

# 66<sup>È</sup> FESTIVAL D'AVIGNON

DU 7 AU 28 JUILLET 2012



FONDATION  
CREDIT COOPERATIF  
FONDATION D'ENTREPRISE



## DOSSIER DE PRESSE



# SOMMAIRE

- 5 Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller
- 8 **SIMON MCBURNEY** / COMPlicité ARTISTE ASSOCIÉ  
 ▣ LE MAÎTRE ET MARGUERITE DE MIKHAÏL BOULGAKOV
- 13 **JOHN BERGER**  
 ▣ DE A À X  
 ▣ ⚡ EST-CE QUE TU DORS ?
- 16 **SOPHIE CALLE**  
 ★ ⚡ RACHEL, MONIQUE
- 19 **ARTHUR NAUZYCIEL**  
 ▣ ⊕ LA MOUETTE D'ANTON TCHEKHOV
- 23 **STÉPHANE BRAUNSCHEWIG** / LA COLLINE - THÉÂTRE NATIONAL  
 ▣ SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR  
 D'APRÈS LUIGI PIRANDELLO
- 26 **FORCED ENTERTAINMENT**  
 ▣ ⚡ LES FÊTES DE DEMAIN  
 ▣ ⚡ L'ORAGE À VENIR
- 30 **KATIE MITCHELL** / SCHAUSPIEL KÖLN  
 ▣ LES ANNEAUX DE SATURNE D'APRÈS LE ROMAN DE W.G. SEBALD
- 32 **KATIE MITCHELL & STEPHEN EMMOTT**  
 ⚡ DIX MILLIARDS
- 34 **THOMAS OSTERMEIER** / SCHAUBÜHNE BERLIN  
 ▣ UN ENNEMI DU PEUPLE D'HENRIK IBSEN
- 37 **WILLIAM KENTRIDGE**  
 ▣ ⊕ × ▲ LA NÉGATION DU TEMPS  
 ★ DA CAPO
- 40 **SUZANNE ANDRADE & PAUL BARRITT** / 1927  
 ▣ ⊕ ▲ LES ANIMAUX ET LES ENFANTS ENVAHIRENT LA RUE
- 43 **CHRISTOPH MARTHALER** / THEATER BASEL  
 ▣ ⊕ MY FAIR LADY. UN LABORATOIRE DE LANGUES
- 46 **HEIDI & ROLF ABDERHALDEN** / MAPA TEATRO  
 ▣ ⊕ ▲ LOS SANTOS INOCENTES
- 50 **LINA SANEH & RABIH MROUÉ**  
 ▣ 33 TOURS ET QUELQUES SECONDES
- 52 **FANNY BOUYAGUI** / ART POINT M  
 ★ SOYEZ LES BIENVENUS
- 55 **BRUNO MEYSSAT**  
 ▣ 15 %
- 59 **NICOLAS STEMANN** / THALIA THEATER  
 ▣ ⚡ LES CONTRATS DU COMMERÇANT. UNE COMÉDIE ÉCONOMIQUE D'ELFRIEDE JELINEK
- 62 **CHRISTOPHE HONORÉ**  
 ▣ NOUVEAU ROMAN
- 65 **ÉRIC VIGNER** / L'ACADÉMIE DU CDDB - THÉÂTRE DE LORIENT  
 ▣ LA FACULTÉ DE CHRISTOPHE HONORÉ
- 68 **ROBERT CANTARELLA**  
 ▣ FAIRE LE GILLES
- 69 **GUILLAUME VINCENT**  
 ▣ LA NUIT TOMBE...
- 71 **SÉVERINE CHAVRIER**  
 ▣ ⊕ ▲ PLAGE ULTIME
- 73 **JEAN-FRANÇOIS MATIGNON**  
 ▣ W / GB84 D'APRÈS DAVID PEACE ET GEORG BÜCHNER
- 76 **KORNÉL MUNDURCZÓ**  
 ▣ ▲ DISGRÂCE DE J.M. COETZEE
- 79 **STEVEN COHEN**  
 × ⚡ ▲ SANS TITRE. POUR RAISONS LÉGALES ET ÉTHIQUES  
 × ⚡ ▲ LE BERCEAU DE L'HUMANITÉ
- 83 **ROMEO CASTELLUCCI** / SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO  
 ▣ ⚡ THE FOUR SEASONS RESTAURANT
- 86 **MARKUS ÖHRN / INSTITUTET / NYA RAMPEN**  
 ▣ ▲ ⚡ CONTE D'AMOUR
- 89 **JÉRÔME BEL / THEATER HORA**  
 ▣ × DISABLED THEATER
- 92 **SANDRINE BURING & STÉPHANE OLRY** / LA REVUE ÉCLAIR  
 × ▣ ⊕ CH(OSE) / HIC SUNT LEONES
- 96 **CHRISTIAN RIZZO** / L'ASSOCIATION FRAGILE  
 × SAKINAN GÖZE ÇÖP BATAR
- 98 **SIDI LARBI CHERKAoui** / EASTMAN  
 × ⊕ PUZ/ZLE
- 101 **OLIVIER DUBOIS**  
 × TRAGÉDIE
- 104 **JOSEF NAJ**  
 × ⚡ ATEM LE SOUFFLE
- 107 **NACERA BELAZA**  
 × LE TRAIT
- 109 **RÉGINE CHOPINOT** / CORNUCOPIAE & LE WETR  
 × ⊕ VERY WETR !
- 112 **ROMEU RUNA & MIGUEL MOREIRA** / LES BALLETS C DE LA B  
 × THE OLD KING
- 115 **KOMPLEKKAPHARNAÛM**  
 ▣ ▲ ⊕ PLACE PUBLIC
- 118 **CAMILLE**  
 ⊕ ILO VEYOU
- 119 **RODOLPHE BURGER & OLIVIER CADOT**  
 ⊕ PSYCHOPHARMAKA
- 120 **LUNDAHL & SEITL**  
 ★ ⚡ THE INFINITE CONVERSATION
- 121 **LA VINGT-CINQUIÈME HEURE**  
 WINTER FAMILY, YALDA YOUNES & GASPARD DELANOÉ, FORCED ENTERTAINMENT
- 122 **SUJETS À VIF**  
 MITIA FEDOTENKO, MICHAËL ALLIBERT, OLIVIA ROSENTHAL, NICOLAS TRUONG, JONAH BOKAER, STANISLAS ROQUETTE, LAURENT CHÉTOUANE, GREGORY MAQOMA
- 126 **ÉCOLES AU FESTIVAL** ROBERT CANTARELLA, JEAN-YVES RUF
- 127 TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES ▣
- 127 LECTURE ▣ THÉÂTRE
- 128 LES RENCONTRES EUROPÉENNES ×
- 129 LE THÉÂTRE DES IDÉES ▣ DANSE
- 130 CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES ⊕
- 131 FRANCE CULTURE EN PUBLIC ▣ MUSIQUE
- 132 INFORMATIONS POUR LES SPECTATEURS ▲
- 136 BUDGET PRÉVISIONNEL DE L'ÉDITION 2012 ▣ VIDÉO
- 137 CALENDRIER ★
- 139 LES PARTENAIRES DU FESTIVAL D'AVIGNON ▣ EXPOSITION
- 156 BUREAU DE PRESSE DU FESTIVAL D'AVIGNON ⚡ PERFORMANCE

**À noter :**

les informations sur les parcours et les rencontres seront réactualisées dans le *Guide du spectateur* disponible au Cloître Saint-Louis dès début juillet.

# Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller

directeurs du Festival d'Avignon

**Cette année c'est le centenaire de la naissance de Jean Vilar, comment appréhendez-vous à votre manière son héritage ?**

**V.B.** : Si le théâtre public français doit beaucoup à Jean Vilar, c'est parce qu'il a toujours su conjuguer l'audace artistique et l'inscription de son art dans une relation nouvelle avec le spectateur. Il l'a fait comme artiste lorsque, en créant le Festival en 1947, il a inventé son propre langage théâtral dans la Cour d'honneur. Il l'a encore fait lorsque, après avoir décidé de cesser de jouer et de mettre en scène, il a révolutionné lui-même le Festival à partir de 1966 en invitant de nouvelles formes artistiques et en l'ouvrant à une nouvelle génération d'artistes de France et d'ailleurs. Sa programmation de 1967 est exemplaire de cette volonté d'ouverture avec des jeunes metteurs en scène aux esthétiques différentes de la sienne, comme Antoine Bourseiller, Jorge Lavelli ou Roger Planchon, le chorégraphe Maurice Béjart qui invente une nouvelle danse contemporaine avec notamment les musiques de Pierre Henry, ou encore l'avant-première dans la Cour de *La Chinoise* de Godard, film qui annonce Mai 1968. D'ailleurs le grand A que nous avons choisi comme signe du Festival est un clin d'œil à l'affiche de 1967.

**H.A.** : Jean Vilar a vraiment inventé le Festival d'aujourd'hui, ce laboratoire où se mènent les expériences les plus diverses, tant sur les esthétiques que dans la relation au public, dans les innovations techniques que dans la construction des politiques culturelles. Il a su, dès le départ, relier la création artistique la plus contemporaine à un large public. C'est dans cet héritage que nous nous efforçons de mener le Festival, réinscrivant dans notre époque et ses problématiques cette mission du « théâtre populaire » que Jean Vilar qualifiait d'utopie nécessaire. Nous pensons que la dimension populaire du théâtre ne provient ni d'une forme esthétique particulière, ni de la notoriété des artistes. Le théâtre populaire est un dispositif qui permet au spectateur d'être pleinement participant. Il ne s'agit pas de dire aux spectateurs ce qu'ils doivent penser, mais simplement de leur signifier qu'ils peuvent le faire. Il leur donne la parole en dehors de la représentation dans des moments qui doivent être privilégiés. La Maison Jean Vilar a organisé une série d'événements tout au long de l'année et présentera une exposition spéciale cet été ainsi que des lectures. Nous nous sommes associés à leur projet. Nous avons aussi souhaité présenter un événement festif dans l'espace public, partageable par le plus grand nombre, un geste artistique qui revisite l'histoire de Vilar et son héritage aujourd'hui. C'est ainsi que nous avons passé commande à la compagnie KomplexKapharnaüm qui créera le 14 juillet après le feu d'artifice *Place public* devant le Palais des Papes. Le centre national de documentation pédagogique du ministère de l'Éducation nationale nous a fait découvrir un film de leurs archives, une pépite sur les rencontres internationales de jeunes en 1967. Il sera projeté au cinéma Utopia, comme un écho troublant à l'actuelle opération *Lycéens en Avignon* réalisée avec les Ceméa.

**Vous avez choisi Simon McBurney comme artiste associé de cette édition. Cet artiste internationalement reconnu n'a pas beaucoup présenté son théâtre en France en dehors de Paris...**

**V.B.** : L'acteur et metteur en scène Simon McBurney a un lien avec le théâtre en France, car il est venu à Paris suivre l'enseignement de Jacques Lecoq. On retrouvera d'ailleurs plusieurs grands artistes formés par cette école dans le programme de cette année comme Christoph Marthaler, Rolf et Heidi Abderhalden ou William Kentridge. Ensuite, Simon McBurney rentre à Londres où il fonde sa compagnie, Complicite, qui ne connaît de frontières ni géographiques ni artistiques. Chacune de ses créations est l'occasion de rassembler des collaborateurs usant de tous les médias possibles : les mots, souvent adaptés de la littérature, les corps, les gestes, les images et la musique qu'il orchestre pour trouver un langage commun et créer un théâtre iconoclaste et émouvant, toujours renouvelé. Le choix de Simon McBurney d'adapter, pour la Cour d'honneur du Palais des papes, *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov témoigne de son désir de mettre en scène des histoires foisonnantes, où les époques et les imaginaires s'entremêlent, et de considérer le théâtre avant tout comme un lieu de création et d'engagement.

**H.A.** : Cette démarche se retrouve chez son complice, l'écrivain anglais John Berger, qui marquera aussi cette édition. Avec ses écrits, il raconte sans compromis l'homme et sa capacité d'aimer, la société et ses injustices, ou encore les œuvres d'art et leur force mystérieuse. Nous avons eu envie de le faire mieux connaître en France. À travers la lecture de *De A à X* par Juliette Binoche, Simon McBurney et l'auteur lui-même dans la Cour d'honneur, nous espérons élargir le cercle de ses lecteurs. La soirée sera retransmise en direct par France Culture.

**Y a-t-il des lignes particulières dans la programmation cette année ?**

**H.A.** : Comme chaque année, en dialogue avec un nouvel artiste associé, nous nous interrogeons sur le théâtre, sur ce qui le fonde ou l'inspire : la fiction, le réel, l'écriture dramatique ou littéraire, le corps, la peinture, le cinéma, la musique, et aussi l'histoire, la philosophie, l'économie... Par quelle fragile magie le théâtre peut-il rendre celui qui le regarde davantage acteur ? Pourquoi semble-t-il toujours plus nécessaire, alors que « le spectacle » et « le virtuel » gagnent la société ?

**V.B.** : Chez Simon McBurney le théâtre se nourrit d'inspirations multiples, on trouve donc dans la programmation :

- un théâtre qui s'interroge sur ce qu'est une forme contemporaine, avec des textes du répertoire revisités par Arthur Nauzyciel ou Stéphane Braunschweig, des textes écrits aujourd'hui par Guillaume Vincent ou Christophe Honoré, dont deux autres pièces seront mises en scène par Éric Vigner et Robert Cantarella, des performances théâtrales comme celle proposée par le groupe Forced Entertainment ;

- un théâtre en prise avec le réel pour parler des dérives des systèmes financiers avec Nicolas Stemann ou Bruno Meysat, des violences politiques en Colombie avec le Mapa Teatro, au Liban avec Lina Saneh et Rabih Mroué ou encore Yalda Younes, en Israël avec les Winter Family, entre l'Afrique et l'Europe avec Fanny Bouyagui, mais aussi du risque écologique avec Katie Mitchell ou Thomas Ostermeier, qui met en scène *Un ennemi du peuple* d'Ibsen ;
- un théâtre où la musique nourrit tout autant la dramaturgie que les mots et les images, comme chez Christoph Marthaler, William Kentridge, la compagnie 1927 ou Séverine Chavrier ;
- un théâtre qui puise sa force narratrice dans la littérature contemporaine, que ce soit celle de J. M. Coetzee pour Kornél Mundruczó, de David Peace pour Jean-François Matignon ou encore d'Elfriede Jelinek, de W. G. Sebald ou du Nouveau Roman ;
- des pièces inspirées des arts visuels et de la performance, offrant des moments d'expérience sensible inédits comme chez Markus Öhrn, Romeo Castellucci, Steven Cohen, Jérôme Bel et Romeu Runa, ou encore l'exposition de Sophie Calle ;
- des pièces trouvant dans le corps et la chorégraphie le moyen de réfléchir à ce qui nous rassemble et nous distingue comme avec Sidi Larbi Cherkaoui, Josef Nadj, Olivier Dubois, Régine Chopinot, Nacera Belaza, Christian Rizzo ou La Revue Éclair.

#### **Un homme en rouge muni d'un porte-voix, c'est le visuel que vous avez choisi pour cette édition...**

**H.A.** : Le croquis qui figure sur la couverture de cet avant-programme est issu d'un cahier de répétitions de l'artiste William Kentridge pour sa création au Festival, *La Négation du temps*. Il nous évoque le courage nécessaire pour construire librement une pensée et prendre la parole pour l'exprimer. Nous souhaitons que, cet été encore, le Festival soit un lieu où cette liberté puisse s'exercer, pour les artistes comme pour les spectateurs. Chaque création invitée à ce Festival est née d'un désir d'affirmer une parole singulière à partager. Cette édition dit, comme la Marguerite de Boulgakov au Maître, cet artiste qu'elle aime tant : « Souviens-toi que la lâcheté est le pire des péchés. » Elle nous exhorte à nous préoccuper du monde, à en être acteurs malgré les difficultés.

#### **La FabricA, nom donné au lieu de répétitions et de résidence du Festival d'Avignon est un projet que vous portez depuis longtemps, le chantier aura démarré cet été...**

**V.B.** : C'est un outil indispensable pour le Festival d'Avignon. Jean Vilar exprimait déjà le besoin d'une salle de travail dans des notes écrites à l'automne 1966, au moment où il opérait la grande transformation du Festival : « Un lieu de travail et de répétitions, c'est ce qui nous manque le plus actuellement. » Ce nouveau lieu de répétitions et de résidence permettra au Festival de mieux accompagner les artistes dans leurs créations, d'accueillir de grands spectacles et de renforcer, toute l'année, son lien avec son territoire et son ouverture à tous les publics. La taille de la salle a été pensée pour pouvoir concevoir des créations pour tous les grands lieux du Festival. Les projets s'étalant dans le temps, la FabricA pourra accueillir, chaque année, une dizaine d'équipes artistiques pour une durée de plusieurs semaines, à l'occasion d'une période de recherche ou de répétitions. L'intervention du Festival dans le montage des productions des spectacles est un gage de liberté artistique dans les choix des projets qui seront accompagnés. En juillet, pour la durée du Festival, la salle se transformera en un théâtre couvert de 600 places, avec une scène de taille et de hauteur suffisantes pour accueillir de grandes productions, aux besoins scénographiques et technologiques importants, à seulement 900 mètres des remparts. Pareil équipement fait aujourd'hui défaut à Avignon et à ses alentours.

**H.A.** : La FabricA, dessinée par l'architecte Maria Godlewska, dotera le Festival et la Ville d'un outil référent en Europe, véritable laboratoire de recherche et d'innovation qui accompagnera les artistes et les spectateurs dans leur exploration de la création artistique. Elle ouvre une nouvelle étape dans la grande histoire du Festival, toujours en mouvement. Le Festival est maître d'ouvrage de ce projet. À ce titre il en assume la responsabilité, ce qui nous permet de prendre des décisions du point de vue de l'utilisateur. Cette exception dans l'organisation d'un chantier public sera passionnante à évaluer en vue d'en tirer des conclusions pour des projets d'équipements culturels futurs.

#### **L'implantation d'un lieu culturel de grande renommée dans un quartier en zone urbaine sensible est aussi exceptionnelle ?**

**H.A.** : Un projet de construction n'est jamais indépendant de l'environnement dans lequel il vient s'insérer. Il participe même à son identité. La FabricA se situera à l'intersection des quartiers de Champfleury et de Monclar, qui font tous deux l'objet d'une réhabilitation urbaine. De par sa nature et son positionnement géographique, elle permettra au Festival d'Avignon de renforcer son ouverture à tous les publics en constituant un espace de rencontre entre les artistes, les habitants de l'agglomération d'Avignon et les festivaliers. Une préfiguration accompagnera le chantier pour expliquer les enjeux du futur lieu, centré sur la création, et dessiner les ouvertures possibles à inventer pendant les répétitions entre les artistes résidents et la population.

**V.B.** : Sans attendre l'inauguration du bâtiment, le Festival investit artistiquement ce territoire. Depuis 2011, au mois de juillet, le Festival préfigure l'arrivée de la FabricA comme nouveau lieu de représentation en installant *in situ* une exposition dans le gymnase Paul Giéra voisin. Cet été, se sera l'exposition de Fanny Bouyagui, *Soyez les Bienvenus*. Par ailleurs, au fil de la construction du lieu, des gestes artistiques jalonnent l'avancée du chantier. Le Groupe F, composé d'artistes internationalement reconnus et basés à Arles, sera la première compagnie en résidence, hors les murs, pour créer un spectacle pour l'édition 2013 du Festival. La résidence a débuté le 26 mai 2012 par un spectacle de lumières inspiré par le futur lieu et le terrain où il se trouve, intitulé *En Avant !* Tout au long du processus de création, s'imagineront des expériences partagées avec les habitants ainsi que des ateliers. Une autre commande a été passée à la compagnie avignonnaise Mises en Scène, qui œuvre artistiquement sur ce territoire depuis de nombreuses années : elle créera également un spectacle au Festival en 2013. En s'appuyant sur des relais variés et grâce à un savoir-faire développé depuis

plusieurs années par son équipe, le Festival organisera des traversées de l'édition 2012 pour des spectateurs issus de ces quartiers. Elles seront articulées autour de spectacles avec un « avant » et un « après » la représentation, comme une première approche de ce qu'est la création et de ce que peut être l'expérience de spectateur. Enfin, plusieurs projets documentaires tendront à articuler la mémoire de la construction de la FabricA avec la mémoire du quartier. La FabricA s'ouvrira pour l'édition de juillet 2013.

**Pour la prochaine édition en 2013, vous avez choisi deux artistes associés, Stanislas Nordey et Dieudonné Niangouna.**

**V.B.** : Le dialogue qui se développe entre Stanislas Nordey, acteur et metteur en scène français qui a marqué notre génération, et Dieudonné Niangouna, acteur-auteur-metteur en scène de Brazzaville, est plein de promesses. Deux grands artistes d'aujourd'hui, défendant les écritures contemporaines, deux artistes engagés dans le monde depuis la France ou le Congo, qui vont nous conduire encore une fois à ouvrir le Festival sur de nouveaux horizons.

**H.A.** : Un Festival tourné vers l'avenir qui s'appuiera aussi sur les nombreuses amitiés artistiques liées au cours des dix années de notre direction, revendiquant une liberté que seuls l'art ou l'amour savent nous donner.

# SIMON MCBURNEY / COMPLICITÉ

## ARTISTE ASSOCIÉ

À la question : « Pourquoi avez-vous choisi le théâtre ? », **Simon McBurney** répond que c'est le meilleur moyen qu'il ait trouvé pour se questionner sur ce qu'il ne comprend pas – que ce soit dans la vie, dans les comportements humains, dans le fonctionnement du cerveau, mais aussi dans la société, la politique, l'histoire et même la préhistoire. Sa passion jamais démentie pour le spectacle semble aussi très liée au mystère qui le régit, à l'énergie qu'il impose. Le champ artistique de ce magistral « raconteur d'histoires », comme il se définit lui-même, ne connaît pas de limites. Si Simon McBurney s'impose comme un incroyable concepteur d'images scéniques, la puissance de son théâtre réside avant tout dans la profonde humanité qui s'en dégage. Pour lui, le théâtre doit être intrinsèquement humain, vivant, en mouvement, en aucun cas muséal ou répétitif. Il doit être le point de rencontre entre un artisanat traditionnel du plateau et des techniques nouvelles et sophistiquées, afin qu'advienne une polyphonie combinant les mots, les images, la musique, les idées et les histoires, tout en offrant aux acteurs un véritable espace de liberté. Une polyphonie au service du texte et du récit qui converge vers un point ultime : la création d'une émotion que seul le théâtre peut faire naître.

Les spectacles que Simon McBurney met en scène avec sa compagnie Complicite s'appuient sur des textes qu'il écrit lui-même ou des œuvres d'autres auteurs qu'il adapte, tels Bruno Schulz (*La Rue des crocodiles*, 1992), John Berger (*Les Trois Vies de Lucie Cabrol*, 1994), Haruki Murakami (*L'Éléphant s'évapore*, 2003) et Junichirô Tanizaki (*Shun-Kin*, 2008). Mais Simon McBurney aime également s'emparer des classiques pour les revisiter : *Conte d'hiver* de Shakespeare monté en 1992, *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht créé au National Theatre de Londres en 1997, *Les Chaises* de Ionesco présenté dans le West End à Londres et sur Broadway à New York en 1998, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht, créé en 2002 à New York avec Al Pacino dans le rôle-titre, *Mesure pour mesure* de Shakespeare créé au National Theater de Londres en 2004, *Ils étaient tous mes fils* d'Arthur Miller donné à Broadway en 2009 ou encore *Fin de partie* de Beckett monté en 2010.

Qu'il soit basé sur un classique, une adaptation ou un texte écrit par Simon McBurney, chaque projet nous parvient avec une étonnante clarté, résultat d'une vision personnelle et précise de l'œuvre conjugée à une exploration iconoclaste. Car même s'il emprunte des chemins de traverse, le travail de Simon McBurney est toujours resté passionnément fidèle à l'auteur, au texte et aux pensées qui le sous-tendent. Il ne suffit pas, selon lui, d'avoir des idées ou des questions à proposer aux spectateurs, il faut aussi de l'habileté et de l'imagination pour faire vivre sur le plateau des narrations capables de mettre tous nos sens en éveil. Quelle que soit l'histoire racontée, quel que soit le sujet abordé, il importe toujours de chercher la précision des détails, la justesse du geste et du mot, la méticulosité des enchaînements pour que l'enchevêtrement des récits ne brise pas le lien avec le spectateur. Un enchevêtrement assumé pour exprimer toute la complexité des mécanismes de la mémorisation dans *Mnemonic* (1999) ou pour rendre vivante et joyeuse la science mathématique dans *A Disappearing Number* (2007). Son ouverture et sa curiosité l'amènent naturellement à voyager, à sillonner le monde avec ses spectacles mais aussi à créer dans d'autres pays, comme au Japon où il monte deux spectacles : *The Elephant Vanishes* et *Shun-Kin*.

« Complicite ignore les frontières et les traverse sans papiers officiels », comme l'écrit John Berger, poète, romancier et critique d'art qui accompagne depuis vingt ans Simon McBurney. Le metteur en scène a monté trois de ses textes : *The Three Lives of Lucie Cabrol*, une nouvelle issue de *La Cocadrille*, présentée en 1995 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, *To the Wedding*, pièce radiophonique réalisée pour la BBC en 1997, puis en 1999 *The Vertical Line*, une œuvre qui explorait l'instinct de peinture chez l'homme, de la préhistoire à nos jours, œuvre dont ils étaient coauteurs et qui fut jouée dans une station de métro désaffectée de Londres. Cette fidélité tient sans doute au fait qu'ils partagent une certaine vision du monde. Une vision qui réunit la politique et l'art, mais qui tente aussi de révéler les multiples strates de signification qui coexistent dans tout ce qui nous entoure à chaque instant. C'est peut-être cela qui rend si unique ce grand théâtre libre, ouvert, inventif et d'une séduisante beauté que nous offrent Simon McBurney et sa compagnie, Complicite.

Ce caractère unique ne réside pas seulement dans le fait que ce théâtre porte une voix et une vision singulières, mais aussi dans le fait que, à l'instar de la musique, il opère simultanément à plusieurs niveaux. Ici, le texte et la dramaturgie, l'espace, la lumière et le son, les images, le rythme et l'action fonctionnent comme des harmonies, des contrepoints et des nuances. Et les acteurs, bien qu' uniques dans leur personnage et dans leur interprétation, tendent tous à créer un ensemble, une partition cohérente et puissante, qui peut être qualifiée d'orchestrale dans sa construction comme dans sa portée. Il n'est donc pas étonnant que Simon McBurney ait depuis longtemps noué des collaborations avec le monde de la musique. Il a travaillé avec des compositeurs et des musiciens aussi divers que Peter Maxwell Davies, Esa-Pekka Salonen, Tom Waits, The Pet Shop Boys et The Emerson Quartet, donnant naissance à des œuvres singulières comme *The Noise of Time*, une étude du quinzième et dernier quatuor de Dimitri Chostakovitch présentée à l'Opéra de Paris en 2005.

Après avoir longtemps résisté aux invitations des opéras, Simon McBurney a finalement accepté de mettre en scène *A Dog's Heart*, qui a connu un succès immédiat en 2010. Basé sur la nouvelle *Cœur de chien* de Mikhaïl Boulgakov et mis en musique par Alexander Raskatov, *A Dog's Heart* a été produit par le De Nederlandse Opera d'Amsterdam, puis présenté à l'English National Opera de Londres. Il sera donné en 2013 à La Scala de Milan et plus tard au Metropolitan Opera

de New York. Fort de cette première collaboration, Simon McBurney retourne cette année au De Nederlandse Opera pour y monter *La Flûte enchantée*. Il a également été invité par le Metropolitan Opera de New York pour mettre en scène une nouvelle pièce du compositeur argentin Osvaldo Golijov, sur un livret du cinéaste mexicain Guillermo Del Toro.

Parallèlement à ses activités d'écrivain et de metteur en scène au théâtre, Simon McBurney mène une carrière d'acteur au cinéma, en Angleterre comme aux États-Unis.

Plus d'informations : [www.complicite.org](http://www.complicite.org)

## Entretien avec Simon McBurney

### **Vous avez fait une partie de vos études à Paris...**

**Simon McBurney :** Oui, je suis venu à Paris pour étudier à l'École Jacques Lecoq et je n'ai jamais oublié une des premières phrases que m'a dites l'un de mes professeurs : « Si tu oublies un jour de jouer comme un enfant, c'est que tu ne seras jamais un acteur. » Cet enseignement, ce travail quotidien du « muscle de l'imagination », a été déterminant pour moi. D'autant que la période en France était formidable. Les années 80, c'était un grand moment d'espoir : l'arrivée de la gauche au pouvoir, la concrétisation des espoirs de Mai 1968 qui arrivait enfin. Paris était un incroyable lieu de rencontres théâtrales entre des artistes venus d'Europe et du monde entier. Peter Stein, Pina Bausch, Giorgio Strehler etc., tous ces gens m'étaient inconnus à Londres et je les découvrais à Paris. Je rencontrais à l'École des acteurs japonais, africains, scandinaves, allemands, argentins, car Paris était un endroit de refuge pour tous les exilés. Je me réjouis de retrouver au Festival d'Avignon des camarades de l'École Jacques Lecoq comme William Kentridge et Rolf Abderhalden du Mapa Teatro, sans parler de Christoph Marthaler.

### **Avant de recevoir l'enseignement de Jacques Lecoq, aviez-vous déjà suivi des cours de théâtre ?**

Bien sûr. Je faisais du théâtre à l'école et hors de l'école, puis à l'université de Cambridge où j'ai été étudiant. J'ai également eu la chance de fréquenter plusieurs cultures : anglaise, bien sûr, mais aussi américaine, grâce à mon père qui y est né, et française, grâce à ma mère qui y a séjourné une année dans sa jeunesse et suivi des cours de théâtre à la Comédie-Française avec le doyen de l'époque, Denis d'Inès. C'est ma mère qui m'a donné le goût du théâtre, notamment en m'emmenant très tôt au spectacle.

### **En rentrant en Angleterre, à l'issue de votre formation auprès de Jacques Lecoq, vous créez une troupe, le Théâtre de Complicite. Pourquoi ?**

Parce que je voulais faire un théâtre que je ne voyais pas en Angleterre. Nous poursuivons cette histoire aujourd'hui encore : nous sommes toujours nomades, puisque nous n'avons pas de salle de répétition et de représentation à nous. Nous sommes donc très mobiles, ce qui nous permet de répondre très rapidement aux propositions qui nous viennent du Japon, de Chine, de France ou d'ailleurs. Cette mobilité est essentielle, car elle nous conduit à exercer notre réflexion dans d'autres domaines que ceux que nous avons déjà parcourus.

### **Vous travaillez aussi bien sur des textes dits « classiques » que sur des montages à partir d'éléments textuels divers. Travaillez-vous de la même façon dans les deux cas ?**

Pour chaque spectacle, nous cherchons le processus le mieux adapté pour arriver à nos fins. Si je travaille sur du béton, je ne prends pas une pelle, mais un marteau-piqueur ; si je travaille avec du sable, je préfère prendre une pelle. Cependant, il y a un élément commun à tous les projets de Complicite : la nécessité que nous avons de travailler très longtemps sur chaque création. Peut-être est-ce parce que les questions que je pose nécessitent une longue réflexion. Par exemple, quand je m'interroge sur les mathématiques et que je lis le magnifique livre de G. H. Hardy, *Apologie d'un mathématicien*, qui explique pourquoi les mathématiques sont un art et non une science, j'engage forcément un long travail. Il faut plonger dans l'idée de l'infini, que je pensais unique, alors que dans les mathématiques, il y a plusieurs infinis qui n'ont, en plus, pas tous la même valeur... La compréhension des liens entre mathématiques et théâtre prend donc beaucoup de temps, et la création de *A Disappearing Number*, qui en a résulté, a donc été longue. Je suis dans un système qui, aujourd'hui, se révèle anti-économique et donc difficile à maintenir.

### **N'avez-vous jamais eu envie de faire de l'archéologie, comme votre père, plutôt que du théâtre ?**

Mais je fais de l'archéologie ! Quelque part, pour moi, le théâtre est une forme d'archéologie vivante. Je souhaite que mon travail soit stratifié, c'est-à-dire qu'il présente différents niveaux de lecture, d'interprétation. Quand on assiste à un concert où se joue une symphonie de Gustav Mahler, peut-on vraiment dire que l'on comprend sa musique ? Et même si on la comprend, est-on sûr que son voisin comprenne la même chose que soi ? Nous écoutons peut-être deux choses différentes, et nous n'utiliserons pas les mêmes mots pour parler de nos sensations si quelqu'un nous questionne à la fin du concert. J'adore la musique pour cette raison, et, pour moi, le théâtre doit se vivre de façon identique. Par ailleurs, quand mon père creusait dans la terre, il a vu comment les périodes historiques se superposaient tendrement les unes sur les autres, et c'est aussi ce que je recherche dans mon théâtre, un enlacement du passé et du présent.

### **Comment s'enchaînent vos projets ?**

La plupart des choses que l'on fait sont liées à quelque chose de complexe, qui est le cerveau. « La vie est un songe », dit Calderón de la Barca, et il a raison. Mes spectacles ne s'enchaînent donc pas selon un plan raisonné, mais selon des hasards. Je m'efforce de rester très ouvert aux propositions. Je ne fixe rien à l'avance et c'est souvent terrifiant pour ceux qui travaillent avec moi ! Quand on a commencé à travailler sur *Le Maître et Marguerite*, il n'y avait pas de rôles distribués à l'avance et les acteurs en étaient sans doute effrayés, même si ce sont de fidèles compagnons de route...

### **Pourquoi avoir choisi de porter sur scène le roman de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite* ?**

J'ai fait ce choix justement en raison de cette connexion entre le passé et le présent, que je comprends mieux maintenant. Le personnage de Ponce Pilate se mêle au présent de l'auteur - les années 30 en Union soviétique -, mais aussi à un aujourd'hui qui est celui de la fantaisie, de la fiction. Le théâtre est l'art du présent, car il ouvre une fissure dans le temps. Pendant un instant, mon imagination touche l'imagination de mon voisin et je sais, je prends conscience, que je ne suis pas seul.

### **Le fait de mettre en scène ce spectacle dans la Cour d'honneur a-t-il joué un rôle dans votre choix ?**

Certainement, car il ne m'est pas indifférent de faire entendre dans ce lieu l'histoire de Ponce Pilate et de Jésus-Christ, l'un des récits racontés dans ce roman. Cette histoire dépasse le christianisme parce qu'elle est constitutive de notre culture européenne, de ces deux mille douze années écoulées depuis que Ponce Pilate a accepté, peut-être à contrecœur comme le laisse entendre Mikhaïl Boulgakov, de condamner le Christ. Mais la Cour d'honneur est aussi un lieu magique, où l'on peut faire vivre une aventure épique qui va de la terre au ciel, en passant par les enfers...

### **La personne de Staline est également présente dans votre mise en scène...**

Comment pouvait-il en être autrement puisque Mikhaïl Boulgakov a écrit les différentes versions de son roman pendant sa terrifiante dictature ? Le drame de cet auteur est de constater que la tyrannie s'installe au milieu d'une belle histoire, celle de la libération du peuple russe, parvenu à se soustraire du joug tsariste. Mais cette belle histoire est devenue un cauchemar et elle nous oblige à nous poser de troublantes questions : comment une injustice peut-elle naître d'une action juste, comment s'organise cette dérive ? Ce roman ne concerne pas seulement la fin des années 30 en Union soviétique : il entre pleinement en résonance avec le monde d'aujourd'hui. Ne sommes-nous pas dans la dictature d'un tout économique capitaliste libéral, qui devrait régler nos vies sans qu'on nous reconnaisse le droit de proposer autre chose ?

### **Est-ce pour cela que votre mise en scène se permet quelques anachronismes ?**

Pour moi, il était important d'ouvrir le sens jusqu'à notre époque. C'est la raison pour laquelle j'ai, par exemple, voulu que, lorsque Woland, le diable, regarde le globe terrestre, il y voit des images de la guerre en Irak, des Américains tuant des Irakiens. Le diable n'est-il pas éternel, d'hier, d'aujourd'hui et de demain, sous des formes très diverses comme le présente Mikhaïl Boulgakov ? S'il y a un personnage avec lequel on peut traverser le temps, il me semble que c'est bien lui.

### **Comment avez-vous réalisé votre adaptation ?**

J'ai commencé par lire cinq ou six adaptations qui avaient déjà été réalisées et je n'y ai guère trouvé mon compte. Alors j'ai décidé de faire la mienne. Nous étions vraiment au bord d'une falaise et il fallait se jeter dans cet océan de mots et d'histoires sans savoir si on survivrait, si on pourrait voler comme les personnages de Boulgakov. La construction s'est faite au fur et à mesure du travail, je dirais même au milieu du chaos dans lequel je travaille... Ce chaos m'est indispensable car, à l'intérieur, j'y trouve mille choses que je n'aurais pas imaginées rationnellement et tranquillement assis derrière mon bureau, parce que ce qui arrive, arrive souvent par hasard. Ce qui m'importait pour construire cette adaptation, c'était à la fois d'être fidèle à ce roman génial et en même temps de savoir s'en détacher, comme une chrysalide qui sort de son enveloppe. Il nous fallait nous libérer pour inventer notre forme de représentation, pour raconter notre propre rapport à cette histoire.

### **Les acteurs peuvent-ils vous proposer des moments de texte qui les inspirent ?**

Tout le monde peut proposer. Il y a aussi des ajouts possibles au texte de Boulgakov. Au début des répétitions, je donne des textes aux acteurs et on part dans tous les sens. Parfois, quelque chose survient, parfois il ne se passe rien. On a une immense quantité de matériels et je monte les choses ensuite, mais sans les fixer définitivement. On continue à travailler sur le plateau pendant les représentations et entre les séries de représentations. J'ai essayé de respecter la structure du roman, ce qui a été très difficile. Le héros de la pièce arrive très tardivement dans l'histoire, ce qui est pour moi très intéressant. On plonge d'abord dans un monde stupéfiant et le sens de ce que l'on voit arrive seulement après coup. Les histoires s'entremêlent, se compliquent, s'approfondissent : c'est cette sensation que je veux rendre, cette descente dans les connexions multiples qui traversent toute l'œuvre de Boulgakov. On ne comprend pas tout immédiatement, mais ensuite, tout s'éclaire.

### **Avez-vous ajouté des textes à celui de Mikhaïl Boulgakov ?**

Oui. En particulier à la fin du spectacle, où nous avons ajouté deux scènes. Mais le cœur du propos est tiré de la substantifique moelle de l'œuvre de Boulgakov, c'est-à-dire de son obsession d'une scission entre une réalité extérieure et une réalité intérieure, qui peuvent cependant, par instants, être réunies.

### **Vous faites aussi entendre la musique des Rolling Stones...**

C'est parce que la chanson *Gimme Shelter* est directement inspirée du *Maître et Marguerite*. C'est Marianne Faithfull qui avait donné à Mick Jagger ce roman. Il l'a énormément fasciné, puisqu'il a écrit une autre chanson : *Sympathy for the Devil*. Il me paraissait aussi indispensable de faire entendre, presque dans son intégralité, la 10<sup>e</sup> *Symphonie* de Dimitri Chostakovitch pour accompagner certains des moments de cette incroyable histoire. Parce que le parcours du compositeur et celui de l'écrivain sont très similaires, en particulier dans leurs rapports avec le pouvoir stalinien. Je voulais que la peur qui habitait les artistes menacés par Staline soit présente. On peut aussi entendre des extraits de l'œuvre d'un compositeur contemporain de Dimitri Chostakovitch, Alfred Garrievitch Schnittke.

### **Ce roman est d'un pessimisme foncier. Cependant, Mikhaïl Boulgakov fait dire à l'un de ses héros : « Les manuscrits ne brûlent pas. »**

La preuve en est que, malgré les destructions successives, nous lisons aujourd'hui *Le Maître et Marguerite*. Une chose que l'auteur n'aurait jamais pu imaginer de son vivant.

### **Vous venez aussi au Festival d'Avignon avec votre ami, le poète et critique d'art John Berger...**

C'est une joie très grande que de l'avoir à mes côtés. Ma relation avec John Berger est le résultat d'une longue amitié et de beaucoup d'admiration pour son travail d'écrivain, quelle que soit la nature des ouvrages qu'il a publiés. C'est un homme doté d'une incroyable capacité à écouter et à parler du monde. Ce qui est beau, dans son écriture, c'est l'espace qu'il laisse entre les mots, entre les phrases, qui permet au lecteur d'avoir la sensation d'être écouté par lui. Je m'inspire beaucoup de cette attitude dans mon travail. Ce qu'on doit faire au théâtre est très simple : il s'agit d'ouvrir une porte pour inviter quelqu'un à découvrir quelque chose qui va, s'il le désire, l'enrichir. Mais le théâtre est aussi une question d'écoute. Être capable d'écouter est le plus grand talent pour un artiste. Écouter le public non pas pour satisfaire chez lui un goût pour la complaisance ou pour vérifier que ce qu'on fait est de qualité, mais pour être sensible à l'ensemble des êtres humains réunis dans un même espace, celui du théâtre. Il ne s'agit pas de s'adresser aux spectateurs d'une manière impersonnelle, mais d'être vraiment avec eux dans ce moment qui est communément partagé. Il faut écouter pour pouvoir rendre. Il faut, pour que le théâtre vive, qu'il y ait cette écoute et cette attention.

### **Comment percevez-vous le Festival d'Avignon ?**

J'y suis beaucoup venu comme spectateur, depuis des années. Je le vois aujourd'hui comme une rencontre mondiale de théâtre. Mais il n'a rien de la mondialisation comme l'entendent les économistes et les financiers. Ici, nous ne sommes pas dans un marché du théâtre où l'on achète et où l'on vend, mais dans une communauté qui partage des idées et qui célèbre « la résistance ». Cette résistance est à la fois différente et semblable à celle qu'avait imaginée Jean Vilar. Je crois qu'Avignon s'inscrit dans sa continuité, celle d'un théâtre qui trouve son ancrage dans son époque et dans la société qui l'entoure et qui s'intéresse aux autres formes artistiques. Je ne dis pas un théâtre qui invente, car je crois qu'il n'y a pas d'invention au théâtre. Ceux qui croient inventer un théâtre post-dramatique très contemporain reproduisent des choses qui ont déjà existé. Ce qui est important, c'est de raconter aujourd'hui des histoires, en trouvant peut-être des moyens nouveaux pour les faire entendre. C'est pourquoi je suis très heureux d'être présent dans ce Festival, avec tous ces artistes si différents, amis ou inconnus, qui se retrouvent ensemble pour faire entendre des histoires. C'est aussi le plaisir d'avoir réussi à concrétiser un projet initié il y a des années, puisque Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'avaient sollicité au moment où nous jouions *The Elephant Vanishes* à la MC93 de Bobigny, en 2004.

### **Que signifie pour vous le fait d'être artiste associé de la 66<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon ?**

Pour moi, c'est participer à un acte de résistance en étant au cœur du combat. C'est aussi un moyen de s'ouvrir au monde de la création contemporaine sous des axes divers, en fonction des artistes qui sont invités par le Festival. Aujourd'hui, il faut absolument s'enrichir de ces façons différentes de faire du théâtre, au moment où l'on veut nous faire croire qu'il n'y a qu'une seule et unique possibilité d'imaginer le monde qui nous entoure, tout comme notre futur.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# THE MASTER AND MARGARITA

(LE MAÎTRE ET MARGUERITE) DE MIKHAÏL BOULGAKOV

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 3h20 entracte compris - spectacle en anglais surtitré en français - première en France

7 8 10 11 12 13 15 16 À 22H

mise en scène **Simon McBurney** scénographie **Es Devlin** lumière **Paul Anderson** son **Gareth Fry** costumes **Christina Cunningham** vidéo **Finn Ross**  
animation 3D **Luke Halls** marionnettes **Blind Summit Theatre**

avec **David Annen, Thomas Arnold, Josie Daxter, Johannes Flaschberger, Tamzin Griffin, Amanda Hadingue, Richard Katz, Sinéad Matthews, Tim McMullan, Clive Mendus, Yasuyo Mochizuki, Ajay Naidu, Henry Pettigrew, Paul Rhys, Cesar Sarachu, Angus Wright**

production Complicite  
coproduction Festival d'Avignon, Barbican London, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Wiener Festwochen (Vienne), Ruhrfestspiele (Recklinghausen)  
en association avec le Theatre Royal (Plymouth)  
avec le soutien du British Council et de PRG

*Le Maître est Marguerite* est disponible en Pavillon Poche chez Robert Laffont.



## EXPOSITION

### COMPLICITE

du 8 au 28 juillet DE 11H À 19H - ÉCOLE D'ART - entrée libre

Une exposition sur l'histoire et l'esprit de la compagnie de théâtre Complicite. (voir page 132)

---

## FRANCE CULTURE EN PUBLIC

### L'HÉRITAGE DE JACQUES LECOQ

10 juillet À 11H30 - MUSÉE CALVET

Avec des artistes issus, comme Simon McBurney, de l'École Jacques Lecoq.

### UNE GÉNÉRATION TRAGIQUE

11 juillet À 20H - MUSÉE CALVET - entrée libre

textes de **Mikhail Boulgakov, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva** lus par **Anouk Grimberg** et **André Markowicz**

### RENCONTRE AVEC SIMON McBURNEY

14 juillet À 17H - MUSÉE CALVET

(voir page 131)

---

## CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

### GERARD McBURNEY ET MUSIQUE CONTEMPORAINE RUSSE

12 juillet À 12H - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL

### DIALOGUE BACH / MUSIQUES RUSSES

20 juillet À 18H - TEMPLE SAINT-MARTIAL

(voir page 130)

# JOHN BERGER

Romancier, poète, essayiste, critique d'art, scénariste (pour Alain Tanner), peintre... À travers cette liste non exhaustive, c'est une vie entière dédiée à l'art et à la littérature qui apparaît, mais ne peut résumer l'écrivain inclassable qu'est **John Berger**. Né à Londres en 1926, diplômé des Beaux-Arts, il a choisi, il y a quarante ans, de vivre à Quincy, un petit village de Haute-Savoie. On l'imagine volontiers retiré et secret, alors qu'il n'a cessé de voyager et de prendre le pouls du monde comme de l'homme. Son soutien aux Blacks Panthers – auxquels il offre la moitié de la somme reçue en 1972 pour son prestigieux Booker Prize –, ses rencontres avec le sous-commandant Marcos et les militants palestiniens s'inscrivent dans sa fidélité aux principes de solidarité et de fraternité avec les « sans pouvoir », les opprimés, les résistants, tous ceux qui combattent le nouvel ordre mondial imposé par ce qu'il appelle « le fascisme économique ». C'est en écrivain, en poète, qu'il assume cet engagement. C'est par l'intermédiaire de la fiction produite par son imagination qu'il aborde les sujets qui lui tiennent à cœur, persuadé que les mots sont des armes et les livres « des actes politiques » pour parler notamment de notre impérieux besoin d'amour et d'art. L'amour et l'art, qui irriguent sa vie comme l'ensemble de ses écrits. Qu'il évoque un tableau de Picasso, l'exil, le déclin du monde paysan, ou qu'il raconte comment l'amour peut survivre aux murs d'une prison, la qualité de sa prose, la simplicité avec laquelle il donne chair à ses idées tout en ne renonçant en rien à la profondeur de sa pensée, lui permettent de tisser un lien très direct avec son lecteur, au plus près de son humanité. Plus de quarante ouvrages témoignent d'un érudit sachant partager la finesse de son regard tout à la fois critique et généreux, parmi lesquels *G, King, D'ici-là* et *De A à X* parus aux Éditions de l'Olivier, *Et nos visages, mon cœur, fugaces comme des photos*, la trilogie *Dans leur travail* composée de *La Cocadrille*, *Joue-moi quelque chose* et *Flamme et Lilas* parus chez Champ Vallon ou encore *Voir le voir*, essai fondateur paru chez Alain Moreau et *Le Septième Homme*, livre réalisé avec le photographe Jean Mohr sur les travailleurs immigrés en Europe, édité par François Maspéro.

**Simon McBurney** a adapté au théâtre l'une des nouvelles de *La Cocadrille* sous le titre *Les Trois Vies de Lucie Cabrol*. Il entretient, depuis, une très grande complicité avec John Berger. Une partie de l'œuvre de ce dernier est traduite de l'anglais vers le français par sa fille **Katya Berger**, par ailleurs journaliste, avec laquelle il partage son amour de l'art et des mots. Ensemble, ils ont publié un ouvrage sur le photographe genevois Jean Mohr, *Jean Mohr, derrière le miroir*, un essai sur la peinture, *Titien, la nymphe et le berger*, et une conversation autour de la peinture de Mantegna, *Lying Down to Sleep*, qui sert de base à la lecture-performance qu'ils présentent au Festival d'Avignon : *Est-ce que tu dors ?*

## Entretien avec Katya Berger

**Le travail que vous allez présenter avec votre père, John Berger, s'est constitué à partir de votre correspondance avec lui. Est-ce une longue habitude que ces échanges épistolaires ?**

**Katya Berger** : Depuis toujours, il s'échange des lettres entre John et moi. Notre correspondance est devenue régulière lorsque je vivais à Athènes, au début des années 90. C'est une partie de cette correspondance qui a donné naissance à notre livre sur Le Titien, *Titien, la nymphe et le berger*. Depuis, nous correspondons surtout par SMS. Nous nous sommes donc inventés une langue avec des abréviations, des raccourcis qui nous sont propres, comme une sorte de code. Nos échanges sont quotidiens et je les recopie sur mon ordinateur. Quand il s'agit de lettres, John continue de les écrire à la main, tandis que je réponds par mail. En effet, John n'aime pas beaucoup le clavier d'ordinateur, alors qu'il excelle avec les touches de son portable ! Alors, il écrit ses lettres comme il écrit ses livres : à la main.

