* et *La Ville*. Car amoureuse des classiques, Katie Mitchell n'en est pas moins sensible aux textes contemporains. De 2000 à 2004, elle sera d'ailleurs associée au Royal Court, lieu d'émergence de nouvelles écritures, où elle montera notamment *Wastwater* de Simon Stephens. Sa rencontre avec le vidéaste **Leo Warner** conduit à une évolution radicale de ses mises en scène qu'elles soient musicales (*Al gran sole carico d'amore*, une « action scénique » de Luigi Nono), opératiques (elle a été l'invitée du Festival de Salzbourg) ou en prose, avec l'adaptation du roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*. Mais c'est peut-être dans *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Christine, d'après Mademoiselle Julie*), d'après l'œuvre de Strindberg, que l'on mesure le mieux la force de son théâtre filmé, où le cinéma vient éclairer, en un geste hautement concerté, les zones laissées obscures au théâtre. Katie Mitchell et Leo Warner viennent pour la première fois au Festival d'Avignon, avec cette pièce produite pour la troupe de la Schaubühne Berlin, l'une des plus prestigieuses institutions théâtrales allemandes.

Plus d'informations : www.schaubuehne.de

Entretien avec Katie Mitchell

Qu'est-ce qui vous a conduit vers *Mademoiselle Julie* ?

Katie Mitchell : J'ai toujours aimé cette pièce et ses extraordinaires didascalies. Strindberg avait lu, je crois, un article de Zola sur le naturalisme et s'était donné pour tâche d'écrire la première pièce naturaliste. Au début de *Mademoiselle Julie*, il y a cette indication : « Christine est debout près de la cuisinière en train de faire cuire quelque chose dans une poêle... » Elle doit faire la cuisine sans être troublée par les spectateurs et ne doit pas changer son tempo, ce tempo scénique qui s'apparente à celui de la vie. C'est vraiment la première fois que le naturalisme s'articule ainsi dans une pièce. Le personnage doit accomplir des actions réelles dans un temps réel, des actions semblables à la vie dans un temps semblable à celui de la vie. J'ai toujours été passionnée par cette problématique. J'ai passé un certain temps en Suède où j'ai monté *Påsk* (*Pâques*) de Strindberg. Dès ma jeunesse, j'ai baigné dans les films de Bergman qui m'ont conduit droit vers Strindberg. Puis j'ai rencontré les interprètes de ces films comme Erland Josephson ou Gunnel Lindblom, avec lesquels j'ai parlé de *Mademoiselle Julie*. Alors lorsqu'on cherchait avec la Schaubühne une pièce du répertoire à monter, ce titre est passé et je l'ai attrapé au vol.

Pourquoi avez-vous décidé de vous concentrer sur la cuisinière, Christine, plutôt que sur mademoiselle Julie ?

Parce que la subjectivité m'intéresse au plus haut point. Avec cette création, je voulais utiliser les techniques du film pour observer le point de vue d'un des personnages. Normalement, lorsque vous montez une pièce, vous êtes dans une relation très objective, presque documentaire, avec chacun des personnages. Je voulais voir jusqu'où il était possible d'aller dans la subjectivité. J'ai donc pris le personnage le moins important, en me demandant ce qu'il pourrait arriver aux scènes les plus célèbres si je les observais à travers ses yeux. Qu'y aurait-il de neuf alors dans la pièce ? Quels en seraient les nouveaux défis ? C'était l'occasion d'une expérimentation à partir d'un seul personnage.

Vous avez effacé une bonne partie du texte...

J'ai en effet opéré des coupes. La première étape a consisté à ôter tous les moments où Christine n'était pas sur scène.

Et qu'avez-vous découvert ?

Tout à coup, je me suis trouvée face à une pièce à réécrire. Cette pièce, si bien composée, était démantelée en douze ou treize petits morceaux et je devais réfléchir à la manière de filmer ces sections. J'ai réalisé à quel point la chambre de Christine était importante : c'est le lieu où elle passe le plus clair de son temps. Je me suis demandé comment elle allait entrer en fraude dans certaines scènes et je me suis rendu compte qu'elle pouvait entendre tout ce qui se passait. J'ai même pu aller jusqu'à lui faire écouter les scènes les plus célèbres à travers le plancher de sa chambre.

Christine, c'est donc un peu vous ?

Je dois l'imaginer. Selon moi, tous les metteurs en scène doivent imaginer les points de vue de tous les personnages. Il faut écrire et imaginer. Je dois remplir les vides. D'autant que pour filmer, nous n'avons pas besoin de beaucoup de texte. Je crois qu'il restait trente pour cent du texte dans la première version, au moment du tournage à Londres.

Comment travaillez-vous avec le vidéaste, Leo Warner ? À quel moment intervient-il ?

C'est très difficile de séparer nos rôles. Je fais tout ce qui concerne le texte, toute l'écriture et la préparation ainsi que la plus grande partie du processus de la mise en scène. Leo Warner, quant à lui, dirige les prises de vues, même si cela ne m'empêche pas d'avoir des idées sur la question. Par exemple, je savais que je voulais voir le canari décapité à travers la fente d'une porte, c'était une idée forte, je ne savais pas comment les caméras allaient filmer ça, mais Leo a imaginé la solution.

Préparez-vous un story-board ?

Oui, mais à cela près que ce story-board n'est pas tout de suite dessiné plan par plan, n'est pas entièrement écrit dès le début. Ce sera, par exemple : « Christine prépare les rognons ». Une phrase et quatre jours de travail à chercher comment filmer ça. Ou encore : « Christine rêve de Julie au bord du lac », et il faut inventer. Je prépare tout cela. Il y a deux étapes de répétitions. La première avec une maquette sommaire de la cuisine, deux caméras et on prépare les prises de vue. On parle du style. Leo me demande : « Veux-tu que ce soit comme Michael Haneke, très graphique, ou plutôt lyrique comme dans les premiers Bergman en noir et blanc ? » Puis on effectue des essais. J'observe et je donne mon avis. On met ainsi en place le story-board, prise après prise, ce qui prend environ trois semaines, avec un seul acteur. Dans la seconde étape, on répète avec les vrais acteurs et le cauchemar technologique commence. Les plans prévus impliquent des câbles qui doivent passer par-dessus ou par-dessous les uns des autres. C'est comme enfiler des fils dans une aiguille ! Il y a un impératif technologique et un impératif poétique. Il faut travailler les deux en permanence avant les répétitions.

Les séquences sont-elles des séquences cinématographiques ou des séquences théâtrales ?

Ce sont des séquences cinématographiques. Les spectateurs vont voir émerger un film de la mise en scène, un film complètement différent de ce à quoi ils s'attendent. Pour cela, nous devons concevoir très tôt la scénographie. Chercher comment l'installer, comment y permettre les prises de vues. Une fois qu'on a gommé ce qui n'était pas nécessaire dans le texte, cela se rapproche de l'écriture d'un court métrage : le script indique « extérieur » ou « intérieur », comme un script de film.

Il y a beaucoup de gros plans dans votre travail...

Les caméras nous rapprochent des acteurs. Elles saisissent des détails impossibles à atteindre autrement. Dans le visage seul, il y a deux cents muscles ; dans les doigts, plus de vingt os. Dans un grand théâtre, à partir du quatrième ou du cinquième rang, vous ne pouvez plus voir ces muscles au travail. Si vous vous éloignez encore, ces deux cents muscles vont devenir une tache blanche et vous ne verrez pas les tremblements des doigts. J'ai toujours souffert à l'idée de perdre ces détails, qui saisissent ce qui se passe à l'intérieur de quelqu'un. L'introduction de la caméra dans l'œuvre dramatique permet de montrer aux spectateurs ces détails et à l'acteur de faire découvrir le paysage complet du personnage. Pour moi, tout cela est hautement théâtral. Quand une femme tend sa main et qu'un homme la repousse légèrement, cela passe par un mouvement infime des muscles. Pourtant voir cela, c'est voir un des événements majeurs de la vie. Quelques millimètres et la personne qui a déplacé sa main sait qu'elle ne sera plus jamais aimée. Cet événement est impossible à saisir dans un grand théâtre.

Effectuez-vous des exercices particuliers avec vos acteurs pour qu'ils apprennent à maîtriser ces détails ?

La précision est un exercice très difficile et chacun y répond différemment. Les acteurs qui travaillent avec Leo et moi doivent être habitués à la caméra. Pour *Christine, d'après Mademoiselle Julie*, tous les acteurs y étaient habitués. Tous ont tourné dans des films. Ils savent que la précision est exigée, que le cadre et la lumière communiquent soixante pour cent de la psychologie, ils n'ont donc pas à en faire tant. Les acteurs qui ne sont pas habitués souffrent au début car ils pensent que cela diminue leur savoir-faire. Mais après un certain temps, ils deviennent immensément fiers, parce qu'ils ont appris à mieux contrôler ce qu'ils font. D'autant que je leur demande d'atteindre une série d'objectifs très précis, techniquement et émotionnellement.

On dit en général que chaque représentation théâtrale est légèrement différente d'un soir sur l'autre, qu'en est-il pour vous ?

Je pense qu'il doit y avoir un contrat établi entre le metteur en scène et les acteurs. Un accord sur les objectifs, sur une sorte d'idéal. Chaque soir, cet idéal doit être atteint, chaque soir la précision doit s'accroître, chaque soir elle doit ressembler un peu plus à la vie pour les spectateurs. En général, à la première, la plupart des spectacles sont parfaitement emballés et vingt représentations plus tard, ils sont devenus moins précis, plus vagues, alors que pour moi, clarté et précision doivent demeurer intacts. Cela ne me dérange pas de voir les mêmes choses répétées et répétées à nouveau. Après tout, la plupart des spectateurs ne viennent qu'une fois.

Que signifie pour vous d'être invitée à Avignon ?

C'est une sorte de rêve. Mon invitation a été un choc, parce que je n'avais jamais pensé jouer au Festival d'Avignon. Être parmi les artistes qui composeront cette soixante-cinquième édition est stimulant intellectuellement et pratiquement, c'est une motivation à travailler plus. Cela vaut pour moi et pour mon équipe car je ne pourrais pas travailler sans elle, je suis dans un collectif.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier



KRISTIN, NACH FRÄULEIN JULIE (Christine, d'après Mademoiselle Julie)

d'après **August Strindberg**

Attention nouveau lieu !

SCÈNE NATIONALE DE CAVAILLON

durée 1h15 - spectacle en allemand surtitré en français

22 À 22H / **23** À 17H ET 22H / **24** À 17H

adaptation **Katie Mitchell** mise en scène **Katie Mitchell, Leo Warner** traduction et dramaturgie **Maja Zade**
scénographie et costumes **Alex Eales** musique **Paul Clark** lumière **Philip Gladwell**
son **Gareth Fry, Adrienne Quartly** caméras **Krzysztof Honowski, Stefan Kessissoglou**
bruitage **Maria Aschauer, Lisa Guth**

avec **Jule Böwe, Cathlen Gawlich, Lisa Guth, Tilman Strauß, Luise Wolfram**
violoncelle **Chloe Miller**

production Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin)
avec le soutien du British Council

Meg Stuart

Damaged Goods

Originaire de la Nouvelle-Orléans aux États-Unis, **Meg Stuart** étudie la danse à New York, avant de se faire connaître et reconnaître par une œuvre anticipatrice : *Disfigure Study*, en 1991. La « défiguration » en question – inspirée par la peinture de Francis Bacon – est plus qu'un énoncé de circonstance, elle amorce une véritable ligne de conduite qui ne cessera de poser la question du corps et de sa place dans la société. Établie à Bruxelles, la danseuse, performeuse et chorégraphe y crée en 1994 sa compagnie, Damaged Goods (Marchandises avariées). La « marchandise » désignée sort des chaînes de production d'un système socio-économique qui voue les hommes à la réification et dont le corps dansant, dans sa résistance même, serait un révélateur privilégié. Quant à ce qui est « avarié », ce sont les rapports sociaux et leurs codes figés, qui viennent corrompre les élans amoureux (*Forgeries, Love and Other Matters*, 2004), se diffusent à travers l'industrie du divertissement (*It's not Funny*, 2006), aggravent les catastrophes « naturelles » (*Blessed*, 2007) et gangrènent la famille (*Do Animals Cry*, 2009). Chaque fois, c'est en passant par la défiguration, vécue par des corps convulsifs, plongés dans des états instables, des associations inattendues, bordées et hantées par la destruction que Meg Stuart fait le pari de la beauté et d'une part de vérité. Aux croisées entre danse, théâtre, musique et arts visuels, elle conduit les corps à s'ouvrir à tous les possibles, y compris en les mandatant vers l'invisible avec *VIOLET*. Au Festival d'Avignon, Meg Stuart a signé avec Benoît Lachambre et Hahn Rowe *Forgeries, Love and Other Matters*, présenté en 2004.

Plus d'informations : www.damagedgoods.be

Entretien avec Meg Stuart

Le titre de votre pièce, *VIOLET*, se réfère-t-il à une couleur, à une fleur, à un parfum ?

Meg Stuart : Ça pourrait être tout ça. Mais, au fond, pourquoi ce titre ? Je ne sais pas. « Violet » est un mot ouvert, un mot magnifique. Il entre dans un processus, avec cinq performeurs qui s'engagent dans un parcours d'une heure et quart depuis le fond de la scène jusqu'au devant. C'est un voyage, dans tous les sens du terme. Les danseurs se dissolvent dans une symbolique de signes immémoriaux. Ils se transforment en instruments. Une partie d'eux-mêmes se dissout, comme plongée dans leur inconscient, dans le monde de leurs rêves, dans des formes de pure énergie. C'est peut-être l'une des pièces les plus abstraites que j'ai faites. Très différente de mes œuvres précédentes, elle se situe à l'endroit même où le personnel rencontre l'abstraction.

Qu'entendez-vous par abstraction ?

Ces dernières années, j'ai beaucoup travaillé sur le corps social, les interactions avec le social, les structures sociales et les structures familiales, les dynamiques de relations, les problématiques de l'amour et de la perte. Voilà quels ont été les sujets que j'ai abordés. Aujourd'hui, je cherche des thèmes par-delà le social, par-delà la psychologie, dans des éléments qui traversent et révèlent un paysage invisible. Je travaille au plus près de ce qui est éthéré, au plus près du sublime, du vide... de sublimes vides. C'est d'une extrême intensité. Il y a une sorte d'urgence en cela. Je la relie au fait que tout va très vite et qu'on est en train d'atteindre une sorte de pic dans l'accélération du monde.

L'œuvre est-elle construite contre quelque chose ?

Elle se heurte à beaucoup de résistance. Mais cela me permet de plonger au plus profond d'un nouveau territoire. Avec les mêmes mouvements dynamiques, ces micromouvements complexes qu'il s'agit de dépouiller pour les replacer dans un contexte énergétique démultiplié par la puissance de la musique. Il n'y a rien de neutre là-dedans, il ne s'agit pas de faire de simples mouvements dans l'espace. J'ai fait des recherches sur l'alchimie. J'ai observé les répétitions de signes, les répétitions de motifs dans la nature, dans les cycles psychologiques, dans le comportement. J'essaie de les exposer, de les révéler, comme l'alchimiste dans sa tâche impossible de transmutation du plomb en or.

Vous n'avez pas vraiment répondu à la première question sur le sens de « violet » ?

Je voulais un titre qui ne soit pas trop révélateur. Mais j'aime que vous puissiez sentir ce goût de violence, bien que ce ne soit pas la violence, mais le violet. Il y a à la fois la violette comme fleur de vie qui est un ancien symbole, et le violet du spectre des couleurs, qui, si j'en crois mon designer, est comme le point zéro, celui au-delà duquel la non-couleur apparaît.

Y a-t-il une dimension mystique dans ce choix ?

Dans *VIOLET*, les symboles et les mouvements sont apparents, mais il faut les traverser du regard pour observer l'accélération des processus énergétiques. Nous avons étudié des personnes qui travaillent sur ces processus, comme les chamans, les aliénés ou considérés comme tels, les personnes qui peuvent utiliser leur corps comme un pur instrument pour percevoir d'autres mondes, établir des connexions énergétiques entre mental et physique. Ce travail n'est pas dû au hasard. Du début à la fin, nous sommes dans l'urgence, dans une forme de divagation, de délire, sur une voie vers la purification. Cela commence d'une manière abstraite, puis cela devient un voyage et, à un moment donné, on devient un paysage, le paysage.

On découvre notre pouvoir. Et comment fait-on ensuite ? Il s'agit moins d'entrer en transe que d'utiliser ce matériau pour communiquer avec d'autres champs.

Comment avez-vous constitué votre équipe de danseurs et que leur demandez-vous ?

J'ai rencontré Roger Sala Reynier au cours d'un atelier à Amsterdam. J'ai travaillé avec Varinia Canto Vila il y a dix ans et nous nous retrouvons. Kotomi Nishiwaki était dans les quatre projets précédents, nous travaillons ensemble depuis longtemps... D'une pièce à l'autre, mon processus de travail n'est jamais le même. Chaque fois, il y a une nouvelle recherche obsessionnelle. Dans *VIOLET*, le processus tourne réellement autour du changement de peau. Je demande aux danseurs de muer, de changer de peau, comme les animaux, et d'effectuer un véritable voyage intérieur, qui se traduit par une transfiguration.

Quel est le rôle de la dramaturge ?

Quand je travaille, je doute beaucoup. Je me pose beaucoup de questions et je pense que c'est bien de les canaliser vers une seule personne. Cela permet de se concentrer sur leur résolution. La dramaturge Myriam Van Imschoot m'a accompagnée dès les premières étapes du projet, à l'automne 2010.

Vous travaillez également en étroite collaboration avec un musicien...

Brendan Dougherty est un Américain qui vit à Berlin. Il a suivi l'ensemble du projet et, pour *VIOLET*, mêle en direct musiques électroniques et percussions. Sa musique est extrêmement puissante, à base de sons massifs, qui apportent des poussées énergétiques considérables.

La danse peut-elle être heureuse ? Peut-elle exprimer la joie ?

J'ai vu des pièces qui travaillaient sur l'extase positive. Une extase qui vous conduit hors du corps lorsqu'il est submergé par la joie. C'est hautement transgressif, une manière de libérer et de concentrer l'esprit et les énergies. Mais les spectateurs ont une véritable addiction à la douleur. Peut-être que la joie est quelque chose dont ils n'ont pas besoin ? Bien sûr, c'est possible d'expérimenter la joie. C'est quand tout a été exprimé à propos de la joie que cela devient intéressant. L'important est plus dans le fossé entre ce que nous sommes et ce que nous pensons que nous sommes, entre ce que nous voulons et ce que nous n'avons pas, dans cet espace où il y a un manque et où vous essayez de trouver une place. Dans toute situation, il y a un fossé intérieur, fossé dans la compréhension, fossé dans l'engagement, dans la cause qu'on défend, fossé dans la vie : les danseurs doivent répondre à cela.

Votre mission et votre travail consistent-ils à élargir ou à réduire ce fossé ?

C'est de le révéler.

Et quel est le rôle des spectateurs ?

C'est de tomber dans le fossé (rire) et d'y être compressés, au minimum pour quelques heures, jusqu'au prochain tremblement de terre.

Y a-t-il une forme de narration dans *VIOLET* ?

Il n'y a qu'une seule longue scène. Les danseurs n'entrent pas en scène, ils ne sortent pas de scène. Ils font face aux spectateurs, dans une danse complexe où cinq voix très distinctes se font entendre sans cesse. Ils ne jouent pas à l'unisson, mais se rencontrent selon un mode inhabituel, un mode énergétique. Ils se dissolvent dans le corps comme un ancien symbole, dans le corps comme instrument propre à développer des formes de perception, de mouvement et de rencontres de hasard avec des forces énergétiques. C'est très théâtral, évocateur. Les corps chantent quelque chose, mais ce n'est pas du chant. C'est primitif et constructif. C'est différent de ce que j'ai pu faire auparavant, parce que normalement je travaille scène après scène, dans une logique de succession. Alors que *VIOLET* n'est composé que d'une seule longue scène qui va jusqu'à son terme.

Vous dites emprunter une voie différente de celle de vos précédents spectacles...

La nouvelle pièce est toujours en réaction à la précédente. Je cherche quelque chose qui se situe à l'opposé. *Do Animals Cry* portait sur les relations familiales. Elle était narrative, composée de micro-récits, alors que la structure de *VIOLET* n'intègre aucun personnage. Les danseurs n'ont pas d'identité, se reconnaissent à leurs couleurs vives, à des signes. Ils opèrent comme si on mélangeait le mercure, le soufre et le fer, comme si on mélangeait Chirac, Obama et qui sais-je (rire). Comment coexister ? Ils sont toujours sur scène, mais ce n'est pas une *chorus-line*. Le sujet est là avec ses forces contraires, ses interactions partagées, qui touchent à la crise mondiale, à l'accélération de la conscience qui lui est liée. L'un va cultiver l'énergie, l'autre travailler les structures qui s'écroulent. À chaque point, ils se dissolvent et se reconstruisent. Ils ouvrent des cycles, des répétitions. Comme dans la nature. Nous avons travaillé à partir de documents de tous ordres, sur la physique notamment, mais c'est de la danse.

Vous parlez tantôt de théâtre et tantôt de danse...

Avec cette pièce, je vais vers l'intérieur de la danse. Et, sans doute, d'une manière explosive. Je plonge dans toute la danse que nous n'avons jamais faite. Mais à aucun moment, nous nous sommes dit : « Retournons au ballet. » L'histoire de la danse n'est jamais convoquée. Il n'y a pas de références. C'est une invention pure.

Tous les mouvements de danse n'ont pas déjà été faits ?

Non ! L'invention a encore de beaux jours devant elle. Elle n'est en rien épuisée. D'autant que notre conscience est en expansion. Il s'agit moins de mouvements du corps que de mouvements de l'esprit. Comment développe-t-on la perception du réel, de l'imaginaire ? Il demeure des aires sauvages, largement inexplorées. Comment entrer dans tel mouvement particulier, comment percevoir son expérience dans ce mouvement ? Nous travaillons sans relâche sur des processus, et c'est là que l'invention apparaît. Les danseurs ne cessent de repousser les limites.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

✕

VIOLET

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 

durée estimée 1h30 - création 2011

19 20 21 22 24 25 À 17H

chorégraphie **Meg Stuart** scénographie **Janina Audick** dramaturgie **Myriam Van Imschoot** lumière **Jan Maertens**
costumes **Nina Kroschinske**

créé avec et interprété par **Alex Baczynski-Jenkins, Varinia Canto Vila, Adam Linder, Kotomi Nishiwaki, Roger Sala Reyner**
et le musicien **Brendan Dougherty**

production Damaged Goods

coproduction Festival d'Avignon, PACT Zollverein (Essen), Festival d'Automne à Paris/Centre Pompidou (Paris), La Bâtie-Festival de Genève, Kaaaitheater (Bruxelles)

en collaboration avec Uferstudios (Berlin)

avec le soutien d'Hauptstadtkulturfonds (Berlin), de la Commission de la Communauté flamande et des Autorités flamandes

&

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuît du 23 au 24 juillet - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Alex Baczynski-Jenkins, Brendan Dougherty** et **Meg Stuart**.

(voir page 111)

Rachid Ouramdane

Né de parents algériens, **Rachid Ouramdane** est danseur pour Hervé Robbe, Odile Duboc et Meg Stuart avant de passer à la chorégraphie dans les années 90. Ayant développé dans sa jeunesse une conscience très aiguë du politique, il conçoit ses spectacles comme un chemin pour réfléchir à ce qui construit nos identités. Ses pièces sont autant d'investigations sur la manière dont l'Histoire, le discours public et celui des médias façonnent l'expérience de chacun. Avec justesse et habileté, elles placent au centre du plateau la conscience individuelle face aux mécanismes sociaux et économiques qui cherchent à la contraindre. L'approche quasi documentaire qui court à travers *Les Morts pudiques*, *Superstars*, *Des témoins ordinaires* ou encore *Surface de réparation* ne verse jamais pour autant dans une perspective discursive ou psychologique. Chorégraphe avant tout, Rachid Ouramdane s'intéresse d'abord à ce que les individus portent dans leur corps, en marge des discours de tout ordre. Cette exigence s'incarne sur scène avec une grande sensibilité. Scénographie, son et lumière construisent des images obsessionnelles, quasi-cinématographiques, qui s'impriment dans l'imaginaire et s'ancrent de façon durable dans les mémoires. Au Festival d'Avignon, il a créé en 2002 le solo *Skull*cult* avec Christian Rizzo pour le Vif du sujet et présenté *Loin...* et *Des témoins ordinaires* en 2009.

Plus d'informations : www.rachidouramdane.com

Entretien avec Rachid Ouramdane

Quel est le point de départ d'*Exposition universelle*, la création solo que vous présentez cette année au Festival d'Avignon ?

Rachid Ouramdane : En 2004, j'ai créé un solo intitulé *Les Morts pudiques*, dans lequel j'abordais les diverses représentations de la mort, visibles sur le Net. Un face-à-face se mettait en place sur le plateau entre, d'un côté, un flux de discours politique, d'images médiatiques et, de l'autre, un corps malmené, qui se métamorphosait très vite en réaction aux informations envoyées. Ce qui m'intéressait alors, c'était la capacité pour le danseur de prendre en charge de multiples identités, la possibilité de faire apparaître plusieurs visages dans un seul et même corps. Depuis un certain temps déjà, j'avais envie de retravailler ce principe esthétique, cette sorte de polyphonie dans le corps, en procédant par fragments, par collages d'éléments divers, pour composer un portrait. Je me suis alors intéressé aux liens entre histoire de l'art et histoire politique. Ma nouvelle création, *Exposition universelle*, s'articule autour des esthétiques officielles. Je m'empare de divers courants artistiques et modèles corporels qui ont permis d'asseoir une idéologie. Il s'agit d'observer comment ces modèles se déposent peu à peu dans le corps, de constater ce qui se passe quand les individus adhèrent à ces idéaux ou, au contraire, ne parviennent pas à les épouser.

Abordez-vous une période déterminée de l'Histoire, une esthétique en particulier ?

Non, il s'agit plutôt d'un voyage libre dans l'histoire des rapports entre corps et pouvoir. Ce n'est ni l'étude d'un courant esthétique en particulier, ni un catalogue exhaustif des esthétiques officielles au cours de l'Histoire... Je me suis penché, par exemple, sur la façon dont les États ont parfois pu proposer des images esthétisées de la violence pour la rendre « tolérable » et ne pas perdre l'opinion publique. Le côté très pompier de ces esthétiques – qui ont souvent véhiculé des images de corps glorieux, emphatiques, grandiloquents – a pour moi un intérêt chorégraphique, mais aussi musical, lumineux... Leurs ressorts s'appuient en général sur un idéal de stabilité, une absence de rugosité alors que la réalité de l'humain est l'exact inverse. On peut alors trouver intéressant de jouer sur cet écart, d'observer comment le corps « lambda » réagit face aux modèles. Un des exemples les plus parlants est évidemment la période du stalinisme qui promouvait l'idéal esthétique du réalisme socialiste quand, dans la rue, les corps que l'on pouvait croiser étaient décomposés. Je travaille donc sur des images d'Épinal, sur des traces de l'iconographie fasciste (on pense aussi au futurisme italien et son exaltation de la vitesse, son culte pour la machine) car ce sont des images qui innervent l'inconscient collectif. Néanmoins, il ne s'agit pas du tout de s'arrêter aux régimes dictatoriaux. Aucune société, que le pouvoir y soit conservateur, libéral ou révolutionnaire, ne s'est développée en considérant l'art comme production accessoire. Par conséquent, je me suis également inspiré de formes autoritaires plus insidieuses, de stratégies plus abstraites, moins immédiatement repérables.

L'inscription du politique dans l'expérience individuelle est le fil rouge qui relie toutes vos pièces... Vos spectacles antérieurs se nourrissent de nombreux éléments historiques ou sociaux, que vous collectez avec une approche quasi-documentaire – ce qui n'est pas le cas, d'ailleurs, avec *Exposition universelle*...

C'est vrai, je ne vais pas, cette fois, procéder par interviews ou m'immerger dans un microcosme, comme j'ai pu le faire pour *Surface de réparation* ou *Loin...* Il s'agit de puiser essentiellement à l'intérieur du champ artistique. Je voudrais insister sur le fait que je ne m'intéresse jamais à un phénomène historique pour l'illustrer sur scène et le dénoncer frontalement. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment les constructions politiques façonnent la sensibilité individuelle, comment les discours publics infiltrent nos comportements. Par exemple, l'enjeu de *Des témoins ordinaires* (2009) – une création basée sur les interviews de personnes victimes d'actes de torture ou de barbarie – n'était pas de dénoncer la torture en soi. L'intérêt n'était pas le pendant, mais l'après. On y traitait de la reconstruction personnelle, de la mémoire, de la possibilité (ou de l'impossibilité) d'écouter et de recevoir le récit de telles expériences de souffrance. La difficulté était d'inventer un dispositif scénique, une forme singulière pour traiter de ce sujet. Pour *Exposition universelle*, il ne s'agit pas d'aller imiter les icônes de

la société d'aujourd'hui pour montrer à quel point elles peuvent être néfastes ou inhumaines. Je me situe en deçà, ou à côté, des discours véhiculés par ces images. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont l'individu réagit face à elles, la façon dont cette iconographie laisse progressivement des stigmates sur les corps.

Le lien entre l'individu et la politique est très investi par le théâtre. En quoi la danse apporte-t-elle un éclairage spécifique sur cette question ?

Je ne pense pas qu'il existe une opposition nette entre le texte et le mouvement sur ce sujet. J'y vois plutôt une complémentarité. Dans mes pièces, il m'arrive parfois d'utiliser les mots si j'en ressens la nécessité. Cela étant, venant de la danse, je prête une attention particulière à l'espace qui n'est pas investi par la parole. J'essaie, à partir d'un témoignage, d'un phénomène historique ou d'un événement politique, de créer un bain sensoriel (par le corps, la lumière, le son, l'espace), de créer des états de contemplation, là où l'on attend généralement des discours analytiques. C'est un autre canal de compréhension, différent de la représentation dramatique. Je pense souvent à cette phrase de la chorégraphe Meg Stuart : « *My work starts where the words fail* » (« Mon travail commence là où les mots échouent. ») L'histoire politique est indissociable des formes qui l'incarnent. Et ces formes en question, ce sont aussi les mises en scène du corps. La question de la foule est liée au politique. Créer un unisson chorégraphique ou un contrepoint, c'est politique. L'histoire sociale, les idéologies sont aussi intrinsèques à la picturalité, à l'architecture, à la musique... Aucun média n'a le monopole de la question. Dans *Exposition universelle*, nous avons travaillé, avec le compositeur Jean-Baptiste Julien (qui est également présent sur scène), sur la charge dramatique des hymnes, sur la façon dont le son peut manipuler la perception, comment il peut créer de l'hypnose, réunir, entraîner. Nous utilisons, par exemple, un collage de plusieurs fragments d'hymnes nationaux...

En quoi cette pièce résonne-t-elle avec notre époque ?

Dans l'Histoire récente, par exemple, les icônes populaires du rock ou du cinéma américain commercial ont aussi une capacité à séduire les foules, à inculquer des modèles corporels et imposer des attitudes physiques. Le culte de la personnalité se concentre aujourd'hui autour des sportifs et des stars du show-business. La figure d'un individu capable de cristalliser l'attention des foules existe encore, mais elle est parfois diffusée de manière plus insidieuse aujourd'hui. D'où mon attention aux nouveaux outils d'information et de communication, comme le réseau internet, qui facilite la propagation des rumeurs... Ces nouveaux médias impliquent un rapport au corps différent. Ce qui est véritablement au cœur de cette création, c'est le statut de l'image. Pourquoi certaines sont-elles problématiques et d'autres pas ? Dans une époque de sur-médiatisation, où règne le principe d'impact et de séduction, comment est-il encore possible de douter des images ? C'est, en fait, un travail sur les processus de fascination et la possibilité de les désosser.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

✕ ▲ ◎

EXPOSITION UNIVERSELLE

CLOÎTRE DES CÉLESTINS - durée estimée 1h - création 2011

19 20 22 23 24 À 22H

conception et chorégraphie **Rachid Ouramdane** musique **Jean-Baptiste Julien** lumière **Yves Godin, Stéphane Graillot**
vidéo **Jacques Hoepffner** costumes et maquillage **La Bourette** regard extérieur **Gilbert Gatoré**

avec **Rachid Ouramdane** et le musicien **Jean-Baptiste Julien**

production L'A

coproduction Bonlieu Scène nationale Annecy, Théâtre de la Ville-Paris, Musée de la Danse (Rennes), Réseau Open Latitudes
avec le soutien du Centre national de Danse contemporaine d'Angers, du Théâtre universitaire de Nantes et de la SPEDIDAM

Christophe Fiat

Avant de devenir en 2009 écrivain associé au Théâtre de Gennevilliers, **Christophe Fiat** a enseigné la philosophie, publié plusieurs livres, imaginé un nombre conséquent de performances autour de la poésie sonore puis de la parole romanesque et chorégraphié des pièces de danse. Auteur, metteur en scène, compositeur, chorégraphe, il développe depuis plus de dix ans des expériences qui font de lui un artiste engagé dans la performance théâtrale ouverte aux arts les plus divers. Depuis 2002, il se consacre tout particulièrement « aux icônes de la culture de masse », que ce soit Batman ou Lady Diana, Stephen King ou Courtney Love. Présent pour la première fois au Festival d'Avignon en 2004, dans le cadre de la Vingt-cinquième heure, il y revient en 2007 avec *La Jeune Fille à la bombe* et *Stephen King Stories*, puis en 2010 dans le cadre des Sujets à Vif pour présenter *Laurent Sauvage n'est pas une Walkyrie*, première étape d'un projet qui l'amène à proposer aujourd'hui *L'Indestructible Madame Richard Wagner*.

Plus d'informations : www.christophefiat.com

Entretien avec Christophe Fiat

Votre travail sur Cosima Wagner s'est réalisé dans un processus de plusieurs étapes. Comment s'est-il construit avant d'en arriver à la pièce que vous présentez cet été au Festival d'Avignon ?

Christophe Fiat : Il y a eu quatre étapes de travail avant la création. Elles étaient nécessaires pour deux raisons. La première concerne le texte de la pièce. Je voulais qu'il ait la forme d'un récit, d'une narration continue qui évoque un roman. Au fur et à mesure des versions, j'ai lutté pour que le personnage de Richard Wagner reste en arrière plan. C'est ainsi que quelques mois avant la première, j'ai eu l'idée de partir de la date de sa mort à Venise (1883) et de présenter Cosima comme une veuve. Le veuvage est le symbole de son autonomie tout en renvoyant également à la charge qui lui incombe : être directrice du Festival de Bayreuth à la place de son mari. La seconde raison tient au fait que je voulais travailler avec des acteurs et ne plus être sur scène. J'avais certes l'expérience des interprètes, mais ceux avec lesquels j'avais travaillé étaient des danseurs, des performeurs ou des chanteurs. Pour le thème que j'abordais ici – une femme possédée par l'œuvre lyrique de son mari et défendant farouchement sa liberté –, il me fallait des gens capables d'être en deçà d'un rôle, mais aussi capables d'entraîner le texte vers un effet de parole qui ne tienne que par le travail de mémoire. Dans mes pièces précédentes, les interprètes lisaient le texte. Ici, ils le restituent : le texte est incarné. Ces quatre étapes n'ont pas été un *work in progress*. Chacune d'elle a donné naissance à une œuvre à part entière, singulière et originale. D'ailleurs, elles ont toutes un titre évocateur : *Quand je pense à Richard Wagner, j'entends des hélicoptères*, *Le Retour de Richard Wagner*, *Laurent Sauvage n'est pas une walkyrie* et *Wagner Project*.

Cosima Wagner fut, et est parfois encore, un personnage très décrié. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette personnalité hors du commun ?

À la différence des femmes de mon roman *Héroïnes* (Courtney Love, Sissi, Isadora Duncan, Wanda de Sacher Masoch et Madame Mao), Cosima Wagner est antipathique et ténébreuse. Cela ne tient pas à son tempérament, comme une certaine *doxa* a voulu nous le faire croire, mais à la manière qu'ont les hommes de juger la tâche qu'elle s'est fixée. Une triple tâche : faire entrer l'œuvre de Wagner dans le patrimoine culturel national de l'Allemagne, faire du Festival de Bayreuth un lieu de rendez-vous annuel pour les spectateurs du monde entier et faire des membres de sa famille (elle a cinq enfants, dont trois de Wagner nés hors mariage), les héritiers exclusifs et de l'œuvre et du Festival. Tout cela s'est passé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, à une époque où le féminisme était condamnable et blâmable.

Si votre pièce n'est pas du théâtre documentaire, elle reste toutefois très proche de la vérité historique. À partir de quoi l'avez-vous composée ?

Dans mon travail littéraire comme dans mon travail de scène, j'ai toujours tenu compte de la vérité historique. Mais cette vérité est celle d'un écrivain et d'un metteur en scène, non d'un historien ou d'un anthropologue. C'est-à-dire qu'elle peut être exagérée, adaptée pour mieux faire apparaître la puissance des personnages. Par exemple, dans ce travail, toutes les dates évoquées sont vraies, mais la manière dont elles se succèdent peut produire un effet d'hypnotisation, qui peut nous faire douter de leur authenticité. Avant d'être une science, l'Histoire est une idéologie ou un mythe moderne. Parfois, l'art – comme ce fut le cas avec les œuvres de Wagner – est captif de cela au point de frôler la destruction et de laisser place à la barbarie. Mais heureusement, Wagner n'ignorait pas ce problème et a surmonté la science historique en composant lui-même d'autres mythes, comme celui du *Ring*, du *Vaisseau Fantôme* ou de *Tristan et Isolde*. Cosima exploite cette idée jusqu'au bout. S'il n'y avait pas eu d'individus comme elle pour remettre l'art à l'endroit de la culture, capables de faire des festivals des bases avancées d'opposition, il y a fort à parier que l'art serait devenu une parodie de la vie ou un miroir du pouvoir politique. Avant Wagner, jamais un artiste n'avait été autant récupéré et méprisé. Même ses adorateurs sont suspects. Après Wagner, il y a sa veuve, pragmatique et rationnelle, certaine de la valeur de son mari. On peut rire de ses piteuses mises en scène et s'inquiéter parfois de ses idées politiques, mais on ne peut nier son combat pour l'art ni sa sincérité. Pour comprendre cela, j'ai beaucoup lu d'ouvrages écrits en français sur Wagner, son œuvre, sa famille et sur le Festival de Bayreuth.

Mais j'ai aussi beaucoup écouté ses œuvres et ai vu quelques films qui m'ont semblé fondamentaux : *Excalibur* de John Boorman, *Ludwig ou Le Crépuscule des dieux* de Visconti et *Apocalypse Now* de Coppola. D'ailleurs, ce dernier film a une place singulière – que je ne dévoilerai pas ici – dans la pièce.

En quoi Cosima Wagner est-elle « indestructible » ?

Ce qui m'intéresse chez Cosima, c'est la question de la place de la femme dans un monde violent régi par les hommes. Seule l'indestructibilité peut la sauver. J'ai donc fait de Cosima Wagner une héroïne et, en l'état, la première qualité de l'héroïsme est l'indestructibilité. Même la mort héroïque exerce sur nous une idée de permanence et de victoire de la vie sur la mort. Le terme d'« indestructible » m'intéresse pour trois raisons. La première, c'est que ça sonne comme un attribut de super héros de *comics* américains. En effet, dans cette pièce, la culture américaine a une place importante, Hollywood étant aux États-Unis le pendant de Bayreuth en Allemagne : à la fois miroir idéologique d'une nation, mais aussi sorte de parasite qui excède la nation pour atteindre la force de l'art, c'est-à-dire son insoumission. La seconde raison est que cela me permet de poser la question de la limite entre la vie et la mort, alors que Cosima ne cesse de batailler pour maintenir le festival de musique que son mari a créé à Bayreuth. Les batailles qui se livrent dans l'univers de la culture et de l'art – aussi symboliques soient-elles – peuvent être mortelles, dès qu'on s'aventure dans la politique et l'économie, ou alors blessantes. Enfin, la troisième raison me permet de toucher à la personnalité même de Cosima. Elle était dépressive, suicidaire, superstitieuse et croyait sans doute, à l'instar du philosophe Schopenhauer, que son mari et elle aimaient beaucoup, que l'indestructibilité avait à voir avec la permanence de l'esprit au sens du bouddhisme. Cela apparaît clairement dans *Parsifal*, la dernière œuvre du compositeur, qui est aussi le fil rouge de ma pièce. Au début, Cosima dit qu'elle voudrait être l'héroïne de cet opéra : Kundry. Kundry qui est la seule femme à pouvoir être invitée autour de la table ronde, parmi les chevaliers, et qui ne meurt pas à la fin de l'opéra, mais s'endort, laissant planer le doute sur son destin. Kundry me semble être quelqu'un d'indestructible.

La parole de Cosima Wagner et le récit de sa vie sont pris en compte par quatre acteurs, dont un homme.

Pourquoi cette démultiplication des voix ?

Cette pièce est une épopée. Le texte a la forme d'un roman et la scénographie est inspirée du rock. La rencontre du roman et du rock n'est pas anodine. Ce sont deux arts de masse et démocratiques, capables d'explorer toutes sortes de faits et de vies. Ils sont doués d'une énergie infinie. Pour moi, une épopée montre comment des individus, au sein d'un groupe, usent d'une parole pour retarder sans cesse leur disparition. Ici, le groupe est celui des acteurs et la menace de disparition est la fin de l'histoire à raconter. Toute la question est de savoir si cette parole lie le groupe dans une expérience du sacré ou du profane. Compte tenu de cela, j'ai fait en sorte que la vie de Cosima Wagner soit restituée dans une parole au ton distant et froid qui relève autant du constat objectif et cru des chanteurs de rock que du didactisme – heureusement passionné – des romanciers. Certains verront dans ma scénographie, l'influence des fictions radiophoniques, d'autres de la poésie sonore. Ce n'est pas faux. Ce sont deux esthétiques que j'aime, mais c'est insuffisant. Les acteurs donnent beaucoup, ici, en agissant peu. Moins ils bougent et plus on les voit. Plus on les voit et plus ils peuvent être entendus. Et plus ils sont entendus, plus ils bougent à un endroit où leurs corps apparaissent comme des corps conducteurs. Ce sont en quelque sorte des gardiens de la parole ou des porte-parole qui reflètent le côté chevaleresque des personnages de Wagner, mais aussi un stoïcisme contemporain que je retrouve dans la *rock attitude*, qui doit beaucoup au dandysme. Ainsi, plutôt que de parler d'une démultiplication des voix, je préfère parler d'une transmission de la parole. Transmission difficile et complexe puisqu'il s'agit de la vie d'une femme et, qui plus est, d'une femme antipathique, considérée comme calculatrice. Alors que les épopées sont toujours masculines, j'ai voulu me risquer à faire une épopée féminine. Pour cela, il me fallait des actrices et un acteur. Un acteur qui représente le pôle masculin, bien sûr, mais qui puisse aussi se fondre dans le groupe des actrices pour rendre possible une cérémonie transgenre. Non pas dans un sens explicite, mais dans un sens performatif : qui parle et quand ? Pourquoi ils disent ça ? Qu'est-ce qui les autorise à dire ça ?

Votre scénographie ressemble à un dispositif de concert rock. Pourquoi cette distance par rapport au récit qui est fait ?

L'essentiel du rock est l'énergie consacrée à la transmission d'une parole, dont la finalité est de toucher le plus de gens possible. De cette énergie, j'ai extrait non pas des chansons, mais un style de parole qui s'en rapproche, le « parlé-chanté ». J'ai aussi emprunté au rock son minimalisme. La scénographie exclut tout relief et toute illusion, pour privilégier le charisme des interprètes. Elle requiert de la part des spectateurs une communion qui échoue parfois, mais qui a le mérite d'être rejouée, à chaque prise de parole par un acteur. Cosima Wagner, comme son mari, était une admiratrice de Luther. Évoquer sa vie à partir du rock, qui est un style de musique d'origine protestante, c'est par ailleurs toucher à ce que la famille Wagner a de plus profond, son lien à l'Allemagne et au protestantisme. S'il est vrai que je n'ai pas attendu cette pièce pour travailler sur des scénographies rock, il n'en demeure pas moins qu'ici, quelque chose se cristallise et se révèle. C'est pour cela que j'ai demandé au compositeur Pierre-Yves Macé et à Louise Armand, à la vidéo, de réfléchir avec moi sur cette question. Pour eux, la musique et la vidéo ne sont pas des illustrations ni des ambiances de ce qui se passe sur scène, mais structurent l'espace. Nous ne faisons pas du cinéma, mais du théâtre. Un théâtre de l'acte de parole, ou peut-être – je suis encore en recherche – un théâtre de la rhapsodie. La musique et la vidéo ouvrent un espace imaginaire qui permet au texte d'aller plus loin dans l'énergie de l'épopée. Cela pour atteindre les acteurs au cœur du récit. Concernant la musique, plutôt que de travailler à partir de Wagner (ce qui aurait diminué le rôle de Cosima), il m'est apparu plus intéressant de travailler à partir de Liszt. Il est le père de Cosima et a beaucoup fait pour le festival. Mais, il était aussi le Mick Jagger ou le Michael Jackson de l'époque. Avant de devenir prêtre, il avait fait des concerts dans toute l'Europe et chacune de ses apparitions suscitait des crises d'hystérie chez les femmes et beaucoup d'admiration chez les hommes. Toutes les partitions de Pierre-Yves Macé sont originales et rappellent qu'ici, la musique est un code, mais qu'elle n'est pas essentielle comme dans le théâtre musical. Concernant la

vidéo, l'imaginaire est davantage centré sur la psychologie de Cosima. Les images évoquent des rêves et des souvenirs, dans la plus pure tradition du film d'horreur héritier du surréalisme. Louise Armand a trouvé intéressant de travailler sur l'inconscient de Cosima, alors même que le texte rend compte du mouvement de sa conscience. Cela permet de mieux faire comprendre les limites de cette femme, dont l'envers du combat s'exprime dans un tempérament parfois suicidaire et dépressif. Et de même que la musique de Pierre-Yves Macé est diffusée à partir d'enregistrements, entrecoupés de mélodies jouées au piano par une des actrices, la vidéo de Louise Armand excède le cadre de la simple projection, pour se substituer aux lumières de scène et faire apparaître les acteurs comme autant d'interprètes submergés par un show, qu'ils traversent comme des lapins devant les phares d'une voiture.

En tentant de momifier l'œuvre de Richard Wagner et de la rendre intouchable, Cosima ne risquait-elle pas de la faire disparaître?

Cosima n'a rien momifié. À la mort de Wagner, elle s'est retrouvée seule. Elle a fait face à de grandes difficultés économiques concernant le financement du festival. Elle a investi toute sa fortune dans ce projet, alors que Wagner n'avait laissé aucun héritage. Certes, elle va faire de Bayreuth un lieu très conventionnel et très fermé, tellement replié sur lui-même que sa belle-fille – une anglaise – va même s'enticher d'Hitler et ouvrir les portes du festival aux nazis. Mais en même temps, si le festival est aujourd'hui encore une affaire de famille avec deux femmes à la direction, c'est grâce à elle.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田 ⚡ ▲

L'INDESTRUCTIBLE MADAME RICHARD WAGNER

avec la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée 1h20 - création 2011

18 19 20 21 23 24 À 18H30

texte et mise en scène **Christophe Fiat**

scénographie **Christophe Fiat, Louise Armand, Pierre-Yves Macé**

musique **Pierre-Yves Macé** vidéo **Louise Armand**

avec **Clémentine Baert, Marine de Missolz, Florence Janas, Laurent Sauvage, Laure Wolf**

production Théâtre de Gennevilliers Centre dramatique national de création contemporaine

coproduction Association Cloudbusters, Parc de la Villette, Théâtre du Grütli (Genève)

avec l'aide de la Sacd dans le cadre de son Fonds Musique de Scène

Angélica Liddell

Angélica Liddell est une écorchée vive, au sens propre comme au figuré. Certes, on l'a vue se meurtrir sur scène, dans *La casa de la fuerza*, le spectacle qui la révéla au public français l'an dernier au Festival d'Avignon. Son théâtre, cependant, ne saurait se résumer à cela. Les pièces qu'elle écrit, qu'elle met en scène et dans lesquelles elle joue explorent toutes les facettes de la douleur ; la scène est ce lieu où elle peut, explique-t-elle : « briser la barrière de la pudeur. » Mais une douleur peut en cacher bien d'autres et la souffrance intime est aussi celle du monde qu'Angélica Liddell habite, observe et réécrit dans une langue à la fois poétique et crue, dans des allégories où la violence alterne avec le recueillement. Elle a l'art de mettre les corps à l'épreuve, de les révéler en pleine lumière ou de les laisser se frayer un chemin dans l'ombre, d'agencer les cris et les silences, les éclats de voix et les chuchotements, mais rien n'est jamais en demi-teinte dans ses spectacles. Elle joue avec les limites du politiquement correct, explore les frontières du théâtre et de la fiction, pousse le langage à bout et, bien souvent, passe le relais au corps, qui seul « engendre la vérité ». Angélica Liddell n'est pas une inconnue en Espagne : elle y a créé près d'une vingtaine de spectacles avec sa compagnie Atra Bilis, fondée à Madrid en 1993. Désormais, elle ne l'est plus en France, où ses textes sont lus, publiés, parfois montés. L'an dernier, elle a présenté deux de ses spectacles au Festival d'Avignon, *La casa de la fuerza* (*La Maison de la force*) et *El año de Ricardo* (*L'Année de Richard*).

Plus d'informations : www.angelicaliddell.com

Entretien avec Angélica Liddell

Le titre de votre dernière création, “*Maldito sea el hombre que confía en el hombre*” : un projet d’alphabétisation (« *Maudit soit l’homme qui se confie en l’homme* » : un projet d’alphabétisation), est en partie rédigé en français. Vous y égrenez un alphabet en français. Comment ce projet est-il né ?

Angélica Liddell : Mon désir de confectionner un alphabet remonte à loin. C'est un classique. Quand j'étais très jeune, j'en ai vu un réalisé par Peter Greenaway, qui m'a beaucoup marquée. Dès lors, j'ai eu cette envie de choisir un mot pour chaque lettre. Et quand je me suis mise à étudier le français, tout m'a paru tomber sous le sens. Je me suis vue à quarante ans, en train de réciter l'alphabet assise à une table d'écolier, comme une petite fille. Ma vie était une merde, tout avait volé en éclats. J'avais envie de brûler le monde et, pourtant, j'avais devant moi une feuille pleine de dessins et je répétais : « Mon pantalon est rouge »... C'était un paradoxe ahurissant, il y avait une contradiction entre ma pensée et l'apprentissage d'une langue par le biais de phrases aussi innocentes. Parfois, le fait de dire : « La table est à côté de la fenêtre » me faisait pleurer. Voir tous ces dessins pour enfants, devenir moi-même une enfant, cela revenait à récupérer un peu d'innocence, de cette innocence massacrée.

« E comme Enfant » mais « L comme Loup »...

Évidemment, le langage ne peut pas être innocent. La méfiance est la colonne vertébrale de cette pièce. C'est un projet d'alphabétisation fondé sur la méfiance. Les mots sont choisis pour comprendre le vil mécanisme qui fait marcher le monde, pour comprendre l'impossibilité de la bonté. C'est une défense de la pitié par la négation de la pitié.

Dans *La Maison de la force*, le public pouvait entendre, sous forme de confessions, des histoires qui, peu à peu, menaient à la méfiance. Peut-on considérer « *Maudit soit l’homme qui se confie en l’homme* » : un projet d’alphabétisation comme une conséquence de *La Maison de la force* ?

Oui, tout à fait. Ce sont les conséquences après la catastrophe. Cela ne pouvait pas être autrement. Lorsque l'on a le dos criblé de balles, il n'y a pas d'alternative à la méfiance. Si, en échange de l'amour, on reçoit de l'agression, on se méfie ; à la manière d'un chien qui reçoit des jets de pierre, on s'enfuit en courant, on apprend à aller plus vite que les balles. La méfiance à l'égard d'autrui conduit à la méfiance à l'égard de l'idée même d'humanité : on en vient à douter de la réalité de ce concept. Alors on s'isole et on éprouve un sentiment de non-appartenance. Cela suppose un rejet de tout ce qui tient du collectif. Voilà pourquoi « *Maudit soit l’homme qui se confie en l’homme* » : un projet d'alphabétisation est aussi un éloge de l'individu par-dessus toute communauté ou association. C'est une défense de la solitude comme forme de vie, une expression du déracinement, de la fatigue à l'égard de l'humain. Pour le citoyen moyen, et bien plus encore pour le monde de la culture qui s'est approprié la morale, il est bien plus facile d'être humanité que d'être un homme en chair et en os ; il est bien plus facile de s'indigner politiquement, par exemple, que d'aller creuser dans ce puits d'excréments qu'est l'âme humaine. Grâce aux discours appris, grâce à l'indignation apprise, grâce à tout ce bla-bla, nous pouvons masquer la bassesse qui est la nôtre, nous nous masquons nous-mêmes. Il est facile de parler d'économie, de racisme, d'engagement ; il est plus difficile de parler de nos misères personnelles, de ce qui fait de nous des hommes. Même la publicité utilise l'idée d'humanité comme une stratégie commerciale : elle dégouline d'engagement et de solidarité. Parfois, pour nous qui nous consacrons à la culture et au politiquement correct, pour nous qui nous sommes appropriés ce qui est juste ou injuste, l'engagement dans l'humanité permet d'occulter la véritable merde dont nous sommes faits. Ce n'est pas bien compliqué de casser du sucre sur le dos de Sarkozy, mais ne pas faire de mal, ne pas humilier ses proches, s'embourber dans les tréfonds de la conscience, ça c'est une autre paire de manches. Bref, Dostoïevski existe. Cependant, il y a là un terrible paradoxe : une fois la douleur passée, c'est la déception

qui conduit à la méfiance, à la désaffection à l'égard de l'humain. Même pour se détacher de l'humanité, il faut être un homme ou une femme, il faut être un être humain. En fait, il y a une explication bien plus simple à « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation : à la place du cœur, j'ai de la viande hachée. Comment l'écrire autrement ?

Cette désaffection et cette méfiance sont-elles ce qui conduit au besoin d'apprendre une nouvelle langue, un nouvel alphabet ?

Au départ, comme toute révélation, c'est le fruit du hasard. L'apprentissage de cette nouvelle langue est né d'un besoin d'ordre pratique. Mais cette conjoncture a coïncidé avec un autre besoin : il me fallait renommer ou réorganiser le monde, car ma vision de celui-ci avait changé du tout au tout. Il me fallait donc réorganiser le langage pour mettre en forme cette nouvelle pensée. Et le hasard a fait que ces deux besoins – l'un pratique, l'autre spirituel – se sont rejoints. Le choix d'un alphabet dans une autre langue est le résultat de la frustration et du besoin. Je ressentais un désir furieux et immédiat : savoir comment on disait « rage » dans cette langue que j'étais en train d'apprendre. Pour moi, la rage redoublait de sens et de force : c'était comme réapprendre ce que signifiait ce sentiment. Il n'est pas urgent d'apprendre à dire « ampoule » ou « pied » dans l'autre langue, je m'en fiche. J'ai attrapé un dictionnaire et j'ai répété les mots qui décrivaient mes sentiments. Et lorsqu'un mot ne m'intéressait pas, je disais : « Bah, ça ne vaut pas un clou. »

D'où la référence à Wittgenstein ?

Bien sûr, quand on parle du langage, de la représentation du monde à travers le langage, on en arrive forcément à Wittgenstein. Mais ce qui m'intéresse le plus chez lui, c'est qu'il connaît un échec en tant que philosophe : il vit dans la frustration constante de ne pas pouvoir expliquer le monde. Cette frustration est souvent celle du créateur, du penseur. Quand Bouvard et Pécuchet décident de se consacrer à la philosophie, c'est marrant, ils finissent par envisager le suicide. Wittgenstein lui-même est une tasse de thé dans laquelle il ne tient pas plus de thé que ce qu'une tasse peut contenir. Deleuze a Wittgenstein en horreur. L'abécédaire de Deleuze est fantastique. Mais moi, je me confronte aux philosophes tel un *hooligan*, comme si Wittgenstein, vêtu d'un short, courait après un ballon. Peut-être serait-il un attaquant paradoxal, je veux dire un attaquant qui ne marque aucun but. Ce qui m'attire chez Wittgenstein, c'est ce qui est issu de sa frustration, qui bien évidemment finit en tragédie : « L'arbre ne plie pas mais il se rompt. »

Qu'est-ce qui vous plaît dans le football ?

Vous voulez savoir ce qui est merveilleux dans le football ? C'est qu'on n'a pas à se demander pourquoi ça nous plaît. C'est cette parcelle réservée au bonheur des victoires et à l'amertume des défaites, sans le moindre bla-bla. Le foot est merveilleux, un point c'est tout. Il y a des gens qui veulent philosopher, réfléchir sur le foot, qui font même preuve d'esprit critique, qui s'indignent à cause de ce que gagnent les joueurs, qui parlent d'éthique, et bla-bla-bla... Je ne les supporte pas. Je suis une passionnée. Pour les gens solitaires, pour nous qui vivons reclus chez nous, qui regardons des films et des matches, à l'écart de la méchanceté humaine, notre équipe c'est notre bande, une bande bestiale, la meilleure bande au monde...

Donc « B comme Bande » ?

Oui, j'ai toujours rêvé d'avoir une bande paradoxale, une bande de solitaires, cette société de solitaires dont parle Pascal Quignard dans *Les Ombres errantes*. J'aimerais avoir une bande pour haïr les mêmes choses. On rencontre souvent des gens avec qui on partage les mêmes goûts, mais des gens avec qui partager des haines, c'est moins courant et c'est passionnant. Voilà qui serait amusant : s'asseoir à une table de café, comme Thomas Bernhard, et observer la part putréfiée des gens, tout ce qu'ils cachent de façon primitive grâce au pacte social. J'aimerais avoir une bande pour m'amuser à regarder la merde que nous occultons tous, une bande de solitaires qui s'unissent pour haïr, des gens qui ne cadrent pas avec le monde. Bref, je me considère comme une sociopathe sous contrôle, mais au bout du compte une sociopathe, une *otaku*. Même mon « théâtre politique » est anti-social, il est conçu contre la société, pour cracher à la figure de la société mon dégoût, ma rage, ma douleur. Mon engagement est toujours anti-social. La scène est ce lieu où je romps constamment le pacte social, ce n'est pas un lieu de répression. Bien souvent, on confond la répression et le respect, ou la soumission et le respect. Je suis une anarchiste paradoxale, car je vis en démocratie et je respecte les normes, je suis donc inévitablement une anarchiste paradoxale, comme quand je désire avoir une bande de solitaires. Mais mon aspiration politique et sociale serait que, tous, nous connaissions le bien ; alors nous ne dépendrions pas d'un gouvernement, de la loi, nous serions autosuffisants en tant qu'individus, pas en tant que groupe, mais, chacun en tant que tel. Connaître le bien empêche d'exercer le mal. Mais l'anarchisme reste une vue de l'esprit, l'être humain ne sera jamais à la hauteur. Nous ne sommes même pas à la hauteur de la loi. Il faut nous protéger les uns des autres, même dans les files d'attente, que ce soit pour entrer dans un cinéma ou pour faire les soldes. Le philosophe et écrivain Henry David Thoreau parle magnifiquement de ce marcheur qui ne fait pas de mal, qui répugne aux idées communes, à l'idéologie, à tout ce qui relève de la loyauté obligatoire, de l'amour obligatoire, qui abhorre les consignes, les pontifes et les suiveurs. C'est lui qui parle des « champions de la civilisation ». Thoreau serait un magnifique solitaire en bande. Un sauvage élégant. J'aimerais avoir une bande de sauvages aimables.

« P comme Piano », « K comme Karaoké »... Quel rôle joue la musique dans vos spectacles ?

La musique est un acteur supplémentaire, elle me sert à créer des conflits, des batailles, à exprimer ce que le mot ou l'action ne peut exprimer. Je suis comme *La Femme d'à côté* de François Truffaut : j'aime les chansons parce qu'elles disent la vérité. J'aime les chanter parce qu'elles parlent de ma vie. Depuis peu, j'aime écouter de la musique par hasard. Je ne suis pas émue dans un concert, je suis émue quand soudain j'entends Bach, Beethoven ou Schubert dans un endroit où je suis en train de manger, ou lorsque j'entre quelque part pour acheter du pain, dans la salle d'attente du médecin ou sur YouTube. C'est le

genre de hasard qui me conduit à l'un des états les plus merveilleux qui soit : la mélancolie. Écouter Schubert par hasard en décuple le sens, décuple le sens de ma vie. Je me fiche de savoir s'il est joué sur un Steinway ou sur un Petrof, je suis bien plus touchée par la précarité d'un fond musical ou par la mauvaise qualité du son sur YouTube.

La photo d'une petite fille illustre la publication espagnole de votre pièce de 2003 : *Lésions incompatibles avec la vie*. Elle fait beaucoup penser à cette enfant-adulte que vous interprétez dans « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation. On ne peut s'empêcher de penser également au film de Carlos Saura : *Cría cuervos*. Que représentent pour vous cette photo et ce film ?

La petite fille de *Lésions incompatibles avec la vie* est la même que celle de « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation. D'ailleurs, dans mes premières notes de mise en scène, j'avais imaginé utiliser cette photo de moi quand j'avais six ans. Quand je la regarde, quand j'observe mon regard, je ressens une infinie tristesse, une immense déchirure. Presque quarante années sont passées depuis qu'elle a été prise et, entre la génétique et les sales coups de la vie, tout m'a conduit à la solitude, à l'isolement. Un isolement d'abord imposé, puis recherché. La vie ne fait que confirmer nos pires présages. Depuis toute petite, j'ai eu le pressentiment que la vie me destinait à la solitude. J'ai une lésion incompatible avec la vie ; la vie et moi, nous sommes incompatibles. J'ai comme un excès de sentiments qui ne cadrent pas avec l'ordre émotionnel, ils me tiendront toujours en dehors de cet ordre. En revanche, je suis parvenue à rendre compatibles la vie et cette lésion par le biais du travail. Imaginez donc ce que le travail signifie pour moi. Je l'ai compris dès l'adolescence. Quand j'avais dix ans, mes professeurs convoquaient mes parents pour leur parler de mes poèmes : ils étaient le symptôme que quelque chose ne tournait pas rond. Aujourd'hui, je fais la même chose qu'à l'âge de dix ans, la même chose. « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation est relié par une sorte de cordon ombilical à *Lésions incompatibles avec la vie*. Le cordon ombilical d'un enfant mort. J'ai associé à « E comme Enfant » une des phrases de *Lésions incompatibles avec la vie* : « Je n'ai pas connu un seul enfant qui soit devenu un bon adulte. » Ce sont les premiers mots du spectacle. C'est comme si presque dix ans après, la vie avait confirmé un présage, un obscur présage. Je crois que je n'avais pas le choix. Certains d'entre nous ne peuvent pas choisir entre le bonheur et la douleur. Nous portons en nous cette lésion. Par ailleurs, il se trouve que durant ces trois dernières années, j'ai eu l'occasion de vivre des situations qui n'ont fait que me confirmer ce que l'être humain a de pire, qui ont arraché de moi l'idée d'humanité, tout sentiment d'appartenance. Quant à *Cría cuervos*... Ana Torrent (l'actrice qui interprète le rôle principal) et moi, nous avons le même âge. À l'époque du tournage de *Cría cuervos*, j'avais l'âge d'Ana, cette petite fille. Pour moi, c'est comme avoir une sœur, vraiment, je le vis comme ça. *Cría cuervos* est présent dans « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation, avec entre autres la chanson de Jeanette. Voir *Cría cuervos* m'a donné l'occasion de me venger de la vie, tellement de fois, rien qu'en le regardant. C'est le propre des chefs-d'œuvre : à travers eux, on peut se venger de la vie, encore et encore.

Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot

田 ⚡

“MALDITO SEA EL HOMBRE QUE CONFÍA EN EL HOMBRE” : UN PROJET D'ALPHABÉTISATION

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

d'Angélica Liddell

SALLE DE MONTFAVET 🚗

durée estimée 2h45 entracte compris - spectacle en espagnol surtitré en français - création 2011

8 9 10 12 13 À 17H

texte, mise en scène, scénographie et costumes **Angélica Liddell** sculptures **Enrique Marty** lumière **Carlos Marquerie**
son **Felix Magalhães** chorégraphie de tai-chi **Angel Martín Costalago**

avec **Fabián Augusto Gómez**, **Lola Jiménez**, **Angélica Liddell**, **Carmen Menager**, **Gumersindo Puche**
et les acrobates **Xiaoliang Cao**, **Jihang Guo**, **Sichen Hou**, **Haibo Liu**, **Changsheng Tian**
voix off **Christilla Vasserot**

production Atra Bilis Teatro/Iaquinandi SL
coproduction Festival d'Avignon, Festival de Otoño en Primavera (Madrid)
avec le soutien du Gouvernement régional de Madrid et de l'INAEM du Ministère de la Culture espagnol

Jeanne Moreau & Étienne Daho

« La vie nous est donnée pour prendre des risques », affirme **Jeanne Moreau**. Artistiquement, elle en a pris beaucoup pour construire, par des choix audacieux, une carrière d'actrice de théâtre et de cinéma qui a fait d'elle une icône. Celle qui est devenue comédienne « comme on entre en religion » a d'abord effectué un parcours traditionnel : conservatoire, Comédie-Française, troupe du T.N.P. de Jean Vilar, avant de faire ses débuts au cinéma en 1950. Orson Welles, Louis Malle, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, François Truffaut, Jacques Demy ou encore Rainer Werner Fassbinder feront souvent appel à elle pour jouer « des femmes rêvées par les hommes ». Mais elle n'abandonnera jamais le théâtre, jouant en 1986 pour Klaus Michael Grüber *Le Récit de la servante Zerline*, qui l'a « marquée à vie », avant d'être en 1989 *La Célestine* dans la mise en scène d'Antoine Vitez, qui marquera son retour au Festival d'Avignon. Un Festival qu'elle a traversé depuis les premiers jours aux côtés de Jean Vilar dès 1947 (*La Tragédie du roi Richard II*), puis en 1951 (*Le Cid* et *Le Prince de Hombourg*) et en 1952 (*Lorenzaccio*). Persuadée que jouer, « c'est faire tout entendre des mots des autres », elle sera la Merteuil du *Quartett* d'Heiner Müller, donné en lecture avec Sami Frey dans la Cour d'honneur en 2007, et portera la parole de Flavius Josèphe pour Amos Gitai dans *La Guerre des fils de la lumière contre les fils des ténèbres* en 2009.

À Rennes, c'est à la toute fin des années 70 qu'**Étienne Daho** chante pour la première fois aux très rock Transmusicales de Rennes. C'est le début d'une carrière qui fera de lui l'une des figures de proue de la pop hexagonale. Depuis *Le Grand Sommeil* qui le révèle, ses albums – *Week-end à Rome*, *Tombé pour la France*, *Éden*, *Corps et Armes* et plus récemment *Révolution* et *L'Invitation* – connaissent tous un succès public, national et international. Parallèlement à ses projets personnels, il collabore avec Brigitte Fontaine, Jacques Dutronc, Jane Birkin, Alain Bashung, Françoise Hardy, Charlotte Gainsbourg, Vanessa Paradis ou encore Marianne Faithfull, et ose les reprises, avec *Mon manège à moi* d'Édith Piaf ou *Comme un boomerang* de Serge Gainsbourg. Amoureux de littérature et grand lecteur de poésie, ses goûts musicaux le portent autant vers la pop anglo-saxonne, le Velvet Underground, David Bowie que vers la chanson française, Léo Ferré ou Barbara. C'est en 1997 qu'il chante un extrait du *Condamné à mort*, intitulé *Sur mon cou*, avant de proposer à Jeanne Moreau de partager avec lui, dans un disque et sur scène, l'intégralité de ce poème où il retrouve tous les thèmes de la musique rock : « Le drame, la théâtralité, la poésie, le romantisme, la violence et le danger. »

Plus d'informations : www.tsprod.com

Entretien avec Jeanne Moreau et Étienne Daho

Jeanne Moreau, vous avez croisé l'œuvre de Jean Genet à diverses reprises. Vous avez été l'héroïne du film *Mademoiselle*, dont il avait écrit pour vous le scénario. Vous avez également joué un rôle important dans *Querelle* de Fassbinder et vous voilà aujourd'hui, auprès d'Étienne Daho, dans *Le Condamné à mort*. Quelle relation aviez-vous avec lui ?

Jeanne Moreau : J'ai connu Jean Genet vers la fin des années 50, il me semble, par des amis communs. Je ne sais plus bien comment les choses se sont passées, mais il y a eu très vite entre nous une sorte de complicité. Je me souviens d'une époque où Genet venait m'attendre presque tous les soirs à la sortie du Théâtre Antoine. Il m'entraînait dans des bars, souvent à la Coupole, où il m'utilisait comme appât pour attirer de beaux garçons. On s'amusait beaucoup, il était drôle, vivant. D'où venait cette complicité ? Je ne sais pas, mais peut-être avait-il senti que son univers ne m'était pas inconnu... J'avais été très jeune en rébellion contre mon milieu familial et, dès l'âge de sept ans, j'avais vécu à Montmartre, je connaissais ce monde de voyous, de souteneurs, de petits voleurs, j'avais même aperçu une fois Pierrot le Fou. Pendant la guerre, j'avais habité, à l'angle de la rue de Douai et de la rue Mansart, un hôtel de passe. Les putains étaient des copines, je traduisais les lettres qu'elles recevaient, après la Libération, des soldats américains. Nous ne parlions jamais de tout cela Genet et moi, mais c'était entre nous, nous avions nos antennes. Et j'aimais sa compagnie, vraiment. Il avait quelque chose de nourrissant dans la conversation, mais il avait aussi un côté un peu effrayant : j'avais l'impression de frôler le danger avec lui. Ce n'était pas une peur insurmontable, c'était même excitant, mais il était comme le feu, il pouvait vous embraser. Il y a deux jours, avant de m'endormir, je pensais à Genet et savez-vous quelle image m'est venue ? Celle d'une pierre. Il me faisait penser à une pierre. Il aimait rire, plaisanter, mais il y avait en lui quelque chose de fermé, de mystérieux. Avec une sorte de cruauté, comme lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il a un cœur de pierre. Il était capable de dire des choses exquises et, tout à coup, d'être d'une extrême brutalité. Genet, c'était un diamant noir ! Ça existe, vous savez, les diamants noirs, personne n'a envie d'en porter sur une bague. Mais c'était ça son génie, cette capacité à pénétrer les âmes, à voir la vilénie et à la transformer en beauté.

Étienne Daho, sans l'avoir connu, vous avez, vous également, un long compagnonnage avec Genet, comment la rencontre s'est faite pour vous ?

Étienne Daho : Ma rencontre s'est faite à l'adolescence, d'abord par la musique, probablement parce que c'est un langage qui m'est plus immédiat, plus familier. J'avais entendu David Bowie évoquer son admiration pour Genet et j'ai longtemps cru que sa chanson *The Jean Genie* lui était dédiée. Les punks de ma génération et les "auteurs" du rock, tels que Patti Smith, ont aussi revendiqué son héritage et en ont fait un héros. On retrouve souvent dans le rock les fantasmes de la dangerosité, du drame, du sexe, mais aussi le côté théâtral et flamboyant que l'on peut retrouver dans l'œuvre de Genet. Ce fut la première clé. J'ai ensuite découvert l'album *Le Condamné à mort* mis en musique par Hélène Martin et interprété par Marc Ogeret. Bien que jeune, j'avais été très impressionné par ce disque et par ce texte charnel et poétique, qui est comme une corde tendue par le désir.

Et qu'aviez-vous entendu ?

É. D. : J'ai entendu la force avec laquelle Genet brave les interdits et son absence de jugement. Il n'y a ni bien ni mal. Tout est ouvert, rien n'est borné, figé. C'est très séduisant, lorsque l'on est un adolescent romantique en quête d'absolu, en train de se construire et qui doit se confronter aux interdits et à la morale des autres... Soudain, on tombe sur un livre, une musique, une œuvre qui vous apporte cette liberté, cette ouverture. Genet a fait partie de ces auteurs qui m'ont ouvert un monde dont on ne ressort pas indemne et qui vous donnent aussi de la force.

J. M. : Des hommes comme Genet manquent terriblement aujourd'hui ! C'était la voix de l'insurgé. Il n'y a plus d'insurgé. On vit dans une société où l'on ne parle que de transparence, alors que tout est obscur, abus de pouvoir, appât de l'argent ! Il manque une voix comme celle de Genet, une voix libre.

Étienne Daho, vous avez, de façon plutôt inattendue, intégré à votre répertoire le poème *Sur mon cou* depuis longtemps. Comment cela s'est-il réalisé ?

É. D. : En 1997, Hélène Martin, que je connaissais depuis de nombreuses années, m'a invité à interpréter *Sur mon cou*, un extrait du *Condamné*, à l'un des concerts qu'elle donnait au Théâtre Molière. Cela a été un très beau moment et j'ai ensuite conservé cette chanson dans mon répertoire, avec l'envie d'aller plus loin et d'enregistrer l'intégrale du *Condamné*, attendant patiemment que ce projet mûrisse, mais aussi que le destin me fasse un signe pour foncer. La rencontre avec Jeanne et notre envie commune de nous lancer ensemble dans cette aventure ont été l'étincelle.

Et comment Jeanne Moreau est-elle entrée dans ce projet ?

É. D. : Jeanne est venue me voir un soir à l'Olympia.

J. M. : Et une autre fois à la salle Pleyel. Toute l'histoire a commencé là. Quand Étienne m'a parlé de ce projet, j'ai tout de suite dit oui. On ne se connaît pas depuis longtemps, mais vous savez, il y a des gens qu'on rencontre et on a l'impression de les avoir toujours connus.

Ce poème est un hymne d'amour à un vrai condamné à mort qui, malgré sa beauté, n'était pas tout à fait angélique, Maurice Pilorge.

É. D. : Oui, c'est vrai, Maurice Pilorge était surtout un petit voleur dont Genet a fait sa muse et il n'aurait pas autant fantasmé, s'il n'avait pas eu cet objet du désir qu'est Pilorge. Tout commence dans une cellule de prison, mais très vite nous sommes ailleurs, dans la liberté, la nature, les fleurs, le vent, les arômes... Ce texte parle de l'énergie de vivre, du désir, de la vie. C'est un texte remuant et universel.

Pour en revenir au spectacle, vous avez décidé, Étienne Daho, de ne pas composer une nouvelle musique et de conserver celle d'Hélène Martin, pourquoi ?

É. D. : La musique d'Hélène Martin est remarquable en tous points et d'une très grande justesse par rapport au texte. Sa musique réussit à tendre cette main qui amène l'auditeur à entrer en communication avec Genet. Toutefois, j'ai réarrangé les musiques d'origine pour faire une version nouvelle de l'œuvre, qui nous ressemble à Jeanne et moi.

J. M. : Cela pouvait être un danger terrible. Hélène Martin, qui a toujours eu une grande connivence avec Genet, a trouvé un rythme qui a une qualité d'évidence. Sans Hélène Martin, ce récital n'aurait pas existé. Et beaucoup de gens ignoreraient l'existence du *Condamné à mort*.

Vous avez entretenu tous les deux avec Genet et avec son œuvre un rapport qui a traversé le temps. C'est une manière de fidélité ?

J. M. : Genet fait partie de ma vie. Il a acquis même plus d'importance pour moi aujourd'hui que lorsque je le voyais tous les jours.

É. D. : Cette expérience m'a donné l'envie d'approfondir davantage mes connaissances sur l'homme, son œuvre et son parcours fascinant. Dans *Saint-Genet, comédien et martyr*, Sartre nous dit qu'il nous faut lire Genet car il nous tend un miroir pour nous regarder, que Genet nous ressemble, que Genet, c'est nous.



LE CONDAMNÉ À MORT

de **Jean Genet**

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES - durée 50 mn

18 À 22H

musique **Hélène Martin** arrangements **Étienne Daho**

interprété par **Jeanne Moreau** et **Étienne Daho**

et les musiciens **Philippe Entressangle** (batterie) **Marcello Giuliani** (basse) **Édith Fambuena**, **François Poggio** (guitares)
Dominique Pinto (violoncelle)

production TS3

Jalila Baccar & Fadhel Jaïbi

Jalila Baccar et **Fadhel Jaïbi** se croisent pour la première fois il y a quarante ans, dans le Sud tunisien à la limite du Sahara. Elle est comédienne et deviendra par la suite auteure dramatique ; lui, auteur et metteur en scène, revient de Paris où il a parachevé des études universitaires à la Sorbonne. De leur rencontre et de celle d'un groupe d'artistes indépendants naît en 1976 une première compagnie, Le nouveau théâtre de Tunis, qui deviendra Familia Productions quelques années plus tard, avec le développement d'une activité cinématographique. C'est l'époque du président Bourguiba. Le régime du leader de l'indépendance tunisienne alterne périodes autoritaires et périodes plus libérales, qui permettent à la compagnie de travailler dans l'ensemble du pays. Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi sont toujours parvenus à organiser des tournées de leurs spectacles, dont l'accès est facilité par l'utilisation de toutes les langues parlées en Tunisie : arabe littéraire, arabe dialectal urbain, bédouin et français. Cette volonté de pouvoir être compris par toutes les couches de la société se retrouve dans les axes de travail qu'ils se sont fixés. Proches d'un théâtre de « divertissement » brechtien, où les improvisations en répétitions tiennent une grande place, très influencées par Shakespeare, leurs pièces racontent, dans des scénographies dépouillées, des histoires en prise avec la réalité tunisienne. Ne refusant pas la complexité, elles partent à la recherche d'une vérité parfois fragmentée, souvent ignorée voire refoulée : la vérité de leur pays, dans ses rapports avec sa propre histoire comme avec le monde occidental qui l'a colonisé. Ayant acquis une envergure internationale, la compagnie sera reçue au Festival d'Avignon en 2002 pour y présenter *Junun*. Quand le système dictatorial du président Ben Ali tentera d'étouffer sa voix par une redoutable censure, cette reconnaissance internationale agira comme une protection.

Plus d'informations : www.familiaprod.com/theatre.html

Entretien avec Fadhel Jaïbi

Depuis quand faites-vous du théâtre en Tunisie ?

Fadhel Jaïbi : J'ai commencé ma carrière professionnelle en 1970, d'abord à Gafsa (dans le Sud tunisien) en tant que metteur en scène, auteur, pédagogue et réalisateur de cinéma. J'ai dirigé le Centre national d'Art dramatique, avant de fonder en 1976, avec un groupe de jeunes artistes, une première compagnie indépendante, Le Nouveau Théâtre de Tunis. Nous jouions parfois devant sept spectateurs et ce que nous appelions une « bonne salle » comptait environ quatre-vingt spectateurs. Cette compagnie avait pour but de créer des spectacles, mais aussi de servir de creuset pour former des acteurs et des metteurs en scène. Plus de deux cent cinquante compagnies sont nées de ce travail, malgré un secteur public subventionné qui bat de l'aile depuis toujours. En 1993, j'ai créé avec Jalila Baccar et Habib Bel Hedi une nouvelle compagnie, Familia Productions.

Vous travaillez essentiellement sur des textes contemporains ?

Oui, depuis que nous travaillons en compagnie, nous avons expérimenté plusieurs formules d'écriture. Ayant eu la chance de vivre à Paris en mai 1968, j'ai été influencé entre autres par le Théâtre du Soleil, le Bread and Puppet, le Living Theater. Lorsque je suis revenu à Tunis, j'ai développé avec mes amis un modèle proche de ces collectifs, de la création théâtrale. L'écriture de nos spectacles était donc collective avec un partage des tâches en fonction des capacités de chacun. Ce système de fonctionnement a perduré avec la création du Nouveau Théâtre. Aujourd'hui, je travaille plus particulièrement avec Jalila Baccar, tout en alternant mise en scène et écriture. Nous travaillons en effet sur des textes que nous écrivons, mais dans un processus de création qui est toujours relativement long, en moyenne dix à onze mois, parfois plus longtemps comme pour *Yahia Yaïch-Amnesia* qui nous a pris quatorze mois, à raison de six à sept heures par jour. Nous reconnaissons une grande valeur à Shakespeare, à Marivaux, à Tchekhov ou à Brecht. Il nous semblait pourtant qu'il fallait parler à nos contemporains d'eux-mêmes, partant de « l'Ici et Maintenant ». Nous avons refusé de faire des adaptations ou des traductions des grands maîtres du Théâtre universel. Nous étions conscients de l'héritage, mais souhaitions une rupture qui s'est traduite par un retour aux sources de notre propre culture, en particulier un retour aux traditions para-théâtrales ou, entre autres, au conte transmis oralement de génération en génération et devenu ainsi immortel.

Ne craigniez-vous pas un certain isolement induit par ce retour aux sources ?

Lorsque nous sommes allés au Japon, en Argentine, nous nous sommes rendu compte que nous n'étions pas seulement les artistes d'une république datière, nous arrivions, par un travail personnel ancré dans notre réalité, à toucher des publics à travers le monde. Il suffit de parler de l'essentiel de la condition humaine pour être accueilli et compris partout où il y a des hommes. Shakespeare est un génie, un génie terriblement anglais, ce qui ne l'empêche pas de traverser les époques et les pays. Je dois beaucoup à Brecht, mais je me sers de son travail pour créer le mien propre. Je suis différent de lui, mais ça c'est évident : rien que ma façon de parler, de m'habiller ou de vivre est différente de la sienne. Pas besoin donc d'insister là-dessus, cherchons plutôt ce qui nous rapproche.

Peut-on parler d'un double héritage ?

Certainement, et c'est une chance paradoxale. Nous avons été colonisés à trente-trois reprises, par la France bien sûr, mais aussi par l'empire byzantin, l'empire ottoman, l'empire romain, par les Espagnols, les Italiens, les Arabes qui représentent une

partie importante de mon héritage... J'ai donc fait un voyage dans ce patrimoine incroyablement divers, tout en utilisant les techniques du théâtre occidental. Je n'ai pas eu à faire comme Artaud ou Peter Brook, qui sont partis chercher ailleurs de quoi ressourcer leur théâtre. Moi, j'avais tout à portée de main. Je ne me considère pas comme gardien du temple ou d'un quelconque musée, je suis plutôt un point de rencontre d'influences diverses qui se mêlent et s'enrichissent les unes les autres. Je ne refuse rien, mais j'essaie tout, aussi bien le dispositif frontal du théâtre à l'italienne que le cercle traditionnel autour de l'arbre des palabres, aussi bien la nef de la cathédrale Saint-Louis de Carthage pour un dispositif en fer à cheval qu'un lieu d'exposition avec déambulation. Je suis l'enfant de plusieurs pères : Eschyle et Aristote, Molière et Brecht, Foucault et Shakespeare, Barthes et Marivaux, mais aussi Ibn Khaldoun et Averroès

Votre spectacle *Yahia Yaïch-Amnesia* apparaît maintenant comme prémonitoire. Pensiez-vous, au moment où vous l'avez répété, que la chute du régime était imminente ?

Bien sûr que non. Personne n'imaginait qu'une gifle et une immolation par le feu allaient provoquer ces bouleversements ici et dans tout le bassin méditerranéen. Personne ne pouvait imaginer cet « effet domino ». Nous sentions que quelque chose allait se passer, mais il nous était impossible de savoir quand. Nous le sentions car nous vivons dans ce pays, nous supportons les frustrations, les vexations, les oppressions de toutes sortes qui s'abattaient, chaque jour davantage, sur nous. À l'origine de notre projet, il y avait une trilogie qui devait s'interroger sur cinquante ans d'indépendance (1956-2006) et sur ce qui avait été assassiné pendant cette période : les corps, les consciences et une mémoire. Une mémoire vraie qui disparaissait sous la mémoire officielle. Le premier volet fut *Corps otages* que nous avons créé en 2006 au Théâtre de l'Odéon à Paris et à la suite duquel nous avons décidé de nous intéresser de l'intérieur au système dictatorial. C'était risqué puisque le spectacle *Corps otages* avait subi les foudres de la censure et que nous allions nous attaquer directement au cœur du système : le président Ben Ali. On nous conseillait de nous cacher derrière Shakespeare ou Sophocle, mais nous voulions avancer à visage découvert. Nous savions qu'il y avait une ligne rouge à ne pas franchir : nous ne pouvions pas nommer directement le président. Alors nous avons appelé notre « héros » Yahia Yaïch. L'histoire se passerait ici et maintenant, avec des références à des événements antérieurs du passé récent. Nous voulions faire une synthèse entre passé et présent et ne pas subir les forces d'intimidation, de pression et de dissuasion.

Avez-vous subi la censure ?

Il y a eu un bras de fer dont nous sommes sortis vainqueurs, avec quelques petits « aménagements » réellement futiles et anecdotiques. La censure était très organisée avec un cheminement qui allait du ministère de la Culture jusqu'au ministère de l'Intérieur puis à la présidence de la République, avant de redescendre vers le ministère de l'Intérieur, principal décisionnaire. Nous avons donc discuté en acceptant de supprimer ce qui ne nous paraissait pas véritablement important. Par exemple, il ne fallait pas parler du disque dur de l'ordinateur de notre héros, parce que Ben Ali était un fanatique des ordinateurs et d'informatique ; ne pas utiliser le mot « portable » et encore moins l'utiliser sur scène, cela pouvait signifier que notre pièce se déroulait aujourd'hui ; il ne fallait pas non plus parler des émeutes de la famine en 2010 à Redeyef mais de celles de 2008 à Gafsa... Pour le reste, nous n'avons pas cédé, nous ne voulions pas qu'ils réécrivent la pièce. Il a fallu un mois et demi pour avoir une autorisation, le pouvoir pensait récupérer politiquement notre travail en nous laissant jouer en Tunisie et à l'étranger. Nous lui servions d'alibi : nous le savions bien, mais nous pensions que l'important était de jouer et de dénoncer.

Votre travail avec les acteurs donne une très grande place au corps. Travaillez-vous à partir d'improvisations ?

Nos improvisations sont à la fois corporelles et verbales. Il nous paraît impossible de séparer le corps de la parole. Une fois le thème choisi, nous débutons le travail sur le plateau avec les acteurs et, jour après jour, le spectacle se construit avec la participation de tous les intervenants artistiques. Nous travaillons beaucoup sur le chœur et sur les rapports entre chœur et individu. L'énergie, l'intelligence et la disponibilité des acteurs sont donc très importantes. Mais pour ce qui est du travail d'écriture, de formulation et de dramaturgie, c'est bien évidemment une autre affaire. Je m'attache, pour la construction finale, à tout ce qui fuse sur le plateau pendant de longs mois, tandis que Jalila Baccar s'éloigne des improvisations et écrit en dehors du plateau, sans s'écarter du thème central et des enjeux initiaux que nous élaborons ensemble elle et moi au fur et à mesure des répétitions.

Votre théâtre emprunte une forme minimaliste, avec une scénographie très dépouillée...

Très dépouillée. Nous raclons le théâtre jusqu'à l'os pour pouvoir jouer partout. Nous ne nous encombrons donc que du minimum de décor et d'accessoires. C'est le geste significatif que nous recherchons, c'est la forme synthétique qui nous intéresse. Nous n'avons ni fumigènes, ni vidéos, juste des corps d'acteurs mis en lumières et en scène.

Comment s'est construit le texte de *Yahia Yaïch-Amnesia* ?

Jalila Baccar et moi, ou Jalila toute seule selon les projets, nous prenons la responsabilité d'établir le texte une fois le travail d'improvisation effectué. Ce texte est donc composé du résultat de ces improvisations verbales, mais nous avons aussi écrit hors improvisation. Jalila Baccar et moi ne travaillons pas les textes de la même façon. Elle est comédienne, ce que je ne suis pas, et écrit en s'identifiant à chacun des personnages. Elle ne ressent donc jamais de la haine ou du rejet pour les personnages qu'elle invente. Elle travaille en empathie avec ses personnages et écrit hors du plateau, hors des improvisations. Quant à moi, je suis très opportuniste, j'écris en orientant puis en regardant les acteurs, en prenant et en transformant ce qu'ils proposent.

Vous utilisez plusieurs langues dans *Yahia Yaïch-Amnesia*. Pourquoi ?

Nous utilisons en effet trois langues arabes. C'est la grande leçon des tragiques grecs et de Shakespeare, qui utilisent aussi bien le profane que le sacré, la prose que la poésie, le trivial que le spirituel. Il n'y a pas d'uniformité. Nous avons des comédiens qui viennent de régions différentes, avec des cultures différentes et un parler particulier. J'aime bien l'idée que les personnages soient issus des comédiens, j'utilise donc leur voix, leur corps et leur mémoire en les poussant dans les zones les plus profondes de leur personnalité. Ici en Tunisie, il y a une multitude de dialectes, presque un par région ou par ville, et c'est d'une richesse étonnante. L'homme politique s'exprime en langue de bois littéraire et en langue de bois dialectale sans pour autant parvenir aux différentes oreilles qui l'écoutent. Le président Bourguiba parlait parfaitement l'arabe littéraire classique, l'arabe dialectal et le français : c'était un communicant formidable. Ben Ali était un général, « un bac moins cinq » comme on disait, à qui on écrivait les discours en arabe classique qu'il lisait sur un prompteur... La première fois en vingt-trois ans qu'il a parlé en arabe dialectal, c'était pour son ultime discours de président, le 13 janvier 2011, avant de s'enfuir. Il devait sans doute croire qu'il allait ainsi se réconcilier avec le peuple. Mais la langue de bois, même en arabe dialectal, reste langue de bois. Cela étant, lorsque je travaille avec les comédiens, je parle en franco-arabe...

En Tunisie, la langue officielle est l'arabe littéraire ?

Oui, c'est la langue enseignée dans les écoles et les lycées, la langue parlée à la télévision. C'est la langue qui vient du Coran et même les analphabètes connaissent le Coran. L'arabe classique est merveilleusement poétique, l'arabe littéraire est plus simple et l'arabe dialectal est d'une grande richesse, et surtout toujours en évolution. Dans nos créations, nous mêlons trois langues parce qu'elles font partie du quotidien des Tunisiens.

Le personnage principal parle souvent en voix off. Pourquoi ?

C'est la voix de son cerveau. Elle parle en arabe littéraire. Ici, on ne connaît de nos hommes politiques que la voix médiatisée, celle qui passe par les micros. C'est pour cela que Yahia Yaïch est souvent traité en voix off pour accentuer cette mise à distance. Il y a cependant une continuité sur le plateau entre cette voix off et sa voix normale.

Le personnage de la journaliste représente-t-il tous les Tunisiens qui se sont autocensurés pendant la période de la dictature Ben Ali ?

Elle représente les gens passifs, démissionnaires ou opportunistes que le système a rendu schizophrènes.

Dans le texte de votre spectacle, vous êtes assez critique sur la jeunesse de la Tunisie que vous accusez de passivité et d'abandon aux « jouissances » de la consommation ? C'est pourtant elle qui s'est soulevée contre la dictature...

Je crois que nous nous sommes trompés sur la jeunesse de ce pays parce que nous voulions qu'elle porte les mêmes rêves que nous, alors qu'elle avait ses propres revendications, ses propres moyens de mobilisation, ses propres enthousiasmes et surtout son propre humour. Mais nous ne nous sentons pas coupables de ne pas avoir compris cette jeunesse qui s'exprime d'ailleurs de plusieurs façons dans le spectacle. Je crois que le tsunami politique, avant qu'il ne se développe, était difficilement imaginable : nous avons déjà eu des événements aussi forts et mêmes plus forts que ceux de Sidi Bouzid dans le passé qui n'avaient pas beaucoup ébranlé le pouvoir de Ben Ali. C'est sans doute l'accumulation des frustrations et le combat mené depuis la fin des années soixante par les intellectuels, les artistes, les défenseurs des droits de l'Homme, parfois au prix de leur vie, qui ont servi de terreau au soulèvement de la jeunesse.

On a proposé à Jalila Baccar de devenir ministre de la Culture dans le nouveau gouvernement. Elle a refusé. Pourquoi croyez-vous qu'on lui a proposé ce poste ?

Parce qu'elle est l'incarnation, presque unanimement reconnue, d'une conscience citoyenne mise au service de l'art. Elle est sincère, loyale et talentueuse. Pendant plus de quarante ans, elle a permis à des générations de se former artistiquement. C'est une forme d'exemplarité. Elle a refusé parce qu'elle pense qu'être ministre est un vrai métier et que sa place est d'être sur scène ou dans la rue, avec ceux qui se battent. Pour elle, cela engage sa responsabilité personnelle et professionnelle, car elle préfère nourrir le contre-pouvoir plutôt que s'incarner dans le pouvoir.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



YAHIA YAÏCH - AMNESIA

de **Jalila Baccar** et **Fadhel Jaïbi**

SALLE DE MONTFAVET

durée 2h - spectacle en arabe surtitré en français

15 À 22H / 16 17 À 17H ET 22H

texte **Jalila Baccar, Fadhel Jaïbi** mise en scène **Fadhel Jaïbi** assistantat à la mise en scène **Narjes Ben Ammar**

musique **Gérard Hourbette / Art Zoyd** scénographie **Kaïs Rostom** lumière **Yvan Labasse, Fadhel Jaïbi**

costumes **Anissa B'diri**

avec **Ramzi Azaiez, Jalila Baccar, Fatma Ben Saïdane, Khaled Bouzid, Sabah Bouzouita, Basma El Euch, Riadh El Hamdi, Karim El Kefi, Mohammed Ali Kalaï, Lobna M'lika, Moez M'rabet**

production Familia Productions, Bonlieu Scène nationale Annecy

coproduction Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, Théâtre de l'Union Centre dramatique national du Limousin, Théâtre de l'Agora Scène nationale d'Évry et de l'Essonne

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine de Tunisie et de l'Organisation internationale de la Francophonie



Théâtre des idées

Révolution et Démocratie : la nouvelle Méditerranée

18 juillet - GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - 15h

avec **Jalila Baccar** et **Gilles Kepel**

(voir page 127)

Vincent Macaigne

Animé par la farouche volonté de faire entendre la voix du théâtre dans un monde en crise, le comédien **Vincent Macaigne** est devenu metteur en scène pour s'exprimer sur un plateau transformé en champ de bataille des corps et des idées. Affrontant goulûment la mort à travers différentes versions d'un *Requiem* sans cesse retravaillé, la combattant par une débauche d'artifices revendiqués et magnifiés, il assène avec force sa confiance en un art théâtral capable de maintenir l'homme debout. Jouant d'une certaine forme de naïveté dans sa rencontre avec les mythes fondateurs, il sait construire sa déconstruction, refusant toute gratuité, mais défendant l'urgence de l'acte artistique. C'est cette urgence qui a également fait de lui un auteur, mêlant sa voix à celle des grands dramaturges qu'il admire : Shakespeare ou Dostoïevski. Réécrivant *L'Idiot*, il charge le héros de ses propres angoisses et de ses propres espoirs qu'il parvient à faire incarner par des comédiens auxquels il demande un engagement physique total. Une implication de chaque instant qui les oblige à ne pas faire semblant, à prendre tous les risques pour faire surgir la vérité qui se cache derrière les rituels d'un théâtre bousculé. Aller jusqu'au bout de l'action, ne rien négliger pour réchauffer les rêves et même les accélérer, opposer à la violence du monde la violence d'un art où la parole est directement adressée, qu'elle soit cri de colère, de désespoir ou d'amour pour une humanité malmenée, voilà tout ce qui se retrouve au cœur du travail de Vincent Macaigne, joyeux désespéré qui ne s'avoue jamais vaincu. Il vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : www.vincentmacaigne-friche2266.com

Entretien avec Vincent Macaigne

Depuis que vous êtes metteur en scène, vous travaillez soit sur vos propres textes soit sur des textes d'autres auteurs comme Sarah Kane ou encore Dostoïevski, à partir duquel vous avez fait une adaptation de *L'Idiot*...

Vincent Macaigne : Ce n'est pas à proprement parler une adaptation. C'est plutôt « une libre inspiration » qui consistait à conserver les personnages du roman, mais pas la totalité des textes qui le composaient. Nous avons mélangé les mots de Dostoïevski aux nôtres, les miens et ceux des acteurs. Nous avons commencé par une lecture totale du texte, puis j'ai demandé aux comédiens de garder les moments qu'ils préféraient : c'est à partir de ceux-ci que j'ai écrit le texte du spectacle. Au bout du compte, les mots de Dostoïevski ne représentaient qu'un quart du texte final. C'était la thématique du roman et sa trame qui m'intéressaient.

Dans ce genre de travail, vous sentez-vous proche d'un auteur comme Heiner Müller, qui privilégiait le montage, le collage de textes divers pour composer ses propres œuvres ?

Non, pas du tout. Je ne dispose pas de corpus de textes au moment où je commence à travailler avec les acteurs. Je me lance dans un seul texte dont la problématique m'intéresse, souvent pour des raisons très personnelles, et l'aborde très simplement. Ensuite, c'est le travail qui détermine les choix qui sont faits : garder le texte original ou le modifier en regard avec d'autres textes. En fait, j'aime être libre et penser que, lorsque je commence à travailler sur un projet, je peux tout me permettre.

Pour *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, est-ce la figure d'Hamlet qui vous a d'abord intéressé ?

Oui, bien sûr, car Shakespeare aborde des thèmes qui, en ce moment, me sont proches. J'ai envie de dialoguer avec lui et avec son personnage. J'ai écrit beaucoup de textes personnels, jusqu'au jour où je me suis aperçu que je tournais un peu en rond dans mon écriture. J'ai alors pensé qu'il devenait nécessaire de m'engager dans des conversations avec les auteurs qui me touchaient. Il faut dire que, lorsque j'écris, je ne me considère pas comme un auteur, mais plutôt comme quelqu'un qui doit extraire et tirer quelque chose de lui, son unique moyen étant l'écriture. Je ne fantasme pas sur la qualité de mes textes, qui d'ailleurs ne sont jamais édités. Je lis donc Shakespeare mais aussi Nietzsche, sans savoir réellement ce qu'il adviendra de cette lecture. Je côtoie beaucoup d'auteurs, qui interrogent l'œuvre qui est au cœur de mon travail. Puis, tout cela se décante au moment des répétitions, avec les acteurs qui ont également une part importante dans le montage final.

Établissez-vous un lien entre votre travail sur *L'Idiot* et celui en préparation sur *Hamlet* ?

Certainement, car pour l'instant je considère Hamlet comme un personnage ayant vécu tout ce qu'a vécu le personnage de *L'Idiot*, le prince Mychkin, avant de s'engager dans sa propre histoire. Quand je me suis intéressé à *L'Idiot*, je voulais savoir comment mettre à bas la naïveté pour construire une sorte de monstre. Peut-être que ce monstre, c'est aussi Hamlet... Déjà dans ma pièce *Requiem 3*, il était question d'un père qui maudissait son enfant pour accéder au pouvoir. Dans ses malédiction, il appelait cet enfant Hamlet. Mon intention était d'écrire sur la violence entre père et fils, ou entre frères. Le prénom qui m'est immédiatement venu à l'esprit est celui du héros shakespearien. Mais j'ai ensuite abandonné ce thème, jusqu'au jour où j'ai redécouvert le "vrai" Hamlet, celui de Shakespeare et celui de Saxo Grammaticus, dont Shakespeare semble s'être inspiré.

Quel va être votre rapport au texte de Shakespeare ?

Pour l'instant, je travaille sur la traduction de François-Victor Hugo, que je trouve très intéressante. Je pense que je vais ajouter d'autres textes de moi et peut-être des extraits du conte danois original à partir duquel Shakespeare a imaginé son propre

Hamlet. C'est un conte violent, où l'on parle de pourriture et de meurtre. Un conte où la recherche de pureté et de vérité débouche sur une dérive tyrannique et sanguinaire. En ce qui concerne le texte de Shakespeare, j'ai lu plusieurs traductions et me suis aperçu qu'en fait, il y avait des parcours de traduction un peu obligés pour certains passages de la pièce. Il y a un ghetto de situations, qui rend le texte beaucoup moins poétique que l'on croit. C'est une pièce très concrète, sans vraiment de lyrisme, mais avec énormément d'humour. Il y a très peu de moments rhétoriques, très peu de moments d'arrêt où se posent des questions existentielles. À Elsenor, on est dans une maison qui brûle et dans laquelle sont enfermés tous les personnages. Ils sont donc soumis à une urgence très forte.

Le personnage d'Hamlet a été traité de mille et une manières. Comment l'imaginez-vous ?

Je crois que c'est un homme happé par la chair plus que par l'esprit, par le concret plus que par l'intellect. C'est un homme qui joue la folie pour ne pas être découvert, un être confronté à la violence, à la brutalité. Il est violent parce que le monde qui l'entoure l'est également. C'est une sorte d'artiste qui veut agir sur le monde. Ce qui m'intéresse, c'est le trajet d'un homme qui pressent quelque chose et qui veut faire de l'art pour dire la vérité de ce quelque chose. La pièce qu'Hamlet fait jouer dans la pièce est pour moi la pièce qu'Hamlet invente en tant qu'artiste. Mais, comme il n'y arrive pas, comme la pièce ne permet pas de découvrir la vérité, il pousse encore plus loin en passant aux actes : ne reste plus que la mort, la parole n'étant même plus possible. C'est vraiment une réflexion générationnelle que j'exprime là, le sentiment profond d'une impossibilité, aujourd'hui, à prendre la parole.

On présente souvent Hamlet comme un fou ou comme quelqu'un qui joue avec la folie. Cet aspect du personnage vous intéresse-t-il ?

Dans le conte original danois, Hamlet doit jouer à être bête pour pouvoir sauver sa vie. Il joue donc. Mais plutôt que de folie, je préfère parler de jusqu'au-boutisme. Hamlet veut aller jusqu'au bout de sa démarche. Est-ce de la folie ? Je ne sais pas. La psychologie d'Hamlet ne m'intéresse pas vraiment. C'est la recherche de la vérité qui rend Hamlet « fou » parce qu'il va au terme de cette recherche.

Vous dites de la pièce qu'elle n'est tragédie que par « bêtise ». Qu'entendez-vous par ce mot ?

Il ne s'agit pas du mot « bêtise » pris au sens de « bête » ou de « crétin », mais plutôt au sens de « naïveté ». Polonius, par exemple, est vraiment inquiet pour sa fille et cette inquiétude l'entraîne forcément vers la naïveté. J'aimerais aussi trouver le moyen de parler de l'enfance d'Hamlet, car elle me paraît essentielle pour comprendre ce qui arrive. J'aime bien l'idée, iconoclaste, que le père d'Hamlet n'est pas un homme bien, alors que Claudius, quant à lui, l'est et qu'il tue peut-être son frère pour de bonnes raisons. Le jeune Hamlet serait alors prisonnier de cette situation, comme pris dans un étau.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans le théâtre aujourd'hui ?

Comme comédien, j'aime beaucoup le jeu et comme metteur en scène, je crois que c'est le lieu possible d'une parole directe. Mais il faut savoir que c'est un lieu très éprouvant pour celui qui s'y confronte, un lieu dangereux. Je n'ai pas la volonté de faire un théâtre neuf et révolutionnaire. Je veux juste faire un théâtre qui questionne, qui dérange et je sais qu'il y a eu avant moi des metteurs en scène qui ont réussi à déranger. Doit-on appeler ce théâtre qui m'a précédé un théâtre de vieux ? Moi, je n'emploie pas ce terme. Je voudrais faire de l'art comme un totem, de la même façon qu'Hamlet fait du théâtre comme un totem, c'est-à-dire une incarnation de quelque chose, autour de laquelle le public se réunit.

Avez-vous des références théâtrales, théoriques ou pratiques ?

Si je suis honnête, je dois répondre non, en tout cas quand je commence un travail. Par contre, j'ai lu et je lis encore des textes théoriques de la même façon que je vais au théâtre voir des spectacles. J'ai vu beaucoup de travaux d'Olivier Py, de Gabily, de Christoph Marthaler, de Frank Castorf et j'ai cru comprendre que ce que j'aimais, ce qui m'impressionnait le plus, était ce qui était le plus loin de moi. Il me semble que je suis très instinctif quand je commence à travailler et j'ai donc du mal à reconnaître des références...

Combien de temps travaillez-vous pour monter un spectacle ?

Trois ou quatre mois. J'ai besoin de temps car je pars beaucoup du travail de plateau, pour le jeu et pour la scénographie. C'est pendant les répétitions que je construis réellement ce que sera la représentation, et ce jusqu'au dernier moment, juste avant la première. Je continue aussi pendant les représentations, car je pense que le travail doit se poursuivre d'autant que le regard du spectateur peut modifier ce qu'on avait imaginé. Je peux même modifier le décor, les lumières. Je ne suis donc pas gêné par l'improvisation ou par les modifications. Je crois que je suis, pour les acteurs, un metteur en scène difficile : je crois que le théâtre est une chose dangereuse qui doit pouvoir modifier les rapports entre scène et public et même changer le public lui-même.

Comment vous sentez-vous en tant qu'artiste aujourd'hui en France ?

Dans une belle contradiction : beaucoup nous envient, mais j'ai l'impression que ce cadre est comme un tombeau. On ne nous laisse plus goûter à l'espoir. Cela fait de nous de drôles de monstres. J'ai aussi l'impression qu'au théâtre, comme dans d'autres formes artistiques, la chair n'est plus présente car on privilégie l'esprit, ce qui aseptise un peu les plateaux. Peut-être aussi vivons-nous tous avec les fantômes de nos ancêtres trop près de nous. Sans vouloir employer obligatoirement les

grands mots, je crois quand même qu'il y a une idée de sacrifice qui doit être toujours présente sur le plateau. Il y a du Sisyphe dans l'acteur et c'est ce qui me touche. Il y a un effort nécessaire et même un danger nécessaire pour que le théâtre soit.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

■

AU MOINS J'AURAI LAISSÉ UN BEAU CADAVRE

d'après *Hamlet* de **William Shakespeare**

CLOÎTRE DES CARMES

durée estimée 4h entracte compris - création 2011

9 10 11 12 13 15 16 17 18 19 À 21H30

adaptation, mise en scène et conception visuelle **Vincent Macaigne** scénographie **Benjamin Hautin, Vincent Macaigne, Julien Peissel**
accessoires **Lucie Bascllet** lumière **Kelig Le Bars** son **Loïc Le Roux** assistantat **Marie Ben Bachir**

avec **Samuel Achache, Laure Calamy, Jean-Charles Clichet, Julie Lesgages, Emmanuel Matte, Rodolphe Poulain, Pascal Rénéric, Sylvain Sounier**

production Festival d'Avignon

coproduction Théâtre national de Chaillot (Paris), MC2: Grenoble, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, La Filature Scène nationale-Mulhouse, le phénix scène nationale Valenciennes, Compagnie Friche 22.66, L'Hippodrome-Scène nationale de Douai

action financée par la Région Île-de-France

avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France et de la Spedidam

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Au moins j'aurai laissé un beau cadavre fera l'objet d'une Pièce (dé)montée, dossier réalisé par le Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aix-Marseille, disponible sur les sites internet du Festival d'Avignon et du CRDP d'Aix-Marseille.

Élise Vigier & Marcial Di Fonzo Bo

Théâtre des Lucioles

C'est en 1987, à l'âge de dix-neuf ans, que **Marcial Di Fonzo Bo** quitte l'Argentine pour s'installer en France et « s'ouvrir à la liberté ». N'ayant jamais pensé faire autre chose que du théâtre, il devient assistant, éclairagiste, accessoiriste, habilleur, avant de rejoindre l'École du Théâtre national de Bretagne à Rennes et de créer, en 1994, avec ses camarades de la première promotion, dont **Élise Vigier**, le Théâtre des Lucioles. Un collectif d'acteurs plus qu'une compagnie, qui permet à chacun de ses membres de réaliser des projets personnels, tout en continuant à travailler à l'extérieur du groupe. Marcial Di Fonzo Bo exerce son métier de comédien au cinéma, comme au théâtre sous la direction de Claude Régy, Matthias Langhoff, Rodrigo García, Olivier Py, Jean-Baptiste Sastre, Luc Bondy, Christophe Honoré ou encore Élise Vigier. C'est avec cette dernière qu'il fait ses débuts en tant que metteur en scène, à Barcelone en 1998. Ensemble, ils se tournent vers Copi, dont ils proposent un réjouissant montage de textes, *Copi, un portrait*. Suivront *La Tour de la défense*, *Les poulets n'ont pas de chaises* et *Loretta Strong*. Ce compagnonnage prendra fin avec *Le Frigo* en 2006, avant que ne débute une nouvelle fidélité à un autre auteur argentin, Rafael Spregelburd. Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo s'emparent de son *Heptalogie* pour mettre en scène successivement *La Connerie*, *La Panique* (réalisée avec Pierre Maillet et les élèves de l'école des Teinturiers de Lausanne), *La Paranoïa* et aujourd'hui *L'Entêtement*. À travers toutes ces mises en scène, c'est la place primordiale de l'acteur sur le plateau qu'ils revendiquent avec force, celle d'un acteur engagé pour défendre des auteurs qui savent subvertir les formes d'écriture et de représentations. Au Festival d'Avignon, Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo ont présenté *La Tour de la défense*, *Les poulets n'ont pas de chaises* et *Loretta Strong* en 2006. Marcial Di Fonzo Bo y est venu à plusieurs reprises en tant que comédien avec Matthias Langhoff, Rodrigo García ou Christophe Honoré.

Plus d'informations : www.theatre-des-lucioles.net

Entretien avec Élise Vigier & Marcial Di Fonzo Bo

Vous présentez deux pièces de Rafael Spregelburd au Festival d'Avignon : *La Paranoïa* et *L'Entêtement*.

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans l'écriture de ce jeune auteur argentin ?

Élise Vigier : C'est tout d'abord une écriture liée au plateau. Rafael Spregelburd écrit pour les acteurs et en particulier pour ceux de sa troupe. C'est un auteur inventif, qui garde toujours à l'esprit la représentation et donc l'espace de la scène.

Marcial Di Fonzo Bo : Quand on lit l'une de ces pièces sur le papier, on a l'impression qu'il s'agit plutôt d'un enregistrement sonore d'une représentation que d'un objet littéraire. Dans le texte, il manque tout ce qui participe du plateau (hors didascalies). Autrement dit, une grande partie de la pièce n'est pas écrite car tout dépend des situations mises en jeu.

Sur les sept pièces qui composent *L'Heptalogie* de Rafael Spregelburd inspirée des sept péchés capitaux de Jérôme Bosch, combien en aurez-vous mis en scène au terme de votre création *L'Entêtement* ?

E. V. : Quatre. Marcial et moi avons mis en scène ensemble *La Connerie* en 2007, puis *La Paranoïa* en 2009 au Théâtre national de Chaillot. Par ailleurs, Marcial a mis en scène avec Pierre Maillet *La Panique*, avec les étudiants comédiens de l'École des Teintureries de Lausanne.

Pourquoi vous êtes-vous spécialement intéressés à ces quatre-là ?

M. D. F. B. : Rafael Spregelburd a mis dix ans à écrire la totalité de son *Heptalogie*. Les trois premières pièces sont tout à fait différentes de celles-ci. À partir de la quatrième, le projet d'écriture prend un tournant. Il faut dire que la situation en Argentine ayant beaucoup changé au cours de ces dix dernières années, l'écriture de Rafael Spregelburd s'est elle aussi modifiée. Il nous a semblé que les quatre dernières pièces étaient plus liées les unes aux autres, même si chaque pièce est indépendante. Elles partagent un certain sens de la démesure, avec une moyenne de trente personnages par pièce.