**Est-ce que tu dors ? n'aurait donc jamais vu le jour sans la relation étonnante que vous entretenez avec votre père...**

Notre relation est tout à la fois d'une grande proximité et d'une grande distance. Et cela date de ma prime enfance. Je n'ai pas le souvenir de nombreuses activités avec mon père, mais lorsque nous étions ensemble, nous conversions très intimement. Il y avait un rapport très fort entre nous. C'est la distance géographique, à partir du moment où mes parents se sont séparés, qui est la cause première de la correspondance intense qui nous lie aujourd'hui. Par ailleurs, je sais assez peu de choses de sa vie privée au quotidien, et lui en sait à peine plus de la mienne. Nos échanges sont cependant très ouverts, sincères et directs. Toutefois, la langue les sépare, puisque je m'exprime plus facilement en français, et lui en anglais. Nous nous parlons aussi beaucoup par le truchement des arts – peinture, cinéma, photo... Quand j'étais très jeune, mon père me mettait des livres de peintures sur les genoux, que je regardais et commentais avec lui. Grâce à ces intermédiaires, nous nous dévoilions énormément. Ce n'est donc pas notre vie sociale ou psychologique qui est au cœur de nos échanges, mais plus notre rapport à l'art et au monde qui nous entoure.

**Vous avez aussi un rapport étroit avec les œuvres littéraires de votre père puisque vous avez traduit nombre de ses ouvrages ?**

En effet, c'est un autre lien qui nous unit. Je ne traduis que les œuvres de mon père, et ne me considère pas du tout comme une traductrice professionnelle. En général, je traduis de mon côté, en plusieurs étapes ; une fois ce travail terminé, je le lui présente et nous retravaillons le texte ensemble si nécessaire. Souvent, il me demande de prendre plus de liberté par rapport à son texte original, que ce soit un roman, de la poésie ou un essai. D'ailleurs, dans la vie quotidienne, nous sommes souvent traducteurs l'un de l'autre, expliquant nos propos respectifs à d'éventuels interlocuteurs qui ne nous comprendraient pas...

### **Comment naissent vos collaborations ?**

En ce qui concerne les ouvrages sur la peinture, nous allons d'abord voir les œuvres. Pour *La Chambre des époux*, nous sommes allés à Mantoue, au Palais ducal, où l'on nous a laissés seuls dans ce lieu saisissant. John l'avait vue une première fois et voulait m'associer au plaisir qu'il avait éprouvé alors. Après ce moment partagé, nous nous sommes séparés, comme à notre habitude, pour réfléchir, et avons commencé à échanger des lettres pendant près de deux ans. Ensuite, chacun de notre côté, nous avons trié, organisé, coupé cette correspondance pour qu'elle puisse servir de base à un dialogue écrit. Comme John écrit en anglais et moi en français, j'ai tout traduit en français et lui a tout traduit en anglais. Nous avons alors deux versions du même texte. Parfois, dans l'ouvrage que nous avons publié ensemble sous le titre *Lying Down to Sleep*, certains de mes propos sont attribués à John, et vice-versa, pour des raisons d'équilibre, de dynamique des dialogues et de composition des rôles que nous allions nous donner, dans une lecture-performance que le musée du Prado à Madrid voulait faire à l'occasion de la remise d'un prix à John pour son travail de critique.

### **Est-ce une nouvelle version de ce travail qui va être présentée au Festival d'Avignon ?**

Oui. Il y a eu en effet plusieurs versions. Une première version sans mise en scène, avec juste le texte et les panneaux sur lesquels sont reproduites les fresques de la Chambre des époux. Puis il y a eu une seconde version à Mantoue, dans le cadre d'un autre hommage à John. Nous avons ajouté un semblant de lit au décor. À mon retour en Suisse, où je vis, j'en ai parlé à René Gonzalez qui dirigeait le Théâtre Vidy-Lausanne. Intéressé par l'œuvre et la personnalité de John, il a souhaité accueillir notre spectacle en avril 2011 pour une troisième version, très légèrement modifiée par rapport à celle de Mantoue, mais plus solide techniquement. Pour la version que nous allons présenter à Avignon, notre ami Simon McBurney va ajouter son regard fourmillant de créativité à notre proposition. Nous allons donc beaucoup travailler à réinventer, ensemble, cet objet hybride.

### **Quelle langue utilisez-vous dans la performance ?**

Le spectacle est bilingue puisque, John, quoi qu'il comprenne parfaitement le français, le maîtrise plus difficilement à l'oral. Il y aura donc un surtitrage pour que les spectateurs aient accès à toutes les parties du texte, quelle qu'en soit la langue.

### **Les textes ne sont-ils que des réflexions sur les fresques de Mantegna ou intègrent-ils un regard sur la relation père-fille qui vous unit à John Berger ?**

Tout est forcément lié, puisque c'est notre façon de communiquer par la peinture qui constitue le cœur de notre relation. Si nous parlons peinture, nous parlons aussi de nous. C'est notre mode de relation, même en dehors de l'écriture spécifique d'un texte. C'est notre terreau relationnel. En parlant d'un objet tiers, la peinture, nous parlons de notre intimité, qui ne concerne pas seulement notre rapport père-fille, mais aussi notre rapport au monde. Avec cette performance, nous continuons à resserrer nos liens, à les renouveler, à les emmener plus loin. Nous ne réduisons pas pour autant la peinture de Mantegna à un faire-valoir ou à un porte-voix pour exprimer notre relation. Nous parlons vraiment de la peinture de Mantegna, du lieu extravagant qu'est la Chambre des époux, et plus généralement de la peinture à laquelle notre vie à tous les deux est liée, et ce, depuis longtemps.

### **En questionnant votre relation, questionnez-vous aussi votre rapport à la mort ?**

En filigrane, en creux, la mort est omniprésente dans nos dialogues. Mais pas la sienne, ou la mienne, ni les sentiments que leur anticipation provoquerait en nous : la mort en tant que processus et ferment de nos vies.

### **La Chambre des époux était-elle la chambre nuptiale des époux Gonzague, les propriétaires du Palais ducal de Mantoue ?**

Même s'il y avait effectivement un lit dans cette pièce-bureau, elle accueillait vraisemblablement de petites réceptions confidentielles. C'est une chambre intime, une chambre où, en se réveillant le matin et en s'endormant le soir, on voit les peintures que Mantegna a mis dix ans à réaliser. Nous nous sommes demandé comment on dort dans une telle chambre... Comment on y rêve...

### **Que racontent ces peintures ?**

C'est un lieu très théâtral avec des rideaux partout, des trompe-l'œil, différents niveaux de profondeur, des scènes d'extérieur et d'autres d'intérieur... Nous aurions pu choisir de porter un regard d'historien de l'art sur cette œuvre, mais John a toujours combattu cette forme trop académique. D'ailleurs, je n'ai pas moi-même de formation particulière en matière de critique d'art. Notre regard est, certes, documenté, mais n'en reste pas moins vierge et curieux. Ce que nous avons observé, c'est que Mantegna a cherché à inclure la totalité du monde et de la condition humaine dans ces fresques : on y voit ainsi l'homme, de tout âge, le monde animal et végétal, le temps, le ciel et ses anges...

### **Étendez-vous votre regard à d'autres œuvres de Mantegna ?**

Oui, bien sûr, et en particulier à son *Christ mort*. Nous parlons aussi de son beau-frère, le peintre Giovanni Bellini. Nous cherchons à reconstruire la personnalité et le regard de Mantegna, en nous mettant dans la position de gens avertis mais peu scrupuleux par rapport à l'histoire de l'art, ce que nous pouvons faire puisque nous élargissons notre propos à d'autres thèmes et à notre relation personnelle. Nous sommes libres de nos dires et prétendons à tout sauf au titre de conférenciers spécialisés. Nous effectuons tout simplement une promenade sur ces murs : nous les parcourons, nous nous projetons sur eux et partageons nos réflexions avec le public.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# DE A À X

DE JOHN BERGER LU PAR JOHN BERGER, JULIETTE BINOCHÉ ET SIMON McBURNEY

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES - durée estimée 1h30

9 JUILLET À 22H

traduction **Katya Berger**

avec **John Berger, Juliette Binoche, Simon McBurney**

production Festival d'Avignon avec France Culture  
avec le soutien du British Council

*De A à X* est publié aux Éditions de l'Olivier. La lecture sera retransmise en direct sur France Culture.



# EST-CE QUE TU DORS ? (LYING DOWN TO SLEEP)

DE JOHN BERGER ET KATYA BERGER

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée estimée 1h - lecture performance en français et en anglais - première en France

22 23 24 25 À 17H

avec **John Berger, Katya Berger** et la complicité de **Simon McBurney**

production Festival d'Avignon / avec l'aide du Palais ducal de Mantoue, de la Surintendance pour les biens historiques, artistiques et ethnoantropologiques des provinces de Mantoue, Brescia et Crémone, de Festivaletteratura 2010 Teatro Bibiena (Mantoue) et du Théâtre Vidy-Lausanne  
avec le soutien du British Council

*Lying Down to Sleep* est publié en anglais et en italien aux éditions Corraini.



## FRANCE CULTURE EN PUBLIC

### RENCONTRE AVEC JOHN BERGER

8 juillet À 20H - **MUSÉE CALVET** - entrée libre - suivie de l'écoute en public de son roman *G*

### POUR SALUER JOHN BERGER

12 juillet À 20H - **MUSÉE CALVET** - entrée libre

avec notamment **Jacques Bonnaffé** et **Nicolas Bouchaud**

(voir page 131)

## TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

### UTOPIA MANUTENTION

Films écrits avec la collaboration de **John Berger**, notamment *La Salamandre* et *Le Milieu du monde* d'**Alain Tanner**.

(voir page 127)

## EXPOSITION

### EN LEURS PRÉSENCES

Peintures d'**Yves Berger**.

du 8 juillet au 14 août DE 12H À 19H - **CENTRE EUROPÉEN DE POÉSIE** - entrée libre

« Il y a un désir symbiotique de se rapprocher au plus près, d'entrer au cœur de la chose dessinée, et, en même temps, la prévision d'une distance immanente. De tels dessins aspirent à être un rendez-vous secret et un au revoir ! À tour de rôle, et sans fin. » John Berger

(voir page 143)

# SOPHIE CALLE

**Sophie Calle** fait de sa vie son œuvre. Une œuvre protéiforme, empruntant à de nombreuses pratiques artistiques qui se rejoignent pour constituer une sorte d'autobiographie vivante et ininterrompue. Sophie Calle photographie, filme, écrit, note, inventorie hommes et événements, objets et lieux qu'elle croise au hasard de ses rencontres, fortuites ou provoquées, pour constituer un matériel conséquent qui sert à construire les installations, expositions, films et livres retraçant ses expériences souvent hors normes. C'est en 1979 que commence cette aventure unique, après sept années de voyage à travers le monde. De retour en France, « désœuvrée », dit-elle, Sophie Calle décide un jour de suivre un inconnu dans la rue. Séduite par cette expérience, elle la renouvellera en accumulant photos et notes sur ces trajets aléatoires qui la mèneront un jour à Venise, dans le sillage d'un autre inconnu. Ainsi naîtront *Filatures parisiennes* et, sa première œuvre, *Suite vénitienne*. Ce hasard, qui l'a fait suivre des étrangers, va devenir le fil rouge d'un grand nombre de ses travaux, même si elle se fixe pour chaque nouvelle aventure artistique des règles et des contraintes à respecter. En travaillant souvent à partir de son vécu, qu'il soit triste ou joyeux, en associant image et narration, Sophie Calle impose une nouvelle vision de l'art, sans concession et donc troublante, dérangement et richement provocatrice, empêchant toute indifférence des spectateurs, conviés à partager un intime publiquement exposé. Accueillie dans le monde entier, elle est invitée pour la première fois au Festival d'Avignon.

## Entretien avec Sophie Calle

### Comment définiriez-vous le travail que vous présentez au Festival d'Avignon ?

**Sophie Calle** : C'est une exposition, dont le sujet est encore plus proche de moi que certains autres sujets que j'ai pu traiter. C'est un hommage public à ma mère.

### Vous avez manifesté le désir d'ajouter à cette exposition un travail sur un texte. Pourquoi ?

Je montre ce projet dans le cadre du Festival d'Avignon et je me suis demandé ce que je pouvais faire de neuf dans un tel contexte. Il se trouve que ma mère, quelques jours avant sa mort, m'a confié ses journaux intimes sans me préciser ce que je devais en faire. Mais elle n'était pas dupe de ce qui pourrait arriver si elle me les abandonnait. Elle me connaissait suffisamment pour s'exclamer « Enfin ! », quand j'ai posé ma caméra au pied du lit dans lequel elle agonisait... C'est la raison pour laquelle j'ai le sentiment de réaliser cette exposition « avec » elle. Je n'ai pas encore eu le courage ou l'envie de lire ses journaux intimes, et cette église m'a semblé un lieu propice pour les affronter. Mais ma mère n'était pas écrivain et je ne suis pas comédienne, même amateur. En fait, cette lecture sera juste une œuvre supplémentaire à l'intérieur de l'exposition.

### Combien de carnets lirez-vous ?

La totalité des carnets de ma mère couvre vingt années – de 1980 à 2000 – avec deux interruptions en 1982 et en 1983. J'ai décidé de les lire dans leur intégralité – pour la première et sans doute la dernière fois – dans le cadre du Festival d'Avignon. Je dis « peut-être », parce que je ne sais pas ce que je vais découvrir. Je crains qu'ils ne soient pas tendres à mon égard. Je ne sais pas si ces textes sont « bons », s'il faut les chuchoter, les déclamer. Je ne sais pas combien de temps prendra cette lecture. Entre vingt et trente heures peut-être ? Je m'engage seulement à en finir avant que le Festival ne s'achève.

### Cette discontinuité de lecture sera-t-elle construite ?

Je ne sais pas encore, car j'ignore quelles seront les difficultés de lecture que je devrai affronter, si je lirai d'une traite, à intervalles réguliers, ou quand bon me semblera. Je ne sais pas si je lirai pendant dix heures d'affilée – parce que je serai passionnée par le texte, parce que les visiteurs resteront avec moi ou parce que je me sentirai bien – ou si je ne lirai qu'une heure par jour, parce que je trouverai cette lecture trop difficile et que la situation deviendra intenable. Je pourrai peut-être lire à toute allure, pour en finir, je commenterai peut-être les textes que je vais découvrir... Tout est possible.

### La présence du texte est une constante dans les propositions artistiques que vous faites. Est-ce une nécessité absolue pour vous ?

C'est ma façon de m'exprimer. J'ai très peu d'idées qui ne soient liées à des textes : il semble que les images ne me suffisent pas.

### Comment naissent vos projets ?

Ils naissent de rencontres, de promenades, de réflexions. Souvent un projet entraîne un autre. C'est en suivant un homme à Venise que j'ai, par exemple, eu l'idée de devenir femme de chambre dans un hôtel, car je ne pouvais pas entrer dans la chambre de cet homme. Et c'est en suivant cet homme que j'ai eu envie d'être suivie moi-même, et que j'ai demandé à un détective privé de le faire. Une idée naît d'une autre. Ou bien c'est un hasard absolu, comme lorsque j'ai entendu, en traversant une rue, un aveugle raconter qu'il avait vu, la veille, une chose qui était très belle. Parfois, un projet naît d'une réaction épidermique à une situation de crise, comme la réception d'une lettre de rupture qui me tombe des mains et à laquelle je ne sais pas répondre. En général, l'idée de l'exposition et les questions qui s'y rattachent en découlent immédiatement : ce projet peut-il résister à l'épreuve du mur ? Va-t-il pouvoir occuper les pages d'un livre ?

### **Le projet *Rachel, Monique* s'est-il créé selon le même processus ?**

Pas tout à fait, car au départ, je n'avais pas l'intention de faire une exposition. J'avais installé une caméra au pied du lit de ma mère, car je craignais qu'elle n'expire en mon absence alors que je voulais être là, entendre son dernier mot... Je voulais simplement ne pas risquer de rater ses dernières paroles. Et finalement, j'étais à ses côtés quand elle est morte.

### **Aviez-vous jamais associé votre mère à vos travaux précédents ?**

Elle a fait partie des *Dormeurs*. Elle est également présente dans le premier travail sur le détective qui me suit, *La Filature* et participe au deuxième volet de cette création : *20 ans après*. Mais elle n'avait jamais été le sujet principal d'un de mes projets. Sans doute parce que la plupart tournent autour de l'inconnu, de l'absence et du manque. Et ma mère était là, bien présente. J'ai donc attendu qu'elle devienne effectivement absente.

### **Cette notion d'absence semble en effet récurrente dans vos œuvres.**

Certainement... Une chambre d'hôtel sans client, un aveugle, un homme qui s'en va, un lit vide que l'on remplit, des objets absents, dont on devine la présence à travers le vide qu'ils laissent. Je trouve cela très théâtral : l'idée d'une absence dans des lieux remplis d'objets, dans des lieux qui portent les traces de l'absent. Je ne travaille pas sur le souvenir de l'absence, mais sur l'immédiateté de cette absence, sur le moment même de la douleur.

### **Vous travaillez sur les objets, les détails, les petites choses, les petites traces. Pourquoi ?**

Parce que ces petits détails, ces petits moments, je les trouve bouleversants. Comme dans *Les Dormeurs*, la position de la tête de cet inconnu qui dort dans mon lit, alors que je ne sais rien de sa vie. Cet instant fugace est d'une force étonnante. On voit ça dans *La Fureur de vivre*, quand un homme est en train de mourir et qu'il s'aperçoit qu'il a mis une chaussette rouge et une chaussette bleue...

### **Dans *Prenez soin de vous*, vous avez travaillé sur une lettre de rupture que vous avez reçue et vous l'avez fait interpréter par quelqu'un d'autre...**

Tout simplement parce que je ne comprenais pas ce qui était écrit. Cet homme me disait-il « rappelez-moi, je suis toujours là » ou « adieu, je ne veux plus entendre parler de vous » ou « je vous aime toujours » ou « je ne peux plus vous supporter et je ne sais pas comment vous le dire »... ? Ne comprenant pas ce qu'il y avait derrière les mots, je ne savais pas quoi répondre. J'ai donc demandé à des amies de la lire pour me dire comment elles l'interprétaient. De fil en aiguille, l'idée m'est venue. Et ainsi, j'ai pris mes distances avec le problème, en le transformant en œuvre d'art. Mais ce n'est pas le cas pour tous mes projets. En faisant de ma mère un sujet d'exposition, je ne me suis pas éloignée d'elle, au contraire, je l'ai rendue plus présente en travaillant sur son absence.

### **Certains de vos projets ont été repris par d'autres artistes et présentés sur des scènes de théâtre. Comment ressentez-vous cette appropriation ?**

La compagnie argentine Periférico de Objetos et les britanniques de Forced Entertainment ont repris *Douleur exquise. L'Hôtel* a été mis en scène en France par Caterina Gozzi et interprété par la comédienne Élisabeth Mazev. J'étais craintive lorsque l'on m'a demandé l'autorisation d'utiliser mes travaux, mais ce que j'ai vu m'a agréablement surpris. En fait, je suis quelqu'un qui ne sait pas lire les scénarios et imaginer ce que cela pourrait donner sur scène. Par contre, je vois très bien ce que je peux faire sur les murs d'un lieu vide.

### **Vous imposez-vous des contraintes préalables avant de réaliser vos projets ?**

Elles s'imposent d'elles-mêmes. Pour *Rachel, Monique*, il n'y avait pas de projet, juste un film. D'ailleurs, la première fois que j'ai montré ce film – à la demande de la Biennale de Venise –, je n'envisageais pas autre chose qu'une simple projection. C'est en regardant le film, que des idées me sont venues. J'ai voulu rendre un véritable hommage à ma mère, en mélangeant des choses qui avaient toutes un rapport avec sa mort et avec notre relation. Comme ce projet est toujours « en cours », je rajoute des éléments. Par exemple, j'exposerai une des pages du journal de ma mère. Il s'agit de l'un des rares extraits dont j'ai pris connaissance, car à l'occasion de l'exposition, je publie chez Xavier Barral le livre *Rachel, Monique* et j'ai pu découvrir une vingtaine de pages sélectionnées par l'éditeur. Ma mère écrit : « Inutile d'investir dans la tendresse de mes enfants, entre l'indifférence tranquille d'Antoine et l'arrogance égoïste de Sophie. Seule consolation : elle est tellement morbide qu'elle viendrait me voir sous ma tombe plus souvent qu'à la rue Boulard... »

### **Vous semblez avoir une réelle attirance pour les cimetières...**

Comme ma mère habitait à côté du cimetière de Montparnasse, il a été le jardin public dans lequel elle me promenait lorsque j'étais enfant. Adolescente, je l'ai ensuite traversé quatre fois par jour car c'était le chemin le plus rapide vers mon lycée. Ce cimetière a donc fait partie de ma vie quotidienne jusqu'à mes dix-sept ans. J'y vais beaucoup moins maintenant, sauf pour aller sur la tombe de ma mère. Je voudrais y être enterrée, mais c'est devenu assez compliqué puisqu'on ne peut plus acheter sa tombe avant de mourir, alors que moi, je voudrais l'investir, la décorer et la préparer pour mon arrivée... Mais je ne vis pas pour autant avec les morts. Ma mère est présente parce que ce travail tourne autour d'elle. Je parle d'elle tous les jours. Ce n'est pas un rapport morbide, mais un rapport naturel, et bien vivant.

### Comment concevez-vous votre rapport à la fiction et au réel ?

Nous avons fait un film *No sex last night* avec Greg Shephard, au bout de deux années de vie commune. Mais nous n'avons filmé que soixante heures de notre vie ensemble et n'avons gardé qu'une heure quinze de « film » (je préfère le mot « film » au mot « documentaire »). Nous avons cherché dans les soixante heures, ce qui nous paraissait le plus juste par rapport à ce que nous voulions dire de nous. Nous aurions pu faire dix films différents, qui se seraient tous contredits, et qui, pourtant, auraient été tous vrais, puisque nous avons filmé notre vie. Mais nous avons choisi de ne parler que de mon rapport à son amour et de son rapport à sa voiture. Nous aurions pu tout aussi bien parler de nos parents respectifs, de notre rapport à l'argent etc. Tous les films auraient été vrais, et pourtant, aucun n'aurait correspondu à la réalité. C'est la même chose dans mes autobiographies, car je ne parle que de moments de vie choisis. Comme, en plus, j'écris mes projets, on est vraiment dans une fiction qui se nourrit du réel.

### Vous êtes devenue à deux reprises un personnage de fiction, dans l'œuvre de deux romanciers.

#### Quel sentiment cela vous a-t-il inspiré ?

J'apparais en effet dans *Léviathan* de Paul Auster et dans *Explorateurs de l'abîme* d'Enrique Villa Matas. C'est très agréable, et j'aimerais pousser l'expérience encore plus loin. Pour l'instant, je n'ai eu droit qu'à un chapitre !

### Lorsque l'on écrit sur vous dans la presse, dans 95% des cas, l'adjectif « inclassable » est accolé à votre nom.

#### Vous sentez-vous inclassable ?

Pas particulièrement, mais cela me convient, et comme je recule quand on me demande de m'auto-classer, je n'ai pas de formule de rechange. Dans mon travail, le texte est primordial : c'est un plaisir sensuel, même si je ne me sens pas du tout écrivain. Pour autant, je ne peux pas me passer des images, des photographies ou des films – peut-être sous l'influence de mon père qui était collectionneur d'art contemporain – et puis, il y a les performances, quoique plus rares. Bref, difficile de faire un choix...

### Quel rapport entretenez-vous avec le théâtre ?

J'y vais beaucoup depuis quelques années. J'aime particulièrement Christoph Marthaler, Pippo Delbono, avec lequel j'ai entamé un projet...

### Quel lieu d'Avignon avez-vous choisi pour votre exposition ?

J'ai monté l'exposition *Rachel, Monique* pour la première et unique fois à Paris, dans les sous-sols du Palais de Tokyo. Avant les travaux. Un côté « catacombe », un sol en terre, du mystère, de l'abandon... J'avais vu le travail de Miquel Barceló et de Josef Nadj, dans l'Église des Célestins. Et le lieu me paraissait idéal pour abriter ma mère.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

★ ⚡

# RACHEL, MONIQUE

## ÉGLISE DES CÉLESTINS

DU 8 AU 28 JUILLET DE 11H À 18H

conception **Sophie Calle**

production ARTER/APC+AIA  
coproduction Festival d'Avignon, Palais de Tokyo  
avec le soutien de la Galerie Perrotin, de la Fondation Luma et de la Fondation Louis Roederer

*Rachel, Monique* sera publié aux éditions Xavier Barral.

# 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. Dès son premier spectacle, *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière*, il donne 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 successivement à Atlanta *Black Battles With Dogs (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, *Julius Caesar (Jules César)* de Shakespeare qu'il projette dans les années 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*), de Marie Darrieussecq en mettant en scène sa première pièce, *Le Musée de la mer*, au Théâtre national d'Islande, puis à celle de Yannick Haenel avec *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*. En 2011, à Rouen, il met en scène *Red Waters*, premier opéra composé par le duo Lady & Bird (Keren Ann Zeidel et Bardi Johannsson), puis est invité à créer, en 2012, *Abigail's Party* de Mike Leigh au Théâtre national d'Oslo. 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 *Black Battles with Dogs* en 2006, *Ordet (La Parole)* en 2008 et *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* en 2011.

Plus d'informations : [www.cdn-orleans.com](http://www.cdn-orleans.com)

## Entretien avec Arthur Nauzyciel

**Vous dites souvent que vos projets sont liés les uns aux autres. Établissez-vous un lien entre *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, présenté l'année dernière au Festival d'Avignon, et votre nouveau projet sur *La Mouette* de Tchekhov ?**

**Arthur Nauzyciel :** Dans *Jan Karski*, le sujet central tenait tout entier dans la question de l'humanité et de l'inhumanité. Le spectacle tentait de comprendre de quoi nous sommes les descendants, de quoi notre monde contemporain est-il fait, encore hanté par l'assassinat de millions de personnes en Europe, il y a juste soixante-dix ans. Le spectacle posait la question de la place du théâtre dans la transmission de la Shoah, à l'heure où les témoins et les survivants disparaissent. C'était une expérience intime, artistique, historique, radicale et vertigineuse. Après ce choc, je me demandais ce que je pouvais faire. Monter, à la suite, *La Mouette* dans la Cour d'honneur me permet de relier les fils de mon histoire, puisqu'il s'agit de parler d'amour et d'art. De comment, face à la catastrophe, et dans la conscience désespérée que l'on peut avoir du monde et de l'humanité en général, l'art, le spirituel, l'amour, l'illusion sont nécessaires dans nos vies. L'art nous est nécessaire pour comprendre le monde. Après la destruction, on est en droit de se poser la question de ce qui donne du sens à nos vies, de notre inconsolable quête d'amour, et je crois que *La Mouette* y répond parfaitement, en proposant une alternative qui s'appelle l'utopie ou le rêve. J'ai maintenant envie de parler du théâtre et de ses battements de cœur, de l'amour que l'on a chevillé au corps, d'espérance (*tchaïka*, le mot « mouette » en russe, veut aussi dire « espérance vague »), du besoin que l'on a des autres.

**La pièce est cependant une tragédie...**

Une vraie tragédie. Je crois d'ailleurs que ce projet est sous-tendu par une forme de colère intérieure, qui a toujours été un moteur chez moi, a habité toutes mes mises en scène, même si, en général, elle s'exprime avec douceur, une tendresse profonde, un sentiment mélancolique. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde très dur pour les artistes. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le spectacle commence par la mort de Tréplev, ce jeune homme qui espère créer un théâtre nouveau, du moins pour son temps. Un théâtre qui échappe aux lois du divertissement et de la facilité. Nous vivons une époque de dévastation politico-culturelle, où précisément la poésie, le mystère et la politique font l'objet, sur des modes différents, d'une mise à mort calculée – mise à mort qui n'en finit pas de se propager à travers les esprits, et qui, s'ajustant à la destruction du monde, installe progressivement les conditions d'un invivable pour tous.

**Croyez-vous cependant que l'art – et le théâtre plus précisément – puisse soulager la douleur ?**

Oui, j'ai toujours pensé que le théâtre, la fiction, pouvait venir réparer ce que le réel avait cassé. Le temps de la représentation, on peut être consolé de l'inconsolable. Le théâtre relie les morts et les vivants, c'est un lieu d'utopie et de représentation du monde. Comme à la fin d'*Ordet*, ou à la fin de *Jan Karski* : on parle pour ressusciter les morts, la scène devient le lieu d'une réparation, de l'évocation des absents, c'est une consolation fragile mais bouleversante et nécessaire. Tchekhov répare par l'écriture, il sauve. Après avoir soigné les corps souffrants, fermé les yeux des morts, le médecin qu'il est choisit l'écriture et console les âmes, tente de se mettre en paix avec ses propres démons. Tréplev croit qu'il faut inventer des formes nouvelles pour changer le monde, mais il ne sait pas pour quoi, ni pour qui il écrit, et cela est sa perte. Trigorine peut écrire et aller

à la pêche car il sait quelle est sa place réelle dans le monde des écrivains. Nina comprend qu'être une artiste, c'est être entièrement dans l'amour de son art, en alliant une forme de foi, l'expérience de la vie et un travail acharné ; c'est ainsi qu'elle se sauve. Toute la pièce est traversée par des réflexions et des conflits sur l'art, l'art théâtral, et cela, dès le début de la représentation de la pièce de Tréplev, lorsque Dorn dit : « L'œuvre doit porter une idée claire, définie. Vous devez savoir pourquoi vous écrivez, sinon, si vous vous engagez dans cette voie pictoresque sans idée définie, vous vous égarez, et votre talent vous perdra. » L'ultime scène de la pièce, entre Nina et Tréplev, porte également ces enjeux, lorsque Nina dit : « Maintenant, je sais, je comprends, Kostia, que, dans notre partie – c'est la même chose, qu'on joue sur scène ou qu'on écrive –, ce qui compte, ce n'est pas la gloire, pas l'éclat, pas ce dont je rêvais, mais la longue patience. Sache porter ta croix, aie la foi. J'ai la foi, et j'ai moins mal, et, quand je pense à ma vocation, je n'ai plus peur de la vie. » Comment être plus clair sur la définition de l'artiste et de son engagement ?

#### **Tchekhov, comme souvent, qualifie sa pièce de comédie...**

Si l'on entend par « comédie » le lieu de la représentation, du jeu, du masque, des faux-semblants, des apparences, c'est vrai. Si c'est pour dire que c'est comique, pour ma part, je n'en suis pas persuadé. La pièce est une série d'amours déçues, de vies gâchées, de suicides ratés puis réussis. La pièce est même brutale parfois, très directe. Comme l'a dit Rimbaud : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes. » Il y a de la lutte, de la survie. C'est une pièce sur la négation, les personnages sont constamment renvoyés à l'impossible, au vouloir. Le monde y est envisagé comme volonté et comme représentation. L'enjeu de la pièce est donné au tout début par l'auteur : ne pas représenter la vie telle qu'elle est, mais telle qu'on se la représente en rêve. C'est une clé pour la dramaturgie. Assistons-nous à quelque chose de réel ou est-on dans un rêve de Tréplev ? Ne sommes-nous pas déjà dans un au-delà de la mort ? « Nous dormons », dit Arkadina. Le monde de *La Mouette* est un monde poétique, hanté, presque surnaturel, entre veille et sommeil.

#### **L'auteur dit aussi de sa pièce : « Beaucoup de conversations sur la littérature, peu d'action, une tonne d'amour... »**

Non seulement il le dit en parlant de sa pièce, mais il l'écrit aussi lorsque Nina dit à Tréplev : « Dans votre pièce, il y a peu d'action, c'est juste un texte à dire. Et, dans une pièce, à mon avis, il doit absolument y avoir de l'amour. » Dans *La Mouette*, il y a les deux, même si l'amour n'est jamais partagé, puisque chacun aime quelqu'un qui ne l'aime pas. Mais au final, cela fait bien une tonne d'amour. Quant à l'action, elle a lieu principalement en dehors du plateau, en dehors de la pièce. Le suicide raté de Tréplev, ou la mort de l'enfant de Nina, par exemple. Ce que l'on voit sur scène, en fait, c'est du temps : « Un peu de temps à l'état pur », pour reprendre la formule célèbre de Proust. Non plus de l'action, mais du temps. La pièce était révolutionnaire en son temps, car elle échappait à tous les codes du théâtre « classique ».

#### **Allez-vous utiliser la traduction de Françoise Morvan et d'André Markowicz ?**

Oui, je l'aime beaucoup parce que la dimension du fantôme est très inscrite dans leur traduction. Nous sommes profondément d'accord sur cette dimension hantée de la pièce, finalement assez peu explorée. Comme m'a dit une fois Françoise Morvan, en parlant de la mouette tuée par Tréplev et de son trajet dans la pièce : « C'est un fantôme que l'on sort des armoires... » J'avais pensé dans un premier temps à celle d'Antoine Vitez, dont je fus l'élève, mais quand je l'ai relue, j'ai senti à quel point sa mise en scène était inscrite dans sa traduction. C'était là une traduction au service de sa mise en scène et de sa direction d'acteurs. Je voulais aussi travailler avec des traducteurs vivants, qui puissent radicaliser une forme de lecture qui est la nôtre pour *La Mouette*. Il se trouve aussi que Dominique Reymond, qui va jouer Arkadina, avait joué Nina dans la mise en scène d'Antoine Vitez : je voulais aussi qu'elle se confronte à une autre langue. Françoise Morvan et André Markowicz ont une grande conscience de la langue du théâtre, ils savent que l'écriture de Tchekhov n'est pas littéraire, mais musicale, très construite, faite de motifs, de répétitions, de rythmes, de brisures. Nous allons donc mettre le texte à l'épreuve du plateau en leur compagnie. Par ailleurs, alors que Vitez avait traduit la version dite « académique » de la pièce, j'ai préféré la première version, avant censure et remaniements, celle justement traduite par eux. Cette version est plus mystérieuse, plus audacieuse.

#### **Vous positionnez-vous alors comme adaptateur de la pièce ?**

Oui, parce que je n'ai pas l'impression de « monter *La Mouette* », mais de « monter *La Mouette* dans la Cour d'honneur du Palais des papes ». À partir du moment où c'est ce texte qui va être joué dans ce lieu, il faut que je travaille sur les résonances de ce texte, sur ce que cela nous apporte de plus de l'entendre dans la Cour. Qu'est-ce que le lieu va révéler du texte ? Je fais un théâtre d'aujourd'hui, pour des spectateurs d'aujourd'hui, dans ce lieu très précis, déjà hanté par la mort, par les morts de toute nature, qui l'ont habité de leur vivant. Je dis souvent qu'un classique, c'est une mémoire du futur, une mémoire collective d'une humanité à venir. Je voudrais aussi nous questionner sur la possibilité ou non de s'illusionner encore dans un temps qui est la fin des illusions. C'est la question du devenir de l'art et du spirituel dans l'art qui se pose. Nous sommes dans une curieuse contradiction, nous, les artistes d'aujourd'hui, puisqu'il semble que nous n'ayons plus d'horizon, alors que quelque chose nous tient et nous pousse encore à créer. L'autre côté du lac, qui apparaît à Nina comme un lieu d'avenir, d'espoir et de désir, n'existe plus pour nous. Nous sommes dans le lac. Donc, quand je parle d'adaptation, c'est à une traversée nouvelle que je pense, une traversée qui est initiée par la mort de Tréplev, en ouverture du parcours.

#### **En commençant par cette mort, voulez-vous signifier que Tréplev est le héros de la pièce, celui à partir duquel elle se construit ?**

Non, car tous les autres personnages participent de cette mort, ils l'accompagnent. Il n'y a pas de personnage central. Il y a une communauté humaine qui, à travers cette mort, va rejouer quelque chose de sa propre histoire, comme je l'avais

déjà ressenti dans *Jules César* de Shakespeare, que j'ai mis en scène il y a quatre ans aux États-Unis, ou encore dans *Ordet* de Kaj Munk. Il y a quelque chose d'un bal mélancolique qui mêle retrouvailles et adieux. On évoque, on construit quelque chose sur cette mort, qui nous fait basculer dans une temporalité du rêve, dans un entre deux mondes. Bien sûr, commencer par la mort d'un artiste, c'est parler de la nécessité du théâtre et envisager la représentation comme un manifeste poétique et politique...

**Vous insistez beaucoup sur le fait de jouer dans la Cour d'honneur. Que représente-t-elle pour vous ?**

C'est une forme de vertige que propose la Cour d'honneur, puisqu'on s'inscrit dans un héritage théâtral et que l'on s'engage dans une aventure unique qui ne peut laisser indifférents ceux qui ont la possibilité d'y travailler. J'ai choisi la pièce pour ce lieu, qui peut nous aider à faire entendre ce qu'elle a encore à nous dire, du point de vue du sens et de ce qui la traverse. C'est un lieu qui permet de raconter cette cérémonie à la fois secrète et publique qui unit les morts et les vivants. La pièce est hantée, pleine de fantômes. Elle a une dimension onirique, énigmatique même, que la nuit peut révéler, mais aussi épique, de par ces enjeux et le destin des personnages. Le discours y est assez radical, ouvert, adressé au monde. C'est aussi une pièce d'extérieur, où les éléments et la nature sont très présents. Traversée par *Hamlet* et *L'Orestie*, et mettant en scène le théâtre dans le théâtre, la pièce de Tchekhov peut résonner doublement dans ce lieu de mémoire et de foi - religieuse et artistique.

**Dans quelle époque historique allez-vous l'installer ?**

Nous serons dans une forme d'intemporalité, avec sans doute une légère référence au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui se nourrit de l'univers poétique de la pièce, c'est-à-dire le lac, les marais, les oiseaux. Il ne faut pas oublier non plus, qu'au moment où Tchekhov écrit sa pièce, nous sommes dans la période de la naissance de la psychanalyse et du cinéma, et dans le passage, toujours violent, d'un siècle à un autre... Nous en sommes là aussi aujourd'hui.

**Cela intervient-il dans votre vision de la pièce ?**

Oui, le spectacle se nourrira de ces influences. Anton Tchekhov ne cesse de parler de changement, de mutation, de transformation, et la psychanalyse a modifié notre rapport aux rêves, pendant que le cinéma modifiait notre rapport au temps et au réel. *La Mouette* se situe dans cette période charnière. Ces moments sont toujours inscrits dans l'inconscient collectif, et porteurs d'inquiétudes mais aussi d'espoirs et d'attentes.

**Vous parlez d'un « bal mélancolique ». Qui dit bal, dit musique ?**

Oui, et « danse » également. Je travaille donc avec le chorégraphe Damien Jalet, pour la sixième fois, et j'avais envie de retrouver des musiciens sur le plateau, comme le trio de jazz présent dans ma mise en scène de *Jules César*. La fonction n'est pas celle d'un chœur qui commenterait l'action, mais cela naît plutôt du désir de faire un spectacle total, où le théâtre se fait aussi avec la musique et la danse. La musique live sur scène nous remet au présent, tous ensemble, acteurs et spectateurs. Dans *La Mouette*, les personnages de la pièce s'échappent de ce bal mélancolique pour venir jouer les scènes. C'est aussi romantique, d'une certaine façon, cette envie de faire de la vie un poème. De faire chanter les corps. De faire danser les rapports. C'est de l'ordre du plaisir aussi, tout simplement. Cela tient sans doute à mon plaisir de réunir sur le plateau de théâtre des acteurs et des artistes venus d'autres pratiques, des musiciens, des chanteurs, des danseurs. J'ai choisi Matt Elliott qui joue de la guitare, vient du folk, mais qui, à un moment, a été très inspiré par les chants que l'on entend dans les églises orthodoxes. Je n'ai pas envie de russifier le spectacle, mais cette influence me touche. En 2005, il a d'ailleurs composé une chanson, *The Kursk*, à propos de ce sous-marin russe, réputé insubmersible, qui a coulé le 12 août 2000, où l'on entend chanter les voix des naufragés. Il travaille sur la répétition et la litanie, et cela me semble être en adéquation avec *La Mouette*. Sa voix et sa musique ont quelque chose de profondément mélancolique. Et afin de rendre présent, ou de « donner vie » à ce monde de l'au-delà du plateau, dont s'extrait les personnages, ce monde des morts, j'ai demandé au groupe Winter Family, formé par Ruth Rosenthal et Xavier Klaine, de nous accompagner également. Comme chez Matt Elliott, la musique est très habitée, et la voix de Ruth Rosenthal vient d'un ailleurs sensible, profond et irréel. Ils travaillent beaucoup avec des instruments comme l'harmonium indien et l'orgue, ce qui me semble juste dans un lieu comme le Palais des papes. Il y aura donc deux univers musicaux, comme deux espaces, afin de créer l'atmosphère juste de ce spectacle.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# LA MOUETTE D'ANTON TCHEKHOV

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES - durée estimée 3h15 entracte compris - création 2012

20 21 22 24 25 26 27 28 À 22H

mise en scène **Arthur Nauzyciel** traduction **André Markowicz, Françoise Morvan**  
scénographie **Riccardo Hernandez** lumière **Scott Zielinski** chorégraphie **Damien Jalet**  
musique **Winter Family, Matt Elliott** son **Xavier Jacquot** costumes **José Lévy** masques **Erhard Stiefel**

avec **Marie-Sophie Ferdane** de la Comédie-Française, **Xavier Gallais, Vincent Garanger, Benoit Giros, Adèle Haenel, Mounir Margoum, Laurent Poitrenaux, Dominique Reymond, Emmanuel Salinger, Catherine Vuillez**  
et les musiciens **Matt Elliott** ainsi que **Ruth Rosenthal** et **Xavier Klaine** (Winter Family)

production Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre  
coproduction Festival d'Avignon, Région Centre, CDDB-Théâtre de Lorient Centre dramatique national, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, Maison des Arts de Créteil, Le Parvis Scène nationale Tarbes Pyrénées, Le Préau Centre dramatique régional de Basse-Normandie Vire, le phénix Scène nationale de Valenciennes, Théâtre national de Norvège, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale et France Télévisions

avec le soutien de l'Institut français et de la Ville d'Orléans  
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

La traduction de *La Mouette* par André Markowicz et Françoise Morvan est disponible en poche chez Babel - Actes Sud.  
Le spectacle sera diffusé en direct sur France 2 le 24 juillet.



## WINTER FAMILY

### CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

23 juillet À 18H - TEMPLE SAINT-MARTIAL

Performance musicale orgue et voix.

avec **Ruth Rosenthal** (voix) **Xavier Klaine** (orgue)

(voir page 130)

### VINGT-CINQUIÈME HEURE

nuit du 15 au 16 juillet À MINUIT ET DEMI / 16 juillet À 19H ET MINUIT ET DEMI - ÉCOLE D'ART

(voir page 121)

# STÉPHANE BRAUNSCHWEIG / LA COLLINE - THÉÂTRE NATIONAL

Georg Büchner et Bertolt Brecht sont les deux premiers auteurs que **Stéphane Braunschweig** met en scène à l'issue de ses études de philosophie et de sa formation à l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez. Cet attrait pour les écritures dramatiques venues d'Allemagne ne se démentira jamais, puisqu'il s'intéressera par la suite à plusieurs reprises à Kleist et Wedekind. Au fil des années, Tchekhov, Shakespeare, Molière et Ibsen sont également devenus pour lui des auteurs de prédilection : aussi différents soient-ils, ce qu'ils ont en commun et qui lui importe particulièrement, c'est leur rapport sceptique au monde. De ce point de vue, Pirandello, déjà abordé en 2006 avec *Vêtir ceux qui sont nus*, a sa pleine place parmi eux. L'intérêt de Stéphane Braunschweig pour les grands textes ne l'empêche pas de se tourner vers l'écriture contemporaine : il a mis en scène Olivier Py, Hanokh Levin et plus récemment Arne Lygre, dont il a créé deux pièces la saison dernière à La Colline. Metteur en scène-scénographe, il a besoin, pour entrer pleinement en contact avec un texte, de l'imaginer dans un espace, le plus souvent abstrait, mais dont les transformations et les développements sont un chemin vers les structures profondes de l'écriture. Pour lui, représenter une pièce, ce n'est ni l'élucider ni l'expliquer mais, en mettant en lumière ce qui y est clair, permettre au spectateur d'accéder aux zones d'ombre du texte, aux questions qu'il recèle, à sa complexité. Très tôt dans sa carrière, il a travaillé pour l'opéra, de Bartók à Mozart, de Debussy à Verdi, de Beethoven à Berg, en passant par Wagner, dont il a présenté les quatre volets du *Ring* au Festival d'Aix-en-Provence de 2006 à 2009. Il a été le premier directeur du Centre dramatique d'Orléans, avant d'être nommé à la tête du Théâtre national de Strasbourg et de son École, qu'il a dirigés de 2000 à 2008. Depuis 2010, il est directeur de La Colline-théâtre national, où il a succédé à Alain Françon. Au Festival d'Avignon, il a présenté *Amphitryon* de Kleist en 1994.

Plus d'informations : [www.colline.fr](http://www.colline.fr)

## Entretien avec Stéphane Braunschweig

**Vous avez mis en scène *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello en 2006. Pourquoi revenir aujourd'hui à cet auteur avec l'une de ses pièces les plus emblématiques : *Six personnages en quête d'auteur* ?**

**Stéphane Braunschweig :** Je pensais beaucoup à *Six personnages en quête d'auteur* lorsque je travaillais sur *Vêtir ceux qui sont nus*, dont le personnage principal, Ersilia, est accueillie chez un écrivain après une tentative de suicide très médiatisée. Lui s'intéresse à elle pour la séduire, elle vient pour qu'il écrive son histoire. C'est donc un peu un « personnage en quête d'auteur ». Ce besoin des gens de vouloir devenir des personnages de roman me fascine. Ce qui m'avait décidé à monter la pièce à l'époque, c'était cet étrange fait divers : une jeune femme avait raconté qu'elle avait été victime d'une agression raciste dans le RER, mais, en réalité, elle avait tout inventé. Ersilia n'invente pas tout ce qui lui est arrivé, mais arrange les faits de manière à n'apparaître, elle aussi, que comme victime. J'avais immédiatement fait le lien entre la pièce et cet événement, où je voyais un symptôme de notre temps : cette sensation qu'on doit médiatiser sa vie pour lui donner sens. Cela a donné dans les années 90 le développement des *reality shows*, puis de la « télé-réalité » proprement dite. Elle est un peu passée de mode, mais c'est aujourd'hui sur *Facebook* et tous ces réseaux sociaux, qu'un nombre bien plus important de gens rend publique une image de soi qui se présente comme intime et transparente, mais qui est toujours une sorte de construction, la construction d'une « belle » image de soi que les autres puissent valider comme la réalité.

**Par le passé, vous avez même déjà envisagé de monter cette pièce ?**

C'est vrai. Mais chaque fois que j'y repensais, je butais sur l'aspect désuet du théâtre dans lequel Pirandello fait débarquer ses personnages. Une troupe de théâtre de son temps, contre laquelle il déchaîne sa verve satirique, un théâtre bourgeois, ronronnant et conformiste, auquel je ne parvenais pas à m'attacher, avec ses acteurs clichés et son directeur de troupe terrorisé à l'idée de pouvoir choquer les spectateurs. Il avait certainement fallu beaucoup d'audace à Pirandello pour oser polémiquer avec ce théâtre-là, mais cette audace me paraissait maintenant elle-même datée. En outre j'étais gêné, comme dans beaucoup de ses pièces, par le déséquilibre d'une grosse distribution, avec trois énormes personnages principaux et une foule de petits rôles pas très intéressants... En même temps, l'incroyable proposition de théâtre de la pièce ne cessait de me fasciner, et je cherchais un moyen de surmonter mes résistances. En 2002, après avoir monté *Les Revenants* à Francfort, une partie de la critique allemande m'avait reproché de faire un théâtre trop respectueux du texte, au moment où, en effet, on expérimentait partout la déconstruction du texte et des personnages. J'avais été troublé par ces réflexions et je m'étais dit qu'il serait intéressant de monter *Six personnages* en Allemagne, en faisant arriver les personnages de Pirandello et leur drame familial dans une répétition d'un spectacle « post-dramatique », déconstruit, quelque part dans un théâtre berlinois des années 2000. Je voulais provoquer une tension polémique entre le théâtre dramatique et ce théâtre post-dramatique ou post-moderne d'aujourd'hui. Cela m'amusait aussi, car la pièce de Luigi Pirandello est peut-être aussi une des premières à travailler sur la déconstruction de la fiction, à faire apparaître des personnages comme un matériau déconnecté de leur auteur... Comme je ne me sentais pas capable d'écrire ça en allemand, j'ai remis le projet à plus tard.

### **Vous êtes considéré comme un metteur en scène très attaché aux textes et aux auteurs...**

Oui, mais je ne me sens pas pour autant coupé de ces formes de théâtre qui refusent de donner la primauté au texte, qui revendiquent une transversalité entre les arts, qui insistent sur la réalité du corps des acteurs sur le plateau et sur le présent de la représentation. Du reste, lorsque je monte des textes du passé, je cherche toujours à les mettre au présent, c'est-à-dire à les écouter et à les faire parler à partir de notre présent, à créer les conditions de leur mise en présence (au sens fort) avec un public ici et maintenant. Pour moi, la ligne de démarcation, c'est la question de l'auteur : quand on travaille sur un texte, considère-t-on qu'on a, à travers lui, affaire à un auteur ? Ou bien considère-t-on que le texte n'est qu'un matériau ? Considère-t-on que le texte reflète un univers, un inconscient, des contradictions qui ont pu trouver leur expression dans la nécessité d'écrire ? Ou bien est-ce qu'on refuse d'accorder de l'importance à la subjectivité qui a produit le texte ? Si nous nous intéressons aux auteurs, c'est que nous pensons avoir quelque chose à attendre de la rencontre d'une autre subjectivité ; c'est que nous pensons fondamentalement que nous sommes étrangers à nous-mêmes, que les auteurs le sont aussi, et qu'en travaillant sur cette altérité à eux-mêmes, nous pouvons aussi accéder à quelque chose de la nôtre. Et cette attitude vis-à-vis de l'auteur n'implique pas forcément, selon moi, le respect scrupuleux du texte, à la virgule et à la didascalie près : se mettre à l'écoute d'un auteur est une chose plus complexe, qui demande parfois qu'on le retourne contre lui-même, et il peut même arriver, comme le dit le metteur en scène dans mon adaptation, qu'« on garde l'auteur, mais qu'on ne garde pas forcément le texte ».

### **Vous revenez donc sur ce projet avec cette même idée de confrontation...**

Oui, l'idée est revenue mais a un peu évolué. Je cherche moins la polémique dans l'opposition, peut-être un peu caricaturale, entre dramatique et post-dramatique, qu'à interroger les problématiques de la scène d'aujourd'hui, ses tensions, ses contradictions, et à réactiver ainsi la force de « dérangement » de la pièce de Pirandello.

### **Vous avez fait une chose peu habituelle pour vous, c'est-à-dire adapter la pièce de Luigi Pirandello ?**

Oui. Je n'ai fait qu'une fois ce genre de travail. C'était avec Giorgio Barberio Corsetti, quand nous avons monté *Docteur Faustus ou le Manteau du diable* : c'était à la fois un travail d'adaptation et de collage à partir d'un chapitre du roman de Thomas Mann, *Docteur Faustus*. Il est donc vrai que ce travail de réécriture est pour moi quelque chose de nouveau.

### **Comment avez-vous imaginé cette réécriture ?**

D'abord, les six personnages vont arriver sur la scène d'un théâtre d'aujourd'hui. Ils vont interrompre un metteur en scène et quatre acteurs qui, dans une situation de crise, débattent sur ce qu'ils doivent faire : quels textes doit-on monter, qu'est-ce qu'on fait de la notion de personnage, y a-t-il ou non nécessité d'une fiction ?... En amont des répétitions, j'ai proposé aux acteurs réels d'improviser cette situation en y exprimant leurs propres questionnements et leurs propres doutes, ce qui m'a permis d'écrire un nouveau prologue. Avec naturellement pas mal d'auto-ironie dans la figure imaginée du metteur en scène... Ensuite j'ai réécrit aussi les parties où les personnages discutent de théâtre avec les acteurs, de manière à adapter ces échanges aux problématiques du théâtre contemporain. Enfin, il y aura des « interludes » qui seront comme des rêves des acteurs à partir de l'histoire des personnages... Pour le reste, tout ce que les personnages racontent de leur drame, je m'en suis bien sûr tenu au texte de Pirandello, qui définissait lui-même ses personnages comme « intemporels ».

### **Travaillez-vous sur des traductions existantes ou bien retraduez-vous l'intégralité du texte ?**

Je suis reparti de l'italien, mais sans m'obliger à une extrême fidélité philologique, comme je l'ai toujours fait dans mes traductions. La langue de Pirandello est souvent difficile et tortueuse. Quand on la traduit très littéralement, les sinuosités de l'italien parlé peuvent produire en français l'effet d'une rhétorique littéraire et sophistiquée. J'ai cherché à respecter la complexité de la pensée de l'auteur, mais avec le souci d'une oralité simple et directe. C'était aussi nécessaire pour trouver une harmonie entre la langue issue des improvisations et les parties directement traduites du texte de Pirandello.

### **Comment concevez-vous les personnages qui débarquent dans cette répétition ?**

Les personnages qui arrivent vont introduire du « dérangement » dans cette troupe qui débat. Pirandello nous présente ces personnages qui arrivent comme de pures « créations de l'imagination », mais les comédiens de la troupe, eux, ne les voient pas comme ça. Ils ne les croient pas - ils ne savent pas qu'ils sont dans une pièce de Pirandello, et n'ont aucune raison de penser qu'existent des personnages en quête d'auteur ! Ils les prennent même pour des comédiens amateurs... Cette ambiguïté concernant leur nature est à mon avis au cœur de la pièce et c'est cet aspect que j'ai particulièrement envie de travailler. Il faut aussi qu'on puisse penser qu'ils viennent du réel, comme des gens qui viendraient débâler leur vie privée dans un *reality show*. C'est pourquoi je ne veux pas respecter ces didascalies que Pirandello a rajoutées dans sa seconde version de la pièce, où il les imagine à leur arrivée avec des masques et des cothurnes, comme « figés dans leur expression fondamentale ». Moi, je les vois comme des gens « normaux », mais qu'on peut aussi prendre pour des « fous » lorsqu'ils racontent que leur auteur les a abandonnés.

### **Vous voulez également faire revenir l'auteur sur le plateau...**

Je vous l'ai dit, je ne peux pas faire de théâtre sans auteur. Pour moi, une mise en scène, c'est toujours un dialogue imaginaire avec un auteur. Dans cette pièce où il a expressément mis en scène son absence, je vais en quelque sorte le faire revenir pour tenter de réinterroger ce qui est finalement l'énigme essentielle de la pièce à mes yeux : pourquoi l'auteur a-t-il refusé « d'écrire » les personnages ? Dans sa célèbre préface à *Six personnages en quête d'auteur*, écrite quatre ans après la pièce,

Pirandello explique qu'il n'a pas écrit l'histoire de ces six personnages parce qu'ils ne touchaient pas à l'universalité. Ils n'étaient donc pas de vrais personnages. Mais j'ai l'impression que les réponses de Pirandello à l'énigme de sa propre pièce ne résolvent pas tout, qu'elles font aussi écran à des obsessions plus intimes. Il se trouve que Pirandello a aussi écrit à la fin de sa vie un scénario de film – qui n'a jamais été réalisé – à partir de sa pièce. Or, dans ce scénario, le personnage principal est l'auteur, aux prises avec ses créatures, des créatures rencontrées dans la réalité et qui se mettent à l'obséder et le tourmenter dans l'imaginaire (ce qui est aussi le sujet d'un extraordinaire petit récit de 1911 : *La Tragédie d'un personnage*). Dans ce projet de film, Pirandello devait jouer son propre rôle ! Dans les interludes dont je parlais, je me suis donc inspiré de cet autre texte de Pirandello pour faire revenir concrètement la figure de l'auteur. Mon travail de réécriture a donc pour but essentiel de retrouver cette figure de l'auteur paradoxalement absente de la pièce de Pirandello. Dans le fond, cela ne diffère pas de mon rapport habituel aux auteurs, même si mon travail est ici différent dans la forme. Il s'agit toujours d'interroger comme un ressort de sens primordial le rapport de l'auteur à ses personnages, en quoi ils peuvent être une projection ou une dénégation de lui-même, un exutoire pour ses fantasmes ou une compensation de ses limites et de sa finitude : avec *Six personnages en quête d'auteur*, on a une pièce dont c'est justement le sujet.

**Dans une lettre à sa sœur, Luigi Pirandello écrit : « J'écris pour me détourner du désespoir. » Trouve-t-on des traces de ce désespoir dans *Six personnages en quête d'auteur* ?**

Question difficile. Visiblement, ces six personnages l'obsédaient puisqu'il a écrit cette pièce, puis plusieurs versions de cette pièce, et enfin un scénario. Comme s'il avait du mal à se séparer d'eux. Il y a certainement un rapport très intime et très secret entre l'auteur et ses personnages. On peut imaginer que l'écriture de la pièce l'ait soulagé du poids de ses fantasmes et que, en ce sens, la pièce accompagne un mouvement de sortie du désespoir. C'est peut-être ce dont témoigne l'humour jubilatoire qui la traverse de part en part.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

▣

## SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR

D'APRÈS LUIGI PIRANDELLO

**CLOÎTRE DES CARMES** - durée estimée 2h - création 2012

9 10 11 12 13 15 16 17 18 19 À 22H

adaptation, mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig** costumes **Thibault Van Craenenbroeck** lumière **Marion Hewlett**  
collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou** collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel** son **Xavier Jacquot** vidéo **Sébastien Marrey**  
assistanat à la mise en scène **Pauline Ringeade, Catherine Umbdenstock**

avec **Elsa Bouchain, Christophe Brault, Caroline Chaniolleau, Claude Duparfait, Philippe Girard, Anthony Jeanne, Maud Le Grévellec, Anne-Laure Tondou, Manuel Vallade, Emmanuel Vérité**

production La Colline - théâtre national Paris  
coproduction Festival d'Avignon  
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Le texte de la pièce sera publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

# FORCED ENTERTAINMENT

**Forced Entertainment**, en français « divertissement forcé », tel est le nom programmatique de ce collectif de Sheffield qui, depuis 1984, fait figure d'avant-garde du théâtre contemporain britannique. Ses six membres, placés sous l'impulsion artistique du metteur en scène et plasticien Tim Etchells, interrogent sans relâche les codes de la représentation. Leur marque de fabrique : un intérêt constant pour les conventions du jeu, qu'ils dynamitent volontiers, un questionnement permanent sur le rôle du public qu'ils n'oublient jamais de solliciter et sur notre société du spectacle. Rarement construites à partir d'un texte préexistant mais toujours issues d'un travail d'improvisations, d'expérimentations et de débats collectifs, leurs créations mobilisent avec inventivité et irrévérence d'autres arts (performances, cinéma, arts visuels) pour ouvrir une brèche vers leur auditoire, cherchant à lui plaire comme à le prendre à contre-pied. Optant tour à tour pour une mise en scène minimaliste (*Spectacular, Quizoola! Tomorrow's Parties*) ou un cadre visuel très fort (*The Thrill of It All*), injectant du mouvement afin de bousculer la mécanique bien huilée du théâtre, distordant les voix des acteurs, les six comparses s'amuse à déjouer les attentes du public pour des performances d'une fausse naïveté et d'une réelle et jubilatoire liberté. En 2011, dans le cadre d'*Une école d'art pour le Festival d'Avignon*, Tim Etchells a présenté son projet *Photomusée de la danse*.

Pour plus d'informations : [www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com)

## Entretien avec Tim Etchells

**Vous avez fondé la compagnie Forced Entertainment en 1984, à partir d'un noyau dur composé de six performeurs, et vous êtes installés à Sheffield, bien loin des grandes institutions théâtrales. Pourquoi ?**

**Tim Etchells :** Nous avons envie d'un théâtre qui s'adresse à notre expérience, qui parle de la situation actuelle. Nous savions déjà que ce serait un travail d'équipe, fondé sur la collaboration, et qu'il encouragerait nos intérêts et influences respectives, provenant d'autres territoires et pratiques artistiques : arts visuels, cinéma, littérature, musique... Nous savions que l'approche et la forme de ce que nous voulions faire allait changer, mais nous savions aussi qu'au cœur de tout cela, il y avait un questionnement sur le théâtre, la représentation théâtrale et les relations qu'elle entretient avec l'espace social, politique, culturel, sur le type de relation qu'elle instaure avec le public. Tout le reste nous était encore inconnu : comment nous allions travailler, ce que nous voulions faire, quel sens donner à tout cela, selon quel mode de représentation... Il n'y avait en fait aucun programme préétabli. Le fait d'aller s'installer au nord de l'Angleterre, à Sheffield, a été, là encore, un choix intuitif. Nous nous sommes rencontrés à Exeter, où la plupart d'entre nous ont fait leurs études, et, assez vite, s'est imposée l'idée d'aller plus loin. Le choix de nous trouver hors de Londres a été un choix politique : il s'agissait de fuir le centre. Nous étions alors en plein milieu du règne de Margaret Thatcher, et il était pour nous beaucoup plus agréable d'habiter au nord de l'Angleterre, où l'idée de résistance politique était présente dans tous les esprits.

**Comment travaillez-vous avec les autres membres de Forced Entertainment ? Est-ce que vous prenez toutes vos décisions de façon collective ?**

Nous travaillons effectivement en étroite collaboration, ce qui signifie que chacun apporte sa pierre à l'édifice. Il n'y a pas de vision individuelle qui prévaut. On s'écoute tous les uns les autres, on s'adapte, on fait des compromis, on mélange nos idées à celles d'autres personnes. Tous ceux qui participent à un projet peuvent proposer des textes, des images, de la musique, des costumes, une organisation de l'espace scénique. Les performeurs font partie de ce processus, bien sûr, mais aussi tous les membres de l'équipe, qu'ils soient auteur, metteur en scène, scénographe, compositeur. Pour nous, cette manière de travailler s'est avérée très vite évidente. La performance, c'est un processus qui, en soi, repose sur la collaboration : chacun se nourrit de ce que proposent les autres, en particulier lorsqu'on a choisi, comme c'est notre cas, de ne pas privilégier le texte plus qu'un autre médium. On pourrait dire que notre manière de créer consiste à passer beaucoup de temps tous ensemble dans une même pièce, en y faisant différentes choses. Mais cela demande de la disponibilité et de la préparation.

**Quel est votre rôle à vous durant les répétitions ?**

Mon rôle consiste essentiellement à créer et à organiser le matériau, qu'il s'agisse du texte ou bien du reste. Pendant les improvisations, vous pouvez me voir monter et descendre du plateau. Je donne mes instructions à chacun, en chuchotant, ou en criant parfois, lorsque je veux changer le cours de nos improvisations, pour ajouter un détail ou ajuster certaines choses. J'ai une vue surplombante sur l'ensemble – sur la place de chacun, sur le tableau d'ensemble –, ce qui me permet d'avoir une petite idée de la direction que l'on prend. Les autres membres de l'équipe sont la plupart du temps immergés dans la performance. Par conséquent, ils n'ont qu'une vision parcellaire de ce qui se passe. En outre, plusieurs des performeurs de *The Coming Storm* portent par moments des costumes assez absurdes, des vêtements qui restreignent leurs mouvements, leur vision ou leur capacité à entendre. Du coup, ils ne savent effectivement parfois pas du tout où ils en sont ! Souvent, mes interventions au cours du travail d'improvisation consistent à aiguillonner les performeurs, de façon à les diriger vers des éléments de récit ou des tonalités que nous voulons mettre en place. À d'autres moments, j'essaie au contraire de sauter une scène particulière et de continuer, avant que celle-ci ne devienne trop figée. Ce genre de travail est en soi une forme

d'écriture, bien sûr, mais une forme d'écriture que nous faisons ensemble, en inventant, essayant et combinant les éléments... Cette écriture est à la croisée du texte, du jeu, du son, de la lumière et du temps.

**Vous parlez beaucoup d'improvisation. Quelle place occupe-t-elle dans votre processus de création ?**

D'un point de vue strictement pratique, nous travaillons surtout par improvisations. Je mets en place des structures qui permettent de guider les répétitions, comme, par exemple, le fait de définir les contraintes formelles dans lesquelles nous travaillons. Particulièrement dans les premières semaines de travail sur un projet, il s'agit d'instaurer une combinaison de liberté et de contrainte, à travers laquelle on essaie de trouver – parfois par hasard ! – des solutions pertinentes aux questions qui sont les nôtres. Une fois ce travail d'improvisation terminé, nous visionnons le tout. C'est un gros travail, qui consiste à analyser comment les idées se développent, se diffusent d'un performeur à l'autre, comment une dramaturgie semble « naturellement » naître sur le plateau, durant l'improvisation. C'est ainsi que l'on aboutit peu à peu à de grandes séquences de performance, comme des blocs nés de l'improvisation. L'outil essentiel, dans cette phase du travail, c'est la caméra, que nous utilisons vraiment comme un témoin de nos recherches.

**Le nom de la compagnie, Forced Entertainment, sonne comme un programme et implique une relation tout à fait ambivalente vis-à-vis du public. Comment pourriez-vous la décrire ?**

Nous avons tout de suite aimé ce nom, car il combine quelque chose de positif, amical (le terme *entertainment*, « divertissement »), à une dimension plus problématique, plus difficile (connotée par l'adjectif *forced*, « forcé »). Je ne pense pas que nous en ayons été conscients dès nos débuts, mais cette dualité est restée au cœur de notre travail. Par conséquent, ce nom a fini par devenir une sorte de manifeste. Je suppose qu'il traduit bien la relation avec le public qui nous intéresse. Comment penser cette relation, comment travailler avec elle : c'est pour nous un enjeu central. D'une certaine manière, chacun de nos spectacles réinvente cette relation, sans nécessairement installer une nouvelle scénographie. Mais en s'adressant toujours au spectateur, nous lui soumettons chaque fois des demandes, des invitations différentes.

**Cet enjeu que représente la relation au public est-il aussi une attitude politique ?**

Oui. Je le pense vraiment, et à de maints égards. Tout d'abord, la plupart de nos travaux bousculent la relation scène/salle, qui est – si on y réfléchit – un dispositif assez tyrannique, puisqu'il place le spectateur en situation de demande : de distraction, d'action, de rires, de pleurs, de sang... Je pense que nous avons toujours cherché à refléter cette relation, ainsi que le pouvoir qu'elle contient. Où se situe-t-il exactement et comment peut-on le subvertir ? Ce sont là des questions effectivement très politiques. Outre cette interrogation, il y a également un versant extrêmement ludique et fécond, dans nos propositions. Une générosité tout autant qu'une exigence. Par notre travail, nous essayons de montrer que, si l'on aspire à des changements politiques radicaux, il est également nécessaire d'appliquer ce souhait aux pratiques théâtrales et à la performance. Chacun de nos spectacles s'efforce donc de créer un contact, à la fois fondamental et fragile, qui dise : « Voilà où nous sommes, voilà où vous êtes. Dans un instant, nous allons faire quelque chose tous ensemble. » Il est évident qu'à mes yeux, cette présence immédiate a un sens éminemment politique. J'essaie d'intégrer intimement la question politique à la forme artistique. Je cherche à établir avec le public une relation qui lui permette d'ouvrir un espace imaginaire, et de devenir, en quelque sorte, co-auteur de la représentation.

**Vous mettez en scène *Tomorrow's Parties* : un assemblage de récits qui évoquent le futur, à travers ses différents possibles. Vous êtes également l'auteur d'un livre de nouvelles, *England Stories*. Le *storytelling* est-il un élément central de votre travail ?**

Les histoires – j'envisage le terme au pluriel – sont pour moi une matière fondamentale. J'aime lorsqu'une image, un texte, parfois une combinaison des deux, suggèrent de multiples possibilités, lorsque des fragments narratifs se combinent, s'associent pour donner naissance à des histoires multiples pour le spectateur. Ce processus dynamique m'intéresse davantage que le simple récit. C'est pour cette raison que je préfère toujours maintenir les possibilités ouvertes plutôt que les refermer. Dans *Tomorrow's Parties*, deux performeurs travaillent à partir d'histoires très condensées, c'est-à-dire à partir de fragments qui racontent, de façon laconique, des futurs possibles pour le monde, les hommes, l'environnement, l'économie... Dans ce spectacle, l'essentiel du plaisir est d'entendre la succession fugace de ces possibilités futures, de se les imaginer. Le public, dans ce cas, est sans cesse appelé à faire jouer son imagination pour combler les détails des récits. Je suis frappé par cette capacité à produire des histoires, que nous, les humains, possédons. C'est comme si la moindre combinaison d'image, de textes déclenchait chez nous cette impulsion. C'est la raison pour laquelle, je crois, j'aime placer les gens dans cette position et les faire s'interroger sur leur capacité à raconter des histoires. En fait, dans un certain sens, le public est le sujet du spectacle. C'est même le pivot du spectacle.

**Votre nouvelle performance, *The Coming Storm*, va-t-elle encore plus loin dans cette exploration de la narration ?**

Nous avons commencé à travailler sur *The Coming Storm* avec une histoire bien précise en tête. Mais en réalité, les répétitions nous ont entraînés de plus en plus loin, vers des territoires aux histoires fragmentées, inachevées, pleines de scènes ou d'images à la fois conformes et contradictoires avec ce récit initial. Pour moi, ce genre de voyage est plutôt une habitude ! Les histoires me fascinent quand elles sont plurielles, et c'est la singularité que je trouve frustrante. Pour *The Coming Storm*, le texte de la pièce a été élaboré au cours de séances d'improvisation afin d'aboutir à une forme souple, qui permette aisément la parole, et une très forte interaction entre les différents éléments de la représentation : le texte, le son, la musique, l'action. Les histoires qui composent le spectacle sont très différentes les unes des autres. Certaines sont des anecdotes, des récits personnels ; d'autres, au contraire, sont de véritables scénarios de film, incroyablement complexes. De façon

curieuse, le cadre dans lequel nous travaillons pour *The Coming Storm* est plus musical que narratif : il s'organise selon des principes poétiques d'association, selon la récurrence de thèmes, d'énergies, de connections et de contradictions. Le résultat – du moins je l'espère ! – est un spectacle très vivant à regarder, où le sens est toujours prêt à basculer.

**Certaines de vos pièces sont minimalistes. Dans *The Thrill of it All*, vous avez pourtant intégré de la danse et de la musique. En sera-t-il de même pour *The Coming Storm* ? Quel rôle vont-elles jouer dans ce nouveau spectacle ?**

*The Coming Storm* débute de façon minimaliste, puis nous introduisons de la musique, de la danse, des costumes, etc. Ce spectacle décrit un voyage à travers différentes performances possibles. Au cours des répétitions, c'est ce voyage que nous essayons de créer, un peu en roue libre. Et quand on arrive à obtenir l'impression que ça fonctionne, c'est vraiment formidable. Je pense que si la danse et la musique m'intéressent à ce point, c'est parce qu'elles dépassent le langage articulé : elles nous ouvrent à d'autres façons de penser, de ressentir, d'agir, de jouer. Elles sont une force de proposition dans notre travail de répétition. Comme beaucoup de spectacles que j'ai faits avec Forced Entertainment, *The Coming Storm* associe, de façon d'abord assez modeste, des choses très simples entre elles, mais il les combine afin de créer des structures complexes. Tous les éléments du théâtre sont mis en évidence : on trouve, sur scène, des boîtes et des cintres pour pendre les costumes, des accessoires, des instruments de musique. Il y a quelque chose de chaotique et décontracté, qui fait plus penser à une salle de répétition ou à une loge qu'à un arsenal théâtral majestueux et sophistiqué... Tout à l'air un peu inachevé dans la pièce. Les idées de décor ou de costumes sont partielles, même les récits sont souvent laissés inachevés. Ce qui m'intéresse dans cette pièce, probablement plus que dans aucune autre, c'est la façon dont nous travaillons l'idée d'inachèvement, cette idée selon laquelle les choses ne sont pas déconstruites, mais plutôt en cours de construction. Ces histoires sont produites, construites, assemblées sous les yeux du spectateur, dont l'imagination fait le reste.

**Quel sens donnez-vous au titre de votre spectacle, *The Coming Storm (L'Orage à venir)*, qui s'est d'abord intitulé *In the Thick of Things (Au Cœur des choses)* ?**

Je crois que les deux titres évoquent la notion d'événement, celle de densité, c'est-à-dire de complexité. Le premier titre parlait du fait de se trouver « au cœur des choses », d'un événement complexe et aux multiples facettes. Le second titre fait plutôt référence à l'arrivée imminente d'un événement complexe. Il y a cette idée d'anticipation, mais aussi d'attente d'une destruction, d'un bruit, d'une énergie... *The Coming Storm* évoque aussi l'idée d'incomplétude et suggère de grands événements, qui ne sont pas encore arrivés, mais qui sont en chemin, et que nous devons deviner. Le futur, la fin d'un récit : autant de questions qui pointent à l'horizon.

**Est-ce que l'humour, et en particulier l'humour noir, vous aide à donner votre point de vue sur la société moderne ?**

Nos spectacles sont souvent ouvertement drôles. Nous adorons faire rire les gens. Tout en réfléchissant sur les possibilités futures du théâtre et de la performance, nous avons passé énormément de temps à rire durant les répétitions. Je crois donc que tout cela aboutit à un juste équilibre ! Notre tactique pour mettre en place les effets comiques consiste à tenir une ligne qui évolue entre le risible et l'horrible. Le spectacle oscille continuellement entre comédie et tragédie, rire et inconfort. Nous aimons beaucoup explorer ce territoire, où les choses sont difficiles à identifier, à mettre dans des cases.

**Pour l'exposition *Empty Stages*, vous avez travaillé avec le photographe Hugo Glendinning sur la représentation de plateaux vides, en vous demandant ce qui pourrait se produire sur ces scènes. La division de l'espace de la représentation entre scène et salle est-elle encore un dispositif pertinent dans vos créations ?**

*Empty Stages* est une collaboration que je poursuis avec Hugo Glendinning depuis 2003. Il s'agit d'une collection, que nous avons constituée au fil des années, en accumulant des images représentant des scènes vides, dans des contextes très différents. On y trouve aussi bien des scènes à l'italienne, grandioses et dorées, que des podiums de discothèques ou de bars. On y découvre des scènes en plein air dans des parcs ou des aires commerciales, des scènes amateurs dans des centres de loisirs ou des bâtiments municipaux. Tous ces endroits sont photographiés de façon très simple, sans aucune présence humaine. D'une part, ils racontent à eux tous l'idée de la scène : qu'est-ce qu'une scène ? Comment encadre-t-elle l'action scénique, comment suscite-t-elle l'attente ? D'autre part, ces images s'adressent au spectateur et lui demandent : quels spectacles ont pu avoir lieu ici ? Quels événements pourraient s'y tenir ? C'est pour cette raison que nous n'avons photographié que des scènes vides : nous voulions éveiller l'imagination du visiteur. Pour moi, cette combinaison du vide et de l'imaginaire sont au cœur de la représentation. Les photographies, tout comme les spectacles *Tomorrow's Parties* et *The Coming Storm*, exigent des spectateurs actifs, capables de faire preuve d'imagination et de remplir l'espace. Dans nos spectacles cependant – du moins jusqu'à présent –, la scène est toujours peuplée d'acteurs. Le vide que j'évoque concerne ici plutôt l'idée de choses laissées incomplètes ou dans un état intermédiaire. En somme, le public dispose d'un matériau abondant : à lui de jouer !

*Propos recueillis par Marion Siéfert, traduits par Étienne Leterrier.*



## THE COMING STORM (L'ORAGE À VENIR)

SALLE BENOÎT-XII - durée estimée 1h45 - spectacle en anglais surtitré en français - création 2012

19 À 22H / 20 21 23 24 25 26 27 À 18H

conception **Forced Entertainment** mise en scène **Tim Etchells** scénographie **Richard Lowdon** lumière **Nigel Edwards** musique et son **John Avery**  
assistantat à la mise en scène **Hester Chillingworth**

avec **Robin Arthur, Phil Hayes, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor**

production Forced Entertainment  
coproduction Festival Avignon, PACT Zollverein (Essen), Theaterhaus Gessnerallee (Zurich), Tanzquartier (Vienne), Les Spectacles Vivants - Centre Pompidou (Paris), Festival d'Automne à Paris, LIFT (Londres), Battersea Arts Centre (Londres), Sheffield City Council  
avec le soutien du British Council



LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

## TOMORROW'S PARTIES (LES FÊTES DE DEMAIN)

ÉCOLE D'ART - durée 1h20 - spectacle en anglais surtitré en français

22 23 24 À MINUIT ET DEMI

conception et interprétation **Forced Entertainment** mise en scène **Tim Etchells** scénographie **Richard Lowdon** lumière **Francis Stevenson**

production Forced Entertainment et Belluard Bollwerk International avec la contribution du Canton de Fribourg à la Culture  
coproduction BIT Teatergarasjen (Bergen), Internationale Sommerfestival (Hambourg), Kaaitheater (Bruxelles), Künstlerhaus Mousonturm (Francfort), Theaterhaus Gessnerallee (Zurich), Sheffield City Council  
avec le soutien de la Stanley Thomas Johnson Foundation

Sous une guirlande de lampions colorés, dans ce qui ressemblerait à une baraque foraine, un homme et une femme rivalisent d'invention pour livrer au public des visions de l'avenir. *Tomorrow's Parties* reprend les moyens minimalistes chers à Forced Entertainment, dont le travail repose en partie sur le jeu et la capacité d'improvisation de ses acteurs, pour déployer une foule de visions fragmentées – mais néanmoins tangibles et vivaces – de ce que le futur pourrait être. Avec la virtuosité propre au *story telling* et aux conteurs d'histoires, les deux performeurs se livrent à un véritable recyclage des prédictions que nous pouvons entendre aussi bien dans les médias – sur des sujets aussi divers que le réchauffement climatique ou les conflits religieux – que dans les scénarios de science-fiction développés au cinéma comme dans la littérature. Utopies, scénarios catastrophes ou développements réalistes, délires collectifs ou désirs individuels, visions paradisiaques et fantastiques ou expressions de nos peurs les plus profondes : *Tomorrow's Parties* joue des clichés, brise les tabous et interroge, non sans humour, la nature spéculative de l'anticipation. Tantôt optimistes, tantôt pessimistes, ces infatigables variations sur l'espoir dessinent au spectateur une cartographie particulièrement sagace et critique des temps présents.



EXPOSITION PHOTOGRAPHIQUE

EMPTY STAGES

du 9 au 28 juillet (relâche le 14) DE 11 À 18H - MAISON DES VINS - entrée libre

de **Tim Etchells** et **Hugo Glendinning**

Tim Etchells et Hugo Glendinning ont rêvé devant toutes sortes de scènes vides, mus par une fascination pour cet espace vierge, double théâtral de la page blanche.

# KATIE MITCHELL / SCHAUSPIEL KÖLN

Le théâtre est une vocation précoce pour **Katie Mitchell** qui réalise sa première mise en scène à seize ans, en 1980. Elle fait ses preuves en travaillant sur des œuvres classiques, mais d'une façon décalée comme le suggère le nom de sa compagnie : Classics on a Shoestring (Classiques à petit prix). Un choix révélateur de son envie de dépoussiérer le mode de représentation des textes du répertoire, allant jusqu'à faire réécrire à Martin Crimp une nouvelle version de *La Mouette* de Tchekhov. Son désir de sortir des chemins tout tracés l'entraîne vers les territoires de l'Est européen. Elle travaille avec des artistes russes, polonais, lituaniens et géorgiens qui lui semblent porteurs d'avenir dans leurs recherches esthétiques et dramaturgiques. De retour au Royaume-Uni, elle s'intéresse aux auteurs d'aujourd'hui, sans oublier pour autant ses « chers classiques », et devient artiste associée du temple britannique des écritures dramatiques contemporaines : le Royal Court Theater de Londres. Sa rencontre avec le vidéaste Leo Warner modifie son regard sur la scénographie, tant pour son travail au théâtre – notamment pour son adaptation du roman de Virginia Woolf, *Les Vagues* – que pour les mises en scène d'opéras qu'elle présente dans les grands festivals d'art lyrique, dont celui d'Aix-en-Provence où elle sera cet été avec *Written on Skin* de George Benjamin. En 2011, elle vient pour la première fois au Festival d'Avignon avec *Christine*, une adaptation personnelle de *Mademoiselle Julie*.

Plus d'informations : [www.schauspielkoeln.de](http://www.schauspielkoeln.de)

## Entretien avec Katie Mitchell

**Pourquoi avez-vous choisi le roman de W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, comme sujet de votre nouvelle création ?**

**Katie Mitchell** : Il y a plusieurs raisons, comme dans tous les choix que l'on fait. La première, sans aucun doute la plus importante, est que j'ai une profonde admiration pour cet auteur, et particulièrement pour ce roman. Il nous entraîne sur la côte est de l'Angleterre, dans la région du Suffolk, aujourd'hui particulièrement menacée par la hausse du niveau de la mer du Nord. En effet, les rivages sont quotidiennement attaqués par des vagues assez fortes et une partie des terres disparaît peu à peu dans la mer, morceau après morceau. En 1992, W. G. Sebald traverse cette région à pied. Je l'ai parcourue à mon tour en 2011 et j'ai pu constater de mes propres yeux les changements – et surtout les destructions – qui avaient eu lieu entre ces deux dates. J'avais envie de « célébrer » à ma façon ce terrible mouvement et cette traversée des paysages à laquelle nous invite W. G. Sebald. La seconde raison tient à ma propre vie d'artiste. Il se trouve que, depuis quelques années, bien qu'anglaise, je travaille beaucoup en Allemagne et que je fais de nombreux voyages entre mon île natale et le continent européen, ce qui a considérablement changé le regard que je porte sur mon pays. Le fait que W. G. Sebald, allemand d'origine, soit venu s'installer presque définitivement en Angleterre dans les années 70, c'est-à-dire qu'il ait fait le voyage dans l'autre sens, m'a permis de découvrir une image de mon pays très différente de celle que j'avais. J'avoue que le fait que nous regardions tous les deux mon Angleterre avec des lunettes différentes me plaît. J'ai la sensation qu'en me promenant sur les côtes du Suffolk, je fais un pèlerinage inverse du sien, mais que cela nous rapproche. Enfin, la troisième raison pour laquelle j'ai envie d'adapter ce roman à la scène, tient à la forme même de celui-ci, cette narration à plusieurs couches qui est, pour moi, une incroyable expérience à tenter sur le plateau de théâtre. Avec W. G. Sebald, on a une sensation de vie extraordinaire, un réel sentiment d'être vivant, qui vient sans doute de cette marche à travers des paysages qui invitent à penser, à rêver, à se souvenir. Je ressens ce même sentiment lorsque je lis des textes de Virginia Woolf, dont j'ai adapté le roman *Les Vagues*, ou encore *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

**Comment imaginez-vous ce passage à la scène ?**

Concrètement, il n'y a pas vraiment d'histoire à raconter, sinon le voyage, et pas vraiment de personnages présents, à l'exception de quelques-uns, entraperçus sur la route. Il m'appartient donc d'imaginer comment on voyage dans la tête du narrateur. Ce voyage dans un crâne est un véritable challenge sur un plateau de théâtre. Le cœur de cette performance théâtrale sera donc cette marche, dont on entendra en permanence les pas sur le plateau, des pas sonorisés en direct. Nous marcherons avec lui, qui regarde sans cesse de l'autre côté de la mer du Nord, et nous tenterons de pénétrer ensemble ses pensées.

**Quelles sont les pensées de ce marcheur ?**

Celles d'un homme qui tombe sans cesse par hasard sur les traces des différentes destructions qu'il constate. Des plus anciennes aux plus récentes, des batailles navales entre les Hollandais et les Anglais au XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux destructions provoquées par les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle, sans parler des destructions contemporaines, friches industrielles et paysages naturels massacrés. Mais W. G. Sebald ne se contente pas de constater les dégâts dont pâtit un environnement géographique. Il élargit sans cesse son propos par des digressions passionnantes. Dans sa pensée, il traverse les continents et les périodes historiques. Il vagabonde jusqu'en Chine et se retrouve en Allemagne. Il s'interroge sur la libération des camps d'extermination nazis, sur les bombardements alliés des villes allemandes en 1944-1945. Sur tout cela, W. G. Sebald a un point de vue, un point de vue moral, un point de vue d'être civilisé qui m'intéresse énormément.

**Quels sont les grands axes de votre adaptation du roman de W. G. Sebald ?**

Si nous devons jouer l'intégralité du roman, il faudrait plus de vingt-quatre heures... Il a donc fallu couper, faire des ellipses,

déconstruire certains aspects du roman pour construire notre spectacle. Nous sommes restés totalement fidèles à l'axe principal du roman, qui est celui de la marche, mais aussi au regard du narrateur, à la façon dont W. G. Sebald traverse les paysages et au style unique de sa narration.

#### **Comment imaginez-vous la présentation de ces paysages ?**

Nous utiliserons les images d'un film qui a déjà été réalisé à partir du livre et qu'on nous a autorisés à projeter. C'est un film en noir et blanc, en 16 mm, réalisé à partir des vrais paysages parcourus par W. G. Sebald. Cela pourra ressembler aux images dont l'auteur a parsemé son livre, qui ne sont pas des photos de paysages et que nous n'utiliserons pas sur le plateau. Il y aura aussi d'autres images d'archives. J'ai le sentiment qu'il faut réaliser un travail très pur, très simple. Une sorte d'oratorio.

#### **N'y aura-t-il qu'un seul protagoniste sur le plateau ?**

Non, il y aura en fait quatre acteurs. W. G. Sebald sera présent sur le plateau, mais ce sera une présence silencieuse : il sera allongé sur un lit d'hôpital. Cette idée m'est venue car W. G. Sebald, après avoir réellement fait cette promenade, a été hospitalisé pour une opération assez grave. Il me plaît donc d'imaginer cet homme alité, mais se souvenant de son périple. Il s'en souvient, comme je le disais précédemment, dans sa tête. Ce sont ses pensées qui parviendront aux spectateurs. Cette situation devrait, selon moi, créer une tension très intéressante sur le plateau, entre ce personnage immobile et les autres acteurs qui se déplaceront sans cesse.

#### **Dans le roman, le marcheur est aussi le narrateur. Aura-t-il le même statut dans votre spectacle ?**

Je voudrais savoir comment sonne une pensée, comment on arrive à se concentrer sur quelque chose d'intérieur à soi-même au milieu des bruits extérieurs. On entendra le souffle de sa respiration, les bruits de ses pas sur les galets de la plage, le cliquetis des clés dans une poche, ainsi que sa terrible tristesse !

#### **De lui-même, W. G. Sebald a dit qu'il était un « chasseur de fantômes ». Partagez-vous cette opinion ?**

Je la partage, même si sa façon de chasser les fantômes est différente de la mienne étant donné qu'il vient d'un autre pays. Il les trouve dans des endroits où nous, les Anglais, nous ne les chercherions pas et remarque des choses que nous ne remarquons pas. Mais il a bien choisi la région où il chasse ces fantômes, cette côte du Suffolk qui peut nous faire peur, car on y décèle les traces d'une mort annoncée. C'est aussi une région dans laquelle il y avait de très nombreuses installations militaires et où l'on respire des odeurs étranges, dont on recherche encore les origines. Tout cela est très dérangeant...

#### **Très jeune, vous avez mis en scène des textes classiques et l'on a dit de vous que vous les aviez « dépoussiérés ».**

Au début, on a en effet dit que je les avais « dépoussiérés », mais ensuite, on a pu dire que je les avais « détruits » ! Il était nécessaire de faire mes classes avec ces textes classiques, c'est une étape obligatoire en Angleterre, une sorte de tradition. Mais en secret, j'étais intéressée par d'autres traditions, en particulier par celles des metteurs en scène russes, de théâtre et de cinéma, que j'ai pu fréquenter pendant mes périple en Europe de l'Est. En ce qui concerne les textes classiques, je n'ai jamais voulu participer à une forme de théâtre « muséal » qui consisterait simplement à reproduire des formes anciennes. Quand j'ai pu me livrer vraiment à ce que je voulais faire, je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait avant tout au théâtre, c'était cette forme de reconstruction de la vie, bien plus fondée sur les comportements que sur les paroles prononcées par les protagonistes. Je voulais montrer comment les acteurs pouvaient jouer avec des détails, des petites choses du quotidien, banales mais précieuses, pour faire surgir des personnages et ne pas seulement utiliser les acteurs comme de magnifiques diseurs de texte. Il y a eu, dans mon travail, une radicalisation de ce processus de création et, tout naturellement, un glissement dans mon choix de textes, passant de textes purement dramatiques à des œuvres romanesques qui me permettent d'aborder d'autres univers, à l'image du livre de W. G. Sebald.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

■

## DIE RINGE DES SATURN (LES ANNEAUX DE SATURNE)

D'APRÈS LE ROMAN DE W. G. SEBALD

GYMNASE AUBANEL - durée estimée 1h45 - spectacle en allemand surtitré en français - création 2012

8 9 10 11 À 18H

adaptation et mise en scène **Katie Mitchell** scénographie et costumes **Lizzie Clachan** film **Grant Gee** vidéo **Finn Ross** musique **Paul Clark** lumière **Ulrik Gad**  
son **Gareth Fry**, **Adrienne Quartly** dramaturgie **Jan Hein**

avec **Nikolaus Benda**, **Ruth Marie Kröger**, **Julia Wieninger** et **Juro Mikus**  
**Julia Klomfaß** (son) **James Longford** (piano) **Ruth Sullivan** (bruitage) **Frederike Bohr**, **Lily McLeish**, **Stefan Nagel** (assistance bruitage et caméra)

production Schauspiel Köln  
avec le soutien du British Council et de la SNCF-Deutsche Bahn

La traduction des *Anneaux de Saturne* par Bernard Kreiss est publiée aux éditions Actes Sud. *Les Anneaux de Saturne* est disponible en poche chez Folio.

# KATIE MITCHELL & STEPHEN EMMOTT

Après une formation dans le domaine des neurosciences et un passage au sein des laboratoires de recherche des compagnies américaine et anglaise Bell et NCR, **Stephen Emmott** rejoint Microsoft pour initier et prendre la direction de son bureau de recherche en sciences, qui s'intéresse à la biochimie, l'immunologie, comme à la biodiversité et à la climatologie. Son laboratoire réunit des scientifiques issus de plusieurs disciplines œuvrant au développement d'une « nouvelle sorte de science ». Une science qui tente de comprendre les systèmes complexes à l'œuvre dans la nature. Professeur et conseiller au sein de plusieurs universités, comités et fondations, Stephen Emmott travaille à établir des projections sur l'avenir de la planète. C'est son désir de communiquer au-delà de la sphère scientifique et institutionnelle sur les défis auxquels notre siècle doit faire face, qui l'amène aujourd'hui à s'exprimer sur un plateau de théâtre, avec les moyens du théâtre, invité et guidé par la metteure en scène Katie Mitchell.

## Entretien avec Katie Mitchell et Stephen Emmott

**Depuis quelques années, des metteurs en scène de théâtre travaillent avec des scientifiques pour imaginer des spectacles joués par des acteurs. Pourquoi avez-vous voulu que le scientifique Stephen Emmott, qui travaille avec vous, soit sur le plateau ?**

**Katie Mitchell :** Stephen Emmott et moi avons proposé au National Theatre de Londres de faire un spectacle autour du réchauffement climatique et de ses conséquences sur l'environnement, à court, moyen et long terme, du moins ce que l'on peut en savoir aujourd'hui. C'était le résultat d'un très gros travail commun et, très vite, il est devenu évident que le sujet traité était tellement énorme, tellement complexe, qu'il était impossible de l'imaginer dans le cadre des formes actuelles du théâtre, avec des acteurs. Nous avons donc tenté de trouver une forme nouvelle pour ce spectacle. Nous avons essayé différents scénarios et avons, par exemple, imaginé une sorte de monde post-apocalyptique. Mais nous nous sommes rendu compte qu'il y avait déjà de nombreux films, américains pour la plupart, qui traitaient de ce sujet sous la forme de films catastrophes très efficaces. Nous sommes donc revenus à l'idée d'une pièce dialoguée très traditionnelle, puis à celle d'un monologue... Rien ne marchait. Nous avons alors décidé de proposer que Stephen soit sur scène, parce que cela oblige le public à prendre vraiment au sérieux la parole prononcée. Si c'est un acteur, le public peut passer, une fois encore, à côté du sujet. C'est finalement le Royal Court qui produit le spectacle.

**Le sujet de la pièce, est-ce le présent et le futur de notre planète ?**

**Stephen Emmott :** Oui. Nous allons tenter d'exposer ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas sur l'avenir de la planète, mais aussi ce qu'il faudrait faire pour savoir ce que l'on ne sait pas. La première question que nous devons nous poser est assez simple : quel peut être l'impact de la présence de dix à onze milliards d'hommes sur la planète avant la fin du XXI<sup>e</sup> siècle ?

**Beaucoup de scientifiques travaillent entre eux sur ces sujets et écrivent dans des revues spécialisées.**

**Votre désir est-il de faire entendre le résultat de ces recherches sur le plateau ?**

**K.M. :** Le spectacle vient directement de ce que j'ai appris en conversant avec Stephen et je crois que son discours est très original par rapport à ce que l'on peut entendre en général. Cependant, il reste très peu connu. C'est donc cette parole que j'ai voulu adresser au public.

**Quelle est l'originalité de son discours ?**

**K.M. :** Stephen Emmott pense que la question de l'environnement est une et indivisible. C'est un seul problème avec plusieurs ramifications qui sont trop souvent traitées séparément, sans mettre en évidence le rapport des unes avec les autres.

**S.E. :** Les scientifiques sont en général très mauvais pour communiquer avec ceux qui ne font pas partie de la communauté scientifique. Donc, souvent, ce qu'on lit dans les journaux ou les romans, ce qu'on entend à la radio, dans les films, dans les pièces de théâtre, ne permet pas de saisir la gravité de la situation et de prendre en compte les challenges qui nous attendent, alors qu'on en parle beaucoup et souvent, mais sans réelle efficacité.

**Stephen Emmott, quelle est votre place dans la communauté scientifique ? Quels sont les domaines dans lesquels vous travaillez ?**

**S.E. :** À l'origine, je ne suis pas vraiment un spécialiste du réchauffement climatique. Je suis neurobiologiste, mais je dirige un laboratoire à Cambridge dans lequel une équipe de scientifiques travaille sur ce sujet. Cette équipe de recherche commence à être reconnue mondialement comme la meilleure dans le domaine, parce que les membres qui la composent ont imaginé une nouvelle façon de penser les problèmes auxquels nous sommes confrontés. En ce qui me concerne, j'ai passé vingt-cinq ans à travailler sur la modélisation du cerveau humain, qui est un système extrêmement complexe. La plupart des scientifiques qui travaillent sur les problèmes du réchauffement climatique restent sur le système physique de la planète, qui est assez bien connu, alors que les chercheurs de mon laboratoire de Cambridge ont étudié aussi les systèmes biologiques qui régissent la planète. Que ce soit celui des humains, des animaux, des plantes, des micro-organismes, tout ce qui se trouve dans l'eau, le sol, les airs. C'est cet ensemble de systèmes qui se conjuguent qu'il faut étudier, même si cela est beaucoup plus compliqué à aborder. Nous essayons de faire une modélisation de tous ces facteurs et c'est là que mon expérience de neurobiologiste intervient.

### Comment imaginez-vous la représentation sur le plateau de cette recherche complexe ?

**K.M.** : Il ne s'agit pas d'une simple conférence. Nous avons construit ensemble une structure, un squelette, avec des points essentiels, autour desquels il y aura un peu d'improvisation de la part de Stephen. Ce sera donc à la fois très construit et relativement libre. Il y aura des dessins, des animations, des films, des moyens techniques qui l'obligeront à respecter un processus de présentation. Stephen ne sera donc pas un électron libre. Il faudra une grande précision intellectuelle pour que nous puissions vraiment transmettre tout ce qu'il a dans la tête, toutes ses connaissances, qui, en général, ne sont pas communiquées efficacement au public, ce dont il se plaint beaucoup. Nous allons donc, avec tous les outils de théâtre, l'aider à expliquer à un public de non-spécialistes l'ampleur et la complexité du problème. C'est une forme nouvelle, une expérience entre théâtre et conférence.

### Pourquoi avez-vous le sentiment que votre parole n'est pas entendue ?

**S.E.** : Parce que l'on ne parle des détails de ces sujets que dans les conférences de scientifiques. Beaucoup de non-scientifiques s'emparent également de cette thématique en imitant les scientifiques, mais souvent sans comprendre vraiment ce dont il est question. Il faut donc trouver d'autres moyens d'aborder ces sujets et ce que nous entreprenons avec Katie Mitchell est une tentative, une expérience. Nous ne savons pas si elle réussira, mais nous essayons de dépasser ces blocages de communication.

### Pensez-vous que beaucoup de gens ne veulent pas savoir ce qui va se passer par peur d'un avenir trop sombre ?

**S.E.** : C'est une bonne question qui, je pense, est liée à un élément que nous abordons tout à l'heure, c'est-à-dire à la parcellisation des recherches. Il y a des scientifiques qui travaillent sur les courants, d'autres sur la physique de l'atmosphère, d'autres encore sur la déforestation, mais ils ne sont pas en lien les uns avec les autres. Il y a très peu de laboratoires qui tentent une modélisation au niveau général de la planète. Du côté du grand public, la difficulté tient en ce que les informations sont incomplètes et morcelées. On dit qu'il faut débrancher les portables la nuit, avoir une voiture aux normes écologiques, une maison elle aussi aux normes écologiques, un réfrigérateur très « vert », mais cela ne résoudra pas pour autant le problème. Peu de gens savent par exemple que notre activité humaine nous fait émettre six gigatonnes de charbon par an, alors que les plantes à elles seules en font circuler deux cents gigatonnes... Et nous sommes en train de changer la façon d'agir des plantes, sans avoir aucune idée sur ce qui peut advenir dans le futur. Donc, comment le public pourrait-il se faire une idée juste des choses, comment pourrait-il avoir un comportement rationnel en ignorant les éléments les plus importants ?