E. V. : Tout le travail de Rafael Spregelburd est lié à la fin d'un monde. Il effectue un déplacement des *Sept Péchés capitaux*, identifiés par Jérôme Bosch, dans notre époque actuelle : la gourmandise devient la paranoïa, la colère l'entêtement. Toutes les pièces de *L'Heptalogie* dressent une sorte d'état des lieux du XXI^e siècle, la fin d'un ordre et le point de bascule vers un autre ordre qui n'est pas encore établi.

M. D. F. B. : Rafael dit que les pièces de *L'Heptalogie* sont des pièces morales. La morale est au centre de sa réflexion, car il s'interroge sur la déviation à l'heure où les principes organisateurs de la modernité s'effondrent et qu'il n'y a plus de centre.

Trouve-t-on des thèmes récurrents au sein de ces pièces ?

E. V. : Il s'interroge principalement sur le langage : de quoi est-il fait ? Comment la parole (ou l'écrit) est au centre de ce qui organise et fait les hommes ? Ce qui est passionnant c'est que dans chaque pièce de *L'Heptalogie*, il invente une dramaturgie différente, il prend à chaque fois le risque de chercher une nouvelle forme. Il y a, dans son écriture, certaines constantes : comme des dispositifs fractaux, mais chaque pièce a un procédé central qui lui est propre.

M. D. F. B. : *La Paranoïa* est une réflexion métaphysique sur la fonction du langage et l'invention de la fiction, d'où la forme de science fiction que prend la pièce. Dans *L'Entêtement*, se pose la question politique du langage, de l'identité, du nationalisme et du débordement idéologique qu'elle peut engendrer. Rafael Spregelburd pense que nous vivons aujourd'hui dans la défaite de la guerre civile espagnole, qui n'était pas seulement une guerre civile entre Espagnols mais aussi la dernière utopie du XX^e siècle.

Chaque pièce est-elle donc indépendante des autres ?

M. D. F. B. : Oui, chaque pièce est indépendante, autonome, mais nous sommes très heureux d'en jouer deux à Avignon : cela permet de mieux saisir l'énorme ambition de ce projet. Quand on présente les deux pièces, on comprend mieux les connexions qui peuvent exister, les croisements de thèmes et, en même temps, l'originalité de chaque pièce. S'agissant des deux derniers volets de *L'Heptalogie*, l'auteur réunit les différents procédés et préoccupations qui traversent l'ensemble du projet : la question du langage, de la traduction, du dictionnaire, de l'existence de Dieu, mais aussi de la place de l'art et de la littérature, de la fiction dans le monde actuel.

Vous dites que le langage est au cœur de toutes les pièces, un véritable thème récurrent. Comment se manifeste-t-il dans les deux pièces que vous présentez ?

M. D. F. B. : Dans *La Paranoïa*, pour ne citer qu'un exemple, l'auteur utilise un dialecte vénézuélien. Lui-même est argentin, mais comme il collectionne les dictionnaires, il en a trouvé un qui rassemble les mots d'une sorte d'argot vénézuélien. Ces mots vénézuéliens, prononcés en Argentine, prennent parfois un tout autre sens ou n'ont, sans un contexte argentin, aucun sens. Ce qui provoque le rire. La fiction que les acteurs inventent sur scène est donc parasitée par des mots souvent incompréhensibles ou qui produisent un déplacement évident dans l'utilisation du langage.

Cela pose bien sûr des problèmes de traduction en français ?

M. D. F. B. : Avec Guillermo Pisani, dramaturge et traducteur du projet, nous sommes allés chercher dans la littérature francophone tous les dérivés du français, tous les dialectes possibles en France et dans le monde. Nous avons aussi consultés les dictionnaires suisses, belges, canadiens et africains. Il fallait collecter dix à trente mots susceptibles de pouvoir remplacer chacun des termes vénézuéliens et de provoquer la même surprise chez le spectateur français. Les acteurs avaient cette liste de mots au moment des répétitions et s'en servaient jusqu'à ce qu'on trouve le mot juste. Ce travail fait écho à la question de la nature arbitraire du langage et de son intime relation à l'imaginaire, de sa capacité intrinsèque à créer des mondes imaginaires, à créer des fictions et donc à modifier, déplacer, inviter d'autres espaces-temps.

E. V. : *L'Entêtement* met en jeu plusieurs langues : le valencien, le castillan, le français, l'anglais, mais aussi une langue faite de sons gutturaux des hommes des cavernes ainsi que la langue artificielle qu'invente le héros de la pièce, le katak, inspiré d'un projet de langue qui a vraiment été inventé en Espagne et dont Rafael connaissait l'existence. Cela nous a paru très important, pour mettre en scène ce moment d'histoire, de faire entendre ces différentes langues, en plus, bien évidemment, du français. Dans *L'Entêtement*, il est question du caractère paradoxal du langage, à la fois moyen de communication mais aussi source d'incompréhension, de l'impossibilité d'une langue indépendante des rapports politiques et historiques et aussi de sa dimension mystique. La pièce racontant la même histoire, ou plus exactement, le même « temps » trois fois, mais à partir de trois lieux différents d'une même maison (le salon, la chambre d'Alfonsa et le jardin), nous avons pensé un dispositif scénique permettant d'avoir les trois lieux présents en même temps, mais avec plusieurs plans de jeu sur le plateau. Ce qui nous donne aussi la possibilité de jouer avec différents plans de langues.

M. D. F. B. : À Valence, on parle le valencien et non le catalan. Ce sont deux langues très proches, mais dissemblables en tous points. Elles ont été toutes deux interdites pendant la dictature franquiste, le castillan s'imposant comme langue officielle de l'Espagne pendant près de quarante ans. Bien que la mise en scène soit pensée pour un public français, nous travaillons sur une version qui viendrait donc mélanger les langues. Il a été primordial de savoir, dès le début du projet, que l'on allait garder le valencien. On aurait beaucoup perdu à vouloir tout égaliser, tout traduire en français, les différences de langues étant un enjeu politique en Espagne, toujours d'actualité d'ailleurs. Ce choix nous permet aussi d'installer immédiatement un tableau historique. Nous travaillons dans un décor abstrait (nous nous sommes beaucoup inspirés du plasticien catalan Antoni Tàpies), avec des costumes d'époque. Entendre cet espagnol-là plonge instantanément dans un autre temps. Nous avons ainsi commencé à complexifier la pièce, en imaginant que la traduction puisse faire l'objet d'un traitement esthétique particulier.

La traduction s'accompagne-t-elle d'une adaptation ?

M. D. F. B. : Oui, car nous avons réduit la longueur des pièces pour qu'elles soient présentées ensemble. Nous avons donc été obligés d'adapter. Cela a été un processus long et compliqué parce que les pièces sont construites presque mathématiquement. Lorsqu'il y a une digression de trois lignes, on pense qu'on peut la supprimer sans problème. Mais très vite, on s'aperçoit que, dans une autre scène, ce détail revient sous une autre forme. Nous avons été obligés de faire sans cesse des allers-retours entre les actes pour ne pas compliquer encore plus les intrigues et ne pas perdre le spectateur en cours de représentation. C'est aussi un des fondements du travail de Rafael Spregelburd que ce lien indispensable avec le public. Il insiste toujours sur cette dimension.

Le spectateur est-il transformé en enquêteur à cause des mystères qui peuplent les pièces ?

M. D. F. B. : Rafael Spregelburd est très inspiré par le cinéma et en particulier le cinéma américain. Il y a donc dans son théâtre des formes de récit qui surprennent. Elles tiennent en effet du polar, avec une enquête qui multiplie les fausses pistes pour que les bonnes pistes ne soient révélées qu'au terme du processus. Il y a du suspense dramatique en permanence. Rafael Spregelburd explique que cette forme vient du fait que les grands sujets traditionnels du théâtre ne l'intéressent pas. En fait, ces grands sujets sont présents dans ses œuvres, mais dissimulés derrière une masse de détails. C'est vraiment à l'image du modèle qu'il a choisi, le peintre Jérôme Bosch et son extraordinaire tableau, *La Roue des péchés capitaux*. C'est un tableau qu'on ne peut pas embrasser d'un seul coup d'œil tellement les détails sont nombreux. Personne ne le voit de la même façon. Il faut choisir l'endroit où l'on pose son regard. Rafael Spregelburd fait donc imploser ou exploser les grands sujets en une multitude de petits détails, avec une science toute mathématique du montage dramaturgique. Ces petits détails, il les appelle des « petites catastrophes », comme celles qui naissent du battement d'une aile de papillon provoquant à des milliers de kilomètres des conséquences incalculables. Tout cela concourt à produire une dramaturgie très contemporaine, avec juxtaposition de scènes différentes qui se déroulent en même temps, mais qui ne sont justement compréhensibles que parce qu'elles se déroulent en même temps. Étrangement, ce qui pourrait nous entraîner vers la confusion devient paradoxalement ce qui éclaire.

E. V. : Cette convergence de détails, de « petites catastrophes », sert à interroger la perception et la représentation de la réalité sur le plateau, car c'est par le corps des acteurs qu'elle passe. Il faut vraiment incarner ces textes pour qu'ils prennent un sens. Leur simple lecture ne suffit pas à comprendre l'ampleur du champ de réflexion de l'auteur.

M. D. F. B. : Je crois que ce qui fait la richesse de ces pièces, c'est que leur auteur est à la fois l'inventeur de dramaturgies ultra-contemporaines et novatrices, mais que derrière ces inventions, il y a un amour du théâtre dans ce qu'il a de plus traditionnel. Dans *L'Entêtement*, il y a un moment de pur théâtre classique : la lecture de la lettre écrite par le fils mort. On peut difficilement faire plus conventionnel et pourtant, cela s'inscrit dans une scène qui n'est, quant à elle, pas classique du tout.

E. V. : C'est une véritable traversée du monde que nous effectuons avec ces pièces. C'est cela qui en fait des œuvres éminemment contemporaines. La présence du cinéma à ce point imbriqué dans la représentation théâtrale, d'un cinéma qui se fait en direct du plateau, témoigne de ce que nous avons dans la tête aujourd'hui, du poids des images qui nous envahissent aussi bien par le biais d'internet que par celui de la télévision.

M. D. F. B. : La présence de l'image s'inscrit dans la dramaturgie. Elle n'est pas laissée aux bons soins du metteur en scène. Tout est minutieusement écrit. C'est alors l'occasion de s'interroger sur comment filmer pour le théâtre, bien au-delà de la simple captation d'images.

Les comédiens jouent parfois plusieurs rôles. Est-ce inscrit dans le texte original ?

M. D. F. B. : Oui, c'est en effet voulu par l'auteur. Il est prévu que cinq acteurs doivent interpréter vingt-cinq rôles. Cela donne un côté « frégoli » dans le travestissement permanent, dans la rapidité des changements. C'est un plaisir pour les acteurs et, nous l'espérons, pour les spectateurs.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



L'ENTÊTEMENT

de **Rafael Spregelburd**

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE

durée estimée 2h15 - création 2011

8 10 13 15 À 22H / 9 11 14 À 14H30

mise en scène **Élise Vigier, Marcial Di Fonzo Bo** traduction **Marcial Di Fonzo Bo, Guillermo Pisani**
dramaturgie **Guillermo Pisani** scénographie et lumières **Yves Bernard** musique **Étienne Bonhomme**
costumes **Pierre Canitrot** perruques et maquillage **Cécile Kretschmar**

avec **Judith Chemla, Jonathan Cohen, Marcial Di Fonzo Bo, Sol Espeche, Pierre Maillet, Felix Pons, Clément Sibony, Élise Vigier**

production Théâtre des Lucioles

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de Nîmes, L'Hippodrome-Scène nationale de Douai, Festival d'Automne à Paris, Maison des Arts de Créteil, Théâtre du Beauvaisis-Beauvais, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, Théâtre Gérard Philipe CDN de Saint-Denis, Festival delle Colline Torinesi Carta Bianca programme Alcotra coopération France-Italie (Turin), Institut français de Barcelone

avec le soutien du Festival Grec de Barcelone, du CENTQUATRE-Paris et de HighCo

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

L'Entêtement est publié chez L'Arche Éditeur.



LA PARANOÏA

de **Rafael Spregelburd**

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE

durée 2h15

9 11 14 À 22H / **10 13 15** À 14H30

mise en scène **Marcial Di Fonzo Bo, Élise Vigier** traduction **Marcial Di Fonzo Bo, Guillermo Pisani** dramaturgie **Guillermo Pisani**
décor et lumière **Yves Bernard** son **Manu Léonard** costumes **Pierre Canitrot** perruques et maquillages **Cécile Kretschmar**
images **Bruno Geslin** collaboration images **Romain Tanguy**

avec **Rodolfo De Souza, Marcial Di Fonzo Bo, Frédérique Loliée, Pierre Maillet, Clément Sibony, Julien Villa, Élise Vigier**

production Théâtre des Lucioles

coproduction Théâtre national de Chaillot (Paris), Nouvel Olympia Centre dramatique régional de Tours, Théâtre national de Bretagne (Rennes), Théâtre de Nîmes, Le Maillon Théâtre de Strasbourg
Scène européenne, Théâtre de la Place (Liège)

La Paranoïa est publié chez L'Arche Éditeur.

Sophie Perez & Xavier Boussiron

Créée en 1997 et dirigée par **Sophie Perez**, la Compagnie du Zerep s'articule, depuis dix ans, autour d'un noyau permanent d'artistes parmi lesquels le musicien **Xavier Boussiron**. Depuis *El coup du cric andalou*, en 2004, ils cosignent les pièces d'un théâtre décomplexé et délibérément affranchi de la moindre hiérarchie. Toutes les strates culturelles se croisent et se décroisent. Le texte, les acteurs et les objets de scène ne constituent qu'un tout protéiforme. Le mouvement est permanent, souvent à la limite de la représentation pour une remise en question, toujours utile, de l'idée que l'on se fait du théâtre. La liste des thèmes abordés depuis 1997 peut apparaître comme un inventaire de la déroute, puisqu'elle comprend, entre autres, une méthode pour apprendre à nager sans eau, une exploration des lieux nocturnes (*Détail sur la marche arrière*), une sorte de conférence sur l'inconscient et les obsessions (*Leutti*), une façon d'en finir avec le cabaret (*El coup du cric andalou*), une rencontre avec Louise Bourgeois, Charles Aznavour et la pratique de la poterie (*Enjambe Charles*), une reconstitution historique (*Bartabas tabasse*), l'adaptation du *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset au titre évocateur *Laisse les gondoles à Venise*, une fresque scénique d'après *Les Envoûtés* de Witold Gombrowicz, le *Gombrowiczshow*... Et pourtant rien n'est laissé au hasard par Sophie Perez et Xavier Boussiron, et surtout pas le choix de leurs comédiens. Fidèles complices, ils participent étroitement à l'élaboration des spectacles : ensemble ils se nourrissent de cinéma – d'horreur entre autre –, de documentaires, de musiques les plus diverses, d'écritures sans exclusive, de créations plastiques, du Grand Guignol ou des archétypes du Boulevard, tout en portant un amour sympathique et méfiant au masque de la Comedia dell'Arte, symbole exemplaire d'un théâtre qui se revendique hors de toute classification. Cette dévoration joyeuse permet à Sophie Perez et Xavier Boussiron de restituer tous les éléments d'un rêve-cauchemar libérateur, pensé et construit avec passion, qui ne laisse jamais indifférent. Le Festival d'Avignon les accueille pour la première fois.

Plus d'informations : www.cieduzerep.blogspot.com

Entretien avec Sophie Perez et Xavier Boussiron

Votre travail est souvent considéré comme inclassable : entre théâtre, performance et installation, il y a comme une incertitude. Pensez-vous que le terme d'« essai » pourrait mieux le définir ?

Xavier Boussiron : S'il est compris dans le même sens que les *Essais* de Montaigne, je suis d'accord. C'est une sorte de réflexion qui permet de repousser les murs, une sorte de grand flux impur qui ne s'arrête plus. Toutes nos pièces sont comme les morceaux d'un gigantesque feuilleton, entre l'essai et la continuité du feuilleton.

Sophie Perez : Personnellement, je dis toujours que nos propositions sont des « objets de théâtre », mais j'aime bien l'idée de l'essai.

Comment parleriez-vous de votre univers théâtral ?

S. P. : Quand j'étais petite, ma mère m'emmenait voir les spectacles de la comédienne et humoriste Zouc et ma grand-mère des opérettes. Je suis issue d'une famille d'anarchistes andalous. Je suis toujours en colère. Mon univers est donc un mélange de toutes ces cultures et de ce que j'ai personnellement acquis au moment de mes études d'arts plastiques et de scénographie. J'ai eu la chance d'avoir le Prix de Rome en scénographie et de séjourner un an à la Villa Médicis, où je me suis mise à écrire et où j'ai débordé du cadre initial de ma formation. Mon univers s'est aussi transformé avec l'arrivée dans la compagnie de Xavier Boussiron, qui a d'abord composé la musique des spectacles et qui est maintenant co-auteur avec moi. C'est grâce à lui que j'ai pu faire des rencontres artistiques qui ont modifié mon regard sur les arts plastiques. Les acteurs ont également apporté leur univers personnel qui s'est intégré dans nos projets. Notre théâtre est parodique parce que nous aimons critiquer, parfois piétiner, ce qui nous inspire, mais aussi parce que notre relation au théâtre est à la fois pleine d'amour et de haine. Gombrowicz disait que derrière la parodie se cachait la tragédie... Ce qui nous caractérise, c'est que nous n'avons pas d'échelle de valeurs : nous aimons autant Carmelo Bene que Francis Picabia, Jean Yanne que Vittorio Gassman, avec un penchant pour les ogres qui dévorent tout pour pouvoir ensuite beaucoup offrir. Notre théâtre n'est pas fait pour digérer tranquillement.

X. B. : La parodie commence à partir du moment où l'on se dit : « Voilà une œuvre intéressante mais je ne suis pas d'accord avec elle. » La moquerie et le dynamitage font partie de la réflexion, guidée par un instinct d'interprétation des choses qui font l'art.

Le cinéma vous inspire visiblement beaucoup...

S. P. : Avant tout, Fellini. Mais aussi David Lynch, Jacques Rozier, Quentin Tarantino...

X. B. : J'ai également une grande admiration pour José Benazeraf, qui arrivait à placer des citations du philosophe romain Plotin dans la bouche de gangsters minables ou dans celles de filles qui attendaient entre deux strip-teases.

S. P. : Il y a aussi *Pandora* d'Albert Lewin qui se rapproche de la peinture, ou encore Fassbinder qui était capable de changer d'esthétique à chacun de ses films, Dario Argento, Sergio Leone...

Vous allez présenter au Festival d'Avignon votre treizième « objet de théâtre ». Avez-vous le sentiment de continuer à creuser une forme identique ou d'innover avec des formes nouvelles ?

S. P. : Je crois que nous travaillons toujours sur le même sujet. Nous le malaxons, nous le piétons, nous le modelons, nous le désossons, différemment à chaque fois, mais nous mettons toujours la même hargne à le travailler. C'est toujours la même question qui est au cœur de nos propositions : pourquoi attendons-nous toujours le miracle au théâtre ? Je crois que le théâtre est le lieu privilégié pour tenter de produire de l'art. C'est la raison pour laquelle nous continuons de nous atteler à nos projets. On peut citer Fellini qui disait que le plateau de cinéma était « une grosse boîte à remplir ». Nous croyons que le théâtre est l'endroit où l'on peut également remplir une boîte avec des gens venus d'horizon divers. Xavier Boussiron vient de l'art contemporain, les acteurs de notre compagnie ont eu des parcours très divers, classiques pour les uns, passant par le cabaret ou la chanson pour les autres. C'est le spectacle vivant qui nous réunit aujourd'hui, un spectacle vivant où se mêlent la musique, les arts plastiques, le cabaret et bien sûr le théâtre.

Vous dites toujours qu'il y a deux écritures, l'écriture littéraire et l'écriture de la scène qui doivent se compléter. En quoi consiste pour vous l'écriture de la scène ?

S. P. : C'est tout ce qui ne concerne pas le texte : la musique composée par Xavier, les lumières, le corps des acteurs, les décors. Cette écriture est très précise, même si nous laissons toujours croire qu'il y a une part d'improvisation sur le plateau. Les temps de musique, les temps de silence, les temps de jeu sont entièrement prévus et organisés entre eux. Nous essayons d'utiliser tous les outils techniques que propose le théâtre pour réaliser nos projets. Pour cette écriture scénique, nous nous imposons parfois des contraintes. Ainsi pour notre précédente création, *Deux masques et la plume*, il était prévu que le décor ne dépasse pas 20 m³. Les contraintes obligent à trouver des solutions et rendent parfois pragmatique.

X. B. : Écrire pour la scène, c'est aussi savoir aborder le travail sans a priori. Dans la pratique, nous avons toujours un protocole de création qui repose sur l'improvisation. Nous nous laissons toutes les possibilités d'être surpris. Nous arrivons en répétitions avec des idées précises, mais sans les imposer aux acteurs. Le texte n'est jamais chez nous un mode d'emploi ou la clé du sens à venir : il est un des éléments avec lesquels nous trouvons tous ensemble.

Comment choisissez-vous le thème de vos projets ?

S. P. : C'est très précis. Chaque spectacle porte en lui le prochain. En répétant un spectacle, il y a toujours un moment où l'on s'aperçoit qu'un morceau ne rentre pas dans le cadre du spectacle que l'on prépare, mais qu'il va être la base du spectacle suivant. C'est systématique. Par exemple, dans le travail sur Gombrowicz, *Gombrowiczshow*, il y avait toujours deux acteurs qui se mettaient au premier plan. On a donc pensé qu'il faudrait leur proposer de travailler sur l'idée du solo. C'est ce qui a donné naissance à *Deux masques et la plume*.

Oncle Gourdin, votre nouvelle création, met en scène des lutins...

X. B. : C'est une meute, un peu communautariste, de lutins. L'idée de la figure du lutin nous est venue après avoir vu l'émission de télévision consacrée à un garçon autiste d'une vingtaine d'années. Il n'a qu'une seule passion déstressante : regarder un programme pour enfants où l'on suit les aventures, à tendance pédagogique, de Plop le lutin et de ses amis. La confrontation entre ce garçon dans son monde un peu paradoxal et ces petits personnages imaginaires sortis d'un Moyen-Âge obscurantiste nous a beaucoup troublé.

S. P. : Pour lui faire plaisir, la sœur du jeune homme lui a fait rencontrer les comédiens qui interprétaient les lutins. Ces comédiens avaient une bonne cinquantaine d'années et essayaient de jouer devant lui. Cela nous a donné envie de déguiser les comédiens avec qui nous travaillons régulièrement en petits et grands lutins. Pour cette nouvelle création, ils vont composer une famille de lutins proche de la famille Borgia, mais des lutins très beckettien qui s'ennuient un peu, qui bricolent et se mettent, malgré eux, à faire du théâtre... La mort va cependant modifier le cours des choses. Sur le dos du cadavre, le vrai théâtre peut alors commencer.

X. B. : Ces lutins sont un peu des aristocrates, un peu pitoyables. Ils sont entre des rats et des fées Clochette. Ils sont pétris de contradictions et s'initient au doute. Ils vivent comme dans la caverne de Platon, sauf qu'ils ne sont pas enchaînés.

Que vont-ils interpréter comme théâtre ?

S. P. : Pour l'instant, tout est brassé : Claudel, Sophocle, Labelle-Rojoux... Mais il devrait être aussi question de Pasolini, Eschyle, peut-être Alfred Jarry, Shakespeare... Au début de la pièce, ils ne savent pas ce qu'est le théâtre, si ce n'est qu'en le lisant, ils s'endorment. Mais la ferveur artistique venant, ils commencent à avoir des idées, sans bien savoir ce qu'ils font et c'est là que les problèmes surgissent entre tous ces lutins. Les figures déboulent sans vergogne, ce qui pose des problèmes aux acteurs...

X. B. : Ces lutins sont métaphoriques de l'angélisme incertain (ni démoniaque ni céleste) et de la puissance supposée de l'imaginaire.

Y avait-il une part de lutin en chacun de nous ?

S. P. : Certainement, c'est « l'enfant divin », l'enfant intérieur qu'il y a en chacun de nous et dont parle le psychiatre suisse Carl Gustav Jung.

X. B. et S. P. (en chœur) : Hélas, il y a toujours un adulte un peu con qui sommeille dans l'enfant !

Vous parlez beaucoup de l'énergie nécessaire sur le plateau du théâtre...

S. P. : Elle est indispensable et c'est elle qui est à la base des improvisations que nous faisons dès le premier jour des répétitions. Bien qu'il y ait beaucoup de préparation de textes et d'objets avant la première répétition, nous ne faisons jamais de travail à la table. Pour nous, c'est l'action qui prime. C'est la base de notre processus de création. Nous impulsions, les acteurs agissent, nous organisons ensuite. La seule chose concrète pour eux, c'est qu'ils savent dans quel décor ils vont jouer. Nous préparons nos scénographies très en amont. Les acteurs du Zerep ne sont pas de grands enfants. Ils savent brasser la lucidité, la méfiance, le panache et l'artificiel, la matière psychique, le dandysme marécageux et la mauvaise foi.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田

ONCLE GOURDIN

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée estimée 1h30 - création 2011

12 13 16 À 22H / **14** À 15H ET 23H / **17** À 15H

conception, mise en scène et scénographie **Sophie Perez, Xavier Boussiron** musique **Xavier Boussiron**
lumière **Fabrice Combier** son **Félix Perdreau** costumes **Sophie Perez, Corine Petitpierre** image **Laurent Friquet**

avec **Marie-Pierre Brébant, Gilles Gaston-Dreyfus, Françoise Klein, Sophie Lenoir, Stéphane Roger, Marlène Saldana**

production Compagnie du Zerep
coproduction Festival d'Avignon, Théâtre du Rond-Point (Paris), Nouveau Théâtre d'Angers, Centre national de Création et de Diffusion culturelles-Châteauevallon,
Le Manège Mons Centre dramatique, Domaine départemental de Chamarande
action financée par la Région Île-de-France
avec le soutien des Subsistances (Lyon) et du Théâtre de Gennevilliers
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

田 ⚡

LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

FAIRE METTRE (ACTE 2)

ÉCOLE D'ART - durée 40 mn

NUIT DU 15 AU 16 À MINUIT ET DEMI

avec **Sophie Lenoir, Stéphane Roger**

ÉCARTE LA GARDINE, TU VERRAS LE PROSCÉNIUM

ÉCOLE D'ART - durée 40 mn

NUIT DU 17 AU 18 À MINUIT ET DEMI

avec **Gilles Gaston-Dreyfus, Françoise Klein, Sophie Lenoir, Stéphane Roger**

Kelly Copper & Pavol Liška

Nature Theater of Oklahoma

Kelly Copper et **Pavol Liška** se sont rencontrés à l'Université américaine de Dartmouth College dans le New Hampshire, avant de s'établir ensemble à New York. Depuis plus de quinze ans, ils tissent à quatre mains une forme théâtrale délicieusement teintée d'excentricité, qui tente d'enchanter le quotidien. Du moins de le chanter, puisqu'à l'image de certains films français des années 60 et 70, les mots de tous les jours se retrouvent, chez eux, ornés des fleurs de la rhétorique musicale. Discutant du matin au soir, s'activant sur les planches, donnant occasionnellement des cours de théâtre en Europe, le couple ne cesse de travailler, mais reste insaisissable. Font-ils du théâtre, du chant, des chorégraphies, des performances ? Tout cela à la fois, heureusement. Lui est arrivé de Slovaquie à dix-huit ans et a transmis à sa compagne un goût pour l'étrange et l'ironie très Mittel Europa. Le nom de leur compagnie, fondée en 2003, en découle : Nature Theater of Oklahoma. C'est celui d'une troupe, aussi prometteuse que mystérieuse, dans le roman inachevé de Franz Kafka, *L'Amérique*. Depuis cinq ans, Kelly Copper, Pavol Liška et le Nature Theater of Oklahoma viennent régulièrement en Europe où leurs spectacles, *No Dice*, *Romeo and Juliet* et maintenant les deux premiers épisodes de *Life and Times* s'attirent un intérêt grandissant. Le Festival d'Avignon les accueille pour la première fois.

Plus d'informations : www.oktheater.org

Liberté surveillée

Le théâtre de Kelly Copper et Pavol Liška

Liberté et règles

Nature Theater of Oklahoma est le nom d'une troupe, aussi prometteuse qu'étrange, dans le roman inachevé de Kafka, *L'Amérique*. Ce nom, Kelly Copper et Pavol Liška, metteurs en scène et écrivains, l'avaient retenu, attendant le jour où ils pourraient ainsi nommer leur propre compagnie de théâtre, ce qu'ils firent en 2003. Depuis 2004, sous le nom de Nature Theater of Oklahoma, ils ont créé quelques-unes des pièces les plus remarquables dans l'ancienne capitale de l'Avant-garde. Aujourd'hui, c'est en Europe qu'ils rencontrent leurs plus grands succès, remportant à Salzbourg le Prix des Jeunes metteurs en scène. Leur théâtre conserve toutefois une spécificité typiquement new-yorkaise : leur dernière production, *Life and Times*, qui associe la troupe du Burgtheater à des acteurs américains, adopte non seulement la forme proprement américaine de la comédie musicale, mais leur inspiration artistique est tout à fait ancrée dans Manhattan. Leur travail n'est pas sans rappeler Marcel Duchamp et Andy Warhol, qui ont élevé le quotidien vers les hauteurs de l'art, ou John Cage et Merce Cunningham dans leur rapport à l'aléatoire.

Dés et règles du jeu

L'influence des principes aléatoires de John Cage et de Merce Cunningham est évidente : aucune œuvre de Nature Theater of Oklahoma n'échappe au hasard comme dans les jeux de dés, de cartes ou de « pile ou face ». Si dans *Life and Times*, le rôle du hasard est relativement restreint – le projet est centré sur une composition musicale – il n'en est pas absent pour autant. Les acteurs doivent régulièrement remplir les vides dramaturgiques laissés volontairement vierges. Tels les footballeurs qui doivent se confronter à l'équipe adverse, en l'occurrence, le public. Même les innombrables petites séquences de mouvements chorégraphiques changent chaque soir de trajectoire. Ces stratégies dramaturgiques permettent d'échapper à la routine théâtrale, rendant véritablement *live* chaque représentation. Le théâtre flirte ainsi constamment avec le fugace et l'éphémère et chaque représentation est unique, en constante recreation.

Des histoires orales

Fascinés très tôt par les enregistrements audio, Copper et Liška ont radicalisé l'usage des conversations téléphoniques enregistrées dans *Life and Times*. Ils ont enregistré au total seize heures de conversations avec Kristin Worrall, musicienne et actrice de *No Dice* (leur précédent spectacle). La vie très ordinaire de cette Américaine de trente-quatre ans les a particulièrement intéressés car elle nous rappelle la nôtre, à bien des égards. Transcrite mot pour mot, sans coupe ni correction, cette conversation est devenue le script de *Life and Times*, avec toutes les pauses, lapsus, bégaiements et ratés de l'original. Cette épopée biographique intégrale durera environ vingt-quatre heures. Seule la première partie, *Épisode 1*, qui dure près de trois heures trente et couvre les six premières années de la vie de Kristin Worrall, a été mise en musique par Robert Johanson. Mais *Life and Times* ne se borne pas à refléter la vie de Kristin Worrall. Le script, réparti sur six acteurs, se transforme en une biographie multiple. Pour la chorégraphie, Pavol Liška fait référence à des mouvements et à des images de sa propre enfance et, afin de rendre les histoires plus anonymes, Kelly Copper a remplacé certains noms de lieux ou de personnes par des noms liés à ses souvenirs d'enfance.

Une dramaturgie de l'obstacle

Les acteurs sont confrontés à de multiples contraintes : le monologue téléphonique constitue un carcan où chaque mot du

discours original est conservé. Pour le spectateur, les spectacles de Nature Theater of Oklahoma sont autant de puzzles visuels et auditifs, de propositions faites par la compagnie. Au spectateur de mobiliser ses propres perceptions pour s'en approprier le sens.

Florian Malzacher, traduction Anne et Patrice Bergheaud

田⊗×

LIFE AND TIMES (Chronique d'une vie)

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

spectacles en anglais surtitrés en français et en anglais
tarif réduit pour l'achat groupé des épisodes 1 et 2

conception et mise en scène **Kelly Copper, Pavol Liška** à partir d'un entretien téléphonique avec **Kristin Worrall**
dramaturgie **Florian Malzacher** assistanat à la mise en scène de l'*Épisode 2* **Nora Hertlein**
scénographie **Peter Nigrini** musique **Robert M. Johanson, Julie LaMendola** (pour l'*Épisode 2*)

ÉPISODE 1

9 10 12 13 15 16 À 19H - durée 3h30 entracte compris

avec **Ilan Bachrach, Elisabeth Conner, Gabel Eiben, Anne Gridley, Matthew Korahais, Julie LaMendola, Alison Weisgall**
et les musiciens **Daniel Gower, Robert M. Johanson, Kristin Worrall**

production Nature Theater of Oklahoma, Burgtheater (Vienne)
coproduction Internationales Sommerfestival Hamburg, Kaaitheater (Bruxelles), Théâtre de la Ville-Paris, Festival Internationale Keuze Rotterdamse Schouwburg, Wexner Center for the Arts de l'Université de l'Ohio
avec l'aide du fonds MAP et le soutien de la Fondation Rockefeller

ÉPISODE 2

9 10 12 13 15 16 À MINUIT - durée 2h - *première en France*

avec **Ilan Bachrach, Elisabeth Conner, Gabel Eiben, Daniel Gower, Anne Gridley, Fumiyo Ikeda, Robert M. Johanson, Matthew Korahais, Julie LaMendola, Alison Weisgall, Kristin Worrall**
et la participation de **Nezli Berhouni, Muriel Decocq, Florian Haas, Anna Pabst, Paul Patin, Sophie Rossano, Sébastien Todesco**

production Nature Theater of Oklahoma, Burgtheater (Vienne)
coproduction Festival d'Avignon, Kampnagel Hamburg, Théâtre de la Ville-Paris, Kaaitheater (Bruxelles), Rosas
avec l'aide de la New England Foundation for the Arts' National Theater Pilot et le soutien de la Fondation Andrew W. Mellon

Cyril Teste

Collectif MxM

C'est sur la volonté d'ouvrir l'espace scénique en développant un jeu entre l'artificiel et le vivant que se constitue, en 2000, le Collectif MxM. **Cyril Teste** en est le metteur en scène, entouré d'une équipe comprenant comédiens, vidéaste, compositeur, dramaturge, scénographe, cadreur et éclairagiste, dont la composition se modifie au gré des spectacles proposés. Ce groupe fonctionne selon un système à l'horizontale et non pyramidal, chaque intervenant pouvant développer des projets personnels en dehors des projets collectifs. Dès leur premier spectacle, *Alice Underground* d'après *Alice au pays des merveilles*, les membres de MxM s'interrogent sur le processus de fabrication des images, et non sur l'image toute faite, en explorant le potentiel des nouvelles technologies. Ne négligeant jamais les textes, ils présentent, après Lewis Carroll, un travail à partir de Sophocle, *Anatomie Ajax*, puis trois pièces écrites par Patrick Bouvet, dont *Direct/Shot* joué en 2004 au Festival d'Avignon, avant de traverser l'œuvre de Falk Richter dans *Electronic City*. À partir de 2007, Cyril Teste devient aussi auteur pour *Romances*, *[O] poésie sonore*, puis pour *Reset*, spectacle créé en 2010 qui s'inscrit dans un diptyque sur le thème de l'enfance, dont *SUN* sera le second volet. En état de recherche permanente, se questionnant sans cesse sur le mode de représentation, le Collectif MxM propose un théâtre où texte, images, lumière et son participent à part égale à la création.

Plus d'informations : www.collectifmxm.com

Entretien avec Cyril Teste

Dès vos premières mises en scène, dans les années 2000, vous avez réalisé des spectacles où la vidéo et les ambiances sonores occupaient une place très importante. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Cyril Teste : Au début, notre support premier était le téléviseur dont nous restituions, sur le plateau, les images de façon très brute. Puis, au fur et à mesure, nous avons appris à utiliser ces supports autrement. Nous avons vite considéré que la vidéo était, à sa source, une lumière et qu'elle constituait des espaces. La vidéo pouvait donc nous aider à créer une scénographie et à interroger la notion de temps. Nous sommes partis du *cut-up*, de la technique utilisée en permanence par la télévision pour, petit à petit, s'immerger de plus en plus fortement dans la contemplation. Nous sommes passés d'une critique sociale sur le rôle des images dans la société à une question plus poétique. Aujourd'hui, critiquer l'image par l'image n'a plus beaucoup d'intérêt pour moi, alors que je suis passionné par la possibilité de redonner à l'image une dimension poétique. L'avancée de la technologie ne palliera jamais le manque d'inventivité ou de créativité d'un artiste. S'il n'y a pas d'inventivité, la technologie n'est qu'un leurre, une prothèse. Comme nous fonctionnons en laboratoire, nous sommes en état de recherche permanente et sommes très au courant de tout ce qui se fait, tout en ayant une certitude : ce ne sont pas ces avancées technologiques qui vont apporter l'unique réponse à nos questions par rapport à la représentation. Nous sommes encore sensibles aux dispositifs analogiques et, si les technologies numériques nous intéressent fortement, ce n'est pas pour autant une fin en soi. C'est un peu la même chose avec la musique, puisque nous continuons à œuvrer dans l'électroacoustique.

Dans la revendication artistique de vos projets, vous inscrivez votre nom, mais également celui d'un collectif : MxM. Que représente-t-il ?

C'est une histoire de onze ans maintenant, une histoire née du mode de financement de nos projets. Pendant longtemps, nous avons pratiqué l'autofinancement, l'autoproduction. L'idée était très simple : nous avions tous des activités extérieures et nous mettions une part de nos gains dans notre projet collectif. Nous nous sommes donc imposés une charte de travail, privilégiant l'horizontalité dans le processus de création. Il n'y a pas de structure pyramidale, avec un chef en haut ou un metteur en scène qui maîtriserait tout. Chez nous, chacun a une place très claire dans le collectif, qui fonctionne par cellules de réflexion. Il y a donc un metteur en scène, un créateur lumière, un compositeur, des constructeurs, un roboticien, des scénographes, des vidéastes, des programmeurs : toute une série d'individus spécialisés, qui mettent en commun leurs différents talents. Ce collectif est très protéiforme puisque chaque création fait appel à l'un ou l'autre de ses membres et pas nécessairement à l'ensemble. Nous sommes donc loin des collectifs des années 70, où tout le monde devait participer à tout. Cela étant, nous n'avons pas une vision paradisiaque du collectif car la circulation de la parole n'est jamais simple et il faut toujours se remettre en question pour laisser des espaces de création à chacun. En tant que metteur en scène, j'amorce un sujet, et par la suite, je suis là pour proposer et organiser une grammaire commune, pas pour imposer un projet.

Mais vous êtes toujours à l'origine des projets ?

Oui, mais pas pour l'ensemble du travail de MxM. Car le collectif, en dehors des créations théâtrales, dont j'ai principalement la charge, a également des projets satellites : installations, performances autour de la poésie sonore, mix électro, où je ne suis qu'un élément parmi d'autres.

En ce qui concerne les textes, vous vous êtes longtemps appuyé sur des textes d'auteurs, comme Sophocle, Falk Richter ou encore Patrick Bouvet. Aujourd'hui, depuis le spectacle *Romances*, vous écrivez vos textes, ce qui sera également le cas pour *SUN*, votre prochaine création.

Le texte n'est pas au centre de nos créations : c'est un outil, indispensable, parmi d'autres outils. Très honnêtement, très

lucidement, je ne pense pas faire œuvre d'écrivain en composant les textes de nos spectacles. En revanche, c'est un endroit qui me permet de prendre part au processus de création. Je considère mes textes comme des écritures de spectacle plus que comme des écritures littéraires. Je crois que le plateau doit proposer un point de vue sur la matière textuelle. Aujourd'hui, je prends un risque supplémentaire en proposant mes propres mots. Je dois beaucoup à Jean-Luc Godard qui, répondant à un critique enthousiaste considérant *Le Mépris* comme un chef-d'œuvre, a dit : « Oui, mais le roman de Moravia est un peu faible. » Cela a été une révélation pour moi, c'est ce qui m'a permis de franchir le pas et d'écrire. Cela étant, j'écris volontairement des textes « incomplets », qui me permettent d'injecter de l'image sur le plateau : c'est une écriture scénographique. J'écris des morceaux de textes qui se modifient et s'organisent en fonction de ce qui se passe sur plateau. Sur *Reset*, qui est en quelque sorte la première partie d'un diptyque dont *SUN* sera la seconde partie, les enfants ont eux aussi écrit, à leur manière, sur le plateau, en faisant émerger des choses qui étaient en moi mais que j'avais sans doute perdues. Je n'ai donc fait que restituer dans le texte des moments étonnants au cours desquels je me suis moi-même surpris. Mais, je le dis à nouveau, je ne me sens pas écrivain, même si j'ai le désir d'écrire. J'ai le sentiment que lorsque j'écris, c'est un peu comme si je posais les fondations d'une maison et que j'attendais les autres membres du collectif pour la construire.

Pour votre prochaine création, *SUN*, vous partez d'un fait divers pour aller vers un conte poétique. Comment avez-vous travaillé ?

Nous partons effectivement d'un fait divers qui a fait le tour du monde : en 2009, deux enfants allemands de six et sept ans décident de partir en Afrique pour se marier. Ils s'aiment et entraînent dans leur sillage un troisième enfant. À première vue, on pourrait seulement s'interroger sur le pourquoi de cette décision, mais c'est une limite terrible que d'en rester à ce stade. Ce qui est plus passionnant, c'est de travailler sur un récit lumineux et sans failles, car ces enfants ont vécu cette expérience comme une évidence. Ils s'aiment, donc ils partent réussir leur histoire d'amour au soleil. Il ne s'agit pas même de l'atmosphère d'un conte, puisque, dans un conte, il y a souvent une morale. Nous sommes donc plus proches du poème visuel. Avec *SUN*, je voudrais juste poser la question du récit, du comment raconter aujourd'hui une histoire sur un plateau de théâtre, comment lutter contre le cynisme, la défiguration qui est à l'œuvre dans les médias lorsqu'il s'agit de raconter. Je ne crois plus à la chronologie comme moyen de raconter une histoire, d'autant que l'histoire de ces enfants est très brève, une seule journée. Je voudrais pouvoir cristalliser en une heure le moment de cette prise de décision. Pour ce qui est de notre façon de travailler, elle commence par une phase de collecte : il nous faut réunir une documentation. Pour *Reset* qui abordait l'histoire d'un enfant confronté à la disparition de son père, à son effacement, nous avions questionné des enfants pour connaître leur utopie, leur relation au monde car, une fois devenus adultes, nous oublions un peu ce que c'est que d'être enfant. Nous pensons toujours qu'il faut écouter avant de parler, avant de s'exprimer sur le plateau. Ces documents sont un moyen pour amener le récit ailleurs. Pour *SUN*, nous opérons dans une démarche similaire à celle de *Reset*.

Y aura-t-il des interviews de ces enfants dans la pièce ?

Oui, je voudrais pouvoir les rencontrer, si leurs parents le permettent. On sait que ces deux enfants, qui se connaissent bien puisqu'ils vivent ensemble dans une famille recomposée, ont pris leur décision très vite. C'est le petit garçon qui a proposé à la petite fille d'aller se marier et c'est elle qui a proposé l'Afrique, parce qu'elle voulait du soleil. Je me demande pourquoi ces deux jeunes enfants voulaient se marier. On peut se poser la question de savoir ce que signifie le mariage pour des enfants de cet âge ? Est-ce un désir d'éternité ? Avec une question subsidiaire : de quel droit, nous, les adultes, pouvons-nous juger de ce qu'est l'amour pour des enfants ? Ils ne connaissent pas les *Fragments du discours amoureux* de Barthes... C'est là que va commencer le travail d'écoute, avec leurs réponses à ces questions. Est-ce seulement une belle robe, une cérémonie, une église ? Il ne faut jamais oublier qu'il y a une part sauvage et une part civilisée dans chaque enfant. On doit s'interroger ensuite sur le temps, ce temps si réduit entre le moment de la décision et la mise en œuvre de la décision, à peine quelques heures entre l'idée et l'action. Il n'y a aucune inertie chez ces enfants : on se demande donc par quels états ils sont passés pendant ce court laps de temps. Enfin, il nous faudra sans doute soulever une dernière question : y a-t-il une normalité pour les enfants en dehors de celle qu'on veut leur inculquer ?

Avez-vous pensé à Roberto Zucco, qui lui aussi veut aller en Afrique et qui, lui aussi, recherche le soleil ?

On ne peut pas ne pas y penser. Les images de soleil couchant sur la savane m'impressionnent aussi. Cette luminosité que les enfants recherchent imprègne tout le récit. Car les enfants n'ont pas joué à partir, ils sont partis pour de vrai, prévoyant même des maillots de bain, des lunettes de soleil et un matelas gonflable ce qui a d'ailleurs provoqué leur arrestation. En plein hiver, avec ce type d'objets sous le bras, ils ne sont pas passés inaperçus et ont pu être facilement retrouvés. Tout cela est très simple, très innocent, très éblouissant.

Vous travaillez donc avec des enfants...

Avec trois enfants de neuf et onze ans. J'aime travailler avec eux, car ils se situent à un endroit de présence immédiate qui m'intéresse, même si je n'idéalise pas les enfants qui peuvent être très malins et parfois très bons comédiens ! Nous avons commencé par travailler sous la forme de laboratoires autour de la prise de conscience de l'image et sous la forme d'entretiens pour mettre à jour la perception qu'ils ont de cette aventure. C'est à partir de cela que j'ai commencé à écrire le texte et le spectacle.

Pour ce qui concerne l'écriture de l'image, comment se construit votre travail ?

Nous travaillons l'image en temps réel, en grande partie sur le plateau. Nous ne filmons que très peu hors du plateau. Pour nous, le temps de l'image ne peut pas être déconnecté de celui de la représentation. Selon moi, l'image ne doit pas créer l'illusion, mais s'inscrire dans une démarche assez proche de celle des peintres cubistes, qui questionnaient la perspective et

la profondeur du champ. Je suis et je reste dans le bidimensionnel, même dans une période où la 3D est devenue banale. Mais cette position ne constitue pas pour autant un dogme : j'ai, par exemple, beaucoup de respect pour d'autres metteurs en scène ou compagnies qui travaillent autrement l'image filmée.

Votre caméra filme les acteurs qui jouent sur le plateau, mais, en même temps, ne vole-t-elle pas des images ?

La vidéo, c'est un peu le petit dernier qui arrive dans la famille du théâtre. Elle a tendance à attirer l'attention vers elle, alors qu'elle doit tenir compte de ses frères aînés. Elle doit se faire modeste et se mêler aux autres membres de la famille... L'image doit rester discrète, elle ne doit pas donner ou imposer des interprétations au spectateur en étant trop présente et trop pesante. En ce qui concerne les images que nous utilisons, je dois faire référence au cinéaste Raymond Depardon qui a toujours affirmé que sa caméra, lorsqu'il réalise des plans fixes dans ses documentaires, est un témoin qui se doit d'être toujours bien placé, au bon moment et au bon endroit. Avec la vidéo, l'idée est pour nous de construire un filet qui permet de capturer la bonne image, au moment où elle passe dans l'immédiat du présent. Alors oui, nous volons des images, mais comme un passant assis à une terrasse de café verrait par hasard quelque chose de fascinant. Lui aussi vole un moment du réel, qui va passer et qu'il ne conservera pas.

Tous vos spectacles utilisent des supports technologiques, mais ceux-ci ne sont pas toujours visibles sur le plateau. Pouvez-vous nous expliquer ce choix ?

À nos débuts, nous montrions la technique, toute la technique. Mais, comme je vous le disais, nous pensons maintenant que cette technique doit se faire plus discrète. Ces supports doivent se fondre dans tout ce que nous utilisons pour construire nos spectacles. Si vous regardez les progrès de la robotique, vous constaterez qu'on cache tous les éléments mécaniques qui font se mouvoir les robots, ce qui est très anti-brechtien puisque celui-ci cherchait à montrer les choses pour mieux les désamorcer. À force d'avoir tout désamorcé, nous sommes arrivés au terme de ce désossement presque enfantin. Nous préférons maintenant éviter de montrer le processus pour questionner, plus précisément, nos sentiments.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



SUN

de **Cyril Teste**

SALLE BENOÎT-XII

durée estimée 1h - création 2011 - spectacle tout public à partir de 9 ans

7 8 9 11 12 13 À 15H

texte et mise en scène **Cyril Teste** collaboration artistique **Joël Jouanneau**, **Servane Ducorps** dramaturgie **Philippe Guyard**
scénographie **Cyril Teste**, **Julien Boizard**, **Élisa Bories** musique **Nihil Bordes** lumière **Julien Boizard**
costumes **Marion Montel**, **Élisa Bories** vidéo **Patrick Laffont**, **Mehdi Toutain-Lopez**, **Nicolas Dorémus**
objets programmés **Christian Laroche**

avec **Matteo Eustachon**, **Stéphane Laloz**, **Babacar M'Baye Fall**, **Zina-Lucia Méziat**, **Mano Ricordel**

production Collectif MxM
coproduction Festival d'Avignon, Le CENTQUATRE-Paris, Scène nationale de Cavaillon, Le Parvis Scène nationale de Tarbes, la CCAS, Le Carré-Les Colonnes Scène conventionnée de Saint-Médard-en-Jalles Blanquefort, L'Onde Théâtre et Centre d'art de Vélizy-Villacoublay
action financée par la Région Île-de-France
avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Île-de-France et DCRéAM), du Conseil général de Seine-et-Marne, du Conseil général de Seine-Saint-Denis, du TGP-CDN de Saint-Denis, de La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée et de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme *New settings*
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Le texte de *SUN* est publié aux éditions öö en tirage limité.



avec la CCAS, dans le cadre de Contre Courant

Pour rire pour passer le temps

15 juillet - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE - 22h - 5€

texte **Sylvain Levey** mise en espace **Cyril Teste** lumière **Julien Boizard**
avec **Ludovic Molière**, **Thierry Raynaud** (voir page 144)

Une école d'art

Session poster / école

21 22 - SALLE DE CHAMPFLEURY - 18h

Une proposition singulière et performative qui rassemble artistes, intellectuels et chercheurs autour de la question de l'école.
avec notamment **Cyril Teste** (voir page 106)

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell

Elle est née en Argentine, lui en France. Formée chez Mathilde Monnier, elle a travaillé pour Claudia Triozzi, Mark Tompkins, Yves-Noël Genod ou encore Alain Buffard. Lui a dansé pour Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Tiago Guedes et Boris Charmatz, dont il a notamment suivi le projet d'une école nomade et éphémère, *Bocal*. C'est en 2005 que **Cecilia Bengolea** et **François Chaignaud** se rencontrent. Depuis, leur dialogue a nourri de nombreux échanges et expérimentations et donné lieu à la création de trois pièces nées du désir d'articuler l'art à la réalité. Leur écriture s'inscrit au plus près de l'expérience, dans une sorte de phénoménologie de l'intensité. Après une première création commune *Pâquerette* (2005-2008), *Sylphides*, présenté en 2009 au Festival d'Avignon, place les corps sous vide dans une enveloppe de latex et suspend les fonctions vitales à leur minimum, entre anéantissement et mutation. En 2010, *Castor et Pollux* réunit techniciens et danseurs par le biais d'élingues et de poulies pour rejouer le mythe tragique des deux jumeaux. Parallèlement, Cecilia Bengolea et François Chaignaud s'engagent dans de nombreuses collaborations, notamment avec Suzanne Bodak pour *Danses libres*, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell pour *(M)IMOSA*.

Née au Cap Vert où elle a cofondé une troupe de danse et collaboré avec le musicien Vasco Martins, **Marlene Monteiro Freitas**, après des études de danse à Lisbonne et à Bruxelles (P.A.R.T.S.), travaille avec Loïc Touzé, Emmanuelle Huynh, Tânia Carvalho et Boris Charmatz. Elle a dernièrement créé *Guintche* (2010), *A Seriedade do Animal* (2009-2010), *Uns e Outros* (2008), *A Improbabilidade da Certeza* (2006), des pièces dont le dénominateur commun est l'ouverture, l'impureté et l'intensité.

Le travail de **Trajal Harrell** est présenté à New York, Berlin, Bruxelles, Mexico, Angers, Vanves, Amsterdam, Zagreb, San Francisco... Depuis dix ans, son travail chorégraphique confronte les esthétiques du voguing et de la danse post-moderne. En 2009, il crée sa pièce *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (S) au New Museum de New York.

Plus d'informations : www.vlovajobpru.blogspot.com

Entretien avec Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell

À propos de *(M)IMOSA*

***(M)IMOSA* repose sur votre rencontre, c'est-à-dire une rencontre entre quatre chorégraphes aux expériences et profils très divers. Comment ces différents horizons sont-ils venus nourrir cette création ?**

François Chaignaud : Nous avons certes des parcours et des profils très divers, mais nous appartenons à une même "galaxie". La confrontation de nos singularités n'en est que plus riche. *(M)IMOSA* est le fruit d'une écriture polycéphale. Nous avons très vite balayé l'impératif de concertation et de consensus généralement indispensable aux écritures collectives. La pièce nous a pris par surprise, projetant sur chacun d'entre nous un monde, une vision, des thèmes, des sororités et des reliefs. Nous n'avons jamais cherché à intervenir dans l'écriture des autres et avons respecté l'intégralité de chaque proposition. La possibilité de partager le plateau est également une chance : j'admire le travail de Trajal, Cecilia et Marlene. Cette proximité est un aiguillon grisant. Ce mode d'être ensemble m'est précieux : il me grandit.

Marlene Monteiro Freitas : Nous nous sommes rencontrés en 2008 à Vienne, dans le cadre du festival Impulztanz. Cecilia, François et moi étions « stagiaires » invités du programme Danceweb et Trajal était notre mentor. Lorsque nous avons débuté le projet *(M)IMOSA*, nous savions déjà que nous partagions un même goût pour le dépassement, l'intensité et l'exploration des nouveaux paysages. C'est ainsi que l'imaginaire de chacun a pu venir nourrir ce spectacle. Après les premières rencontres, il nous est apparu comme une évidence que cette co-crédation ne donnerait pas naissance à un animal à une tête, mais plutôt à un animal à quatre têtes et huit pattes.

Cecilia Bengolea : *(M)IMOSA* est le fruit de notre rencontre, mais aussi de notre rencontre avec des danseurs qui voguent dans les quartiers du Bronx, d'Harlem et du Queens. L'amour et l'intensité avec laquelle les vogueurs se donnent à la scène, pour exister ensemble, dans leurs différences, sont une source d'inspiration inépuisable.

Trajal Harrell : Nous voulions créer des liens avec le voguing de différentes façons – et particulièrement dans la relation à l'apprentissage. L'une des premières choses que nous ayons faites a été d'inviter un vogueur vivant à Paris pour nous donner des cours. Il avait tout appris sur YouTube et n'avait jamais vraiment fréquenté de bals. Il faisait surtout partie des circuits européens de compétitions hip-hop. J'étais sceptique. Que pourrions-nous apprendre en une semaine ? Et pourquoi nous, vogueurs amateurs, nous pourrions donner à notre travail le statut d'« art » ? En tant qu'américain, le voguing appartient aussi à ma culture nationale. J'ai un lien particulier avec cette tradition, d'autant plus que je suis le seul afro-américain du groupe.

Je me suis donc autorisé pendant cette semaine de travail commun à essayer de nouvelles procédures, qui ont ouvert ma relation au voguing, à la performance, à l'art, à la danse postmoderne. C'est ainsi que nous avons compris que nous ne pouvions être "un seul esprit" et qu'il fallait faire coexister nos différences sur un même plateau.

(M)IMOSA imagine la rencontre entre deux mouvements de la même époque : d'une part, celui du voguing, qui apparaît dans les années 60 au sein des communautés gay, lesbienne et transgenre d'Harlem et, d'autre part, la danse postmoderne née au Judson Dance Theater. Pourquoi faire se croiser ces deux courants ? Ont-ils des points communs ?