### Au-delà du scientifique, l'homme Stephen Emmott sera-t-il aussi présent sur le plateau ?

**K.M.** : Bien sûr, car c'est un personnage aussi dans la vie. Un acteur mettrait des années à construire un personnage tel qu'il est véritablement, avec sa biographie, ses activités. Il se révélera donc également dans ce spectacle en tant qu'individu. C'est indissociable. Mais je ne sais pas encore quel sera l'équilibre sur le plateau entre ce qu'il est et ce qu'il sait... J'imagine que ce serait intéressant qu'il y ait parfois un temps d'arrêt, comme si un spectateur avait posé une question, une question du genre : « Comment faites-vous, Stephen Emmott, pour continuer à vivre, en sachant tout ce que vous savez sur nos problèmes environnementaux et sur notre avenir ? »

### Est-il vraiment impossible de savoir quel sera cet avenir ?

**S.E.** : Il y a certaines choses que l'on sait. On sait que le climat change à cause du réchauffement de la planète, par contre, on ne sait pas les effets que cela aura sur l'avenir. Donc, il faut savoir quelles sont les bonnes questions à se poser, pour quantifier l'incertitude là où on le peut.

### Katie Mitchell, établissez-vous un lien entre ce travail et celui que vous présentez sur *Les Anneaux de Saturne* de W. G. Sebald ?

**K.M.** : Stephen Emmott et W. G. Sebald posent de vraies grandes questions : comment vivre avec ce qu'on a fait et avec ce qu'on continue de faire sur cette planète ? Ils partagent tous deux une peur véritable concernant notre disparition programmée, au cas où nous ne ferions pas ce qu'il faut pour éviter la catastrophe qui menace.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

⚡

avec la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

## TEN BILLION (DIX MILLIARDS)

TINEL DE LA CHARTREUSE - durée estimée 1h30 - spectacle en anglais traduit en français - création 2012

23 25 À 18H / 24 26 À 15H ET 18H

mise en scène **Katie Mitchell** scénographie **Giles Cadle** vidéo **Leo Warner** et **Tim Reid** pour **59 Productions** musique **Paul Clark** lumière **Jon Clark** son **Gareth Fry**  
collaboration à la mise en scène **Lyndsey Turner**  
avec **Stephen Emmott** et **Kate Duchêne** (traductrice)

production Royal Court Theatre  
coproduction Festival d'Avignon  
avec le soutien du British Council

# THOMAS OSTERMEIER / SCHAUBÜHNE BERLIN

C'est lors de ses études à l'École supérieure d'Art dramatique « Ernst Busch » de Berlin que **Thomas Ostermeier** est remarqué par Manfred Karge, qui en a fait son assistant et comédien à Weimar et au Berliner Ensemble, et engagé en tant qu'acteur sur le projet *Faust* d'Einar Schleef. Sa première mise en scène personnelle, qui est aussi son diplôme de fin d'études, *Recherche Faust/Artaud*, le signale comme un jeune espoir du théâtre germanique. Il devient très vite le directeur artistique de la Baracke, un théâtre de containers installé face au Deutsches Theater, qui révolutionne le paysage théâtral berlinois en faisant connaître de jeunes auteurs et en renouvelant les formes de représentation. En 1999, il présente ses premiers spectacles au Festival d'Avignon : *Homme pour homme* de Brecht, *Sous la ceinture* de Richard Dresser et *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. La même année, il devient membre de la direction artistique de la Schaubühne de Berlin et alterne, avec la troupe de fidèles comédiens qu'il réunit autour de lui, mises en scène du répertoire et travail sur de nouvelles œuvres. Qu'ils soient classiques ou contemporains, les textes choisis par Thomas Ostermeier le sont pour leur capacité à interroger « les conflits existentiels de l'individu, comme les conflits politiques, économiques et sociaux des sociétés de notre temps ». En 2001, il présente *La Mort de Danton* au Festival d'Avignon, avant d'y revenir en 2004 en tant qu'artiste associé avec *Woyzeck* de Büchner, *Une maison de poupée* d'Ibsen, *Disco Pigs* d'Enda Walsh et *Concert à la carte* de Franz Xaver Kroetz. Il y a également présenté *Anéantis* de Sarah Kane en 2005 et *Hamlet* de Shakespeare en 2008.

Plus d'informations : [www.schaubuehne.de](http://www.schaubuehne.de)

## Entretien avec Thomas Ostermeier

**Depuis 2002, vous avez monté *Nora*, d'après *Maison de poupée*, *Solness le constructeur*, *Hedda Gabler*, *John Gabriel Borkmann*, avant de travailler sur *Un ennemi du peuple* pour l'édition 2012 du Festival d'Avignon. Pourquoi creuser ainsi l'œuvre dramatique d'Henrik Ibsen ?**

**Thomas Ostermeier :** Avec le recul, je m'aperçois qu'aujourd'hui, je travaille vraiment au cœur de ce qui m'intéresse dans l'œuvre d'Ibsen, c'est-à-dire l'analyse politique et sociale du monde qui l'entourait. Je me sens moins intéressé par les thèmes psychologiques, par les questions sur le couple ou la famille. Avec *Un ennemi du peuple*, Ibsen pose la question essentielle de savoir si la vérité peut exister dans une société bourgeoise. C'est, pour moi, une interrogation fondamentale aujourd'hui, alors que nous sommes soumis à la dictature du marché. Comment peut-on faire pour mettre la raison plutôt que le profit au cœur de nos existences ? C'est un sujet que j'ai déjà abordé en mettant en scène *Mesure pour Mesure* de Shakespeare. À cela, il faut ajouter deux autres questions : celle de la radicalité de la pensée et des choix de vie, et celle de la possibilité ou de l'impossibilité d'une véritable démocratie dans un système capitaliste où le libéralisme sauvage écrase tout.

**Ne craignez-vous pas une certaine forme de répétition en travaillant aussi régulièrement sur le même auteur ?**

Jusqu'à une conversation avec un de mes anciens professeurs de l'École supérieure d'Art dramatique « Ernst Busch », où j'ai fait mes études à Berlin, j'ai eu peur de me répéter. Mais il m'a justement fait remarquer que certains pianistes de renom travaillent sur Bach ou sur Stravinsky toute leur vie, parce que c'est leur territoire de prédilection et qu'ils ont le sentiment de toujours progresser dans la connaissance et la transmission des œuvres de ces artistes. Je suis convaincu qu'il avait raison et c'est pour cela que je continue à m'intéresser à Ibsen. D'ailleurs, ce travail se poursuivra : après *Un ennemi du peuple*, je travaillerai sur *Les Revenants*.

**Quand vous avez mis en scène *Maison de poupée*, vous avez changé le titre pour celui de *Nora*, vous avez modifié certaines parties du texte et vous avez changé la fin de la pièce. Ferez-vous de même avec *Un ennemi du peuple* ?**

Je ne sais pas encore exactement ce qu'il adviendra, au final, après les répétitions. Dans un premier temps, j'avais demandé à un auteur une sorte de réécriture de la pièce, mais je n'ai pas été satisfait du résultat et nous avons abandonné cette piste. Je garderai donc le texte original d'Ibsen, mais en m'autorisant à rajouter, peut-être, des textes nouveaux, contemporains, dont certains viennent de France. Nous retravaillerons aussi des expressions, des formulations qui peuvent paraître désuètes aujourd'hui. Nous dépoussiérerons en quelque sorte le langage d'Ibsen en le rendant plus brut, sans pour autant le simplifier. Il faut garder les mystères que la pièce possède en elle.

**La déplacerez-vous dans le temps et dans l'espace ?**

Comme toujours, mais sans déterminer vraiment l'époque et le lieu. On sera sans doute dans une petite ville près de Berlin, mais ce pourrait être n'importe quelle petite ville n'importe où dans le monde, à condition que ce soit dans un pays soumis au capitalisme libéral.

**Ibsen hésitait à donner un sous-titre à sa pièce, comédie ou tragédie ? Qu'en pensez-vous ?**

C'est une ambiguïté qui m'intéresse vraiment dans la pièce, parce qu'elle vient du fait qu'Ibsen ne prend pas vraiment le parti du docteur Stockmann. Il n'en fait pas un héros totalement positif, mais le présente comme un homme qui peut se tromper,

qui commet des fautes, qui peut être d'une radicalité totale et donc, parfois, apparaître comme une caricature, ce qui peut le rendre comique. Il ressemble à des hommes politiques que j'ai pu fréquenter, imbus de leurs certitudes et en même temps, profondément humains une fois sortis de leur statut public.

**C'est Eleanor Marx, la fille de Karl Marx, qui a fait la première traduction de cette pièce...**

Oui, mais il y a eu beaucoup d'autres traductions depuis, et nous allons sans doute nous inspirer de plusieurs de ces travaux. Cela étant dit, il n'y a pas que la fille de Karl Marx qui, en Allemagne, s'est intéressée à cette pièce.

**C'est une pièce qui questionne la valeur de la démocratie, c'est-à-dire du pouvoir du plus grand nombre ?**

Exactement. Je crois qu'Ibsen se bat contre la fausse démocratie, celle qui est dominée par l'économie. Cela l'entraîne cependant vers des terrains proches de ceux de l'extrême droite et je considère cette dérive comme une vraie tragédie. C'est justement cela que je voudrais faire comprendre aux spectateurs. Il y a un vrai danger dans ce glissement de la critique de la démocratie bourgeoise vers la critique de la démocratie tout court.

**« La majorité n'a jamais raison, la minorité a toujours raison », écrit Ibsen. C'est très violent...**

C'est la situation dans laquelle se trouvent les personnages qui leur fait dire ça. C'est la situation économique, le capitalisme libéral qui génère ce genre de positions extrêmes. Bien sûr, je ne suis pas d'accord avec ce type de propos, mais je peux le comprendre. Dans la seconde partie de la pièce, il faut dire que le docteur Stockmann devient quelqu'un qu'on ne peut plus suivre dans sa pensée, dans ses choix, même si la problématique, le cœur du conflit, reste vrai. Je préfère une pièce qui provoque ce type de question à une pièce où tout le monde est dans un consensus mou. C'est assez facile d'être contre le capitalisme ultralibéral, d'être du bon côté, d'être humaniste. Moi, je préfère les confrontations, les questionnements et cette pièce oblige forcément à se questionner.

**En France, nous connaissons actuellement plusieurs scandales pharmaceutiques, la vérité sur certains effets négatifs de médicaments ayant été dissimulée. En est-il de même en Allemagne ?**

En ce moment non, mais nous avons connu le même type d'affaires dans les années 1960-1970 avec le Contergan, l'équivalent de la Thalidomide, qui a eu des effets désastreux sur certains enfants nés de mères ayant pris ce médicament. Ici, nous avons plutôt des scandales écologiques, à cause notamment des usines d'incinération de déchets qui contaminent les sols. C'est toujours le problème dans les sociétés fondées sur le profit : on refuse de réfléchir rationnellement et intelligemment, si les bénéfiques et les emplois sont menacés. Je sais qu'en France, c'est aussi un grand sujet de préoccupation.

**Dans toutes les pièces d'Ibsen, il y a toujours un traitement psychologique des personnages, qui sont mis en relation avec les sociétés dans lesquelles ils vivent. Ces deux aspects vous semblent-ils indispensables à traiter ?**

En ce moment, j'essaie de faire en sorte que l'on puisse reconnaître le milieu social et politique dans lequel se trouvent les personnages principaux, le docteur et son frère en particulier. Je veux que cela soit immédiatement identifiable et qu'ainsi, les spectateurs puissent faire le lien avec notre époque, avec les milieux intellectuels et créatifs, médecins, artistes, journalistes, empreints de bonne conscience, et les milieux politiques et économiques auxquels ils sont confrontés. Pour moi, la pièce parle d'un combat qui existe entre ces catégories sociales. Mais c'est un combat dissimulé, dont on ne se rend pas toujours compte. La découverte du docteur Stockmann est que le combat qu'il mène pour la vérité n'est pas essentiel pour d'autres individus, alors qu'il pensait que tout le monde allait être d'accord avec lui. On pourrait dire que c'est la même chose pour tous les gens travaillant dans des associations humanitaires, qui découvrent sur le terrain qu'ils ne pourront aider que quelques individus, alors qu'ils pensaient peut-être pouvoir changer le monde. Ma première préoccupation quand je monte cette pièce, c'est de montrer cette innocence qui traverse ou a traversé nos milieux intellectuels de gauche et qui, souvent, se perd dans le combat quotidien. Notre théâtre sera donc un théâtre sociologique, puisqu'il montrera comment les hommes de pouvoir se parlent, quand ils sont dans les antichambres du pouvoir. Mais il sera aussi psychologique, mettant en œuvre une psychologie du quotidien et non une psychologie de cris, de drames et d'hystérie.

**On a parfois employé le mot de « fascisme » au sujet de cette pièce. Qu'en pensez-vous ?**

C'est un mot terrible qui, à mon avis, empêche toute discussion. Cela m'intéresse, bien sûr, mais je ne sais pas jusqu'où on peut aller, pour montrer comment un homme cassé, brisé par le système capitaliste et la fausse démocratie peut aller vers la négation de la vraie démocratie. Je ne veux pas qu'à la fin de la pièce, on donne raison à Stockmann, mais qu'on mette en question ce simulacre de démocratie, de façon très radicale.

**Dans plusieurs interviews, vous avez déclaré qu'à vos débuts de metteur en scène, vous vous sentiez plus proche de Meyerhold que de Stanislavski. Est-ce toujours le cas ?**

Cela dépend de quel Stanislavski on parle... Celui de Moscou ou celui utilisé par des disciples comme Lee Strasberg à l'*Actor's studio*. Celui de ses débuts ou celui d'après. Moi, je crois simplement que l'action sur le plateau doit créer l'émotion, et non l'inverse. Je suis fasciné par la vraie vie qui précède l'écriture des textes et je crois que c'est cette vraie vie qui doit se trouver sur scène. Cependant, il ne s'agit pas de copier la réalité de la vraie vie, mais d'avoir un jeu nourri par elle. Il faut à tout prix éviter les clichés qui circulent sur les personnages et leurs comportements.

**En 2004, vous avez dit : « Parfois j'ai peur que la rage me quitte »... Et aujourd'hui ?**

Je regarde ce que le monde est devenu : le triomphe du libéralisme, le succès de Poutine, le système Merkozy qui écrase la Grèce et l'Europe au profit unique des banques, l'Iran, la Syrie, la Palestine et Israël, la situation des inégalités en Allemagne où 20% des enfants vivent en dessous du seuil de pauvreté à Berlin... Il y a encore de quoi avoir la rage, mais cette rage est sans doute plus calme, à cause de l'âge et de l'écoute plus grande que je manifeste aux gens qui m'entourent. Je reste donc un rageur, mais « rassuré » sur lui-même...

*Propos recueillis par Jean-François Perrier.*

田

## EIN VOLKSFEIND (UN ENNEMI DU PEUPLE)

DE HENRIK IBSEN

OPÉRA-THÉÂTRE D'AVIGNON - durée estimée 2h - spectacle en allemand surtitré en français - création 2012

18 19 20 22 23 À 22H / 24 25 À 17H

mise en scène **Thomas Ostermeier** adaptation **Florian Borchmeyer** scénographie **Jan Pappelbaum** costumes **Nina Wetzel** musique **Malte Beckenbach**  
dramaturgie **Florian Borchmeyer** lumière **Erich Schneider**

avec **Thomas Bading, Christoph Gawenda, Moritz Gottwald, Ingo Hülsmann, Eva Meckbach, David Ruland, Stefan Stern**

production Schaubühne Berlin

*Un ennemi du peuple* est disponible aux éditions Le Livre de poche.

# WILLIAM KENTRIDGE

Présenter **William Kentridge**, c'est entamer un voyage au cœur des multiples disciplines artistiques qui composent l'univers de cet artiste polymorphe, tout à la fois dessinateur, auteur de films d'animation, sculpteur, performeur, vidéaste, metteur en scène de théâtre et d'opéra. Mais à y regarder de près, à travers ses différentes pratiques, William Kentridge poursuit un seul et même objectif : « Pratiquer un art politique, c'est-à-dire ambigu, contradictoire, inachevé ; un art d'un optimisme mesuré, qui refuse le nihilisme. » Né en Afrique du Sud en 1955, il a fait de son œuvre un combat contre l'apartheid et le colonialisme, un acte qui n'en oublie pas pour autant d'être poétique. Licencié en sciences politiques et en études africaines, ce n'est qu'après ses études supérieures que William Kentridge s'oriente vers les Beaux-Arts de Johannesburg, avant d'étudier, entre 1981 et 1982, le théâtre à Paris auprès de Jacques Lecoq. De retour à Johannesburg, il fonde sa propre compagnie, la Junction Avenue. C'est d'abord par ses films d'animation qu'il se fait connaître, de petits bijoux d'orfèvrerie réalisés au fusain avec une seule feuille de papier sur laquelle il dessine, efface et redessine. Acclamés dans le monde entier, ses projets pour la scène, qu'elle soit d'opéra ou de théâtre, sont nourris de cette dimension plastique : avec un talent sans pareil, il y mêle fresques animées et projections d'archives, installation de machines plus ou moins utilitaires et marionnettes géantes, au milieu desquelles circulent acteurs, chanteurs et danseurs. Parmi ses œuvres les plus connues, il faut citer à l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart et *Le Nez* de Chostakovitch. Dans le cadre de sa collaboration avec la compagnie sud-africaine de théâtre de marionnettes Handspring Puppet Company, il est venu présenter au Festival d'Avignon *Woyzeck on the Highveld* d'après Büchner, *Faustus in Africa* en 1996 et *Ubu and the Truth Commission* en 1997. Le visuel de la 66<sup>e</sup> édition du Festival est un croquis réalisé par William Kentridge lors d'une répétition de *Refuse the Hour*.

## Entretien avec William Kentridge

***La Négation du temps*, votre nouvelle création, mélange des formes artistiques différentes : dessin, projection, texte, chant, musique, danse, théâtre d'objets, image animée... Comment organisez-vous votre travail pour réussir à toutes les intégrer dans vos projets ?**

**William Kentridge** : Tout commence par le dessin. Je dessine mon projet pendant les dix-huit mois qui précèdent les répétitions proprement dites. Avant la phase des dessins, il n'y a pas de projet réellement déterminé. Il y a une intention, une émotion, une image qui est présente en moi, mais cela reste très flou. C'est vraiment dans l'action même de dessiner que le projet prend forme. Si, dans un projet, il y a un texte préexistant, que ce soit un texte dramatique ou un livret d'opéra, je travaille de la même façon. Le processus de répétition, le processus d'invention, la stratégie à mettre en place pour arriver au terme du projet, tout cela n'est que la conséquence des dessins réalisés dans cette première période de création. Je laisse une grande place à l'insécurité, à l'incertitude, au doute, pendant cette période que je considère comme un espace protégé.

**La musique tient également une place prépondérante dans votre travail. À quel moment l'intégrez-vous dans votre processus de création ?**

Elle intervient en général très vite, mais, pour *La Négation du temps*, elle est arrivée après mes conversations avec le physicien américain Peter Galison, avec qui j'ai imaginé la trame du spectacle, et bien sûr, après mes dessins. C'est une partition originale, composée par Philip Miller, à l'intérieur de laquelle il pourra y avoir des emprunts à d'autres musiciens, comme Berlioz ou Haendel par exemple. Mais rien n'est définitivement fixé : le travail continue.

**Que représente le temps pour vous dans ce spectacle ?**

Au début de mes conversations avec Peter Galison, nous avons parlé du temps, mais, très vite, le temps a laissé place au destin et est devenu une métaphore pour parler de ce qui se passe à l'intérieur du corps humain. En fait, à travers ce spectacle, on abordera le temps de différentes façons. On s'inscrit dans le temps universel, celui de l'école newtonienne, que l'on comparera au temps tel que nous pouvons le concevoir aujourd'hui, après les travaux d'Albert Einstein, ainsi qu'à une autre forme de temps, le « trou noir ». Nous envisagerons aussi toutes les tentatives qui nous sont offertes pour échapper à la pression que le temps exerce sur nous. Je suis très sensible aux horloges qui se trouvent dans les rues des villes, en particulier celles de Paris. Il y a à Paris un système central qui permet de mettre les pendules à l'heure à partir d'une horloge unique. C'est le fameux réseau pneumatique qui date de 1859. Je ne veux pas oublier aussi le temps colonial, qui séparait les métropoles colonisatrices et les territoires colonisés, cette distance temporelle entre Paris et Dakar ou entre Londres et Le Cap par exemple. Ce qui m'intéresse, c'est aussi la confrontation entre deux perceptions du temps : mettre en rapport une perception subjective avec une perception politique. Je cherche à proposer une réflexion complexe et riche sur la façon dont on peut visualiser un temps élastique et déchiffrer ce rébus qu'est le temps...

**Le plateau de votre théâtre est rempli de superbes machines très diverses. Est-ce vous qui les imaginez ?**

Je dessine les machines, mais ce sont des assistants qui les fabriquent. Elles sont constituées de multiples éléments : roues de bicyclette, mégaphones, bras de télégraphe optique, métronomes géants, phonographes. Elles sont toutes de dimensions différentes.

**Sur scène, elles ne sont pas autonomes et sont toujours manipulées par des humains. Comment orchestrez-vous ces rapports entre machines et hommes ?**

Il est vrai que, dans mes spectacles, la relation des hommes aux machines est importante. Souvent, ce sont les danseurs qui les manipulent. Dès le début du travail sur le plateau, il y a des improvisations avec les danseurs et les chanteurs. À partir des vidéos que nous réalisons pendant ces essais, je travaille avec mes assistants pour proposer aux interprètes des mouvements pour ces manipulations. À ce moment, tout devient évident. Parfois, c'est la machine qui donne aux manipulateurs les impulsions de mouvement, parfois, ce sont les manipulateurs qui imposent les mouvements à la machine. Il suffit de regarder les improvisations des danseurs par exemple, pour avoir immédiatement une image du mouvement qu'il peut donner à la machine qu'il a entre les mains. Ces machines peuvent produire du son ou amplifier une voix chantée. Tout est possible...

**Pendant la représentation, y a-t-il des mouvements improvisés, des surprises dues à un mouvement du danseur ou de la machine, des choses qui échappent à votre organisation de l'espace ?**

Comme il n'y a pas de moteur, tout dépend du manipulateur et je crois que, plus le mouvement est chorégraphié et précis, plus le danseur est libre de jouer avec la machine. Bien sûr, certains moments nous échappent, mais en général, nous fixons au maximum ce qui doit être fait. Cela étant dit, chaque soir, au théâtre, les représentations sont différentes.

**Vos spectacles sont très « écrits », très organisés et cependant, on a le sentiment que les éléments qui les composent se confrontent plus qu'ils ne s'associent...**

Certainement. Je veux, par exemple, que la musique venue d'Afrique du Sud se confronte à celle de Berlioz. Je cherche à exposer les contraires, à provoquer des rencontres entre des éléments contradictoires pour voir ce qui se passe dans ces moments d'opposition. Je cherche quelle est la pression maximale que l'on peut exercer, avant éclatement et séparation. Cela est également valable pour les rapports entre les corps et les objets.

**Dans *La Négation du temps*, vous serez présent sur scène avec vos interprètes. Quel statut vous attribuez-vous ?**

Je ne me mets pas dans la peau d'un personnage, car mes expériences dans ce domaine ont été catastrophiques... Je suis sur scène en tant qu'acteur, mais je joue mon propre rôle, celui de William Kentridge, c'est-à-dire metteur en scène du spectacle que le public a devant les yeux.

**Trois chanteuses se partagent les moments chantés, deux sopranos et une mezzo-soprano, deux chanteuses blanches et une chanteuse noire sud-africaine. Cela fait-il écho à ce que vous disiez sur le temps colonial, qui est une des problématiques de ce spectacle ?**

Au-delà de la question du temps, en général, je m'intéresse énormément à la problématique du temps colonial, sans doute parce que je suis citoyen blanc d'Afrique du Sud. L'impact de la colonisation est donc au cœur de notre projet et la musique permet de poser cette question. Je crois que la musique de Berlioz est suffisamment généreuse pour se confronter et, peut-être, s'accorder avec la musique africaine, avec le chant africain.

**Vous avez fait des études de sciences politiques avant de devenir metteur en scène. Votre théâtre est-il influencé par ce parcours universitaire ?**

Disons que je me suis toujours intéressé aux rapports politiques et que je considère que je pratique un art politique. Mais dans ce travail sur la globalisation du temps, il n'y a pas une volonté spécifique de parler « de façon politique » de l'Afrique du Sud, même si nous en sommes très vite venus à envisager ce « temps colonial », qui a marqué profondément le XIX<sup>e</sup> siècle. Il a été créé pour relier les pays européens à leurs colonies africaines. Et cette régulation du temps colonial est devenue pour moi une métaphore qui exprime le contrôle exercé par les colons sur tous les éléments de la vie des colonisés, sur leur mode de vie. Mais notre travail parle aussi de ce temps intérieur que nous possédons tous, à partir du moment où nous savons que nous allons tous mourir. À cause de cette horloge que nous avons en nous, nous ne pouvons pas remonter le temps, nous ne pouvons pas le modifier. Le temps qui passe, passe inexorablement. En Afrique du Sud, nous ne pouvons pas, par exemple, revenir au temps colonial, le temps est passé et nous devons donc penser en termes de mélange. La ville de Johannesburg où je réside est le lieu parfait pour vivre le mélange entre les différents habitants qui la composent, quelles que soient leurs origines géographiques – européennes, africaines ou asiatiques. C'est une ville cosmopolite et, pour moi, c'est une image de l'avenir.

**Vous revendiquez le droit de faire un art de l'ambiguïté, un art politique, mais vous refusez le nihilisme. Pourquoi ?**

Oui, je le refuse obstinément. En Afrique du Sud et dans le reste du monde, il y a une possibilité de réel changement des comportements humains. Nous devons développer ce sens du « possible », ce sens d'une volonté positive et donc d'un engagement, même si l'on n'a aucune certitude de réussite.

**Rangeriez-vous votre travail du côté des œuvres théâtrales ?**

Quand on voit mon travail dans un théâtre, c'est une œuvre théâtrale. Quand on le voit dans une galerie d'art, c'est une exposition ou une performance d'arts plastiques. Quand on le voit dans une salle de concert, c'est une pièce de musique, peut-être même une forme opératique. Je ne me pose donc pas cette question. Je considère que je dessine et que mes dessins bougent, dans une troisième ou quatrième dimension de l'espace et du temps. Je crois, par contre, que le regard du spectateur est différent selon l'endroit à partir duquel il regarde mon travail. J'aime justement changer de lieux

de représentation. Mes spectacles peuvent se jouer indifféremment dans tous les lieux que je viens de citer. Au Festival d'Avignon, je vais jouer dans un théâtre, pas sur le plateau proprement dit, mais sur l'avant-scène et dans la fosse. Cela changera, bien sûr, le regard du spectateur.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

⊞ ⊙ ✕ ▲

## REFUSE THE HOUR (LA NÉGATION DU TEMPS)

UNE PROPOSITION DE

WILLIAM KENTRIDGE, PHILIP MILLER, DADA MASILO, CATHERINE MEYBURGH, PETER GALISON

OPÉRA-THÉÂTRE D'AVIGNON - durée estimée 1h20 - spectacle en anglais surtitré en français - création 2012

7 8 9 11 12 À 17H / 13 À 15H

mise en scène **William Kentridge** musique **Philip Miller** chorégraphie **Dada Masilo** vidéo **Catherine Meyburgh** dramaturgie **Peter Galison**  
scénographie **Sabine Theunissen** mouvement **Luc de Wit** directeur musical **Adam Howard** costumes **Greta Goiris**  
machines **Christoff Wolmarans, Louis Olivier, Jonas Lundquist** lumière **Urs Schoenebaum**

avec **Joanna Dudley, William Kentridge, Dada Masilo, Ann Masina, Donatienne Michel-Dansac, Thato Motlhaolwa, Bahm Ntabeni**  
et les musiciens **Waldo Alexander, Adam Howard, Tlale Makhene, Philip Miller, Vincenzo Pasquariello, Dan Selsick, Thobeka Thukane**

production exécutive Tomorrowland

coproduction Festival d'Avignon, Holland Festival (Amsterdam), RomaEuropa Festival/Teatro Argentina (Rome), Onassis Cultural Center (Athènes)

avec le soutien de Marian Goodman Gallery (New York - Paris), de Lia Rumma Gallery (Naples - Milan), de The Goodman Gallery (Afrique du Sud), du Goethe-Institut (Afrique du Sud) et de l'Institut français

&

### EXPOSITION

DA CAPO de **William Kentridge**

du 7 au 28 juillet DE 14H À 19H - CHAPELLE DU MIRACLE - entrée libre

*Da Capo* aborde la question de la fragmentation, de la fragilité de la cohérence. Trois projections *Breathe, Dissolve, Return*, comme trois différentes façons de décomposer et de recomposer une image.

avec le soutien de Marian Goodman Gallery (New York - Paris), de The Goodman Gallery (Afrique du Sud) et du Studio William Kentridge (Johannesburg)

# SUZANNE ANDRADE & PAUL BARRITT / 1927

Ils se sont rencontrés au hasard de leurs aventures professionnelles et ont eu le désir de constituer en 2006 une compagnie à l'intérieur de laquelle ils puissent inscrire et combiner leurs différents talents artistiques. Au sein de la compagnie 1927, **Suzanne Andrade** écrit les textes, joue et signe la mise en scène ; **Paul Barritt** dessine et réalise les films d'animation qui, projetés sur de grands écrans de toile, constituent le décor de leurs spectacles. À leurs côtés, également interprètes sur le plateau, Lillian Henley compose la musique et Esme Appleton imagine les costumes des acteurs. Leur motivation commune ? Inventer une forme de représentation qui intègre les acteurs dans un dispositif d'animation mouvant et obtenir ainsi un art dynamique et vivant, une machinerie théâtrale précise, alliant harmonieusement et très méticuleusement les différents éléments qui la composent. La compagnie 1927 vient pour la première fois au Festival d'Avignon avec son second opus : un spectacle qui a nécessité dix-huit mois de préparation et qui a déjà commencé une tournée internationale.

Plus d'informations : [www.19-27.co.uk](http://www.19-27.co.uk)

## Entretien avec Suzanne Andrade et Paul Barritt

### Comment s'est constituée la compagnie que vous avez fondée en 2006 ?

**Paul Barritt** : J'ai entendu Suzanne Andrade à la radio, dans une émission où elle disait des poèmes sur un fond musical, et j'ai trouvé ce travail remarquable. Je lui ai envoyé par voie postale des dessins que j'avais faits en pensant à cette émission et nous nous sommes rencontrés. À l'époque, je faisais déjà des bandes dessinées et des films d'animation à partir de mes dessins. C'est ce que je continue à faire pour les spectacles de la compagnie, à partir des synopsis que propose Suzanne Andrade.

**Suzanne Andrade** : De mon côté, j'avais rencontré Esme Appleton dans une école d'art dramatique, où nous étudions en section « jeu », et nous nous sommes toutes deux retrouvées à Londres. Elle s'est jointe à nous et maintenant, c'est elle qui propose les concepts visuels, les projets de costumes et qui, bien sûr, joue avec moi sur le plateau.

### Qui a la charge de la partie musicale de votre travail ?

**S.A.** : C'est Lillian Henley, qui est pianiste et qui compose. Je l'ai rencontrée car elle était amie avec mon frère à l'université. Elle n'était pas pianiste professionnelle à l'époque, mais elle l'est devenue en rejoignant la compagnie.

### Pourriez-vous expliciter le nom que vous avez choisi pour votre compagnie, à savoir 1927 ?

**P.B.** : Nous avons appelé notre compagnie 1927 car c'est l'année du premier « film parlant » (*The Jazz Singer*) qui mit ainsi fin à l'ère du film muet. En effet, la période du cinéma muet est une des grandes références esthétiques de notre travail.

### D'où vous est venue l'idée de *The Animals and Children took to the Streets*, le deuxième spectacle de votre compagnie ?

**S.A.** : Il y a plusieurs origines à ce spectacle. D'abord, un voyage que nous avons fait à Hong Kong pour jouer notre précédente création, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*. Pendant notre séjour, nous nous sommes promenés dans cette ville et nous avons vu un immeuble bizarre, en partie détruit, où habitaient des gens très divers, prostituées, ouvriers, chômeurs, vendeurs de montres, une population bigarrée assez étrange. Paul a fait toute une série de dessins de ce lieu et moi, j'ai écrit un texte à partir de lui.

**P.B.** : Mais, très vite, est venue l'idée d'une transposition à Londres, même s'il reste un côté très oriental à l'univers que nous avons imaginé, un peu comme si on mélangeait Hong Kong et Macao avec Londres.

### Comment collaborez-vous entre texte et dessins pour construire votre spectacle ?

**S.A.** : C'est le texte qui est toujours premier dans notre travail. Mais il faut trouver rapidement le lien qui va exister entre l'acteur et le décor dans lequel il va circuler. Pour *The Animals and Children took to the Streets*, il nous est très vite apparu que, cette fois-ci, l'élément central résidait dans les fenêtres de l'immeuble, à partir desquelles nous avons construit tout le déroulé de la pièce. Une fois que le texte et le décor sont en accord, on présente des ébauches de scènes à la pianiste, qui conçoit alors un accompagnement musical. Et tout cela finit par donner quelque chose entre le théâtre et le cabaret, entre la comédie musicale et le dessin animé.

### Pourquoi faire d'une petite fille l'héroïne de cette histoire ?

**S.A.** : Nous avons toujours travaillé avec des enfants, en particulier dans les quartiers est de Londres. Et là où je vis, je fréquente souvent des enfants, privilégiés ou beaucoup moins privilégiés. Nous avons donc eu envie d'imaginer ce que pouvait être l'arrivée d'une petite fille, venue d'un milieu aisé, dans le milieu de bandes d'enfants de banlieue. C'est ainsi que sont nés les personnages d'Agnès Eaves et de sa fille.

**Votre décor et vos costumes ne sont pas datés dans le temps. En tout cas, ils ne font pas explicitement référence à la période contemporaine.**

**P.B.:** C'est en effet ce que nous avons souhaité. Nous avons puisé beaucoup de nos références dans le cinéma, les livres pour enfants, les romans, la poésie. Nous ne voulions pas nous inscrire dans un univers contemporain reconnaissable.

**Chaque spectateur peut donc apporter son imaginaire et ses références personnelles dans cet univers...**

**P.B.:** C'est exactement cela, et c'est ce que nous voulions qu'il se produise. Les influences que nous avons subies, ou que nous subissons encore aujourd'hui, sont présentes dans notre travail. Mais elles sont filtrées par nos sensibilités. Certains pensent à Bertolt Brecht, d'autres à Fritz Lang, d'autres au dessin animé *Inspecteur Gadget*, d'autres encore à l'univers du célèbre graphiste Alexandre Rodtchenko. En Australie, certains pensaient à Batman... Et tout est vrai...

**S.A.:** Quelqu'un a dit, en voyant notre premier spectacle *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, qu'il avait eu la sensation de pénétrer dans une vieille maison familiale et d'y retrouver les photos de ceux qui avaient habité là, mais avec des visages déformés par rapport à la réalité. Nous voulions donc entrer une fois encore dans l'imaginaire des spectateurs et leur proposer de fantasmer avec nous.

**Combien de temps mettez-vous pour préparer vos spectacles ?**

**P.B.:** Dix-huit mois entre la préparation et les répétitions.

**S.A.:** Mais nous continuons à travailler ensuite, au fur et à mesure des représentations, et nous pouvons changer certains moments du spectacle.

**Une fois écrits, les textes sont-ils définitifs ?**

**S.A.:** Pendant les répétitions, j'écris des textes le matin. Ils sont ensuite travaillés sur scène l'après-midi et le soir. En fonction de ce qui s'est passé, je recommence le lendemain pour corriger les textes existants ou en proposer d'autres.

**Est-ce la même chose avec la musique ?**

**S.A.:** Oui, c'est la même méthode. Nous pouvons toujours tout changer jusqu'au jour où l'on fixe les textes, le jeu et la musique. Nous devons trouver le moyen de réaliser un tout avec ces éléments divers.

**Comme dans beaucoup de contes pour enfants, votre univers est assez sombre, dur, parfois même violent. Est-ce en référence à ces contes que vous avez imaginé la présence d'un loup ?**

**S.A.:** Nous avons imaginé la présence de plusieurs animaux, mais ils ont été supprimés au fur et à mesure des répétitions. Le loup, ici en Angleterre, est le symbole de la pauvreté. Il y a un dicton qui dit: « Il faut garder le loup de l'autre côté de la porte », c'est-à-dire qu'il faut l'empêcher de rentrer car sinon, il va vous ruiner et vous ne pourrez pas boucler la fin de votre mois...

**P.B.:** Le loup est un animal fantasmagorique, à plusieurs niveaux de signification. Il est donc toujours très utile dans les contes.

**Une de vos bandes d'enfants s'appelle « les racistes »...**

**S.A.:** C'est à cause de quelqu'un que j'ai connu: un raciste décomplexé, genre vieux style anglais, habillé comme dans les années 50, membre de la Ligue de défense de l'Angleterre, qui ne voyait quasiment jamais un immigré puisqu'il ne quittait pas son petit village dans lequel il n'y avait pas d'étrangers. Nous croyons qu'il faut parler de ce sujet, même, et peut-être surtout, aux enfants puisqu'il fait partie de la réalité de notre société.

**P.B.:** Nous présentons cette bande d'enfants d'une façon assez comique, un peu ridicule, l'humour étant selon nous l'une des armes les plus puissantes pour combattre ce type de maux.

**Votre théâtre s'inscrit donc dans le monde d'aujourd'hui, même si son esthétique fait appel à des éléments du passé...**

**P.B.:** Notre spectacle est avant tout distrayant et nous ne privilégions pas un quelconque message politique. Mais évidemment, nous parlons du monde qui nous entoure et, en ce sens, nous exprimons notre vision qui, elle, est forcément politique. En fait, c'est seulement à la fin de notre travail que nous avons vraiment pris conscience du fait qu'il y avait ce qu'on peut appeler un « message politique » et cela nous a questionnés. Alors, nous avons repensé à Bertolt Brecht et nous avons assumé ce regard engagé. Nous pensons, comme lui, que l'on peut être à la fois subtil et clair pour dire ce que l'on pense.

**S.A.:** Au début, nous ne savions pas ce que nous faisons exactement, en dehors du fait de faire un spectacle divertissant selon nos propres critères. La relation que nous entretenons avec notre public est très importante. Nous voulons que chacun puisse comprendre. Cela ne signifie pas que nous ne sommes pas exigeants vis-à-vis de nos spectateurs. Plutôt que de leur asséner un message, nous voulons les entraîner dans un univers divertissant, qui les fasse rire.

**Vous parlez de divertissement, mais votre spectacle n'est pas très gai, surtout à la fin.**

**P.B.:** En fait, au début de ce projet, nous avons imaginé deux fins: une fin positive, optimiste, et une fin pessimiste, entre lesquelles le public pouvait choisir. Comme nous avons remarqué qu'il faisait toujours le choix de l'optimisme, nous avons supprimé la possibilité du choix et nous avons imposé une fin pessimiste, selon nous plus édifiante. D'ailleurs, ce n'est pas vraiment une fin, je dirais plutôt que c'est une chute...

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# THE ANIMALS AND CHILDREN TOOK TO THE STREETS

(LES ANIMAUX ET LES ENFANTS ENVAHIRENT LA RUE)

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET

durée 1h10 - spectacle en anglais surtitré en français - tout public à partir de 9 ans

21 22 25 26 27 À 16H / 23 À 12H ET 16H

conception **1927** texte et mise en scène **Suzanne Andrade** film, animation et scénographie **Paul Barritt**

musique **Lillian Henley** costumes **Sarah Munro, Esmé Appleton**

avec **Suzanne Andrade, Esmé Appleton, Lillian Henley** voix off **James Addie**

production 1927

coproduction BAC (Londres), Malthouse Theatre (Melbourne), The ShowRoom (University of Chichester)

avec le soutien de Corn Exchange (Newbury), de The Arches Glasgow, du Manipulate Visual Theatre Festival, du Arts Council England et du British Council

# CHRISTOPH MARTHALER / THEATER BASEL

Voilà plus de trente ans que **Christoph Marthaler** est présent sur les plus grandes scènes européennes de théâtre et d'opéra. C'est en rejoignant l'École Jacques Lecoq dans l'après-mai 68 que le hautboïste et flûtiste suisse découvre la pratique théâtrale, d'abord comme comédien, puis très vite comme metteur en scène. Il invente alors des univers de fiction où la parole, la musique et le chant concourent à raconter des histoires peuplées de personnages du quotidien : employés ou cadres, chômeurs ou chefs de bureau, ils sont tous légèrement décalés, souvent peu adaptés à une civilisation du mouvement continu. Le regard tendre et profondément humain qu'il porte sur ses héros les rend drôles, touchants, chargés qu'ils sont de nous offrir des images d'un monde bouleversé, qui les laisse aux prises avec des difficultés existentielles et relationnelles. En complicité avec la scénographe Anna Viebrock, qui l'a notamment accompagné dans la direction du Schauspiel de Zurich de 2000 à 2004, Christoph Marthaler installe sa troupe d'acteurs dans de fausses gares, de fausses salles d'attente, de faux bureaux. Des décors plus vrais que nature dans lesquels ils déambulent, divaguent et nous amusent, tout en nous renvoyant une certaine image de nous-mêmes. C'est sans doute là le secret du travail de Christoph Marthaler, tout à la fois observateur du monde et poète de la scène. Au Festival d'Avignon, il a déjà présenté *Groundings, une variation de l'espoir* en 2004, *Riesenbutzbach. Une colonie permanente* en 2009, avant de devenir, en compagnie de l'écrivain Olivier Cadiot, artiste associé de l'édition 2010 pour laquelle il a créé *Papperlapapp* dans la Cour d'honneur et repris *Schutz vor der Zukunft*.

Plus d'informations : [www.theater-basel.ch](http://www.theater-basel.ch)

## Entretien avec Malte Ubenauf, dramaturge

### Comment est née l'idée de travailler à partir de la comédie musicale *My Fair Lady* ?

**Malte Ubenauf** : L'idée a surgi lors d'une discussion avec Georges Delnon, le directeur du Théâtre de Bâle. Il faisait alors part à Christoph Marthaler de ses projets pour la nouvelle saison et a mentionné, entre autres choses, la création de *My Fair Lady* dans la grande salle du théâtre. Lorsque Christoph Marthaler, en plaisantant à moitié, lui a expliqué qu'il avait toujours voulu mettre en scène ce *musical*, Georges Delnon lui a répondu que l'idée de programmer, au même moment, deux versions de cette célèbre comédie musicale lui plaisait particulièrement : d'un côté, une mise en scène dans la grande salle, avec le faste d'une distribution importante et d'un orchestre conséquent, et de l'autre, sa réplique plus modeste, celle de Christoph Marthaler, s'apparentant à une version pour musique de chambre. Il était donc particulièrement excitant d'imaginer deux metteurs en scène très différents s'attaquer en même temps au même récit. Les premières ont d'ailleurs eu lieu à deux jours d'intervalle. Afin que les deux soirées ne portent pas le même nom - *My Fair Lady* -, Christoph Marthaler a eu l'idée de traduire le titre original en allemand, en faisant expressément une faute de traduction grossière ! Alors que le *fair* du titre anglais a pour signification « belle », traduit en allemand, le même adjectif signifie « juste », « équitable ». C'est de cette façon qu'a surgi *Meine faire Dame*.

### Qu'est-ce qui a précisément intéressé Christoph Marthaler dans *My Fair Lady* ?

Christoph Marthaler s'est intéressé très sérieusement au noyau dur de l'intrigue de ce *musical* : l'idéal d'une communication parfaite passant par le langage, le bon usage des mots. Dans cette œuvre, un linguiste fait l'expérience d'enseigner une langue « correcte » et dépourvue de « fautes » à une dame issue d'un milieu populaire. C'est ce projet qui a conduit Christoph Marthaler à imaginer un dispositif scénique constitué uniquement d'imperfections. Pour ce faire, il a, d'une part, rassemblé des personnages qui parlent et chantent dans un laboratoire de langues classiques, c'est-à-dire dans un lieu où l'imperfection du langage est célébrée de façon professionnelle. D'autre part, il a organisé le déroulement de la représentation de telle façon qu'il a saboté toutes les lois de mise en scène qui, normalement, garantissent un enchaînement élégant d'une soirée au théâtre (transitions, correspondances, changements de lumières etc.), et a ainsi laissé le champ libre aux fautes, afin de révéler les imperfections des mécaniques théâtrales habituelles. Cela donne une comédie qui se déploie indépendamment des ressorts comiques classiques. Presque rien ne fonctionne dans *Meine faire Dame*. Du moins, si l'on pense au modèle original, *My Fair Lady*. On y retrouve certes quelques-uns des personnages du *musical*, mais les références sont décalées, comme si quelqu'un avait mal assemblé les pièces d'un puzzle. Lorsqu'il a créé cette pièce, Christoph Marthaler a imaginé les personnages de *Meine faire Dame* comme les remplaçants des acteurs et chanteurs de la mise en scène qui se déroulait en même temps dans la grande salle du Théâtre de Bâle. Des sortes de « doubles », qui attendent d'intervenir en remplacement d'un comédien malade ou indisponible. Ils s'entraînent pour le cas très peu vraisemblable où ils devraient entrer en scène. Mais leurs répétitions sont semblables à celles d'un pianiste qui se prépare à un concert : il ne joue jamais la pièce en entier, mais seulement les passages qu'il ne maîtrise pas encore, ou alors ceux qui lui procurent un sentiment de sécurité, car cela fait déjà longtemps qu'il les a intégrés. Ce sont des essais fragmentés qui, de l'extérieur, donnent une impression de désordre chaotique. En raison de leur longue attente, animée par l'espérance qu'ils entrent enfin en scène, les « doubles » se sont fait peu à peu leur propre idée du personnage de Higgins et de son histoire. Ils n'ont pas particulièrement souhaité créer quelque chose d'original, mais se sont tout simplement approprié cet aspect fragmentaire, résultat d'infinies répétitions. Comme ils pressentent qu'ils n'ont aucun pouvoir sur ce qu'ils attendent désespérément, ils finissent par former un groupe thérapeutique.

### **Pourquoi le professeur Higgins veut-il à tout prix apprendre une langue « pure » à Eliza Doolittle ?**

Dans l'histoire originale de *My Fair Lady*, cette idée est née d'un pari : peut-on réussir à enseigner l'idéal d'une langue « pure » à une personne, qui ne dispose que d'un langage apparemment très rudimentaire ? Le professeur Higgins en est convaincu. Mais cela découle uniquement de son obsession personnelle et professionnelle. Tout se passe comme si quelqu'un, dont l'existence était totalement imprégnée de la pensée de Heidegger, essayait de convaincre une autre personne de la nécessité de remplacer le mot « passé » par celui de « être-été », et lui serinait que la vie perdrait toute sa beauté si l'on ne prêtait pas garde à cette correction élémentaire. Les obsessions personnelles – sauf dans de très rares exceptions – ne peuvent être transposables à une autre personne. On peut seulement manifester plus ou moins d'intérêt aux obsessions d'autrui. *Meine faire Dame* parle justement de cette différence.

### **Dans le spectacle, on voit apparaître la figure de Frankenstein. Cela signifie-t-il que le professeur Higgins fabrique un monstre en modifiant le langage et la vie d'Eliza Doolittle ?**

C'est une lecture possible. Mais, dans le travail de Christoph Marthaler, il est rare que l'on puisse déceler des symboles. Je dirais plutôt que ce Frankenstein pianiste est un double imparfait de l'autre pianiste présent sur scène, qui, quelque peu imbus de lui-même, s'adonne à la virtuosité d'un concertiste classique. Ce dernier, muni de son idéal de pianiste parfait, est peut-être tout aussi imparfait et ridicule que le monstre rustre. Ces effets de renversement sont partie intégrante du projet de Christophe Marthaler, à la façon d'une légère couche de neige, qui masque à peine le sol glissant sur lequel on se déplace.

### **Christoph Marthaler est présent sur scène par le truchement d'une photo. Y aurait-il une parenté entre le metteur en scène et le professeur Higgins ?**

Lorsque l'on regarde attentivement l'écran plat au centre du décor, on s'aperçoit qu'il s'agit en réalité d'une émission télévisée, qui se déroule sans rapport direct avec l'action présentée sur scène. On pourrait même dire qu'elles jurent entre elles. Quel est le rapport entre des escalators, des personnalités princières, des films publicitaires, une photo de Christoph Marthaler et le laboratoire de langues du double du professeur Higgins ? À première vue : rien. Mais cependant, ce flux d'images autonomes reflète de façon étonnante les pensées des personnages, les mécanismes irrationnels du cheminement de l'esprit et l'apparition soudaine et inattendue de flashes visuels. On ne peut donc empêcher que les personnages pensent parfois à leur metteur en scène...

### **Pourquoi avoir mis en scène trois Eliza Doolittle et trois professeurs Higgins ?**

On ne peut pas parler d'une multiplication du duo Higgins-Doolittle, même s'il est vrai que, dans *Meine faire Dame*, il y a bien trois femmes et trois hommes qui forment trois couples. On a plutôt le sentiment d'assister à l'impossibilité durable de former un couple. Combinés à des bouts de dialogues dadaïstes, les restes de *My Fair Lady* mènent à des situations et à une forme d'incommunicabilité que l'on retrouve chez Beckett. Il n'y a que lors du duo de Bryan Adams que l'on peut reconnaître des tentatives crispées de rapprochement. En somme, les dames et les messieurs de *Meine faire Dame* sont partie prenante d'une catastrophe communicationnelle aux conséquences tristes et préoccupantes.

### **La musique joue un rôle très important dans les mises en scène de Christoph Marthaler. Comment sont choisies les œuvres musicales ? Sont-elles sélectionnées avant les répétitions ?**

*Meine faire Dame* représente un cas particulier : il était évident que nous allions travailler avec la musique originale de *My Fair Lady*, sans pour autant respecter l'ordre des chansons, ni les reprendre dans leur intégralité. Des musiques supplémentaires ont été recherchées et testées pendant les répétitions, avec les comédiens. Souvent, les propositions musicales surgissaient spontanément, étaient répétées pendant plusieurs jours et s'avéraient finalement pertinentes ou non. Il est difficile de définir les critères qui déterminent le choix d'une chanson ou d'un air, car ce sont souvent le résultat de décisions intuitives. Chez Christoph Marthaler, prime toutefois l'idée qu'une troupe de comédiens trouve son unité en chantant ensemble et que, de cette façon, ils deviennent indispensables et irremplaçables. Le choix des œuvres musicales dépend donc aussi des participants au projet, de leur voix et de leurs goûts musicaux.

### **Le laboratoire de langues, conçu par la scénographe Anna Viebrock, semble appartenir au passé, tout en contenant des éléments très contemporains...**

Anna Viebrock s'intéresse toujours à l'époque de la création des pièces ou des opéras sur lesquels elle travaille. Elle aime savoir quel décor a été originalement conçu et laisse dans ses scénographies toujours des traces de ses recherches. En réalité, les espaces scéniques qu'elle invente ne sont jamais purement historiques, mais recèlent toujours une histoire qui leur est propre. Anna Viebrock joue de ces moments de reconnaissance, mais les met constamment à distance, afin qu'un point de vue actuel renverse et bouleverse ce qui apparaissait jusqu'alors comme historique. Il en est ainsi de la scénographie de *Meine faire Dame*. Le laboratoire de langues est historique – au sens strict du terme –, puisque c'est un dispositif original, appartenant au temps lointain où l'on utilisait encore des bandes magnétiques. L'escalier majestueux rappelle des intérieurs bourgeois anglo-saxons. En revanche, l'écran plat est bien d'aujourd'hui, tout comme l'émission de télévision. Ces éléments contemporains font de la scénographie un leurre et brouillent le contexte historique.

### **Définiriez-vous ce spectacle comme une parodie ?**

Non. Bien au contraire. Christoph Marthaler et sa troupe prennent au sérieux les interrogations essentielles de *My Fair Lady*. Si les situations résultant des multiples facettes de cet échec communicationnel sont comiques, cela est uniquement dû aux mécanismes de « ratage » qui sont mis en œuvre. Je ne pense pas qu'elles soient seulement comiques. Pour moi, elles sont assez émouvantes.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier et traduits par Marion Siéfert*



# MEINE FAIRE DAME. EIN SPRACHLABOR (MY FAIR LADY. UN LABORATOIRE DE LANGUES)

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE - durée 2h - spectacle en allemand et en anglais surtitré en français

8 9 10 À 22H

mise en scène **Christoph Marthaler** scénographie **Anna Viebrock** dramaturgie **Malte Ubenauf, Julie Paucker** direction musicale **Bendix Dethleffsen**  
costumes **Sarah Schittek** vidéo **Raphael Zehnder** lumière **Heid Voegelin** Lights son **Beat Frei, David Huggel**  
assistanat à la mise en scène **Sophie Zeuschner, Christine Steinhoff** assistanat à la scénographie **Blanka Rádoczy**  
avec **Tora Augestad, Karl-Heinz Brandt, Carina Braunschmidt, Mihai Grigoriu, Graham F. Valentine, Michael von der Heide, Nikola Weisse**  
et les musiciens **Bendix Dethleffsen** (piano) **Mihai Grigoriu** (orgue)

production Theater Basel  
avec le soutien de Pro Helvetia-Fondation suisse pour la culture

# HEIDI & ROLF ABDERHALDEN / MAPA TEATRO

La double origine, suisse et colombienne, d'**Heidi** et **Rolf Abderhalden** n'est sans doute pas étrangère au fait qu'ils considèrent le théâtre comme un territoire vivant, aux frontières poreuses, où se croisent tout autant les cultures, les communautés que les disciplines artistiques. Pendant leurs années de formation en Europe, chacun a développé son approche personnelle, à travers les techniques corporelles (Rolf et Heidi ont notamment été les élèves de Jacques Lecoq), comme à travers la dramaturgie et les arts plastiques. Deux regards qui se conjuguent aujourd'hui au sein du Mapa Teatro, compagnie qu'ils ont fondée en 1985 à Paris. Depuis *Casa Tomada*, leur premier spectacle conçu d'après la nouvelle de Cortázar, le frère et la sœur travaillent en symbiose. À partir d'un dialogue constant et de l'influence qu'ils ont l'un sur l'autre, ils créent un langage commun, ouvert sur l'altérité. Après avoir monté de nombreux textes classiques ou contemporains, ils ouvrent en 2002, avec *Testigo de las ruinas*, projet mené sur plusieurs années avec les habitants d'un quartier de Bogotá voué à la destruction, un nouveau cycle de travail qui explore les tissages complexes entre réalité et fiction, intime et politique. Résolument transdisciplinaires, leurs créations empruntent des formes diverses – interventions urbaines, installations visuelles – dont on perçoit l'écho dans leurs spectacles. Premier volet de la trilogie *Anatomía de la violencia en Colombia*, *Los Santos Inocentes* s'inscrit dans ce qu'ils nomment leur « laboratoire de l'imaginaire social ». Ils viennent pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

## Entretien avec Rolf Abderhalden

### Comment est né le Mapa Teatro ?

**Rolf Abderhalden** : En 1984, ma sœur Heidi et moi terminions tous deux nos formations à Paris. Nous étions passés par l'école de Jacques Lecoq. Suite à sa participation à l'atelier de formation théâtrale, animé par Philippe Gaulier et Monika Pagneux, Heidi s'est également formée à la méthode Feldenkrais, qui consiste en une prise de conscience par le mouvement. En 1985, nous avons réalisé notre première création, *Casa Tomada*, inspirée du texte éponyme de Cortázar, et avons décidé de fonder notre propre compagnie, le Mapa Teatro. Depuis, nous avons toujours travaillé ensemble pour des mises en scène de théâtre, d'opéras, mais aussi pour des installations visuelles, sonores et des interventions urbaines. Nous sommes comme ces couples qui peuplent le monde de l'art. En ce qui nous concerne, nous sommes en réalité trois, Heidi, Elisabeth et moi. Elisabeth est notre sœur. Linguiste et styliste de formation, elle est devenue spécialiste de la broderie Ari qu'elle a apprise et qu'elle pratique en Inde depuis de nombreuses années. Elle a créé les costumes de presque tous nos spectacles. Tous les projets du Mapa Teatro, depuis leurs prémises jusqu'à leur processus de réalisation, naissent d'un dialogue entre Heidi et moi. Puis nous appelons Elisabeth, quand le projet a déjà pris une première forme dans nos esprits.

### Comment se déroule votre collaboration ? Y a-t-il un partage des tâches ?

D'une certaine façon, chacun entre dans le projet à travers sa sensibilité et ses compétences propres, mais au final, nous travaillons tous deux à son intégralité. Moi, je pense immédiatement à l'espace, au dispositif dans lequel le spectacle va avoir lieu, aux formes visuelles qu'il va prendre. Tandis que Heidi se concentre sur la dramaturgie, la structure narrative, les références – en particulier cinématographiques – qui vont pouvoir nous guider. Nous nous influençons mutuellement.

### Mapa signifie carte en espagnol. Est-ce un indice de votre rapport géographique au théâtre, un théâtre que vous pratiquez à travers le monde entier ?

Oui, c'est comme si ce nom nous destinait d'emblée aux voyages, à différents espaces de création, mais aussi à la rencontre de différentes communautés, différentes langues. Quelque chose de très beau s'est tissé autour de cette notion de cartographie que contient le *mapa*.

### Pourquoi avez-vous choisi de retourner en Colombie après vos études en France ?

On revient toujours là où sont enterrés nos morts. Un jour ou l'autre. Nous sommes retournés en Colombie avec notre premier spectacle, *Casa Tomada*, créé en Suisse. Ce spectacle a été très bien reçu à Bogotá et il a eu un certain retentissement. On a très vite eu la possibilité de le jouer dans plusieurs théâtres de la ville. Notre démarche de travail, une forme d'écriture sur le plateau, était alors très peu courante en Colombie. Même si, dans le spectacle, nous partions d'un texte, il n'apparaissait plus comme tel sur scène : il était traduit en textures, en une sorte de monde sonore et visuel. Nous avons compris qu'il fallait être là pour continuer notre travail de création. Puis on nous a proposé d'enseigner au Conservatoire d'Art Dramatique et ensuite, à La Faculté des Arts de l'Université Nationale de Colombie.

### Vous y avez créé un master assez pionnier en Amérique latine ? Quel est votre rapport à la pédagogie ?

Nous avons imaginé un master transdisciplinaire, mêlant théâtre et arts vivants. La création et la pédagogie ont été pour nous toujours extrêmement liées, d'autant plus qu'à cette époque, il était inimaginable – à moins d'aller travailler comme acteur pour la télévision – de vivre de son seul travail de création. Très vite, la pédagogie est devenue pour nous un espace de création en soi, dans lequel nous avons pu expérimenter beaucoup de projets créatifs avec de jeunes artistes – des acteurs comme des plasticiens.

**Vous l'avez dit, le théâtre colombien a une tradition de création collective, développée dans les années 70, et fonctionne autour de l'énergie de groupe. Cela a-t-il eu une influence sur vos travaux suivants ?**

Bien évidemment. Même si nous ne faisons pas de création collective au sens strict du mot, nous travaillons de façon collective. Le Mapa proprement dit, comprend un petit noyau: Heidi, Elisabeth et moi, mais aussi Gimena Vargas, qui est par ailleurs réalisatrice, et Jose Ignacio Rincón, qui est acteur. Ils nous accompagnent dans les projets depuis leur gestation. Puis, ensuite, le groupe s'agrandit. La communauté qui se constitue alors correspond au projet, et se défait avec lui. Nous collaborons avec différents types de personnes. Par exemple, quand nous travaillons dans un quartier de Bogotà avec ses habitants, la communauté est beaucoup plus large: c'est ce que nous appelons des « communautés expérimentales ».

**Vous avez créé un lieu de travail, le « laboratoire d'artistes ». Le théâtre est-il pour vous un moyen d'expérimentation, un espace de recherche ?**

Le laboratoire est un lieu qui nous a permis de pouvoir articuler la recherche, la pédagogie et la création : la pensée-crétion. Il nous a permis aussi de rester très autonomes dans nos productions. Le laboratoire justement nous permet d'alterner des périodes de stricte recherche avec des périodes d'enseignement et de création. Nous avons pu imaginer une façon de travailler et de produire nos projets, à partir d'un double point de vue, politique et esthétique. Dans notre laboratoire, nous faisons des choses qui ne sont pas identifiables comme objets théâtraux. Cela nous permet de chercher une articulation entre notre univers et des tranches de réel, des morceaux de vie quotidienne, qui ne sont pas spectaculaires, qui n'ont pas de public. Nos dernières créations – dont *Los Santos Inocentes* – sont des produits de cette méthode de travail en laboratoire, maintenant très affirmée. En termes de forme, le résultat final est déconcertant, inclassable. Je considère le théâtre avant tout comme un art et n'hésite pas à transgresser les frontières qui lui sont habituellement prescrites. C'est une revendication esthétique qui est peut-être plus nécessaire en Colombie qu'ailleurs... Le laboratoire nous permet donc de pouvoir travailler pendant des mois, sans savoir ce que cet objet deviendrait finalement.

**Quand vous avez commencé à travailler sur *Los Santos Inocentes*, vous ne saviez donc pas tout de suite si cela deviendrait un spectacle de théâtre ?**

Non, à ce moment-là nous ne savions pas qu'elle forme finale prendrait notre travail – spectacle de théâtre, installation, performance ou film. Nous avons même pensé à un moment que ça ne serait pas une pièce de théâtre, tant il nous semblait difficile de faire dialoguer tous les matériaux aux registres si différents que nous avons récoltés à Guapi. Mais nous voulions atteindre une problématisation aiguë du rapport complexe entre fiction et réalité. Notre présence physique nous semblait donc nécessaire afin de faire face à ces éléments réels si forts. Il fallait faire de cette collecte un acte vivant, un acte au présent, donc un spectacle. D'ailleurs, même si celui-ci est maintenant construit, fini en quelque sorte, il continue de se modifier au gré des représentations, en fonction des lieux dans lesquels nous le jouons. C'est une matière résolument vivante, qui reste très énigmatique pour nous aussi. Nous ne sommes pas face à des acteurs, mais face à une mémoire transmise par des images. Cette mémoire s'est réveillée en chacun de nous: par exemple, pour Julián Diaz, un acteur afro-colombien avec lequel nous travaillons depuis longtemps, le travail est devenu une expérience très personnelle, très existentielle. Son appartenance à la communauté afro-colombienne a sans doute inscrit dans son corps toute une histoire passée, qui s'est réactivée lorsque Julián a participé à cette célébration des Saints Innocents que nous avons organisée sur scène.

**Comment êtes-vous arrivés à Guapi ?**

Nous voulions interroger cette relation – si forte en Colombie – qui existe entre fête et massacre, ce lien si intense entre la vie et la mort. Dans l'histoire du conflit colombien, la mort est présente de façon très vivace dans la fête. Fêter, célébrer, c'est-à-dire le propre de la vie, entre alors en lien avec tous ces épisodes de massacre qui ont eu lieu en Colombie ces dernières années. Comment se rencontrent ces deux façons d'être au monde, comment coexistent-elles ? C'est en nous posant ces questions que nous sommes arrivés à Guapi. Nous avons entendu parler de la fête des Santos Inocentes de Guapi, mais nous n'y étions jamais allés.

**Pouvez-vous nous décrire ce qui se passe concrètement pendant cette fête ?**

La fête est le résultat d'un syncrétisme de la fête catholique et de la célébration païenne des anciens esclaves venus d'Afrique. La fête des Saints Innocents est, en fait, la commémoration d'un massacre. Ce jour-là les blancs autorisaient les esclaves noirs à célébrer à leur manière : ils transgressaient ainsi les rôles de maître et esclave en inversant leur rôle et leur fonction. Les hommes mettaient des masques de blanc, se costumaient en femme de maîtres blancs et les battaient avec des fouets.

**Pourquoi avoir intégré le personnage du chef milicien Hevert Veloza dans votre spectacle ?**

Hevert Veloza est une figure qui incarne le pouvoir paramilitaire en Colombie, des forces quasi fantomatiques qui agissent depuis des zones que le citoyen n'arrive pas vraiment à identifier. Le paramilitaire est entré de façon imperceptible, comme une force invisible, dans le conflit colombien, mais il a une action très réelle, mortifère, perverse. Il fait trembler tout l'*establishment*, l'État même, et remet donc en cause la notion d'État protecteur. Nous avons voulu mettre en évidence ce que l'on appelle ici la « parapolitique », c'est-à-dire tous les liens invisibles entre l'État et le paramilitarisme. D'autant que Hevert Veloza est un fantôme bien réel, qui a un visage. Pendant très longtemps, les paramilitaires ne se laissaient pas reconnaître, ils étaient toujours masqués. Mais Hevert Veloza a, lui, fait tomber le masque en s'exposant de façon médiatique. Il a commencé à parler, à confesser ses actes, à la faveur d'une loi récente qui propose une sorte d'amnistie

ou une diminution de peine aux paramilitaires qui passent aux aveux. Nous avons capté beaucoup d'images de ses apparitions à la télévision, pendant lesquelles il fait le récit des nombreux massacres auxquels il a participé. Il a donné plusieurs versions des faits. L'une d'elles est proprement hallucinante et nous l'utilisons dans le spectacle.

**Votre spectacle entremêle réalité et fiction, à la manière d'un rêve. Cela correspond-il à une perception de la réalité spécifiquement colombienne ?**

On ne peut pas généraliser. Cette forme que vous définissez comme onirique, traduit plutôt une tension entre notre subjectivité personnelle et une subjectivité plus collective. Cette tension est sans doute une des choses qui nous intéresse le plus, car elle met en évidence la relation entre le micro-politique et le poétique. Le théâtre est pour nous un espace de réélaboration, de resignification, de problématisation de la réalité. C'est dans ces possibilités-là qu'il nous intéresse le plus.

**Que vous apportiez le théâtre dans des lieux qui n'en sont a priori pas, comme avec *Testigos de la ruinas (Témoins des ruines)* ancré dans ce quartier de Bogotá, El Cartucho, ou qu'au contraire, vous laissiez entrer la réalité sur le plateau du théâtre comme dans *Los Santos Inocentes*, il semble que votre travail théâtral soit intimement relié à des réalités sociales.**

Cette relation entre le théâtre – et plus généralement l'art – et la réalité sociale me pose question. Nous ne nous identifions pas du tout à ces pratiques théâtrales qui prennent en charge des questions sociales. Je m'inscris contre cette excessive instrumentalisation de l'art. Nous ne faisons pas un théâtre participatif, ni « communautaire », ni même un théâtre social. Et si, en effet, notre travail est traversé par des questions qui ont à voir avec le social, par des préoccupations politiques, de toute évidence, nous refusons de l'identifier à un travail social qui pourrait s'inscrire dans une stratégie politique particulière. Nous ne tentons pas de résoudre des problèmes sociaux, mais de les manifester dans les territoires de l'art qui sont les nôtres. C'est une question très complexe. Lorsque nous avons travaillé dans le quartier du Cartucho, le gouvernement de la ville, dont le maire d'alors était Antanas Mockus, avait tendance à penser que notre travail pouvait servir à « réhabiliter », à « socialiser » les habitants de ce quartier déshérité, avec lesquels nous étions en train de travailler. On sentait le désir des responsables politiques que notre travail soit comme thérapeutique. Je ne doute pas que le théâtre tel que nous le pratiquons puisse avoir des effets sur la vie sociale, mais ce ne sont pas des buts recherchés, des fins en soi. Il y a souvent des malentendus avec les Européens qui, lorsqu'ils voient notre travail, le qualifient rapidement de « *community art* », de « théâtre documentaire ». Ce sont des catégories liées à vos contextes qui ne correspondent pas vraiment au nôtre, ni à notre pratique. C'est le travail même qui nous a conduit de façon très organique à intégrer des éléments qui font partie du « théâtre documentaire », de ce qu'on appelle « la scène du réel », à travailler cet intervalle si ambigu et tenu entre la fiction et la réalité, entre le document et la pièce poétique, entre le personnage et la figure, dans lequel, à la fin, on ne sait plus ce qui est réalité, représentation ou simulacre.

**Si *Los Santos Inocentes* ne s'inscrit pas dans ce qu'on pourrait appeler un « *community art* », bien que la question de l'identité afro-colombienne ne soit jamais l'objet d'un discours, elle n'en est pas moins très présente dans le spectacle.**

Bien sûr que c'est une question importante. Nous y avons été confrontés très directement à Guapi, où la population est majoritairement afro-colombienne. Mais nous nous la posons en tant que Blancs, dans cette société colombienne mixte dans laquelle le Noir reste tout à fait soumis, et est encore aujourd'hui relégué dans un monde à part. Noirs et Blancs ne vivent pas les problèmes et les conflits de ce pays de la même façon. Minoritaires à Guapi, nous nous sommes interrogés sur notre subjectivité de Blancs. Qu'est-ce que serait une subjectivité de Noirs, est-ce que ces distinctions existent ? Ce sont le travail et la recherche sur le lieu qui ont fait surgir un champ d'interrogations, de façon très concrète.

**Comment utilisez-vous la vidéo dans votre travail ?**

Nous ne vouons pas de culte particulier à la vidéo. Elle nous intéresse comme un moyen de mettre en tension différentes stratégies de représentation, de faire coexister différents langages scéniques, d'inquiéter justement le caractère représentationnel du théâtre. D'un point de vue méthodologique, notre recherche se fait toujours à partir du corps. Pour nous, la vidéo ne se définit pas seulement comme des images en mouvement, mais témoigne d'une expérience physique. Les images, que l'on voit dans le spectacle, filmées par Heidi, sont prises de l'intérieur de la fête : elles portent la trace de l'expérience de son corps engagé dans le carnaval, confronté à la foule. La caméra bouge parce que les coups de fouet qu'elle reçoit lui font perdre l'équilibre. Dans cette façon qu'elle a eu de filmer, à partir de son propre corps, on se rapproche de la performance.

**Comment définiriez-vous le rôle de la musique marimba dans *Los Santos Inocentes* ?**

La musique marimba a une dimension extrêmement paradoxale : jouée principalement lors de célébrations religieuses, elle est, d'après la légende, enseignée par le diable. Dans ses ambivalences, elle est proche du carnaval et contient des croyances qui appartiennent à des traditions qui ne sont pas chrétiennes et qui subsistent par la présence de ces musiciens. À travers la musique, c'est tout un récit qui est transmis. Guapi est l'un des lieux du Pacifique colombien les plus emblématiques de cette musique. Dès le début, nous avons souhaité inclure le marimba dans notre travail et avons voulu que cette musique, à la fois traditionnelle et actuelle, soit jouée *live*. En voyageant le long du fleuve, nous avons rencontré Genaro Torres, un des maîtres du marimba qui voyage maintenant avec nous.

*Propos recueillis par Sarah Chaumette*



# LOS SANTOS INOCENTES (LES SAINTS INNOCENTS)

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON-LE PONTET

durée 1h - spectacle en espagnol surtitré en français - première en France

11 12 14 15 16 17 18 À 16H

conception, dramaturgie et mise en scène **Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden** scénographie **Rolf Abderhalden, Santiago Sepúlveda, Pierre H. Pagnin**  
lumière **Arno Truschinski** musique et son *live* **Juan Ernesto Díaz** vidéo **Lucas Maldonado, Heidi Abderhalden, Luis A. Delgado** vidéo en direct **Ximena Vargas**  
costumes **Elizabeth Abderhalden** assistantat à la mise en scène **Claudia Torres** assistantat à la dramaturgie **Mathias Pees, Martha Ruiz**

avec **Heidi Abderhalden, Agnes Brekke, Julián Díaz, Andrés Castañeda, Santiago Sepúlveda, Claudia Torres**  
marimbas et voix **Genaro Torres**

production Mapa Teatro

coproduction Hebbel Theater (Berlin), Fonds culturel suisse en Colombie / avec le soutien du Ministère de la Culture de la République de Colombie

# LINA SANEH & RABIH MROUÉ

C'est autour d'un théâtre documentaire en lien direct avec la situation de leur pays que **Lina Saneh** et **Rabih Mroué** ont entamé une collaboration à l'issue de leurs études d'art dramatique à Beyrouth, où ils sont tous deux nés en 1966. Interrogeant sans relâche la pratique théâtrale telle qu'elle peut encore se développer dans le monde d'aujourd'hui, ils traversent des formes différentes pour imaginer une nouvelle manière d'écrire un récit sur le plateau. Pièces, performances, installations vidéo, tout est possible pour questionner les réalités sociales et politiques d'un Liban qui a du mal à regarder en face son histoire et ses contradictions. Mais la façon qu'ont Lina Saneh et Rabih Mroué d'être au plus près des problématiques libanaises en favorisant un dialogue permanent entre art et réalité, leur permet d'être entendus bien au-delà des frontières de leur pays. Mettant en commun leurs recherches personnelles, qu'ils peuvent aussi développer séparément, ils proposent de véritables enquêtes documentaires et construisent des fictions qui sont autant de prises de parole volontairement politiques, souvent risquées et d'une totale liberté. Au Festival d'Avignon, on a pu découvrir leur travail en 2009 avec la création *Photo-Romance* et la présentation de *À la recherche d'un employé disparu*.

## Entretien avec Lina Saneh

**Vous présentez votre prochaine création comme un objet théâtral, aux frontières du théâtre et de la performance.**

**Lina Saneh :** Oui, mais c'est simplement une autre façon de poursuivre notre démarche, qui a toujours été d'interroger le théâtre et la représentation. Nous confrontons le théâtre à d'autres mediums – le cinéma, le *body art*, les installations, les journaux etc. – et donc, faisons se rencontrer des espaces-temps très différents. C'est cette friction et ce qui peut en jaillir qui nous intéressent. Certaines formes sont plus ou moins radicales que d'autres, mais quelles qu'elles soient, elles nous obligent à nous confronter à nous-mêmes et à prendre des risques. Pour notre nouvelle création, nous voulons imaginer comment une pièce de théâtre peut exister sans acteurs sur le plateau. Dans *Looking for a Missing Employee*, produit en 2003 et présenté en 2009 dans le cadre de la Vingt-cinquième heure au Festival d'Avignon, Rabih Mroué avait déjà commencé à poser cette question, mais il y avait quand même un acteur dans la salle, parmi le public. Dans nos travaux, le jeu a toujours occupé une place réduite, même lorsqu'il y a des acteurs sur le plateau. Souvent, ils lisent des textes sans vraiment incarner de personnages psychologiques. C'est une façon de se demander comment une parole politique peut circuler sur un plateau, ou ailleurs, en l'absence de l'être ici et là, quelle est la place du corps, aujourd'hui, à l'époque du virtuel. Nous sommes à une époque où l'on peut vivre après sa mort, sur internet par exemple, hors de sa volonté ou de sa présence physique. Présence, absence...

**Mais l'absence d'acteurs ne tient-elle pas au sujet même que vous abordez dans ce nouveau projet ?**

Chaque sujet amène sa forme et donc, vous avez raison ; mais le contraire pourrait être tout aussi vrai. La forme et le sujet sont liés de façon dialectique ; nous sommes tout autant intéressés par la contradiction que par la superposition de différents discours, indépendants des éléments scéniques, sans hiérarchie d'importance ni relation de dépendance ou de cause à effet... En nous inspirant d'un fait divers, un suicide, nous avons pensé qu'il fallait signifier radicalement l'absence. Ce jeune homme disait qu'il ne trouvait pas de liberté possible dans ce monde et donc, qu'il allait la chercher dans la non-existence, ce qui en arabe peut se traduire par « le néant ». Mais cette non-existence est-elle possible aujourd'hui ? Peut-on rejoindre le néant ? Peut-on laisser ce jeune homme reposer en paix ?

**Comment expliquez-vous l'impact considérable de ce suicide sur la société libanaise ?**

Il révèle notre impuissance, peut-être. Nos peurs, nos contradictions, nos impasses, notre tiraillement entre conservatisme et envie désespérée de voir les choses changer. Et je ne parle pas des différences entre différents groupes et parti(e)s, mais me situe à l'échelle de chaque individu.

**Ce jeune était-il un militant politique ?**

Il militait dans des mouvements plus sociaux que politiques. Il luttait pour le droit des femmes et les droits civiques, il luttait contre le militarisme et la violence qu'il engendre. Il avait eu un problème avec un officier qu'il accusait d'abus de pouvoir et s'est retrouvé devant un tribunal militaire, alors qu'il aurait dû passer devant un tribunal civil. Il avait un blog où il expliquait comment créer une structure pour se défendre, pour faire respecter ses droits en tant que citoyen, comment s'organiser dans des stages, des *workshops*. Il voulait changer cette situation qui, au Liban, fait que les citoyens doivent être d'abord membres d'une communauté confessionnelle, puis citoyens.

**Est-ce le fait de vivre au Liban qui le mettait dans cette situation désespérée ?**

Je ne sais pas et lui ne le dit pas. Certains de ses amis sont persuadés que c'est le Liban qui est responsable de cet acte et assurent que, s'il avait vécu dans un autre pays, il serait encore vivant ou qu'il ne se serait pas suicidé aussi jeune.

**Comment allez-vous construire ce spectacle sur la présence de l'absence ?**

Nous n'avons rencontré aucun des amis, aucun des proches de ce jeune homme. Pas d'interviews. Nous ne voulons ni faire une reconstitution de sa vie, ni savoir qui il était, ni comprendre, puis expliquer son geste. Nous essayons seulement d'assumer

la complexité et les contradictions de cet être humain. Être en relation avec quelqu'un, cela ne signifie pas obligatoirement le connaître. Ce qui nous paraît important, c'est de comprendre, à travers ce fait divers et le mystère qu'il représente, ce qui se passe chez les Libanais, quels sont leurs tabous, leurs difficultés, leurs contradictions à tous les niveaux. Pour construire *33 Tours et quelques secondes*, nous sommes partis d'éléments qui ont été publiés sur ce suicide, des articles écrits, des reportages faits à la télévision, des *talk-shows*, ce qui a été mis en ligne sur *YouTube*, sur *Facebook*, sur tous les réseaux sociaux. Nous les avons retravaillés, reconstruits, reliés autrement entre eux. Nous avons ajouté plein de choses que nous avons inventées, imaginées, telles que le répondeur téléphonique, les SMS. Ce n'est pas un documentaire, ni une biographie. C'est d'abord une réflexion pensive, un questionnement sur le monde d'aujourd'hui, sur la parole, les relations, l'amitié, le vide, le plein, la vie, la mort, le privé et le public, l'intime et le politique, la présence et l'absence – au théâtre, mais aussi dans la vie –, la présence et l'absence des morts, ainsi que celles des vivants.

**Vous allez donc construire une fiction à partir d'éléments venus du réel...**

Oui, et de l'imaginaire aussi.

**Souhaitez-vous aussi raconter la suite, c'est-à-dire ce qui est advenu après le suicide ?**

Bien sûr. C'est même la partie essentielle de notre travail. Ce qui nous intéresse avant tout, ce sont les paroles qui ont surgi à la suite de ce suicide.

**Avez-vous le sentiment que votre spectacle peut dépasser le simple cadre du Liban, puisque le suicide a été un des moteurs, un des déclencheurs du printemps arabe de 2011 ?**

Au Liban, les problèmes remontent au moins à la création de l'État, mais nous n'avons pas connu de dictature comme en Tunisie ou en Égypte ou tout autre pays arabe. Nous avons des élections plus ou moins libres, nous changeons de président régulièrement... Et, contrairement aux autres pays arabes, l'État est la plus faible partie, face aux partis et autres groupes essentiellement confessionnels et belligérants. La situation est donc autrement complexe. Ce qui nous réunit avec les autres pays arabes, c'est l'espoir et l'optimisme du début de ces révolutions. Pour ce qui concerne les suicides « politiques », ce sont des phénomènes qui sont présents dans de nombreux pays du monde. En revanche, ce suicide dépasse le cadre libanais, car il est l'expression d'une situation amère que l'on retrouve aujourd'hui partout dans le monde : face aux catastrophes économiques, politiques, sociales, économiques et humaines – pour ne pas parler des catastrophes naturelles –, nous ne savons quoi faire, et pourtant, nous continuons à foncer tête baissée vers la catastrophe.

**Alors, que reste-t-il aujourd'hui de ce suicide ?**

Ce suicide a suscité du débat, de la discussion : il a remué la société. C'est déjà pas mal. Est-il oublié maintenant ? Son danger apprivoisé, digéré, assimilé ? Son geste récupéré ? A-t-il été simplement refoulé ? Ressurgira-t-il un jour, quelque part, d'une certaine manière ? A-t-il été une « leçon » ? Est-ce une bombe à retardement ? Je n'en sais rien... Moi, j'ai fait sa connaissance seulement parce qu'il est mort de cette manière. Sa présence dans ma vie vient donc de son absence.

**Vous présentez ce travail sous la double signature Lina Saneh – Rabih Mroué. Comment travaillez-vous ensemble ?**

Il n'y a pas de répartition des tâches. Nous pensons chacun de notre côté à ce que nous voulons faire, puis nous échangeons nos idées, nous rebondissons sur les propositions de l'un ou de l'autre, nous écrivons seuls des parties que nous retravaillons ensemble. C'est vrai que, parfois, je me décharge sur Rabih de certains problèmes techniques... Ensuite, nous sommes présents tous les deux sur le plateau, mais tout est tellement préparé en amont, que cette partie du travail est très courte. Les textes sont écrits avant, les films montés avant. Nous vérifions seulement que ce que nous avons imaginé est techniquement possible.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

▣

## 33 TOURS ET QUELQUES SECONDES

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée estimée 1h - spectacle en arabe, anglais et français surtitré en français - création 2012

8 9 10 12 13 14 À 15H ET 20H

conception et mise en scène **Lina Saneh** et **Rabih Mroué** scénographie, graphisme et animation **Samar Maakaroun** direction de la photographie **Sarmad Louis**

coproduction Festival d'Avignon, KunstenFestivaldesArts (Bruxelles), Scène nationale de Petit-Quevilly-Mont-Saint-Aignan (Rouen), Festival delle Colline Torinesi (Turin), La Bâtie Festival de Genève, Kampnagel (Hamburg), Steirischer Herbst (Graz), Tampere Theatre Festival (Helsinki), Malta Festival Poznan 2012, Association libanaise pour les Arts plastiques Ashkal Alwan (Beyrouth)

# FANNY BOUYAGUI / ART POINT M

**Fanny Bouyagui** se reconnaît dans le terme de « baroudeuse ». Avec la curiosité et la peur de l'ennui comme carburants, elle sillonne en effet le monde et les territoires artistiques depuis plus de trente ans. Adolescente à Lille, elle veut travailler dans la mode. On l'oriente vers un CAP couture, qui la destine à rejoindre les chaînes des industries textiles : c'est décidé, elle ne laissera plus les autres tenir la boussole. Elle part « faire la route » et multiplie les petits boulots en Grèce et en Égypte. À son retour, âgée de vingt-sept ans, elle intègre les Beaux-Arts de Tourcoing, puis crée rapidement la structure Art Point M, installée dans un ancien entrepôt de tissu à Roubaix. Quel que soit son moyen d'expression – défilés, expositions, performances multimédia, concerts de musique électronique, V-jaying, théâtre –, Fanny Bouyagui partage son goût pour l'ailleurs et pour les autres. Des autres qui sont souvent des recalés, des pensionnaires de la marge : sans domicile fixe, personnes âgées, migrants... Si elle leur donne cette visibilité, ce n'est pas pour émouvoir ou choquer, mais bien parce qu'ils ont quelque chose à nous raconter. Comme dans sa pièce de théâtre *Quelques gens de plus ou de moins*, où les spectateurs pénétraient dans des boîtes, dans lesquelles les attendaient une émouvante chanteuse de cabaret, une strip-teaseuse désabusée ou encore un jeune drogué. Elle revient au Festival d'Avignon après y avoir présenté en 2005, dans le cadre de la Vingt-cinquième heure, une performance intitulée *Violences commerciales*.

Plus d'informations : [www.fannybouyagui.net](http://www.fannybouyagui.net)

## Entretien avec Fanny Bouyagui

**Votre itinéraire est tout à fait singulier. Vous définiriez-vous comme une autodidacte ?**

**Fanny Bouyagui** : Je suis complètement autodidacte. Je suis née en 1960 dans un milieu prolétaire du Nord de la France, de père sénégalais et de mère française. Adolescente à Lille, je voulais travailler dans la mode. On m'a orientée vers un CAP couture, qui me destinait à travailler en usine, dans le textile. Ce n'était pas du tout mon projet, alors je suis partie élever des chiens dans la Drôme, avant de partir « faire la route », en Égypte, en Grèce et en Afrique du Nord. À mon retour, je me suis inscrite aux Beaux-Arts de Tourcoing. Théoriquement, il fallait le bac, mais j'ai demandé un entretien à la directrice, j'ai passé le concours et j'ai été admise. Mais je n'ai pas terminé le cursus : j'étais pressée de montrer mon travail. Très vite, j'ai créé une association, Art Point M, installée depuis vingt ans dans le Nord, qui organise chaque année une braderie de l'art, un festival de musiques électroniques, le Name Festival, et qui porte différents projets d'expositions, de défilés de mode, de spectacles et d'événements.

**Qu'est-ce qui a motivé la création de la Braderie de l'art, votre premier projet d'envergure ?**

Un jour, je suis allée dans une galerie d'art avec ma mère. Une toile lui a plu, elle a regardé le prix et s'est écriée : « C'est le salaire de ton père ! » J'ai donc eu l'idée de faire travailler des artistes sur des matériaux de récupération. Le principe était de vendre les œuvres réalisées à bas prix, soit aujourd'hui de un à trois cents euros. On organise la braderie au moment de Noël, cela permet à des familles qui n'ont pas beaucoup de moyens de ne pas acheter que du *made in China*. J'ai notamment le souvenir d'un couple venu acheter une armoire taguée pour leur fils : il était super fier d'avoir un modèle unique.

**Mode, installation, musique, spectacle : vous êtes pour le moins polyvalente.**

J'ai toujours peur de m'ennuyer. En faisant des choses différentes, je ne m'ennuie jamais. Pour moi, le travail est la chose la plus importante dans la vie, en tout cas, celle qui nous mobilise le plus de temps. Tous mes projets ont un même objectif : poser un regard sur le monde. Le travail sur l'image est un autre fil rouge. L'image, comme fenêtre sur l'autre et sur l'ailleurs. Même pendant le festival Name, qui a une vocation festive, nous faisons en sorte d'éviter la décoration, de produire du sens. La même volonté m'anime dans le domaine de la mode : il ne s'agit pas d'exposer des vêtements, mais de montrer des gens, d'interroger des pratiques, comme le rapport des femmes à leur corps par exemple. Un même engagement traverse toutes les productions. Avec une attention particulière pour les recalés, les personnes de la marge : j'ai toujours travaillé avec des SDF, des anorexiques, des migrants, des personnes âgées. Sur ce dernier point, je me souviens de mon père nous disant : « Les Français, ils abandonnent leurs vieux. » Cette parole a dû me marquer.

**Quelle est votre histoire avec le Festival d'Avignon ?**

J'ai rencontré l'équipe du Festival d'Avignon pour mon premier spectacle, il y a une dizaine d'années. Cette pièce s'intitulait *Quelques gens de plus ou de moins* : chaque spectateur pénétrait dans cinq des quinze boîtes installées sur le plateau, dans lesquelles l'attendait un toxicomane, une strip-teaseuse ou un étranger, pour une conversation ou une petite expérience. En 2005, j'ai participé à La Vingt-cinquième heure avec une performance, *Violence commerciale* : il s'agissait d'une variation sur le conte de *Cendrillon* et sur les risques qu'il peut y avoir à raconter de telles histoires, que l'on ne peut pas qualifier de féministes, à des jeunes filles. Au Festival d'Avignon, nous avons aussi organisé des soirées au bar, avec des DJ, de la vidéo, etc. Toute l'équipe d'Art Point M se réjouit d'être présente au Festival cette année.

### **Quelle est la genèse de l'exposition *Soyez les bienvenus* ?**

Tout a commencé lorsque j'ai rencontré un groupe de migrants à Calais. Je les ai photographiés en les attrapant par le bras, en exhibant mon tatouage PEACE. Je me suis retrouvée avec une série de photographies sur lesquelles figuraient des Afghans, des Kurdes, des Irakiens. Je ne savais alors pas encore quoi faire avec. Une idée m'est venue en préparant une édition du festival Name. J'ai voulu confronter les itinéraires des migrants de Calais, condamnés aux allers-retours entre Calais et le port, avec ceux des DJ que nous accueillons, qui, eux, ont le bon passeport pour traverser sans encombre les frontières. Ellen Allien ou Laurent Garnier naviguent en permanence entre Tokyo, Berlin, Londres ou New York. Puis je me suis rendu compte qu'en plus des nombreux exilés politiques que j'avais rencontrés, beaucoup entreprenaient ce voyage dans l'espoir de trouver un Eldorado. *Soyez les bienvenus* est née de cette interrogation : pourquoi ces hommes, comme mon père il y a cinquante ans, quittent-ils leur terre et leur famille pour venir en France, malgré les difficultés auxquelles ils seront confrontés et dont ils sont conscients. Je suis partie à Agadez au Niger, juste avant le désert, pour rencontrer ces jeunes hommes qui s'apprêtent à quitter leur pays. J'ai été guidée, j'ai réalisé de nombreuses interviews, eu de multiples discussions, j'ai filmé. L'objet premier de cette exposition était de mettre en regard les expériences de ces hommes avec celle de mon père arrivé en France il y a un demi-siècle. Mon père, lui, était le bienvenu, accueilli à bras ouverts. Il a très vite trouvé du travail, s'est marié à une Française. Les choses sont bien différentes aujourd'hui...

### **L'exposition présentée au Festival d'Avignon montrera également le second volet de votre projet.**

Après avoir monté la première partie de l'exposition, je me suis demandé si les jeunes hommes que j'avais rencontrés étaient arrivés à destination et, si non, où ils pourraient être. Je me suis renseignée auprès d'associations, qui m'ont conseillé de me rendre à Castel Volturno, en Italie. Je suis allée dans cette ville cinq fois. C'est assez stupéfiant : elle compte presque vingt-huit mille habitants, dont environ la moitié d'Africains. Les travailleurs travaillent là pour cinq euros par jour et la plupart des femmes pratiquent la prostitution. La ville est en partie gérée par la mafia qui contrôle pas mal de choses : commerce, travail, logement. C'est très inquiétant et, en même temps, on se dit que les migrants ne sont pas plus mal là-bas que chez nous, cachés. Ils n'y sont pas traqués, ils peuvent ouvrir des magasins, des bars, clandestins bien entendu. Le quotidien de cette ancienne ville balnéaire est invraisemblable. Chaque matin, les Africains attendent aux ronds-points que quelqu'un leur propose un travail pour la journée. Ils sont exploités, mais tranquilles, préfecture et police ne s'intéressent pas à eux. Pour raconter cette expérience, j'ai recouru aux mêmes procédés qu'à Agadez : interviews filmées, photographies, collecte d'objets, d'images, etc.

### **Qualifieriez-vous votre travail de militant ?**

Il s'agit sans doute d'un travail militant, mais j'ai toujours été attentive à ne pas tomber dans le pathos ou le misérabilisme. J'ai opté pour une approche très documentaire : articles de journaux, phrases que j'ai rapportées, photos qui sont collées comme des affiches. Je me contente de montrer des visages et des documents et j'espère qu'en sortant de l'exposition, les spectateurs se demanderont tout simplement : « Qu'est-ce qu'on peut faire ? » Même s'il est difficile d'apporter une réponse à cette question.

### **Malgré votre ambition documentaire, on est frappé par la grande force plastique de votre exposition.**

J'ai en effet souhaité ce côté très plastique : les spectateurs peuvent s'isoler pour écouter l'une des quinze interviews qui tournent en boucle mais peuvent aussi se laisser gagner par l'atmosphère générale, très immersive. Par ailleurs, j'ai aussi travaillé sur la conception de l'exposition comme une installation : elle est parsemée de signes qui renvoient au trajet des migrants, au décor dans lequel ils sont prisonniers, à Agadez comme à Castel Volturno. Nous avons, par exemple, imaginé des grosses balles de papier compressées pour figurer Castel Volturno, car c'est une ville poubelle. Je suis retournée à Castel Volturno : j'imaginai qu'avec le Printemps arabe et le départ de Silvio Berlusconi, la situation aurait peut-être évolué. Mais rien n'a changé. C'est une situation figée...

### **S'agit-il donc pour vous de donner la parole à une population qui en est, la plupart du temps, privée ?**

Lorsqu'on m'a annoncé que l'exposition allait être présentée à Avignon, je me suis d'abord réjoui pour ceux que j'ai rencontrés pendant mes voyages et à qui je donne la parole dans *Soyez les bienvenus*. Car il est vrai qu'on ne les écoute jamais. Nous sommes nombreux à nous intéresser à l'immigration d'un point de vue politique, mais beaucoup moins à avoir déjà parlé de vive voix à une personne migrante. Pour moi, c'était assez facile, puisque mon père avait fait ce parcours. J'ai la plupart du temps été accueillie comme « la fille d'un mec qui a réussi en France ». À Agadez ou à Castel Volturno, le récit du trajet de mon père, arrivé sans rien, qui ne savait ni lire, ni écrire, ni même parler français, les a beaucoup touchés. Ce qui m'a le plus marquée, et ce dont je souhaite témoigner à travers cette exposition, c'est le déracinement. Je dirais que quatre-vingts pour cent des personnes que j'ai rencontrées veulent retourner en Afrique, mais ne le peuvent plus. Nous avons rarement conscience de cette nostalgie du pays. L'envoi d'argent aux familles devient une véritable spirale de laquelle ils ne peuvent que difficilement s'échapper. S'ils rentrent chez eux, ils risquent de rencontrer la déception, voire la honte de leur famille : les cinquante euros qu'ils leur envoient chaque mois sont attendus et deviennent indispensables. Quant aux femmes, dont la plupart se prostituent, plusieurs m'ont expliqué : « Je ne peux pas rentrer chez moi, regardez ce que je suis devenue. »

*Propos recueillis par Renan Benyamina*

★

# SOYEZ LES BIENVENUS

GYMNASE PAUL GIÉRA

DU 8 AU 28 JUILLET DE 14H À 19H

conception **Fanny Bouyagui**

production Art Point M

coproduction Festival d'Avignon, Les Champs Libres Rennes Métropole, Lille 3000

avec le soutien du Conseil général du Nord, de la Région Nord-Pas de Calais Réseau LEAD, de la Ville de Lille et de la Ville de Roubaix

# BRUNO MEYSSAT

**Bruno Meyssat** aime voyager. À travers les textes qu'il met en scène, les formes qu'il propose, les sujets qu'il aborde, les pays qu'il traverse au gré de ses spectacles ou des enseignements qu'il dispense : Kenya, Égypte, Mali, Pérou, Japon. S'inspirant des faits les plus concrets, mais creusant un sillon théâtral loin du figuratif, jouant des images comme des énigmes au sein de la compagnie qu'il a fondée en 1981, Théâtres du Shaman, il aborde à présent des thèmes impliquant l'histoire et l'actualité. D'une insatiable curiosité pour tout ce qui peut faire théâtre, il traverse des univers variés, immanquablement peuplés d'objets, de photographies, de sons et de matières, même si ce sont bien les acteurs qui en révèlent les potentiels enfouis et les fictions possibles. Le texte n'est qu'un des éléments dans la construction de ses projets aux titres toujours surprenants : *Détention*, *Rondes de Nuit*, *Est-il vrai que je m'en vais ?*, *De la part du ciel*, *Séance*, *Observer*, *Le Monde extérieur*... Si Bruno Meyssat a comme compagnons de route Sophocle, Strinberg, Beckett ou August Stramm, il a toujours souhaité rompre avec la narration pour écrire un théâtre « hors textes », qui ne se prive jamais des mots mais qui modifie les codes traditionnels de la représentation. Son théâtre pense et se pense, préférant dévoiler que discourir. Il demande un regard curieux au spectateur, fait appel à son intelligence et à sa sensibilité, le laissant libre d'interpréter ce qui lui est offert. Au Festival d'Avignon, Bruno Meyssat a présenté *Ajax*, *fils de Télamon* en 1990 et *Passacaille* en 1992.

Plus d'informations : [www.theatresdushaman.com](http://www.theatresdushaman.com)

## Entretien avec Bruno Meyssat

### Que représentent les 15% qui servent de titre à votre prochaine création ?

**Bruno Meyssat** : C'est le pourcentage espéré de retour sur fonds propres qu'attendent les fonds de pension ou les organismes de placement entrant dans le capital d'une entreprise. Ce chiffre a beaucoup circulé mais personne n'en connaît l'origine. C'est une norme de rentabilité en vigueur dans le monde financier qui est vite devenue un carcan, un ensemble de paramètres flottants, transformés en exigence. J'ai donc choisi ce titre pour que l'on sente l'impératif de requête qu'il implique. Ce montant précis (15 %) trouve son origine dans la dérégulation des années 80. Il est une conséquence des demandes très pressantes de l'actionariat, qui pèsent sur le développement des entreprises et sur l'économie en général. C'est le marqueur d'un système qui court après sa survivance, en maintenant des marges de bénéfice trop importantes. C'est une injonction révélatrice d'un rapport de forces.