T. H. : En 2001, j'ai été très étonné de constater que le voguing et la danse postmoderne étaient nés à la même période, dans les années 60 – pour l'un à Harlem, pour l'autre à Greenwich Village. J'ai donc imaginé un dialogue entre les deux courants, qui se répondent aussi bien sur le plan esthétique que politique. En déplaçant cette réflexion dans l'espace architectural et scénique du défilé de mode, j'ai essayé d'inventer des stratégies performatives, oscillant entre la notion de réalité, chère au voguing, et celle d'authenticité, propre au premier postmodernisme, que l'on pourrait penser identiques. Ce rapprochement n'est cependant qu'imaginaire. En ce sens, le spectacle peut être un moyen par lequel nous réimaginons collectivement les impossibilités de l'histoire et créons ainsi de nouvelles possibilités dans le monde que nous construisons aujourd'hui.

M. M. F. : Chacun de nous connaît l'histoire du Judson Dance Theater et de ses chorégraphes puisqu'elle est au fondement même de notre propre condition de danseurs contemporains. En revanche, pour ce qui est du voguing, nous étions en terrain inconnu : nous avons commencé par visionner le documentaire *Paris is Burning* réalisé en 1990 par Jennie Livingston, puis tout s'est joué sur place, à New York. Les bals, la rencontre avec l'énergie que l'on peut y trouver, la capacité d'invention et de renouvellement nous ont beaucoup apporté. L'organisation des vogueurs en maisons – *houses* – avec une mère et des frères et sœurs, le rapport qu'on ressent peut être très fort, essentiel entre le vogueur et la danse, le côté réactif d'une danse en relation à celle du vogueur précédent, le va-et-vient entre les vogueurs et le public, tout ça m'a touché personnellement, physiquement et m'a fait, au moins partiellement, bouger « hors moi ». Cependant, devant ces bals, ces batailles, ces défilés, nous nous sommes sentis comme étrangers. Nous étions devant un monde à la fois proche et inaccessible. Très vite, nous avons su que nous ne mimerions pas le voguing – ce qui serait revenu à le monumentaliser, le figer – mais garderions nos formules, nos références et nos imaginaires, pour finalement être plus libres et inventifs.

C. B. : Voguer est une façon de vivre dans une communauté, d'y appartenir. Un plein temps. Un lieu depuis lequel on peut regarder le monde. Nous avons ainsi décidé d'inventer une communauté (M)IMOSA. « Mimosa » en espagnol désigne une personne qui aime recevoir des câlins. Cela fait écho au rapport qu'entretiennent entre eux les vogueurs en se soutenant mutuellement dans le rêve de devenir autre. Ils cherchent en effet à paraître réellement quelque chose qu'ils ne sont pas. Par exemple, un businessman, une star de cinéma, ou tout simplement un garçon tout en étant une fille ou le contraire... Au Judson, la recherche se dirige également vers le quotidien et ses mouvements qui deviennent chorégraphie. Mais c'est une danse dépourvue d'artifices. Le manifeste d'Yvonne Rainer se détache de toute virtuosité du mouvement, du spectacle qui séduit et du kitch, tandis que les vogueurs embrassent ces concepts car ils en ont besoin pour se transformer en personnes crédibles, aussi bien sur scène que dans la rue, pour se protéger des assauts de la violence homophobe.

F. C. : Le voguing est un monde de catégories, très codifié : il y a tout un faisceau de noms, de figures, de désignations identitaires, de styles... Les premiers bals que j'ai vus m'ont ébloui. Il a fallu du temps pour commencer à comprendre le réseau de significations et de codes qui structurent ces rendez-vous. Même si je n'ai fait qu'entrapercevoir une infime partie de cette immense culture, elle s'est infiltrée en moi. Et ces *shoots* de voguing sont venus activer et questionner tout ce qui me constitue : de ma formation académique de danseur à mes propres références culturelles, en passant par mon goût pour la transformation et le travestissement.

Entre pointes et talons aiguilles, les chaussures des danseurs ne disent-elles pas cette rencontre ? Ne sont-elles pas l'image même d'un nouveau langage chorégraphique naissant de cette fusion ?

M. M. F. : Dans (M)IMOSA, les danses, le chant et les chansons, les chaussures mais aussi leur absence sont tout autant de mediums qui, juxtaposés, sont à l'origine d'un choc, d'un éclatement. Cependant, au début de notre travail sur le voguing et sur l'une de ses catégories, j'ai eu la sensation d'être face à un langage. Comme dans le ballet classique, il y a une construction chorégraphique, des éléments obligatoires, un rapport à la musique codifié...

F. C. : La culture du voguing, qui fait référence au magazine *Vogue*, est d'une spectaculaire inventivité en matière de style. En ce qui me concerne, les costumes que j'ai choisis font écho à la possibilité – inscrite en nous – de toujours pouvoir devenir quelqu'un d'autre. Les chaussures – qu'il s'agisse de mules, de talons – sont les instruments de cette transformation.

C.B. : Les chaussures sont également un prolongement du corps et permettent sa reconfiguration. Elles défient la marche, pour rendre fragile et laborieux le déplacement. Au début, j'arrivais à peine à faire dix pas, mais j'ai surmonté cette difficulté avec une fierté qui rappelle celle avec laquelle les participants du voguing apparaissent, satisfaits de leur transformation.

Dans (M)IMOSA, votre danse est-elle pétrie d'un propos, comme l'était le voguing, véritable expression de luttes identitaires ?

C.B. : En travaillant sur cette pièce, je me suis sentie tel un être hybride qui n'aurait alors pas à se soumettre à la politique esthétique et sexuelle dominante.

F.C. : Lors de notre premier rendez-vous de travail, je me souviens que nous avons souhaité faire de cette pièce un manifeste. Pour les corps dont on rêve. Pour les corps que les plateaux de danse contemporaine ont tenu à distance, méprisés ou jamais

vus. Pour l'impureté. Il se joue là le désir de ne pas faire du plateau un lieu qui perpétue les mécanismes d'assujettissement et d'autorité. Personnellement, je sens que chaque danse ou transformation que je traverse dans la pièce est à la croisée du désir de théâtre (devenir quelqu'un d'autre) et de la fière revendication pour la légitimité de cette transformation.

T. H. : Le voguing tout comme la danse postmoderne ont été fondés au sein de communautés fortes. Le Judson Dance Theater a été fondé par des artistes qui, pour certains, étaient colocataires, meilleurs amis, parfois amants. Mais ces relations ont été neutralisées par les fondements théoriques du travail. Tandis que dans le voguing, le personnel et le politique occupent la place centrale. C'est pour cela que j'ai compris que l'important était que nous trouvions ensemble du plaisir, plutôt que d'essayer de construire un accord commun. Dans le même temps, j'ai compris que ce plaisir était un acte politique.

Votre spectacle est construit sur les ressorts de la danse, du théâtre, du tour de chant et de la performance. Est-ce là une façon de s'affranchir des catégories pour mieux placer au cœur de votre travail le corps et sa libération ?

F. C. : Chaque intervention redistribue les sens d'une manière différente. Là encore, je suis étonné de cette hétérogénéité de mediums, que nous n'avons pas recherchée, mais qui est venue à nous pour nous offrir un parcours accidenté et intense.

T. H. : Il était question pour moi de découvrir une certaine permissivité dans ma pratique artistique et, plus généralement, dans notre travail. J'ai appris à aiguïser cette permissivité lors de mes recherches sur le voguing. Les vogueurs n'attendent pas que la société leur dise ce qu'ils peuvent être. Ainsi, ils n'essaient pas de faire un art qui puisse rentrer dans les réseaux et les théâtres. Gardons à l'esprit que la communauté du voguing n'a pas besoin de nous pour valider ce courant et encore moins pour l'amener dans le champ de l'art contemporain. Ce qu'ils font a bien plus d'impact dans leur communauté que notre travail dans la nôtre. Ils sont sans aucun doute plus ouverts que nous ne le sommes, mais la différence, c'est qu'au final, il leur est égal que l'on regarde ou non, que l'on vienne aux bals ou non.

M. M. F. : En mélangeant des composantes si diverses et hétérogènes, on obtient quelque chose de spécial. Le voguing crée un espace qui n'est ni réel ni théâtral, un espace imaginaire d'un autre type, que je ne saurais nommer avec précision, qui a peut-être quelque chose de presque carnavalesque. Le corps, le mouvement et la musique sont au cœur de ce jeu. La forme finale de notre spectacle est seulement apparue lors de la première à New York. L'idée d'affranchir, tout comme celle de recommencement me plaisent : cela dit, d'une autre façon, la libération du corps.

Propos recueillis par Emmanuelle Delprat

Entretien avec Cecilia Bengolea et François Chaignaud

À propos de *Danses libres*

Dans votre spectacle, *Danses libres*, vous reprenez des danses créées par François Malkovsky, figure un peu oubliée dans l'histoire de la danse...

Cecilia Bengolea : François Malkovsky est né en Tchécoslovaquie au début du siècle dernier. Musicien de formation, il arrive à Paris vers 1910 et se trouve bouleversé par un récital d'Isadora Duncan. Cette découverte le transforme : il se consacre alors à la danse, inventant une technique et une esthétique. Il n'a pas suivi une formation de danseur, mais sa grande connaissance musicale lui permet de rêver un corps très riche musicalement. Il a été profondément touché par les idéaux de liberté que revendiquait Isadora. Mais contrairement à elle, Malkovsky ne s'est pas posé en chef de file d'un mouvement artistique et n'a jamais joui d'une aura similaire à celle qui l'entourait. Il côtoyait peu ses contemporains et vivait essentiellement retranché dans son studio, entouré de nombreux fidèles.

François Chaignaud : François Malkovsky était également un pacifiste convaincu. Blessé à la guerre, il avait bâti un idéal de vie lié au mouvement naturiste, à une certaine vision du monde, passéiste ou, en tous cas, hostile à l'industrialisation et à la mécanisation. Le goût de l'Antiquité grecque (notamment pour les postures des statues, les dessins sur les vases, les tenues vestimentaires...) et l'observation des mouvements de la nature et des animaux ont fortement inspiré sa danse.

Comment avez-vous découvert son travail ?

C. B. : Depuis mon arrivée en France, en 2001, je m'intéressais au travail et à la pensée d'Isadora Duncan. Laetitia Doat, chercheuse à Paris VIII et spécialiste de Duncan, m'a indiqué le nom de Malkovsky et m'a fait part des ressemblances entre sa technique et celle d'Isadora. Nous nous sommes ainsi rendus, François et moi, à un cours inspiré par son enseignement. C'est à ce moment-là que nous avons fait la connaissance de Suzanne Bodak, qui danse avec nous dans la pièce.

F. C. : Suzanne, qui a été l'élève de Malkovsky, nous a transmis les danses qu'elle connaissait. Elle a un profil très particulier : comme beaucoup de "malkovskiennes", elle exerçait le métier d'institutrice. Elle a passé plus de dix ans auprès de Malkovsky, puis n'a jamais cessé d'enseigner cette technique et ce répertoire. Elle a également développé beaucoup de rencontres – dans le cadre des réseaux *Danse à l'école* – avec d'autres chorégraphes, afin de mieux cerner les spécificités de cette danse. Elle a également appris – par correspondance ! – la notation Laban, afin de sauver de l'oubli un patrimoine fragile. Ces expériences lui ont donné un langage et une conscience qui lui permettent de vraiment jouer le rôle de passeuse entre le monde de Malkovsky, dont elle restitue même le langage, et le nôtre. De manière d'abord dilettante, puis plus organisée, nous

avons donc travaillé avec Suzanne pour apprendre le répertoire (près d'une quarantaine de danses), mais aussi pratiquer les innombrables exercices (dont certains avec des balles de tennis et des voiles) qui permettent d'incorporer le style de Malkovsky, la posture, la coordination, la musicalité, la respiration...

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans la danse de Malkovsky ?

F. C. : Nous avons d'abord été très frappés par les personnes qui suivaient ces cours. C'était pour la plupart des institutrices à la retraite, qui pratiquaient cette danse depuis quarante ans. Cela s'explique par le lien qui existe entre Malkovsky et l'éducation nationale. D'une part, sa technique s'inspire du mouvement naturel, qu'il croit déceler chez l'enfant. Et d'autre part, les exercices qu'il a développés sont apparus, à partir des années 50, comme des outils facilement exploitables par les institutrices pour régir et développer la motricité des enfants. Par ailleurs, dans l'enseignement actuel de la danse contemporaine, les indications données concernent essentiellement la qualité du mouvement alors qu'ici, la signification devance toujours le geste. En effet, le mouvement est toujours précédé par une intention, laquelle s'inscrit dans un cadre philosophique plus large. En schématisant à l'extrême, on a un peu l'impression que Malkovsky a d'abord élaboré l'idéal du corps qu'il souhaitait représenter sur scène (celui d'un homme libre, joyeux et émancipé), puis mis en place la technique capable de mettre en œuvre cet idéal et seulement ensuite, créé ses chorégraphies. C'est la singularité de cette opération artistique qui nous a frappés.

Comment cette pièce, très liée à une figure historique de la danse, dialogue-t-elle avec vos précédents spectacles ? Est-ce une rupture dans votre parcours ?

C. B. : La création de *Danses libres* s'inscrit dans la continuité avec nos pièces précédentes, notamment *Sylphides*, dont le titre même constitue déjà une référence au répertoire de la danse. Ces deux pièces ont été quasiment conçues en même temps. Dans *Sylphides*, la figuration de la liberté, après une privation sensorielle, est un des enjeux chorégraphiques. À la fin de la pièce, lorsque nos corps émergent des sacs en latex dans lesquels ils ont été enfermés pendant presque une heure, nous retrouvons, souvent inconsciemment, des mouvements de danses libres. Pas des chorégraphies entières de Malkovsky, mais des bribes, des vestiges des qualités de mouvement, des textures légères, une sorte de jouissance qui communique cosmiquement.

Ce qui est frappant lorsqu'on regarde *Danses libres*, c'est l'apparente simplicité des mouvements (avec notamment une gestuelle empruntée à la statuaire et des déplacements latéraux) ainsi qu'une forte adhésion du mouvement à la musique. Votre pièce est ainsi composée d'une suite de séquences dansées, accompagnées sur scène au piano. En quoi cette simplicité formelle rejoint-elle vos propres préoccupations artistiques ?

C. B. : Quand nous avons découvert ces danses, nous avons éprouvé une sorte de soulagement devant la capacité du corps à exprimer des idées, à produire des métaphores. Il y a une sorte de littéralité dans l'adresse, qui contraste beaucoup avec les pratiques contemporaines où la délivrance d'un sens est beaucoup plus indirecte. Il faut aussi ajouter qu'en tant que danseurs contemporains, nous sommes très nourris par des techniques somatiques telles que le Feldenkrais ou le Body Mind Centering, qui placent l'attention de l'interprète sur la qualité du mouvement. Ces pratiques permettent de produire des formes, mais pas de déployer un véritable langage. La technique de Malkovsky offre au contraire de grandes possibilités d'expression formelle à partir d'un principe fondamental : les yeux anticipent le mouvement qui part du torse et emporte le reste du corps. Cette prévisibilité du mouvement contraste fondamentalement avec ce qu'on voit aujourd'hui en danse, où le corps est très fragmenté, dans l'impossibilité d'anticiper le prochain geste, coupé de tout futur.

F. C. : Ces danses entretiennent par ailleurs un lien très intéressant avec la musique. En danse classique, par exemple, le geste a tendance à souligner de manière conquérante les temps forts. Chez Malkovsky, au contraire, le geste s'achève sur le temps fort. Cela change totalement le ressenti que l'on peut avoir en tant que danseur, si on a suivi une formation de danse classique. Et surtout, cela a une fonction expressive capitale : le danseur n'apparaît pas soumis à la musique et au tempo ; c'est presque comme s'il touchait lui-même les touches du clavier du pianiste. Cela procure également une sensation de mouvement libre, très fluide, enfantin. Ces chorégraphies sont de petits bijoux, composés à partir de grands morceaux du répertoire romantique pour piano (Brahms, Chopin, Schubert etc...). La célébrité actuelle de ces morceaux – qui peut rebuter les créateurs contemporains à les utiliser – ajoute une dimension à la jouissance de ce rapport danse/musique, à la fois singulièrement raffiné et pourtant presque naïf.

Le spectacle *Danses libres* n'est pas un simple "remontage" sur scène des danses de Malkovsky. On peut en effet déceler des adaptations qui vous sont propres. Le recours à la nudité et au maquillage par exemple...

F. C. : Quand nous avons commencé ce travail, nous dansions sur scène avec des tuniques. Mais par la suite, nous avons découvert que Malkovsky, qui a été l'un des premiers adeptes du naturisme, dansait souvent en string. Il a créé beaucoup de ses mouvements face à l'océan Atlantique et, après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il s'est consacré à l'enseignement, il est allé passer tous ses étés en Corse où l'observation de la nature, des vagues, du mouvement des arbres et des oiseaux ou des gestes élémentaires que ce mode de vie frugal imposait, lui ont fourni des images déterminantes pour son enseignement. Ses danses, qui mettent en scène un homme seul dans le cosmos, sont liées à l'exultation qu'il y a d'être nu face aux éléments et ne justifient pas d'être en habits. La nudité présentait en outre pour Malkovsky l'avantage de mieux faire apparaître les mouvements, leur simplicité et leur fluidité constante.

C. B. : Nous cherchions quelque chose qui transforme nos corps finement. C'est pour cela que nous avons eu recours au maquillage, art qui nous passionne depuis longtemps. Ici, il est utilisé pour donner à notre corps les couleurs qu'auraient pu lui donner le soleil, la poussière, la rouille produite par l'érosion...

Votre spectacle se caractérise également par une très grande ressemblance des corps sur scène. Les polarités féminines et masculines semblent abolies au profit d'une représentation commune du corps...

F. C. : Il ne s'agit pas seulement de nous réjouir de la beauté disparue de ces danses, mais de questionner l'idéal qu'elles véhiculent. Élaborées dans les années 30, reprises essentiellement par un public d'amateurs, ces danses charrient une vocation sanitaire. Tout en ne se prétendant pas politiques, elles transmettent en réalité une image du corps très particulière, historique et donc questionnable. Et surtout, les faire ressurgir aujourd'hui permet de laisser entendre toutes les questions qu'elles font bruire : le rêve d'un corps idéal (toujours très présent de diverses manières aujourd'hui), la fixation de l'histoire de la danse (et la divergence de mémoires entre danses amatrices et danses professionnelles), la question de la transmission. J'aimerais qu'on perçoive à la fois la beauté intrinsèque de ces danses, l'éclairage que leur étrangeté porte à notre actualité, notamment artistique, et la richesse des problèmes qu'une telle exhumation et réactivation font surgir. La présence, dansante, sur scène de Suzanne Bodak et de son époux Alexandre, pianiste, est essentielle. Elle permet de mettre cette histoire en perspective et en mouvement. Inviter d'autres danseurs sur le plateau est aussi une manière de diaprer le renouveau de ces danses et la portée de cette écriture.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

✕

(M)IMOSA

TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (M)

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET 

durée 1h20 - création 2011

14 15 16 17 À 22H

conception et interprétation

Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell, Marlene Monteiro Freitas

lumière **Yannick Fouassier**

production VLOVAJOB PRU

coproduction Le Quartz Scène nationale de Brest, Théâtre national de Chaillot (Paris), Centre de développement chorégraphique-Toulouse, The Kitchen (New York), Bomba Suicida, FUSED French US Exchange in Dance

avec le soutien de La Ménagerie de Verre-Paris, des Laboratoires d'Aubervilliers et du Lower Manhattan Cultural Council

✕

DANSES LIBRES

CLOÎTRE DES CARMES - durée 1h

22 23 24 25 26 À 22H

conception **Cecilia Bengolea, François Chaignaud** chorégraphie **François Malkovsky** (1889-1982)

transmission de la chorégraphie **Suzanne Bodak** lumière **Erik Houllier**

avec **Cecilia Bengolea, Suzanne Bodak, François Chaignaud, Thiago Granato, Lenio Kaklea** (distribution en cours)

et au piano **Alexandre Bodak**

production VLOVAJOB PRU

coproduction Le Quartz Scène nationale de Brest, La Ménagerie de Verre (Paris), AMM Musique-Mouvement, CNDC Angers, Festival Artdanthé Théâtre de Vanves, Festival Uzès Danse

&

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuît du 20 au 21 - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Eleanor Bauer** et **François Chaignaud**.

(voir page 109)

Xavier Le Roy

Xavier Le Roy découvre la danse sur le tard, alors qu'il prépare une thèse en biologie moléculaire et cellulaire. C'est le solo *Self Unfinished*, construit sur un saisissant principe d'anamorphose, qui le révèle au grand public en 1998. Tout le travail de ce danseur et chorégraphe reste marqué par sa formation initiale de scientifique. Abordant la création comme d'autres conduiraient une expérience en laboratoire, il déplace le centre d'attention, généralement porté sur le produit fini (la pièce), vers le processus d'élaboration dont le foisonnement lui semble également riche. Chez Xavier Le Roy, la chorégraphie est toujours une manière d'interroger les conditions d'apparition d'une forme, qu'il s'agisse de mettre l'accent sur le processus de travail dans *Produit de circonstances* (1999) et *Produit d'autres circonstances* (2009), dans les projets *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* (1999-2001), ainsi que dans la pièce *Projet* (2003), de questionner l'articulation entre voir et entendre, écouter et regarder, par exemple dans *Le Sacre du printemps* (2007) ou encore d'attirer notre attention sur la manière dont nous regardons un corps, dans *Self Unfinished* (1998), *Giszelle*, créé en 2001 au Festival d'Avignon dans le cadre du Vif du sujet, et aujourd'hui dans *low pieces*. En constante redéfinition, son œuvre bouleverse les formes traditionnelles de présentation du spectacle et propose une renégociation du contrat qui lie les interprètes et le public. La perte de repères qui en découle génère en retour, chez le spectateur, une attention et un questionnement aiguisés, d'une vivifiante instabilité.

Plus d'informations : www.xavierleroy.com

Entretien avec Xavier Le Roy

Quelles intentions ont présidé à la création de *low pieces* ?

Xavier Le Roy : Je voulais proposer des images de corps et de groupes, qui cherchent à s'éloigner de la représentation traditionnelle de l'humain, qui évoquent autre chose et transforment nos façons de regarder les corps et des groupes d'humains. J'ai ainsi proposé à mes partenaires d'explorer des mouvements et des sons liés aux machines et aux animaux pour tenter de créer des présences hybrides. Lorsque nous avons commencé à présenter le résultat de notre travail en public, il ne s'agissait pas de faire une chorégraphie avec un début et une fin, mais plutôt une suite de paysages qui changeaient lentement. Face à ces situations, les spectateurs pouvaient anticiper nos transformations. Leurs pensées étaient plus rapides que notre mouvement. C'est peut-être une façon pour le spectateur de participer à la production de son regard, au lieu de construire celui-ci essentiellement à partir de processus de consommation, qui sont la norme contemporaine.

Le mouvement que vous produisez sur scène est marqué par deux éléments très significatifs : d'une part, les danseurs sont nus et d'autre part, ils ne se tiennent jamais debout. Ils sont le plus souvent couchés ou à quatre pattes. Si on rapporte cela à vos précédentes pièces comme *Self Unfinished* en 1998 ou encore *Projet* en 2003, on a l'impression que votre chorégraphie a besoin de contraintes très strictes pour se déployer...

Oui, je mets en place une stratégie très connue qui consiste à construire des situations avec des contraintes afin de pouvoir cerner ou créer les problèmes sur lesquels nous travaillons. Les deux éléments que vous soulignez sont liés à la tentative de produire des représentations "non humaines". Car ce qui caractérise l'humain, c'est de se tenir debout. Le choix de la nudité s'est imposé pour la même raison afin d'échapper aux codes vestimentaires qui sur-signifient notre humanité. On peut même dire qu'une troisième contrainte a guidé notre recherche : celle d'utiliser le moins de choses possibles. Nous sommes nus, la lumière se réduit à un plein feu, nous produisons nous-mêmes le son, qui n'est par ailleurs pas amplifié... J'aime l'idée que l'on peut faire plus avec moins.

Cette volonté de proposer d'autres images du corps est depuis longtemps présente dans votre travail. Dans le solo *Self Unfinished* que vous avez créé en 1998, vous proposiez déjà une autre lecture du corps en brouillant les repères sur lesquels s'appuie notre perception du corps anatomique. En quoi cette pièce s'inscrit-elle dans la continuité de cette interrogation ? Qu'apporte-t-elle de plus par rapport à vos précédents travaux ?

J'ai souvent travaillé sur cette question avec un seul corps, mais, pour *low pieces*, c'est la première fois que je l'aborde avec plusieurs personnes sur scène. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir comment le spectateur identifie ces présences. Jouer sur sa perception pour qu'il ne soit plus seulement en train de regarder un ensemble d'individus, mais un groupe de nature indéterminée, ou tout au moins fluctuante. Je travaille ici sur les apparences changeantes, labiles de la collectivité.

En dehors de cette présentation de mouvements, la pièce comprend deux temps de conversation, placés en miroir, au début et à la fin de la pièce, le deuxième temps se déroulant dans le noir. Pourquoi avoir intégré ces temps de discussion au sein même de la pièce ?

La première scène de conversation a été placée en exergue du spectacle pour faire remonter à la surface les questions que l'on se pose souvent avant un spectacle. Mais elle traduit surtout la volonté de créer une relation de personne à personne, entre artiste et spectateur. Car, au moment même où nous sommes nus et que nous performons et livrons des représentations « non humaines », nous sommes parfois complètement absorbés dans nous-mêmes, dans nos actions. Le spectateur peut avoir du mal à reconnaître la personne qui est sur scène, celle avec laquelle il a créé un lien social quelques minutes auparavant. C'est justement ce décalage que nous voulons exposer. Si l'on peut être regardé comme une sorte d'objet dans les

scènes, cela se fait à travers le sujet avec lequel les spectateurs ont discuté de façon relativement informelle au début du spectacle. C'est aussi une façon de questionner les relations de nos regards avec les dichotomies objet/sujet, objectivité/subjectivité, regard objectivant/regard « subjectivant ». Pour ce qui est du second temps de la conversation, celui qui se déroule dans le noir à la fin du spectacle, il permet de questionner ce qui vient de se passer sur le plateau pendant plus d'une heure. Cela produit surtout une situation, pour cette communauté réunie au théâtre, où spectateurs et acteurs ne sont alors plus séparés par la lumière. Le fait que cela se déroule dans le noir change la nature des relations : on ne voit pas qui parle. Ce ne sont plus des personnes qui conversent, mais seulement des voix. Cela fait aussi partie de l'envie de prolonger le moment traditionnel du noir, qui clôt un spectacle, pour en faire quelque chose. Le grand défi de cette scène est de ne pas verser dans des discours inintéressants, dans une répétition des stupidités qui ont tendance à se produire dans les situations de masse. Tenter de faire quelque chose tous ensemble qui nous transforme un peu. Contrairement au cinéma, le théâtre offre cette situation privilégiée de pouvoir échanger, se parler. C'est pour moi une question essentielle que pose le théâtre, celle de la communauté : qu'est-ce qu'on peut faire ensemble ? Peut-on créer une autre situation que celle où habituellement un groupe de personnes écoute et regarde un autre groupe agissant dans sa direction ? Qu'est-ce que cela peut être ?

Ces temps de conversation ne sont-ils pas également pour vous le moyen de placer le spectateur à une plus grande distance du mouvement que vous lui montrez ? L'inscrire dans une démarche réflexive ? Et le sortir d'une adhésion immédiate à la chose regardée, de ce mécanisme sur lequel repose classiquement la fabrique du spectaculaire ?

Bien sûr, mais ce qui m'intéresse surtout dans le langage, c'est le genre de lien qu'il crée. Une spécificité en tant qu'êtres humains, c'est justement de pouvoir parler. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'opposer ce que l'on fait avec le corps à ce que l'on dit avec les mots. J'aimerais que l'un n'exclue pas l'autre. Selon moi, les deux sont complémentaires et participent dans les actions et productions de l'un et de l'autre : l'un nourrit l'autre et vice versa. Je cherche souvent dans mon travail à faire des va-et-vient entre dire et faire, pour essayer de redistribuer nos compréhensions et utilisations du visible, du dicible et de l'audible. Ce rapport à la parole est présent dans la plupart de mes pièces. Dans *Self Unfinished*, je quitte le plateau en empruntant la même sortie que les spectateurs, ce qui me permet de les attendre dans le hall et de discuter avec eux de ce qu'ils viennent de voir. Dans *Produit de circonstances*, il y a une discussion avec les spectateurs incluse à la fin du spectacle, puisque le format de ce spectacle suit les conventions d'une conférence.

La présentation de *low pieces* au Festival d'Avignon s'inscrit après une longue session de six mois de travail à Montpellier et une série de performances en Europe et aux États-Unis. Pouvez-vous nous parler du processus de travail et nous dire comment il a nourri la pièce qui est présentée aujourd'hui ?

Cette pièce s'est développée en plusieurs étapes. Mais c'est une première à Avignon dans la mesure où elle n'a jamais été montée sous cette forme auparavant. En 2008, nous avons travaillé à Montpellier pendant six mois, au moment où j'étais artiste associé du Centre national chorégraphique. C'était un temps d'expérimentation intitulé *6 Mois 1 Lieu (6M1L)*. Chacun des neuf artistes et des neuf étudiants invités venait entamer un processus de recherche et le faire partager aux autres. Il n'y avait aucune nécessité de produire quelque chose, cette recherche n'étant pas, à l'époque, destinée à faire un spectacle. Dans ce temps d'échange, j'ai proposé, avec cinq autres personnes, une présentation de matériaux aux participants de *6M1L* et quelques invités. Suite à cette présentation, est née la nécessité de partager certains aspects de cette recherche avec un public. En 2009, nous avons donc poursuivi, pendant trois semaines, ce travail au P.A.F. (Performing Arts Forum de Saint-Erme, près de Reims), avant de le présenter publiquement, dans une première forme, au festival IN-Presentable de Madrid. La pièce a par la suite continué à se développer dans différents lieux, avec chaque fois l'adjonction de nouvelles scènes. La forme de la pièce qui repose sur une suite de scènes, de blocs séparés par des noirs, découle directement de ce mode de production. Pour le spectacle à Avignon, nous allons à nouveau travailler une semaine avant la présentation. Je voudrais notamment que nous réalisions une scène supplémentaire.

C'est un processus de production très inhabituel...

C'est surtout une manière de ne pas attendre que tous les partenaires financiers se mettent d'accord pour démarrer le travail. C'est une tentative d'échapper à la lourdeur du système de coproduction. Cela implique des contraintes supplémentaires, notamment en termes de distribution. Le travail s'est développé de manière intermittente, fractionnée, au gré des possibilités d'accueil. Du coup, tous les participants, qui mènent par ailleurs leurs propres projets, n'étaient pas toujours tous disponibles au même moment. À chaque étape, j'étais contraint de faire appel à un ou deux participants supplémentaires. Mais c'était aussi l'occasion de nourrir le projet, de lui insuffler une dynamique chaque fois renouvelée. En tout, quatorze danseurs ont participé au projet. Pour Avignon, nous serons onze dont seulement neuf sur scène de façon à ce qu'il y en ait toujours deux qui regardent.

Parallèlement à *low pieces*, vous reprenez cette année pour le Festival d'Avignon *Produit d'autres circonstances*, un solo que vous avez créé en 2009 au Musée de la danse à Rennes. Comment cette pièce est-elle née ?

C'est très étrange pour moi de répondre à cette question. La pièce consistant elle-même à exposer son processus de fabrication, dès qu'on me demande d'en parler, c'est comme si je refaisais le spectacle dans l'interview ! L'initiative de cette pièce revient à Boris Charmatz qui m'a demandé en juin 2009 de faire un spectacle dans le cadre d'un événement qu'il organisait au Musée de la danse à Rennes. Il s'agissait pendant trois jours d'une série de rencontres, de conférences, de films autour de la pièce qu'il avait créée à partir des textes de Tatsumi Hijikata, *La Danseuse malade*. Pour l'occasion, il avait aussi demandé à trois artistes de concevoir chacun une performance. En réalité, la demande de Boris Charmatz était assez précise puisqu'il me proposait, en guise de point de départ, une phrase que je lui aurais soi-disant adressée au cours d'une discussion : « Pour devenir danseur de butô, il suffit de deux heures. »

Pourquoi avoir relevé le défi ?

J'ai tout d'abord accepté la proposition parce que je la trouvais très surprenante. Et puis, j'aime l'idée que le travail consiste à s'approcher d'une chose inconnue, cela oblige à inventer des façons d'apprendre. Or, à l'époque je connaissais très peu le butô, c'était une danse qui m'attirait peu. Par ailleurs, cela m'a rappelé une proposition qu'on m'avait faite dix ans auparavant : on m'avait demandé – en s'appuyant sur ma double formation de chercheur et de chorégraphe – de faire une performance autour du lien entre danse et biologie. J'ai appris beaucoup en cherchant à répondre à cette demande qui a donné lieu à la pièce que j'ai intitulée *Produit de circonstances*. Quand Boris Charmatz a formulé sa proposition, j'ai eu l'impression d'une invitation du même ordre, justement à cause de son caractère inattendu. Malgré tout, j'avais quelques réticences. Le fait qu'il formule sa proposition si tard me laissait peu de temps pour travailler. Mais je me suis dit que je trouverais toujours deux heures dans mon emploi du temps – comme le stipulait la phrase – pour travailler sur cette pièce. Porté par ma curiosité, j'ai accepté.

Vous commencez la pièce en dansant pendant plusieurs minutes mais, rapidement, vous expliquez aux spectateurs ce que vous venez d'évoquer : la proposition qui vous a été faite et votre réponse... Vous détaillez même la manière dont vous avez cherché à répondre à cette proposition. Pourquoi avoir choisi de montrer le processus de travail plutôt que la danse seule ?

La pièce parle de l'apprentissage, de la tentative de s'approcher d'une culture différente de la nôtre, des modes de production, des outils qui sont aujourd'hui à notre portée pour travailler, comme internet par exemple. Ces questions m'intéressent plus que le fait de simplement danser le butô. Parce que cela suscite des interrogations sur les conditions de notre société actuelle.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

✖

LOW PIECES

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h30 - création 2011

19 20 21 À 22H / 23 24 25 À 18H

conception **Xavier Le Roy**

avec **Saša Asentić, Eleanor Bauer, Christine De Smedt, Luís Miguel Félix, Mette Ingvarsen, Krõõt Juurak, Xavier Le Roy, Neto Machado, Jan Ritsema, Salka Ardal Rosengren, Jefta Van Dinther**

production Le Kwatt

avec le soutien du Festival d'Avignon, Festival In-Prezentable La Casa Encendida (Madrid), Julia Stoschek Collection (Düsseldorf), The Center for Advanced Visual Studies/MIT (Boston), Tanzquartier Wien (Vienne), Southbank Centre (Londres), Hebbel am Ufer (Berlin)

✖

LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

PRODUIT D'AUTRES CIRCONSTANCES

ÉCOLE D'ART

durée 2h

8 9 À 23H

conception et interprétation **Xavier Le Roy**

production Le Kwatt

coproduction Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne



La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuît du 20 au 21 – ÉCOLE D'ART – Minuit et demi

Une improvisation entre **Eleanor Bauer** et **François Chaignaud**. (voir page 111)

Une école d'art

Session poster - école

21 22 – SALLE DE CHAMPFLEURY – 18h

Une proposition singulière et performative qui rassemble artistes, intellectuels et chercheurs autour de la question de l'école.

avec notamment **Christine De Smedt, Mette Ingvarsen, Xavier Le Roy, Jan Ritsema** (voir page 106)

Olivia Grandville

Formée à l'école de l'Opéra de Paris, **Olivia Grandville** intègre son corps de ballet en 1981, avant d'être nommée sujet en 1983. Jusqu'en 1988, année où elle décide de quitter cette institution pour d'autres aventures, elle traverse, outre le répertoire classique, des œuvres de Balanchine, Limón, Cunningham et participe aux créations de Maguy Marin, Bob Wilson et surtout Dominique Bagouet. En 1989, elle rejoint la compagnie de ce dernier et participe à l'ensemble de ses spectacles, jusqu'au décès du chorégraphe en 1992. C'est là qu'elle commence à réaliser ses propres projets. Très tôt, elle affirme son intérêt pour la dimension polysémique de la danse, en particulier les correspondances entre le geste et le verbe. De *Le K de E*, inspiré des écrits de Kurt Schwitters en 1993, à *Comment taire*, développé en 2006 avec le logiciel Eyes Web de l'Ircam, elle met en jeu une esthétique combinatoire qui met le corps en relation avec les écritures du spectacle vivant (texte, musique, lumière...), tout en ne perdant jamais de vue la qualité du mouvement. Au Festival d'Avignon, Olivia Grandville a dansé en 1993 *Jours étranges* et *So Schnell* de Dominique Bagouet dans la Cour d'honneur, avant d'y revenir en 2010 avec *Flip Book* de Boris Charmatz et la création d'*Une semaine d'art en Avignon*, un Sujets à Vif qui proposait, avec Léone Nogarède, sa mère, et Catherine Legrand, danseuse rencontrée chez Bagouet, une traversée sensible de l'histoire du Festival.

Plus d'informations : www.olivia-grandville.com

Entretien avec Olivia Grandville

Comment avez-vous découvert le lettrisme ?

Olivia Grandville : Pas du tout par hasard, puisque j'avais réalisé en 1993, avec Xavier Marchand, une pièce sur l'œuvre de Kurt Schwitters, *Le K de E*. J'avais donc à cette occasion-là croisé le dadaïsme et le lettrisme, notamment avec le livre, *La Danse et le mime ciselants* de Maurice Lemaître. Par ailleurs, je connaissais le film *Traité de bave et d'éternité* dont j'avais découvert le synopsis – en même temps que la jolie petite tête d'Isidore Isou – dans une collection intitulée Long métrage. Puis un jour, complètement par hasard pour le coup, le livre m'a été à nouveau offert en 2008 par un ami, ce qui m'a donné l'occasion de le relire avec plus d'attention.

Quels sont les fondements de ce mouvement ?

C'est d'abord son créateur, Isidore Isou, qui est le « messie » de son propre mouvement et qui l'incarne totalement. Son parcours d'artiste, dans son obsession compulsive à inventer des dispositifs créatifs sans jamais les exploiter, est l'aboutissement même de ses principes. Il suffit de s'en référer au *Manifeste* lettriste dont je vous livre ici un extrait :

« Il ne s'agit pas de :

Détruire des mots pour d'autres mots

Ni de forger des notions pour préciser leurs nuances

Ni de mélanger des termes pour leur faire tenir plus de signification

Il s'agit de... ressusciter le confus dans un ordre plus dense

Rendre compréhensible et palpable l'incompréhensible et le vague ; concrétiser le silence ; écrire les riens

Ce n'est pas une école poétique, mais une attitude solitaire

À ce moment : le Lettrisme = Isou »

Pourquoi vouloir le donner à entendre aujourd'hui ? Peut-on parler d'une actualité du lettrisme ?

Bien sûr, d'abord parce que, comme la plupart de ces grands mouvements d'avant-garde, ce sont des œuvres avant tout théoriques, des dispositifs créatifs. À ce titre, libre à chacun de les revisiter. Mais surtout parce que le lettrisme, qualifié d'« ultime avant-garde » par Bernard Girard, dans sa théorisation de la mort systématique et cyclique des formes, en confirme la nécessité, tout en réhabilitant la question de la beauté, mais une beauté élargie, sans cesse à réinventer. Quant aux textes plus spécifiquement chorégraphiques, ils sont carrément visionnaires pour certains, tout en étant extrêmement datés : c'est ce contraste qui en fait justement tout le sel. Par ailleurs, le lettrisme est un mouvement toujours actif puisqu'un groupe d'artistes s'en réclame, ce qui le rend unique en son genre.

Pourriez-vous expliquer le choix du titre de votre spectacle, *Le Cabaret discrétant* ?

Le mot « discrétant » vient du latin *discrepantia*. Il désigne une simultanéité d'éléments, de sons, de sensations, d'opinions qui produisent un effet de dissonance, de discordance. C'est le mot dont s'empare Isidore Isou par opposition au terme « amplique », qui désigne le rapport fusionnel entre plusieurs médiums à des fins d'optimisation de l'œuvre d'art. Les lettristes ont inventés tout un lexique, parfois franchement savoureux ! J'aimais bien l'idée d'accoler ce mot assez sérieux au terme de « cabaret », en plus de la référence immédiate au Cabaret Voltaire, créé en 1916 par Hugo Ball et fermé au bout de six mois pour tapage nocturne et « tapage moral ». J'espère que quelque chose de cet esprit politique, subversif et joyeusement potache subsiste dans le spectacle. Par ailleurs, le spectacle est composé en deux parties. La première partie nous permet d'évoluer au milieu du public et de jouer avec la spatialisation sonore et visuelle. Elle place le spectateur dans un rapport d'écoute différent, une écoute « discrétante », comme dans le film *Traité de bave et d'éternité*.

Comment avez-vous transposé le caractère polymorphe de ce courant qui déborde du cadre uniquement scénique ?

Je n'ai pas cherché à le transposer. Mon mode de composition lui-même est polymorphe : un concert parlé et dansé. Ce n'est pas pour autant une pièce lettriste, ni à proprement parlé une pièce sur le lettrisme, même si j'espère qu'elle éveillera la curiosité des spectateurs vis-à-vis de ce mouvement. Il s'agit plutôt d'un sentiment de parenté intellectuelle et artistique avec les questions que ces textes soulèvent et les formes qu'ils proposent. En envisageant le corps dans sa non-hiérarchisation, en prenant en compte son intériorité (au sens physiologique), en prônant la séparation des médiums – danse, musique, arts visuels –, ils font écho à certains des enjeux fondateurs de la danse contemporaine, enjeux qui sont aussi les miens.

Propos recueillis par Emmanuelle Delprat

✕

LE CABARET DISCRÉPANT

d'après *Le Manifeste de la danse ciselante* d'**Isidore Isou**

et des textes de **Maurice Lemaître**, **François Dufrêne** et **Serge Berna**, **Jean-Louis Brau**, **Guy Debord**, **Gil J. Wolman**

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET 

durée 1h20

8 9 10 11 À 17H

conception **Olivia Grandville** collaboration artistique **Yves Godin**

avec **Vincent Dupont**, **Olivia Grandville**, **Catherine Legrand**, **Sylvain Prunenec**, **Pascal Quéneau**, **Manuel Vallade**

production Compagnie La Spirale de Caroline

coproduction Centre de Développement chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées, Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Centre chorégraphique national de Montpellier/programme Domaines

avec le soutien de la DRAC Île-de-France, de l'ARCADI, de l'association Beaumarchais-Sacd, de la Ménagerie de Verre (Paris)

avec le concours de Mécènes du Sud

François Berreur

François Berreur est un jeune étudiant s'intéressant à la pratique théâtrale quand il rencontre Jean-Luc Lagarce et son Théâtre de la Roulotte. Comédien durant une dizaine d'années au sein de cette compagnie, il devient le plus proche collaborateur de son directeur, avec lequel il fonde en 1992 les éditions Les Solitaires Intempestifs, qui défendent des écritures dramatiques novatrices et publieront, après le décès de Lagarce, l'ensemble de son œuvre. François Berreur devient metteur en scène, travaillant sur certains textes de son ami auteur, en particulier *Le Voyage à la Haye*, présenté au Festival d'Avignon en 2001, dans un triptyque réunissant également *Le Bain* et *Music-Hall*. Il y revient en 2002 avec *Prometeo* de Rodrigo García, puis en 2007 pour une lecture de *Juste la fin du monde*.

Plus d'informations : www.intempestifs.fr

Entretien avec François Berreur

Pourquoi vouloir faire entendre le *Journal* de Jean-Luc Lagarce à travers votre spectacle *Ébauche d'un portrait* ?

François Berreur : Ce projet est né d'une demande de Micheline et Lucien Attoun, qui souhaitaient présenter Jean-Luc Lagarce à Théâtre Ouvert. Parce qu'on me demande souvent : « Comment était Jean-Luc Lagarce ? », « Comment c'était de travailler avec lui ? », j'ai imaginé qu'il venait raconter sa vie, dans une sorte de conversation avec le public, une sorte de conférence pour se présenter et pour s'auto-commenter. Il faut préciser que Jean-Luc Lagarce débute l'écriture de son *Journal* à l'âge de vingt ans, en 1977. C'est le moment où il commence à faire du théâtre. Il se tiendra à son écriture sans interruption jusqu'à sa mort, ou presque. C'est vraiment toute une vie qui se retrouve exposée dans ce journal.

Comment avez-vous travaillé concernant l'adaptation de ce texte ?

J'ai eu la chance de commencer cette adaptation au moment où je préparais l'édition complète du *Journal* de Jean-Luc Lagarce. Je l'ai donc construite comme une réelle traversée de l'œuvre, en retenant ce qui me paraissait témoigner des instants les plus significatifs de cette vie, qui se déroule, au fil des pages, presque jour après jour. J'ai choisi les extraits qui me semblaient être les plus facilement "théâtralisables" dans le cadre de représentation que j'imaginai. J'ai, par exemple, privilégié les parties du texte où l'auteur s'adresse directement au lecteur, devenu spectateur au moment du passage au théâtre. D'ailleurs, au moment des premières représentations, beaucoup de gens pensaient que j'avais rajouté des textes de mon cru, tellement ils étaient surpris de cette adresse directe. Mais tout ce qui est dit sur scène vient du *Journal* et uniquement du *Journal*. À travers ce travail, je souhaitais aborder tous les thèmes, tous les sujets que l'on retrouve dans le *Journal*. Il n'était pas question de laisser quelque chose en dehors de l'adaptation, d'éviter certains sujets. Cela ne veut pas dire pour autant que j'ai constitué des fiches thématiques. Je voulais juste qu'on soit au plus proche de la personne que fut Jean-Luc Lagarce, de ses enthousiasmes, de ses déceptions, de ses mensonges, de ses obsessions et surtout de son sens de l'humour. Il adorait faire rire lorsqu'il était en société. On lui pardonnait tout, parce qu'il savait séduire en faisant rire. Il savait s'adapter aux différents publics qu'il avait autour de lui. Il avait une extrême finesse, qui se retrouve dans son *Journal*. J'ai beaucoup insisté auprès de Laurent Poitrenaux, qui incarne Jean-Luc Lagarce sur scène, pour que l'humour soit au cœur de son travail.

Mais le *Journal* est également rempli de réflexions amères sur la solitude et sur la souffrance qui en découle...

Cela faisait partie des contradictions de Jean-Luc Lagarce. Il souffrait, je crois, autant qu'il revendiquait cette solitude. C'est peut-être aussi son engagement dans l'écriture qui lui faisait alterner proximité et retrait permanent, convivialité et solitude.

Dans le *Journal*, il parle curieusement très peu de son travail d'écrivain.

C'est un sujet qu'il n'abordait jamais dans la vie, ou vraiment très peu. Dans son *Journal*, il note parfois les difficultés de l'accouchement des pièces, mais c'est tout. Il ne parle pas non plus de son travail de metteur en scène. Il évoque les « premières », qui sont souvent des « succès », mais aussi, bien sûr, les échecs. Il faut dire qu'au début de sa compagnie, Le Théâtre de la Roulotte, lorsqu'on passait de quinze spectateurs un soir à soixante un autre, on considérait que c'était un soir de succès : tout est relatif ! Le *Journal* ne fait pas l'impasse sur les années de vaches maigres qu'il a, que nous avons, vécues. Par contre, son *Journal* constitue une preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de la certitude qu'avait Jean-Luc Lagarce d'écrire pour le futur, d'écrire pour la postérité. Il voulait faire avancer l'Histoire du théâtre, en écrivant ses pièces, et non pas seulement rapporter et coucher sur le papier les questions qu'il se posait. Il était persuadé qu'une œuvre ne s'inscrit que dans le temps pour le dépasser. Il disait qu'il fallait faire « avancer le schmilblick », trouver des formes nouvelles, mêmes modestes, pour inventer le futur. C'était un auteur très classique en ce sens, très cultivé, avec une connaissance incroyable de la littérature, du théâtre, du cinéma. Un auteur qui s'était fixé le but de « faire œuvre », de ne pas écrire une pièce de plus, mais une pièce différente de ce qui existait déjà. Dans le *Journal*, on a cette conscience de l'œuvre en train de se faire, même dans l'incompréhension du monde, même dans les moments de non reconnaissance. Il faut noter qu'après l'échec de *Juste la fin du monde*, la rédaction du *Journal* devient alors sa bouée de survie littéraire. Il a écrit dans le *Journal* en 1985 : « J'ai pensé aussi que j'étais trop pressé et que l'œuvre littéraire prendrait la vie entière et que je ne saurais jamais rien en fait de son intérêt. Cela ne me rendit pas triste ou gai. C'était une évidence. » Il a eu bien sûr des doutes, mais je crois

que beaucoup de choses ont été écrites dans cette conviction, dans la perspective de son succès posthume. C'est une forme de rapport avec l'immortalité, avec la survivance. Et en effet, son œuvre est restée vivante au-delà de sa mort.

La mort, la sienne et celles des autres est justement un thème récurrent du *Journal*.

Chaque jour, il notait la mort des gens connus : essentiellement des écrivains, des acteurs et des réalisateurs de cinéma. Parfois, c'est juste une notation et parfois, il y a un commentaire parce qu'il avait un lien avec la personne décédée. Quant à sa propre mort, c'est au tout début du *Journal* qu'il annonce qu'il va mourir jeune d'une longue maladie alors qu'à l'époque, le Sida n'a pas encore fait son apparition. Est-ce une prémonition ou les propos d'un jeune homme romantique se rêvant écrivain ? Lorsqu'il parle de sa maladie, c'est toujours très simplement, très ouvertement, avec là encore de l'humour, même dans les moments que l'on sent plus difficiles.

On a souvent parlé de pièces de Jean-Luc Lagarce comme étant fortement autobiographiques. À la lecture du *Journal*, cela ne semble-t-il pas un peu faux ?

Je crois, en effet, que ses pièces sont faussement autobiographiques. Il y a, bien sûr, une part autobiographique, mais c'est un point de vue assez réducteur. Dans le *Journal*, par exemple, beaucoup de gens sont surpris par ce qu'il dit de sa famille, de ses liens avec ses parents, de la gratitude qu'il a pour eux.

Quel pourcentage de l'œuvre votre adaptation représente-t-elle ?

Dans une première version, sur les mille pages que comptent le *Journal*, j'en ai d'abord conservé deux cent trente. Puis je l'ai réduite à soixante-dix pages, à partir desquelles Laurent Poitrenaux et moi avons commencé à travailler. Dans la version finale, il reste une trentaine de pages. Bien sûr, nous avons coupé des scènes formidables, des moments intenses... Mais il fallait choisir sans trop trahir. Car c'est une adaptation qui raconte sa propre fiction et qui revendique seulement l'ébauche d'un portrait.

Tel qu'il est publié, le *Journal* est en fait une réécriture par l'auteur des cahiers manuscrits qu'il avait remplis entre 1977 et 1995. Dans votre spectacle, avez-vous ajouté des extraits du manuscrit original ?

Le *Journal* publié est en effet le résultat du travail que Jean-Luc Lagarce a réalisé à partir de ses cahiers manuscrits. Il avait entamé ce travail au moment où il avait décidé d'écrire *Le Pays lointain*, car il avait l'intention de se servir de la matière littéraire du *Journal* pour construire sa nouvelle œuvre dramatique. À ce moment-là, il se pose la question de savoir si ce *Journal* n'est pas en fait son œuvre essentielle. Il se pose cette question dans une des notes de ce même *Journal*. Il espère que ce texte sera publié et c'est, d'ailleurs, je crois, une des raisons pour lesquelles il le réécrit sur son ordinateur, étant donné que son écriture manuscrite était épouvantable à déchiffrer. Il recopie in-extenso ses cahiers, sauf pour les premières années qu'il résume, car il a le sentiment, justifié, que la qualité littéraire est moindre et qu'il s'agit plus de notations romantiques un peu désuètes telles que peut l'écrire un jeune homme de vingt ans. Il recopie en ajoutant des notes, c'est-à-dire qu'il commente son propre *Journal* des années après. Comme c'est un homme très méticuleux (ou qui pense à la postérité), il date très précisément le jour de son commentaire. C'est ainsi qu'on sait exactement quand il a entrepris ce travail. Les commentaires visent souvent à corriger des oublis ou des jugements un peu sévères, comme par exemple sur *Le Roi Lear* monté par Matthias Langhoff qu'il n'apprécie pas en le voyant, mais dont il dit, quelques années plus tard, qu'il lui en reste un grand et profond souvenir.

Y a-t-il eu, pour vous, une évolution stylistique entre 1977 et 1995 ?

Obligatoirement, et cela va de pair avec la prise de conscience de l'importance dans son œuvre de ce *Journal*. Mais c'est surtout la différence de style entre le *Journal* et le reste de l'œuvre qui est remarquable. Il n'y a pas, a priori, de construction. Il l'écrit d'un jet, sans aucune rature, alors que son œuvre dramatique est corrigée, reprise, raturée. Le *Journal* est écrit comme Jean-Luc Lagarce parlait. Il avait le verbe facile : c'était un très grand conteur.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



ÉBAUCHE D'UN PORTRAIT

d'après le *Journal* de **Jean-Luc Lagarce**

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET

durée 1h55

20 21 22 23 À 17H

adaptation, mise en scène et scénographie **François Berreur** assistantat à la mise en scène **Lélio Plotton**
son et vidéo **David Bichindaritz** lumière **Bernard Guyollet**

avec **Laurent Poitrenaux**

production Cie Les Intempestifs

coproduction Centre National de Dramaturgies Contemporaines-Théâtre Ouvert (Paris)

avec le soutien de la Maison de la Culture de Bourges Scène nationale et du Nouveau Théâtre Centre dramatique national de Besançon et de Franche-Comté

Ébauche d'un portrait et les deux volumes du *Journal* sont publiés aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Un spectacle présenté avec Théâtre Ouvert dans le cadre de ses 40 ans. (voir page 117)

Anne-Karine Lescop

Après une formation mêlant danse classique et contemporaine, **Anne-Karine Lescop**, dans son parcours d'interprète, fait une rencontre essentielle : celle d'Odile Duboc. Avec cette chorégraphe, elle danse plusieurs spectacles dont le singulier *Projet de la matière*, notamment aux côtés de Boris Charmatz et Pedro Pauwels. Participant également aux créations de Sylvain Prunenec, Loïc Touzé, Hervé Robbes et Emmanuelle Huynh, elle développe parallèlement un travail personnel autour de deux lignes directrices : la transmission aux jeunes générations et la conservation vivante d'un patrimoine chorégraphique. Entre 2000 et 2003, elle œuvre à un projet de récréation des soli de Dominique Bagouet, avant de proposer son *Petit Projet de la matière* en 2009 au Musée de la danse, Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne dirigé par Boris Charmatz, dont elle sera, par ailleurs, l'assistante sur *50 ans de danse* et *Levée des conflits*.

Entretien avec Anne-Karine Lescop

Pourquoi avez-vous choisi, parmi toutes les chorégraphies d'Odile Duboc que vous avez dansées, de transmettre *Projet de la matière* ?