### Comment parler au théâtre de ce phénomène financier ?

Comment ne pas en parler ?... Le spectacle sera le croisement entre ma façon de travailler et des événements économiques et sociaux, conséquences des dérives récentes d'une économie financiarisée. Avec mon équipe artistique, nous élaborons des séquences qui surgissent lors d'improvisations avec des objets, des espaces, des sons. Ce protocole de travail s'appuie aussi sur une préparation dramaturgique très conséquente, réalisée en amont. Ensuite nous construisons des ensembles croisant ces actions et parfois des textes. Cette réalisation sera le fruit de notre traversée du sujet, des questions qu'il a suscitées, des associations qu'il a provoquées, des recherches que nous avons menées. C'est une méthode reposant sur une logique associative : nous transposons le monde de la finance tel que nous l'avons reçu et perçu, non seulement de façon subjective, mais aussi en le mettant en perspective par différentes rencontres, en multipliant nos sources d'information. Bien sûr, ce sujet peut paraître intimidant, très abstrait, instable d'une certaine façon. Même s'il est largement présent dans notre vie quotidienne, il est souvent restitué de façon vindicative ou compliquée. Il s'agit ici de faire une proposition visuelle pour répondre à nos questionnements et non un spectacle « tract ». Cette proposition sera également traversée par des mots : ce ne sera pas seulement un matériel pictural, scénique et scénographique. Nous voulons aussi partager des informations avec le public, celles-là mêmes qui nous ont aidés à fabriquer le spectacle. On y entendra donc des voix, par exemple celle d'Alan Greenspan, ancien président de la Réserve fédérale américaine, et celle de Henry Paulson, ancien secrétaire au trésor des États-Unis, après avoir été président de la banque d'affaires Goldman Sachs.

### Comment avez-vous réuni tout ce matériel préparatoire au spectacle ?

Après avoir lu et consulté des documents aux provenances et aux formats divers – vidéo, internet, radio – nous avons rencontré des économistes, des agents des marchés financiers (traders, structureurs...), ainsi que des victimes de la crise financière américaine dite des *subprimes*. Dans ce travail, nous sommes aussi soucieux de la réalité que des cinéastes qui réaliseraient un film documentaire. Nous avons pu nous rendre aux États-Unis, en particulier pour arpenter Wall Street. Mais aussi pour aller à Cleveland, une ville sinistrée par la récente crise immobilière et financière. Les livres que j'ai lus, je les ai naturellement proposés aux acteurs. Au fur et à mesure de l'avancée du travail, l'équipe reçoit ce que nous nommons entre nous des « viatiques », ce sont des sélections de textes estimés essentiels et qui doivent donc être mis en commun. Le premier viatique, distribué avant de partir aux États-Unis, comprenait deux cents pages environ, il allait de Baudrillard à Keynes, en passant par Emily Dickinson et l'urbaniste Jean-Paul Dollé. Un autre viatique a accompagné notre travail de répétitions, précisant notre aire d'intérêt. La réactualisation de ces éléments est continue et elle est devenue, au fil des mois, collective.

### **Que devient le statut de l'acteur dans ce travail, par rapport à l'idée de personnage ?**

Dans notre proposition, l'acteur peut, par moments, représenter une personne définie, exécutant par exemple une action décrite dans un livre traitant des métiers de la finance, mais, pour l'essentiel, ce sont des actions sans personnage (au sens d'une approche traditionnelle). Selon moi, l'événement n'est pas constitué par une personnalité qui agit, mais par ce qu'une figure est amenée à faire et par l'enchaînement des actions qu'elle traverse et qui la traversent. L'enchaînement des actes est, pour moi, l'événement qui importe. Tout est donc transposé. Et si personnage il y a, on ne s'y attarde pas, car dans une séquence suivante, il pourra représenter quelqu'un d'autre. Les « personnages » sont comme nous, dans « la vie réelle », ils sont plusieurs dans la même peau. Chacun observe pour soi ce foisonnement épisodique, mais nous l'écartons de notre attention, car il faut bien vivre avec un souci de continuité. Ce foisonnement est aussi source de montage, donc de sens.

### **Vous dites travailler avec les acteurs par improvisation...**

Oui, et avec un protocole de travail très défini. Des objets sont disposés sur des tables, une disposition que je réorganise tous les jours. Ensuite, j'énonce aux acteurs un sujet de façon très précise, afin qu'il n'y ait pas plusieurs interprétations possibles de l'intitulé. Ce sujet entre en connexion sensible avec des domaines intérieurs propres à chacun. Certains d'entre eux restent assis un moment, d'autres vont directement aux objets pour cristalliser leur vécu, ils prennent directement la parole pour essayer de capter, d'enregistrer un passage possible, reliant le sujet que je propose à un ou plusieurs objets. Ils peuvent réaliser leur projet, leur réponse, seuls ou à plusieurs. Parfois, je leur demande de travailler tous ensemble. Pendant sept à huit heures d'improvisation quotidienne, nous traversons deux à trois sujets, je suis toujours sur le qui-vive. À mon tour, j'ajoute des lumières et des sons, afin d'ouvrir des espaces, de manifester des relations qui me sont venues à l'esprit. Nous dessinons ensemble, pour ainsi dire. Afin de préserver tout cela, nous avons organisé un système de notation : pour ma part, je note ce que je vois, mon assistante note et dessine ce qui s'est passé et chaque acteur note ce qu'il a vécu. Ensuite, au bout de cinq à six semaines de travail, on fait un grand inventaire, c'est alors l'occasion de reprendre certaines séquences. Quand arrive le terme de nos répétitions, je fais le montage « à la table » pendant trois jours, en l'absence des comédiens. Puis, nous tentons, selon ce canevas, une nouvelle et ultime écriture de plateau.

### **Votre travail repose donc beaucoup sur les objets...**

Les objets ont toujours eu un rôle déterminant et imprévisible dans mon parcours : ce sont eux qui font éclore les actions. Ils créent les situations dans lesquelles l'acteur peut extraire des actions demeurées jusqu'alors subliminales. Grâce à la rencontre avec l'objet, l'idée se manifeste et cette irruption en l'acteur est source d'enchaînements, dont la justesse est hors d'atteinte lors d'une phase de réflexion. L'objet crée la pente, mais c'est l'acteur qui construit son slalom. Ceci advient donc par les choses, car les choses sont des supports de projection. Ce travail d'improvisation est toujours précédé d'une phase patiente de collecte d'informations et de questions. Pour 15%, nous avons ramené des objets de New York et de Cleveland : des objets trouvés dans la rue ou achetés dans des dépôts-vente ou des supermarchés, neufs ou usagés. Nous avons des pilules survitaminées, des serviettes, des ballons, des tondeuses à gazon, des nounours, des vêtements... Ils ne seront pas tous utilisés pour le spectacle. Bien sûr, l'écran d'ordinateur a plus de chance de l'être que le nounours, et pourtant... Nous fonctionnons de manière intuitive, empirique, mais nous restons vigilants quant aux connaissances accumulées. Nous discutons beaucoup ensemble. À cette étape, rien n'est fixé et les surprises sont nombreuses !

### **Vous vous êtes rendus à Cleveland, en Ohio, là où la crise des *subprimes* a jeté des milliers de foyers américains dans la rue. Est-ce à dire que vous vous êtes également intéressés aux victimes du 15% ?**

Bien sûr. Si nous sommes allés de New York à Cleveland, c'est pour réaliser cet itinéraire du lieu des causes de la crise, vers celui des victimes. C'est dans l'immobilier que, là-bas, on réalise vraiment les ravages de la finance non régulée. Nous avons, par exemple, assisté à la vente aux enchères de maisons récupérées puis dispersées par les banques. C'est l'occasion de s'attacher au concret, d'observer le lieu le plus cru de la chute des espérances et des vies. Cette finance, encore aujourd'hui, jette les gens à la rue, quel que soit leur âge. Ils laissent les clés dans la boîte aux lettres et disparaissent réellement. Seuls les murs restent. Cela faisait donc partie de notre travail de nous y rendre, alors qu'il ne nous a pas été possible de visiter les salles des marchés qui sont maintenant, à New York et à Paris, fermées au public et à la presse, afin de raréfier les contacts entre les traders et toute autre personne étrangère à la finance. Mais, dès le début de notre projet, nous ne voulions pas centrer le spectacle uniquement sur ceux qui subissent ces dommages. C'est pourquoi nous nous sommes penchés résolument sur les techniques de la finance et sur les mécanismes mentaux qu'elles déclenchent. Il nous semblait que là était le cœur de notre sujet, l'endroit qui stimulerait notre réflexion. Si nous nous contentions de décrire les dommages, nous manquons l'essentiel et la possibilité de réfléchir avec le public, de nous interroger sur ce secteur, sa puissance et ses failles.

### **Avez-vous le sentiment, après votre voyage au cœur de la finance, que ce système est un monstre que nul ne maîtrise ?**

Si je parlais de façon objective, par rapport aux gens que j'ai rencontrés, je dirais que j'ai pu vérifier ce que je sentais déjà lors du procès Kerviel, c'est-à-dire un fort cloisonnement entre toutes les activités des marchés. Les personnes qui travaillent dans la finance ont un champ organisé et très segmenté dans le processus global. Les actes sont extrêmement techniques et le personnel est uniquement préoccupé par les règles du secteur où il évolue. En revanche, la globalité des activités de la banque leur échappe souvent ou bien ils feignent de l'ignorer. Quand ils peuvent y jeter un regard et s'en faire une idée, ils l'oublient dès qu'ils sont devant leur *desk*. Même leurs scrupules ne résistent pas au dispositif de travail, aux mots qui sont utilisés, aux dénominations des produits financiers sur lesquels ils travaillent. Il y a une clôture pendant la durée de travail, une déconnexion qui ne laisse aucune place à l'éthique. Il faut imaginer qu'il ne suffit que de quelques secondes pour qu'un

titre en cours de négociation change de valeur... La tension est permanente. Certaines des personnes que j'ai rencontrées me disaient qu'elles pouvaient envoyer des ordres sur des millions d'euros en quelques secondes sans aucune hésitation, sans aucun obstacle éthique, alors que, dans leur vie quotidienne, elles pouvaient hésiter sur des dépenses de quelques dizaines d'euros. Mais le capitalisme a-t-il globalement quelque chose à voir avec l'éthique ? En ce qui concerne l'idée d'un système qui ne serait plus maîtrisable, il est vrai que des spécialistes m'ont confirmé que certains dirigeants de grandes banques étaient incapables de comprendre et de décrire la teneur de la plupart des produits financiers qu'ils promouvaient. Cela étant dit, ces personnes, fortement carencées dans certains domaines, retombent toujours sur leurs pieds, même celles qui ont vendu des produits toxiques en pleine connaissance de cause. N'ont-ils pas, la plupart du temps, pris soin d'assurer leurs arrières en souscrivant les assurances nécessaires au cas où cela tournerait mal ?

### **Cette économie est dite virtuelle. Comment fait-on passer le virtuel sur le plateau du théâtre ?**

À un moment, j'ai eu ce besoin de me rendre dans des endroits où je pouvais observer les effets de cette économie virtuelle. J'avais besoin de retrouver des espaces, d'y voir passer des corps, de tourner autour des choses comme autour d'un modèle. C'est pour cela que nous sommes allés à Cleveland : nous étions désarçonnés par cette finance qui se dérobe au regard, qui se présente tout d'abord comme abstraite, complexe. Mais au-delà de la technicité, ce qui est intéressant, ce sont les enjeux relationnels qu'elle met en jeu. En effet, il ne faut pas oublier que l'économie est une sécrétion de l'humain. Il est des économistes comme André Orléan qui rappellent combien l'économie est un domaine des sciences humaines. C'est quelque chose que l'on peut lire aussi chez Keynes : c'est bien l'homme qui invente l'économie pour organiser et réguler ses échanges. L'idée que la « valeur » est une fabrication sociale et l'objet d'une croyance est largement partagée par beaucoup d'économistes et de professionnels de la finance. C'est sur ce sujet que nous travaillons plus exactement et c'est lui que nous voulons aborder sur le plateau. Si je n'avais lu que des ouvrages techniques sur la finance, je n'aurais pas poursuivi cette tentative. Mais c'est en lisant des économistes qui décrivent le marché comme un reflet cardinal de notre société, un lieu où les gens sont transportés par des sentiments et des peurs, que j'ai voulu continuer. Au sein des mécanismes de la finance, nous retrouvons un tout autre paysage que celui des statistiques et des idéologies. Ce n'est donc pas le virtuel des mécanismes qui nous intéresse, mais les projections qu'elles encouragent chez nous, tout autant que chez les agents des marchés. Ces projections ont des conséquences sur nos vies, surtout, par l'attitude et la conduite des hommes qui utilisent ces mécanismes. C'est un domaine concret et qui possède une ombre.

### **Les agents financiers que vous avez rencontrés se posent-ils des questions sur leur activité, ou bien pensent-ils que le système est bon par essence ?**

Je n'ai pas rencontré de dirigeants. J'ai rencontré des « N-1 », des « N-2 », comme ils se nomment eux-mêmes. Aux États-Unis, nous sommes rentrés en contact avec un trader qui s'occupe des obligations liées aux dettes souveraines des États européens : il se rend compte de la cruauté des exigences de rendement de ses clients - même si, parmi ses clients, il compte des universités plaçant leur argent pour payer des bourses, ainsi que des petits porteurs qui déposent leurs économies dans des fonds de pension. En France, nous avons côtoyé une femme d'une grande probité, qui a travaillé à la City, elle pense que la finance est un outil nécessaire à l'économie, mais que c'est son dévoiement qui est dommageable. Cette thèse est l'exact opposé de ce que défend André Orléan et d'autres économistes, qui voient dans la crise la manifestation de la nature même de la finance : la crise a eu lieu parce que tout ce qui devait être fait l'a bien été. En résumé, tous ceux qui travaillent dans la finance ne partagent pas la vision du P.-D.G. de Goldman Sachs qui a pu ironiser : « Je fais le travail de Dieu. »

### **Que pensez-vous de cette déclaration ?**

C'est impressionnant venant de la société la plus infernale de la finance mondiale. Derrière cette phrase très courte, et donc terrifiante et intimidante, se cachent en effet la division, les conflits d'intérêt, les mensonges accumulés, le profit à tout prix. Que répondre à ça ? Mais ce P.-D.G. croit-il seulement à ce qu'il dit ? Ou s'agit-il d'une provocation pour le moins énorme, d'un ajout supplémentaire au snobisme qui entoure cette banque d'affaires ? Savez-vous qu'il n'y a pas le nom de la société Goldman Sachs sur la porte de son building à New York, qu'il est implicitement interdit de le photographier, même si vous vous postez à une trentaine de mètres de son entrée ?

### **Vous dites toujours rechercher la beauté au théâtre. Comment la trouver dans ce monde de la finance ?**

Par beauté, j'entends la nécessité de trouver un transport esthétique qui permette au spectateur de se projeter et de s'engager. Il faut toucher, émouvoir afin d'impliquer celui qui assiste aux actes de la séance. Pour convoquer de la pensée, il semble qu'il faille engager le sensible, ne serait-ce que pour encourager l'effort de représentation, à partir duquel la réflexion de chacun advient. Pourtant, il faut tenter une beauté juste, nécessaire, celle qui met en alerte. Une beauté qui soit, le plus justement possible, homologue à des vérités de notre sujet. C'est la tâche ardue. Imaginer un espace dans lequel ces activités puissent se développer et leur contenu prendre forme. Une beauté qui soit un moyen pour soutenir l'investissement intime et la gratification de celui qui regarde, pour permettre ses projections personnelles : celles qui soutiennent ses réflexions et ses choix.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

田

15 %

SALLE DE MONTFAVET - durée estimée 1h30 - création 2012 

19 20 21 23 24 25 26 À 18H

conception et réalisation **Bruno Meyssat** scénographie **Bruno Meyssat, Pierre-Yves Boutrand** lumière **Franck Besson** son **Patrick Portella, David Moccelin**  
costumes **Robin Chemin** assistantat à la mise en scène **Véronique Mailliard**

avec **Gaël Baron, Charles Chemin, Elisabeth Doll, Frédéric Leidgens, Jean-Jacques Simonian, Jean-Christophe Vermot-Gauchy**

production Théâtres du Shaman

coproduction Festival d'Avignon, Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Théâtre Nanterre-Amandiers Centre dramatique national, Comédie de Saint-Étienne Centre dramatique national, Scène nationale de Sète et du Bassin de Thau

avec le soutien des Subsistances (Lyon)

avec l'aide du Théâtre des Quartiers d'Ivry Centre dramatique national du Val-de-Marne, du GMEM Centre national de création musicale de Marseille, de l'Institut français, de la Région Rhône-Alpes / Fiacre international et de l'Ambassade de France aux États-Unis

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

# NICOLAS STEMANN / THALIA THEATER

Régulièrement invité par les grands ensembles de théâtre germanophones (le Thalia Theater à Hambourg, le Deutsches Theater à Berlin, le Burgtheater à Vienne, le Schauspiel Köln à Cologne), le metteur en scène **Nicolas Stemann** réussit aussi bien à faire entendre les grands textes du répertoire qu'à porter sur la scène les auteurs contemporains. Dès 2002, il se fait remarquer par une mise en scène particulièrement libre de *Hamlet* à Hanovre. Avec sa version intégrale du *Faust* de Goethe produit par le Thalia Theater de Hambourg, il crée l'événement au Festival de Salzbourg en 2011. Il collabore régulièrement avec Elfriede Jelinek depuis *Le Travail* en 2004 ou *Ulrike Maria Stuart* en 2007. Lorsqu'il conçoit ses spectacles, c'est toujours à la recherche d'un équilibre dynamique entre le texte, la dramaturgie et la machinerie théâtrale, demandant un grand engagement à ses acteurs, allant même jusqu'à partager la scène avec eux. Pianiste à ses débuts, travaillant aussi pour l'opéra, Nicolas Stemann élabore ses pièces selon une construction musicale, dans laquelle mots, corps, musique, espace scénique et vidéo sont mobilisés pour un théâtre de l'urgence, engagé politiquement et en perpétuelle réinvention. Avec *Les Contrats du commerçant. Une comédie économique*, il poursuit la réflexion sur la crise financière qu'il avait amorcée dans sa mise en scène de *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht en 2009. Nicolas Stemann vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : [www.thalia-theater.de](http://www.thalia-theater.de)

## Un théâtre au-delà de la peur

**Combien de textes d'Elfriede Jelinek avez-vous déjà monté, en incluant celui-ci ?**

**Nicolas Stemann** : Eh bien... c'est déjà le cinquième !

**Et toujours pas rassasié ?**

C'est vrai que jusqu'à présent, chaque fois que j'ai créé un spectacle d'Elfriede Jelinek, je me suis dit que c'était le dernier. Elle a fait la même chose, d'ailleurs, en expliquant à plusieurs reprises qu'elle n'écrirait plus, à l'avenir, pour le théâtre. Or, cela fait déjà six ans et cinq pièces que nous continuons ainsi : manifestement, nous nous sommes trompés tous les deux ! En fait, il vaut mieux ne pas chercher à justifier tout ça...

**Vous n'avez jamais craint que l'inspiration ne tarisse ? Que le caractère assez insondable de ses textes ne devienne pour vous un puits sans fond ?**

Non, c'est toujours un défi bien particulier. Chaque fois que je découvre un nouveau texte d'Elfriede Jelinek, des fragments de texte plus qu'un texte d'ailleurs, je n'arrive plus à me souvenir de la manière dont j'avais réussi à traiter les précédents. Donc, pas de routine là-dedans, j'essaie de ne pas faire de redites. C'est pour cette raison que je m'efforce de ne pas trop mettre en scène ces textes. Je ne veux pas me répéter et, surtout, éviter le côté « travail à la chaîne ». L'idéal, c'est que mon travail puisse continuer à m'étonner, moi. Jusqu'à présent, les textes d'Elfriede Jelinek, eux, y sont toujours parvenus de façon intéressante. Bien sûr, j'ai pu parfois avoir l'impression d'avoir un peu fait le tour de la question, mais en réalité cela n'est pas vrai. C'est une écriture tellement gigantesque, tellement insolente, tellement jusqu'au-boutiste, ce sont des centaines de pages qui, certes, n'évitent pas la répétition, la redondance, mais qui sont tellement brillantes qu'elles réclament sans cesse de nouvelles approches. Et cette écriture est si peu réductible à la scène qu'il faut sans arrêt déployer des trésors d'ingéniosité, d'élégance, d'agressivité, qui libèrent une énergie créatrice incroyable. C'est très stimulant pour l'intelligence de la scène, et pour ce qui est du développement de mes moyens théâtraux.

**Avec la crise financière, Elfriede Jelinek a trouvé son nouveau thème de prédilection – délicat s'il en est...**

Il y a eu en effet peu de tentatives pour représenter sur scène et sous forme théâtrale cette société financiarisée, dans tout ce qu'elle peut avoir de terrible et d'abstrait. Même les rares exceptions, comme la pièce de Bertolt Brecht, *Sainte-Jeanne des abattoirs* n'y parviennent qu'en incarnant, en humanisant complètement les personnages et leur histoire. Mais chez Elfriede Jelinek, c'est de l'argent en soi dont il est question, de ce que l'argent est réellement, fondamentalement, c'est-à-dire un système de croyance à part entière. Dès que les hommes ne croient plus en l'argent, il ne reste plus que du papier imprimé, voire moins : un montant électronique volatile sur le silicium d'une carte à puce. La question, dès lors, est de comprendre pourquoi la crise financière possède cette dimension tragique. Ce n'est pas chose facile, ici, de trouver un accès émotionnel aux choses, même si le théâtre est un art vivant. En fait, c'est comme une alerte au tsunami : vous avez beau scruter l'océan, tout semble désespérément calme... C'est la raison pour laquelle cette pièce commence par adopter la forme d'une comédie, pour ensuite évoquer le meurtrier autrichien qui, père de famille ayant perdu toutes ses économies en vaines spéculations, a fini par assassiner tous les siens à la hache. La tragédie, c'est que nous arrivons à comprendre que l'argent devient tout seulement lorsque nous l'avons perdu. Le philosophe Peter Sloterdijk a, à ce sujet, montré que les dix commandements de la Bible se renversaient en leur contraire, dès lors que l'on substituait une logique du profit à une justice divine. Il suffit que la prémisse soit : « Je suis l'argent, ton Dieu », pour qu'aussitôt, on obtienne : « Tu as le droit de convoiter l'argent de ton prochain », « Tu as le droit de voler », « Tu as le droit de mentir et même, si besoin est, de tuer ». Et lorsque la valeur marchande supplante toutes les autres valeurs, on se trouve confronté à un grave problème, dès que nous n'avons plus d'argent. De la même façon

qu'Elfriede Jelinek montre la vanité de la promesse de salut par le libre échange, elle dénonce la vacuité, l'absurdité du jargon de ses prédicateurs et de ses disciples. On pourrait dire qu'Elfriede Jelinek fait entrer le langage, et donc le système en crise. Elle s'attaque aussi bien à la litanie du « on ne pouvait pas savoir » des responsables, qu'aux geignements de tous ceux qui se sont fait rouler par la crise et qui, à cause d'elle, n'ont plus été capables de se payer le canapé de leurs rêves. Car, en fin de compte, c'est la même chose. Cela fait vingt ans que nous subissons un lavage de cerveau néolibéral permanent. Son jargon est devenu pour nous la seule façon de penser. La langue d'Elfriede Jelinek, et peut-être aussi la mise en scène de ses textes, peuvent sans doute agir contre cela, comme une façon de dé-formater les esprits. C'est un peu comme si l'art était une formule capable de lutter contre tous ces lavages de cerveau.

### **En quoi a consisté concrètement votre travail sur *Les Contrats du commerçant* ?**

Nous avons rapidement mis sur pied, avec Elfriede Jelinek, une sorte de brigade théâtrale d'intervention rapide. Un premier travail a consisté en des lectures préliminaires de la pièce, que nous avons faites en mars 2009 à l'Akademietheater, à Vienne. Un mélange de performance, de concert, avec lectures et improvisations, pour lequel nous n'avons pas eu plus de deux heures de répétition, et dans le cadre duquel nous avons lu la pièce sans faire de coupes. Le résultat a été une forme assez fluide, libre, laissant cours aux associations les plus orageuses, quelque chose même d'assez dionysiaque, qui s'approchait de très près de l'objectif que je cherche à atteindre : une forme d'état d'excitation collective, suscitée pour favoriser l'épure.

### **D'où provient cette nécessité d'une « brigade théâtrale d'intervention rapide » ?**

Elfriede Jelinek a commencé à écrire sa pièce bien avant la crise financière. Concrètement, elle est partie des scandales de deux banques autrichiennes, la BAWAG, une banque syndicale qui a dilapidé des milliards de salaires de travailleurs en spéculations bancaires, et la Meibank : deux cas flagrants d'abus de confiance et de falsification de bilan. Et puis la crise est arrivée, ce qui a fait, en l'espace d'une nuit, du texte d'Elfriede Jelinek une pièce d'une actualité criante, qui montrait à travers ces scandales autrichiens, une traduction concrète des effets de la crise. Julius Meibank, qui fut rapidement arrêté, a dû payer environ cent millions d'euros de caution pour retrouver la liberté en attendant son procès, et dissiper les soupçons de tentative de fuite qui pouvaient peser sur lui. Il fait désormais partie des rares banquiers auxquels la justice a demandé des comptes. Durant tous ces événements, Elfriede Jelinek n'a pas cessé d'augmenter son texte, de façon à suivre au plus près la réalité et l'histoire de la crise financière. Nous n'avons reçu un texte définitif que peu de jours avant la première de Cologne. Et pour les représentations de Hambourg, un nouveau texte est venu s'ajouter, qu'Elfriede Jelinek a intitulé « Aber sicher ! [Et comment !] ». Par conséquent, nous avons eu besoin d'un groupe qui permette de réagir de façon immédiate aux apports nouveaux. Elfriede Jelinek réagit à l'actualité par l'écriture, nous réagissons par le théâtre. Conformément à cette idée, les spectateurs ne verront pas de mise en scène aboutie, close, définitive. L'essentiel du spectacle, c'est plutôt un atelier textuel dont surgit quelque chose de toujours neuf, de toujours différent. Les spectateurs sont conviés à regarder comment, sur la scène, nous nous livrons à une séance de travail artistique éprouvante, parce qu'elle se déroule presque sans filet de sécurité...

### **En quoi ont consisté, du coup, les répétitions ?**

Contrairement à d'habitude, nous n'avons pas utilisé le temps de répétition pour fixer les détails du jeu, des intonations, etc., mais plutôt pour construire le dispositif qui nous permet, le soir, d'aller à la rencontre du texte. C'est un peu comme un match de football avant lequel il faut une phase d'entraînement. Nous avons expérimenté des situations standard, peaufiné un certain nombre de tactiques à mettre en place pour que chaque soir ait lieu le match entre le Texte et le Théâtre... tout en voulant que la partie se déroule chaque soir différemment. Cette manière de travailler est pour moi une grande chance. Je m'imagine même volontiers poursuivre sur cette lancée : Elfriede Jelinek écrirait un texte chaque matin, et je le mettrais en scène le soir même. Chaque samedi, nous ferions une nouvelle première. Nous serions ainsi en quelque sorte en possession d'une machine à sublimer les enjeux de l'actualité quotidienne, capable de les transformer par l'art, en temps réel, de les rendre compréhensibles, de les révéler au grand jour... C'est une forme qui nous stimule beaucoup, Elfriede Jelinek et moi. La première représentation à Cologne de la pièce *Les Contrats du commerçant*, a constitué, après les lectures que nous avons faites à Vienne, un pas de plus dans cette direction. À Hambourg, nous avons encore poursuivi le travail. Ainsi, cette mise en scène se différencie de mes autres travaux sur Elfriede Jelinek, qui, après des prises de risque et un plaisir à expérimenter, se concrétisaient toujours par une mise en scène aboutie, que l'on peut jouer chaque soir à l'identique.

### **Vous dites aspirer à un théâtre au-delà de la peur, un théâtre où on ne peut plus se cacher, dans lequel il n'y ait plus d'autre possibilité que de se livrer : Comment y parvenir ?**

Nous avons eu recours à quelques règles : tout d'abord, nous n'avons pas répété le spectacle jusqu'à son achèvement, afin de laisser un espace à l'imprévu et à l'improvisation. Nous ne devons à aucun moment donner l'impression de nous reposer sur une sécurité acquise. Lors des représentations, les comédiens auront affaire à un texte qu'ils n'auront jamais eu entre les mains dans sa totalité, et ils devront s'en accommoder immédiatement. Cela suscite une vigilance, une rapidité bien supérieures à ce que permettent tous les arrangements prévus possibles. On introduit ainsi du risque, si bien qu'en l'absence de toute sécurité, il n'y a pas d'autre choix que de surmonter la peur : dans un tel dispositif, on ne peut se permettre d'avoir peur. Ces fausses promesses de sécurité sont une des raisons pour lesquelles les gens ont acheté sans sourciller des assurances pour sécuriser leurs actions, des certificats complètement complètement mensongers ! L'idée selon laquelle il nous faut surmonter la peur convient aussi tout à fait aux textes d'Elfriede Jelinek, que, d'après mon expérience, l'on peut comprendre au mieux si le comédien ne peut pas les interpréter. Nous voulons également libérer le spectateur de sa peur de s'ennuyer, d'être trompé sur la marchandise ou d'être traumatisé ! La lumière de la salle restera donc la plupart du temps allumée, et les

portes seront ouvertes. Les spectateurs pourront, à tout moment, quitter la salle, selon leur liberté la plus absolue... et nous ne leur en voudrons pas ! Pourquoi se faire du mal inutilement ? Quant à nous, les artistes, nous ne pourrions pas nous cacher sur les côtés ou derrière le plateau. Je serai moi-même sur scène pour participer au spectacle, pour modérer, agir, intervenir, et (qui sait ?) peut-être aussi mettre en scène, et il en sera de même pour Thomas Kürstner et Sebastian Vogel, nos musiciens, mais aussi pour Claudia Lehmann, la vidéaste, qui réalise en direct toutes les projections, sans préparation à l'avance. Voilà : c'est là probablement ce que nous pouvons faire de plus honnête. Pour le reste, ce sera au texte de nous aider, et d'ailleurs, lui non plus ne pourra pas se cacher : nous ferons régner la plus grande transparence, en montrant en permanence où nous en sommes dans le texte, les passages que nous supprimons, que nous changeons de place, et là où nous conservons le texte dans son état original.

*Entretien de Benjamin von Blomberg, dramaturge, avec le metteur en scène Nicolas Stemann. Traduction Étienne Leterrier. Avec l'aimable autorisation du Thalia Theater.*

田 ⚡

# DIE KONTRAKTE DES KAUFMANNS EINE WIRTSCHAFTSKOMÖDIE

(LES CONTRATS DU COMMERÇANT. UNE COMÉDIE ÉCONOMIQUE)

D'ELFRIEDE JELINEK

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée 3h45 - spectacle en allemand surtitré en français - première en France

21 22 23 25 26 À 21H30

mise en scène **Nicolas Stemann** dramaturgie **Benjamin von Blomberg** scénographie **Katrin Nottrodt** vidéo **Claudia Lehmann**  
musique **Sebastian Vogel, Thomas Kürstner** costumes **Marysol del Castillo** traduction et surtitrage **Ruth Orthmann**

avec **Therese Dürrenberger, Franziska Hartmann, Ralf Harster, Daniel Lommatzsch, Sebastian Rudolph, Maria Schrader, Patrycia Ziolkowska**  
ainsi que **Benjamin von Blomberg, Thomas Kürstner, Claudia Lehmann, Nicolas Stemann, Sebastian Vogel**

production Thalia Theater  
en collaboration avec le Schauspiel Köln  
avec le soutien du Goethe-Institut et de l'aide de la CMA CGM

# CHRISTOPHE HONORÉ

Depuis l'adolescence, **Christophe Honoré** écrit, même s'il sait déjà qu'il veut, avant tout, être cinéaste. Il le deviendra après ses études universitaires à Rennes, menant de front diverses activités : critique de films, en particulier pour *Les Cahiers du cinéma*, scénariste, écrivain de romans, entre autres pour la jeunesse, et bien sûr réalisateur de longs métrages à partir de 2002. Son premier film, *17 Fois Cécile Cassard*, en fait immédiatement une personnalité incontournable du jeune cinéma français. Avec *Ma mère* (2004), *Dans Paris* (2006), puis *Les Chansons d'amour* (2007), *La Belle Personne* (2008), *Non ma fille tu n'iras pas danser* (2009), *L'Homme au bain* (2010) et *Les Bien-Aimés* (2011), il affirme son désir d'un romanescque d'aujourd'hui, sans se refuser le droit de s'inspirer d'œuvres classiques comme *La Princesse de Clèves* qui a présidé au scénario de *La Belle Personne*. Au théâtre, il est d'abord auteur avec *Les Débutantes* (1998), *Le Pire du troupeau* (2001), *Beautiful Guys* (2004) et *Dionysos impuissant*, présenté en 2005 dans le cadre de la Vingt-cinquième heure au Festival d'Avignon. Il y revient en 2009 pour mettre en scène le drame romantique de Victor Hugo : *Angelo, tyran de Padoue*. Cette année, il y sera présent avec sa création, *Nouveau Roman*, mais aussi avec deux autres de ses pièces : *La Faculté*, écrite à la demande d'Éric Vigner pour les acteurs de l'Académie internationale de théâtre du CDDB-Théâtre de Lorient, centre dramatique national où Christophe Honoré est artiste associé, et *Un jeune se tue*, qui sera jouée par la dernière promotion de l'École de la Comédie de Saint-Étienne, dans une mise en scène de Robert Cantarella.

Plus d'informations : [www.leteatredelorient.fr](http://www.leteatredelorient.fr)

## Entretien avec Christophe Honoré

### Quel pourrait être le message du Nouveau Roman ?

**Christophe Honoré** : Il est très simple. Il affirme que c'est la forme du récit qui fait le récit, et non le récit lui-même. Il affirme qu'il n'y a pas de sujet, et que l'écrivain, après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et des guerres coloniales, ne doit pas devenir un expert, c'est-à-dire une instance qui sait et qui délivre un message à ses lecteurs, mais au contraire, la personne qui ne sait pas et dont les livres doivent porter la trace de son incapacité à exprimer le monde. Aujourd'hui, j'ai un sentiment très fort de retour en arrière par rapport à ces questions.

### Comment imaginez-vous la pièce que vous écrivez sur les écrivains du Nouveau Roman ?

Ce ne sera pas un « Son et Lumière » sur le Nouveau Roman... Au théâtre, mon plaisir réside avant tout dans la direction des comédiens. Donc, rencontrer des acteurs pour leur dire : « Toi, tu vas être Marguerite Duras, toi, tu vas être Nathalie Sarraute, toi, tu vas être Alain Robbe-Grillet », c'est très excitant. Surtout si j'ajoute qu'il n'est pas question de faire des *biopics* sur ces écrivains. Nous ne rechercherons pas la ressemblance avec eux, ni le mimétisme : il s'agira plutôt d'être « traversés » par eux, et pas seulement par leurs œuvres. Cette incarnation d'un écrivain sur le plateau me fascine parce que, souvent, c'est raté au cinéma, à cause des conventions et des convenances. Sur scène, il y aura donc des corps d'écrivains qui ne seront pas réduits à leur fonction, à leur écriture, à leur travail. Et des corps souvent jeunes, pour jouer des femmes et des hommes qui ne l'étaient plus vraiment, afin d'établir immédiatement une distance par rapport au réel. C'est pour la même raison que des femmes vont jouer des hommes. J'espère qu'ils formeront une bande, à l'image de celle formée par leurs personnages.

### Que feront-ils donc entendre de plus ?

Pourquoi, par exemple, un écrivain ressent-il le besoin d'être lu ? Comment s'organise le système de reconnaissance liée à l'œuvre littéraire ? Quelle est la nature du rapport que l'écrivain entretient avec les autres ? Comment, dans ce groupe du Nouveau Roman, sont nés les leaders, les fils préférés, et comment les laissés-pour-compte et les oubliés ont-ils vécu ces différences ? Je veux que la fiction soit faite également de ces sentiments de jalousie, de rivalité, qui peuvent naître dans un groupe, un peu comme dans une famille. Il y aura des confrontations, qui ne seront pas que littéraires. Car le désir de tous ces écrivains est d'être considéré comme le meilleur écrivain français de son temps. Comment expliquer autrement le discours plein de bile de Claude Simon, revenant sur ses avanies précédentes, alors qu'il reçoit le prix Nobel de littérature en 1985 et qu'il est enfin reconnu ?

### À partir de quels matériaux constituez-vous le texte de cette fiction ?

La première étape a été de nourrir les comédiens en leur donnant les œuvres écrites des auteurs qu'ils allaient incarner, mais aussi des documents annexes : interviews, journaux intimes, vidéos. La seconde étape, ce sont les improvisations des acteurs. Souvent maladroites au début du travail, elles sont devenues très riches au fur et à mesure du processus de rencontre entre l'acteur et son auteur. Je retranscris très fidèlement le texte qui naît de ces improvisations. J'ai donc un livret très imposant, à partir duquel je construis mon texte. À cela, j'ajouterai des documents plus particuliers, plutôt de l'ordre de l'entretien, et si cela est juridiquement possible, des extraits des œuvres des écrivains. Je cherche à faire une fiction qui ne soit pas chronologique, qui connaisse des sauts dans le temps. Elle aura sans doute une vertu pédagogique de découverte pour les spectateurs, mais les interrogera aussi sur leurs attentes vis-à-vis de la littérature. Je voudrais que

le public comprenne le projet esthétique de ces écrivains, au-delà des anecdotes et des références. Il n'y aura aucune ironie, mais peut-être un peu de cruauté dans le traitement de ces écrivains et du groupe « révolutionnaire » qu'ils représentent encore aujourd'hui.

**Qui sera donc présent sur le plateau ? Uniquement les écrivains posant, en 1959, sur le perron des Éditions de Minuit à la demande de leur éditeur, Jérôme Lindon ?**

Non, puisqu'il y a deux auteurs du Nouveau Roman absents sur la photo qui seront néanmoins sur le plateau : Marguerite Duras, qui fut écartée, et Michel Butor, qui est arrivé en retard. J'ai souhaité que Catherine Robbe-Grillet accompagne le groupe sur le plateau, ainsi que Françoise Sagan, parce qu'elle avait des liens avec certains membres du Nouveau Roman. À l'époque, elle est l'écrivain le plus lu, et donc le plus vendu. Elle a une jeunesse et une insolence qui la placent hors des romanciers traditionnels, même si son écriture est, elle, extrêmement classique. Elle a par ailleurs signé le Manifeste des 121 pour l'insoumission en Algérie, comme la quasi-totalité des membres du Nouveau Roman.

**Sur quelle période historique s'étend votre pièce ?**

À l'origine, je pensais restreindre notre travail aux années 1959 et 1960, c'est-à-dire entre le moment où est prise la photo et le moment où la quasi-totalité de ceux qui figurent sur la photo vont signer le Manifeste des 121, en septembre 1960. Mais très vite, j'ai compris qu'il ne fallait pas se limiter dans le temps, parce que l'histoire du groupe dépasse largement ces dates. Par conséquent, j'ai eu envie de questionner des écrivains d'aujourd'hui, de leur demander si le Nouveau Roman a compté pour eux et s'il est vrai que le cliché, qui affirme que le Nouveau Roman a asséché la fiction, est justifié. Leurs réponses, toutes différentes, ont cependant un point commun : celui de considérer que les écrivains du Nouveau Roman leur ont ouvert un espace de liberté dans lequel ils peuvent mieux s'exprimer aujourd'hui. J'ai donc étendu notre recherche, au lieu de la circonscrire, comme je l'avais imaginé au début.

**Quels sont ces romanciers contemporains ?**

Marie Darrieussecq, Éric Reinhardt, Gilles Leroy, Charles Dantzig, Geneviève Brisac, Lydie Salvayre, Alain Fleisher, François Bégaudeau, Philippe Sollers, Dennis Cooper, Mathieu Lindon, Tanguy Viel.

**Vous êtes réalisateur. Le cinéma sera-t-il présent sur le plateau ?**

Il y aura une part de vidéo, qui vient d'une envie de créer des effets de montage. Cette vidéo pourra soit contredire ce qui est en train de se jouer, soit illustrer les propos tenus. Cette question du cinéma est capitale, puisque Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ont consacré un temps important de leur vie créative au cinéma. Ils ont été adulés et détestés en même temps pour ces activités. Curieusement, ce cinéma est très anti-Nouvelle Vague et personne ne se revendique plus de ce cinéma-là.

**Vous serez également présent au Festival d'Avignon avec deux autres de vos textes, *La Faculté*, mis en scène par Éric Vigner, et *Un jeune se tue*, monté par Robert Cantarella et interprété par les élèves acteurs de l'École de la Comédie de Saint-Étienne....**

Ces deux textes sont consécutifs à la rencontre avec ces deux metteurs en scène, qui avaient envie de monter des pièces qui revendiquent un certain romanesque. Dans le cas d'Éric Vigner, il y avait le désir de travailler avec les comédiens de son Académie, ces élèves venus d'univers géographiques et culturels différents. À l'époque où il m'a commandé cette pièce et où je l'ai écrite, il n'avait pas encore choisi les comédiens. Avec Robert Cantarella, nous avons construit une amitié professionnelle depuis de nombreuses années. J'étais très heureux qu'il me commande un texte. Les deux pièces tentent de prendre pour modèle la jeunesse d'aujourd'hui. Elles portent les traces de mes obsessions : sensualité des familles, violence du sentiment amoureux, désir de solitude. J'espère qu'elles se répondent, comme une stéréo qui serait désynchronisée.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# NOUVEAU ROMAN DE CHRISTOPHE HONORÉ

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée estimée 1h45 - création 2012

8 9 11 12 13 15 16 17 À 22H

mise en scène **Christophe Honoré** scénographie **Alban Ho Van** lumière **Rémy Chevrin** vidéo **Rémy Chevrin, Christophe Honoré, Baptiste Klein**

costumes **Coralie Gauthier** pour **Yohji Yamamoto, Y's, Limi Feu** assistanat à la mise en scène **Sébastien Levy**

avec **Brigitte Catillon, Jean-Charles Clichet, Anaïs Demoustier, Julien Honoré, Annie Mercier, Sébastien Pouderoux, Mélodie Richard, Ludivine Sagnier, Mathurin Voltz, Benjamin Wangermee**

production CDDB-Théâtre de Lorient Centre dramatique national

coproduction Festival d'Avignon, La Colline - théâtre national Paris, Théâtre national de Toulouse-Midi Pyrénées, Théâtre Liberté Toulon, Théâtre de Nîmes, Maison des arts de Créteil,

Théâtre de l'Archipel Perpignan, La Comédie de Saint-Étienne Centre dramatique national

avec le soutien de Yohji Yamamoto, Y's et Limi Feu

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national

avec l'aide de La Chartreuse Centre national des Écritures du spectacle, du CENTQUATRE-Paris et de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

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



## SPECTACLE

LA FACULTÉ de **Christophe Honoré**

13 15 17 18 19 20 21 22 À 22H / 14 À 23H - COUR DU LYCÉE MISTRAL

mise en scène **Éric Vigner** (voir page 65)

## ÉCOLES AU FESTIVAL

UN JEUNE SE TUE de **Christophe Honoré**

10 11 13 14 15 À 15H ET 19H / 16 À 12H ET 15H - ATELIER ISTS

par les élèves de l'École de la Comédie de Saint-Étienne mise en scène **Robert Cantarella** (voir page 126)

## TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

### UTOPIA MANUTENTION

Films de **Christophe Honoré** et d'auteurs du Nouveau Roman. (voir page 127)

## FRANCE CULTURE EN PUBLIC

UNE FIGURE DU NOUVEAU ROMAN : NATHALIE SARRAUTE

14 juillet À 20H - MUSÉE CALVET - entrée libre

Lecture par **Denis Podalydès** de la Comédie-Française et **Jacques Lassalle**. (voir page 131)

# ÉRIC VIGNER / L'ACADÉMIE DU CDDDB - THÉÂTRE DE LORIENT

Depuis 1990, **Éric Vigner** développe une pratique théâtrale qui s'appuie fortement sur le choix des auteurs, classiques ou contemporains, qu'il veut faire entendre et sur la recherche de formes esthétiques capables de faire naître une scénographie d'aujourd'hui, en lien avec les lieux qu'il investit et le mouvement général des arts. C'est sans doute à sa double formation – études d'arts plastiques et Conservatoire national supérieur d'Art dramatique – qu'il doit la spécificité de sa démarche. Si Dubillard et Duras ont longtemps été ses compagnons de route, il s'est aussi intéressé à Hugo, Corneille et Shakespeare, sans compter Molière qu'il présente à Séoul en 2004, Beaumarchais qu'il fait entendre à Tirana en 2007 et Koltès qu'il met en scène à Atlanta en 2008, témoignant de son intérêt pour les projets internationaux lui permettant de croiser d'autres langues, d'autres pratiques, d'autres publics et d'autres interprètes. Ces rencontres lui ont donné le désir d'imaginer à Lorient, dont il dirige le Centre dramatique national depuis 1996, une « Académie », un espace de transmission, de recherche et de production, où il fait travailler ensemble des acteurs venus de différents horizons. Projet expérimental et laboratoire de théâtre, cette aventure réunit des acteurs originaires du Maroc, de Corée du Sud, de Roumanie, d'Allemagne, de Belgique, du Mali et d'Israël, apportant avec eux leur histoire et leur culture. Ce projet sur trois ans leur a permis de se confronter à des écritures singulièrement différentes : *La Place royale* de Corneille, *Guantanamo* de Frank Smith et aujourd'hui *La Faculté*, pièce écrite pour eux par Christophe Honoré, qui marquera la troisième participation d'Éric Vigner au Festival d'Avignon, après *Brancusi contre États-Unis* en 1996 et *Pluie d'été à Hiroshima* en 2006.

Plus d'informations : [www.letheatredelorient.fr](http://www.letheatredelorient.fr)

## Entretien avec Éric Vigner

**La pièce *La Faculté*, que vous mettez en scène avec les comédiens de l'Académie du CDDDB - Théâtre de Lorient, est le résultat d'une commande que vous avez passée à Christophe Honoré ?**

**Éric Vigner :** Plus qu'une commande, *La Faculté* est née du désir de Christophe de participer à un projet que j'ai nommé « l'Académie », une expérience menée avec de jeunes comédiens qui, dès son origine, s'organisait autour d'un travail en trois étapes. D'abord un apprentissage du théâtre baroque et classique, avec *La Place royale* de Pierre Corneille, puis une plongée dans un théâtre qui se situe entre le documentaire et la fiction, avec *Guantanamo* de Frank Smith, et enfin la rencontre d'une pièce contemporaine, écrite spécialement pour les acteurs de l'Académie. Christophe Honoré, qui est artiste associé depuis 2009 au CDDDB - Théâtre de Lorient, m'a proposé d'écrire cette pièce. Il l'a terminée en juillet 2010, juste avant que ne commencent les auditions pour construire l'équipe de l'Académie. Il ne connaissait donc pas les acteurs et savait seulement qu'ils auraient entre 20 et 30 ans.

**Qui compose ainsi cette Académie ?**

Elle réunit sept jeunes acteurs, français d'origine étrangère (Mali, Maroc, Israël), et étrangers (Corée, Allemagne, Roumanie, Belgique). Je voulais trouver des acteurs qui, tout en maîtrisant parfaitement la langue française, venaient d'horizons géographiques et culturels très différents. Il s'agit d'une jeunesse « du monde », qui me semble être représentative aussi de « la jeunesse française » dans sa diversité et ses origines, qu'elles soient ethniques, linguistiques ou culturelles. Les acteurs possèdent chacun trois langues, leur langue maternelle, le français et l'anglais. Pour les besoins de *La Faculté*, deux acteurs de nationalité autrichienne et américaine rejoignent cette Académie.

**Pourquoi vouloir créer une Académie pour de jeunes acteurs, alors qu'il y a déjà de multiples écoles d'art dramatique ?**

L'Académie rassemble l'école, le laboratoire et la troupe. Elle se fonde sur une règle de trois : trois ans, trois textes, trois principes : celui de la transmission, de la recherche et de la production dans un apprentissage direct avec le public. Basée sur un territoire qui est celui de Lorient et inscrite dans une durée de trois ans, elle se pose la question du théâtre et de sa forme, dans une perspective dialectique librement inspirée des principes de Platon. Ce désir est venu des expériences que j'ai pu mener à l'étranger où j'ai mis en scène des pièces françaises classiques et contemporaines dans la langue du pays, que ce soit *Le Bourgeois gentilhomme* en coréen au Théâtre National de Corée à Séoul, *Le Barbier de Séville* en albanais au Théâtre National de Tirana ou *Dans la solitude des champs de coton* en américain aux États-Unis. J'avais envie d'aller plus loin. Sans compter que l'Académie renouvelle le principe d'une permanence artistique au sein d'un Centre dramatique national.

**L'Académie se clôturera-t-elle à l'issue de la création de *La Faculté* ?**

Il est trop tôt pour le dire. J'ai imaginé cette Académie sur la durée de mon mandat de directeur du CDDDB - Théâtre de Lorient. D'ores et déjà l'expérience a porté ses fruits et s'est avérée nécessaire. Personnellement, je souhaite la faire évoluer. La prochaine saison, nous tournerons les trois spectacles et je mettrai en scène *L'Histoire du soldat* de Charles Ferdinand Ramuz, mis en musique par Igor Stravinsky, avec les membres de l'Académie et sept musiciens de l'Orchestre de Bretagne. Après cela nous verrons bien...

### **Qu'est-ce que ces jeunes acteurs apportent de nouveau au metteur en scène que vous êtes ?**

J'ai souvent travaillé avec de jeunes acteurs. La jeunesse est une force, mais elle se double ici des origines étrangères des acteurs. L'altérité devient l'enjeu permanent du travail entre nous. C'est un projet politique, artistique et philosophique à la fois. Le sujet de *La Faculté* s'inscrit dans la continuité d'un parcours où les questions qui me passionnent sont les mêmes. Seule la forme change. Qu'est-ce qui pousse Othello à tuer celle qu'il aime ? Qu'est-ce qui pousse les jeunes hommes au crime dans *La Faculté* ?