Anne-Karine Lescop : Ce sont à la fois le contenu de la pièce et le rapport que j'ai eu – et que tous les danseurs ont d'ailleurs eu avec cette pièce – qui expliquent ce choix. Ce sont la traversée que nous avons faite en travaillant sur *Projet de la matière* et le choc artistique que nous avons ressenti, qui m'ont encouragée à reprendre ce projet. Odile Duboc a modifié sa façon d'écrire la danse et son rapport aux danseurs en imaginant avec eux cette pièce. Elle a proposé une nouvelle danse et cela a été un véritable choc esthétique. On travaillait au sol, on improvisait. La danse devenait immatérielle : on travaillait à partir du senti et du ressenti. Cela a changé mon regard sur la pratique qui était la mienne. Pendant cinq mois, nous avons improvisé avec des objets, des créations tactiles de Marie-José Pillet, puis nous avons travaillé sur la mémoire de ces rencontres avec les objets. Cette aventure a été tellement forte que j'ai pensé qu'il y avait une possibilité d'en imaginer une nouvelle, en partant de ce qui avait été réalisé à ce moment-là. Je pensais, et cela s'est confirmé, que les enfants pouvaient s'approprier ce contenu, d'autant que leur mode d'échange avec le monde, de ressenti du monde, de mobilité dans le monde, favorisait la réussite de ce projet. Je crois que c'est également le grand écart entre le projet d'origine avec des danseurs professionnels et la reprise avec des enfants, qui permettait que ce travail nouveau puisse exister. Je ne voulais pas refaire la même chose. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles Odile Duboc m'a donné son autorisation. Elle a compris qu'il y avait là une même exigence de qualité, mais transposée ailleurs. Pina Bausch a autorisé de la même façon une reprise avec des adolescents de certains de ses travaux, comme *Kontakthof*. Mais c'est assez rare. Je trouve important que tous ces savoirs du corps, de la relation au corps, des langages du corps qui nous ont traversés, nous danseurs, se transmettent. Et ce qui me semble aussi intéressant, c'est de constater que ces deux projets, entre autres, s'adressent à des amateurs. Il est donc possible de faire revivre ces pièces phares, ce patrimoine chorégraphique, hors du cadre du ballet. *Petit Projet de la matière* s'adresse à des enfants. J'espère que cette expérience déposera des petits cailloux pour les générations futures.

En travaillant avec des enfants pour *Petit Projet de la matière*, avez-vous le sentiment de devenir chorégraphe à votre tour ?

Non, je suis danseuse. Être danseuse aujourd'hui, c'est aussi avoir la responsabilité de projets, participer à la transmission des œuvres. Mais il est évident que pour ce projet, j'adapte la pièce : les enfants n'ont pas la même connaissance de leurs gestes que des danseurs qui ont quinze ans d'expérience. En cela, je dois me mettre en état de création et inventer pour garder l'état d'esprit original de la pièce. J'opère des choix, mais le cadre est déjà là.

Avez-vous eu le sentiment, lorsque vous avez créé *Petit Projet de la matière*, de retrouver un regard neuf sur le monde qui vous entourait, un peu comme le regard d'un enfant ?

Absolument, il y a eu quelque chose de cette nature. Comme danseuse, j'ai ressenti un "lâcher prise", une liberté dans mon rapport au sol, dans mon rapport aux autres danseurs, dans les contacts que nous avons entre nous. Ce n'était pas une régression vers le monde de l'enfance, mais plutôt une résurgence des impressions d'enfance, des jeux d'enfance. C'était très ludique de se lancer sur un matelas, d'expérimenter des matériaux énormes, comme le matelas d'air, de s'envoler, de s'abandonner et rêver. Il était particulièrement agréable de jouer avec les limites physiques de son corps, avec le déséquilibre, la lenteur. J'ai également apprécié le fait de prendre son temps pour chercher, explorer, seul, à deux, ou tous ensemble. J'étais convaincue que ces sentiments, à la base du mouvement, pouvaient facilement être mis à la portée des enfants et je trouvais particulièrement intéressant que cela puisse avoir lieu dans le cadre de l'école, comme un contrepoint.

Vous avez travaillé avec et sur les éléments naturels (l'eau, l'air, le feu) ainsi qu'avec les objets inventés par la plasticienne Marie-José Pillet. Ces objets ont-ils été déterminés par Odile Duboc ou par la plasticienne ?

Nous avons travaillé tous ensemble pendant cinq mois, nous retrouvant tous les jours dans un sens commun : se tourner vers quelque chose de nouveau. Il y avait donc un mélange de propositions concernant les objets : il y avait une porosité des corps et des pensées, qui a permis cette inventivité et ces échanges. Au terme de notre travail, Odile Duboc a dit que c'était très loin de ce qu'elle avait pu imaginer au tout début. Par exemple, les objets que nous appelons les grosses « baleines » ont été

créés par la plasticienne Marie-José Pillet à partir d'une petite baleine qu'elle avait amenée en guise de cadeau, lors d'une fête d'anniversaire, et dont Odile Duboc est tombée amoureuse. C'est parfois à la marge du travail que tout se passe, un peu par hasard. De la même façon, comme nous avons fait de la gymnastique avec Vincent Druguet, un des danseurs, nous nous étions amusés à nous renverser sur les murs et les matelas du gymnase dans lequel nous répétions. Odile Duboc nous a vus avec ces matelas et les a adoptés pour le spectacle.

Il y a donc eu plusieurs étapes dans ce travail ?

Oui, il y avait un travail basique, un travail d'atelier sur l'eau, l'air et le feu, qu'Odile Duboc imposait à tous les danseurs. Puis nous sommes passés à un travail avec les objets qui nous étaient proposés par Marie-José Pillet. Enfin, un travail sur la mémoire de ces objets. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'elle a eu la sensation que la danse surgissait. Cette mémoire sensorielle était donc indispensable. Tout le spectacle s'est en fait construit entre gestes mémorisés et gestes improvisés. Il y avait d'un côté, des rencontres prévues entre les danseurs et de l'autre, une part de liberté, des parties écrites et des parties improvisées.

Avez-vous travaillé de la même façon avec les enfants ?

Les enfants comprennent très bien le processus de création. La difficulté réside plus dans le passage des moments, sur l'instant superbes, d'improvisation, aux moments d'écriture, c'est-à-dire aux moments où il faut refaire, retrouver la matière de la danse, les qualités et ce qui a fait que cette danse a émergé. Il faut, en effet, construire un langage et une mémoire. Cela reste un peu complexe, car elle a tendance à se minimiser, à devenir toute petite. Avec les enfants, nous avons moins travaillé avec les objets (car c'est difficile de les avoir tout le temps) mais, beaucoup sur les contacts entre eux. Il faut leur donner des repères dans un travail en solo, duo ou trio. Il y a aussi une grande part d'improvisation. Ce qui compte, ce sont les rendez-vous qu'ils ont entre eux, soit sur des repères d'espaces ou de sons, soit lors de moments d'écoute collective. Les représentations sont très fragiles bien sûr, mais lorsqu'elles sont réussies, c'est absolument surprenant. Avec les enfants, c'est un travail sur le temps qui est nécessaire. Temps de répétition, temps des enfants qui doit être pris en compte, temps étiré de la représentation. Parfois, ils vont très vite, trop vite... Il faut aussi prendre en compte le regard des parents qui impressionne terriblement les enfants, beaucoup plus que le regard de leurs copains ou celui des spectateurs.

Et en ce qui concerne le décor, avez-vous gardé les mêmes dispositifs ?

Odile Duboc avait imaginé un décor sur plusieurs niveaux car beaucoup des mouvements qu'elles avaient pensés se jouaient au sol. Elle avait également une grande sensibilité à l'espace. Comme j'ai gardé les mêmes collaborateurs artistiques que ceux qui ont participé au projet original, nous avons imaginé ensemble les adaptations nécessaires. Tout a évidemment été adapté à la taille des enfants : les éléments du décor, les créations tactiles, le plateau. Avec Françoise Michel, la créatrice des lumières, nous avons supprimé quelques effets de lumière, mais très peu. L'univers général est donc entièrement respecté.

Odile Duboc vous a autorisé à faire ce travail avec les enfants. A-t-elle vu le résultat lors de vos premières tentatives ?

Elle m'a en effet donné l'autorisation de reprendre son travail et m'a souhaité bon courage, car elle pensait que ce ne serait pas facile. Puis, elle a vu le résultat, avec plaisir je crois, à Rennes et à Blois. La première chose qu'elle m'a dite, c'est que cela la renvoyait à la façon dont ses œuvres pouvaient revivre. Réflexion étonnante, lorsque l'on connaît le testament qu'elle a laissé et l'interdiction de tourner ses œuvres phares.

Pour le Festival d'Avignon, d'où viennent les enfants avec lesquels vous travaillez ?

Ce sont des enfants d'une école élémentaire de Monclar, le quartier où va être construite la future salle de répétitions et de résidence du Festival d'Avignon. Il est important de souligner que ce projet s'inscrit dans le cadre des apprentissages à l'école. C'est un projet d'éducation artistique basé sur l'exigence de la transmission d'un répertoire chorégraphique. Je travaille avec les enfants depuis le mois de janvier, avec quatre classes exactement. À un moment, j'ai repéré les enfants qui me semblaient les plus touchés et motivés par cet univers chorégraphique. Au final, il y aura seize enfants sur scène, âgés de six à onze ans. Les autres font un projet de théâtre avec l'ensemble de l'école. Les parents ont été bien sûr tenus au courant de tout ce processus et y seront associés pour nous accompagner dans les périodes hors-temps scolaires. Les enseignants sont également partie prenante et, par roulement, viennent assister aux séances de travail. C'est aussi grâce à leur engagement et leur conviction personnelle dans ce que la danse peut apporter à l'enfant que ce projet existe.

Ces enfants avaient-ils déjà eu des contacts avec le monde de la danse ?

Certains oui, d'autres non. Il y a quelques petites filles qui font de la danse dans des cours, mais aucun des garçons. Dans la pratique, ce sont étonnamment les garçons qui rentrent plus vite dans le projet. Ils sont plus à l'aise et entrent plus facilement dans la danse. Les filles sont plus discrètes, le processus est un peu plus long.

Les enfants ont-ils le sentiment de devenir des danseurs « professionnels » ?

À l'origine, c'était le but, même si je n'emploierais pas le mot « professionnel ». Je dirais plutôt que l'objectif est de les mettre en état d'être danseur dans des conditions professionnelles, tant sur le plan des costumes, des décors, des lumières, de la musique... Les enfants ont vraiment le sentiment de créer un spectacle. De tous les enfants avec lesquels j'ai travaillé à Rennes, Blois, Le Mans et Le Havre, il s'en trouve certains qui ont continué à pratiquer la danse, lorsqu'il y avait des structures qui le permettaient. À Rennes, il y a le centre chorégraphique que dirige Boris Charmatz qui, cette année, travaille avec des enfants

pour son projet pour la Cour d'honneur. Il nous a en effet offert la possibilité, avec la danseuse Catherine Legrand, d'avoir un atelier où se retrouvent certains des enfants de sa création et d'autres qui n'y participent pas. C'est donc un travail très régulier et très enthousiasmant.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

✕

PETIT PROJET DE LA MATIÈRE

d'après *Projet de la matière*

d'**Odile Duboc** et **Françoise Michel**

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée estimée 30 mn - entrée libre, billets à retirer à partir du 4 juillet au Cloître Saint-Louis

6 À 15H / **7 8** À 18H

adaptation de la chorégraphie d'Odile Duboc **Anne-Karine Lescop** assistantat **Stéphane Imbert**

adaptation lumière et création originale **Françoise Michel** adaptation de la création sonore et création originale **Olivier Renouf**

adaptation costumes et création originale **Dominique Fabrègue** adaptation scénographique d'Yves Le Jeune **Anne-Karine Lescop**, **Françoise Michel** créations tactiles **Marie-José Pillet**

avec des enfants de l'école élémentaire Monclar **Juliette Biancarelli**, **Arthur Clément**, **Suzanne Genre-Grandpierre**, **Siméon Jean**, **Yannis Lahmadi**, **Anna Mazzia**, **Matisse Mazeau**, **Ninon Nazari**, **Dorine Parma**, **Guillaume Passebois**, **Lilou Poulenard-Tirard**, **Marie-Khane Tomei**, **Yanis Touati**, **Alejandro Uceda**, **Emré Ustun**, **Fauve Zaragoza-Coisne**

production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, avec le Festival d'Avignon pour la version avignonnaise

coproduction Halle aux Grains Scène nationale de Blois, Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie, Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, L'Espal Scène conventionnée du Mans

en collaboration avec l'école élémentaire Monclar et l'Éducation nationale-Inspection académique de Vaucluse

avec l'aimable autorisation de l'association à *contre-jour*

Thierry Thieû Niang

Danseur et chorégraphe, **Thierry Thieû Niang** travaille tout autant avec des artistes professionnels qu'avec des enfants et adultes amateurs. Qu'il œuvre auprès de Romain Duris pour mettre son corps en jeu dans *La Nuit juste avant les forêts* cosigné cette année avec Patrice Chéreau, qu'il dirige des chanteurs d'art lyrique pour l'opéra qu'il met en scène avec le compositeur Oscar Strasnoy et l'écrivain Alberto Manguel (*Un retour*, 2010) ou qu'il s'immerge dans le quotidien d'adolescents autistes pour en créer un spectacle avec l'auteure Marie Depleschin et le musicien Benjamin Dupé (*Au bois dormant*, 2008), il n'en déploie pas moins une même énergie. Pour lui, il s'agit chaque fois de « faire corps, faire sens et faire signe ». Pour une écriture vivante, où les mots et les corps, les sons et les images tissent ensemble la dramaturgie d'une chorégraphie et proposent un autre point de vue sur le réel. Depuis cinq années, Thierry Thieû Niang, associé à Jean-Pierre Moulères, travaille avec un groupe de seniors marseillais qu'ils ont ouverts à la danse. Une expérience initiée sur le plateau du Merlan scène nationale à Marseille – expérience partagée aujourd'hui avec La Comédie de Valence – et qui, selon les saisons, prend des formes spectaculaires et variées. En 2010, Thierry Thieû Niang chorégraphiait Ariane Ascaride au Festival d'Avignon à l'occasion des Sujets à Vif. Il collabore cette année avec Patrice Chéreau pour *I Am the Wind*.

Plus d'informations : www.thierry-niang.fr

Entretien avec Thierry Thieû Niang et Jean-Pierre Moulères

Avant d'avoir été pensé pour le plateau, votre spectacle ... du printemps ! est le fruit d'un vrai travail de recherche...

Jean-Pierre Moulères : Tout a commencé en 2004, à Uzès : j'assistais à la restitution d'un projet mené par Thierry Thieû Niang où personnes du quatrième âge et enfants se côtoyaient, dansaient ensemble. Je me suis aperçu que, dès qu'il s'agissait d'aborder le sujet des personnes âgées, on mettait souvent en avant des questions de fin de vie, de dépendance, de perte. J'avais envie, ou plutôt besoin, d'envisager le vieillissement, d'en parler et d'en entendre parler d'autres façons. L'arrivée de la retraite peut être un autre temps du projet. Enfant, nous rêvons à notre vie d'adulte ; une fois adultes, nous imaginons ce que nous ferons après, lorsque nous nous arrêterons de travailler, lorsqu'enfin nous ferons ce que nous voudrions ! La retraite peut être envisagée comme une autre jeunesse, un nouveau temps des apprentissages, des possibles. Nous portons tous en nous, je l'espère, cette énergie, sans cesse renouvelée, des commencements. J'ai donc proposé à Thierry d'engager un travail avec des seniors dans la fleur de leur troisième âge.

Thierry Thieû Niang : Ainsi, depuis sept ans, à raison de trois à six jours consécutifs par mois, nous nous retrouvons tous à Marseille pour "traverser" un mouvement dansé, abordant des thématiques diverses comme la mémoire, la trace, la nature, la culture et, depuis cette saison, une histoire de l'art et de la danse, à l'occasion d'ateliers d'écriture et de lecture comme à l'occasion de spectacles et d'improvisations et compositions dansées. Nous avons également pu bénéficier de plusieurs résidences de travail au sein de structures professionnelles.

J.-P. M. : Notre dernière résidence en date a été pour nous l'occasion d'imaginer ce qui est maintenant devenu ... *du printemps !* Un jour, Thierry, juste après avoir proposé des thèmes d'improvisation sur *Les Demoiselles de Rochefort*, enchaîna avec *Le Sacre du printemps* de Stravinski. En voyant le groupe danser, j'éprouvai un trouble inhabituel, quelque chose se passait là, avec cette musique.

T. T. N. : Nous est apparue l'évidence d'un parallèle à faire entre cette composition musicale vive et énergique et ces corps vieillissants, « à l'automne de l'âge », comme on dit, mais pourtant si vivants !

J.-P. M. : De cette pièce musicale qui, si souvent, finit par être nommée directement *Le Sacre*, nous avons préféré garder ce qui suit, ce qui reste : ... *du printemps !* Bien plus que l'histoire d'un sacre ou d'un sacrifice, c'est celle de l'émergence d'un renouveau, d'un autre temps, de printemps encore et encore qui nous a guidés.

Comment définiriez-vous votre travail commun ?

T. T. N. : Il fallait trouver comment traduire cet élan et ce mouvement que soutiennent ainsi les seniors d'un véritable engagement et d'une curiosité totale. Une communauté très diverse socialement, puisque les plus âgés pourraient être les parents des plus jeunes ! Jean-Pierre et moi avons déjà travaillé des formes plus abstraites ou plus théâtrales ces dernières années, sur des duos ou trios avec des danseurs et musiciens professionnels, avec d'autres amateurs de générations différentes. Mais cette fois-ci, nous cherchions à définir davantage ce qu'est cet « en commun » d'une catégorie de gens à la « retraite » !

J.-P. M. : Nous apportons, par cette danse, une lecture particulière du *Sacre*, mais l'entreprise de départ n'a pas été celle-ci. La vraie création, c'est ce qui se passe depuis plus de cinq ans avec ce groupe de non-danseurs et dont ... *du printemps !* rend compte à un moment donné.

Vous avez donc choisi de faire danser vingt-et-une personnes, âgées de soixante à quatre-vingt-sept ans, sur la musique du Sacre du printemps. Comment s'est engagé ce travail avec des seniors amateurs ?

J.-P. M. : Nous avons trop souvent tendance à comparer, à opposer amateurs et professionnels, vieux et jeunes danseurs. Ce ne sont pas des amateurs qui dansent ici, mais des personnes impliquées dans une démarche individuelle de parcours de vie.

Pour la plupart, ils n'avaient jusque-là jamais eu d'expérience en tant que danseurs. Au moment de recruter les participants de ce projet, aucun casting n'a été organisé. Nous les avons tous acceptés et depuis, très peu sont partis. Même les personnes les plus âgées, bien qu'elles ne puissent aujourd'hui plus beaucoup danser, continuent d'assister aux ateliers. Le fait de constituer le groupe sans faire appel à des structures culturelles ou sociales, mais en diffusant des petites annonces dans la presse locale, nous a permis de créer un groupe de personnes très différentes. Il y a cependant une majorité de femmes, comme souvent. Sont-elles plus courageuses, plus curieuses, plus exploratrices ? Au fil des nombreuses résidences, les danseurs sont tous devenus les inventeurs du projet. Pour ... *du printemps !*, nous avons parlé de Pina Bausch, de Nijinski, des grandes figures du butô. Nous avons lu des haïkus, des textes d'astrophysique, cherché l'étymologie des mots, vu le travail de Marina Abramović ou encore celui d'Andy Goldsworthy. Après avoir traversé toutes ces formes diverses et enthousiasmantes, nous sommes arrivés à construire ensemble une forme assez radicale, concentrée, basée sur la course, la marche, le cercle, les énergies complémentaires et contradictoires.

Thierry Thieu Niang, en tant que chorégraphe, cette expérience vous a-t-elle permis d'explorer de nouveaux territoires ?

T. T. N. : Depuis longtemps le mouvement dansé des « autres corps » interroge ma pratique de danseur-chorégraphe. Aujourd'hui, je suis particulièrement attaché au fait de travailler autant auprès de comédiens ou de chanteurs d'opéra que d'enfants, d'adolescents et d'adultes amateurs. Politiquement engagé et bouleversé, je partage aussi des expériences auprès d'autistes et de prisonniers. Là encore, il s'agit de redonner au mouvement « empêché » un espace poétique, un élan dansé, comme une autre parole en train de se faire ou de se défaire !

Aux corps marqués par la danse, vous préférez ceux d'anonymes. Ce choix fait-il écho à une volonté de proximité entre le spectateur et le danseur ? Comme si celui qui était sur scène n'était que le reflet de celui assis dans la salle ?

J.-P. M. : Sur le plateau de ... *du printemps !*, ce sont des gens comme nous : ils révèlent la capacité de chacun à danser. J'aime ce mot de « proximité », on pourrait parler de « danse de proximité ». C'est le potentiel de chacun qui est ici donné à voir. C'est d'ailleurs pour cela que nous sommes très attachés aux temps de rencontre après le spectacle. Pour les seniors, il est en effet tout aussi important de parler, de partager leur expérience que de montrer leur danse sur le plateau. Ce qu'ils font là, chacun pourrait le faire, si...

Pendant presque une quarantaine de minutes, par alternance, les danseurs marchent et courent. Mais tout se passe autour d'un centre. Cette géométrie du cercle est-elle porteuse d'un sens particulier ?

J.-P. M. : Les danseurs partent d'un noyau central qui pourrait être pré-texte, pré-temps. Peu à peu, ils se détachent de cette matrice originelle, vêtus de noir, de perruques, traces d'un temps antérieur, d'un ancien mouvement, peaux de l'hiver, de l'enfouissement dont ils se défont peu à peu pour rentrer dans une grande course de vitalité, de croissance, une expansion qui finit en jouissance, en victoire. Un parmi tous, non pas élu, mais certainement plus résistant, plus déterminé, porte jusqu'au bout, dans sa course avec le temps, la force que chacun lui délègue jusqu'au passage à la belle saison. Personne ne disparaît, chacun trouve sa place et continue d'œuvrer par sa présence attentive à l'éveil du printemps.

T. T. N. : Le cercle, ou peut-être plus justement la spirale, est une figure du mouvement dans l'espace, mais aussi, en effet, du temps et du corps. Il est aussi symboliquement l'endroit où l'on peut faire face à chacun, où l'on peut suivre et être suivi. Il peut tout autant désigner un début qu'un recommencement, un aller qu'un retour. Dans le groupe, un des seniors est aussi un marathonien ! Il entre en scène et court autour du plateau durant tout le spectacle. De la course à la danse, il y a le possible de toutes les danses ! Ainsi, Daniel Piovanacci est devenu Chronos, c'est-à-dire le temps qui passe, qui continue et si, un à un, les autres seniors quittent le cercle de la danse laissant ainsi la place à « l'élu », c'est alors davantage une manière de nommer chacun et ensemble la possibilité de poursuivre et de dire, tel un témoin, l'incroyable mouvement du temps qui « reste ».

J.-P. M. : Chronos est porteur du cadran et d'une énergie implacable. On pourrait distinguer deux forces : d'une part, la force centripète qui nous appelle constamment vers nos origines, vers le noyau de naissance, la matrice et, d'autre part, la force centrifuge qui nous pousse à nous détacher, à expérimenter, à accompagner Chronos. Ces deux forces conjointes créent l'équilibre, le mouvement, la marche, la station debout.

Pourrait-on dire de la danse qu'elle est existence ? Ces hommes et ces femmes n'existent-ils pas à travers la danse, devenant ainsi de véritables « êtres dansants » ?

J.-P. M. : C'est un terme qu'ont choisi les seniors, qu'ils aiment et qui leur convient. Nous sommes tous des êtres dansants ! Chaque corps est dansant. C'est ce que nous essayons de montrer en utilisant des formes aussi simples que la course et la marche. Lorsque nous avons commencé à travailler sur le *Sacre*, chacun, en fonction de sa force et de ses capacités physiques, quittait le plateau, s'arrêtait de courir, de marcher. Ainsi, au bout des trente-quatre minutes de la musique, il ne restait plus qu'une ou deux personnes en course. Mais après plusieurs jours de répétitions, à la fin du *Sacre*, ils étaient encore quinze sur le plateau : ils avaient tous couru et marché pendant trente-quatre minutes, comme portés par un flux, une énergie commune, amplifiée par la force de la musique. Il y a quelque chose de très enivrant dans cette danse. Il a donc fallu travailler différemment, plus du tout sur des sensations naturelles de fatigue, mais sur une écriture précise, où des phases d'improvisations alternent avec des repères chorégraphiques et musicaux très précis.

Quel rôle joue la musique dans votre spectacle ?

J.-P. M. : C'est une « musique matière », une « musique corps » qui fit dire à Debussy que Stravinski avait réussi à « faire de la musique avec ce qui n'est pas de la musique ». La force, l'exigence folle de cette partition nous a naturellement conduits

à essayer de faire de la danse avec ce qui n'est pas, a priori, de la danse : la marche et la course. Partition en main, nous avons étudié cette musique : il était difficile de s'extraire de sa puissance évocatrice pour en écouter seulement la structure. Encore aujourd'hui, cette musique porte en elle un mystère : elle aura cent ans dans deux ans, mais continue d'interpeller par sa complexité et sa modernité. Elle demeure printemps des temps modernes, commencement de cet art contemporain dans lequel nous vivons encore.

Propos recueillis par Emmanuelle Delprat

✕

... DU PRINTEMPS !

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 40 mn

14 15 À 19H

une pièce de **Thierry Thieu Niang** et de **Jean-Pierre Moulères**

créé avec et dansé par **Odette Bernard, Thérèse Caltaux, Françoise Coulombel, Alain Crépin, Emmanuel Cuchet, Maria Fontaneda, Suzy Fraiz, Jeanine Gevaudan, Anik Grell, Andrée Hagege, Lucienne Le Bouard, Geneviève Loiseleur, Josette Orsucci, Anne-Marie Paillard, Claude Panaye, Jacqueline Pignon, Daniel Piovanacci, Marie-Georges Pruneau, Maryse Robion-Lamotte, Aline Ruggieri**

production La Comédie de Valence Centre dramatique national
avec le soutien du Ballet national de Marseille Centre chorégraphique national et du studio Michel Kéléménis à Marseille

William Forsythe

Né et formé à la danse aux États-Unis, c'est en Europe que **William Forsythe** a bâti l'essentiel de sa carrière, d'abord en tant que danseur dans le Ballet de Stuttgart à partir de 1973, puis à la tête du Ballet de l'Opéra de Francfort, de 1984 à 2004. Le caractère extrêmement novateur et parfois déroutant des pièces contemporaines de William Forsythe ne doit pas faire oublier que le chorégraphe est d'abord un très grand connaisseur et fondateur de la danse classique. Reprenant notamment les avancées de Balanchine (étirement des gestes, accélération de la vitesse d'exécution...), il a su la renouveler, en osant des enchaînements inédits, jouant intelligemment avec les codes de la représentation. *Artifact* (1984), *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) intégrées à l'ensemble plus vaste *Impressing the Czar* (1988), *Limbs Theorem* (1990) ou encore *Quintett* (1993) sont quelques-unes des pièces incontournables d'un vaste répertoire qui en comporte plus de cent. Aujourd'hui, alors qu'il a quitté l'institution pour fonder en 2004 sa propre compagnie avec un nombre plus réduit de danseurs, ces ballets grand format sont exclusivement repris par de prestigieuses formations comme les ballets de l'Opéra de Paris et de Lyon, ou encore le Ballet royal de Flandres. En ce début de XXI^e siècle, l'œuvre de William Forsythe s'ouvre de plus en plus aux autres écritures artistiques avec des pièces comme *Kammer/Kammer* (2006), *Human Writes* (2005), *Heterotopia* (2006) et une propension grandissante à présenter des installations qualifiées par leur auteur de « chorégraphiques », bien que souvent sans danseurs. Après *In the Middle, Somewhat Elevated* et *Die Befragung des Robert Scott* présentés en 1991 dans la Cour d'honneur du Palais de papes et *You Made Me a Monster* accueilli en 2005, William Forsythe revient au Festival d'Avignon avec une installation intitulée *Unwort*.

Plus d'informations : www.theforsythecompany.com

Entretien avec William Forsythe

Vous présentez cette année à Avignon une proposition intitulée *Unwort*. D'où vient ce titre ?

William Forsythe : C'est de l'allemand. En anglais, on traduirait par *unword*, le « un » privatif caractérisant l'absence, ce qui n'est pas, et « word » signifiant le mot. Pour cette nouvelle création, j'ai choisi des personnes qui ont un rapport singulier au langage : ils peuvent créer des néologismes, examiner un élément de langage et déterminer très rapidement à quelle catégorie il appartient. Je suis admiratif de Joyce, qui maniait les mots imaginaires d'une façon spectaculaire.

Qu'est-ce qu'un mot imaginaire ?

En le voyant écrit, ou bien même en l'entendant prononcé, c'est un mot qui nous apparaît comme familier. Mais en réalité, il n'existe dans aucun dictionnaire, aucun lexique. On peut le considérer comme une forme détournée, voire améliorée d'un terme existant.

***Unwort* s'inscrit dans la série des « objets chorégraphiques » que vous réalisez depuis plus d'une dizaine d'années.**

Vous avez, en effet, régulièrement expliqué que la chorégraphie est un champ large qui englobe la danse, mais ne s'y résume pas. À vous écouter évoquer *Unwort*, on a plutôt l'impression d'une forme centrée sur le langage et ses possibilités. En quoi cet objet est-il chorégraphique ?

Je me réfère toujours à cette phrase de Magritte, issue d'un article de 1927 intitulé *Les Mots et les Images*. Au début de ce texte, il est écrit : « Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux. » C'est comme l'algèbre : pour résoudre une équation, il nous faut tenter plusieurs combinaisons, déplacer les choses à différents endroits, essayer de positionner un nombre à la place d'un autre. Il en est de même avec la chorégraphie. Si vous n'essayez pas de déconstruire sa définition même, sa pratique cessera d'évoluer. Il faut courir ce risque, même si cela implique de « déplacer » la danse.

Le travail à partir du langage que vous menez dans *Unwort* s'inscrit donc pleinement dans votre questionnement chorégraphique...

Je m'intéresse également aux formes sans danse à proprement parler, mais qui sont néanmoins de la chorégraphie.

Quel est, plus spécifiquement, le principe chorégraphique sur lequel vous travaillez dans *Unwort* ?

Le sujet est l'agilité. L'agilité mentale est-elle chorégraphique ? Cela fait appel à l'habileté des performeurs, à leur capacité à soutenir plus d'une tâche en même temps. Le spectateur est entraîné dans une forme d'empathie cognitive illicite. Je m'explique : le public est toujours en attente de significations. Dès que les performeurs créent des néologismes, les spectateurs essaient naturellement de trouver un contexte pour ces mots ou de les inclure dans une famille de relations lexicales identifiée, afin de leur donner un sens. Une signification peut donc survenir, mais elle n'est pas établie sur un rapport logique puisqu'il s'agit ici d'essayer de créer un langage abstrait. Pour moi, créer un sens spécifique n'est pas un objectif chorégraphique. Ce qui m'intéresse, c'est le « *UN-aspect of things* ». C'est un peu comme une musique silencieuse : on peut reconnaître ce dont il s'agit, même si cela échappe à toute forme de classification traditionnelle. J'aime ainsi établir un parallèle entre des choses qui nous semblent familières mais qui, en fait, ne le sont pas. Je demande aux performeurs de produire des choses

qui n'existent pas, dans un cadre quant à lui pourtant bien réel et dans lequel ils nous apparaissent vraiment. Ils ne produisent pas un élément dont la signification pourrait être rattachée à un contexte immédiat. Toutefois, à partir du moment où ils sont placés dans la bonne situation, la transition fait sens. Le caractère indéfini, la fragilité, la nature contradictoire de leurs attributs font ce qu'ils sont.

Vous avez écrit par le passé : « Un objet chorégraphique n'est pas un substitut du corps. Il s'agit plutôt d'une alternative, d'un lieu qui permet de comprendre les investigations potentielles sur l'action et la manière dont celle-ci s'organise. J'aimerais idéalement que les idées chorégraphiques que je développe à travers les objets chorégraphiques parviennent à réunir une audience attentive et diversifiée qui comprenne et puisse même faire évoluer les innombrables manifestations, anciennes et nouvelles, de la pensée chorégraphique. » À l'heure actuelle, connaissez-vous d'autres artistes chorégraphiques qui empruntent la même voie que vous ?

Les choses peuvent parfois se ressembler, mais tout dépend de la cause, de l'idée qui fait apparaître une forme. Personnellement, je travaille sur des problèmes épistémologiques. Je m'attache à explorer les conditions qui permettent au savoir de devenir légitime. Quelles sont les institutions en place qui déterminent l'acquisition des connaissances ? Est-ce que ces institutions sont légitimes en elles-mêmes ? Cela fait un peu penser à l'histoire de la poule et de l'œuf. On ne sait pas très bien lequel des deux vient en premier : le savoir ou les conditions qui permettent à ce savoir d'acquiescer autorité ? C'est comme un processus chorégraphique.

Pourquoi cette nécessité aujourd'hui plus qu'avant ?

Une des raisons, même si ce n'est pas la seule, tient à l'apparition des médias digitaux et à la contribution qu'ils peuvent apporter. Ils permettent, par exemple, de communiquer sur la chorégraphie en même temps que celle-ci se développe. Vous pouvez ainsi lier pratique et théorie, tout en restant dans le champ du visuel, sans recourir au langage traditionnel. C'est ce que nous avons notamment fait avec le site internet *Synchronous Objects*.

Pour en revenir à *Unwort*, combien de temps dure la performance ?

Environ quatre heures. Mais les spectateurs peuvent aller et venir. Ils ne sont pas obligés de rester toute la durée. Ils sont toutefois invités à circuler à l'intérieur de l'église et à suivre le parcours qui leur est proposé.

Cela implique un rapport au public bien différent de celui d'une pièce de danse...

C'est exactement conforme à ce qui se pratique dans les musées. C'est pour cela que nous avons choisi de présenter ce travail dans l'Église des Célestins et non pas dans un théâtre. Je peux aller dans n'importe quel musée ou galerie du monde et y passer trente secondes ou trente minutes selon mon bon plaisir. Si vous aimez une peinture, vous restez. Sinon vous circulez et passez à la suivante. Cela permet au spectateur de déterminer lui-même la force de son intérêt pour ce qui lui est proposé, de garder le contrôle de sa relation avec l'œuvre.

Développez-vous l'idée chorégraphique d'*Unwort* dans d'autres pièces ou « objets chorégraphiques » en parallèle ?

Les idées sont toujours liées. Je ne sais jamais où les choses commencent ni où elles s'arrêtent.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

★ ❖

UNWORT OBJETS CHORÉGRAPHIQUES

ÉGLISE DES CÉLESTINS
création 2011

14 15 16 17 19 20 21 22 23 24 DE 14H À 18H

chorégraphie **William Forsythe** son **Niels Lanz** vidéo **Philip Bußmann**

avec **Samuel Forsythe, David Kern, Roberta Mosca**

production The Forsythe Company
coproduction Festival d'Avignon

Tino Sehgal

Insaisissable **Tino Sehgal** : après des études de danse à Essen et un parcours d'interprète qui le conduit à travailler avec Xavier Le Roy (*EXTENSION.S. #1*) ou encore Jérôme Bel (*The Show Must Go On*), il élabore des pièces en forme d'installations vivantes, déployant une oralité et une gestuelle qui semblent avoir d'autant plus de liberté qu'elles sont le résultat d'un schéma extrêmement précis. Ce natif de Londres vivant à Berlin investit de préférence les musées et les galeries d'art, où il fait interpeller les visiteurs par des « *joueurs* » dûment missionnés pour dialoguer sur un thème convenu, dans une conversation qui ne porte pas sur l'échange des « moi », mais sur l'art ou l'information, l'économie ou la philosophie. Ouverte par une pièce chorégraphiée arrimée à l'histoire de l'art contemporain et au travail de Bruce Nauman et Dan Graham, suivie par le burlesque *This is Good* (2001), allusion cette fois à Léonard De Vinci, son œuvre développe toute sa complexité avec *This Objective of that Object* (2004) ou *This Situation* (2007), combinatoires ouvertes à des débats dont la spontanéité n'est qu'apparente. Hostile à la fixation de l'œuvre et de ses traces – il n'existe pas de photos ou de films de son travail –, Tino Sehgal est souvent considéré comme le représentant par excellence d'un art immatériel. À ce titre, il a exposé en 2010 un choix de ses œuvres majeures au musée Guggenheim de New York. Il vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Conversation sur le travail de Tino Sehgal

Ici, Stéphanie Moisdon Trembley, critique d'art, cofondatrice du Bureau des Vidéos à Paris et commissaire indépendante de nombreuses expositions internationales, échange sur le travail de Tino Sehgal avec Oscar van den Boogaard, écrivain d'origine néerlandaise et vivant à Bruxelles.

Stéphanie Moisdon Trembley : La chose qui me vient à l'esprit, c'est qu'on ne peut pas écrire sur les pièces de Tino Sehgal sans commettre une première erreur en tentant de les décrire sans rivaliser avec la forme même de l'œuvre qui est l'affirmation de ce qu'elle est. Comment, selon toi, aborder ce travail sans tomber dans le piège de la description ou de la mise en évidence des procédures ?

Oscar van den Boogaard : Comment en effet laisser l'intouchable intouchable, l'incompréhensible incompréhensible ; comment laisser une expérience être une expérience ? Toutes les tentatives échouent ; Sehgal provoque un « état » sans mots, même si cela semble peu romantique – on peut parler de ses œuvres, en reparler, les interpréter, les réinterpréter... C'est peut être cela le but de son travail, questionner la question. [...]

S. M. T. : Tu insistes sur l'expérience du spectateur et des acteurs. En même temps, j'ai souvent l'impression avec les pièces de Sehgal d'être en face d'un objet, d'une sculpture, active, déjà là, dont tous les paramètres, tous les composants auraient été fixés. Ses pièces sont davantage des formes que des espaces ouverts ou offerts. [...] L'expérience des pièces de Sehgal est équivalente à celle que je ressens en rêve. Je me regarde agir, parler, je suis dans la scène et décollée en même temps, comme une ombre dans l'image, une représentation partielle qui me renvoie à un temps sans fin, une boucle dont je ne peux sortir. C'est une sensation à la fois inquiétante et enveloppante.

O. v. d. B. : Ses œuvres me donnent l'impression d'être isolé de moi-même et de l'acteur, comme si celui-ci se trouvait dans une boule de cristal, d'où il pourrait me voir le regarder, sans que l'on puisse communiquer. Si le spectateur peut toujours poser des questions, on ne communique pas pour autant, on a juste la possibilité de se demander ce que cela signifie. [...]

S. M. T. : [...] Sehgal s'intéresse à l'écart entre soi et les autres, entre les intitulés et les événements, entre la désignation de ce qui se passe et les erreurs d'énoncés. Sa position de retrait, le fait de ne pas réaliser lui-même les actions et de fournir aux acteurs des instructions, lui permet de modifier les classifications, celles de la performance notamment, ce qui libère le spectateur. [...]

O. v. d. B. : Ses œuvres provoquent l'expérience du non-savoir et la sensation d'exister ; il montre la forme qui se montre, qui ne veut pas nier qu'elle est forme et qui doit être interprétée comme telle. Mon sang ne peut pas absorber les théories, mais ses pièces montrent la condition humaine, le fait d'être là en face de quelque chose qu'on ne comprend pas, mais qui nous parle, qui communique de l'incompréhensible, sans que cela soit absurde pour autant. Ce n'est pas un travail sur l'absurde. Ses pièces sont précises, logiques, sérieuses. Elles invitent le spectateur à connaître quelque chose de nouveau, de non formulé, qui reste précis jusqu'au bout.

S. M. T. : [...] Dans cette entreprise, une autre question apparaît, qui n'est ni celle de l'objet ni celle de sa disparition, mais celle de la mesure de l'énoncé : ce que parler veut dire, ce que montrer, voir, participer veulent dire. Ni toi ni la chose en face de toi ne donnent les moyens de répondre à ces questions, elles restent là, sans dépassement. J'aime l'idée que les artistes d'aujourd'hui sont dans la passion du présent, au cœur des « machinations », des mouvements et des phénomènes immédiats, comme désolidarisés de l'Histoire, ce qui leur donne une longueur d'avance. [...]

O. v. d. B. : [...] Le côté non-objet rend son travail totalement présent, matériel aussi ; son instantanéité transmet au spectateur un sentiment de responsabilité, celle de laisser exister la forme en soi, bien plus que pour des œuvres conceptuelles qui produisent d'autres objets : traces, enregistrements vidéo, documents, etc. Ses pièces sont des événements dans lesquels acteurs et spectateurs sont responsables. Son travail me pose des questions précises sur mes attentes dans l'art et dans la vie, sur les relations entre les gens, l'acteur, le spectateur, les inconnus, sur ce qui est privé et public, etc. En s'absentant de son travail, il crée un homme nouveau qui transmet quelque chose qui n'est pas personnel ou peut-être encore plus personnel. [...]

S. M. T. : [...] Sehgal joue avec le désir de l'autre, son incomplétude, ses reliefs, sa platitude, et sa frustration aussi, l'empêchement d'un dénouement, d'une crise, d'une fin, d'une rupture. Sa résistance, pour moi, n'est pas d'être en dehors mais ici, y compris dans sa façon nonchalante de ne pas croire au militantisme dans l'art, ou à la politique, ou aux productions de savoir. Finalement, je perçois les propositions de Sehgal comme des effractions dans lesquelles l'histoire récente des idées et des mythologies personnelles redeviendrait à une chose infiniment circulaire, manipulable et récupérable. [...]

O. v. d. B. : [...] Je ne peux pas décrire l'effet produit par les pièces de Sehgal, parce qu'il invente la conscience des idées que je n'ai jamais eues, mais que je reconnais comme quelque chose d'infiniment personnel. Plus que la conscience, c'est le désir. La fiction invente du désir, un désir que tu n'as jamais ressenti auparavant mais qui, ensuite, semble avoir été en toi depuis toujours.

Cette conversation entre Oscar van den Boogaard et Stéphanie Moisdon Trembley s'est déroulée du 26 novembre au 9 décembre 2003 et a été publiée dans le catalogue ici/ailleurs, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

田✕★

THIS SITUATION

SALLE FRANCHET
entrée libre

DU 8 AU 24 JUILLET DE 12H À 18H

production Festival d'Avignon, Galerie Marian Goodman Paris

Jean Michel Bruyère / LFKs

Jean Michel Bruyère est le fondateur du collectif international LFKs. À la manière de certains groupes d'artistes des années 20 (*La Fabrique de l'Acteur Excentrique en Russie*, par exemple) et des années 60-70, LFKs conçoit des espaces de création multidisciplinaires dans la « contrariété » du monde contemporain. Ce sont des « salons d'étrangeté », des « chambres à pensées », des « chapelles de hargne sans dévotion ni peine », où les visiteurs sont immergés. *La Dispersion du fils* rassemble l'ensemble des films réalisés par LFKs depuis 1999 sur « la chiennerie d'Actéon » et les métamorphose en un seul et immense objet : les viscères d'une chienne, devenues sorte « d'infinie cynemathèque ». Au Festival d'Avignon, Jean Michel Bruyère/LFKs a déjà présenté *Enfants de nuit* en 2002, *Jëkk (sui in res)*, en 2004, *L'Insulte faite au paysage* en 2005 et *Le Préau d'un seul* en 2009.

Plus d'informations : www.lfks.net

Entretien avec Jean Michel Bruyère

Vous intitulez l'œuvre que vous présentez cette année au Festival d'Avignon *La Dispersion du fils*. On est tenté d'y entendre aussitôt au moins deux choses ; deux choses différentes mais qui ne le sont peut-être pas forcément au bout du compte. D'une part, une référence à ce que l'on pourrait nommer l'égarement ; l'égarement du fils supposant la séparation d'avec l'héritage – celui du père et de la mère, de la famille – donc aussi séparation d'avec la transmission, mais avec au bout l'errance, l'inconnu, la perte... D'autre part, la dispersion comme volatilisation ou pulvérisation de la situation de « fils » ; sa destruction en somme, détruisant en retour la filiation elle-même et la déchéance du père comme symbole de la position d'autorité.

Jean Michel Bruyère : Apprendre et rompre avec ce qui est su sont les conditions de la création. En art, connaître les chemins, savoir d'où ils viennent et voir où ils vont, tout cela a un grand intérêt : c'est l'unique moyen pour ne jamais risquer d'y poser un seul pied, ne serait-ce que par hasard. L'héritage est certes tout ce dont il faut se séparer, mais la maîtrise de ses contenus est ce par quoi seulement une séparation devient concevable et peut se réaliser. La connaissance, la maîtrise en art ne servent qu'à apercevoir l'en-dehors-de-tout où aller faire l'idiot, mais, à cela, elles sont proprement indispensables. Pour se maintenir dans l'inconnu d'où les œuvres viennent, il faut au moins savoir comment rester toujours à distance de tout ce qui est su. Et malgré cela, avouons que conserver durablement cette distance de tout est extrêmement difficile. La dispersion peut alors et en effet apparaître comme une solution raisonnable. Détruire sa propre unité, pulvériser sa propre situation et finir par être de tout comme de rien, partout comme nulle part, est un moyen relais de l'errance et de la dérive. Dans leur album de 1968, *Beggars Banquet*, les Rolling Stones reprennent un morceau de Robert Wilkins, sous le titre *Prodigal Son* ; les paroles commencent ainsi : "Well a poor boy took his father's bread and started down the road / Started down the road / Took all he had and started down the road / Went out of his world, where God only knows / And that'll be the way to get along." (« Un pauvre gars prit sa part d'héritage et s'en alla sur les chemins / s'en alla sur les chemins / Prit tout ce qu'il avait et s'en alla sur les chemins / Il partit courir le monde, Dieu seul sait où / Et ce sera le moyen de réussir. ») Ce qui constitue un très bon début, n'est-ce pas ? Malheureusement et comme on sait, le Fils prodigue convient ensuite, et parce qu'il a faim, d'élever les cochons d'un autre contre un salaire, quand il aurait dû plutôt voler ce dont il avait besoin et s'en aller toujours. L'affaire, évidemment, tourne aussitôt au désastre réactionnaire, avec ce qu'il faut de retour en famille, de pardon dégoûtant et de banquet villa-geois. Devenir toujours plus indigne du père aurait pourtant été un moyen simple de ne jamais finir la chanson, et c'est, quant à nous, ce que nous avons tenté.

Votre référence explicite au récit d'Ovide dans *Les Métamorphoses* conduit à envisager votre œuvre tout autrement que comme une allégorie de circonstance, comme une parabole des jours actuels, mais plutôt comme une loi finalement ancienne du retour au néant. Selon vous que peut-on faire face à la dispersion : s'en réjouir, la combattre (et de quelle façon), l'accompagner, s'y opposer, quoi d'autre ?

Je m'intéresse beaucoup à la condition des chiens d'Actéon, une fois celui-ci mangé. En dévorant leur maître, ils ont instantanément cessé d'être des chiens. Le chien est une créature de l'homme, destinée à l'aimer et le servir ; un chien ayant mangé son créateur ne reste pas un chien, le langage n'en veut plus. Mais alors que devient-il ? Et la meute, la horde qu'ensemble ils composaient et dans laquelle le maître a été dispersé, va-t-elle à son tour se disperser ? Et de quelle manière ? De nombreuses réponses ont été apportées à ces questions. Pour n'en citer que deux, beaucoup ont supposé, car c'était la solution la plus simple, que la meute d'Actéon après sa dévoration s'était bel et bien séparée de son état de meute mais sans se défaire de son nombre ; s'il ne pouvait être question qu'elle demeurât une meute (que faire d'une meute de plus-chiens ? que faire de créatures de compagnie ayant fait disparaître l'humain en l'assimilant entièrement ?), il n'était pas davantage envisageable que les éléments d'une telle entité monstrueuse (chiens-hommes) ne se répandent sur la Terre (sauf pour les Syriens, qui en accueillirent le rituel et en firent longtemps leurs « insulteurs de Soleil »). La meute, selon cette version largement répandue et acceptée, fut ainsi éloignée de la Terre, pulvérisée au ciel et accrochée parmi les étoiles où elle continua de former un ensemble : non plus une meute mais une constellation : celle du Grand Chien, à laquelle notamment Sirius la Torride appartient et dont le lever héliaque produit depuis sur Terre le fameux dérèglement dit « caniculaire ». Pour d'autres, moins nombreux et littéralement plus « cyniques », la meute s'était défaite et ses membres éparpillés, vivant isolément

et solitaires les affres d'une existence devenue innommable. Bonaventure des Périers raconte dans le *Cymbalum Mundi* comment deux des chiens d'Actéon – Pamphagus et Hylactor – ayant mangé la langue de leur maître au festin que la meute fit de celui-ci, s'étaient retrouvés capables de parler, sans jamais avoir encore rien dit à personne avant que de se trouver de nouveau ensemble et par hasard. Là, ils parlèrent enfin, mais toujours plus ou moins pour ne rien dire, si ce n'est pour s'accorder sur le fait qu'il était préférable de garder toujours l'apparence silencieuse d'un chien, s'ils voulaient continuer d'errer sans encombre et sans lien. Je me fais, quant à moi, une idée différente de la suite de la vie des chiens après la vie de chien, et cette idée rencontre assez bien, à sa façon, la notion que vous avancez de « retour vers le néant ». Je m'appuie pour cela sur l'*Anabase* de Xénophon. Dix mille mercenaires grecs, victorieux en Perse dans une guerre pourtant perdue puisque Cyrus, leur commanditaire, et leurs généraux sont tués, vont tenter de s'en retourner vers la Grèce, mais par un chemin qu'ils ne connaissent pas et, tandis que la plupart ne savent rien d'autre de la Grèce qu'elle est le pays de leurs origines. Laissés seuls, victorieux mais perdus, dépourvus de maître et de commandeurs, ils repartent d'où ils viennent par un chemin nouveau et tandis qu'ils n'y sont encore jamais allés. C'est ainsi, en avançant seulement, qu'ils retournent vers un point inconnu mais premier. J'imagine que les chiens d'Actéon qui, une fois le maître mangé et tous liens aux hommes défaits, retournent vers un état sauvage dont ils proviennent mais sans jamais l'avoir connu, et donc par un chemin forcément nouveau ; en avant. Ce trajet est pour moi la métaphore exacte du mouvement de la création, qui est mouvement inverse à celui de l'histoire de l'art, mais qui, bien qu'il ne fasse toujours que remonter vers les origines de l'art, ne progresse jamais sur un chemin déjà connu et n'atteint jamais ce lieu d'origine, au demeurant inconnu de tous. Une anabase de vieux chiens bouffeurs de langue, voilà notre aventure à nous aussi, voilà notre longue errance, notre dispersion en avant dans l'inconnu des origines, notre éternel retour vers le néant.

Je partage absolument ce que vous dites à savoir qu'ici les chiens ne peuvent retourner à leur origine – leur origine inconnue d'eux et de tous car distincte de l'animal que nous connaissons et distincte aussi de ce que le chien peut savoir de lui-même – qu'en dévorant l'homme pour qui et par qui il est chien. Mais il nous faut alors convenir que ce néant-là est un néant qui n'est pas un lieu qui nous précède mais un lointain « avant », comme en surplomb, une position première d'avant le langage, sans nom ni forme possible et toujours à reconsidérer, à reconquérir, sinon à refaire. Mais toujours aussi placée à l'horizon de l'élan artistique ; comme tentation de se placer dans le geste premier en quelque sorte. Paradoxalement, ce geste premier est donc tout autant devant nous, comme pour les chiens d'Actéon le retour à avant le chien qui passe par se faire momentanément homme...

Ce sont les difficultés liées à notre propension à créer, dans un monde qui ne l'a jamais été.

Ayant vu la divinité dans sa nudité, Actéon en avait-il trop vu pour demeurer encore sur Terre et espérer y entreprendre quoi que ce soit ? Ou, tout au contraire, était-il, à ce moment-là précisément, en mesure d'entreprendre quelque chose de sérieux que les dieux ne pouvaient en aucun cas tolérer ?

Je dois avouer que j'éprouve depuis longtemps quelques difficultés avec cet aspect principal du mythe : la vision de la nudité divine, la faute en laquelle elle consiste, la punition qui s'ensuit, l'involontaire licence que la punition aussi dispense... C'est pourtant en général cette partie-là qui intéresse le plus. Elle a été et demeure la plus commentée. C'est elle aussi qui a donné lieu au plus grand nombre d'interprétations artistiques à travers les âges, jusqu'au monde moderne où les plus connues sont celles de Marcel Duchamp (*Le Grand Verre* et *Étant donnés...*) et celle de Pierre Klossowski (*Le Bain de Diane* ainsi que quantité de grands dessins mettant en scène Roberte dans la position de *Diane dévoilée*). Comme tout le monde, j'ai tenté moi aussi d'en faire quelque chose, mais je ne garde pas de ces essais un souvenir impérissable. C'est finalement grâce au *Gli Eroici Furori* de Giordano Bruno, à l'interprétation sidérante qui y est faite des traits principaux de la *Tragédie d'Actéon* et par ce que cette interprétation a d'indépassable, que j'ai pu me consacrer aux aspects secondaires du mythe que j'ai décrits tout à l'heure et qui m'intéressent bien davantage. Pour Bruno, c'est l'amour furieux et la volonté d'un franchissement des limites humaines de la connaissance de la nature infinie (Diane) qui conduisent le chasseur à se confondre à la proie, à aimer la métamorphose, à organiser sa propre dissolution, à souhaiter sa dilution au sein de l'infinité de la nature. Bruno décrit l'aventure d'Actéon comme une pulvérisation de soi en tant qu'accès à l'ultime amour : celui de l'infinitude naturelle et universelle – ne pourrait-on pas, d'ailleurs, expliquer de cette manière les mystérieuses empreintes par pulvérisation de mains préhistoriques aux entrées de certaines grottes peintes : le désir de se pulvériser soi-même dans la nature afin d'en gagner l'infinitude ? – Actéon renonce aux formes finies de son être, le disperse dans la nature qu'il "connaît" enfin sans limite. L'amour furieux des choses naturelles conduit Actéon, le chasseur, à dépasser les limites de sa propre puissance de penser, via la proie et les chiens qui en dispersent la forme dans le cycle naturel. Remarquons que, vu ainsi, Actéon est certainement l'antéchrist ; les mobiles de son sacrifice étant exactement inverses à ceux du fils de Dieu quand il endurera le sien en son temps. Les inquisiteurs qui finiront par arracher la langue de Bruno et la jeter aux chiens avant de réduire et disperser l'hérétique par la cendre, en étaient, quant à eux, certainement convaincus. Mais, pardon, tout cela ne répond pas tout à fait à votre question.

Si, si... bien au contraire, et je note au passage avec un très grand intérêt que vous accordez à Actéon un consentement sans réserve à sa dispersion organique, un consentement que semble pour le coup accompagner une joie dyonisiaque, bataillenne dans son approbation du destin. Et Actéon, « l'antéchrist » comme vous l'affirmez, serait porté à désirer son passage obligé à l'infini, son passage à l'informe du fait de sa vision de l'infini. Aussi, je vous propose d'en revenir à la vision : celle, en l'occurrence, que vous proposez aux publics du Festival cette année. Vous installez votre « dispersion » – permettez-moi ce raccourci – ici, à Avignon, dans le cadre d'un festival de théâtre ; quel rapport établissez-vous entre la nature de cette œuvre, la signification et la destination que vous lui confiez, et son lieu d'accueil, lequel, vous en conviendrez, est loin d'être neutre et sans conséquence sur la réception du public. Comment abordez-vous la recherche

d'une réception qui soit ajustée à cette œuvre-là et non à une généralité comprise sous le vocable de « spectacle vivant », comment abordez-vous les risques a priori multiples de malentendu ?