### **Cette problématique qui traverse votre parcours est-elle très liée au tragique ?**

Le tragique est l'endroit le plus dense pour travailler les questions qui fondent notre existence.

### **La pièce de Christophe Honoré est-elle une tragédie ?**

Oui, une tragédie contemporaine qui traverse tous les thèmes tragiques que le théâtre a développés depuis ses origines : le meurtre sacrificiel, le bannissement, les conflits familiaux, les fratries en crise, l'impossibilité de l'amour, le destin, le secret, l'interdit et son corollaire, la transgression... C'est une sorte de cri de la jeunesse, avec une atmosphère très particulière de nuit et de neige, étrangement sombre et lumineuse à la fois. Une histoire d'amour impossible qui rencontre le crime, avec cette interrogation sur le pourquoi des crimes commis par des gens ordinaires qui, par leur acte meurtrier, rejoignent les grands héros tragiques. Ici, c'est une mère de famille qui renie son fils préféré. Ce qui me paraît également essentiel dans cette pièce, c'est le rapport entre une « loi du jour » et une « loi de la nuit », qui recouvre aussi un rapport entre l'intérieur et l'extérieur, le lieu de la famille et le lieu des rencontres. Les facultés sont des lieux de rencontres multiples, où les échanges ne sont pas forcément liés à l'apprentissage de la connaissance, mais aux expériences et aux *deals*. Tout cela est très présent dans la pièce.

### **Quand vous parlez de « gens ordinaires », à qui faites-vous allusion ?**

Le milieu social dans lequel évoluent les personnages n'est pas vraiment précisé. Il ne s'agit ni d'un milieu privilégié, ni d'un milieu défavorisé, mais à l'évidence d'un milieu populaire. Les lieux du spectacle sont le campus de nuit, les barres d'immeubles, le terrain de foot désert. Mais la pièce ne se réduit pas à une quelconque analyse sociologique. Ce qui importe, c'est l'écriture de Christophe Honoré, entre la littérature, le théâtre et le cinéma. Pour faire parler ses héros, il n'utilise pas un parlé quotidien, qui userait de la trivialité pour faire vrai, il invente une écriture violente, parfois crue où gronde le tumulte et résonnent le désir, les rêves lyriques et les pensées rageuses.

### **Cette pièce est-elle politiquement peu correcte ?**

La notion du « correct » et de « l'incorrect » induit celle du jugement dans ce qu'il y a de plus mesquin. Le théâtre se doit d'être le lieu du politique, de l'art et non celui de la moralité. Le crime, dans *La Faculté*, nous amène sur le pourquoi fondamental de cet acte, une question qui échappe à toute réduction moralisatrice. Dans *La Faculté*, il n'y a pas de recherche du scandale pour le scandale, de la provocation pour la provocation. Il y a une situation tragique, qui met en lumière les contradictions de cette jeunesse et les fonctionnements sociaux. En mettant l'homosexualité – et la peur consciente ou inconsciente qu'elle entraîne – au cœur de sa tragédie, Christophe Honoré a écrit sans faux-semblants. L'élan amoureux qui agite ces jeunes gens pourrait être considéré comme « romantique », hugolien, puisque cet élan va les mener à la mort.

### **Dans les didascalies, les indications d'espace sont très cinématographiques : des rues, des appartements, des galeries ouvertes. Comment pensez-vous construire votre scénographie ?**

Il fallait trouver le lieu à Avignon qui se prête à *La Faculté*. C'est-à-dire qui mette les spectateurs dans la situation de la pièce, qui leur permette d'être devant et dedans en même temps. Pour *Brancusi contre États-Unis*, on a investi la Salle du Conclave du Palais des Papes, qui est un lieu d'élection, et pour *Pluie d'été à Hiroshima*, la totalité du Cloître des Carmes. Pour *La Faculté*, on a cherché du côté des écoles et j'ai découvert le Lycée Mistral. Nous sommes à l'extérieur, mais pourtant dans l'école. Sur les marches, au seuil, c'est un lieu de passage au sens large. Il m'est immédiatement apparu comme « le lieu » d'une représentation possible. Le lieu « entre » : « entre » le dehors et le dedans, « entre » l'école et la ville, « entre » veille et sommeil.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



# LA FACULTÉ DE CHRISTOPHE HONORÉ

COUR DU LYCÉE MISTRAL - durée estimée 1h45 - création 2012

13 15 17 18 19 20 21 22 À 22H / 14 À 23H

mise en scène, scénographie et costumes **Éric Vigner** collaboration artistique **Jutta Johanna Weiss** lumière **Kelig Le Bars** dramaturgie **Sabine Quiriconi**  
maquillage et coiffure **Soizic Sidoit** assistantat à la mise en scène **Morgan Dowsett** assistantat à la scénographie **Nicolas Guéniau**  
avec les acteurs de L'Académie **Vlad Chirita, Lahcen Elmazouzi, Eye Haidara, Hyunjoo Lee, Tommy Milliot, Nico Rogner, Isaïe Sultan**  
et **Scott Turner Schofield, Jutta Johanna Weiss**

production CDDB-Théâtre de Lorient Centre dramatique national

coproduction Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, La Comédie de Reims Centre dramatique national / avec la participation artistique du Jeune Théâtre national

Le texte de *La Faculté* sera publié aux éditions Actes Sud-Papiers.

# ROBERT CANTARELLA

Après les Beaux-Arts de Marseille, **Robert Cantarella** se forme à l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez. Très vite, en 1983, il crée un premier lieu, le Théâtre du Quai de la Gare à Paris, puis fonde la Compagnie des Ours avec la volonté de faire découvrir ou redécouvrir les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. C'est en 1987 qu'il rencontre l'écrivain Philippe Minyana et crée sa pièce *Inventaires* : ce sera là le début d'un long compagnonnage. Alternant pièces contemporaines et classiques du répertoire, Robert Cantarella met en scène Lars Norén, Michel Vinaver ou Noëlle Renaude tout autant que Shakespeare, Tchekhov ou Strindberg. Nommé directeur du Théâtre Dijon Bourgogne, Centre dramatique national en 2000, il y crée notamment le festival Friction en mai, rendez-vous pour les nouvelles formes de l'écriture scénique, avant de rejoindre en 2005 l'aventure du Centquatre, qu'il fera sortir de terre et dirigera avec Frédéric Fisbach jusqu'en mars 2010. Il est aussi auteur de nombreux articles critiques et de romans parus aux Éditions Lignes et, depuis 2004, réalisateur de documentaires et de fictions. Au Festival d'Avignon, Robert Cantarella a déjà présenté *Le Siège de Numance* en 1992, *L'Homme nu* et *Murder* en 1993, *Domaine public* en 1996 et *Hippolyte* en 2007. Cette année, il propose un nouveau texte de Christophe Honoré, *Un jeune se tue*, avec les élèves de l'École de Saint-Étienne, et des leçons de Gilles Deleuze.

Plus d'informations : [www.robertcantarella.com](http://www.robertcantarella.com)

## Deleuze, une expérience par la voix :

Passer par la voix est un des accès aux sens et à la sensualité, incarnés de façon provisoire, passagère, pendant la durée réelle d'un échange de cours. La théâtralité est réduite à son minimum. Je suis assis, des oreillettes de petit format me font entendre la voix de Deleuze, je redis ce que j'entends au plus près de la voix d'origine, en refaisant les inflexions, les suspens, et les interventions. Chaque cours est de plus de deux heures. J'ai d'abord écouté, puis j'ai voulu faire passer tout cela par un corps, le mien, pour repérer les effets physiques d'une copie sonore. Deleuze, lui-même, construit sa séance à partir d'un cours préparé et improvise au contact des étudiants. Le rythme, la fréquence, le battement des idées en train de se constituer par la voix s'entend, et se ressent. Je ne copie pas les attitudes ou bien une manière d'être ; au contraire, le texte traverse le passeur qui le retransmet avec la réalité de son corps et du grain de sa voix, dans une proximité qui, elle, peut rappeler les regroupements des cours d'origine. Je n'ai pas assisté à ces cours. J'ai, comme beaucoup, découvert d'abord l'écriture, puis la voix de Deleuze, dans ce sens-là. La voix comme moyen de transport m'a souvent facilité la compréhension. Je dirai justement la sensation d'une idée, et surtout du chemin de son développement. C'est en jouant avec sa voix que peu à peu je me suis pris à le dire, puis à en faire une copie exhaustive. Mon métier de théâtre me fait souvent dire à un acteur « dis un peu pour voir » et particulièrement quand le sens paraît bouchonner. J'ai pensé aux exercices de copie si habituels en peinture, et j'ai entamé des ateliers de copie sonore. La pratique, comme en peinture, est jubilatoire pour celui qui fait, et pour celui qui reçoit.

*Robert Cantarella*

▣  
avec l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

## FAIRE LE GILLES

UNIVERSITÉ SAINTE-MARTHE - durée 2h10 - entrée libre

16 17 18 19 20 À 11H30

textes **Gilles Deleuze**

avec **Robert Cantarella, Alexandre Meyer**

production R&C / Ménagerie de Verre (Paris)  
avec le soutien de la DRAC Haute-Normandie



ÉCOLES AU FESTIVAL

UN JEUNE SE TUE de **Christophe Honoré**

10 11 13 14 15 À 15H ET 19H / 16 À 12H ET 15H - ATELIERS

par les élèves de l'École de la Comédie de Saint-Étienne mise en scène **Robert Cantarella** (voir page 126)

# GUILLAUME VINCENT

Des études de théâtre et de cinéma conjuguées à un passage au Conservatoire de Marseille mènent **Guillaume Vincent** à l'École du Théâtre national de Strasbourg, dont il intègre la section mise en scène en 2001. Il y reçoit l'enseignement de Stéphane Braunschweig, Krystian Lupa ou encore Daniel Jeannetteau et coadapte avec Marion Stoufflet, élève dans la section dramaturgie, le roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*, qu'il met en scène en 2002. Dans ce travail, on décèle déjà ce qui fera sa marque de fabrique, à savoir une place prépondérante accordée aux acteurs. Après avoir fondé la compagnie MidiMinuit, il s'intéresse plus particulièrement à Lagarce avec *Nous, les héros* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, à Wedekind et *L'Éveil du printemps*, dont il livre une version expurgée et exaltée, puis à Fassbinder dont il monte, à la Comédie de Reims, *Le Bouc* et *Preparadise Sorry Now*. Après un spectacle jeune public, *Le Petit Claus et le Grand Claus* d'après le conte d'Andersen, et la mise en scène d'un opéra de Frédéric Verrière, *The Second Woman*, librement inspiré du film *Opening Night* de Cassavetes, Guillaume Vincent s'attaque aujourd'hui à l'écriture d'une pièce créée pour le Festival d'Avignon qui l'invite pour la première fois. Le temps qui passe, la mort qui rôde et, face à cela, la nécessité de l'humour sont trois ingrédients constitutifs de son théâtre. Un théâtre où l'intime se dévoile dans une fête drôlement macabre.

Plus d'informations : [www.midiminuit.fr](http://www.midiminuit.fr)

## Entretien avec Guillaume Vincent

### Pourquoi le metteur en scène que vous êtes a-t-il aujourd'hui le désir d'écrire une pièce ?

**Guillaume Vincent** : Lorsque j'ai mis en scène *L'Éveil du printemps* de Wedekind, j'ai écrit un prologue dialogué en supplément du texte original. Ensuite, pour *Nous, les héros* de Lagarce, j'ai interviewé les acteurs et écrit à partir de là des textes, inclus dans le spectacle, que les comédiens disaient à la première personne. Je n'ai donc pas un rapport de fidélité absolue aux textes que je mets en scène, pas plus que de prétention littéraire par rapport à ma propre écriture. Après avoir orchestré ces quelques séquences, qui servaient à proposer des situations de jeu, j'ai eu envie de poursuivre plus précisément et plus pleinement ce travail d'écriture.

### Dans quel univers installez-vous ces acteurs ?

J'avais envie d'un monde où s'opère un certain glissement de réalité. Dans la vie, il y a des moments où votre état peut ne plus être « normal », pour cause de dépression, d'abus d'alcool ou de drogue, de maladie... On a alors une vision de la réalité qui est comme une anamorphose, c'est-à-dire que la réalité transformée apparaît plus réelle que la réalité elle-même. Ce sont des moments où tout semble vaciller. Le théâtre permet justement d'exposer ce monde en le confrontant au monde réel directement sur le plateau, par des moyens scénographiques relativement simples. Un auteur comme Marivaux, qui joue sur le trouble des abysses et les ambiguïtés du jeu, qui questionne le vrai et le faux, est pour moi une référence en la matière. Sa pièce *Les Acteurs de bonne foi* est à ce titre exemplaire, même si je la considère plutôt comme une extraordinaire théorisation de ce sujet que comme une pièce à jouer. Par ailleurs, j'avais le désir d'écrire sur les fantasmes qui traversent parfois notre vie quotidienne, sur ces moments où, à partir d'un événement très concret, on glisse vers l'imaginaire. J'ai gardé le souvenir très précis d'une amie me racontant qu'alors qu'elle donnait un bain à son enfant, elle avait glissé vers l'angoisse de la noyade. C'est pour cela que l'eau joue un certain rôle sur le plateau, eau qui tue par noyade, eau miraculeuse qui guérit, eau qui rend fertile...

### Peut-on parler d'un univers fantastique en ce qui concerne votre texte ?

Quand on parle d'univers « fantastique », on pense à Edgar Poe ou à Théophile Gautier, cette part noble de la littérature fantastique. Pour ma part, je suis plus proche des films d'horreur. Quand j'ai mis en scène *L'Éveil du printemps*, j'en ai regardé beaucoup, très attentivement, pour identifier les mécanismes qui génèrent la peur chez le spectateur, puis j'ai essayé de transposer ces « recettes » au théâtre. En étudiant ces œuvres, j'ai surtout constaté qu'elles jouent toutes sur le ressort des fantasmes et de l'inconscient. Mais on peut aussi trouver cette excitation de l'angoisse et de la peur au théâtre sans faire référence à ces films. Par exemple, quand Romeo Castellucci met en scène *Purgatorio*, il arrive à nous mettre en empathie avec le personnage de l'enfant, sans qu'un seul mot ne soit échangé. Il crée un suspense incroyable sans aucune violence visible sur le plateau, uniquement par le pouvoir de la suggestion. Mais le suspense au théâtre passe aussi par les coups de théâtre. J'utilise beaucoup cette technique dans mon texte : il y a des révélations surprenantes à des moments où, bien sûr, on ne les attend pas, des situations de danger suggérées qui créent un suspense sans résolution...

### En dehors du cinéma fantastique, vous sentez-vous d'autres liens avec le cinéma ?

Mes liens avec cet art sont anciens, puisque j'ai fait des études universitaires de cinéma. Je suis particulièrement intéressé par la technique du montage, le flash back en particulier. Dans *La nuit tombe...*, il y a une forme d'écriture qui, par moments, peut faire penser à une écriture de scénario. En ce qui concerne les réalisateurs dont j'affectionne le travail, je parle souvent de Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson et R.W. Fassbinder grâce à qui j'ai découvert Douglas Sirk qui, comme lui, critique violemment l'establishment, mais dans un univers très contraint, très sophistiqué, dans une sorte de décalage paradoxal et particulièrement riche. Et puis, il y a Ingmar Bergman, qui sait si bien décrire ces univers d'enfance traversés de fantômes...

### Y a-t-il également des auteurs dramatiques, dont vous vous sentiez proche ?

Forcément ceux qui expriment des états que j'aime explorer. C'est le cas en ce moment pour les auteurs norvégiens : Henrik Ibsen, Jon Fosse ou Arno Lygre, que j'ai commencé à lire après avoir écrit *La nuit tombe...* A posteriori, j'ai l'impression d'être dans une très grande proximité avec ces œuvres dites « psychologiques », ce qui est parfois devenu comme un gros mot. Chez Ibsen, il y a également un art du scénario étonnant. Mais c'est peut-être Franz Kafka qui m'est le plus cher...

### Vous inscrivez vos personnages dans un lieu unique, une chambre d'hôtel. Pourquoi avez-vous fait ce choix ?

Parce que je crois que c'est un lieu privilégié pour parler des sujets que je souhaite aborder, de ce glissement de la réalité. Cela m'est apparu évident lorsque, me réveillant dans une chambre d'hôtel - ce qui arrive fréquemment lorsque l'on est en tournée -, j'ai cru être chez moi... Mais la chambre d'hôtel est aussi le lieu de la délocalisation, le lieu qui peut être fréquenté par des étrangers, où l'on parle des langues différentes. Dans ma pièce, on parlera d'ailleurs l'allemand, le russe et l'italien, manière de faire résonner le texte différemment. J'imagine un hôtel un peu décati, qui a connu les fastes d'antan, mais dont la splendeur est maintenant défraîchie. Un hôtel à l'image d'un monde en voie de décomposition.

### La pièce a été écrite pour des acteurs que vous avez choisis à l'avance...

Oui, mais pour eux en tant que personnes, plus qu'en tant qu'acteurs.

### Votre texte se modifiera-t-il au cours des répétitions en fonction du travail avec eux ?

Étant donné que le texte va être édité, cela change un peu mon projet initial. Il y aura une version papier définitive du texte, mais je suis sûr que les répétitions modifieront cette version pour donner naissance à une autre, celle qui sera dite et jouée par les acteurs sur scène. Car, au cours du travail sur le plateau, je sais que je pourrai par exemple geler des passages, supprimer des séquences. Je m'accorde volontiers cette liberté, notamment pour profiter des improvisations des acteurs.

### L'enfance tient-elle une place particulière dans votre pièce ?

Oui, mais à travers le fantasme de la maternité, qui est vraiment à l'origine de cette pièce et qui se décline ensuite dans les liens familiaux. La pièce est traversée par un enfant qui fantasme sa mère comme une sorcière, un autre qui fantasme un frère plus parfait que lui ou encore deux demi-sœurs qui fantasment leur père commun.

### Serait-on proche d'un conte ?

Disons que j'aime cet univers du conte, où tout est possible. C'est pour cela que j'utilise dans ma pièce le prologue de *Peau d'âne* de Charles Perrault où il est écrit : « On peut aimer sans mesure jusqu'aux marionnettes. » Cela me permet de donner une piste aux spectateurs, en leur disant qu'il faut se laisser surprendre, qu'il faut accepter de ne peut-être pas tout comprendre immédiatement. Il est vrai que l'univers des contes me touche beaucoup. J'ai d'ailleurs adapté pour le théâtre *Le Petit Claus et le Grand Claus* de Hans Christian Andersen. Et puis, comme beaucoup de monde, je suis un grand admirateur d'*Alice au pays des merveilles*...

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*

■

## LA NUIT TOMBE... DE GUILLAUME VINCENT

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS - durée estimée 2h - création 2012

10 À 22H / 11 12 14 15 16 17 18 À 17H ET 22H

mise en scène **Guillaume Vincent** dramaturgie **Marion Stoufflet** scénographie **James Brandily** assistantat à la scénographie **Émilie Marc, Alice Roux**  
lumière **Nicolas Joubert** son **Olivier Pasquet, Géraldine Foucault** vidéo **Thomas Cottreau** costumes **Lucie Durand** marionnettes **Bérandère Vantusso**  
avec **Émilie Incerti Formentini, Florence Janas, Pauline Lorillard, Nicolas Maury, Piero Usberti, Susann Vogel** et la voix de **Nikita Gouzovsky**

production Cie MidiMinuit

coproduction Festival d'Avignon, La Colline - théâtre national Paris, CICT Théâtre des Bouffes du Nord, La Comédie de Reims, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, Théâtre du Beauvaisis / Espace Jean Legendre Théâtre de Compiègne Scène nationale de l'Oise, Ircam-Centre Pompidou (Paris), Théâtre des 13 Vents Centre dramatique national de Montpellier, Festival Delle Colline Torinesi (Turin), Le Parvis Scène nationale Tarbes Pyrénées, Le Mail Scène culturelle de Soissons

avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et de l'Institut français, et l'aide à la création de textes dramatiques du Centre national du théâtre

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national

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

*La nuit tombe...* sera publié aux éditions Actes Sud-Papiers.

# SÉVERINE CHAVRIER

De sa formation en lettres et en philosophie à ses études de piano et d'analyse musicale en passant par de nombreux stages pratiques sur les planches, **Séverine Chavrier** a gardé un goût prononcé pour le mélange des genres. En tant que comédienne ou musicienne, elle multiplie les compagnonnages avec Rodolphe Burger, François Verret et Jean-Louis Martinelli, tout en dirigeant sa propre compagnie, La Sérénade interrompue, avec laquelle elle développe une approche singulière de la mise en scène, où le théâtre dialogue avec la musique, mais aussi avec l'image et la littérature. Séverine Chavrier construit en effet son expression à partir de toutes sortes de matières : le corps de ses acteurs, le son de son piano préparé, les vidéos qu'elle réalise souvent elle-même, sans oublier la parole. Une parole erratique qu'elle façonne en se plongeant dans l'univers des auteurs qu'elle affectionne. D'abord avec Hanokh Levin pour *Épousailles et Représailles*, puis aujourd'hui avec J. G. Ballard. Au Festival d'Avignon, on a pu la voir en 2011 dans le spectacle de François Verret, *Courts-Circuits*, et dans un concert d'improvisation avec Jean-Pierre Drouet.

## Entretien avec Séverine Chavrier

### Pour quelles raisons avez-vous choisi l'œuvre de J. G. Ballard comme source d'inspiration de votre nouvelle création ?

**Séverine Chavrier** : D'abord, en raison de ce que J. G. Ballard écrit dans la préface de son livre *Crash*, au sujet de ses intentions de romancier. Il dit que, dans un XX<sup>e</sup> siècle héritier du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, essentiellement introspectif, il est nécessaire d'écrire de la science-fiction pour développer une littérature qui touche à la métaphysique. Mais une science-fiction qui fasse la part belle à la politique et à la pornographie. Pour lui, la science-fiction d'anticipation n'est pas une *fantasy* – au sens anglais du terme – sur un avenir incertain dans des espaces extérieurs, mais une introspection sur un ici et un maintenant. Il recentre la science-fiction sur la psyché et la préfère à la conquête spatiale, comme ce fut le cas dans les années 1960. On peut rapprocher cette démarche de celle du cinéaste Tarkovski qui fait de la science-fiction dans son jardin, dans son pays, et qui nous parle de métaphysique, en voulant être au plus proche de l'humain tel qu'il est aujourd'hui et maintenant. La seconde raison de mon attachement à cet auteur est son humour *british*, très différent de l'humour juif israélien de Hanokh Levin, sur lequel j'ai précédemment travaillé. Il y a enfin une troisième raison qui justifie mon intérêt pour cet auteur, c'est sa critique des classes moyennes dans nos sociétés occidentales. Dans les années 90, ce thème est récurrent dans son œuvre, en particulier dans *Millenium People*. Il envisage une révolution utopique de la classe moyenne, pleine d'humour, qui se termine cependant très mal dans *Sauvagerie*, un court roman écrit en 1988, dans lequel les enfants de ces classes moyennes, tellement en avance technologiquement sur leurs parents, décident de les tuer... Ce thème de la famille est aussi au cœur d'une de ses nouvelles, *Unité de soins intensifs*, qui prouve que J. G. Ballard n'avait aucune illusion sur la famille ou sur le couple. Cette cruauté, cette logique du pire me touche beaucoup, comme sa façon d'écrire très déconstruite, qui tient un peu à l'influence de William S. Burroughs, pour lequel il avait une grande admiration. Pour toutes ces raisons, j'ai le sentiment que je peux, avec J. G. Ballard, ouvrir mon regard sur le monde à partir de ma petite intimité. Mais je veux prendre les textes de J. G. Ballard comme une exigence de pensée, comme une source d'inspiration, plus que comme une matière littéraire.

### Comment caractériseriez-vous cette façon de J. G. Ballard de regarder notre monde ?

Il utilise des fictions, parfois un peu tirées par les cheveux. Dans *Crash* – qui est une prémonition plus qu'une fiction d'ailleurs –, il touche à l'anxiogène en nous amenant à nous interroger sur ce qui se passerait si les transports s'arrêtaient comme ça, tout d'un coup. Il pose de nombreuses questions comme, par exemple : dans quel état de stress nous retrouvons-nous dans un aéroport derrière des plaques de verre, quand nous ne pouvons plus quitter le sol de l'aéroport ? Mais les transports, c'est aussi la possibilité de passer d'un monde à un autre en quelques heures de vol, avec tout ce qui peut se passer dans la tête de ceux qui traversent ces mondes. On nous avait promis d'être téléportés en l'an 2000, mais aujourd'hui, on va toujours à la gare avec nos valises. J'ai filmé beaucoup de gares, de trains, et j'ai le sentiment qu'on est plus dans un monde d'exode que dans un monde de téléportés. Je crois que le fait d'appartenir à une génération à laquelle on a beaucoup promis – puisque nous devons être cette « génération nouvelle de l'an 2000 » – m'oblige à regarder ce monde avec un certain scepticisme. On a abandonné la conquête spatiale, abandonné l'idée de progrès social, les rêves de puissance. La seule chose que l'on nous a donnée, ce sont des avancées technologiques qui passent par la conquête des réseaux de communication. J. G. Ballard pense que l'homme, cherchant toujours à se trouver une appartenance à une communauté, la trouve aujourd'hui dans ces réseaux de communication, car ils ont réussi à vraiment inventer un langage. Malheureusement, ils évacuent la vie affective des humains.

### Est-ce donc une vision très critique que nous propose J. G. Ballard ?

Certainement, car ces réseaux sont déshumanisés. Mais il insiste beaucoup sur la spécificité de la manipulation qui s'établit à travers eux : l'absence de victimes. Il ne peut pas y avoir victimisation, à partir du moment où l'on fait le choix d'être manipulateur ou manipulé. Nous devons donc impérativement reconquérir une certaine sentimentalité. Pour moi qui, par mes études musicales, suis héritière de Chopin et de Schumann, cela me semble indispensable.

### Y a-t-il d'autres sujets qui vous intéressent dans l'univers de J. G. Ballard ?

Oui, il insiste beaucoup sur la manie du *listing*, dont nous sommes victimes. Lui-même est un spécialiste des fiches techniques, sur les voitures, sur les procédés médicaux, qu'il étudie pour attirer notre attention. Dans notre environnement, ce phénomène se retrouve aussi dans la façon dont les journalistes ont tendance, aujourd'hui, à privilégier les faits, les listes de faits bruts, avec une précision que l'on prend pour de la connaissance, mais qui n'en est pas.

### Cet univers d'anticipation influencera-t-il votre scénographie ?

L'écriture de J. G. Ballard contient des indications scéniques. Son rapport à la lumière est très important, ainsi que son rapport aux espaces. Dans *Crash*, il travaille sur une hypothèse concrète, la voiture, et il passe en revue, de façon exhaustive, tout ce que l'on peut faire dans cet espace automobile. Il est aussi passionné par l'image, par sa toute-puissance. Il s'intéresse à l'archivage possible grâce aux iPhones et cela m'a obligée à exercer ma curiosité sur ces nouveaux médias. J'ai travaillé avec une webcam, ce qui, auparavant, n'était pas du tout dans mes habitudes. J'ai réalisé des petits reportages sur la façon dont les gens vivent chez eux, en imitant ceux qui échangent quotidiennement des photos de leur intimité. Mais bien sûr, je voudrais travailler sur la texture de ces images, qui devra être différente selon leur origine, ainsi que sur leur cadrage, parce que ce n'est pas la même chose que d'être filmé par des caméras de surveillance urbaine que par quelqu'un qui filme ses amis pendant ses vacances. Je voudrais suspendre le temps du plateau, en intégrant ces images diverses.

### Intégrerez-vous d'autres textes que ceux de J. G. Ballard, des textes écrits par d'autres auteurs ?

Oui, j'aimerais faire entendre des écritures plus poétiques, venant d'autres univers. Des auteurs aussi variés que Nicolas Bouvier ou Jules Michelet, William Faulkner, ainsi que F. Scott Fitzgerald qui, finalement, a écrit de l'autofiction. Pour moi, ces textes, comme ceux de J. G. Ballard, sont des univers qui constitueront cet objet commun que je veux construire avec ceux qui travaillent à mes côtés. Je peux donner des hypothèses de travail aux acteurs grâce à ces textes. Je ne suis ni dans l'idée de construire des personnages, ni dans celle d'établir des dialogues à partir de ces textes.

### Parmi les auteurs que vous avez cités, Jules Michelet détonne...

Ce qui m'intéresse chez lui, c'est son intérêt pour le Moyen-Âge en plein XIX<sup>e</sup> siècle, car il me semble que chaque époque a son Moyen-Âge. Dans *La Sorcière*, un livre très féministe, il y a des phrases qui pourraient être du Ballard... Il y a de formidables descriptions sur les états de violence. Dans un genre très différent, je voudrais aussi faire entendre Nicolas Bouvier, car il défend le voyage contre le tourisme, en partant du théorème suivant : soit on est étranger partout, soit on est chez soi partout...

### Votre spectacle s'appelle *Plage ultime*...

Oui, cela vient d'une expression italienne *spiaggia ultima*, qui veut dire « la dernière chance ». C'est le titre d'une nouvelle de Ballard. Le spectacle sera construit autour de sas que l'on franchira successivement pour atteindre cette dernière plage, qui peut aussi être une plage de CD avec le dernier morceau... Cette dernière plage débouchera quand même sur un horizon d'espoir. Même si je ne suis pas naturellement optimiste.

### Vous êtes musicienne : la musique tient donc une grande place dans votre travail. Sera-t-elle présente dans votre prochain spectacle ?

Il ne m'est pas possible d'imaginer qu'elle ne soit pas présente. La musique est l'élément qui peut réconcilier sur un plateau. C'est le retour du mélancolique. Pour moi, il est important que mon amour pour la musique puisse se manifester sur chacun de mes spectacles et qu'il soit partagé par les spectateurs. Sur le plateau, je travaille beaucoup sur des ambiances, que la musique permet de créer très rapidement. Il y aura de la musique live et de la musique enregistrée. Le piano sera au cœur de la scénographie, il aura une vie intense, se transformera, sera le lieu d'expériences, de rencontres entre les acteurs et moi-même.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



## PLAGE ULTIME

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL - durée estimée 2h30 - création 2012

9 10 13 15 À 18H / 14 À 14H ET 18H

écriture et mise en scène **Séverine Chavrier** scénographie **Vincent Gadras** lumière **Christian Dubet** son **Philippe Perrin** vidéo **Benoît Simon** images **Jules Zingg**  
costumes **Laure Maheo**

avec **Bénédicte Cerutti**, **Séverine Chavrier**, **Marta Izquierdo Muñoz**, **Mika Kaski**, **Natacha Kouznetsova**, **Laurent Papot** et la participation de **Hugo Cardinali**

production Festival d'Avignon  
coproduction Théâtre Nanterre-Amandiers, MC2: Grenoble, Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie  
avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du Dicréam  
accueil en résidence au CENTQUATRE-Paris  
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

# JEAN-FRANÇOIS MATIGNON

Après avoir suivi des études de philosophie, très tôt passionné par le théâtre, **Jean-François Matignon** signe sa première mise en scène en 1987 avec *Le Bouc* de Fassbinder, suivie en 1988 de *La Peau dure* de Raymond Guérin. Il crée en 1990 la Compagnie Fraction avec laquelle il va proposer plus de vingt spectacles majoritairement inspirés par des auteurs contemporains, Genet, Williams, Müller, Brecht et plus minoritairement des classiques, Shakespeare, James ou Büchner, dont il monte le *Woyzeck* en 2001. Pour faire vivre un théâtre engagé, qui se doit de parler au monde et de donner la parole à ceux qui en sont privés, il s'intéresse depuis 2008 à l'auteur britannique David Peace et à sa tétralogie *The Red Riding Quartet*, qu'il a adaptée sous le titre *Swan*, avant de travailler sur *GB 84*. Au Festival, il a déjà présenté en 1998 *Lalla (ou La Terre)* de Didier-Georges Gabily et a participé à la mise en scène d'*Hôtel Europa* de Goran Stefanovski en 2000.

Plus d'informations : [www.compagnie-fraction.net](http://www.compagnie-fraction.net)

## Entretien avec Jean-François Matignon

**Votre spectacle réunit deux textes : *Woyzeck* de Georg Büchner et *GB84* de David Peace, deux auteurs sur lesquels vous avez déjà travaillé séparément. Pourquoi les réunir aujourd'hui en une même création ?**

**Jean-François Matignon :** Ma découverte de David Peace s'est faite à travers sa tétralogie (*1974, 1977, 1980, 1983*), quatre romans policiers qui réunissent tous les éléments qui m'intéressent depuis toujours dans le roman noir. Une écriture forte, qui a évolué dans le temps, un style puissant, qui fait penser à James Ellroy, et des histoires à travers lesquelles il est possible de décrypter les grandes lignes de force qui sous-tendent le monde d'aujourd'hui. J'aime aussi le côté fragmentaire de l'écriture de David Peace, qui utilise différents matériaux narratifs, et le fait que sa langue soit travaillée de l'intérieur par des sortes de litanies. Il prend un motif et le fouille jusqu'à épuisement. Enfin, je suis particulièrement sensible au travail de cet écrivain parce qu'il donne la parole aux opprimés et aux victimes, en particulier celles de l'ex-Premier ministre anglais Margaret Thatcher, sa bête noire. Il accuse cette femme d'avoir suivi les principes ultralibéraux de Ronald Reagan aux États-Unis et donc, d'être la première responsable de ce qui se passe aujourd'hui en Grande-Bretagne, de cette dérive vers l'ultralibéralisme. Je partage aussi avec David Peace son intérêt pour le peintre Francis Bacon et pour la musique rock des années 80.

**Mais pourquoi revenir à *Woyzeck* que vous aviez déjà mis en scène en 2001 ?**

Parce que je crois que cette œuvre est inépuisable et que je sais, pour en avoir parlé avec lui, que David Peace lui a toujours porté beaucoup d'intérêt, comme aux pièces de Heiner Müller et aux textes d'Antonin Artaud. Certains personnages de ses romans sont des références directes à ces auteurs de théâtre. Dans *Tokyo, ville occupée*, son dernier opus, il fait clairement des variations littéraires autour de *Woyzeck*. En ce qui concerne le personnage de Martin, le mineur en grève de *GB84*, il y a vraiment un lien avec le héros de Georg Büchner. Il m'a donc paru évident de l'intégrer dans mon travail. Martin et *Woyzeck* se regardent par-delà les époques (1984 et 1837). Ils se reconnaissent et sont tous deux emportés par une tourmente : la grève et la dislocation d'un couple pour le premier, la trahison amoureuse et la jalousie dévastatrice pour le second. L'un et l'autre éprouvent, à un moment donné, l'impasse du langage et bataillent pour s'exprimer autrement. L'un et l'autre éprouvent cette peur qui naît lorsque « ça devient si sombre qu'on dirait qu'on est aveugle ».

**Dans leur écriture, David Peace et Georg Büchner procèdent tous deux par fragments...**

David Peace a une écriture du fragment, mais ce sont des fragments vraiment organisés, ce qui n'est pas le cas dans *Woyzeck*, œuvre inachevée dont les fragments ont été recueillis après le décès de l'auteur. Dans mon adaptation, je trahirai inévitablement les deux œuvres, puisque l'on exerce toujours une certaine forme de manipulation à partir du moment où l'on fait une œuvre à partir d'autres œuvres. Je me sers assez librement dans ces textes, en fonction de ce que je veux inscrire sur le plateau. Mais c'est une trahison admirative, à laquelle j'associe régulièrement David Peace, puisque nous nous connaissons bien depuis mon travail intitulé *Swan*, construit à partir de sa tétralogie.

**Comment organisez-vous le montage entre les deux textes ?**

La présence de *Woyzeck*, au cœur de ce travail, ne doit pas être théorique ou démonstrative. Je pense plus à un travail généalogique, comme une remontée, via le personnage de Martin, vers une figure primordiale qui serait celle de *Woyzeck*. Il faudrait que Martin soit traversé par des « plages » de *Woyzeck*, comme on dit en musique. On peut aussi imaginer qu'à certains moments particuliers du récit, Martin parle la langue de *Woyzeck*, pour que les deux langages se confrontent sur scène.

***GB84* est tout à la fois un roman policier, un roman psychosociologique, un roman historique, un roman politique et une tragédie naturaliste. Quels axes avez-vous choisi de privilégier dans votre adaptation ?**

Nous avons beaucoup et longuement travaillé, par dépôts successifs, à la suite de nombreuses lectures, sans le souci d'être exhaustif puisque c'est impossible ! Et nous avons choisi de faire entendre ce qui concerne la grève des mineurs. D'abord vue du côté du pouvoir, et donc de Margaret Thatcher et de ses sbires, en particulier les membres de la *Special Branch*, le service

secret de renseignements de la police, puis du côté des mineurs, avec un fil rouge : le couple formé par Martin et Cat. Il fallait alors trouver des règles de jeu différentes pour ces deux univers. Par exemple, dans l'univers des mineurs, il y a des paroles enregistrées en voix-off, qui correspondent aux pensées de Martin, parce qu'elles ne sont parfois pas en accord avec ce qu'il dit. Ce procédé n'aurait pas de sens dans l'univers du pouvoir. Dans la première partie du spectacle, début du conflit entre le syndicat des mineurs, dirigé par Arthur Scargill, et Margaret Thatcher, il nous faut quitter les anecdotes du roman, pour aller vers une description plus atmosphérique de l'ambiance générale, alors qu'à d'autres moments, les anecdotes sont essentielles pour comprendre les enjeux vitaux qui traversent *GB84*. Il s'agit d'un dosage qui ne peut se trouver qu'en répétitions, après avoir été testé avec les acteurs.

### **Est-il nécessaire de s'éloigner du roman de David Peace pour mieux le faire exister sur scène ?**

Certainement, et par étapes successives. À un moment, il faut abandonner l'auteur en étant sûr que l'on se trouve au même endroit que lui, mais en proposant un autre langage, qui est celui du plateau. Prendre de la hauteur est nécessaire pour ne plus être illustratif. Comme le roman est un roman policier, nous pouvons nous appuyer sur l'intrigue pour déjà fixer un axe de travail.

### **Le leader syndical Arthur Scargill n'est jamais présent sur le plateau. Pourquoi ?**

Arthur Scargill est présent par sa voix, que l'on entend au travers de plusieurs extraits de ses discours, et aussi par des images projetées. Choisir de ne pas l'incarner, alors que Margaret Thatcher, elle, est présente en chair et en os, est une manière de les distinguer radicalement, bien qu'ils soient indissociables dans cette affaire. Ils ont été désignés femme et homme de l'année 1984 par la presse britannique. C'est ce combat de chefs qui a fasciné les Anglais.

### **Le mélange entre personnages historiques et personnages de fiction a-t-il nécessité un traitement différent pour chacun sur le plateau ?**

La différenciation, quand elle existe, doit être appuyée. Margaret Thatcher, par exemple, est une icône qui doit être stylisée. Mais si le roman est une comédie humaine où se mêlent personnages historiques et personnages fictifs, à partir du moment où ils sont incarnés sur scène, ils deviennent avant tout des personnages de théâtre. Il faut donc les traiter comme tels, quel que soit leur statut dans le monde réel.

### **Tous les personnages, ou presque, sont présentés dans leur vie privée et dans leur vie publique. Ce ne sont donc pas des archétypes...**

Tous les personnages de David Peace portent en eux une déchirure, qui fait d'eux des prisonniers de quelque chose. Ils sont plongés dans des histoires qui les obligent à se regarder eux-mêmes : ils se retrouvent tous devant un miroir à un moment ou à un autre de leur existence. Dans ces instants de vérité, ils peuvent remonter le cours de leur vie. C'est le cas de Malcom, l'un des responsables du service de renseignements de la police, qui, avant de se suicider, nous raconte sa vie et, à travers elle, la vie des services secrets au moment de la guerre en Irlande du Nord. On comprend ainsi que ce conflit a servi de laboratoire pour les entreprises de déstabilisation et de manipulation que le pouvoir conservateur britannique a multipliées pendant la grève qui l'opposa aux mineurs. Pour le gouvernement Thatcher, la grève des mineurs est une véritable guerre et les moyens mis en œuvre contre eux sont incroyablement disproportionnés. Mais il y a aussi une guerre intime entre certains personnages, souvent amoureuse, qui s'ajoute à la guerre politique et syndicale qui traverse cet immense champ de bataille.

### **Mais n'est-ce pas la peur qui finalement domine dans les deux camps ?**

La peur, mais aussi la terreur. R.W. Fassbinder disait : « La peur dévore l'âme. » La peur ravage, la peur tétanise, la peur soumet. Elle coupe les bras et transforme les individus en chair à canon. Manipuler les peurs est assez facile. Dans le monde de David Peace, les victimes comme les bourreaux ont peur. Le gouvernement de Margaret Thatcher se souvient en effet de l'échec de l'ancien Premier ministre conservateur Edward Heath qui avait dû s'incliner devant les mineurs en 1974. Il y a donc une peur du pouvoir et un désir de vengeance, qui renforcent conjointement l'atmosphère de violence.

### **Cette violence traverse tout le roman, comme il traverse *Woyzeck* de Georg Büchner. Comment l'imaginez-vous sur le plateau ?**

La violence n'est, en effet, pas seulement faite de mots. Il y a des meurtres dans les deux œuvres. Après avoir essayé de rendre cette violence palpable et visible sur le plateau nous en sommes revenus à quelque chose de plus stylisé. Alfred Hitchcock disait qu'il était très difficile de tuer quelqu'un, même au cinéma, et je crois que c'est encore plus difficile au théâtre. Nous n'avons donc pas choisi le réalisme et j'aimerais que la succession des morts à la fin du spectacle prenne une forme très shakespearienne. Cela passe sans doute par les monologues dans lesquels ils révèlent, avant de mourir, quelque chose d'eux-mêmes. De toute façon, la violence se situe dans l'engagement du corps des acteurs sur le plateau tout au long du spectacle et dans la parole qui est proférée.

### **Les personnages ne sont-ils pas engagés sur un toboggan fatal sur lequel ils glissent sans pouvoir s'opposer au destin ?**

Certainement, et c'est ce qui fait la force des deux œuvres. Avec elles, je crois que l'on établit un rapport au monde d'une puissance terrible. La peur et la terreur sont à l'œuvre et entraînent ce mouvement. Cela étant, il y a une résistance des hommes : ils ont la peau dure, même face aux pires dérèglements.

### Peut-on dire que David Peace met au cœur de ses ouvrages la lutte des classes ?

C'est évident, même si ce n'est plus la lutte des classes telle que nous l'avons connue au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais nous ne sommes pas en présence de pamphlets politiques. Pour moi, ce qui rend les livres de David Peace essentiels, c'est qu'ils inscrivent en leur cœur les problématiques d'individus qui ont été évincés de la littérature ou qui peut-être n'y ont jamais eu droit de cité. Des gens ont eu droit à la parole dans le théâtre purement documentaire, mais non dans le théâtre fictionnel et sensible. Faire entendre la parole de cet auteur est donc essentiel pour faire contrepoids au discours dominant, sans que cette parole soit obligatoirement rassembleuse. Elle doit plutôt provoquer le questionnement et nous permettre de nous situer dans les rapports idéologiques.

### La musique occupe une grande place dans votre travail. Qu'en sera-t-il pour *W/GB84* ?

Ce sera un travail composite, avec des fragments de morceaux connus mais retravaillés, et des compositions originales constituées d'un mélange de sons enregistrés, captés sur le plateau et de musiques créées pour l'occasion, comme des nappes plus ou moins mélodiques, des contrepoints de vibratoires dramatiques. Cela crée une musique conçue pour générer des effets de vertige, à l'image des romans de David Peace et bien sûr de *Woyzeck* de Georg Büchner.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



avec la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

## W / GB84

LIBREMENT ADAPTÉ D'EXTRAITS DE ROMANS DE DAVID PEACE ET DE *WOYZECK* DE GEORG BÜCHNER

TINEL DE LA CHARTREUSE - durée estimée 2h40 - création 2012

10 11 12 13 15 16 17 18 À 18H

mise en scène et adaptation **Jean-François Matignon** scénographie **Jean-Baptiste Manessier** lumière **Laurent Matignon** son **Stéphane Morisse**  
images **Michèle Milivojevic**

avec **Valère Bertrand, Stéphane Czocek, Michèle Dorlhac, Sophie Mangin, Julie Palmier, Valérie Paüs, Roland Pichaud, Thomas Rousselot, Sophie Vaude**

production Compagnie Fraction

coproduction Festival d'Avignon, TJP de Strasbourg Centre dramatique national d'Alsace, Le Tricycle (Grenoble) / en partenariat avec la Ville de Grenoble

avec le soutien de la CCAS / avec la participation artistique du Jeune Théâtre national / Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

*GB 84* est publié aux éditions Rivages / noir et *Woyzeck* est disponible en poche dans la collection Folio-Théâtre.



AVEC LA CCAS, DANS LE CADRE DE CONTRE COURANT

LA PEAU DURE de **Raymond Guérin**

20 juillet À 22H - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE

mise en scène **Jean-François Matignon**

avec **Sophie Vaude**

# KORNÉL MUNDRUCZÓ

C'est dans une ère post-socialiste que **Kornél Mundruczó** effectue ses études supérieures à l'Université de Budapest, en section cinéma. Acteur à ses débuts, il réalise en 2000 *This is Wish and Nothing More*. Immédiatement reconnu, ce premier film marque le début d'une carrière fulgurante comprenant une dizaine d'œuvres (*Pleasant Day, Johanna, Delta...*) témoignant toutes d'une exigence et d'un anticonformisme récompensés par les plus grands festivals, dont celui de Cannes. Parallèlement à ce travail cinématographique, Kornél Mundruczó s'intéresse au théâtre. Comme ses films, ses spectacles s'attachent aux laissés-pour-compte, aux marginaux, « les seuls qui peuvent encore nous tendre un miroir ». Hyperréalistes et lyriques à la fois, ils mettent en lumière la part sombre et brutale de l'humanité et plongent le spectateur en eaux troubles. Son théâtre ne prend pas de gants pour aborder les sujets qui dérangent : secte totalitaire et société en mal de rêves dans *La Glace*; violence et inceste dans *The Frankenstein Project*; trafic d'humains et prostitution dans *Hard to Be a God*. Accompagné de comédiens dont certains sont issus de la troupe du Krétakör formée par Árpád Schilling, Kornél Mundruczó vient pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : [www.protoncinema.hu](http://www.protoncinema.hu)

## Entretien avec Kornél Mundruczó

**Vos films et vos mises en scène de théâtre sont très liés à l'histoire de la Hongrie et à la réalité contemporaine de votre pays. Pourquoi avoir choisi un roman sud-africain, *Disgrâce* de J. M. Coetzee, qui parle de la situation en Afrique du Sud, comme base de votre prochaine création ?**

**Kornél Mundruczó** : J'ai été très touché par ce roman. En lisant les romans de J. M. Coetzee, je sens depuis longtemps qu'ils parlent de nous, qu'ils creusent le fond de notre existence. Coetzee connaît beaucoup de choses sur l'homme, sur les différents niveaux de l'humiliation et sur ses résultantes : la lutte éternelle des spoliés contre ceux qui les ont privés de leurs droits. Cette histoire est concrète, elle pose la question de savoir comment la communauté blanche s'est appropriée, après la chute de l'apartheid, un nouveau statut ; comment elle cherche à se redéfinir dans ce contexte complètement perturbé où la répartition du pouvoir n'est plus la même ; comment la communauté des hommes blancs, cultivés, bien élevés, peut faire face à l'injustice qu'elle a pratiquée lors du processus de la colonisation. Chaque pays a ses Noirs et ses Blancs. Une majorité de Sud-Africains blancs demeure arc-boutée sur le milieu clos qui était autrefois le sien. Mais les choses ont pris une tournure nouvelle, et les biens sont redistribués. Je crois que cette situation est d'une certaine façon semblable à celle qui prévaut actuellement en Hongrie. Il y règne une grande tension, et au sein de la société hongroise, et vis-à-vis de l'Europe. Dans le spectacle que nous préparons, on verra donc des Sud-Africains joués par des acteurs hongrois. Je ne veux pas gommer les similitudes qui existent entre ces deux pays, même s'ils sont historiquement et géographiquement très éloignés l'un de l'autre.

**Comment imaginez-vous ce passage entre les deux réalités ?**

Si le spectacle est réussi, je pense que les spectateurs y verront davantage une réflexion sur l'humanité en général qu'un cours sur l'Afrique du Sud. Je voudrais surtout parler des fautes que l'homme peut commettre, de sa prétention parfois, de ses doutes aussi. Ce que j'aime dans le roman de Coetzee, c'est qu'il n'y a pas de manichéisme : on ne peut pas dire que les blancs sont mauvais et les noirs sont bons. Ce que nous voulons représenter sur le plateau, c'est le conflit, l'antagonisme à jamais irrésolu : l'homme est un loup pour l'homme. Et, dans cette situation, la seule réaction possible est d'essayer de retrouver nos origines communes qui se situent quelque part à la limite du règne animal, de retrouver la vérité de la jungle ou celle de la terre. Nous voulons établir un dialogue avec les spectateurs, hongrois, français, européens, sur ces situations d'antagonisme. C'est notre devoir de citoyens européens.