Pouvons-nous d'abord nous mettre d'accord sur le fait qu'une œuvre est sans signification assignée et sans fin ? Une œuvre provient d'un travail sur le sens qu'elle n'est pas chargée de porter, de transmettre ni même de traduire. C'est le sens qui se charge de l'œuvre, et non le contraire. On pourrait dire aussi qu'une œuvre artistique est ce qui reste d'une dépense d'énergie, une dépense la plus pure possible et dont la dépense pure est le seul but : une réflexion, une aventure, un mouvement... L'œuvre est ce qui en reste, ce qui n'a pas brûlé ; le déchet, en quelque sorte, comme en connaît toute consommation d'énergie. « C'est de la merde ! », l'on entend assez régulièrement, dans les festivals, cette phrase prononcée dans le public lorsqu'il s'éloigne ; on a tort de considérer cela comme un jugement : c'est une illumination. Partant de là, les malentendus sont tout de même assez inévitables. Le botaniste Francis Hallé, qui collabore à la création de la *Dispersion du fils* à Avignon, a expliqué il y a longtemps que le tronc de l'arbre est l'accumulation des déchets liés à une grande consommation de photons. L'arbre est le seul être vivant à organiser ses propres déjections en colonne, sur quoi il peut s'élever toujours plus, à la poursuite de sa dépense de lumière. Ce qui, pour nous, fait « essentiellement » arbre n'est qu'un ensemble organisé de déchets que celui-ci met en œuvre à la poursuite de son activité, la consommation de lumière, et dont le tronc est l'excrément. Malgré cela, quel plaisir de marcher en forêt ou d'avoir un chêne par sa fenêtre.

Comment définiriez-vous, alors, le champ dans lequel vous inscrivez vos travaux et votre action au plan général : celui de l'art (y compris celui d'un art se définissant comme partie prenante de la pensée et de l'action politiques), celui de la politique (pouvant inclure l'art dans ses moyens et ses modalités d'intervention) ou encore celui d'un refus de l'un et de l'autre ? La seule idée, comme vous le soutenez par ailleurs dans certains de vos écrits, qu'un petit nombre – j'ajouterais : mais un petit nombre de convaincus – puisse suffire, n'est-elle d'ailleurs pas déjà une pensée propre à l'action politique et à elle seule ?

Elle l'est bien sûr. À ce sujet, il me paraît intéressant de remonter aux sources de cette idée trouvée chez Nietzsche, *Satis sunt pauci*. Vous me direz si cela ne constitue pas en soi une réponse satisfaisante. À la fin de l'année 1887, Nietzsche est à Nice et vient d'achever *Généalogie de la Morale*. Dans une lettre adressée au critique danois Georg Brandes, il affirme qu'avoir deux lecteurs qu'il estime (ce qui revient en un sens à dire comme vous « convaincus ») et aucun autre que ces deux-là est tout ce qu'il se souhaite ; « *Satis sunt pauci* » (il suffit de quelques-uns), dit-il. Il ne le précise pas, mais il s'agit là d'une référence à Sénèque. Dans ses *Lettres à Lucilius*, Sénèque conseille de « ne pas se produire partout ». « C'est assez de peu de gens », dit-il (*satis sunt, inquit, mihi pauci...*), « c'est assez d'un seul ; ce serait même assez quand il n'y aurait personne ». Et Sénèque fait lui-même, à l'appui de son idée, deux références. Il cite Épicure : « Les choses que j'écris ne sont pas pour tout le monde ; elles ne sont que pour toi seul ; car nous sommes l'un à l'autre un assez grand théâtre. » Mais il cite aussi Démocrite et l'on voit alors que ces deux citations encadrant le propos de Sénèque reflètent chacune l'envers du reflet qu'en donne l'autre et qui contient le sien, comme deux miroirs face à face : « *Unus mihi pro populo est, et populus pro uno* », je compte un seul homme pour tout un peuple et tout un peuple pour un seul homme.

Si vous me le permettez, je vois dans ce que vous avancez deux choses qui nous portent un peu plus loin encore dans notre sujet et sur lesquelles je serais curieux de connaître votre position. Il y a indéniablement dans votre réponse un choix qui relève d'une conception politique de l'action, politique s'entendant ici comme le rapport du propos, de l'expression, de l'œuvre à la condition collective d'existence. Ce choix, parfaitement compréhensible au demeurant, nous renvoie à cette autre question, tout à fait antique elle aussi et que l'on pourrait résumer de la sorte : à quoi sert d'instruire si l'âme n'y est pas préparée ? C'est Héraclite le premier qui la formule : « Si l'âme est inculte, les yeux et les oreilles sont de mauvais témoins », et plus près de nous, Jacques Lacan sous cette version lapidaire et plus expéditive : « Donne du savoir à un imbécile et tu en feras une crapule. » Il s'agit là non pas seulement du risque de n'être pas compris (ce que vise plus explicitement Nietzsche dans le passage que vous citez), mais de celui d'être mal compris. Et ce risque-là, en matière de conséquence, peut être, selon la teneur du propos ou de l'œuvre, parfaitement désastreux. Ceci est clairement politique, cela concerne au plus haut point Nietzsche, pour revenir à lui, quant à la postérité donnée par certains aux notions de volonté de puissance, de surhomme, de morale d'esclave, etc., jusqu'à ce qu'il lui soit reproché finalement d'avoir donné ses bases intellectuelles au nazisme. En d'autres termes : s'agit-il de la réception sans malentendus de l'œuvre dans sa singularité, sachant qu'une telle chose ne peut réunir que très peu de personnes, soit de donner à tous un énoncé qui porte à hausser l'ensemble vers une qualité qui ne lui est pas familière – « élever à hauteur d'homme » pour reprendre l'expression de Marx – et peut-être justement parce qu'elle ne lui est pas familière ; cela, au risque d'une distorsion, d'un éparpillement et pourquoi pas, si nous restons nietzschéens, d'une métamorphose du sens ?

Oui, mais dans notre cas, il s'agit d'art, pas de philosophie, et l'éclatement, les métamorphoses du sens ne sont pas à craindre ; non pas qu'ils n'aient pas lieu, mais parce que l'on compte bien sur eux pour que l'œuvre parvienne à quelque chose, comme on pourrait dire « tombe sur » quelque chose. Toute œuvre qui vaut fonctionne comme une sorte de bombe à fragmentation, quelques fois même, et c'est encore mieux, comme une bombe à sous-munitions, jetée par-dessus les fortifications de la raison. Exploder avant le but afin de se disperser en multiples fragments dévastateurs ou en sous-bombes malignes derrière les remparts culturels, voilà comment elle assure au mieux sa réussite – tout en s'épargnant bien souvent, ce qui est loin d'être négligeable, cette chose gênant l'action : le succès.

Seriez-vous choqué si je vous prêtais l'intention, non dite évidemment, d'appliquer au Festival d'Avignon – et au-delà, au monde de l'art dans son entier – votre évocation de la dispersion du corps d'Actéon dans la terre via l'excrément des chiens ; ce qui aboutirait à quelque chose comme : « Circulez, il n'y a (plus) rien à voir ! » ?

C'est joli, mais, non bien sûr, je ne dis ni ne prétends cela, car malheureusement, nombreux sont les spectateurs du Festival d'Avignon, comme de la plupart des grands « rendez-vous culturels », à suivre d'eux-mêmes cet inexplicable commandement tel qu'il fonde la conviction de tous les touristes : « Circulons, il n'y a rien à voir nulle part. » En effet, qu'à peu près tout ce qui n'a pas encore été vu se révèle toujours plus ou moins égal à ce qui est déjà connu, paradoxalement, semble être l'excitant même d'une agitation ample, constante et pratiquement hystérique, de la curiosité, qu'elle soit portée sur une ville, un paysage, un peuple ou un festival.

Propos recueillis par Jean-Paul Curnier

★

LA DISPERSION DU FILS

GYMNASE PAUL GIÉRA

DU 7 AU 24 JUILLET DE 14H À 20H

Thierry Arredondo, Goo Bâ, Martine Brunott, Jean Michel Bruyère, Richard Castelli, Florence Drachsler, Nadine Febvre, Damian Leonard, Matthew McGinity, Jeffrey Shaw, Delphine Varas
et l'équipe du **Icinéma Centre de l'Université de Nouvelles Galles du Sud-Sydney**
avec la participation de **Francis Hallé**
conseiller technique LFKs **Patrick Barbaneau**

production LFKs-Marseille

coproduction Festival d'Avignon, Epidemic, Marseille-Provence 2013 Capitale européenne de la Culture en 2013

La Dispersion du fils utilise le système d'exploitation AVIE développé par le Icinéma Centre de l'UNSW (sous la direction de Jeffrey Shaw)

Une école d'art

6-26 JUILLET

Depuis 2007, l'École d'Art d'Avignon se transforme pendant le Festival en « foyer des spectateurs », lieu de ressources et espace de rencontre privilégiée avec les équipes artistiques invitées. Depuis 2009, Boris Charmatz et l'équipe du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne inventent un Musée de la danse qui interroge également ces notions, invitant notamment le public à visiter des dispositifs inédits qui réunissent intellectuels et artistes dans des formes spectaculaires. Ces deux démarches, défendant l'idée que nous avons tous et toujours quelque chose à apprendre de l'expérience artistique, se retrouvent aujourd'hui associées dans le projet *Une école d'art*. Quoi de plus naturel que d'installer cette école d'art dans les murs et dans le prolongement de celle qui se développe toute l'année à Avignon. Ouverte la journée, on y trouvera des installations vidéo d'artistes comme le Polonais Artur Zmijewski ou le Coréen Sung Hwan Kim, des photographies de Jean-Luc Moulène, des ateliers ouverts avec Tim Etchells ou Jérôme Bel, des visites des ateliers de conservation-restauration (particularité de l'École d'Art d'Avignon autour de la préservation de l'éphémère) organisées par l'équipe de l'école, sans oublier des discussions avec le public. Et la nuit, à l'heure de la Vingt-cinquième heure, nous organiserons des « batailles » d'artistes, des confrontations improvisées comme Boris Charmatz en fait souvent et pour lesquelles nous inviterons, entre autres, Médéric Collignon, Simone Forti, Meg Stuart, François Chaignaud ou encore Benoît Lachambre. Nous préparons, par ailleurs, deux « sessions poster » : deux manifestations singulières qui s'apparentent à des performances-débats, l'une sur le thème du mouvement et l'autre sur celui de l'école. L'esprit d'une école d'art se retrouvera aussi dans la présence, au Festival d'Avignon, d'installations originales de trois artistes qui travaillent à la frontière des arts visuels et des arts de la scène : Jean Michel Bruyère, William Forsythe et Tino Sehgal.

C'est autour du projet Une école d'art que s'est construite la publication en collaboration avec les éditions P.O.L, intitulée Une école d'art pour le Festival d'Avignon 2011, qui sera mise gratuitement à disposition du public. Elle s'attachera à décrire ce projet à travers des entretiens posant les enjeux qui y président et des commandes de textes, avec le souhait de vous faire partager ce compagnonnage de deux ans entre le Festival et le Musée de la danse, entre Boris Charmatz, Hortense Archambault et Vincent Baudriller.

SESSIONS POSTER

SALLE DE CHAMPFLEURY

14 15 ET 21 22 À 18H

durée estimée 2h

Projet hybride, entre performance, exposition et conférence, les sessions poster se présentent comme la réappropriation des « séances d'affiches » utilisées dans le champ scientifique : une image mentale condensant l'état d'une recherche, un support à commenter, à mettre en débat. Devant un poster qui résumera leur pensée sur la question du mouvement ou de l'école, une dizaine d'intervenants – artistes ou intellectuels – livreront une performance en dialogue direct avec les visiteurs, libres de se déplacer de l'un à l'autre. Ce sera comme une ruche de pensées, de mots et de gestes. Partage des savoirs en action, ces propositions d'un genre nouveau mettront en résonance transmission et création.

avec la participation de

Fanny de Chaillé performeuse et chorégraphe

Nicolas Couturier scénographe et graphiste

14 15 juillet

SESSION POSTER / MOUVEMENT

Antonia Baehr chorégraphe, performeuse et cinéaste

François Chaignaud chorégraphe et danseur (sous réserve)

Pascal Dupont physicien

Nikolaus Hirsch architecte

Latifa Laâbissi chorégraphe et danseuse

Benoît Lachambre chorégraphe et danseur

Boyan Manchev philosophe

Myriam Marzouki metteuse en scène

Dieudonné Niangouna auteur, metteur en scène et comédien

Nicolas Truong journaliste et écrivain

21 22 juillet

SESSION POSTER / ÉCOLE

Bojana Cvejić théoricienne

Christine De Smedt chorégraphe et danseuse

Jean-Marc Ferrari directeur de l'École d'Art d'Avignon

Simone Forti chorégraphe, danseuse et auteure

Mette Ingvarsten chorégraphe et danseuse

Xavier Le Roy chorégraphe et danseur

Charlotte Nordmann essayiste et traductrice

Alexandre Paulikevitch chorégraphe et danseur

Jan Ritsema metteur en scène

Cyril Teste auteur, metteur en scène et comédien

EXPOSITIONS

ÉCOLE D'ART

6-26 JUILLET DE 11H À 20H sauf pour Jérôme Bel de 13H À 18H - entrée libre

DEMOCRACIES

Artur Zmijewski

Organisateur en 2007 à la documenta de Cassel d'un atelier de confrontation d'idées entre groupes sociaux (*Them*), l'artiste vidéaste Artur Zmijewski délaisse ce « laboratoire d'isolement » pour pister, dans *Democracies*, le travail de l'idéologie sur le terrain de la vie quotidienne. Cette série de films documentaires couvre divers genres de manifestations sociales et politiques qu'il a suivies en Europe, Israël et Cisjordanie : marches de protestations, parades, reconstitutions historiques, émeutes altermondialistes lors du championnat d'Europe de football à Berlin, funérailles publiques de Jörg Haider, messe de minuit dans une église de Varsovie... En enregistrant l'espace public politisé, il rend visible les mécanismes symboliques et les attributs utilisés par les manifestants dans la quête de leur identité.

MANAHATAS DANCE

Sung Hwan Kim

Cet opus vidéo du plasticien et vidéaste Sung Hwan Kim, originaire de Corée du Sud, est une sorte de méditation poétique et sociale. Elle s'ancre dans son expérience physique, quasi phénoménologique, d'un quartier de New York, où il est installé depuis plusieurs années. Il y creuse les thèmes récurrents de son œuvre, liés à l'expérience souvent difficile de la migration, à la notion du chez-soi et aux souvenirs qu'on emporte. Confronté à l'incommensurabilité des mémoires intimes et collectives, des espaces intérieurs, extérieurs voire cosmiques, le travail de Sung Hwan Kim s'approprie ces composés de mémoire subjective et de rumeurs du monde, dans un flux d'associations oniriques et dans l'acuité d'un regard lucide.

PHOTOMUSÉE DE LA DANSE

Tim Etchells

Directeur artistique du groupe de performeurs Forced Entertainment, Tim Etchells vit et travaille au Royaume-Uni. Son œuvre associe performance, vidéo, photographie, projections de textes, installations et fiction. Pour *Photomusée de la danse*, il a sollicité des écrivains, artistes, universitaires, chorégraphes, danseurs, praticiens du théâtre et autres observateurs de la vie culturelle afin qu'ils proposent chacun une seule et unique image, susceptible d'ouvrir une perspective particulière dans l'appréhension du mouvement et de la danse. Il en résulte un ensemble singulier, interrogeant les schémas d'interprétation culturels de chacun, et générant de nouvelles possibilités de création chorégraphique.

JÉRÔME BEL EN 3 SEC. 30 SEC. 3 MIN. 30 MIN. 3H.

Musée de la danse

Le Musée de la danse expose Jérôme Bel : une proposition en forme de *reader's digest*, pour un chorégraphe cherchant à cerner « ce qui reste » de la danse, une fois réduite à son essence. Inlassable explorateur des ressorts de la fabrique chorégraphique, Jérôme Bel propose, depuis vingt ans et sa lecture fondatrice de Barthes, une réduction au « degré zéro » de la danse. S'il questionne les spectacles de masse, revisite Raymond Roussel pour donner le hoquet aux danseurs ou se penche sur le destin d'une ballerine, c'est aussi pour mieux déjouer les attentes des spectateurs. Un portrait de l'œuvre en déconstruction d'un artiste iconoclaste, à travers photos, textes, extraits vidéos, films documentaires et entretiens de son *Catalogue raisonné*.

PHOTOGRAPHIES DE STEVE PAXTON ET XAVIER LE ROY

Jean-Luc Moulène

Dans la « collection » à la fois classique, expérimentale et nomade que constitue le Musée de la danse, Boris Charmatz a choisi cinq photographies de l'artiste polymorphe Jean-Luc Moulène, auteur par ailleurs du dessin illustrant la 65^e édition du Festival. Son utilisation de la photographie comme instrument d'enquête ouvrant un « passage à l'autre » l'a fait se joindre, en 2003, à deux séries d'actions artistiques menées par l'association Edna fondée par Boris Charmatz et Dimitri Chamblas : *Ouvrée, artistes en alpages* et *Entraînements*. Son regard saisit, dans le geste performatif des danseurs et chorégraphes Steve Paxton et Xavier Le Roy, la possibilité d'une image de la danse et du monde qui puisse accepter la confrontation.

Réalisatrice, graphiste et critique d'art formée aux arts dramatiques et plastiques à Téhéran et à Paris, **Sima Khatami** collabore régulièrement avec des chorégraphes tels Pierre Droulers, Meg Stuart, Yves-Noël Genod ou Boris Charmatz. Sur une idée de ce dernier, ses images du ballet de la grue de levage installant le plateau de la Cour d'honneur accueilleront les festivaliers à l'entrée de l'École d'Art.

INSTALLATIONS

AUTRES LIEUX

DEAD RECKONING

Philipp Gehmacher & Vladimir Miller

SALLE DE CHAMPFLEURY

17 18 19

séances à 12h, 13h, 14h, 15h, 16h, 17h

durée 36 mn

Le chorégraphe Philipp Gehmacher et le plasticien et scénographe Vladimir Miller ont conçu une pièce vidéo pour trois danseurs, caméras et vidéo-projection. Les interprètes sont filmés sous quatre angles différents puis reportés sur les huit facettes d'un écran à échelle humaine, agencé en croix. Puzzle réfléchissant, ce dispositif lance un défi à la capacité déambulatoire du spectateur à trouver sa propre méthode de navigation au sein de ces images. Une fascinante tentative de reconstitution du récit impossible de ces corps, confrontés à la fragmentation de l'espace.

LA DISPERSION DU FILS

Jean Michel Bruyère

GYMNASE PAUL GIÉRA

7-24 JUILLET de 14h à 20h

(voir page 102)

UNWORT

William Forsythe

ÉGLISE DES CÉLESTINS

14 15 16 17 19 20 21 22 23 24 de 14h à 18h

(voir page 98)

THIS SITUATION

Tino Sehgal

SALLE FRANCHET

8-24 JUILLET de 12h à 18h

(voir page 100)

FACE À CE QUI SE DÉROBE : RECOMMENCER ET OFFRIR POUR LA PREMIÈRE FOIS

VISITE DES ATELIERS DE CONSERVATION-RESTAURATION

ÉCOLE D'ART

6-26 JUILLET

Dans les ateliers de conservation-restauration de l'École d'Art d'Avignon, des œuvres blessées, perdues, à visibilité dérobée sont en cours de traitement. Les questions relatives à leur vie, sans cesse mouvementée par leur entourage, se déploient ici avec un souci particulier porté aux traces et à leur perte. Ainsi la restauration de l'œuvre est-elle un miroir tendu à la création, et inversement. Gestes, éléments organiques, poussières, peintures, films, pellicules, performances : toutes les techniques et les matériaux de création sont concernés. Le parcours proposé au public s'apparente à une traversée des apparences, à une déambulation dans un monde de vacillations, de scènes et de transferts entre des objets, des corps et des regards, tous peuplés d'absences, d'histoires et de signes à partir desquels vont progressivement se constituer des repères, s'élaborer les récits. Deux visites quotidiennes des ateliers de restauration sont prévues pendant le Festival, menées par des étudiants de l'École et, plus ponctuellement, par des professionnels du monde de l'art, qui présenteront leur vision singulière sur le sujet.

Jean-Marc Ferrari directeur de l'École supérieure d'Art d'Avignon

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

BATAILLES

AUDITORIUM DE L'ÉCOLE D'ART

13 16 18 20 23 24 à minuit et demi

Les batailles proposées dans La Vingt-cinquième heure sont des moments spectaculaires qui mettent en jeu les capacités d'écoute et d'improvisation des interprètes engagés dans cette confrontation aux confins du duo et du duel.

nuît du 13 au 14

Erwan Keravec
Daniel Linehan

Tout juste sorti de l'école P.A.R.T.S. d'Anne Teresa De Keersmaecker, **Daniel Linehan** est une révélation de la nouvelle scène chorégraphique américaine. Il rencontre **Erwan Keravec**, virtuose de la cornemuse qui sort des cadres établis pour nous faire découvrir de nouvelles voies pour la musique.

nuît du 16 au 17

Simone Forti
Benoît Lachambre

Chorégraphe et danseuse, l'Américaine **Simone Forti** participe au développement de la danse post-moderne au sein du Judson Church Theater, où elle côtoie Trisha Brown, Lucinda Childs et Steve Paxton. Ici, elle est rejointe par le chorégraphe et interprète québécois **Benoît Lachambre**, qui travaille sur la réception sensuelle et sensitive de l'individu.

nuît du 18 au 19

Jeanne Balibar
Marlène Saldana

Membre du noyau artistique de la Compagnie du Zerep, dirigée par Sophie Perez et Xavier Boussiron, l'actrice **Marlène Saldana** rencontre une autre actrice, de théâtre et de cinéma, **Jeanne Balibar**.

nuît du 20 au 21

Eleanor Bauer
François Chaignaud

Formée à P.A.R.T.S., interprète pour Anne Teresa De Keersmaecker et Boris Charmatz, qu'elle accompagne dans les deux spectacles qu'il présente cette année au Festival d'Avignon, la danseuse et chorégraphe américaine **Eleanor Bauer** affronte **François Chaignaud**, chorégraphe et danseur, également présent au Festival avec deux spectacles.

nuît du 23 au 24

Alex Baczynski-Jenkins
Brendan Dougherty
Meg Stuart

La chorégraphe américaine **Meg Stuart** improvise avec deux interprètes de sa nouvelle création *VIOLET*: le danseur **Alex Baczynski-Jenkins** et le musicien **Brendan Dougherty**.

nuît du 24 au 25

Boris Charmatz
Médéric Collignon

Le danseur **Boris Charmatz** rencontre ici le cornettiste **Médéric Collignon** et renouvelle l'expérience du duo ou du duel.

FOYER DES SPECTATEURS

6-26 JUILLET DE 11H À 20H - entrée libre

Le Foyer de l'École d'Art sera un lieu de convivialité aménagé par l'École d'Art d'Avignon pour être le foyer des spectateurs du Festival.

Ce sera un **lieu de ressources** où vous trouverez des informations complémentaires et détaillées sur tous les spectacles et les artistes invités de cette édition, une sélection d'ouvrages à consulter sur place ainsi que la revue de presse quotidienne du Festival.

Lieu de croisement entre le public et les œuvres, l'École d'Art est un **espace de rencontre privilégiée** entre les spectateurs et les artistes. C'est dans sa cour que se déroulent notamment :

- les **Dialogues avec le public** animés par l'équipe des Ceméa, à 11h30 et 17h. Une heure et demie de dialogue entre les équipes artistiques et le public pour échanger autour des spectacles.

- les **Conversations à l'École d'Art** modérées par Karelle Ménine. Un cycle de discussions où des regards de spécialistes se conjuguent comme dans un salon littéraire, pour éclairer et mettre en perspective les œuvres de certains artistes du Festival.

Les temps de rencontre et d'échange entre les artistes et le public seront détaillés dans le *Guide du spectateur*, disponible dès le début du mois de juillet.

AVIS DE RECHERCHE...

En vue de la pièce qu'il prépare pour la Cour d'honneur du Palais des papes en 2013, **Jérôme Bel** souhaite rencontrer des spectateurs ayant assisté à un ou plusieurs spectacles dans ce lieu depuis la création du Festival. Il les recevra à l'École d'Art, sans rendez-vous, de 15h à 17h, du lundi 11 au vendredi 22 juillet, sauf samedi et dimanche.

La Vingt-cinquième heure (suite)

Outre les « batailles », improvisations présentées dans les pages précédentes, La Vingt-cinquième heure est le rendez-vous des formes atypiques ou performatives du Festival. Cette année, elles auront lieu à l'École d'Art, mais aussi au Gymnase du lycée Saint-Joseph.

✖

PRODUIT D'AUTRES CIRCONSTANCES

de Xavier Le Roy

ÉCOLE D'ART - durée 2h

8 9 À 23H

(voir page 85)

⚡田▲

ET NOUS BRÛLERONS UNE À UNE LES VILLES ENDORMIES...

EXPANDED CINEMA

de Sylvain George

ÉCOLE D'ART - durée 50 mn

11 12 À 23H

textes, images et mise en scène **Sylvain George**
avec **Valérie Dréville**

production Noir Production

Après des études de philosophie, aujourd'hui cinéaste, **Sylvain George** réalise des films-essais poétiques, politiques et expérimentaux. Influencé par Walter Benjamin, son travail est placé sous le signe de l'émancipation : pour lui, le cinéma ne peut se penser qu'à travers l'Autre. Ne séparant jamais le fond de la forme, alliant recherche formelle et engagement militant, ses films visent à ouvrir le regard, à laisser des traces de tout ce que l'on ne voit jamais dans notre société et que l'on se refuse parfois à voir.

Le cinéaste Sylvain George incarne tout d'abord une conduite. Son intransigeance est exemplaire et, depuis ses débuts, il ne s'en est jamais éloigné. Intransigeance qui est la sienne à l'égard du monde aussi bien que de l'art, affirmée au prix de combats menés avec acharnement, sans reddition aucune. En prise avec le présent le plus immédiat, il s'est impliqué dans un de ses nœuds les plus douloureux : celui du destin des sans-papiers. Être parti de là-bas, sans être arrivé quelque part... Être du bord ! Sylvain George a osé plonger dans ce qui fut un enfer moderne, l'enfer de Calais, et là-bas, il a rencontré, il s'est immergé, directement, sans médiateur, dans « la douleur du monde ». Il l'a auscultée, habité d'une irrépressible révolte. Ses mots comme ses images nous projettent, aujourd'hui, devant un noir pur, le noir de l'au-delà de la nuit. Sylvain George est en effet le veilleur d'une nuit dont il a éprouvé l'insupportable excès et dont il est ressorti pour dire toute la détresse. Et ainsi, comme à des Macbeth modernes, il nous fait perdre le sommeil. Aujourd'hui, après que Sylvain George a eu comme partenaire le grand Archie Shepp, c'est Valérie Dréville qui, avec le courage qui lui est propre, s'associe à cette aventure. Actrice de tous les possibles, elle se lance dans le « noir pur » de Sylvain George pour faire entendre les échos et retrouver les traces de l'enfer de Calais. Georges Banu

&

Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

L'Impossible-Pages arrachées et

Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerres)

films de **Sylvain George**

(voir page 126)

田⚡

FAIRE METTRE (ACTE 2)

de Sophie Perez et Xavier Boussiron

ÉCOLE D'ART - durée 40 mn

nuît du 15 au 16 à minuit et demi

(voir page 72)



GONZO CONFÉRENCE

de **Fanny de Chaillé**

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 40 mn

17 À 21H

conférence performative **Fanny de Chaillé** pour et avec **Christine Bombal**

production Association Display, lelabo
coproduction Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon
avec le soutien de la Ménagerie de Verre (Paris)

Chorégraphe, metteuse en scène, interprète et performeuse, autant de qualificatifs qui font écho au travail de l'artiste **Fanny de Chaillé**. Sans souci de genre, elle œuvre entre poésie, théâtre, danse et performance. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est la langue, cette matière qui peut être « éprouvée, broyée, mâchée », celle dont elle peut faire vriller les sons et les sens, toujours dans un esprit de recherche appliquée.

Fanny de Chaillé aime le rock. Et ce, depuis son adolescence. Pourtant, elle lui a préféré le théâtre. Pour la distance qu'il lui procure. Pour expliquer ce choix, elle conçoit une « conférence subjective sur le rock pleine d'amour et de sentiments ». À gauche d'une scène devant laquelle se presse un public debout, comme dans la fosse d'une salle de concert, elle lit elle-même le texte qu'elle a écrit à ce sujet. Mais c'est sur la performeuse Christine Bombal que les yeux des spectateurs sont braqués, elle qui donne corps aux mots de Fanny de Chaillé comme à l'esprit du rock'n'roll, dont elle figure, mini-jupe et bottes de cuir, les postures si fortement référencées. Phénomène naturel ou construction humaine ? Moment sacré d'authenticité ou règne de l'artifice par excellence ? Abolition de la forme ou partition ultracodée ? Communauté avec les spectateurs ou faux-semblant de rencontre ? Fanny de Chaillé décrypte les mécanismes du rock, de la représentation à l'identification. Avec beaucoup d'habileté, elle les met en parallèle avec ceux du théâtre, entrechoquant les conceptions jusqu'à faire se fissurer les stéréotypes. Au terme de sa démonstration, simple et précise, naît la troublante conviction qu'entre le rock et le théâtre, le plus libre des deux n'est pas celui auquel on pense spontanément...



ÉCARTE LA GARDINE, TU VERRAS LE PROSCÉNIUM

de **Sophie Perez** et **Xavier Boussiron**

ÉCOLE D'ART - durée 40 mn

nuît du 17 au 18 à minuit et demi

(voir page 72)



FORECASTING

de **Barbara Matijevic** et **Giuseppe Chico**

ÉCOLE D'ART - durée 50 mn

nuits du 21 au 22 et du 22 au 23

à minuit et demi

texte, mise en scène, vidéo et interprétation **Giuseppe Chico**, **Barbara Matijevic** assistantat à la dramaturgie **Sasa Bozic**

production 1^{er} Stratagème et De Facto
coproduction Kaaitheatre (Bruxelles), Uovo performing arts festival (Milan)
avec le soutien de la DRAC Île-de-France, du Ministère de la Culture de Croatie, de la Ville de Zagreb, de l'Institut français de Zagreb, de PACT Zollverein (Essen) et de l'Association Beaumarchais-Sacé



TRACKS

de **Barbara Matijevic** et **Giuseppe Chico**

ÉCOLE D'ART - durée 50 mn

22 À 19H

texte et mise en scène **Giuseppe Chico**, **Barbara Matijevic** assistantat à la dramaturgie **Sasa Bozic** son **Giuseppe Chico**, **Manuel Coursin** avec **Barbara Matijevic**

production 1^{er} Stratagème et De Facto
coproduction Kaaitheatre (Bruxelles), Musée d'art contemporain de Zagreb, Eurokaz Festival, Art Workshop Lazareti
avec le soutien de la Ville de Zagreb, du Ministère de la Culture de Croatie et de l'Association Beaumarchais-Sacé

Diplômée de littérature, **Barbara Matijevic** s'initie à la danse, puis travaille sous la direction de Kilina Cremona à Zagreb. Aux côtés de Boris Charmatz, elle participe à l'expérience *Bocal*. **Giuseppe Chico** étudie le théâtre en Italie, avant de se former auprès des chorégraphes Mark Tompkins ou encore Joao Fiadeiro. En théâtre, il a aussi été interprète pour Joris Lacoste. Depuis 2008, ils se sont engagés dans un travail de coécriture d'un cycle de conférences-performances, impliquant le public dans des architectures mentales, historiques ou imaginaires : la trilogie intitulée *Pour une théorie de la performance à venir ou Le seul moyen d'éviter le massacre serait-il d'en devenir les auteurs ?*

Partant du constat que la société de consommation et des médias conduit à la perte de l'Histoire, Barbara Matijevic et Giuseppe Chico nous ouvrent les portes d'une pensée concrète et captivante, ludique et poétique. Dans *Tracks*, Barbara Matijevic dessine sur un tableau noir une carte mentale autour de l'année 1989. Au récit et au dessin s'ajoute la voix du paysage sonore. Le spectateur découvre alors une conférence pour le moins inattendue qui l'amène autant sur le chemin de la pensée que sur celui de l'intuition et de la sensation. Si *Tracks* fait état de la perte du passé, *Forecasting*, ou « prédiction », pense celle du futur, neutralisé par le progrès technologique et l'élimination de l'historicité. Le tableau du conférencier est ici remplacé par l'ordinateur et ce sont les vidéos postées sur YouTube qui sont au cœur de la performance. De leur exploration du Net, les deux artistes observent que la démultiplication des histoires simultanées induit un tout autre rapport à la narration et au corps. Ils vont d'ailleurs lier le leur avec ces images, tout en déclinant des scénarios indéterminés sur le futur, et tisser ainsi la trame de leur récit. La technologie ne pourrait-elle pas aussi changer le monde et notre rapport à celui-ci ? Ils mettent en scène le monde alors qu'eux-mêmes se mettent en scène avec le monde, de sorte qu'on ne sait plus qui dirige qui !

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

Au départ, cela s'appelait Le Vif du Sujet : un danseur choisissait un chorégraphe, le chorégraphe était lui-même invité à choisir un compositeur. Le Vif du Sujet a évolué et est devenu aujourd'hui Sujets à Vif. La différence ? Un cadre moins strict, une proposition de départ plus ouverte, l'idée n'étant plus de partir de l'interprète mais de proposer aussi au chorégraphe de choisir son exécutant, d'ouvrir les collaborations entre différentes disciplines. Les artistes de cirque s'inscrivent ainsi dans la manifestation. C'est déjà la quatrième édition des Sujets à Vif, ces aventures détonantes au Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph. Ces rencontres entre interprétation et écriture, ces moments d'expérimentation, concoctés en commun et avec jubilation, par le Festival d'Avignon et la Sacd, sont dorénavant un rendez-vous pérenne et incontournable. 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 auxquels, une nouvelle fois, l'occasion est donnée d'échanger et de se mêler. Il s'agit aussi de moments d'explorations géographiques : les artistes composant ce programme viennent de France, mais aussi de Belgique, du Congo-Brazzaville, d'Haïti, du Maroc, du Nigeria, du Portugal, de Roumanie... Car pour pouvoir se faire connaître, il faut savoir accueillir.

Laurent Heynemann président de la Sacd

Programme A

8 9 10 12 13 14 À 11H

TRENTE TROIS TOURS

une commande à **David Lescot**

Auteur, compositeur et metteur en scène, **David Lescot** cherche à allier écriture et improvisation, théâtre et formes non dramatiques, notamment la musique et le chant. En 2009, cette recherche le conduit à la création de *L'Européenne*, un spectacle à la sensibilité musicale et à la distribution polyglotte qui témoigne de son rejet de l'idée d'uniformisation des cultures. Toujours curieux et attentif au dialogue entre les arts, il convie aujourd'hui le danseur congolais **DeLaVallet Bidiefono** à partager le plateau avec lui.

Onze pièces de trois minutes, comme onze morceaux sur un disque vinyle, avec entre eux aussi peu ou autant de lien. Onze duos mettant aux prises, en présence, face à face, l'auteur et musicien David Lescot et le danseur et chorégraphe de Brazzaville, DeLaVallet Bidiefono. Le thème de l'album : se battre, comme une possibilité (parmi d'autres) de se connaître.

texte et musique **David Lescot** chorégraphie **DeLaVallet Bidiefono** interprétation **DeLaVallet Bidiefono, David Lescot**



VOYAGE COLA

une commande à **Bouchra Ouizguen**

La chorégraphe marocaine **Bouchra Ouizguen** débute en tant que danseuse orientale avant de rencontrer Mathilde Monnier et Bernardo Montet et de se diriger vers la danse contemporaine. Partie prenante du *Bocal* de Boris Charmatz, elle se fraie sa propre voie, entre modernité et tradition. Elle signe notamment une dérangement et douce *Madame Plaza* où la danse libère des contraintes morales et esthétiques. Aujourd'hui, elle confronte son univers à celui du chorégraphe **Alain Buffard**.

Des ritournelles d'enfants, des promesses de voyages, d'ailleurs et de meilleur. Une femme, une artiste, des racines des deux côtés de la Méditerranée avec sa cohorte de clichés et de présupposés. *Voyage Cola* esquisse le parcours de Bouchra qui, décidément, n'est jamais aux places que lui assignent les diktats. Rebelle, ou simplement elle – n'empêche qu'elle marche de l'avant, la fille. Alain Buffard

conception **Alain Buffard** fabrication et interprétation **Bouchra Ouizguen**

Programme B

8 9 10 12 13 14 À 18H

TERRE/CRI/EFFAREMENT DE TOUTE LA TERRE LE GRAND EFFAREMENT

une commande à **Guy Régis Jr**

Fondateur du Nous Théâtre, premier mouvement de théâtre contemporain en Haïti par l'audace de ses formes et de ses langages, **Guy Régis Jr**, créateur polymorphe, est à la fois poète, metteur en scène, dramaturge, comédien et vidéaste. Impliqué tout entier dans l'expérience de l'écriture, il la vit comme une « enivrante médication ». Ici, il tente de revenir, plus d'un an après le séisme qui dévasta son île, sur ce traumatisme pour lui donner un nouvel écho avec la complicité du compositeur et improvisateur **Alain Mahé**.

Deux femmes perchées sur une colline après une grande catastrophe. Pour révéler l'effroi. Leur effarement. Leur grand dédain du mal. Du mâle. L'effort de devoir vivre encore. Exister après cette chose indicible. Le rituel de la continuation. Deux femmes. D'elles-mêmes d'autres gens. Sur d'autres territoires éteints. Après une grande guerre. Une épidémie effroyable. Après le dur passage du mal. Du mâle. Elles ne terminent pas de parler. Elles ne terminent pas de se taire. Ne finiront jamais par tout dire. Comme jamais on ne finit jamais par tout dire au théâtre. Ressasser l'humaine condition. Le charme de la désolation.

Guy Régis Jr

texte **Guy Régis Jr** composition sonore **Alain Mahé** interprétation **Ese Brume, Nanténé Traoré**



HOW TO BECOME INVISIBLE

(Comment devenir invisible)

une commande à **Eduard Gabia**

Avant de signer ses propres chorégraphies, **Eduard Gabia** a dansé pour Karine Ponties, Thomas Plischke ou encore Thomas Lehmen. Avidé d'expérimentations, le jeune chorégraphe roumain se plaît à explorer les limites physiques et à jouer avec les notions de temps. Dans cet esprit, il a participé au projet *Brouillon* mené par Boris Charmatz, une occasion d'investir la frontière entre espace d'exposition et performance. Aujourd'hui, il se lance dans une nouvelle expérience avec le chorégraphe, scénariste et acteur **Rui Catalão** et le producteur de musique électronique **Minus**.

Nous ne voyons aucun intérêt à produire un travail qui resterait caché aux yeux du public. Il nous faut aborder adroitement cette pièce, afin qu'une telle expérience, un spectacle invisible, puisse exister. Il serait bien naïf de penser que quelque chose n'est invisible que parce qu'il est caché. La question de l'invisibilité est beaucoup plus vaste que cela. Beaucoup de choses restent invisibles dans le processus de travail, cela s'appelle le surplus. Qu'est-ce qui, de nous, est visible ? Qu'est-ce qui reste invisible ? Ce qui reste invisible appartient à Dieu, mais si Dieu n'existe pas... Que choisir ?

Eduard Gabia et Rui Catalão

chorégraphie **Eduard Gabia** conception **Rui Catalão** musique **Minus** interprétation **Rui Catalão, Eduard Gabia, Minus**

Programme C

19 20 21 23 24 25 À 11H

CONTES TORDUS

une commande à **Julie Nioche**

Interprète pour plusieurs compagnies et codirectrice avec Rachid Ouramdane de la compagnie Fin Novembre de 1996 à 2006, **Julie Nioche**, ostéopathe et chorégraphe, crée en 2007 A.I.M.E., Association d'Individus en Mouvements Engagés, qui travaille autour des cultures et des représentations du corps dans les champs de la danse, du travail social et médical. Ses pièces donnent une place radicale à la scénographie, la lumière et la musique. Elles impliquent les interprètes dans des danses « sensorielles et sensuelles », dimension oubliée de la fabrique politique des corps. Ici, elle rencontre pour la première fois **Christophe Huysman**, poète de la scène.

L'histoire de ce duo est une rencontre de deux interprètes, chorégraphe et auteur. Nous construisons avec nos corps imaginaires et nos histoires secrètes des contes. Dans une boîte à musiques, à couleurs, à paroles et à danses : le goût de la vie, la petite fille penchée, le garçon instable, je vous ai cherché quatre jours et quatre nuits.

Julie Nioche et Christophe Huysman

chorégraphie **Julie Nioche** textes **Christophe Huysman** décor **Gilles Gentner** musique **Alexandre Meyer** costumes **Anna Rizza**
interprétation **Christophe Huysman, Julie Nioche**



SOUS LES FEUX...

une commande à **Pedro Pauwels**

Formé chez Rosella Hightower à Cannes, **Pedro Pauwels** débute en tant qu'interprète au sein de la compagnie Karine Saporta et travaille avec Odile Duboc pour la création du *Projet de la matière*. Adeptes du mélange des arts, il n'hésite pas à convoquer le théâtre, la danse hip-hop, les musiques improvisées mais aussi le cirque, comme en témoigne *Libellule*, la pièce qu'il a créée pour le jongleur Jérôme Thomas. Il continue cette expérience en faisant appel aujourd'hui au circassien **Jörg Müller**.

Poussé en permanence à être sous les feux, l'homme contemporain semble malgré tout connaître sa destinée, sa mission. Esquives, détours, acceptations, agressions, déséquilibres, il est comme un animal, soumis à une vigilance accrue pour que rien ne stoppe son avancée... Ici un homme debout, le regard plongé dans l'horizon, un homme intègre, qui s'écrase et s'éteint, un destin comme tant d'autres, une perte de confiance, une quête de reconnaissance...

Pedro Pauwels

conception et chorégraphie **Pedro Pauwels** création musicale **Raphaël Raccucia** interprétation **Jörg Müller, Pedro Pauwels** (sous réserve)

Programme D

19 20 21 23 24 25 À 18H

NATURE AIME À SE CACHER

une commande à **Jacques Bonnaffé**

Comédien à part entière, engagé par ses choix au cinéma comme au théâtre, sa relation aux auteurs, son parcours avec certains metteurs en scène dont Alain Françon, Jean-François Peyret et Jean-Pierre Vincent, **Jacques Bonnaffé** étend sa pratique à des domaines variés, lectures ou concerts d'écritures, pièces dramatiques et radiophoniques, performances ou banquets littéraires, accordant toujours à la poésie vivante, qu'elle soit dialectale ou savante, une part privilégiée. Il se frotte aujourd'hui à un autre champ artistique en invitant le danseur **Jonas Chéreau** à le rejoindre pour son Sujets à Vif.

Dans cette approche par la danse, il s'agit d'inviter le spectateur à une contemplation philosophique qui place au centre la question de l'animal. Partant de deux courts textes de Jean-Christophe Bailly dans *Le visible est le caché* où l'animal observé est résolument d'un autre monde. Plus qu'une connaissance lointaine, c'est un savoir qu'il nous appartient d'apprécier. L'auteur, en passant par les peintures de Gilles Aillaud, interroge l'énigme du visible et de l'apparence, dans la nature et sur scène. Jacques Bonnaffé

conception **Jacques Bonnaffé** chorégraphie **Jonas Chéreau** interprétation **Jacques Bonnaffé, Jonas Chéreau**



STILL / life

une commande à **Qudus Onikeku**

Diplômé du Centre national des Arts du cirque, interprète pour les chorégraphes Heddy Maalem et Sidi Larbi Cherkaoui comme pour les metteurs en scène Georges Lavaudant et Moïse Touré, **Qudus Onikeku** est fait de diversité. Son parcours est aussi bien influencé par les danses traditionnelles nigérianes, le hip-hop, la capoeira, l'acrobatie, que par le vocabulaire contemporain. Ses spectacles questionnent les notions d'exil et d'identité. Il invite aujourd'hui le danseur et chorégraphe **Damien Jalet** à partager le plateau pour ce Sujets à Vif.

Quand on entend parler du Nigeria ici, peu de choses viennent à l'esprit, peu de choses qui ne dépassent les clichés qu'un Occidental peut se faire d'un pays d'Afrique. Le titre *STILL / life*, comme *ENCORE / vie*, *L'IMMOBILITÉ / vivant...* presque paradoxal, envers et contre tout, et sa traduction non littérale en français de « nature morte » semble dire son opposé. Nous commençons ce travail avec l'utopie de rendre visible les deux faces d'une même pièce en un même temps. Faire apparaître l'arrière de ce qui se présente de manière frontale. Avant tout, mettre en tension nos contradictions et oppositions, reflets de la schizophrénie du monde dans lequel nous vivons, et utiliser l'énergie ainsi libérée comme carburant pour cette première étape de création. Qudus Onikeku et Damien Jalet

conception et chorégraphie **Qudus Onikeku** dramaturgie et co-écriture **Damien Jalet** musique **Charles Amblard**
interprétation **Qudus Onikeku**

Théâtre Ouvert / 40 ans

Quarante ans déjà que Jean Vilar accueillait à bras ouverts Théâtre Ouvert et sa célèbre formule de « mise en espace » : une approche scénique d'un texte nouveau, choisi par un metteur en scène, travaillé avec des comédiens de son choix durant douze jours consécutifs, sans décor ni costumes. Au spectateur d'imaginer le futur spectacle possible. Chaque présentation était suivie d'un dialogue avec le public. Jean-Pierre Vincent ouvrit le feu en 1971 ; Alain Françon se prêta au jeu avec le retour au Festival de Théâtre Ouvert en 1985, à l'initiative d'Alain Crombecque. Tous deux participent cet été au cycle de mises en espace conçu pour l'anniversaire des quarante ans de Théâtre Ouvert. Deux metteurs en scène d'une nouvelle génération, Frédéric Maragnani et Benoît Lambert, se joignent à ces grands de la mise en scène. Quatre nouvelles pièces, choisies par ces artistes, témoignent d'une ouverture aux écritures non exclusivement francophones, comme ce fut longtemps le cas : celle d'une Anglaise de vingt-sept ans, d'une Américaine déjà bien connue dans son pays, d'un nouvel auteur allemand et d'un jeune auteur français. Un salut aux très nombreux auteurs déjà révélés par Théâtre Ouvert sera proposé par Stanislas Nordey dans une « traversée », qui retrace également son parcours personnel avec ces œuvres. France Culture, présente aux côtés de Théâtre Ouvert depuis ses débuts au Festival, offre cette soirée aux spectateurs et auditeurs de la radio. La finalité espérée de toute mise en espace demeurant le spectacle futur, toujours possible, un spectacle emblématique de Théâtre Ouvert sera repris : *Ébauche d'un portrait*, d'après le *Journal* de Jean-Luc Lagarce. Enfin, une rencontre autour de l'écriture scénique à Théâtre Ouvert, animée par Denis Guénoun, et une exposition d'affiches aux Pénitents blancs retraçant ces quarante années de découvertes et d'enthousiasmes théâtraux, compléteront cette présence dans la 65^e édition du Festival.

Micheline Attoun et Lucien Attoun directeurs de Théâtre Ouvert

Entretien avec Micheline Attoun et Lucien Attoun

Est-il vrai que Théâtre Ouvert est né d'une rencontre avec Jean Vilar ?

Lucien Attoun : Jean Vilar et Georges Wilson se sont décommandés au dernier moment pour une émission de France Culture que j'ai dû assurer en direct d'Avignon avec pour seul invité présent André Benedetto. À la fin de l'émission, alors que je décidais de quitter le Festival, j'ai croisé Jean Vilar. Je lui ai reproché de ne pas accorder beaucoup de place à la jeune création et aux auteurs contemporains. Il m'a dit avoir tout essayé et m'a mis au défi de lui proposer quelque chose. Sur l'autoroute, j'ai commencé à réfléchir à notre conversation et, à la rentrée, j'ai appelé Paul Puaux et lui ai résumé ma réponse au défi de Jean Vilar. Deux jours plus tard, Jean Vilar me disait d'emblée son accord, tout en évoquant deux « problèmes ». « À quel lieu pensez-vous ? » m'a-t-il demandé. J'ai répondu : « Peu importe, pourvu qu'il ait un toit », ce qui était une petite provocation dans un Festival magnifié par son plein air. Paul Puaux m'a alors proposé une chapelle désaffectée, celle des Pénitents blancs. « Quel horaire voulez-vous ? 18 heures ou 24 heures ? » « Ni l'un ni l'autre. Celui de la Cour d'honneur, pour ne pas marginaliser dès le départ la manifestation et que les spectateurs sachent qu'il leur est proposé un vrai travail théâtral et non des représentations au rabais. » En cinq minutes, tout était réglé.

Vous avez alors immédiatement proposé des mises en espace ?

L. A. : Oui, l'idée généralement répandue à l'époque était qu'il n'y avait pas d'auteurs dramatiques en France et qu'il fallait aller les chercher plutôt en Angleterre ou en Allemagne. Contre cette idée et ayant déjà expérimenté la « mise en espace » – sans l'avoir nommée – pour la 8^e *Journée mondiale du Théâtre* sur France Culture en 1969, je l'ai proposée comme premier mode d'action d'un « théâtre de création ». Le principe est simple : un metteur en scène choisit une pièce nouvelle d'un auteur contemporain ainsi que des comédiens pour donner à entendre, dans un dispositif scénique léger, une première approche de ce texte. Ricardo Marquez, régisseur, Pomme Meffre, administratrice, Micheline et moi, après avoir transformé la Chapelle en théâtre, assurions à nous quatre tout le « reste », tant administratif que financier. Aux créateurs de créer !

Jean Vilar décède subitement entre le moment où il décide de vous accueillir au Festival d'Avignon et votre arrivée en 1971...

L. A. : Oui, mais il avait laissé une note à Paul Puaux, soulignant que cette expérience « devrait se révéler comme une des plus importantes du théâtre contemporain ». Il me faut préciser que ce projet était double : un volet avignonnais et un parisien. Les mises en espace convaincantes d'Avignon passeraient à la mise en scène au Théâtre de la Cité internationale ; tandis que les mises en espace parisiennes heureuses intégreraient la programmation du Festival d'Avignon.

Micheline Attoun : Ce qui nous a frappés, c'est la générosité de Jean Vilar, qui n'a posé que des questions concrètes et qui a fait totalement confiance à Lucien, jusqu'à lui laisser le soin de choisir les metteurs en scène et les textes alors qu'il ne le connaissait que comme journaliste et critique. Il faut aussi noter notre propre inconscience qui nous a permis de faire entre cinq et sept mises en espace par Festival.

Comment s'organisait cette espèce de marathon théâtral ?

M. A. : C'était vraiment un marathon, sans jours de relâche. Nous avons souhaité un lieu polyvalent et chaque mise en espace avait son dispositif propre. Ce qui voulait dire qu'après douze jours de répétitions à Paris, chaque équipe répétait sur place

dans le dispositif scénique de la précédente. Aujourd'hui, je me demande comment nous faisons. Notre grande chance, c'est que grâce à Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil et la troupe qu'ils avaient réunie, la toute première mise en espace, le 23 juillet 1971, de la pièce de Rezvani, *Le Camp du drap d'or*, a connu un succès immédiat.

L. A. : Précisons aussi que les règles du jeu étaient et restent les mêmes pour tout le monde : mêmes conditions de travail, mêmes salaires.

Il y a eu ensuite l'aventure de Théâtre Ouvert au Jardin d'hiver à Paris...

M. A. : Oui, dans une totale fidélité au projet initial de 1971, intitulé « De l'essai à la création ». Au point que nous avons tenu, en 1981, à ouvrir le Jardin d'hiver, ce nouveau lieu dédié au théâtre contemporain, avec une mise en espace et non un spectacle. Un pari risqué qui a permis à Bruno Boëglin de présenter la première pièce d'Enzo Cormann.

Comment vous était venue l'idée de la mise en espace ?

L. A. : D'abord de nos rencontres très régulières avec des auteurs dramatiques dont certains se plaignaient de n'être ni lus ni joués. Nous recevions chez nous Weingarten, Dubillard, Atlan, Gatti, Grumberg ou Haïm et, parfois, Ionesco. Ensuite de ma fréquentation assidue des salles de spectacle où j'entendais souvent dire que, si un spectacle créé avec une pièce nouvelle, donc sans références, était raté, c'était toujours parce que l'auteur n'avait pas de talent. Si, au contraire, elle « marchait », on félicitait surtout le metteur en scène. Cette injustice nous révoltait, Micheline et moi. Il ne faut pas non plus oublier que cette période post-soixante-huitarde voyait se développer un théâtre où tout était possible, mais aussi de grands décors, qui faisaient souvent disparaître les textes et, avec eux, leurs auteurs.

Qu'est-ce qui fait, selon vous, la spécificité de la mise en espace ?

L. A. : Ce n'est pas une lecture-spectacle. Nous proposons que, dans un temps court, un metteur en scène et des comédiens mettent toute leur énergie pour donner à entendre un nouveau texte, sans oublier que le théâtre est un espace habité par des acteurs.

M. A. : Plusieurs éléments font la spécificité des mises en espace. D'une part, le public est au centre du projet, dans la mesure où il sait qu'il est invité à imaginer – autour d'un travail élaboré sans décor ni costumes, avec éclairages et bande-son légers – le futur spectacle possible. Et il joue le jeu, d'autant qu'il peut s'exprimer à l'issue de chaque mise en espace lors d'une rencontre avec l'auteur, le metteur en scène, les comédiens et nous-mêmes. D'autre part, le metteur en scène, débarrassé des problèmes de production, que nous assumons, porte la responsabilité du choix du texte – ce qui l'oblige souvent à en lire beaucoup – et à s'investir dans ce qui s'écrit aujourd'hui, ce qu'il ne fait pas forcément au quotidien. Encore aujourd'hui, Jean-Pierre Vincent, fin connaisseur du théâtre contemporain, qui ouvrira les festivités du quarantième anniversaire de Théâtre Ouvert, a lu trente pièces avant de choisir celle qu'il allait faire entendre : celle d'une jeune auteure anglaise de vingt-huit ans, Sam Holcroft, qu'il ne connaissait pas et que nous lui avons fait connaître. Nous continuons donc, en 2011, à réunir un auteur peu connu et un metteur en scène reconnu. C'est vraiment la base de notre aventure.

Depuis quelques années, vous associez également aux auteurs des jeunes metteurs en scène ?

M. A. : En effet, à Avignon, il y aura Frédéric Maragnani, qui travaillera sur un texte d'Éric Pessan, qu'il a choisi dans la collection *Tapuscrits*, et Benoît Lambert, qui mettra en espace le texte d'un jeune auteur allemand, Philipp Löhle, édité aux Presses Universitaires du Mirail.

Vous avez par la suite décliné la forme initiale de la mise en espace selon plusieurs modules différents...

L. A. : Oui, avec le *Gueuloir* en 1974, les *Cellules de création* en 1975, les *Mises en voix* à partir de 1978 et les *Chantiers* depuis 1991, nés pour les 20 ans de Théâtre Ouvert, à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon.

M. A. : Le *Chantier* permet à un auteur, présent pendant toutes les répétitions, de travailler directement avec le metteur en scène et les comédiens, en étant rémunéré comme eux. L'expérience s'est généralisée avec notre *École Pratique des Auteurs de Théâtre*, dans laquelle, pour prendre un exemple récent, nous avons fait se rencontrer, pour travailler ensemble, Lancelot Hamelin, Mathieu Bauer et la compagnie Sentimental Bourreau. C'est dans l'EPAT que François Bégaudeau a fait naître avec François Wastiaux, la version théâtrale de *Entre les murs*, avant d'écrire sa pièce, *Le Problème*, que nous avons publiée en *Tapuscrit*.

L. A. : Ces modes d'action ont un seul et même but : contribuer à passer de l'essai à la création. Ces expérimentations permettent, d'une part, aux auteurs de corriger éventuellement le tir s'ils perçoivent quelques défauts dans leur texte, et, d'autre part, aux metteurs en scène de confirmer leur intérêt pour le texte qu'ils viennent d'aborder sur un plateau. C'est un peu comme des fiançailles entre auteurs et metteurs en scène avec, parfois, un mariage à la clé.

Votre rôle a-t-il changé au cours de ces quarante années ? Intervenez-vous plus dans les projets ?

M. A. : Bien sûr, le fait d'avoir, depuis 1981, un lieu à Paris, nous a fait voir les choses différemment puisque nous pouvons envisager des mises en scène. Mais ce qui n'a jamais changé, c'est notre curiosité pour les textes de théâtre. Nous aimons les lire et faire partager notre plaisir. Ce qui sous-entend un vrai parcours avec les auteurs, et aussi une grande franchise dès la lecture de leur manuscrit, ce qui n'est pas toujours facile.

L.A. : Nous ne leur disons pas comment ils doivent réécrire leur pièce. Nous leur disons simplement pourquoi nous n'adhérons pas totalement ou en partie à leur texte. C'est là le corollaire de notre volonté de défendre la nécessaire confrontation de l'écrit au plateau.

Vous avez même commandé des textes à des auteurs...

L. A. : Bien sûr, lorsque nous avons le sentiment qu'un écrivain pourrait écrire pour le théâtre. Mais, pour reprendre la réponse que nous avons faite dans un article qui nous présentait comme des « accoucheurs » : on n'accouche que des femmes enceintes. Avec les commandes, nous incitons les auteurs à écrire dans la confiance, tout en les aidant à obtenir l'aide légitime dont ils ont besoin.

Vous avez présenté des dizaines et des dizaines de *Mises en espace*, de *Chantiers*, de *Gueuloir*s, de *Mises en voix*. N'avez-vous eu que des succès ?

L. A. : Certes non, mais je me plais à citer le président Pompidou qui, en 1972, pour défendre une exposition d'art contemporain très critiquée par sa propre majorité a dit : « Les pouvoirs publics ont le devoir du gâchis nécessaire. » C'est l'Histoire qui fait la sélection.

M. A. : Ce qui veut dire qu'un auteur, comme tout artiste, a besoin de temps. Il y a une maturation nécessaire et je crois que, dans certains cas, nous avons pu les aider. Nous pensons que l'art d'écrire s'apprend. La première pièce de Jean-Luc Lagarce n'était vraiment pas aboutie, mais il y avait là une chose tellement personnelle, une écriture si originale, que nous lui avons fait nos critiques en disant que nous attendions la pièce suivante. Quand nous l'avons reçue, nous l'avons immédiatement publiée et nous avons, par exemple, permis que sa pièce *Music-Hall* soit jouée à Paris, car il ne trouvait aucun lieu qui accepte de la programmer.

Pensez-vous comme Picasso, que « l'Art, c'est comme le chinois : ça s'apprend » ?

M. A. : J'en suis sûre ! C'est pourquoi nous avons créé en 2005 *L'École Pratique des Auteurs de Théâtre*. Chacune des sessions – au nombre de quinze jusqu'à présent –, d'une durée de deux à quatre semaines, propose à l'auteur de participer au travail mené sur son texte par un maître d'œuvre et des comédiens. Tout l'intérêt étant de déplacer l'auteur de sa table de travail vers un espace ouvert, de partage et de dialogue : le plateau. Ainsi, il peut entendre et tester son écriture sans souci de rentabilité immédiate.

Avez-vous encouragé des auteurs de romans à écrire pour le théâtre ?

L. A. : Oui, avec des succès divers. Ce fut le cas avec Jacques Serena, Laurent Gaudé, Arno Bertina, François Bon, François Bégaudeau... En ce moment, après avoir lu son dernier roman, j'aimerais convaincre Emmanuel Carrère d'écrire pour le théâtre. Nous pouvons provoquer, mais nous ne pouvons pas imposer un désir. Il faut que ces romanciers aient un véritable désir de théâtre.

M. A. : J'ai lu cet été un roman remarquable, *Où j'ai laissé mon âme* de Jérôme Ferrari, que je ne désespère pas d'amener vers le théâtre.

Depuis quarante ans, avez-vous établi des critères de sélection ?

M. A. : Jamais, il y a tellement de paramètres qui font qu'on adhère ou non à une pièce. Bien sûr, il y a des pièces qui vous tombent des mains, mais parfois aussi il y a des pièces qui nécessitent plusieurs lectures par plusieurs lecteurs pour qu'une opinion puisse se dégager.

L. A. : Je suis incapable de théoriser sur mes choix. Quarante ans après, je ne peux toujours pas expliquer pourquoi j'ai la sensation qu'un texte doit être présenté sur une scène et pourquoi tel autre ne me semble pas avoir les qualités nécessaires pour affronter le plateau. Ce qui me guide, c'est l'urgence que je ressens à la lecture, urgence de faire entendre la pièce, de la faire circuler. C'est aussi pour cela que nous avons créé les *Tapuscrits*, pour permettre une circulation plus importante. Ce sont des ballons que nous lançons à la profession afin qu'ils s'en emparent.

Pour ce quarantième anniversaire, vous allez faire entendre des pièces étrangères traduites en français.

L. A. : En fait, dès la première édition de Théâtre Ouvert, il y avait un auteur italien, lu par Jean-Pierre Vincent. Mais depuis quelques années nous avons, dans une politique d'échange, donné à entendre de plus en plus de textes étrangers. Cela fait partie de nos préoccupations et nous travaillons pour cela, souvent en harmonie avec la Maison Antoine Vitez. Sofia Fredén, Imre Kertész, Tom Lanoye, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Naomi Wallace, par exemple, ont été entendus pour la première fois en France au Jardin d'hiver. Avec Stanislas Nordey et la complicité du Théâtre national de Bretagne de Rennes, ce fut Fausto Paravidino. Nous pensons qu'il est tout à fait possible de procéder à un brassage des dramaturgies.

Votre statut vient de changer puisque Théâtre Ouvert est devenu un Centre National des Dramaturgies Contemporaines. Comment voyez-vous la suite de votre travail ?

M. A. : Très simplement. Il est primordial de continuer à concilier le travail expérimental de recherche avec la présentation de spectacles, qui sont nécessaires pour fidéliser un public et légitimes lorsque la pièce est réussie. Il reste, par ailleurs, pour Théâtre Ouvert, de nombreux auteurs à découvrir et à défendre.

L. A. : Malgré la stagnation de nos subventions, nous allons continuer à multiplier les partenariats de sensibilisation avec d'autres lieux, avec les écoles de théâtre, avec les universités.

Théâtre Ouvert continue donc. Mais pourquoi avez-vous choisi ce nom au début de votre aventure ?

M. A. : C'est le nom de la collection de théâtre contemporain que Lucien avait créée aux éditions Stock en 1970. Ce nom voulait affirmer l'ouverture aux écritures contemporaines. Lorsque Jean Vilar nous a proposé de venir à Avignon, nous voulions appeler cette expérience « théâtre de création ». Jean Vilar a objecté que tout le Festival d'Avignon était un festival de création et a insisté pour que nous rappelions l'idée d'ouverture. Le titre est donc resté en suspens et, à sa mort, par fidélité à ce qu'il souhaitait, nous avons gardé le nom de Théâtre Ouvert. Cela voulait dire, pour nous, que nous étions ouverts à la pluralité des écritures sans dogmatisme.

L. A. : Comme aurait dit Jean Vilar : « Faire pour les gens de mon temps le théâtre de mon temps. »

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田

MISES EN ESPACE

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

8 9 13 14 18 19 23 24

production Centre National des Dramaturgies Contemporaines-Théâtre Ouvert
coproduction Festival d'Avignon, France Culture
avec le financement de la Région Île-de-France et de la D.G.C.A. (Ministère de la Culture et de la Communication)
avec le soutien de la Sacd et de la Maison Antoine Vitez (Centre International de la Traduction Théâtrale)

Toutes les mises en espace seront suivies d'un dialogue avec le public.

CANCRELAT

de **Sam Holcroft**

par **Jean-Pierre Vincent**

8 9 juillet à 15h et 21h

texte **Sam Holcroft** mise en espace **Jean-Pierre Vincent** traduction **Sophie Magnaud**
avec la collaboration de **Bernard Chartreux, Alain Poisson**

avec **Suzanne Aubert, Daphné Biina Nwanak, Sébastien Chassagne, Chloé Chaudoye, Julien Frégé, Sophie Magnaud, Julie Pilod**

coproduction Compagnie Studio Libre / avec la participation artistique du Jeune Théâtre national et du PSPBB-École supérieure d'Art dramatique de la Ville de Paris / avec le soutien du Traverse Theatre (Édimbourg) et du British Council

Cancelrat est publié aux éditions Théâtre Ouvert/Tapuscrit.
Cette mise en espace sera captée par France Culture.

Sam Holcroft débute sa carrière à vingt ans, en 2003, en intégrant le groupe de jeunes auteurs de théâtre du Traverse Theatre d'Édimbourg. En 2005, elle est sélectionnée pour participer à la célébration des cinquante ans du Royal Court Theatre. Depuis 2006, elle a écrit une dizaine de pièces. *Cancelrat* a été mis en voix par Sophie Loucachevsky, dans le cadre d'un échange entre le Traverse Theatre et Théâtre Ouvert, en partenariat avec la Maison Antoine Vitez.

Jean-Pierre Vincent ouvrit en 1971, le premier cycle de mises en espace de Théâtre Ouvert à Avignon. Depuis la fondation de la Compagnie Vincent-Jourdeuil en 1972 jusqu'à sa nouvelle compagnie Studio Libre, Jean-Pierre Vincent a alterné ses activités de metteur en scène (de textes contemporains, classiques et d'opéras), de pédagogue et directeur de lieu (TNS, Comédie-Française, Théâtre Nanterre-Amandiers).

La salle de classe de Beth, professeur de sciences naturelles. Les élèves crient, se battent, cassent fenêtres et portes... Dehors, la guerre fait rage. Dans les moments d'accalmie, la prof leur fait réviser « l'ovulation », « la sélection naturelle » et leur apprend par exemple que les organismes dont l'espérance de survie est la plus grande ne sont pas forcément les plus forts mais ceux qui s'adaptent le plus aisément à leur environnement, comme les cafards, ou cancelrats. Comment le vivant va-t-il se sortir de cette sale histoire ?

DÉNOMMÉ GOSPODIN

de **Philipp Löhle**

par **Benoît Lambert**

13 juillet à 15h et 21h / **14 juillet** à 12h et 18h

texte **Philipp Löhle** mise en espace **Benoît Lambert** traduction **Ruth Orthmann** avec la collaboration d'**Antoine Franchet**
avec **Christophe Brault, Chloé Réjon, Emmanuel Vérité**

avec le soutien du Goethe Institut et du Théâtre national de la Colline

Dénommé Gospodin est publié aux Presses Universitaires du Mirail.
Cette mise en espace sera captée par France Culture.

Philipp Löhle est né en 1978 à Ravensburg. Après des études d'histoire, de littérature et de théâtre, il écrit plusieurs pièces très remarquées, comme *Kauf-Land* (2005) et remporte des prix à Berlin et Heidelberg. Il tourne des courts-métrages et des documentaires, et travaille pour la presse écrite. Depuis 2009, il est auteur associé au Maxim Gorki Theater à Berlin.

Benoît Lambert a été élève à l'École supérieure d'Art dramatique de Pierre Debauche. Avec sa première mise en scène, *Tentative de description d'un dîner de têtes*, d'après Jacques Prévert, naît en 1993 Le Théâtre de la Tentative. Il met en scène des textes classiques ou contemporains : Hervé Blutsch, Brecht, Molière, Slawomir Mrozek, Musset, Sarraute, Serge Valletti, Jean-Charles Massera... Il est membre du comité de lecture du Théâtre national de la Colline, où il a découvert le texte de Philipp Löhle.

Qui est donc Gospodin ? Comment ce rêveur se retrouve-t-il à la tête d'un prodigieux magot après avoir tout perdu ? À la fois grand seigneur et mendiant, Gospodin, l'anti-héros d'une légende d'aujourd'hui, un lointain cousin de Job ou de Bartleby, est pris dans la ronde burlesque des personnages d'un théâtre qui navigue entre Brecht et les Monty Python. Une fable virtuose, truffée de traits d'esprit, sur nos petits arrangements avec la société de consommation.

TOUT DOIT DISPARAÎTRE (SOLDES MONSTRES)

de **Éric Pessan**

par **Frédéric Maragnani**

18 19 juillet à 15h et 21h

texte **Éric Pessan** mise en espace **Frédéric Maragnani** avec la collaboration de **Vanessa Lechat**
avec **Laurent Charpentier, Catherine Hiegel, Émilien Tessier, Christèle Tual, Philippe Vieux, Gaëtan Vourc'h**

coproduction Compagnie Travaux Publics / avec le soutien de l'Association Beaumarchais (Sacd), de la Ville de Bordeaux et de la Région Aquitaine

Tout doit disparaître, Soldes monstres est publié aux éditions Théâtre Ouvert/Tapuscrit.

Éric Pessan, né en 1970, est auteur de romans, de théâtre, de fictions radiophoniques pour France Culture, d'ouvrages en collaboration avec des plasticiens. Il anime régulièrement des ateliers d'écriture ainsi que des rencontres littéraires. *Tout doit disparaître* est sa première pièce. Elle a fait l'objet d'une session de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre (EPAT) de Théâtre Ouvert, avec Jean-Christophe Saïs et les élèves de l'école du Théâtre national de Bretagne de Rennes, en février 2010.

Frédéric Maragnani, avec sa compagnie Travaux Publics, privilégie la création et l'émergence d'écritures nouvelles. Il a créé, notamment à Théâtre Ouvert, des textes de Noëlle Renaude et Philippe Minyana, et mis en scène des pièces de Howard Barker, Nicolas Fretel, Lolita Monga, Becque ou Christophe Huysman. À l'opéra de Bordeaux, il met en scène *La Belle Hélène* d'Offenbach en 2011.

Jour de soldes : les consommateurs s'amassent aux portes d'un supermarché, la tension monte et l'ouverture des grilles dégénère en émeute. Des gens courent pour se saisir des marchandises, des corps sont poussés, les vitrines brisées, les rayonnages renversés, certains se retranchent, d'autres tentent de fuir. Les soldes deviennent le lieu de la folie ordinaire, de la lutte contre l'asservissement économique, lutte perdue d'avance puisque les révoltes, à l'instar de la marchandise, sont appelées à disparaître. Tout doit disparaître, donc ?

LES HEURES SÈCHES

de **Naomi Wallace**

par **Alain Françon**

23 24 juillet à 15h et 21h

texte **Naomi Wallace** mise en espace **Alain Françon** traduction **Dominique Hollier** avec la collaboration de **Guillaume Lévêque**
avec **Carlo Brandt, Guillaume Lévêque** (distribution en cours)

Les Heures sèches sera publié en 2012 aux éditions Théâtrales.

Naomi Wallace est une dramaturge américaine, scénariste et poétesse, elle vit actuellement dans le nord de l'Angleterre. Auteur d'une dizaine de pièces, son œuvre a été produite au Royaume-Uni, aux États-Unis et au Proche-Orient. Sa pièce *Au cœur de l'Amérique* a été mise en voix à Théâtre Ouvert, en décembre 2003, lors d'une Carte blanche à la Maison Antoine Vitez. Naomi Wallace est membre du comité de parrainage du Tribunal Russell sur la Palestine.

Alain Françon, après avoir dirigé différents théâtres (à Lyon, à Annecy puis, à Paris, le Théâtre national de la Colline), poursuit maintenant son chemin au sein d'une compagnie, Le Théâtre des nuages de neige. Metteur en scène de plus de cinquante spectacles, il a créé plusieurs pièces de Michel Vinaver, Edward Bond, Eugène Ionesco, Daniel Danis, Christine Angot, notamment, dont certaines à Théâtre Ouvert où il a également animé des sessions de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre.

Birmingham, en Alabama, début des années 30. C'est la Grande Dépression. La TCI, milice patronale, poursuit les activistes communistes dont fait partie Tice Hogan, ouvrier noir qui vit pauvrement avec sa fille Cali, lavandière dans une famille blanche.

Avec l'arrivée chez eux d'un jeune homme blanc, Corbin Teel, blessé, demandant l'asile, leur vie bascule. Naomi Wallace continue ici à explorer les thèmes qui lui sont chers : le pouvoir, les luttes raciales ou sociales, le tout sans didactisme et dans une langue extrêmement précise.



Spectacle

Ébauche d'un portrait

d'après le *Journal* de **Jean-Luc Lagarce**

mise en scène **François Berreur**

20 21 22 23 juillet à 17h

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET 

durée 1h55

(voir page 90)



Rencontre

La mise en espace : une écriture de la mise en scène

20 juillet - CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS - 11h

animée par **Denis Guénoun** accompagné d'auteurs, metteurs en scène, comédiens et témoins.

Les modes de présentation de Théâtre Ouvert – de la *Mise en espace*, du *Gueuloir*, de la *Cellule de création* jusqu'aux *Chantiers*, *Cartes blanches*, *École Pratique des Auteurs de Théâtre* (EPAT) – ont multiplié les possibilités de rencontre et de recherche entre des auteurs, des metteurs en scène et des comédiens, frayant souvent des voies pour les forces d'invention ou de proposition scénique. C'est l'histoire de cette contribution expérimentale à la mise en scène contemporaine que la présente rencontre voudrait éclairer. Denis Guénoun



Programme France Culture

Fidèle à Théâtre Ouvert depuis sa création en 1971 par Lucien et Micheline Attoun, France Culture propose un programme spécial de productions et de captations.

Traversée

par **Stanislas Nordey** - en public et en direct

10 juillet - MUSÉE CALVET - de 20h à minuit

Théâtre Ouvert a 40 ans et moi un tout petit peu plus. L'envie de fêter ce lieu unique. Par les auteurs que j'y ai connus. Les vivants et les morts. Avec ma voix et celle de quelques invités, des passeurs intervenant dans le cours de la soirée comme des promeneurs dans cette petite histoire de l'écriture dramatique des quarante dernières années.

Stanislas Nordey

textes de **Mario Batista**, **Didier-Georges Gabily**, **Laurent Gaudé**, **Bernard-Marie Koltès**, **Joris Lacoste**, **Jean-Luc Lagarce**, **Armando Llamas**, **Frédéric Vossier** avec des comédiens invités
réalisation **Alexandre Plank**

France Culture à l'antenne

4 5 6 7 8 juillet - 20h

À voix nue : Lucien Attoun

entretien avec **Blandine Masson**

17 juillet - 20h-22h

Cancrelat de **Sam Holcroft**

mise en espace de **Jean-Pierre Vincent**

enregistrée à la Chapelle des Pénitents blancs

24 juillet - 20h-22h

Dénommé Gospodin de **Philipp Löhle**

mise en espace de **Benoît Lambert**

enregistrée à la Chapelle des Pénitents blancs

Stéphane Couturier

Depuis 2008, le Festival et le Centre national des arts plastiques (CNAAP) passent chaque année commande à un artiste photographe d'une œuvre sur le Festival d'Avignon. En 2009, Martine Locatelli réalisa une série de photographies sur la personnalité de l'acteur. Puis ce fut au tour de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de proposer une installation sur la mémoire. Pour l'édition 2011, Stéphane Couturier a travaillé sur le dialogue entre architecture patrimoniale et scénographie contemporaine.

Stéphane Couturier expose depuis 1994 différentes séries photographiques : la première, *Archéologie urbaine*, est axée sur les espaces urbains en mutation. Puis se succèdent *Villes génériques*, *Landscaping* et enfin la série *Melting Point*, inaugurée avec le travail sur les usines Toyota en 2005. La ville, l'industrie, les paysages construits sont, pour Stéphane Couturier, un moyen de questionner le rapport de l'œuvre au sujet représenté. Ce double aspect – l'investigation documentariste indissociable de la recherche plasticienne – caractérise l'ensemble de son œuvre photographique. Ainsi, par les approches que Stéphane Couturier propose, le sujet photographique semble perçu comme un organisme vivant, en perpétuelle évolution faite de strates successives. L'accumulation de matières et de couleurs, la remarquable frontalité des compositions permettent de théâtraliser le lieu qu'il photographie. Les plans sont écrasés, l'ensemble est traité en aplats, éradiquant ainsi toute perspective architecturale. Dans *Melting Point*, il s'agit de faire dériver l'aspect documentaire de la photographie, de dépasser sa dimension narrative, tout en gardant intacts les éléments documentaires qui la composent : la réalité n'est plus faite de choses isolées, aux formes géométriques fixes, mais devient une réalité de flux, en mouvement et transformation continus. En 2006, Stéphane Couturier expose la série *Chandigarh replay*, où l'architecture de Le Corbusier est fusionnée avec son œuvre plastique. Il continue de parcourir les métropoles (Brasilia, La Havane, Barcelone), avant d'offrir aujourd'hui de nouveaux développements aux jeux entre opacité et transparence, en exaltant la dimension fusionnelle du Festival d'Avignon avec l'architecture de la Cité des papes.

Entretien avec Stéphane Couturier

Qu'allez-vous exposer à Avignon ?

Stéphane Couturier : L'idée était d'expérimenter le sujet Avignon en travaillant sur les différentes temporalités des sites, de saisir les lieux à la fois dans le moment de leur activité courante et dans le moment du Festival. Que ce soit la Cour d'honneur, le Cloître des Carmes ou le Lycée Saint-Joseph. Comment retranscrire la transformation de ces lieux qui deviennent des lieux de spectacles vivants pendant un mois, avec la présence de techniciens, d'acteurs, de metteurs en scène qui vont se les approprier et les transformer ? Le Festival perturbe ces lieux : il les déstabilise, il les transforme et agit sur la perception que nous en avons. J'ai travaillé sur l'image de leur stratification dans le temps, en superposant deux temporalités dans une même photographie.

Depuis combien de temps travaillez-vous sur le sujet ?

Depuis plus d'un an. J'ai fait les premiers repérages en janvier 2010, sous la neige, chose assez étonnante à Avignon, et les dernières prises de vues en février 2011. J'ai surtout photographié d'avril à fin juillet 2010. J'ai d'abord répertorié les lieux dans leur activité normale et, à partir de la mi-juin, j'ai suivi le processus de mise en place des spectacles. Ce n'est finalement pas le spectacle terminé qui m'intéresse, mais les répétitions, l'installation des décors, la réflexion sur l'évolution des spectacles. Et puis un élément : les spectateurs, leur espèce de ballet, un jeu avec le vide et le plein.

C'est un paradoxe par rapport à votre œuvre, où la présence humaine paraît presque gommée, alors qu'Avignon est un lieu de présence humaine intense.

Dans toutes ces photos d'Avignon, je me retrouve en effet avec une présence humaine très forte. L'idée générale de mon travail n'est pas de gommer ou de limiter volontairement l'élément humain, c'est un problème de « déhiérarchisation » du sujet. Lorsque la personne humaine est trop présente, l'œil du spectateur va directement sur cet élément pour le détailler. Je travaille à une composition qui laisse ouverte l'expérience du regard du spectateur. Par quel élément va-t-il aborder l'œuvre ? C'est ce processus qui m'intéresse. Quel va être le parcours de son regard ? Par quoi va-t-il se terminer ? C'est comme une espèce de jeu de billard où la boule est l'œil du spectateur. À un moment donné, il va partir, mais par quoi va-t-il commencer ? Je travaille à une espèce de *all-over pictural*, où il n'y aurait rien de spécifique à isoler. Je ne donne pas à voir une anecdote, ni n'indique quelque chose qu'il faudrait avoir vu. C'est à l'œil du spectateur de faire l'expérience, d'aller regarder telle ou telle chose.

L'œuvre avignonnaise entre dans votre série *Melting Point*. Il s'agit d'une fusion de points de vues différents ou de moments différents, qui composent une nouvelle réalité picturale.

Dans la série *Melting Point*, mon propos est d'opérer une fusion entre deux images. On ne sait plus très bien si on regarde l'une ou l'autre des images. S'instaure ainsi une espèce d'équilibre ou de déséquilibre entre elles, on passe de l'une à l'autre, comme sur un fil.

Peut-on parler de « série » *Avignon*, comme vous avez fait une « série » *Chandigarh* ?

Ce qui est intéressant à Avignon, c'est que j'ai été confronté à une nouveauté : celle de gérer l'élément humain, de saisir des gestes et des moments que je n'avais pas eu tendance à privilégier dans ma manière de travailler. Il a fallu que j'adapte mes prises de vues, que je teste de nouvelles voies. Ça m'a un peu déstabilisé, puis c'est devenu un vrai challenge.

Dans les prises de vues de nuit, comment avez-vous réglé la question de la lumière qui est si importante chez vous, cette lumière blanche, sans ombre ?

Je cherche en effet une certaine intemporalité quant à la lumière. Sommes-nous le jour, sommes-nous la nuit ? Cette ambiguïté m'intéresse. J'ai fait fusionner des photos de jour et de nuit. J'ai cherché à synthétiser des éléments provenant de temporalités différentes, de moments différents des spectacles, tout en étant respectueux d'un certain point de vue. Lorsque je photographie, j'ai un point de vue. Si je prends l'exemple d'un acteur en train de jouer sur scène à un endroit précis, il sera à cet endroit, là, tel qu'il était dans la photo finale. Il ne s'agit pas de découper une photo, de dire : « Ça je le mets à gauche et ça à droite », de recomposer. Je suis respectueux du metteur en scène et du décor et je tiens à rester dans la perspective documentaire. Cet aspect est essentiel, il est ce qui fait, pour moi, la spécificité de la photo. Même si j'interprète les éléments qui me sont donnés à voir et que je les reconfigure, je garde cet enracinement documentaire.

À propos de reconfiguration, quel travail effectuez-vous à partir des prises de vues originelles, les recadrez-vous ?

C'est comme l'adjonction de deux ou trois calques, parce qu'il y a parfois trois temporalités : le moment avant le Festival, le moment des répétitions et, éventuellement, le rajout des acteurs lors d'une représentation. Tout cela sans recadrages, mais finalement peu importe, puisqu'il s'agit simplement d'un travail sur l'opacité et la transparence entre les différents éléments.

Cette présence humaine, nouvelle dans votre œuvre, devient-elle un autre élément du bâti, de l'architecture, de la cité ?

Il y a souvent des personnages dans mes photos. Parfois, on ne les perçoit pas, mais lorsqu'on voit l'œuvre en grand, on les distingue. Ils sont porteurs d'une interrogation : est-ce que l'Homme maîtrise véritablement la ville dans laquelle il vit ? Est-ce qu'on peut dire que quelqu'un a construit une ville ? L'Homme n'est pas grand-chose par rapport à la ville, qui est un organisme que personne ne maîtrise. Dans les travaux sur Avignon, où il y a une présence assez importante de l'architecture, on va voir des éléments humains plus actifs et plus présents dans l'image, mais ils sont démultipliés : ils sont dix, quinze ou vingt et à ce moment-là, l'œil ne va pas aller forcément sur ces éléments humains ou bien, il va passer de l'un à l'autre, et il n'y en aura pas un qui sera plus identifié que l'autre.

Cette présence reste-t-elle anonyme ? Y a-t-il des figures identifiables ?

Elles sont tout à fait identifiables. Ce qui est intéressant, c'est de voir qui les identifiera. C'est comme une vue urbaine par rapport à un bâtiment architectural, l'idée est de travailler toujours sur cet *all-over*, cette idée de « déhiérarchiser » le sujet, donc c'est un élément parmi d'autres.

Vous avez beaucoup travaillé sur des diptyques, des triptyques. Je m'interrogeais sur ce qui vous conduisait, à partir d'une certaine image, à ce déploiement. Avez-vous affronté cette question à propos d'Avignon ?

En fin de compte, non. La question aurait pu se poser. La série *Melting Point* (*Point de fusion*) est arrivée dans mon travail après des séries de diptyques et de triptyques. Je considère le matériau photographique un peu comme un jeu de cartes. On crée des familles de photos. Dans les diptyques et triptyques, je mettais deux ou trois photos les unes à côté des autres et je m'interrogeais : est-ce qu'il y a une continuité entre les différentes photos ? Oui, non, peut-être, pourquoi ? Et je gérais cette continuité. À un moment donné, cette espèce de combinatoire m'a amené à poser les photos l'une sur l'autre au lieu de les mettre côte à côte : c'est comme ça que je suis arrivé à cette série *Melting Point*. Le diptyque existe, mais il est superposé.

Retravaillez-vous également la couleur ?

Non, il n'y a pas de travail particulier. À cela près que, lorsqu'on superpose certaines couleurs, comme du bleu et du rouge, ça peut virer et qu'il faut maîtriser ça. Je tiens à garder un rapport étroit avec le réel et à rester sur quelque chose de très documentaire.

Le moment crucial est-il celui de la prise de vue ?

Il est très important, mais il y a aussi un travail de postproduction qui est quasiment aussi important et qui n'est pas très loin du travail de montage au cinéma. Ce "montage" va décider de ce que je fais apparaître ou pas dans l'image. C'est particulièrement vrai pour la série *Melting Point* et pour *Avignon*. Sur une photographie classique, si elle est destinée à ne pas être retravaillée, cette question se pose moins, excepté qu'il faille être attentif au tirage, parce que, d'un même négatif, on peut faire des choses très différentes.

Qu'est-ce qui vous conduit à définir la dimension finale de l'œuvre, qui est assez importante, comme celle retenue pour Avignon par exemple ?

Ce qui m'intéresse, c'est que la personne qui regarde la photographie puisse la regarder dans sa globalité, en gardant toute possibilité d'aller détailler chaque partie de l'image, chaque fragment, de la même manière. C'est pour cela que je préfère ne pas avoir d'effets de lumière, pour ne pas avoir de parties trop claires ou trop denses. Tout doit être regardable également. Le format, assez important, permet de regarder de loin et de s'approcher jusqu'à quelques dizaines de centimètres, de

détailler. Dans la série intitulée *Archéologie urbaine*, je proposais une composition de l'espace où le spectateur pouvait cueillir des parties de l'image comme il en avait envie. Il n'y avait pas d'obligations, pas de contraintes, pas de mode d'emploi qui aurait indiqué : voilà ce qu'il ne faut pas manquer de voir.

Vous utilisez l'expression de « tableau photographique ». Vous inscrivez-vous dans l'histoire de la peinture ou dans celle de la photographie ?

On peut en effet parler de « tableau photographique », mais je ne cherche pas du tout à me mesurer à la peinture.

Vous parlez cependant de *all-over*, une référence précise à Jackson Pollock.

C'est plutôt un raccourci pour pouvoir m'expliquer. Mais je m'intéresse beaucoup à ce qui se passe dans l'art contemporain et dans l'histoire de l'art, et, fatalement, aux influences qui peuvent se manifester inconsciemment. Cependant, je n'ai pas de volonté de me rapprocher d'une école de peinture ou de faire passer un message particulier.

Et dans l'histoire de la photographie, avez-vous des référents ?

Je peux en donner, mais ne les revendique pas. En peinture, je citerai des gens aussi différents que Pollock ou Piero della Francesca. En photographie, Lee Friedlander, qui a beaucoup travaillé sur la notion de sujet et sur la circulation de l'œil du spectateur, notamment dans ses vues urbaines, avec leur effet de collage, les télescopages de formes qui se superposent. Ce sont des travaux qui m'ont beaucoup interpellé, mais je crois qu'il faut aussi regarder vers l'avant. Avignon a été pour moi un terrain d'expérimentation. Finalement, chaque commande est un moyen d'avancer. Avignon m'a permis d'élaborer une nouvelle manière de travailler deux images en même temps, avec un travail sur des contours, sur la juxtaposition, sur le passage de l'une à l'autre. J'ai traité ça sous une forme de damier, un système de dalles qui permet de créer une trame et m'aide à fusionner les deux images. La trame est là pour structurer l'ensemble.

Travaillez-vous avec les mêmes instruments qu'à vos débuts ?

Là aussi, Avignon m'a fait évoluer parce que j'ai été obligé d'associer l'argentique au numérique. Pour les vues nocturnes, par exemple. Le numérique a révolutionné la prise de vue. Et on ne peut pas faire abstraction de cette révolution-là. On est obligé d'y passer. Cette série de superpositions m'a permis d'interroger l'outil numérique. Qu'est-ce qu'on peut en faire ? Comment peut-il faire évoluer mon travail ? Il ne faut pas de préjugés pour expérimenter. D'autant que j'ai appris, il y a une semaine, que le film avec lequel je travaillais depuis des années n'existe plus.

Quelle est la place de la vidéo dans votre travail ? Que faites-vous pour *Avignon* ?

J'ai filmé Anne Teresa De Keersmaeker au Cloître des Célestins. En travaillant sur le fragment, comme toujours. En un plan fixe, très simple, une image de sol où on voit passer, par moments, des pieds, des corps, des éléments fugaces.

Comment avez-vous choisi votre point de vue ? En surélévation toujours ?

Oui, je suis dans les gradins devant la terre battue, et rien d'autre. J'ai pris un fragment très précis du sol avec l'intention d'éliminer au montage des figures ou des corps qui apparaissent trop présents, pour ne garder que quelques éléments qui passent, comme ça, dans le cadre. Toute la difficulté réside dans la question de la synchronisation avec la musique. On présentera cette vidéo, avec une deuxième vidéo sur *Chouf Ouchouf* de Zimmermann & de Perrot composée de même manière, avec des apparitions-disparitions de quelques éléments humains et une troisième vidéo, filmée dans les rues d'Avignon où l'on retrouve ces allers et retours, ces passages furtifs des corps.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

AVIGNON

créations photographiques

8-26 JUILLET DE 11H À 18H (sauf le 14)

MAISON DES VINS - entrée libre

une commande publique du Ministère de la Culture et de la Communication-Centre national des arts plastiques et du Festival d'Avignon

Territoires cinématographiques

avec les cinémas Utopia

JUILLET

UTOPIA-MANUTENTION

entrée 6 €, les 10 places 45 €, avant midi 4 € billetterie sur place au cinéma Utopia
pas de réservation

programme détaillé dans la *Gazette d'Utopia* et le *Guide du spectateur* disponibles début juillet
ou sur www.cinemas-utopia.org et sur www.festival-avignon.com

En collaboration avec les cinémas Utopia d'Avignon, le Festival propose un écho cinématographique à la programmation de cette 65^e édition avec des réalisateurs engagés, Sylvain George et Nicolas Klotz, ainsi que des acteurs, metteurs en scène ou chorégraphes invités au Festival.

Sylvain George réalise tout seul des films documentaires, expérimentaux et poétiques, sur les politiques migratoires et les mouvements sociaux. Nous présenterons *L'Impossible - Pages arrachées* et, en avant première, *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerres)*. Parallèlement, le cinéaste donnera, dans le cadre de La Vingt-cinquième heure, une performance dialectique entre ses images et ses récits de tournage dits par Valérie Dréville.

Nicolas Klotz sera à Avignon pour tourner un film du spectacle *Mademoiselle Julie*. Nous projetterons à cette occasion l'un de ses longs métrages, *La Question humaine*, qui traite de l'entreprise contemporaine hantée par les spectres de l'Histoire.

Par ailleurs, nous demanderons à des artistes du Festival tels que **Anne Alvaro**, **Juliette Binoche** ou **Patrice Chéreau** de venir présenter un ou deux de leurs films. En écho au sujet de la pièce de Guy Cassiers, nous proposerons deux grands films sur la figure de Jeanne d'Arc : ceux de **Bresson** et **Dreyer**. Et pour évoquer la dimension chorégraphique de cette édition, nous montrerons plusieurs films des spectacles d'**Anne Teresa De Keersmaeker**.

Le Théâtre des idées

9 10 11 13 16 18 19 À 15H

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée estimée 2h - entrée libre

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

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

L'ENFANCE, SACRÉE OU SACRIFIÉE ?

Sanctuaire présumé de l'innocence, l'enfance semble placée sous surveillance : celle du dépistage précoce de la délinquance et celle du consumérisme juvénile qui colonise son imaginaire. Dans nos sociétés, l'enfance est en même temps célébrée et dévaluée, aimée et dévoyée, protégée et menacée. Entre l'enfant-roi et l'enfant-proie, il faudrait faire son choix. Pour sortir de cette alternative, une conversation pour comprendre notre nouveau rapport à l'enfance.

avec **Georges Banu** essayiste et critique théâtral, **Marie-Rose Moro** pédopsychiatre

10 juillet

QUEL FÉMINISME AUJOURD'HUI ?

Si l'égalité entre les hommes et les femmes reste un combat largement partagé, les modalités pour y parvenir font débat. Faut-il, par exemple, généraliser les quotas et la parité ? Le féminisme des années 2010 refuse les assignations identitaires, récuse l'essentialisme et introduit le trouble dans le genre, mais il cherche également à émanciper les hommes et à faire jouer aux garçons d'autres partitions que celles imposées par les conventions. Une rencontre pour penser un nouvel âge de l'émancipation.

avec **Dominique Méda** sociologue, **Joy Sorman** écrivain

11 juillet

COMMENT SORTIR DE LA CATASTROPHE ?

De la crise financière à l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima, la société du risque est devenue le modèle de notre monde contemporain sans cesse menacé d'effondrement écologique, économique ou politique. Comment échapper au pessimisme et au catastrophisme ambiant ? Quelles alternatives collectives construire pour faire face à la crise de l'avenir ? De la spiritualité à la vie en société, de l'économie politique à la vie psychique, une rencontre avec un intellectuel iconoclaste pour mieux « vivre la fin des temps ».

avec **Slavoj Žižek** philosophe

13 juillet

PEUT-ON RÉINVENTER L'ÉCOLE ?

Faut-il instruire ou éduquer ? Émanciper par les œuvres ou chercher à adapter les élèves à la société ? Doit-on opposer les savoirs de la transmission à la transmission des savoirs ? Il faut sans doute, auparavant, sortir des vaines querelles. Car les enjeux sont énormes : l'autorité du maître et du savoir ne vont plus de soi, classe difficile ou pas, et trop d'enfants restent au bord du chemin de l'élitisme républicain. Une discussion loin des débats stéréotypés, entre deux auteurs qui savent que le malaise dans la civilisation passe désormais par les cours de récréation.

avec **Marcel Gauchet** historien et philosophe, **Philippe Meirieu** pédagogue et essayiste

16 juillet

COMMENT PENSER LE COMMUN AUJOURD'HUI ?

Après l'échec du communisme réellement existant et depuis l'avènement du règne de l'individualisme, l'idée de communauté semble un rêve brisé, une attente souvent comblée par les sursauts, réflexes ou replis identitaires. Alors que l'effondrement du collectivisme a laissé place à l'empire du « moi je », le sens du « nous » s'est étiolé. Les idées de partage, de bien commun et de communauté semblent voler en éclats. Sur quelles bases politiques, juridiques et esthétiques inventer un nouveau commun des hommes ?

avec **Antonio Negri** philosophe

18 juillet

RÉVOLUTION ET DÉMOCRATIE : LA NOUVELLE MÉDITERRANÉE

De la Tunisie à l'Égypte, de la Syrie à la Libye, des révoltes, insurrections ou révolutions inédites ont fait passer le monde de l'actualité à l'Histoire. Ces bouleversements obligent l'Occident à regarder autrement le monde arabe, qui fait la démonstration d'un extraordinaire courage civique, d'une remarquable inventivité démocratique et d'une distance attentive à l'égard de l'islamisme politique. Quels sont les ressorts de cette mobilisation qui change la donne de la Méditerranée ? Sur quelles constitutions va déboucher ce formidable élan d'émancipation ?

avec **Jalila Baccar** auteure et comédienne, **Gilles Kepel** politologue

19 juillet

L'AUTRE VOIE : COMMENT LUTTER CONTRE LA TENTATION RÉACTIONNAIRE ?

L'Europe est saisie par une récession économique qui s'accompagne d'une régression politique. Bien implanté dans les médias et de plus en plus plébiscité par des électeurs, un courant idéologique qualifié de « néoréactionnaire » semble marquer des points. Quelle autre voie emprunter afin de sortir de ces leurre idéologiques puissants et tourner l'humanité vers un autre mode de développement ? Un dialogue entre deux infatigables résistants aux forces réactives, deux porteurs et défenseurs du principe d'espérance.

avec **Stéphane Hessel** écrivain et ancien diplomate, **Edgar Morin** sociologue et philosophe

Nicolas Truong est journaliste au *Monde*, responsable des pages Débats. Fondateur de la revue *Lettre* (1989-1993), il est également conseiller de la rédaction de *Philosophie magazine*, où il tient une chronique sur les classiques. Depuis 2004, il est responsable du Théâtre des idées au Festival d'Avignon. Il est notamment l'auteur du *Théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle* (Flammarion, 2008), et, avec Alain Badiou, d'*Éloge de l'amour* (Flammarion, 2009).

Les Rencontres européennes

ARLES - AIX-EN-PROVENCE - AVIGNON - entrée libre

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

Initiées en 2007 par le Festival d'Avignon, les Rencontres européennes proposent un espace de réflexion et de débats envisageant le projet européen par le prisme de l'art et de la culture. Élargies en 2008 au Festival d'Aix-en-Provence, puis en 2010 aux Rencontres d'Arles, elles constituent l'endroit privilégié d'un échange entre spectateurs, artistes, opérateurs culturels et représentants politiques, économiques et de la société civile.

Cette année, elles poursuivront leur questionnement, lors de demi-journées accueillies dans chaque festival, au travers de grands entretiens menés avec des artistes aux parcours européens.

La voix des artistes dans les grandes questions qui sous-tendent l'évolution du projet européen est aujourd'hui trop peu présente. Le dialogue interculturel, les identités multiples, la diversité linguistique, les échanges transfrontaliers, les droits culturels, autant de sujets qui les habitent et que leur témoignage peut éclairer.

Un premier volume de la collection Festivals publié par les Éditions universitaires d'Avignon restitue les Rencontres européennes de 2010 : *Les Rencontres européennes Aix-en-Provence, Arles, Avignon - La culture, de quel droit ?* Ces dernières s'inscrivaient dans le cadre de l'année européenne de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale. Leurs débats ont plus particulièrement traité de la question des droits culturels et des mécanismes de l'exclusion.

La 63^e édition du Festival d'Aix-en-Provence a lieu du 5 au 25 juillet. Des opéras, mis en scène notamment par Jean-François Sivadier et Joël Pommerat, des concerts de renommée internationale, ainsi que de nombreux événements seront à l'honneur. www.festival-aix.com

Les rencontres d'Arles se tiennent du 4 juillet au 18 septembre. Elles présentent plus de soixante expositions dans les lieux historiques de la ville. De nombreux événements (colloques, projections nocturnes, stages photos, soirées et concerts) se déroulent lors de la semaine d'ouverture du 4 au 10 juillet. www.rencontres-arles.com

Cycle de musiques sacrées

renseignements : contact@musique-sacree-en-avignon.org ou www.musique-sacree-en-avignon.org

8 juillet – TEMPLE SAINT-MARTIAL – 18h

Stabat Mater dolorosa

Stabat Mater de Rheinberger pour chœur mixte et orgue,
Litanies à la Vierge noire de Poulenc pour chœur
de femmes et orgue et œuvres pour orgue de Hesse, Kittel

Ensemble vocal Cant'Ouvèze

Chœur de chambre féminin Calliopée

direction **Christine Paillard** orgue **Jean-Marie Puli**

10 juillet – ÉGLISE DE ROQUEMAURE – 17h

De la Renaissance à nos jours

Œuvres de Gallus, Vodnansky, Verdi, Jirasek, Reznicek
pour chœur d'enfants et piano et œuvres pour orgue
de Couperin, Sweelinck, Muffat

Chœur d'enfants Jitro de l'Université de Hradec Kralové
(République tchèque) considéré comme l'un des joyaux
de la culture tchèque

piano **Lucie Farova** direction **Jiri Skopal**

orgue **Jean-Baptiste Courtois**

en partenariat avec la mairie de Roquemaure

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

L'Italie, l'orgue et l'opéra : tradition et création autour de l'orgue italien

Œuvres pour orgue de Frescobaldi, Donizetti, Verdi,
Antonini

orgue à deux et quatre mains

Lucienne Antonini, Luc Antonini

14 juillet – COLLÉGALE SAINT-AGRICOL – 12h

Hommage à Franz Liszt : archaïsme et modernité

Via Crucis pour chœur mixte et orgue, *Prélude et Fugue sur
B.A.C.H.* pour orgue de Liszt et Lolèin, *Quatre logomachies
paradisiales* pour chœur mixte a cappella de Gouttenoire

Ensemble Musicatreize direction **Roland Hayrabedian**

orgue **Luc Antonini**

en partenariat avec l'association Orgue Hommage à Messiaen

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

Salve Regina : le thème de la Vierge dans la musique polyphonique de Brahms à nos jours

Œuvres de Brahms, Rheinberger, Alain, Tanguy, Castagnet,
Litanies à la Vierge noire de Poulenc pour chœur d'enfants
et orgue et œuvres pour orgue de Scheidt, Frescobaldi,
Vivaldi, Haendel

Maîtrise des Bouches-du-Rhône

Chœur d'enfants et Jeune Chœur

orgue de chœur **Luc Antonini**

direction **Samuel Coquard**

orgue doré **Ciricino Micheletto**

17 juillet – ÉGLISE DE MALAUCÈNE – 17h

Messes et Cantates baroques

Messe pour le Port Royal de Charpentier, *Cantates* de Bach
pour chœur d'enfants et orgue et œuvres pour orgue
de Frescobaldi, Scheidemann, Sweelinck, Buxtehude

Maîtrise des Bouches-du-Rhône

Chœur d'enfants et Jeune Chœur

orgue continuo **Isabelle Chevalier**

direction **Samuel Coquard**

orgue soliste **Gail Archer**

en partenariat avec la mairie de Malaucène

19 juillet – CHAPELLE SAINT-LOUIS – 12h

Splendeur de l'Italie baroque

Œuvres de Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi, Legrenzi

Ensemble Arianna – Montpellier

soprano **Anne Tsitrone**

baryton **Grégoire Guérin**

viole de gambe **Christian Sala**

orgue positif **Thibault Lafaye**

clavecin et direction **Marie-Paule Nounou**

orgue soliste **Lucienne Antonini**

20 juillet – TEMPLE SAINT-MARTIAL – 18h

Concert d'improvisation percussions, piano et orgue

percussions et orgue **Jean-Pierre Drouet**

piano et orgue **Séverine Chavrier**

en partenariat avec l'association Orgue Hommage à Messiaen

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

Bach-Mozart : la rencontre de deux génies

Intégrale des *Adagios* et *Fugues* pour trio à cordes
et œuvres pour orgue en alternance

violon **Gabriella Kovacs** alto **Fabrice Durand**

violoncelle **Florence Marie** orgue **Luc Antonini**

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

Polyphonies anciennes et contemporaines

Œuvres de Byrd, Tallis, Tavener, Gustafsson pour chœur
d'hommes a cappella et œuvres pour orgue

Svanholm Singers

chœur de chambre masculin de Lund (Suède)

direction **Sofia Söderberg Eberhard**

orgue **Hans Hellesten**

en partenariat avec le Festival des Chœurs Lauréats de Vaison-la-Romaine

Musique sacrée en Avignon réalise ce programme en partenariat avec le Festival d'Avignon

France Culture en public

10-21 juillet - MUSÉE CALVET - entrée libre - programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

Lectures en public

10 juillet - 20h-24h - en direct

THÉÂTRE OUVERT / 40 ANS : TRAVERSÉE

Proposée par Stanislas Nordey

Un voyage dans l'histoire de Théâtre Ouvert et de l'écriture dramatique des quarante dernières années.

réalisation **Alexandre Plank** (voir page 117)

en partenariat avec Théâtre Ouvert et le Festival d'Avignon

11 juillet - 20h-21h30 - en direct

VOIX D'AUTEURS

Une soirée consacrée à deux auteurs contemporains, Michèle Guigon et Mireille Roussel.

proposée par la Sacd avec France Culture

12 juillet - 20h-21h30 - en direct

POÈMES DU MILIEU, 40 À 88

de **Damien Odoul**

par **Mathieu Amalric**, **Damien Odoul**

réalisation **Alexandre Plank**

texte à paraître aux éditions Archimbaud

13 juillet - 20h-21h30 - en direct - (programme à venir)

14 juillet - 20h-21h30 - en direct

AVIGNON À VIE

de **Pascal Rambert**

Lecture par **Denis Podalydès** de la Comédie-Française,

accompagné d'un quatuor à cordes

composition et direction musicale **Olivier Dejours**

réalisation **Marguerite Gateau**

texte à paraître aux éditions Les Solitaires Intempestifs

15 juillet - 21h-22h - en direct

HOMMES QUI NE SAVENT PAS ÊTRE AIMÉS

de **Yasmina Reza**, lu par l'auteure

proposée par France Culture avec la Sacd

16 juillet - 11h-12h

FORCENÉS, UN FEUILLETON DU TOUR / 1^{re} étape

Anthologie cycliste et textes de **Philippe Bordas**

par **Jacques Bonnaffé**, **Louis Sclavis**

17 juillet - 11h-12h

FORCENÉS, UN FEUILLETON DU TOUR / 2^e étape

par **Jacques Bonnaffé**, **Louis Sclavis**

17 juillet - 20h-21h30

ANTONIO NEGRI / TRILOGIE DE LA CRITIQUE (1)

L'Homme qui rit (critique de la politique) (distribution en cours)

réalisation **Barbara Nicolier**, **Blandine Masson**

18 juillet - 20h-21h

ANTONIO NEGRI / TRILOGIE DE LA CRITIQUE (2)

Renzo le partisan (critique des armes)

avec **Evelyn Didi** et **Laurent Poitrenaux**

réalisation **Barbara Nicolier**, **Blandine Masson**

19 juillet - 20h-21h30 - écoute en public

HOMMAGE À PHILIPPE AVRON

Montaigne, mon père et moi par **Philippe Avron**

réalisation **Catherine Lemire** enregistré en mai 2010

21 juillet - 19h-21h

MAI, JUIN, JUILLET

texte inédit de **Denis Guénoun** lu par l'auteur

présenté par **Christian Schiaretti**, directeur du TNP

en avant-première de la création au TNP

réalisation **Jacques Taroni**

Les émissions en direct et en public

AU MUSÉE CALVET

9 juillet - 15h30-17h

RADIO LIBRE

par **Arnaud Laporte**

11 12 13 14 15 juillet - 19h-20h

LE RENDEZ-VOUS

Le direct culture musique médias.

par **Laurent Goumarre**

15 juillet - 6h-6h

24 HEURES EN AVIGNON

Pour la première fois, France Culture décentralise toute son antenne

en direct du Musée Calvet pour 24h d'émissions consacrées

au Festival d'Avignon à partir de 6h.

20 juillet - 15h-16h

LES MERCREDIS DU THÉÂTRE

par **Joëlle Gayot**

Les émissions à l'antenne

6 13 juillet - 15h-16h

LES MERCREDIS DU THÉÂTRE

par **Joëlle Gayot**

11 12 13 14 15 juillet - 21h30

À VOIX NUE : BORIS CHARMATZ

24 juillet - 7h et 24h

JE L'ENTENDS COMME JE L'AIME

Hommage à **Édouard Glissant**

par **François Noudelman**

France Culture partenaire des 40 ans de Théâtre Ouvert

(voir page 117)

4 5 6 7 8 juillet - 20h - à l'antenne

À VOIX NUE : LUCIEN ATTOUN

10 juillet - 20h-24h - en public et en direct

THÉÂTRE OUVERT / 40 ANS : TRAVERSÉE

Proposée par **Stanislas Nordey** réalisation **Alexandre Plank**

17 juillet - 20h-22h - à l'antenne

CANCRELAT de **Sam Holcroft**,

mise en espace de **Jean-Pierre Vincent**

enregistrée à la Chapelle des Pénitents blancs

réalisation **Alexandre Plank**

24 juillet - 20h-22h - à l'antenne

DÉNOMMÉ GOSPODIN de **Philipp Löhle**,

mise en espace de **Benoît Lambert**

enregistrée à la Chapelle des Pénitents blancs

réalisation **Christine Bernard-Sugy**

École au Festival

avec l'ISTS

Depuis 2008, le Festival d'Avignon et l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle collaborent pour présenter au public les travaux de fin d'année des grandes institutions de formation dans le spectacle vivant.

13-26 juillet à 20h45

relâche les 15 et 21 juillet - durée estimée 4h avec entracte

VILLENEUVE EN SCÈNE

15 €, 12 €, 10 €

renseignements réservations + 33(0)4 32 75 15 95

reservation@villeneuve-en-scene.com

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE (ENSATT)

En 2011, l'ENSATT fête ses 70 ans. École-Théâtre installée à Lyon, elle a confié le dernier de ses trois ateliers-spectacles de l'année à deux personnalités majeures de la scène théâtrale : Evelyne Didi et Matthias Langhoff. Leur projet consiste en une double création, française et afghane, jouée en un seul soir autour de la figure d'Œdipe. C'est ainsi que les étudiants de la 70^e promotion, tous métiers confondus, ont conçu et interprètent *Œdipe* et *Neige*, et que les artistes du Théâtre Aftaab, formés à Kaboul par Ariane Mnouchkine et accueillis durant un an comme étudiants à l'Ensatt, rejouent *Œdipe* dans leur propre langue, miroir tendu à la version française. Un voyage de quatre heures entre Lyon, Kaboul et Thèbes.

LYON KABOUL THÈBES, ALLER-RETOUR

SPECTACLE EN DEUX PARTIES

sous la direction d'Evelyne Didi et Matthias Langhoff

assistés de Guillaume Fulconis, Shaghayegh Beheshti

scénographie Marion Gervais lumière Julien Dubuc, Marylin Étienne-Bon son Jordan Allard costumes Claire Daguerre, Mathieu Trappler

Sophocle / Œdipe, Tyran

d'après *Hölderlin*, de Heiner Müller

traduction française Laurence Calame

traduction perse Shaghayegh Beheshti

&

Neige sur Thèbes de Matthias Langhoff

traduction française André Wilms

1^{re} PARTIE avec les étudiants de l'ENSATT

avec Cantor Bourdeaux, Jean-Rémi Chaize, Alexia Chandon-Piazza, Olivia Chatain, Théo Costa-Marini, Océane Desroses, Jérôme Fauvel, Claude Lepretre, Hermann Marchand, Maud Roulet, Charles-Antoine Sanchez

2^e PARTIE avec les étudiants du THÉÂTRE AFTAAB

avec Saboor Dilawar, Aref Bahunar, Haroon Amani, Farid Joya, Mostafa Habibi, Ghulam Reza Rajabi, Said Ahwad Hashimi, Asif Mawdudi, Shura Sabaghy, Shafiq Kohi, Taher Beak, Wazhma Bahar, Naser Mansor Khan, Omid Rawandah

École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT)

avec le Festival d'Avignon, l'ISTS, Villeneuve en Scène, le Théâtre du Soleil et le Théâtre de la Renaissance à Oullins et le soutien de la Région Rhône-Alpes et de l'Open Society Institute-Soros Foundation Network

Informations pour les spectateurs

Rencontres avec les artistes

conférences de presse en public, dialogues avec le public

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.

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.

Les **Dialogues avec le public** vous proposent, à 11h30, et parfois à 17h, 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*

Guide du spectateur

le Festival au jour le jour

Compagnon de route du spectateur, ce guide recense jour après jour les lectures, projections de films, expositions, émissions de radios en public, rencontres et débats organisés en écho aux spectacles, des manifestations pour la plupart gratuites, proposées par le Festival ou ses partenaires.

disponible début juillet à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art, sur tous les lieux de représentations et sur notre site internet

Guide du professionnel

du spectacle vivant à Avignon

Avignon se transformant en un véritable forum professionnel au mois de juillet, le Festival édite ce guide qui détaille l'ensemble des débats et permanences destinés aux professionnels du secteur, organisés par tous les acteurs culturels présents en juillet.

disponible début juillet à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art et sur notre site internet

www.festival-avignon.com

source d'information, espace d'expression

Vous trouverez sur le site du Festival toutes les informations sur la programmation actualisées quotidiennement : calendrier, présentation des spectacles, photos et extraits vidéo, captations et enregistrements sonores des rencontres et débats publics... Une rubrique, *Le Festival vu par les festivaliers*, vous propose un espace d'expression. Parce que le théâtre ne vit que dans sa relation avec le spectateur, n'hésitez pas à prendre la parole sur les spectacles et les propositions auxquels vous aurez assistés.

Enquête sur le public

du 65^e Festival d'Avignon

En collaboration avec l'équipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, le Festival d'Avignon lance une enquête sur les publics de son édition 2011. Disponible à l'École d'Art et à la billetterie du Cloître Saint-Louis pendant la durée du Festival, ce questionnaire dûment complété peut être retourné au Cloître Saint-Louis.

Festival d'Avignon

in English

This year, the programme welcomes artists and performances from many countries, and many languages will be heard on the Festival stages: French as well as Italian, Arab, German, Spanish and Dutch. You can consult the English version of the Festival website and also sign up to our English e-newsletter. Many of the shows have strong visual or dance components and will be accessible to non French speakers: *Cesena*, *Courts-Circuits*, *Danses libres*, *Fase*, ... *du printemps !*, *Exposition universelle*, *(M)IMOSA*, *Petit Projet de la matière*, *Sul concetto di volto nel figlio di dio*, *Unwort*, *VIOLET* as well as the shows *enfant*, *Levée des conflits* by the associate artist Boris Charmatz, the exhibition by Jean Michel Bruyère/LFKs and the Cycle of Sacred Music. Multilingual synopsis will also be available for most shows. Please ask at the box-office or at the door for details.

Informations pratiques

Numéros utiles

Festival d'Avignon

renseignements : + 33 (0)4 90 14 14 60

billetterie (à partir du 13 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

Covoiturage : www.festival-avignon.com - rubrique Infos pratiques / Accès au Festival

Taxis Avignon-24h/24h : + 33 (0)4 90 82 20 20

Taxis Villeneuvois : +33 (0)4 90 25 88 88

Easy take : + 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 5 à 15 jours pour des publics d'adolescents de 14 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 4 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 5 juillet

Ceméa - Centre de jeunes

Lycée Saint-Joseph, 62 rue des Lices 84000 Avignon

+ 33 (0)6 46 10 30 53

www.cdjsf-avignon.fr - contact@cdjsf-avignon.fr

La librairie du Festival

6-26 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. Vous trouverez aussi une librairie dans la cour de la Maison Jean Vilar et une autre à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon.

La boutique du Festival

6-26 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.

Agir pour l'environnement

Le Festival est aujourd'hui l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain : en juillet, le Festival accueille dans une vingtaine de lieux plus de 120 000 spectateurs.

Depuis plusieurs années, le Festival s'est engagé dans une réflexion sur le développement durable et une amélioration continue de ses pratiques, afin de minimiser ses impacts sur l'environnement.

Aujourd'hui, notre engagement porte sur :

- la réduction des émissions de gaz à effet de serre liées notamment aux déplacements des festivaliers ;
- la recherche et la promotion d'éclairages scéniques économes en énergie, en association avec les créateurs ;
- l'amélioration de l'efficacité énergétique des locaux et des salles de spectacle, en collaboration avec la Ville d'Avignon ;
- le développement de supports de communication éco-responsables ;
- la réduction et le recyclage de nos déchets.

Ces cinq axes de progrès se traduisent concrètement par un plan d'action opérationnel et des indicateurs de mesure. Ils concernent l'équipe du Festival, constituée de 25 salariés permanents et de 700 salariés temporaires, mais aussi les compagnies invitées, les professionnels et journalistes présents, ainsi que nos partenaires institutionnels, en particulier la Ville d'Avignon, le Grand Avignon, le Conseil général de Vaucluse et la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Festivaliers, vous pouvez nous accompagner dans notre engagement environnemental et contribuer par quelques gestes simples à améliorer collectivement notre impact :



Privilégiez la marche à pied, le Vélopop, les services publics de bus, les navettes du Festival et le covoiturage pour vos déplacements.



Veillez à jeter tous vos déchets dans les conteneurs prévus à cet effet.



Aidez-nous à consommer moins de papier en privilégiant les supports numériques.

Au-delà de ces actions quotidiennes, notre ambition est aussi d'être un laboratoire de pratiques environnementales innovantes autour du spectacle vivant, pour les expérimenter et les partager avec l'ensemble des professionnels de notre secteur d'activité et les spectateurs.

Pour toute information concernant notre démarche environnementale, consultez la rubrique Infos pratiques de notre site internet.

avec le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, dans le cadre du programme AGIR

Budget prévisionnel de l'édition 2011

produits

	€ HT	%
SUBVENTIONS	6 692 000 €	55 %
État	3 616 000 €	30 %
Ville*	1 620 000 €	13 %
Grand Avignon	200 000 €	2 %
Département	615 000 €	5 %
Région	541 000 €	4 %
Union européenne	100 000 €	1 %
RECETTES PROPRES	5 370 689 €	45 %
Billetterie	2 218 485 €	19 %
Autres recettes (mécénat, prestations, ventes de spectacles...)	3 152 204 €	26 %
<i>dont reprise sur amortissement</i>	306 000 €	3 %
TOTAL	12 062 689 €	

charges

ARTISTIQUES	7 005 755 €	58 %
Programmation	5 047 480 €	42 %
Production	1 958 275 €	16 %
SERVICES COMMUNS (direction artistique, location, communication, technique générale, administration)	5 056 934 €	42 %
<i>dont amortissement</i>	397 000 €	3 %
TOTAL	12 062 699 €	

* hors prestations en nature de la ville valorisées à 714 311 €

Les partenaires du Festival d'Avignon

Maison Jean Vilar

8 rue de Mons – tél. +33 (0)4 90 86 59 64
www.maisonjeanvilar.org

6-26 juillet

PRÉSENCES DE JEAN VILAR

EXPOSITION PERMANENTE - 10h30-18h30 - entrée libre

une proposition de **Jacques Téphany, Rodolphe Fouano** et **Frédérique Debril** scénographie **Violette Cros**
réalisation **Francis Mercier, Romain Stepek**
avec la participation de **Roland Aujard-Catot, Séverine Gros, Lauriane Justamond**

Biographie, lignes de force de l'action et de la pensée de Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon en 1947, présentation de maquettes et de costumes, manuscrits, correspondances, notes de mises en scène et de service, affiches, dossiers de presse, projections audiovisuelles, autant d'éléments qui composent l'installation permanente des collections de l'Association Jean Vilar. Héros/héraut du « théâtre service public », Jean Vilar (1912-1971), par ses authentiques vertus, nourrit la réflexion sur la place du spectacle dans la société. Il contribue, aujourd'hui encore, à définir les enjeux politiques du théâtre populaire.

DE MAURICE (BÉJART) À BORIS (CHARMATZ)

AVIGNON ET LA DANSE - 1966/2011

INSTALLATION VIDÉO - 10h30-18h30 - 5 €

responsable de projet **Frédérique Debril** scénographie **Violette Cros** réalisation **Francis Mercier, Romain Stepek**
une réalisation de l'Association Jean Vilar

L'ambition de Jean Vilar pour Avignon était d'en faire une capitale du théâtre. L'œuvre accomplie, il la fit rebondir en faisant appel à Maurice Béjart, et Avignon devint aussi une capitale de la danse. Des inoubliables *Boléro* (1966) et *Messe pour le temps présent* (1967) dans la Cour d'honneur, à Boris Charmatz, artiste associé de l'édition 2011, le Festival d'Avignon a offert une tribune d'exception aux chorégraphes du monde entier. Paul Puaux, dans les années 70, donna le ton en accordant une part grandissante à la danse : il permit d'accéder au langage inouï d'un art contemporain venu de la côte est des États-Unis. C'est ainsi que Carolyn Carlson devint, le temps de quelques étés, l'incarnation d'Avignon. Puis Alain Crombecque et Bernard Faivre d'Arcier ouvrirent le Festival aux chorégraphes européens, comme Pina Bausch ou Sasha Waltz, sans omettre les Français Angelin Preljocaj, Maguy Marin, Régine Chopinot, Jean-Claude Gallotta ou Mathilde Monnier... L'actuelle direction a associé Jan Fabre et Josef Nadj au Festival d'Avignon et invite, notamment, en 2011 Anne Teresa De Keersmaeker, William Forsythe, Meg Stuart, Rachid Ouramdane et Xavier Le Roy.

LE PETIT THÉÂTRE DE LA MOUETTE

SPECTACLES ET RENCONTRES - 10 €

du 8 au 24 juillet à 11h

Artaud-Barrault et **Qu'est-ce que le temps ?** d'après Saint Augustin
mise en scène **Denis Guénoun** avec **Stanislas Roquette**.

11 12 13 à 15h

L'après-midi merveilleuse

Lectures par **Gilles Arbona, Isabelle Habiague**.

15 16 17 18 19 20 à 15h et 17h

Petites formes dansées

Le Musée de la danse présente à la Maison Jean Vilar les spectacles des chorégraphes **Gaël Sesboüé** et **Mickaël Phelippeau** en partenariat avec la Région Bretagne et l'aide du CDC-Les Hivernales et du Festival d'Avignon.

et aussi

Rencontre avec **Stéphane Hessel** (9 juillet), conférence sur Jean Vilar par **Olivier Barrot** (10 juillet), *Les Auteurs de Jean Vilar* par **Roland Monod** (22,23,24 juillet), *Pleurnichard*, souvenirs de **Jean-Claude Grumberg** lus par l'auteur (21 juillet)...

24 HEURES POUR JEAN VILAR

11 juillet à partir de 19h (24h non-stop) - entrée libre

Lectures de textes de Jean Vilar et performances.

Programme détaillé sur le site de la Maison Jean Vilar

La Chapelle Saint-Charles

4 rue Saint-Charles - tél. +33 (0)4 90 16 10 51
www.vaucluse.fr

2 juillet-16 octobre

tous les jours en juillet 10h-19h - entrée libre

RICHARD LONG - CHAMP D'OCRE

Le Département fait son festival

La Chapelle Saint-Charles est de nouveau l'occasion pour le Département de Vaucluse de faire se rencontrer le public du Festival d'Avignon et l'art contemporain. Cette année, Richard Long, l'invité du Conseil général, réalise une œuvre éphémère dans la Chapelle. S'exprimant majoritairement en extérieur, l'artiste britannique relève ici un défi en proposant une installation à grande échelle en intérieur. Matériau régional - ocre rouge issue des carrières de Gargas - et formes minimalistes font l'éloge de la fragilité et de la nature.

événement proposé par le Conseil général de Vaucluse

Musée Calvet

65 rue Joseph-Vernet - tél. +33 (0)4 90 86 33 84
www.avignon-egypte.com

25 juin-14 novembre

tous les jours 10h-13h et 14h-18h fermé le mardi

entrée du musée 6 € - réduit 3 €

musée et exposition 7,5 € - réduit 4 €

FASTUEUSE ÉGYPTE

À l'occasion du bicentenaire de la création du Musée Calvet, la Ville d'Avignon y présente *Fastueuse Égypte*. Cette exposition met l'accent sur les richesses des collections du musée, constituées à l'origine par Esprit Calvet (1728-1810), médecin et érudit avignonnais de l'époque des Lumières, et constamment enrichies depuis. L'exposition s'appuie, comme le projet scientifique du musée, sur la volonté d'ouverture aux cultures du monde exprimée par Esprit Calvet. Près de quatre cents pièces ont été sélectionnées par Odile Cavalier, conservateur en chef du patrimoine, chargée au Musée Calvet des collections antiques. Dès le 25 juin, le public pourra découvrir, dans un décor de boiseries sculptées, dorées et peintes, à travers un parcours thématique et chronologique, neuf sections retraçant un pan de l'histoire « de la plus vénérable de toutes les civilisations qui se sont succédées autour de la Méditerranée ».

Collection Lambert en Avignon

tél. +33 (0)4 90 16 56 20
www.collectionlambert.com
tous les jours en juillet et août 11h-19h
7 € - réduit 5,5 €

12 juin-2 octobre

LE TEMPS RETROUVÉ

Cy Twombly photographer, friends and others

En 2007, Cy Twombly réalisait à Avignon l'exposition *Blooming* pour laquelle il avait spécialement créé un cycle d'immenses peintures autour des pivovins et de leur poésie très japonaise. Aujourd'hui, il tente une nouvelle expérience avec la Collection Lambert, proposant cette fois-ci d'en être l'artiste invité, en tant que photographe et commissaire d'exposition associé. Par cette double expérience passionnante, il offre une lecture inédite de son œuvre si foisonnante. À la Collection Lambert, celle-ci sera associée à d'autres grands noms de l'histoire de l'art du XIX^e et du XX^e siècles : Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Jacques-Henri Lartigue, Hiroshi Sugimoto, Diane Arbus, Sol LeWitt, Ed Rusha, Cindy Sherman, Sally Mann...

Les 38^{es} Rencontres d'été de la Chartreuse

La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle - 58 rue de la République, Villeneuve lez Avignon
tél. +33 (0)4 90 15 24 24 - www.chartreuse.org - <http://sondes.chartreuse.org>

6-25 juillet

Nous présentons, pendant le Festival d'Avignon avec lequel nous tissons un étroit partenariat, un prolongement des aventures artistiques, culturelles, expérimentales conduites 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.

François de Banes Gardonne

Spectacles

TERRA NOVA Compagnie Crew

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée estimée 1h20 - *création 2011*

6 7 9 10 11 12 13 14 à 15h et 18h30 - 27 €, 21 €, 13 €

concept **Éric Joris** direction artistique et scénario **Éric Joris, Stef De Paepe** texte **Peter Verhelst**

Terra Nova est un spectacle théâtral, une aventure immersive proposant une expérience multisensorielle au spectateur. Ce dernier va suivre l'histoire de la conquête du Pôle Sud par R. F. Scott, avant de se transformer en un protagoniste de cette aventure. Une démarche théâtrale inédite rendue possible par la maîtrise et l'adaptation à la scène des technologies immersives les plus pointues. Cette création s'appuie sur une complicité de plusieurs années avec la Chartreuse au travers des résidences et des *Sondes*.

avec le soutien de EDM, Université de Hasselt, de La Chartreuse-CNES, du Centre d'art Vooruit (Gand), du Centre d'art BUDA (Courtrai), de Dommelhof (Neerpelt), de La Gaîté Lyrique (Paris), du Théâtre de l'Archipel (Perpignan), des Colis-Bruits (Paris), du Ministère de la Communauté flamande de Belgique, du Programme Culture 2007-2013 de l'Union européenne, du Dicréam avec le soutien amical de l'École d'Art d'Avignon avec l'aide de la Région Languedoc-Roussillon

GENIUS LOCI spectacle multimédia

ÉGLISE DE LA CHARTREUSE

durée estimée 35 mn - *création 2011*

15 16 17 18 à 22h30 - 10 €, réduit 7 €

conception et mise en scène **Véronique Caye** Laboratoire Victor Vérité, d'après les *Psaumes de David 22 (21) et 42 (41)*, *Meurs Moïse, Deutéronome* de **Jean-Damien Barbin** et *Genius Loci* de **Véronique Caye** conseillers scientifiques : images **Livio de Luca** réalité augmentée **Christian Jacquemin** conseiller historique **Aurélien Favre-Brun** musique **Frédéric Minière, Alexandre Meyer** son **Samuel Favart-Mikcha** avec la participation de **Jean-Damien Barbin**

Un mur d'enceinte, deux cloîtres austères, des murs de pierre, une voûte à demi effondrée. Un dramaturge en résidence dans le site est dérouté par le silence, la solitude, la charge symbolique de cet espace. Comment écrire dans cet univers clos ? Lui, qui cherchait à s'égarer, à se libérer des contraintes, est forcé de s'approprier cette singulière mémoire. La Chartreuse devient alors le lieu d'un voyage initiatique. Et dans cette temporalité flottante, grâce à des illusions sonores et visuelles, les volumes donnent à entendre et à voir. Avec l'aide d'un chartreux fantomatique, l'église redevient peu à peu ce qu'elle a été et révèle son *Genius Loci*, l'esprit du lieu.

production Le Laboratoire Victor Vérité, la Chartreuse-CNES
avec la participation du Ministère de la Culture et de la Communication-Dicréam, du LIMSI - CNRS et du Laboratoire MAP-Gamsau (CNRS/MCC)

L'INDESTRUCTIBLE MADAME RICHARD WAGNER

TINEL DE LA CHARTREUSE

18 19 20 21 23 24 à 18h30 - 27 €, 21 €, 13 €

texte et mise en scène **Christophe Fiat** (voir page 53)

PARSIFAL (film)

TINEL DE LA CHARTREUSE

22 juillet à 14h et 20h - 4 €

projection du film de l'opéra de **Richard Wagner** mis en scène par **Romeo Castellucci** (voir page 31)

Rencontres

ESPACE-SONDES

Centre de ressources et de documentation sur les *Sondes*

7-25 juillet de 15h à 17h

Programme des rendez-vous avec les artistes disponible à partir du 4 juillet sur le site <http://sondes.chartreuse.org>

Le monument tous les jours de 9h à 18h30

visite accompagnée à 17h sauf le mardi - tél. +33 (0)4 90 15 24 24 / accueil@chartreuse.org

La librairie tous les jours de 10h à 18h30 - tél. +33 (0)4 90 15 24 48 / librairie@chartreuse.org

Les Jardins d'été, café-restaurant de la Chartreuse

tous les jours, bar l'après-midi, tél. +33 (0)4 90 15 24 23 / restaurant@chartreuse.org

Billetterie

- à l'accueil de la Chartreuse ou par téléphone au +33 (0)4 90 15 24 45 / 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

- à la billetterie du Festival d'Avignon

Rencontres : entrée libre, réservation conseillée

Les Hivernales

CDC-Les Hivernales / Centre de développement chorégraphique Avignon/Vaucluse/Provence-Alpes-Côte d'Azur

18 rue Guillaume-Puy - tél. +33 (0)4 90 82 33 12

www.hivernales-avignon.com

100% DANSE

QUAND LES RÉGIONS S'EN MÊLENT...

Dispositif original, *100% danse* « *Quand les régions s'en mêlent...* » témoigne sans doute de l'avenir de la collaboration inter-régionale et permet aux Directions régionales des Affaires culturelles et aux Conseils régionaux Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes, Languedoc-Roussillon, à la collectivité territoriale de Corse et à la Région Piemonte (Italie) de s'associer pour promouvoir leurs politiques culturelles en faveur du spectacle vivant. Cette collaboration entre un Centre de développement chorégraphique, plusieurs collectivités territoriales, leurs agences culturelles et les Drac, est une chance formidable pour les compagnies de danse de ces régions qui trouvent à cet endroit l'opportunité de montrer leur travail sur une période longue bénéficiant ainsi d'une visibilité exceptionnelle à l'occasion d'un des plus importants festivals d'art vivant.

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

74 rue Louis-Pasteur

www.univ-avignon.fr

8-22 juillet

LE BRUIT DU MONDE, LE GESTE ET LA PAROLE

Le son de l'Université

Les *Leçons de l'Université* proposent une programmation culturelle et scientifique autour de la musicalité du quotidien. De nos environnements sonores aux trompettes du Festival d'Avignon, plusieurs personnalités de la culture et du spectacle seront invitées à transmettre leur perception du bruit du monde. Une semaine de *Leçons* avec, le 13 juillet, une journée où conférences, exposition et cinéma de plein air associeront le geste à la parole pour mieux interpréter ensemble ce qui fait le son de l'Université. Le programme détaillé sera accessible sur le site de l'Université.

Festival théâtre'enfants et tout public

ASSOCIATION ÉVEIL ARTISTIQUE DES JEUNES PUBLICS

Maison du Théâtre pour enfants/Monclar - 20 avenue Monclar - tél. +33 (0)4 90 85 59 55

www.festivaltheatreenfants.com

7-26 juillet relâche les dimanches 10, 17 et 24

Au sein du grand rendez-vous théâtral avignonnais, l'équipe de la Maison du Théâtre pour Enfants propose une programmation entièrement destinée aux enfants, convaincue de l'importance de favoriser leur rencontre avec l'art et en particulier avec le spectacle vivant. Pendant dix-sept jours, à 200 mètres des remparts, le Festival Théâtre'enfants invite familles, groupes et professionnels à découvrir les univers de douze compagnies, du théâtre à la danse, de la marionnette à la musique, offrant aux plus petits comme aux plus grands une très large palette de la création.

Festival Contre Courant, CCAS

« Entrez libre. » Traversez des territoires étranges et étrangers. Rencontrez des talents confirmés, de jeunes artistes aux univers singuliers. Vivez un moment de réflexion et de convivialité. Abordez l'île de la Barthelasse pour Contre Courant, un festival pluridisciplinaire, imaginé par la CCAS (Caisse centrale d'Activités sociales des industries électriques et gazières) et la CMCAS d'Avignon (Caisse mutuelle complémentaire et d'Action sociale) en partenariat avec le Festival d'Avignon. Cette année, Contre Courant fête ses dix ans et continue de porter haut l'exigence artistique pour participer à la démocratisation culturelle, en proposant une programmation toujours éclectique et un temps de partage, de rencontres, de découvertes, liés à la création contemporaine au cœur du Festival d'Avignon.

contact : Hélène Cagniard - tél : + 33 (0)9 53 00 89 23 / + 33 (0)6 81 26 21 74 - www.ccas-contre-courant.org
spectacle de 22h sur réservation (au 06 80 37 01 77), participation de 5 € pour les publics extérieurs à la CCAS de plus de 18 ans

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 ainsi la particularité d'inclure, depuis de nombreuses années, au sein de sa propre programmation un cycle de concerts d'orgue et de musiques sacrées. Le contenu de la plupart des concerts est conçu pour prolonger, dans un souci de cohérence, l'esprit insufflé par l'artiste associé, Boris Charmatz, à cette 65^e édition du Festival d'Avignon : « Rassembler en un seul mouvement le patrimonial et le spectaculaire, la recherche et la création, l'éducation et la fête, l'ouverture à des artistes singuliers et le désir de faire œuvre collective. »

Chacun des concerts permettra des regards croisés entre des œuvres du passé et des œuvres contemporaines, confrontant ainsi tradition et création ou archaïsme et modernité au sein même de la création musicale. Le passé sera ainsi scruté, interrogé et questionné par notre présent d'artiste interprète, mais aussi par le regard posé par des compositeurs sur ces œuvres anciennes. L'exemple le plus remarquable est assurément au XIX^e siècle le *Via Crucis* de Franz Liszt. Cette œuvre éminemment moderne, mais élaborée à partir d'éléments et procédés d'écritures particulièrement disparates et très anciens (embryons d'hymnes grégoriens, choral luthérien emprunté à Leo Hassler, hommage à Bach...) nous plonge néanmoins, à l'écoute, dans un état d'intense émotion. Cette émotion sera toujours présente grâce à des compositeurs comme Éric Tanguy, John Tavener ou Yves Castagnet qui, chacun avec leur style et leur sensibilité d'hommes du XXI^e siècle, nous relient au passé. De plus, ces œuvres seront entendues à côté d'œuvres baroques de compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, tels que Frescobaldi, Byrd, Tallis, Scheidt, Vivaldi ou Haendel. Ce lien entre passé et présent, musique ancienne et musique contemporaine, est aussi cher à Romeo Castellucci. Enfin, un concert exceptionnel d'improvisation aux percussions, piano et orgue sera proposé par Jean-Pierre Drouet au Temple Saint-Martial. Percussionniste et compositeur, Jean-Pierre Drouet cherche la musique dans de multiples directions. Il joue de nombreuses œuvres contemporaines de Berio, Stockhausen, Xenakis notamment, étudie les musiques extra-européennes, improvise en solo ou avec des amis. Le théâtre musical, qu'il découvre à travers de nombreuses collaborations avec Kagel ou Georges Aperghis, le conduit à une pratique de la scène où il rencontre notamment les machines musicales de Claudine Braham, compose des musiques pour les hommes-chevaux de Bartabas. Ce concert sera donné avec la complicité de Séverine Chavier, pianiste. Outre leurs instruments respectifs, Jean-Pierre Drouet et Séverine Chavier utiliseront le grand-orgue du Temple Saint-Martial au sein de leurs improvisations.

Luc ANTONINI, pour l'association Musique Sacrée en Avignon

contact : contact@musique-sacree-en-avignon.org - www.musique-sacree-en-avignon.org

Cinéma Utopia

Le cinéma Utopia a été créé il y a plus de 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. 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. Dans un cadre « barococo », l'équipe défend au quotidien avec ardeur une programmation résolument éclectique, nourrie de films en V.O. venus des quatre coins du monde. 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.

contact : utopia.84@wanadoo.fr - www.cinemas-utopia.org - + 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 majeurs : 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 et de la Communication (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)4 90 27 66 87 (jusqu'au 4 juillet) - + 33 (0)6 46 10 30 53 (à partir du 5 juillet) - contact@cdjsf-avignon.fr
www.cdjsf-avignon.fr

La collection Pièce (dé)montée

La collection nationale de dossiers pédagogiques en ligne Pièce (dé)montée accompagne depuis quatre ans des créations du Festival d'Avignon et l'opération Lycéens en Avignon. Initiés par le Scérén-CNDP (Centre national de Documentation pédagogique), ces dossiers sont le fruit d'une étroite collaboration entre les équipes artistiques du Festival et des enseignants de différentes académies. Ils permettent une approche vivante et concrète des œuvres avant et après la représentation, dans la perspective d'une « École du spectateur » qui redonne toute sa place au processus de création scénique. De nombreux documents iconographiques, des entretiens, des pistes de travail, des rebonds vers d'autres champs artistiques ou domaines de savoirs proposent un parcours d'interrogations et d'activités pratiques avec les élèves. Au-delà du Festival d'Avignon, ces dossiers sont utilisés dans les académies qui reçoivent les spectacles en tournée. Au fil du temps, ils construisent des archives précieuses pour l'approche des œuvres et la transmission du spectacle vivant.

Cette année, quatre dossiers sont réalisés par les CRDP de Paris et d'Aix-Marseille :

- *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* d'après le roman de Yannick Haenel, mise en scène d'Arthur Nauzyciel
- *Mademoiselle Julie* d'August Strinberg, mise en scène de Frédéric Fisbach
- *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* d'après *Hamlet* de William Shakespeare, mise en scène de Vincent Macaigne
- *Le Suicidé* de Nicolai Erdman, mise en scène de Patrick Pineau

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>
www.crdp-aix-marseille.fr

La Fondation Crédit Coopératif

La Fondation Crédit Coopératif est la fondation d'une banque pas comme les autres dont l'une des spécificités est d'être la banque du secteur de la culture. Le Crédit Coopératif est la banque du Festival d'Avignon depuis 1989 et l'a accompagné, notamment en 2003, au moment de la crise des intermittents. Il est aussi le banquier de 9 000 associations et entreprises culturelles, auxquelles il propose des solutions adaptées à leur mode de fonctionnement spécifique. Jusqu'alors mécène, modeste, des actions du Festival en direction de publics sensibles ou empêchés, il en devient pour les années 2011 et 2012 le mécène principal.

Ce nouveau partenariat fait émerger les valeurs de coopération, d'ouverture sur le monde et d'intérêt général que partagent la Fondation Crédit Coopératif et l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant. Avignon est, en effet, un lieu de création contemporaine qui s'adresse au plus grand nombre. L'accessibilité à la création la plus contemporaine est un enjeu dans la construction d'une citoyenneté. Le Festival propose des activités qui permettent un dialogue interculturel et intergénérationnel, déploie des efforts pour une participation des publics éloignés de la culture. Il organise, par exemple, des spectacles au Centre pénitentiaire du Pontet à Avignon.

C'est ce qui a rapproché le Festival d'Avignon et la Fondation Crédit Coopératif qui s'engage ainsi à contre-courant du retrait des entreprises du mécénat culturel.

À propos de la Fondation Crédit Coopératif :

La Fondation Crédit Coopératif met en œuvre la politique de mécénat du Groupe Crédit Coopératif. En nouant des partenariats avec les mouvements et les structures de l'économie sociale dans les domaines de la recherche, du développement durable, de la lutte contre l'exclusion, de la solidarité internationale, de l'accès à la citoyenneté des personnes handicapées, de la culture, elle s'engage auprès de celles et ceux qui trouvent des réponses durables d'intérêt général aux enjeux de notre société actuelle.

contacts : Jean-Pierre Mongarny (secrétaire général de la Fondation) - + 33 (0)1 47 24 88 36
fondation@fondation.credit-cooperatif.coop
Laure Capblancq (presse) - + 33 (0)1 47 24 80 64 - laure.capblancq@credit.cooperatif.coop
www.credit-cooperatif.fr

Le Cercle des partenaires

Le Cercle des partenaires regroupe les entreprises régionales mécènes du Festival d'Avignon. Le Cercle organise régulièrement des rendez-vous autour du Festival et permet à ses membres une facilité d'accès de leurs clients et salariés aux spectacles.

Les entreprises qui forment le Cercle sont : OCA-AGF Granier-Allianz, AXA - Agence Monier-Péridon, AXC, Cabinet Causse, Cabinet Itaque, CEC Yves Moureau-Pôle Provence Méditerranée, CBA Informatique, Citadis, Comité des Vins des Côtes-du-Rhône, Crédit Coopératif Avignon, FDAM (Fonds de Dotation Axiome Mécénats), France Boissons, Hôtel La Mirande, Hydropolis, Imprimerie Laffont, INSA de Lyon, Konica Minolta Business Solution France, Lab Nat, Provence Plat, Restaurant Christian Étienne, RMG Avignon, Rubis Matériaux, SB Conseil, les Vins de Vacqueyras, les Voyages Arnaud.

contact : Pascale Bessadi / Festival d'Avignon - cercle@festival-avignon.com

Le Cercle des mécènes du Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon met en place un Cercle des mécènes individuels qui réunira à ses côtés ceux qui entretiennent un lien particulier avec lui et ont le désir et les moyens de marquer leur attachement. Le soutien des particuliers permettra au Festival de renforcer ses capacités de production pour pouvoir continuer à proposer des créations ambitieuses avec les artistes les plus reconnus comme ceux que le Festival fait connaître.

Trois niveaux de participation sont proposés :

- Donateur : don à partir de 300 €

- Mécène : don à partir de 1 000 €

- Grand Mécène : don à partir de 5 000 €

Le soutien sera mentionné dans les documents d'information du Festival. Les donateurs pourront, selon le niveau de leur don, faire appel, par exemple, à un conseil personnalisé pour le choix des spectacles, être invités à la conférence de presse de présentation du Festival ou bénéficier d'un service de réservation privilégié ou d'invitations à des moments particuliers du Festival. Tout don effectué en faveur du Festival d'Avignon ouvre droit à une réduction d'impôt sur le revenu égale à 66 % de son montant (dans la limite de 20 % du revenu imposable).

contact : Frédéric Jussian / Festival d'Avignon - cerclemecenes@festival-avignon.com

L'Adami

L'Adami toujours aux côtés du Festival d'Avignon

L'Adami est un partenaire fidèle du Festival d'Avignon, espace unique de découvertes et de rencontres artistiques. En encourageant la programmation éclectique, originale et exigeante du Festival, l'Adami souligne son engagement en faveur de la vitalité artistique et pour le maintien de l'emploi culturel.

En 2011, l'Adami soutient cinq créations du Festival d'Avignon :

- *Des femmes (Les Trachiniennes, Antigone, Électre)*, mise en scène Wajdi Mouawad
- *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, mise en scène Vincent Macaigne
- *Le Suicidé*, mise en scène Patrick Pineau
- *Mademoiselle Julie*, mise en scène Frédéric Fisbach
- *L'Entêtement*, mise en scène Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo

Au service des artistes-interprètes, l'Adami perçoit et répartit les sommes dues aux comédiens et, pour le secteur musical, aux artistes interprètes principaux : chanteurs, musiciens solistes, chefs d'orchestre et danseurs, pour la diffusion de leur travail enregistré. En 2010, elle a réparti 37,3 millions d'euros à près de 56 000 artistes.

Au moyen de ses aides à la création, l'Adami favorise le renouvellement des talents et consolide l'emploi artistique. En 2010, elle a soutenu 870 projets pour un budget total de 11,5 millions d'euros. Innovante dans la défense des droits des artistes-interprètes sur internet, l'Adami est à l'initiative des propositions suivantes : licence globale, contribution des fournisseurs d'accès (FAI) à la rémunération des artistes et gestion collective des droits musicaux sur internet.

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 50 000 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 ;
- enfin, 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 : Agnès Mazet - + 33 (0)1 40 23 45 11 - agnes.mazet@sacd.fr - www.sacd.fr

La Spedidam

La Spedidam, société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes, répartit des droits à 73 000 ayants droit dont 30 000 artistes sont ses membres associés.

La Spedidam aide environ 40 000 spectacles chaque année. Elle est ainsi au cœur des actions artistiques qui soutiennent les artistes-interprètes professionnels.

Ces actions contribuent notamment au développement de l'art, au renforcement des réseaux, à la diversité culturelle et à la démocratisation des pratiques esthétiques. Autant de moyens de restaurer une véritable politique culturelle.

En soutenant le Festival d'Avignon et plus particulièrement le dernier projet de Vincent Macaigne, *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, la Spedidam lui adresse tous ses vœux de succès pour son édition 2011.

www.spedidam.fr

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 soutien, 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 de découvrir les artistes flamands qui marqueront cette 65^e édition avec leur spectacle : Anne Teresa De Keersmaeker avec *Cesena*, sa création au lever du jour dans la Cour d'honneur du Palais des papes, et sa reprise de *Fase*, qu'elle jouait à Avignon en 1983, Guy Cassiers et Tom Lanoye, avec leur création *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*, pour la Cour d'honneur, ainsi que Meg Stuart avec sa création *VIOLET*.

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. Cette année, je tiens aussi à remercier tout particulièrement notre Ministre Président, Kris Peeters, pour son soutien financier à ce programme merveilleux.

Joke SCHAUVLIEGE, Ministre flamand de la Culture, de l'Environnement et de la Nature

British Council

Les objectifs du British Council dans le domaine des arts s'articulent autour de trois thématiques qui ont pour but de créer des collaborations durables avec des partenaires clés du secteur artistique français, ayant une influence majeure en France et à l'international, ou qui proposent une approche de diversité des publics.

Le British Council souhaite d'abord encourager l'innovation en explorant de nouvelles niches artistiques et en offrant l'opportunité aux jeunes générations d'artistes britanniques d'exprimer leur talent en France. L'expérience du Royaume-Uni dans ce domaine permet d'apporter une réelle valeur ajoutée et des bénéfices mutuels à de nouvelles collaborations. C'est à ce titre que le British Council soutient la programmation des pièces de Katie Mitchell, *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Christine, d'après Mademoiselle Julie*), et de Sam Holcroft, *Cancrelat*, présentées par le Festival d'Avignon. Nous souhaitons également encourager l'esprit de leadership dans les arts en soutenant une nouvelle génération de leaders culturels, leur permettant ainsi de développer leurs compétences tout en favorisant une approche internationale du secteur culturel, notamment en mettant en regard leurs pratiques avec celles du Royaume-Uni et des autres pays d'Europe. Enfin, le British Council participe à la promotion d'événements artistiques de grande envergure, en collaboration avec des institutions culturelles françaises majeures, en accord avec sa politique de diplomatie culturelle et sa mission de renforcer la réputation artistique du Royaume-Uni en France.

Marianne GARCIA, chargée de projets auprès du British Council de France

contact : + 33 (0)1 49 55 73 56 - marianne.garcia@britishcouncil.fr - www.britishcouncil.fr

Veolia Environnement

Veolia Environnement, référence mondiale des services à l'environnement, est présent dans 74 pays sur les cinq continents. Veolia Environnement propose à ses clients, ses collectivités locales et entreprises, des solutions sur mesure pour la gestion de l'eau, des déchets, de l'énergie et du transport qui allient performance économique et maîtrise des impacts sur l'environnement, contribuant ainsi à la lutte contre le changement climatique, à l'économie des ressources naturelles et à la préservation des écosystèmes. Cette année, comme en 2010, Veolia Environnement renouvelle son attachement au Festival d'Avignon, événement majeur de la saison théâtrale française.

contact : Marie-Michelle Bataille – +33 (0)1 71 75 04 35 – marie-michelle.bataille@veolia.com – www.veolia.com

ARTE

Cette année encore, ARTE s'invite au Festival d'Avignon pour permettre à tous de vivre en direct quelques moments forts de cette édition 2011.

Dimanche 10 juillet

de 14h à 18h15

Découvrez à 14h *Les Enfants du soleil*, une pièce de l'auteur russe Maxim Gorki, mise en scène par Stephan Kimmig. À partir de 16h, Marie Labory accueille en plateau quelques-uns des artistes présents cette année en Avignon et présente trois documentaires éclairant la programmation de cette 65^e édition du Festival d'Avignon :

- **Erdman/Pineau, Répétition à ciel ouvert**, le film nous invite aux répétitions du spectacle *Le Suicidé*, comédie loufoque du dramaturge russe Nikolaï Erdman, qui ouvrira le Festival dans la Carrière de Boulbon. Il sera retransmis sur ARTE le soir même. réalisation Jérôme Cassou ; coproduction ARTE France, La Compagnie des Indes (2011, 26 min.)

- **Boris Charmatz**, un portrait du danseur, chorégraphe et artiste associé du Festival pendant la préparation du spectacle *enfant* présenté dans la Cour d'honneur.

réalisation Hélène Bouquin ; coproduction ARTE France, La Compagnie des Indes (2011, 26 min.)

- **One Flat Thing Reproduced** de William Forsythe, une magnifique vidéo de danse, primée dans plusieurs festivals internationaux. William Forsythe présente cette année à Avignon une nouvelle création, à l'Église des Célestins.

réalisation Thierry de Mey ; coproduction ARTE France, MK2 (2006, 26 min.)

à 22h

ARTE retransmet **Le Suicidé** en direct de la Carrière de Boulbon, une comédie de Nikolaï Erdman, dans une mise en scène de Patrick Pineau, avec entre autres Anne Alvaro.

réalisation Dominique Thiel ; coproduction ARTE France, La Compagnie des Indes

Retrouvez également l'actualité du Festival dans ARTE Journal, tous les soirs à 19h, ainsi que sur ARTE.tv (blog, coulisses, etc.) et ARTE Live Web (retransmissions de spectacles).

contact : Clémence Flécharde - + 33 (0)1 55 00 70 45 - c-flechard@arte-france.fr

ou Caroline Palmier - + 33 (0)1 55 00 70 42 - c-palmier@arte-france.fr

France Culture

Vingt-quatre heures en public et en direct du Festival d'Avignon le 15 juillet : c'est la nouveauté que propose France Culture cette année. Une antenne entièrement décentralisée pour faire vivre aux auditeurs, en direct et en public, une journée et une nuit au cœur du Festival. De l'aube à l'aube, donner la parole aux artistes, parler des spectacles, rendre sensible la vie du Festival. S'éveiller à 6h en compagnie de Marie Richeux, productrice de l'émission *Pas la peine de crier*, poursuivre avec *Les Matins de France Culture* en direct du Musée Calvet et ne plus quitter Avignon au fil des émissions jusqu'au petit matin du lendemain : *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, *La Grande Table*, *Du grain à moudre*, *Le RenDez-Vous*, *Hors-champ*..., et une lecture de Yasmina Reza. Pour cet événement radiophonique exceptionnel, toutes les équipes de France Culture et les émissions seront installées dans un lieu unique : le Musée Calvet. C'est là une autre nouveauté de cette présence de France Culture au Festival d'Avignon : une antenne rassemblée pour douze jours en un seul lieu, le Musée Calvet, ouvert au public à partir de 19h, offrant aux spectateurs les visages multiples et si particuliers d'une radio entièrement dédiée à la culture sous toutes ses formes et dans tous ses genres : magazines quotidiens, émissions spéciales, magazines de théâtre et création avec la production de lectures et de spectacles radiophoniques conçus spécialement pour Avignon. Il est clair que, par ce geste, France Culture a choisi de manifester fortement sa présence au Festival, renouvelant son attachement historique à l'un des plus grands rendez-vous de théâtre.

Fidèle aux liens de curiosité et de complicité réciproques qui lient le Festival d'Avignon et France Culture, la programmation de certaines lectures et créations au Musée Calvet a été imaginée en prolongement ou en dialogue avec celle du Festival. C'est dans cet esprit que nous célébrerons ensemble les quarante ans de Théâtre Ouvert, ainsi que l'engagement magnifique et inlassable de Micheline et Lucien Attoun pour l'écriture contemporaine dans ce pays. France Culture ouvrira donc ses programmes le 10 juillet au Musée Calvet, en partenariat avec le Festival d'Avignon, pour un anniversaire qui prendra la forme d'une belle traversée dans l'écriture contemporaine, orchestrée par Stanislas Nordey, depuis Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Didier-Georges Gabily, jusqu'aux jeunes auteurs accueillis, publiés, mis en espace encore tout récemment au Jardin d'hiver.

Avignon méritait bien 24 heures non-stop et une attention de tous les jours, le temps d'un si beau Festival.

Olivier POIVRE d'ARVOR, directeur de France Culture

www.franceculture.com

France Inter

sur la scène du Festival d'Avignon

France Inter, véritable maison des cultures, a choisi cette année encore d'accompagner le Festival d'Avignon. Chaque jour, France Inter recevra les comédiens, metteurs en scène, auteurs et chorégraphes qui font le Festival et nous transportent dans l'émotion du spectacle vivant.

À suivre sur France Inter :

L'été comme je suis, le magazine culturel de Laurence Peuron.

Les 8, 18, 19, 20, 21, 22 juillet, à 18h

en direct et en public du Jardin de la rue de Mons

Le Masque et la Plume de Jérôme Garcin.

Enregistrement des émissions : dimanche 10 juillet, à 10h

en public dans le Jardin de la rue de Mons

(diffusion les 10 et 17 juillet, à 20h)

Le 7/9 de France Inter et les différents journaux de la rédaction à partir de 7h.

France Inter à Avignon sur 97.4 ou sur www.franceinter.com

La Fnac

La Fnac accompagne depuis de nombreuses années le Festival d'Avignon, à la recherche de nouvelles formes artistiques renouvelées et novatrices. 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, la Fnac propose au public l'ensemble des spectacles du Festival. Par ailleurs, les Fnac d'Avignon et du Pontet seront au cœur de l'actualité du Festival, en proposant en exclusivité une sélection réunissant livres, cd, et vidéos des artistes programmés, permettant ainsi au public de découvrir leur univers. Elles accueilleront également des artistes du Festival, lors de séances de dédicace (programme sur www.fnac.com/avignon). 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 affiche plus de 60 000 spectacles par an. De plus en plus régulièrement, elle donne également sa place au théâtre, dans ses forums de rencontres à travers une programmation éclectique.

contact : Jennat Kabbaj - + 33 (0)1 55 21 58 98 - jennat.kabbaj@fnac.tm.fr - www.fnac.com

Les Vins des Côtes du Rhône

Avignon, capitale du théâtre, Avignon capitale des Côtes du Rhône : quel programme pour le festivalier amateur de vins ! Le vin des Côtes du Rhône, comme le théâtre, porte en lui un monde d'ouverture, de culture, d'art de vivre et de plaisirs autour de la table.

Cette tradition d'accessibilité et d'ouverture à l'autre, spectateur ou dégustateur, a très naturellement donné l'idée d'un partenariat entre le Festival d'Avignon et les Côtes du Rhône. C'est ainsi que le vignoble des Côtes du Rhône et ses dix-sept Villages se mobilisent pour faire découvrir l'immense diversité de ses vins, dans le cadre de son traditionnel Bar à vins de la Maison des Vins.

Mais la **Maison des Vins**, c'est aussi le lieu d'une exposition du Festival d'Avignon à absolument découvrir. Au programme cette année, le travail du photographe Stéphane Couturier autour de la transformation en théâtre de la ville d'Avignon.

- **Le Bar à Vins des Côtes du Rhône** sera ouvert tous les jours, du 8 au 26 juillet (sauf le 14) de 19h à 22h. Accès à la dégustation : 3 € (verre, éthylotest, guide touristique des Côtes du Rhône)

- **L'exposition de Stéphane Couturier** sera ouverte tous les jours, du 8 au 26 juillet (sauf le 14) de 11h à 18h. Accès libre. Dégustation de Côtes du Rhône offerte entre 12h30 et 14h.

contact : Sonia Delgrange - + 33 (0)4 90 27 24 18 - Isabelle Gibier - + 33 (0)4 90 27 24 16
Virginie Monnier - + 33 (0)4 90 27 24 58 - press@inter-rhone.com - www.vins-rhone.com

Les Vins de Vacqueyras

L'Appellation d'Origine Contrôlée Vacqueyras et le Festival d'Avignon, c'est une histoire qui dure depuis quatorze ans. L'appellation Vacqueyras vous offrira un millésime 2010 d'orfvre. Le terroir a rendu son verdict en septembre. Portés par un soleil clément, un mistral décoiffant, une sève pleine de fougue et le savoir-faire de l'homme, les raisins ont atteint une concentration et une maturité exceptionnelles ! Les grappes piaffaient d'impatience de se faire cueillir dans leurs plus beaux atours. Mais pour le vigneron, le travail d'équilibriste commençait tout juste. Extraire le don du terroir pour créer un excellent vin. Enchaînant les glissades, les pas chassés, les enveloppés, les artisans de Vacqueyras ont su guider le fruit vers un millésime 2010 historique.

En dégustant l'AOC Vacqueyras, vos papilles seront envahies par un vin gourmand et puissant, porté par des arômes de fruits rouges. Mais très rapidement, des nuances épicées et parfois minérales s'imposeront à vous pour terminer enfin sur une note de fraîcheur reposante. Force et finesse, ange et démon réunis en harmonie dans un même flacon. Cette année, les vigneron de Vacqueyras ont valsé avec leur vignoble pour vous offrir l'un des plus beaux millésimes que l'appellation a connu.

Vous pourrez déguster le millésime 2010 avec la cuvée rosé du domaine Le Couroulu. Et pour rendre hommage à deux autres millésimes d'exception, l'AOC Vacqueyras vous propose également de découvrir la cuvée rouge Le Clos du domaine Montirius en 2007 et la cuvée blanc du Domaine le Clos des Cazaux en 2009. Ces trois bouteilles ont été spécialement sélectionnées pour l'édition 2011 du Festival.

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, action sociale et prévention, médical, services aux professions, Audiens accompagne les employeurs, les créateurs d'entreprises, les salariés permanents et intermittents, les journalistes, les pigistes, les retraités et leur famille tout au long de la vie. Exclusivement dédié aux secteurs qu'il protège, le Groupe Audiens multiplie les occasions de rencontres et d'échanges avec les professionnels. Appréhender au mieux les particularités de ses publics, suivre et anticiper leurs évolutions permet ainsi à Audiens d'innover en permanence et d'élaborer des garanties adaptées aux spécificités de ses clients.

Le groupe a ainsi mis en place, avec les organisations d'employeurs et les syndicats, un accord de prévoyance permettant aux artistes et techniciens du spectacle et de l'audiovisuel de bénéficier, non seulement de garanties en cas de décès, mais également d'une couverture santé complète pour un coût raisonnable :

- Garantie Santé Intermittents : une complémentaire santé dédiée aux artistes et techniciens du spectacle ;
- Fonds collectif du spectacle pour la santé : un fonds alimenté par les cotisations versées par les employeurs, qui prend en charge une partie de la cotisation mensuelle de la complémentaire santé.

Le groupe a, par ailleurs, été désigné par l'État afin de gérer le volet professionnel et social du Fonds de professionnalisation et de solidarité des artistes et techniciens du spectacle. Un dispositif qui a pour vocation de proposer un accompagnement social aux artistes et techniciens fragilisés, dans le but de sécuriser leur parcours professionnel et de favoriser leur retour à l'emploi.

Le Groupe Audiens est heureux de s'associer à nouveau au Festival d'Avignon et de le soutenir dans sa démarche d'accompagnement des professionnels. Groupe solidaire et responsable tourné vers l'avenir, Audiens affirme ainsi sa vocation sociale en développant quotidiennement une politique de proximité dédiée aux problématiques des secteurs de ses clients.

contact : + 33 (0)811 65 50 50 - www.audiens.org

Kadmos

Réseau européen des festivals de la Méditerranée

Le Festival d'Avignon, le Festival d'Athènes-Épidaure, le Festival Grec de Barcelone et le Festival international de Théâtre d'Istanbul forment depuis 2008 le réseau Kadmos. Comptant parmi les manifestations culturelles les plus importantes du bassin méditerranéen dans le domaine du spectacle vivant, ces festivals partagent des valeurs communes et sont reconnus pour la qualité, l'exigence et le caractère contemporain de leur programmation. S'adressant à un très large public, ils se fondent sur des lieux patrimoniaux emblématiques ou des sites naturels remarquables. Leur impact majeur sur la vie culturelle, économique, sociale et touristique de leur région s'articule à une dynamique méditerranéenne et européenne.

Au fil des ans, des liens se sont tissés entre ces prestigieux 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 réciproques concernant la production de spectacles, le rapport à l'espace méditerranéen, le soutien aux jeunes artistes ou le rapport au public.

Les objectifs du réseau Kadmos sont les suivants :

- intensifier leurs efforts pour **soutenir ensemble des artistes** en montant des projets communs de coproduction et d'invitation de spectacles. En 2011 : *Des femmes Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre* de Sophocle mis en scène par Wajdi Mouawad et *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Romeo Castellucci.

- **faciliter la mobilité et la rencontre des jeunes acteurs culturels** de nos régions respectives et de l'ensemble du pourtour méditerranéen. Le projet *Les Voyages de Kadmos* mis en œuvre en 2010 a permis à une douzaine 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. Cet été, une douzaine d'autres artistes partiront pour une traversée des festivals Grec de Barcelone et d'Athènes-Épidaure. Par ailleurs, la chorégraphe Bouchra Ouizguen, participante aux Voyages de Kadmos en 2010, présentera une de ses créations lors de la 65^e édition du Festival d'Avignon.

- **mettre en commun leurs recherches de nouveaux talents**, en échangeant régulièrement des informations sur les projets en cours ou encore en allant ensemble à la découverte d'artistes du pourtour méditerranéen.

- **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 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.

Le réseau Kadmos bénéficie du soutien de la Fondation BNP Paribas pour le développement de ses projets.

La Fondation BNP Paribas

s'engage aux côtés du Festival d'Avignon et du réseau Kadmos

Pour la deuxième année consécutive, la Fondation BNP Paribas fait cause commune avec le Festival d'Avignon et trois autres festivals méditerranéens (le Festival d'Athènes-Épidaure, le Festival Grec de Barcelone et le Festival international de Théâtre d'Istanbul) autour du réseau européen Kadmos. Initié en 2010, ce partenariat renforce la volonté de la Fondation BNP Paribas d'être un acteur de la création et de la coopération culturelle, en favorisant la circulation des artistes et la diffusion des œuvres autour du bassin méditerranéen.

En 2011, la Fondation BNP Paribas aide l'ensemble des activités de Kadmos. Son apport sera plus spécifiquement orienté vers l'aide à la **création du spectacle *Des femmes par le metteur en scène Wajdi Mouawad*** (en 2010, l'aide de la Fondation avait porté sur la diffusion du spectacle *Chouf Ouchouf* de Zimmermann & de Perrot avec le groupe acrobatique de Tanger), ainsi que vers le **soutien au projet *Les Voyages de Kadmos***, mis en œuvre en 2010, qui permettra à douze jeunes artistes venant des quatre pays partenaires et d'autres pays du bassin méditerranéen de découvrir ensemble les festivals de Barcelone et d'Athènes. Par ailleurs, la chorégraphe Bouchra Ouizguen, participante aux *Voyages de Kadmos* en 2010, présentera une de ses créations lors de la 65^e édition du Festival d'Avignon.

Avec la poursuite de ce partenariat pour l'année 2011, la Fondation BNP Paribas, l'un des rares mécènes des arts de la scène, entend renforcer sa relation avec le Festival d'Avignon et les festivals membres du réseau Kadmos.

Partenaire des chorégraphes Béatrice Massin (Compagnie Fêtes galantes), Mourad Merzouki (Compagnie Käfig), Abou Lagraa (Compagnie La Baraka), Michel Kelemenis, Sylvain Groud, Emanuel Gat, Vaclav Kunes, Georges Momboye, Alonzo King (Lines Ballet), Pierre Rigal (Compagnie dernière minute), la Fondation BNP Paribas s'attache également depuis plus de douze ans à soutenir des artistes de cirque contemporain tels que Philippe de Coen (Compagnie Fera Musica), Antoine Rigot (Compagnie Les Colporteurs), le Groupe acrobatique de Tanger, Cirk VOST ou encore Aurélien Bory (Compagnie 111), Zimmermann & De Perrot, ainsi que James Thiérée (Compagnie du Hanne-ton). Partenaire de la Maison de la Danse à Lyon et du Centre national de la Danse, la Fondation BNP Paribas accompagne le lancement du projet de Michel Kelemenis, KLAP-Maison pour la Danse de Marseille, qui ouvrira ses portes en septembre prochain. Enfin, Saburo Teshigawara, Angelin Preljocaj, Joël Borges, Andy de Groat, Susan Buirge, Hervé Robbe, Mathilde Monnier, Philippe Combes, Hervé Diasnas, Gulko et Johann Le Guillerm sont au nombre de ceux qu'elle a aidés par le passé.

À propos de la Fondation BNP Paribas

Placée sous l'égide de la Fondation de France, la Fondation BNP Paribas s'attache à préserver et faire connaître les richesses des musées, à encourager des créateurs et interprètes dans des disciplines peu aidées par le mécénat d'entreprise et à financer des programmes de recherche dans les champs de la santé et de l'environnement. La Fondation BNP Paribas soutient par ailleurs des projets en faveur de l'éducation, de l'insertion et du handicap. Référent en matière de mécénat au sein du groupe, en liaison étroite avec l'ensemble de ses réseaux en France et à l'étranger, la Fondation BNP Paribas développe ses programmes en accompagnant chacun de ses partenaires dans la durée.

www.mecenat.bnpparibas.com

À propos de BNP Paribas

BNP Paribas est l'une des six banques les plus solides du monde* et la première banque de la zone euro par le montant des dépôts. Avec une présence dans plus de 80 pays et plus de 200 000 collaborateurs, dont 160 000 en Europe, BNP Paribas est un leader européen des services financiers d'envergure mondiale. Il détient des positions clés dans ses trois grands domaines d'activité : Retail Banking, Investment Solutions et Corporate & Investment Banking. En banque de détail, le Groupe a quatre marchés domestiques en Europe : la Belgique, la France, l'Italie et le Luxembourg ; BNP Paribas développe également son modèle intégré dans la zone Europe Méditerranée et a un réseau important aux États-Unis. BNP Paribas Personal Finance est numéro un du crédit aux particuliers en Europe. Pour Corporate & Investment Banking et Investment Solutions, BNP Paribas bénéficie également d'un leadership en Europe, ainsi que d'un dispositif solide et en forte croissance en Asie.

*Notée AA par Standard & Poor's, soit la troisième note sur une échelle de 22.

www.bnpparibas.com

contact : Alexandre Carelle - + 33 (0)1 42 98 52 31 - alexandre.carelle@bnpparibas.com
ou Céline Hernandez - + 33 (0)1 57 43 73 13 - celine.hernandez@bnpparibas.com

Bureau de presse du Festival

responsable du service **Rémi Fort**
adjoint **Yannick Dufour**
assistant stagiaire **Olivier Couderc**

tél. : + 33 (0)1 56 95 48 52
fax : + 33 (0)1 44 73 44 03

à partir du 27 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 6 AU 26 JUILLET 2011

accréditations **Cécile Morel** et **Damien Trescartes**
presse écrite/photographes **Élisabeth Le Coënt** et **Carole Willemot**
presse audiovisuelle **Yannick Dufour** et **Camille Hurault**
salle de presse **Philippe Lingat**, **Laurie Martin**, **Joëlle Saccoman**

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 13 juin à 9h
tél. : + 33 (0)4 90 14 14 14

tarifs de 3 € à 38 €
Pour plus de renseignements,
veuillez consulter les pages billetterie du programme
ou notre site internet.

© Festival d'Avignon, mai 2011, sous réserve de modifications
portraits et entretiens réalisés par Antoine de Baecque, Jean-Paul Curnier, Maxime Fleuriot,
Jean-François Perrier, Jean-Louis Perrier et Christilla Vasserot
coordination Laurence Perez avec Emmanuelle Delprat, Yannick Dufour et Rémi Fort