**Dans le roman, il y a des dialogues et des monologues, principalement ceux du professeur David Lurie, le héros du roman. Allez-vous conserver le texte de Coetzee dans cette dualité, en vous donnant parfois la liberté de rajouter d'autres textes, trouvés en improvisation par exemple ? Ou bien allez-vous le modifier plus profondément ?**

Il va y avoir d'autres textes, même si l'adaptation de ce roman sera plus « traditionnelle » que ce que j'ai l'habitude de faire. Quand je dis traditionnelle, cela veut dire plus respectueuse, plus fidèle. Ceci étant dit, nous ne préparons pas une soirée littéraire autour de J. M. Coetzee, mais un événement théâtral où nous cherchons à toucher à la vérité profonde du roman au lieu d'en faire une simple adaptation littérale. Nous serons donc, bien sûr, obligés d'intégrer les corps des acteurs et les gestes qu'ils vont devoir accomplir, ainsi que les paroles, les textes qui leur viennent à l'esprit et les inspirent. On suivra donc fidèlement la pensée de l'auteur telle qu'elle est énoncée dans le livre, mais on ne retrouvera pas obligatoirement tous les mots qu'il emploie pour nous la faire parvenir.

**Dans votre travail, les corps des acteurs sont très présents, avec parfois une grande violence dans leurs rapports. Traitez-vous la violence au théâtre et au cinéma de la même façon ?**

On ne peut pas faire la même chose au cinéma et au théâtre, bien sûr. Les deux genres sont différents et se contredisent souvent. Mes travaux théâtraux sont plus stylisés, plus ludiques, plus sarcastiques, plus débridés d'un point de vue générique que mes projets cinématographiques. Car sur le plateau de théâtre, nous jouons avec une réalité à laquelle on ne croit pas. Au cinéma, grâce au réalisme photographique, tout doit être interprété comme réel, ce qui rend les limites plus strictes.

### **Vos études ont plutôt été cinématographiques. Comment êtes-vous arrivé au théâtre ?**

Il y a beaucoup de hasard. En effet, ce n'est pas vraiment un choix délibéré et, en ce sens, je pourrais dire que je ne suis pas vraiment un homme de théâtre. Mais j'aime bien appartenir au monde du théâtre, surtout parce que c'est une expérience commune, une expérience que l'on partage. Mais mes deux activités ne se mélangent pas vraiment : même si je peux faire de la vidéo dans mes spectacles de théâtre, je ne réalise absolument pas de la même façon un film de cinéma. Sur la scène, je veux utiliser une forme très simple, immédiatement compréhensible. Pour moi, les deux genres ne se rejoignent qu'au niveau de la réflexion, car il s'agit de deux moyens d'expression très différents. En tout cas, ce n'est pas mon intention de mélanger les deux formes.

### **Dans les romans de J. M. Coetzee, en particulier dans *Elizabeth Costello*, il y a beaucoup d'animaux car l'auteur établit de nombreux parallèles entre leur comportement et celui des humains. Dans *Disgrâce*, ce sont les chiens qui jouent un rôle important. Seront-ils présents sur le plateau ?**

Il y aura un chien certainement. Mais l'objectif n'est pas d'avoir beaucoup d'animaux sur scène, car l'homme est aussi un animal. Quand je dis cela, ne le prenez pas au sens péjoratif, il s'agit d'un simple fait. Sur le fond du roman, vous avez tout à fait raison, J. M. Coetzee traite les animaux d'une façon incroyable. On pense qu'il y a 800 000 Blancs qui ont quitté l'Afrique du Sud depuis la fin de l'apartheid, et ils avaient presque tous des chiens. Traditionnellement, les Noirs n'ont pas de chiens dans les familles. C'est pour ça qu'il y a tellement de chiens errants dans ce pays, principalement ceux qui ont été abandonnés par les Blancs. Les chiens sont donc le témoignage de l'Histoire, du passé. L'auteur les considère comme une catégorie supplémentaire par rapport aux Blancs et aux Noirs, une catégorie qui subit l'oppression des deux autres. À la fin du spectacle, nous allons prononcer une phrase fantastique de Coetzee qui parle de la possibilité de tout recommencer « sans droits, sans dignité. Comme un chien. »

### **Le roman est constitué de deux parties : une qui se passe au Cap, chez le professeur Lurie et à l'Université, puis ensuite une partie à la campagne, où il va rejoindre sa fille. Il y a beaucoup d'aventures dans la première, et donc un mouvement permanent, alors que la seconde est plus lente. Allez-vous conserver cette différence de rythme ?**

Dans le spectacle, nous commencerons avec la seconde partie. Nous pensons qu'il est important de suggérer la structure, les proportions du roman, mais dans le rythme, nous n'y serons pas vraiment fidèles ; sur la scène, ce qui est le plus difficile à représenter avec fidélité, c'est le lent passage du temps.

### **Travaillez-vous toujours en improvisation avec vos acteurs ?**

Je ne dirais pas qu'il s'agit d'une vraie technique d'improvisation. Dans un premier temps, nous faisons ensemble des lectures de textes et discutons des personnages et des rapports qu'ils entretiennent les uns aux autres, analysons les significations possibles. Puis, très vite, les acteurs travaillent sans moi en s'appuyant sur un canevas écrit qui comprend aussi quelques dialogues qu'ils peuvent compléter à leur gré. Ensuite, au moment où nous nous retrouvons de nouveau, nous procédons ensemble à l'élaboration des scènes, bien sûr.

### **Vos acteurs sont-ils déjà en possession des textes lorsqu'ils travaillent seuls ?**

J'ai construit un schéma assez détaillé de la pièce, qui sert de base de travail. Plus tard, les comédiens reçoivent des scènes intégrales plus élaborées. Dans le travail de répétitions en commun, je peux donc supprimer certaines scènes que j'avais prévues et rajouter des passages amenés par les acteurs. Nous travaillons aussi avec des documents annexes qui, en plus du roman, nourrissent l'imagination des comédiens. Nous avons, par exemple, passé des semaines à regarder des films documentaires sur l'Afrique du Sud, avant et après l'apartheid. Même si, attention, notre travail ne se situe nullement du côté du théâtre documentaire.

### **Vous travaillez souvent avec les mêmes acteurs...**

C'est vrai. Dans cette nouvelle production, il n'y a qu'un seul acteur avec lequel je n'ai jamais travaillé. C'est celui qui joue le professeur Lurie, c'est-à-dire le héros du roman. J'ai demandé à Sándor Zsótér, un metteur en scène très célèbre en Hongrie, de prendre en charge ce rôle.

### **Dans vos créations théâtrales, les spectateurs sont des partenaires privilégiés. Comment concevez-vous ce rapport entre scène et public ?**

Je n'attends pas de participation active de la part du public. Je ne souhaite pas que le spectateur exprime son opinion, mais je désire qu'il soit présent au cœur des événements représentés. Il faut dire que j'aime créer des situations complexes, souvent politiquement incorrectes, devant lesquelles il n'est pas facile d'avoir un avis tranché, une réponse immédiate et toute faite. L'art humanitaire et consensuel est pour moi un grand et dangereux mensonge. D'ailleurs, on le rencontre plus souvent au cinéma qu'au théâtre.

### **Le mot « scandale » revient souvent dans le roman. Pour vous, qu'est-ce qui est scandaleux aujourd'hui au théâtre ou dans la vie ?**

Ce qui est scandaleux dans notre monde, c'est l'absence de dialogue. On est prêt à blesser n'importe qui dans sa dignité, en refusant de le considérer et d'échanger avec lui. Pour moi, c'est une attitude violente. Ce refus de l'autre est très fréquent en Hongrie et, je le crains, dans le reste de l'Europe. Étrangement, le roman de Coetzee m'a ouvert les yeux sur ce phénomène, même s'il y a des différences entre l'Afrique du Sud et la Hongrie à ce sujet.

**Dans le roman, le phénomène de la peur est également très présent. Existe-t-il aussi en Hongrie et comment l'expliqueriez-vous ?**

C'est une peur existentielle, qui est démultipliée par le manque de perspectives offertes aux jeunes et aux moins jeunes. Chaque période de crise est donc favorable à ce phénomène. Mais il faut dire aussi que nous cherchons toujours à nous adapter à la force et à l'ordre dominant : c'est une règle quasi historique. Il est très difficile de faire comprendre aux hommes qu'ils ne sont pas obligés de s'adapter à cet ordre. En Hongrie, nous avons tendance à vivre dans le passé et non pas dans le présent en cherchant toujours à inculper les autres. Nous sommes engloutis dans une multitude de questions irréflechies, qui nous viennent de conflits historiques non réglés et qui nous handicapent aujourd'hui encore.

**Au tout début du nouvel ordre post-apartheid, Nelson Mandela a créé la commission « Vérité et Réconciliation » pour essayer d'évacuer cette déchirure historique : y a-t-il eu la même chose en Hongrie, après la chute du régime communiste ?**

Je n'ai pas connaissance d'une telle commission en Hongrie et je ne sais pas si les gens en auraient eu envie. Mais je suis sûr qu'aujourd'hui, il y a une réelle frustration, justement parce qu'on n'en a pas parlé. Il faut dire que cette frustration s'ajoute à toutes les précédentes, car les Hongrois n'ont pas parlé de la Seconde Guerre mondiale, ni de la Première, ni de la fin de l'Empire d'Autriche et de la création de la Double Monarchie en 1867. Nos peurs sont historiques et archaïques.

**Le théâtre vous paraît-il être un moyen de les faire entendre ?**

Si l'art qui se vante de pouvoir présenter des solutions à ce genre de problèmes se ment à lui-même et est résolument inefficace, l'art peut, par contre, provoquer la réflexion et mener à une sorte de consolation par l'intermédiaire de la reconnaissance des faits. Il peut donner de l'espoir, même en présentant le mal, la brutalité ou le meurtre. C'est ce qui est à la base de la tragédie, depuis qu'elle existe.

**On a dit du héros du roman de J. M. Coetzee qu'il est un professeur un peu perdu dans ce nouveau monde post-apartheid. Comment le voyez-vous ?**

Je crois surtout qu'il ne voit que lui-même, qu'il ne pense qu'à posséder les autres et qu'il n'arrive pas à dépasser ses propres limites. C'est un homme d'esprit, prisonnier de son propre sentiment de supériorité. Lorsqu'il réalise sa petite révolte personnelle et se fait virer de l'université, il part à la campagne où il comprend que tout son savoir ne lui sert plus à rien. Et au milieu de son désert personnel, il doit faire face à une vie, à une vérité, à une hiérarchie de forces tout à fait différentes de celles qu'il a connues jusque-là. La prise de conscience, même lorsqu'elle se fait dans la peine, est toujours une bonne chose.

**Quelle vision avez-vous de la situation actuelle de la Hongrie ?**

Les perspectives que nous avons ne sont pas bonnes. Je crois qu'une réflexion indépendante et libre devient difficile, elle n'a pas de « terrain favorable ». Le plus grand défi auquel nous sommes confrontés, c'est de trouver le moyen de pouvoir rester indépendants, de penser individuellement, conscients de nos parts de responsabilité dans notre propre pays.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



## DISGRACE (DISGRÂCE) D'APRÈS LE ROMAN DE J. M. COETZEE

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL - durée estimée 2h30 - spectacle en hongrois surtitré en français - création 2012

19 20 21 22 24 25 À 18H

mise en scène **Kornél Mundruczó** dramaturgie **Viktória Petrányi** scénographie et costumes **Márton Ágh** musique **János Szemenyei**  
lumière **András Éltet** son **Zoltán Belényesi**

avec **Gergely Bánki, János Derzsi, László Katona, Annamária Láng, Lili Monori, Roland Rába, B. Miklós Székely, János Szemenyei, Kata Weber, Sándor Zsótér**

production Proton Cinema + Theater

coproduction Festival d'Avignon, Wiener Festwochen (Vienne), KunstenFestivaldesArts (Bruxelles), Trafó House of Contemporary Arts (Budapest), Malta Festival Poznan, Hebbel am Ufer (Berlin), RomaEuropa Festival 2012

*Disgrâce* est disponible en poche dans la collection Points aux éditions du Seuil.

# STEVEN COHEN

Pour **Steven Cohen**, l'intime est radicalement politique. Le performeur, qui se définit lui-même comme « sud-africain, blanc, juif et homosexuel », fouille ainsi avec minutie les greniers comme son passé, à la recherche des objets, formes et matières qui composent, sur le plateau ou dans ses films, un univers à la fois poétique et militant. Loin d'être narcissiques, ses mises en scène de son corps et de sa propre histoire constituent le support d'une exploration des failles et des grâces de l'humanité. Avec des maquillages ultrasophistiqués et des costumes excentriques qui dévoilent plus qu'ils ne cachent, Steven Cohen se travestit, ou plutôt se métamorphose en une créature aussi inquiétante que colorée. Apparaître constitue un geste fondateur de son art : en chandelier dans un *township* de Johannesburg, juché sur des talons-crânes au cœur de Wall Street dans *Golgotha*, nu tatoué d'étoiles de David pour une performance dans la cour du Musée de la résistance à Lyon. En faisant irruption sur scène ou dans l'espace public, il crée une brèche dans notre quotidien et dans notre esprit, non pas pour nous faire trébucher, mais pour nous forcer à nous arrêter. À faire face, ensemble, à l'indifférence qui gagne du terrain parmi nos sociétés. Le Festival d'Avignon l'invite pour la première fois.

Plus d'informations : [www.latitudescontemporaines.com](http://www.latitudescontemporaines.com)

## Entretien avec Steven Cohen

**Du lustre de votre performance, *Chandelier*, aux crânes sur lesquels vous marchiez dans *Golgotha*, les objets ont toujours été au cœur de vos créations, voire à leur origine. Pouvez-vous nous raconter l'histoire du journal intime qui est à la base de votre nouveau spectacle ?**

**Steven Cohen :** Je suis moins intéressé par les objets en tant que tels, que par l'énergie et les histoires qui en émanent. Les objets sont des formes dans lesquelles je cherche des concepts. Pour des raisons légales, je ne peux pas répondre à votre question dans le détail. Mais je peux certainement dire des choses sur les choses que je ne peux pas dire. L'histoire inscrite dans ce journal intime n'est pas la mienne, mais le récit construit autour de cette histoire m'appartient.

**Vous avez déjà traité le thème de l'Holocauste, dans *Cleaning Time Vienna*, ou pendant votre performance pour le Musée de la résistance à Lyon. Comment l'abordez-vous cette fois-ci ? Dans quelle mesure ce journal intime, tenu par un jeune Juif français entre 1939 et 1942, apporte-t-il quelque chose de nouveau ?**

Il n'y a peut-être rien de nouveau dans ce matériau. Cependant, il est précieux parce qu'il est authentique, inédit et, surtout, parce qu'il a été écrit à l'époque de la Shoah et n'a jamais été retravaillé depuis. Même s'il n'apporte pas de nouvelles informations, il constitue un nouveau témoignage de cette période de l'Histoire. Cet objet trouvé nous ramène à l'histoire de l'Holocauste – à une histoire qui est presque entièrement régie par le désespoir, la destruction et l'anéantissement –, il est un signe d'optimisme, qui peut créer de l'énergie. L'auteur du journal n'a jamais cessé d'espérer (même l'action d'écrire un journal est un geste d'espoir), alors même que tous les systèmes de croyance autour de lui faisaient l'objet d'une destruction massive. Pour moi, ce journal parle des moments de soulagement, entre deux épisodes d'une insoutenable agonie ; il est une bouffée d'espoir avant le prochain étranglement, avec sa jubilation délicate pour la musique, la littérature et pour le simple fait d'être en vie. Pour moi, le journal incarne le dévouement et la confiance face à la destruction de tous les systèmes de croyance ; il est intelligent, sensible et pictural – mais surtout, il est le fruit de l'amour. Ce journal intime est une entité constante, dans un monde qui se désagrège. Au début, lorsque j'ai commencé à travailler avec ce journal, j'avais l'impression que je découvrais des choses qui n'appartenaient pas à la réalité de notre époque, des choses historiques. Maintenant que nous avons découvert les héritiers du journal (dont j'ai retrouvé moi-même la trace, et non l'inverse), j'ai le sentiment d'avoir pris quelque chose à des gens qui avaient déjà été contraints de donner beaucoup. La tournure que ce travail a pris m'a obligé à questionner, à réévaluer et à reconsidérer beaucoup de choses : l'histoire de l'Holocauste est si récente et si ancrée dans notre présent, que chaque morceau de papier provenant de cette période de l'Histoire porte la trace de son propriétaire, une personne en chair et en os avec une existence bien tangible... Ce ne sont pas de simples récits, mais les témoins de vies bien réelles.

**Une des caractéristiques fondamentales de votre travail est de faire des allers-retours entre deux réalités : votre histoire personnelle et celle du monde. Quelles passerelles établissez-vous entre le journal intime de ce jeune homme et vous-même ?**

Je tiens moi aussi un journal, dans lequel j'écris les choses que je ne parviens pas à dire, et les choses qui ne doivent pas être dites. Mais le journal intime que j'ai trouvé et qui sert de point de départ au spectacle est en quelque sorte le journal que je n'ai pas eu à écrire, car mes grands parents ont échappé aux circonstances qui y sont décrites. En tant qu'artiste visuel, je me suis immédiatement attaché aux illustrations qui composent le journal, plutôt qu'à la langue, qui m'était totalement étrangère lorsque j'ai découvert l'objet. Mais l'écho que je perçois dans cet objet trouvé provient étonnamment autant de sa forme que de son contenu – la multitude de petits textes et leurs illustrations, méthodiques, minutieuses et miniatures –, et du fait qu'une scène soit exprimée dans un centimètre carré, avec une économie de mots et de traits. Les observations consignées dans ce journal sont d'une innocence hautement intelligente. On y dénote une certaine naïveté, mais aussi une fervente volonté de vivre, à travers ses efforts inlassables de consigner ce qui arrive et les descriptions banales qui attestent de l'effroyable piège – remarquablement orchestré – qui s'abat sur les Juifs de France pendant la Seconde Guerre mondiale.

**Votre travail est marqué par des occupations dérangeantes de l'espace public (les townships, Wall Street, etc.). Avec *Title Withheld*, vous nous invitez cette fois-ci sous la scène de la Cour d'honneur du Palais des papes...**

Il y a une curieuse contradiction à inviter les spectateurs dans un espace dont l'accès leur est généralement interdit. C'est un lieu particulièrement intéressant pour montrer le processus de création plutôt que le résultat abouti. Pour moi, travailler dans cet espace est une chance pour expérimenter et laisser le public voir ce qui se passe derrière la façade, depuis l'intérieur du sac qui contient les tours du magicien, et observer les fils qui tissent ensemble l'illusion. C'est aussi un endroit où l'on peut se raconter des secrets. Ce n'est pas une réalité parallèle, mais un autre point de vue sur cette même réalité. Sous la théâtralité du plateau, on entrevoit les fondements qui révèlent la nature de ce qu'ils supportent. L'espace physique des dessous de scène évoque de nombreuses questions : que signifie vivre du mauvais côté de la frontière, derrière le mur, dans une zone de non-droit, caché ? Comment pouvons-nous comprendre avec empathie ce que signifie vivre avec de faux papiers, emprunter une identité, vivre sous un déguisement, avec une protection illusoire, enfermé dans des placards ? Nous pouvons le comprendre, car nous vivons tous avec des mensonges... le genre de mensonge que la mort révèle... ou bien la vie. J'ignore à quel point l'espace va redéfinir mon travail, s'il va amplifier, déformer ou faire résonner différemment mes intentions. Je dois travailler sans aucune certitude, mais avec beaucoup de confiance. Personnellement, évoluer sous le plateau me libère des attentes relatives à ce qui se passe habituellement sur la scène. Je n'essaie pas de recréer un spectacle à l'envers, une ombre de la réalité.

**Que va-t-il alors se passer dans ses dessous de scène ?**

Je ne peux pas vous donner de réponse à cette question. Non que je souhaite vous cacher quelque chose, non, je suis honnête quand je vous dis que ce qui va se passer est une surprise pour nous tous, y compris pour moi. Bien sûr, il y a des éléments avec lesquels j'ai volontairement choisi de travailler, mais la manière dont ils vont interagir et dont ils vont se présenter ensemble, je n'en ai aucune idée. C'est comme cuisiner sans recette. Il y a une multitude de choses que je voudrais utiliser, mais je ne peux pas (parce qu'elles sont illégales, coûteuses ou impossibles), de sorte que mon travail sera forcément empreint de ce qui n'a pu être utilisé. Du manqué éprouvé et de mes trouvailles. Mon travail ne parlera pas de moments en particulier, mais du temps qui se niche entre ces moments, acceptant la perte, intégrant la découverte, et restant ouvert à la possibilité de tout perdre à nouveau. Le travail a eu raison de moi – je suis obligé de retrouver du sens dans le fait d'être l'objet de ma propre création –, ce qui est aussi insensé que la vie, je sais, mais il y a des moments où je préfère le sensible au raisonnable, et parfois, je pense que le non-sens a plus de signification que la logique froide et implacable. Je veux rester ouvert aux circonstances troublantes que le fait d'être sous la scène pourrait impliquer. Je n'ambitionne pas d'être un conquérant tout-puissant, qui peut transformer chaque espace en allant à l'encontre de sa nature. Nous, artiste et spectateur, moi et vous, avons la chance d'être autorisés à passer du temps ensemble dans cet espace. Nous nous réjouissons en ce lieu, même s'il ne nous est pas très plaisant.

**Vous vous qualifiez de « Juif antisioniste ». Ce positionnement identitaire a-t-il des implications dans votre pièce ?**

Il est trop facile d'interpréter à tort le slogan « Juif antisioniste ». Je préfère me décrire comme un Juif qui a d'énormes problèmes avec les réalités politiques et les pratiques sionistes de l'État d'Israël. Mais dans mes recherches pour cette création à Avignon, j'ai pris la décision personnelle de ne pas utiliser l'Holocauste comme un fer de lance contre le sionisme en Israël. C'était mon intention initiale, mais mes intentions ont changé, tout comme l'eau bouillante se change en vapeur d'eau. J'ai grandi dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, dans un système familial qui était aussi raciste que l'encourageait l'État. J'ai grandi sans me poser de questions et sans mener d'actions : je me considère donc comme complice de ce système de discrimination – les discriminations précèdent toujours les génocides – reconnu comme un crime contre l'humanité. Mes grands-parents (que j'aimais intensément et à qui je pardonnais tout) ont échappé à un système raciste, qui débuta avec la répression et la discrimination, et se termina par l'extermination de diverses communautés d'Europe de l'Est. Mais en venant en Afrique du Sud, ils sont devenus ce qu'ils méprisaient, c'est-à-dire des oppresseurs culturellement dominants qui ont tiré profit d'un système politique injuste. Pour moi, c'est une meilleure base pour attaquer les politiques sionistes. Après avoir vécu dans le système de l'apartheid en Afrique du Sud, certains Juifs, auparavant considérés en Europe comme de méprisables nègres blancs, sont devenus de grands patrons tout-puissants, écrasant une population noire asservie et impuissante. Mais ceci fera l'objet d'un autre travail. Ce sera pour mon prochain projet que j'ai déjà intitulé – non sans autocritique –, « Je suis AshkeNazi ».

**Pendant le processus de création, vous avez sollicité plusieurs institutions comme le musée de l'Holocauste du Cap. Quel a été l'apport de ces rencontres ?**

Pour moi, il était important de pouvoir effectuer des recherches au Centre sur l'Holocauste au Cap, en Afrique du Sud, car le musée a une approche globale de l'histoire de la Shoah, ainsi que des autres systèmes d'oppression et de discrimination qui ont résulté de ce génocide. Verrons-nous les résultats de cette recherche sur scène ? Probablement pas. Mais les informations glanées pendant cette phase ont nourri mon travail dans son ensemble. Elles ont changé sa nature et même son état – les intentions vaporeuses se sont matérialisées en de solides convictions. Ce besoin de faire de telles recherches tient aussi au fait qu'être un Juif blanc en Afrique du Sud est une position compliquée et délicate (à la fois de victime et de vainqueur). Il m'a semblé nécessaire de fonder une partie de mes recherches au sein du pays où mes grands-parents ont fui et dans lequel ils ont trouvé une voie complexe de salut. Parfois, au fil de mes recherches, dans une image ou dans une vitrine d'exposition, je trouve un élément que je peux traduire sous la forme d'un costume ou d'une action, et rendre, en un sens, lisible à travers la performance que je vais créer. Au Centre sur l'Holocauste du Cap, j'ai été frappé par une image en particulier, celle d'un groupe de préadolescentes juives victimes d'expériences de brûlure. Jeunes et sévèrement (mortellement) abusées, à l'article de la mort mais toujours atrocement vivantes, elles regardent l'objectif avec une lueur d'espoir, adoptant la pose la plus gracieuse qu'elles puissent, torturées et couvertes par la crasse, les jambes croisées délicatement. C'est une image qui me hante. Sera-t-elle dans mon travail ? Non, mais elle sera en moi, et je serai dans mon travail.

**Dans *Title Withheld*, vous serez seul en scène. Par quels moyens convoquerez-vous toutes les figures que vous souhaitez mettre en lumière ?**

Je ne serai pas sur la scène, la scène sera en moi. Il se pourrait effectivement que je sois la seule personne présente pendant le spectacle, mais je ne serai jamais seul. Je suis beaucoup trop hanté pour cela...

**Allez-vous représenter sur scène les dessins qui constituent près de la moitié du journal du jeune Juif que vous avez retrouvé et qui constitue la source d'inspiration de *Title Withheld* ?**

J'ai toujours voulu représenter ces illustrations sur scène, d'une manière fragile et éphémère, comme une série de représentations projetées dans l'air, temporaires et flottantes, en perpétuelle transformation. Ce projet est peut-être devenu une chimère à présent, en raison des complications juridiques qui sont survenues suite à l'identification des descendants de ce jeune Juif. Si je voulais faire connaître cette œuvre artistique, inédite et précieuse, je souhaitais également découvrir l'histoire de son auteur... J'ai donc effectué des recherches infructueuses dans les registres de la déportation (avec l'aide d'un expert archiviste) qui ne m'ont fourni aucun indice. Ce n'est qu'en explorant les cahiers avec l'aide énergique, active et impitoyablement efficace d'Agathe Berman et en examinant tous les détails et indices des cahiers, que nous avons réussi à trouver la famille de l'auteur et à communiquer avec eux. Pour moi, cette « marche du feu » était nécessaire. Ce que je pensais jusqu'ici être mon histoire est soudain devenu une histoire appartenant à quelqu'un d'autre.

**Qu'est-il important pour vous de créer dans l'esprit des spectateurs : un geste de mémoire ?**

Pour moi, il est important de créer dans l'esprit des spectateurs des réponses simultanées et contradictoires... Un état de conscience tout aussi inconfortable que prolifique, une tension propice à la découverte de soi, périlleuse mais extrêmement enrichissante.

**Le titre de la seconde pièce que vous présentez au Festival d'Avignon, *The Cradle of Humankind*, peut être lu de deux façons. Il signifie littéralement « berceau de l'humanité » et désigne aussi un site archéologique près de Johannesburg, dans votre pays natal. Vous avez visité ce site : qu'y avez-vous ressenti et qu'est-ce qui vous a donné envie d'en tirer une pièce ?**

*The Cradle of Humankind* est un site classé au patrimoine mondial de l'Unesco, situé à quarante minutes de Johannesburg, dont la signification paléanthropologique supplante l'intérêt archéologique. Il s'agit d'un site familier pour tous les Sud-Africains, qui fait partie intégrante de tous les voyages scolaires. Aussi, ma découverte du site remonte-t-elle à mon plus jeune âge et constitue-t-elle un élément fondateur de mon parcours. Ces grottes témoignent du fait que le premier homme savait marcher debout (avant même de devenir bipède), et qu'il a appris à exploiter et maîtriser le feu (ce qui a bouleversé notre évolution de manière fondamentale). Je voulais explorer l'idée que la marche a abouti à la danse ; que l'utilisation du feu a amené à contrôler la lumière et que l'art rupestre a évolué vers la performance ou encore le body art... Ces grottes constituent les premiers opéras sur notre condition humaine. Avec *The Cradle of Humankind*, j'ai tenté de créer une œuvre qui opère une fusion entre l'art et la science, sans pour autant devenir prisonnier d'un dogme de l'une ou l'autre de ces disciplines.

**Vous avez été autorisé à tourner sur le site...**

Nous avons demandé l'appui de diverses autorités et des pouvoirs publics (le gouvernement provincial sud-africain, Maropeng iAfrika, l'Université de Witwatersrand) pour réaliser ce spectacle, mais il a fallu beaucoup de temps et de nombreuses et subtiles négociations pour être en capacité de réaliser une performance (et de la filmer) dans ces sites protégés... Une première pour l'art de la performance en Afrique du Sud. Bien que nous ayons déjà filmé dans des grottes plus spectaculaires, mais moins intéressantes sur le plan scientifique, l'expérience de travail dans Sterkfontein et Swartkrans a été très différente. Nomsa et moi étions très intimidés (et c'est peut-être visible dans la vidéo de la performance), à fleur de peau mais profondément solennels. Nous étions traversés par l'importance de ce que nous faisons. Ce fut une expérience sublime, inoubliable, qui nous a profondément bouleversés. J'ai remarqué dans mes recherches sur les sites inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco que de nombreux sites en France et en Europe, historiques, architecturaux ou archéologiques, sont souvent le produit de la main de l'Homme. En Afrique du Sud, les quelques sites que nous avons sont en grande partie naturels. À mon avis, il y a une différence notable entre l'Europe (où l'Homme a créé Dieu) et l'Afrique (où Dieu a créé l'Homme). *The Cradle of Humankind* est aussi extrêmement important, car il montre que toute vie provient de l'Afrique. Comme le dit Nomsa avec concision : « Même si tu es blanc, blanc, blanc – tu es noir. »

**En quoi la présence de votre ancienne nourrice, Nomsa Dhlamini, avec vous sur scène, est-elle importante ? Pourquoi pensez-vous qu'elle ait un rôle à jouer dans ce spectacle sur l'Afrique du Sud et sur les origines du monde ?**

L'importance de Nomsa tient au fait qu'elle ne joue pas. Elle ne se produit pas sur scène, ni ne feint de se produire. Elle est simplement présente, avec tant d'intégrité que cela en devient immaculé et donc troublant. J'avais besoin de quelqu'un qui apporte à mon travail à la fois l'apparence et la sagesse d'une personne âgée de trois millions d'années. Seule Nomsa pouvait le faire. Dans *The Cradle of Humankind*, j'ai l'impression d'être sur scène avec Nomsa plutôt que l'inverse. Pour moi, Nomsa a été créée et façonnée selon les lois de la perfection universelle. *The Cradle of Humankind* se veut à la fois poétique et scientifique, tout en échappant à ces deux domaines. C'est un travail sur les origines de notre espèce, mais aussi une œuvre qui regarde de l'avant. Elle parle de l'évolution, de l'adaptation au milieu, de la survie, mais aussi et par-dessus tout, de l'acte d'amour et de la façon de retrouver du sens et de la joie après qu'ils aient été anéantis et oubliés.

⌘ ⚡ ▲

# TITLE WITHHELD. FOR LEGAL AND ETHICAL REASONS (SANS TITRE. POUR RAISONS LÉGALES ET ÉTHIQUES)

**PALAIS DES PAPES - ENTRÉE PLACE DE L'AMIRANDE** - durée estimée 55 mn - création 2012

11 12 13 15 16 À 10H ET 17H

conception, costumes et accessoires **Steven Cohen** dramaturgie **Agathe Berman** lumière **Erik Houllier** son et vidéo **Armando Menicacci**  
dresseur animalier **Guy Demazure**  
avec **Steven Cohen**

production Latitudes Prod (Lille)  
coproduction Festival d'Avignon, BIT Teatergarasjen (Bergen), Latitudes Contemporaines (Lille), NEXT Festival Eurometropolis (Lille-Kortrijk-Tourmai-Valenciennes-FR/B), La Bâtie Festival de Genève  
avec le soutien de la Ville de Lille et le programme Lille Ville d'Arts du futur, de la DRAC Nord-Pas de Calais, de la Région Nord-Pas de Calais, de l'Institut français, du projet Transdigital (FEDER/Interreg IV France-Wallonie-Vlaanderen) et de Lille 3000 Fantastic

⌘ ⚡ ▲

# THE CRADLE OF HUMANKIND (LE BERCEAU DE L'HUMANITÉ)

**SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE** - durée 1h 

22 23 24 25 À 22H

conception, chorégraphie, scénographie et costumes **Steven Cohen** lumière **Erik Houllier** costumes **Léa Drouault** assistantat à la création **Elu Kieser**  
films **Steven Cohen, John Hodgkiss** photographie **John Hodgkiss** vidéo **Baptiste Evrad**  
avec **Steven Cohen, Nomsa Dhlamini**

production Latitudes Prod (Lille)  
coproduction Le Quartz Scène nationale de Brest, Les Spectacles Vivants-Centre Pompidou (Paris), Festival d'Automne à Paris, le phénix Scène nationale de Valenciennes, La Bâtie Festival de Genève, Théâtre Garonne (Toulouse), Le Manège.mons/CECN (Transdigital), Technocité (Mons), Réseau Open Latitudes avec le soutien du programme Culture de l'Union européenne  
avec le soutien de la Ville de Lille, de la DRAC Nord-Pas de Calais, de la Région Nord-Pas de Calais, de Lille Métropole-Communauté urbaine, de l'Institut français, du DICREAM, du CRRAV (Centre Régional de Ressources Audiovisuelles) de Tourcoing et du Fresnoy, Studio national des arts contemporains de Tourcoing, dans le cadre de Transdigital (FEDER/Interreg IV France-Wallonie-Vlaanderen)

# ROMEO CASTELLUCCI / SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Avant de fonder en 1981 la Societas Raffaello Sanzio avec Chiara Guidi et Claudia Castellucci, **Romeo Castellucci** a fait les Beaux-Arts de Bologne. Ce n'est donc pas un hasard si le théâtre qu'il invente se fabrique tout autant avec des acteurs et des danseurs qu'avec de la musique, de la lumière, des références picturales, des images et des machines complexes. Un travail d'une grande sophistication, qui fait appel à l'artisanat théâtral traditionnel comme aux nouvelles technologies les plus performantes. Un art de la scène qui entend produire du sens aux yeux du spectateur, auquel il est demandé d'être un partenaire privilégié, indispensable pour que se développe un véritable partage de cette expérience d'une perception visuelle et auditive intense. Persuadé que les mots ont « un poids spécifique plus lourd que les objets et les images », Romeo Castellucci est très attentif à leur emploi. Ce qui n'empêche nullement la compagnie de s'intéresser aux grands textes dramatiques et littéraires, toujours comme fondement d'une recherche plutôt que comme élément hégémonique de la représentation. Après *Hamlet*, *Hänsel et Gretel*, *L'Orestie*, elle se penche en 1998 sur *Jules César* de Shakespeare pour un premier spectacle présenté au Festival d'Avignon. S'y succéderont *Voyage au bout de la nuit* en 1999, *Genesi* en 2000, quatre épisodes de la *Tragedia Endogonidia* donnés entre 2001 et 2005, ainsi que *Hey Girl !* en 2007. Sans oublier les trois parties de la *Divine Comédie*, inspirées de Dante et créées en 2008 alors que Romeo Castellucci était l'un des deux artistes associés de l'édition, et *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, joué en 2011.

Plus d'informations : [www.raffaellosanzio.org](http://www.raffaellosanzio.org)

## Entretien avec Romeo Castellucci

**Après *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* et le travail que vous avez réalisé à partir de la nouvelle de l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne *Le Voile noir du pasteur*, vous proposez pour l'édition 2012 du Festival d'Avignon *The Four Seasons Restaurant*. Établissez-vous un lien entre ces trois spectacles ?**

**Romeo Castellucci** : Oui, parce je considère que c'est en quelque sorte un tryptique sur un même thème : celui de la face cachée de l'image, un visible possible qui reste dissimulé. Il y a eu l'image du visage de Jésus, le fils de Dieu, qui regarde les spectateurs et qui, en ce sens, apparaît aux hommes, parmi les hommes et en tant qu'homme ; puis l'image cachée, celle du pasteur protestant qui a choisi de se retirer de l'humanité dissimulant son visage derrière un petit voile noir, qui ne laisse visible que sa bouche, et aujourd'hui, l'image des tableaux que le peintre Mark Rothko a voulu retirer du regard d'un certain public, qui fréquentait un célèbre restaurant new-yorkais. Une fois encore, c'est une histoire de rejet. Il y aura peut-être d'autres formes dans les années à venir, qui s'ajouteront à ces trois spectacles.

**Est-ce de ce restaurant que vient le titre de votre nouveau spectacle ?**

Le restaurant s'appelle le « Four Seasons » et il est situé sur la 54<sup>e</sup> rue à New York. En 1958, son propriétaire propose au peintre Mark Rothko de peindre des toiles pour les grandes parois de ses salles. Rothko prépare plusieurs peintures monumentales, considérées comme les plus intenses de ses œuvres, aux couleurs sombres tendant vers le rouge-noir. Mais, pendant qu'il commence à peindre, il est pris de sérieux doutes concernant le lieu où ses peintures vont trouver leur place et s'oppose au commanditaire, quant à la façon dont elles vont être « installées ». Considérant la clientèle de ce restaurant comme bourgeoise et superficielle, il décide, dans un premier temps, de peindre « quelque chose qui coupera l'appétit de ces fils de putes qui viendront manger dans cette salle ». Puis, plus radicalement, il refuse de livrer ses toiles qui, aujourd'hui, sont exposées à la Modern Tate Gallery de Londres. À travers cet acte, Rothko s'est opposé à la notion de peinture « décorative », en refusant notamment de mettre ses toiles en hauteur, alors qu'il voulait qu'elles soient placées au plus près du sol.

**L'acte du pasteur et celui de Mark Rothko sont des actes volontaires d'effacement, de disparition de l'image...**

Certainement. Et ce sont, à des niveaux différents, des actes révolutionnaires. Le pasteur s'impose cet acte à lui-même, en faisant un choix qui va tout changer, non seulement dans sa vie, mais aussi au sein de la communauté à laquelle il appartient. Une communauté dont il est le centre, on pourrait même dire le cœur, dans cette Amérique puritaine de la Nouvelle-Angleterre qui, à l'époque de Nathaniel Hawthorne, se construit avec les principes bibliques comme référence première. Le peintre, lui, en voulant dissimuler l'image de ses toiles, ne se soumet pas à son statut social, à une utilité, à un rôle qu'il pourrait endosser. Il rejette aussi une partie de la société, ce qui est différent de la situation du pasteur qui, lui, se trouve, par son acte, rejeté par une grande partie de la communauté.

**Pourquoi dites-vous que l'acte du pasteur est révolutionnaire ?**

Justement parce que le pasteur est le noyau central de la communauté, puisque ses activités débordent du cadre religieux. Il est ministre du culte, mais il est aussi une référence essentielle pour la vie quotidienne, la vie laïque des habitants de sa ville. Ce petit choix, qui consiste à cacher son visage, ne change rien dans ses diverses activités, dans ses comportements face à la communauté, mais pourtant, dans les faits, il va le marginaliser. Son acte provoque une sorte de séisme. Pour être plus précis, je dirais que ce n'est d'ailleurs pas le choix du pasteur en lui-même qui trouble les fidèles, mais surtout le fait qu'il

ne veuille pas l'expliquer. Ce choix nous permet de comprendre en négatif, en creux, l'importance du visage pour l'espèce humaine. Il semble bien que la collectivité humaine ne puisse pas accepter qu'un de ses membres se cache le visage par choix personnel, parce que cela lui apparaît être une menace. Le visage est en effet le lieu où toute politique commence.

#### **La force de l'image est-elle donc au cœur de vos problématiques actuelles ?**

C'est un sujet qui a traversé tous mes spectacles. Mais aujourd'hui, c'est vraiment ce thème qui m'importe : cet attachement que nous avons pour l'image plus que pour les réalités qu'elle peut représenter. Notre visage est une image de nous-mêmes qui nous échappe, mais qui n'échappe jamais à ceux qui nous entourent. Étrangement, dans une sorte de retournement des choses, en cachant son visage, le pasteur devient une hyper-icône, une hyper-image. En effaçant son visage, en le dissimulant aux yeux des autres, il les oblige à ne parler que de ce visage absent, de la même façon que, en retirant ses toiles, Rothko nous oblige à les voir différemment.

#### **Garderez-vous des traces du *Voile noir du pasteur* dans *The Four Seasons Restaurant*, comme il vous est déjà arrivé de le faire pour d'autres spectacles ?**

Je garderai deux moments qui me paraissent importants : la tempête « noire » qui ouvre le spectacle et les mouvements de rideaux qui traversent le plateau. Il n'y aura que des interprètes féminins, aux prises avec le texte de *La Mort d'Empédocle* de Hölderlin, qui a pour thème le suicide « esthétique » du philosophe grec. Les mots de la tragédie sont la substantifique moelle de ce spectacle, mais ils sont ici « réduits », comme si on conservait seulement leur épiderme. Les mots du poète sont une surface à traverser, comme on transperce, par un plongeon, le drap d'eau d'une piscine. Ce qui m'intéresse, c'est la dimension ultérieure de la parole, comme « en apnée », qui survient avant chaque signification et, si vous voulez, après tous les sens possibles. En définitive, ce n'est pas Hölderlin qui m'importe. Il s'agit d'un groupe de jeunes femmes qui sont en train de dire des mots dans une salle ou dans un club de gym, mais pas encore dans un théâtre. Une caverne de l'esprit peut-être. Les mots de Hölderlin sont comme gravés dans le marbre, sans intention. Derrière eux, se cache le réalisme radical d'un corps humain. Je m'astreins donc à un travail de réécriture permanent. C'est la nature même de cette œuvre en plusieurs épisodes, si l'on veut, qui m'impose cette forme de travail en profondeur. J'ai de nombreux cahiers de notes, de réflexions sur la nouvelle de Hawthorne, ce qui m'a permis d'envisager d'autres pistes, d'autres développements et en particulier, ce nouveau travail qui s'inspire de la peinture de Mark Rothko qui, comme Empédocle se jette dans la bouche du volcan. Cette richesse de possibilités tient sans doute au sujet central de la nouvelle, qui parle de l'effacement, du manque. Comment transformer l'effacement en un objet visible, comment montrer le pouvoir de cet effacement ? Comment peut-on remplacer le manque de l'objet ? Comment peut-on le transformer et le placer dans une niche de contemplation ?

#### **C'est toujours le concept du visage qui est au cœur de ces travaux ?**

Oui, mais de façon décalée à chaque fois. La renonciation de Mark Rothko devant la commande du restaurateur est un acte antisocial : c'est un suicide social différent de celui du pasteur, mais avec le même résultat. C'est un suicide qui est un véritable acte philosophique. Dans les deux cas, la disparition devient image et dépasse très largement le phénomène du fait divers.

#### **Pourquoi avoir choisi un groupe de femmes comme interprètes pour *The Four Seasons Restaurant* ?**

Pour des raisons de grâce et de gentillesse. Au début du spectacle, ces jeunes femmes interprètent l'idée de communauté. Pour moi, comme pour Botticelli ou Duchamp, la femme représente l'image. Ces jeunes femmes disparaîtront au fur et à mesure que le spectacle avancera.

#### **Utiliserez-vous les peintures de Rothko dans votre scénographie ?**

On aura peut-être des références, mais pas de représentation des tableaux. Rothko sera un objet d'observation. La tempête « noire » qui envahit la scène au début du spectacle peut être imaginée comme l'explosion d'un tableau de Rothko qui va occuper tout l'espace, mais la référence n'est pas nécessaire pour que le spectateur se laisse envahir par son imagination. Il n'y aura pas une utilisation illustrative d'un tableau, comme je l'ai fait avec Antonello da Messina dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*.

#### **Il y aura donc du texte dans *The Four Seasons Restaurant*, alors qu'en général vos spectacles ne sont jamais très prolixes en la matière. Pouvez-vous nous expliquer ce choix ?**

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, j'aime beaucoup les mots. Je n'ai aucun préjugé contre eux. Les mots ont un poids spécifique, plus lourd, différent de celui des objets ou des images. C'est pour cela qu'il faut être très attentif à leur emploi. Par contre, j'ai des problèmes avec le texte, avec les mots agencés. Pour moi, si on a la sensation d'être face à un texte constitué, il y a quelque chose qui ne marche pas. Le théâtre n'est pas écoute de la parole. Sa pratique est différente de celle de la poésie. Dans le théâtre, il y a la brutalité du corps qui complique les choses. La parole, soudain, devient voix. Dans *Sul concetto di volto del figlio di Dio*, il y avait beaucoup de mots, des mots sans importance, en dehors de l'histoire, des mots de tous les jours, des mots qui ne changent rien à l'histoire. Des mots profondément attachés à l'expérience humaine, qu'il n'a d'ailleurs pas été nécessaire de traduire. Il y avait, comment dire... le *bruit* de la parole.

#### **Après la création du spectacle à Rennes en mars 2011, vous avez écrit une seconde version du *Voile noir du pasteur*, qui a été représentée en Italie en novembre 2011. Pourquoi avoir supprimé toute parole de cette seconde version ?**

En lisant la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, j'ai été marqué par une scène où les fidèles veulent obliger le pasteur à expliquer les raisons de son choix. Mais ils n'arrivent pas à lui poser la question. Ainsi, les mots semblent-ils inefficaces face à ce visage

voilé. Le langage ne peut pas supporter la puissance de ce choix. Le langage est absorbé par la force aniconique du voile noir, qui apparaît comme un trou noir dans l'espace, qui courbe la lumière, qui courbe le langage aussi. La bouche du pasteur peut prononcer des mots, puisqu'elle n'est pas voilée, mais la parole est vidée, la bouche devient alors une caverne. Pour moi, tous les théâtres sont aussi des trous noirs, des cavernes, là où l'on va se perdre, des gouffres sombres dans lesquels on peut tomber. Le noir du théâtre est un noir très proche de celui du voile du pasteur ou des toiles de Mark Rothko. Le théâtre est une goutte de poison qui tombe sur la communauté et qui provoque une crise. Mais à travers cette crise, la communauté peut travailler avec le pouvoir de l'imagination et de l'esprit. Le noir est l'occasion de créer un autre rapport avec l'image. Les images n'intéressent que les hommes, pas les animaux, qui sont attirés, eux, par les objets. L'image naît à partir de l'invention du miroir.

**Est-ce une interprétation erronée que de penser que vous établissez un parallèle entre le personnage du pasteur et celui de l'artiste dans notre société ?**

Pas du tout. C'est un parallèle volontaire qui me concerne directement. Comme lui, je lutte contre la réalité, je commets des actes irréels. Le pasteur est, de ce point de vue, un artiste qui se bat chaque jour contre la réalité. C'est un hérétique au sens classique du mot et son apostasie se confronte à la réalité. Je crois aussi que le travail de l'artiste, c'est de poser une tâche noire, obscure, qui devient un miroir face à la communauté. Qu'ont-ils donc fait du pasteur de Hawthorne, de Rothko ou d'Empédocle ? À ce moment-là, la communauté se retrouve face au vide. L'acte de l'artiste n'est pas d'ajouter des objets à ceux qui existent déjà, mais de retirer les objets. L'artiste doit devenir transparent pour devenir le seuil que l'on doit franchir.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



## THE FOUR SEASONS RESTAURANT

DANS LE CYCLE « LE VOILE NOIR DU PASTEUR »

**GYMNASE AUBANEL - durée estimée 1h - spectacle en italien surtitré en français - création 2012**

17 18 20 21 22 23 24 25 À 18H

mise en scène, décor et costumes **Romeo Castellucci** musique **Scott Gibbons**

distribution en cours

production Societas Raffaello Sanzio

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre National de Bretagne (Rennes), Theater der Welt 2010 (Essen), deSingel international arts campus (Anvers), The National Theatre (Oslo), Barbican London and SPILL Festival of Performance (Londres), Chekhov International Theatre Festival (Moscou), Holland Festival (Amsterdam), Athens Festival, GREC 2011 Festival de Barcelone, International Theatre Festival DIALOG Wroclaw (Pologne), Belgrade International Theatre Festival, Spielzeit'europa 2011 | Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville-Paris, RomaEuropa Festival 2011, Theatre festival SPIELART München, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne, Théâtre Auditorium de Poitiers Scène nationale, Peak Performances @ Montclair State (États-Unis)

# MARKUS ÖHRN / INSTITUTET / NYA RAMPEN

**Markus Öhrn** ne vient pas directement du monde du théâtre, mais plutôt de celui des arts plastiques. Des affinités électives avec des membres des compagnies **Institutet** (Suède) et **Nya Rampen** (Finlande), aujourd'hui installés comme lui à Berlin, l'ont conduit par effraction vers la scène. C'est en effet à leur demande que le plasticien suédois s'est penché sur l'orchestration de spectacles aux confins de l'art dramatique et de la performance. Vidéaste de formation, Markus Öhrn met en œuvre un langage singulier, dont la puissance évocatrice se passe de mots et réinvente l'espace scénique par une multiplication des points de vue. Ensemble, Markus Öhrn et les acteurs exclusivement masculins d'Institutet et de Nya Rampen donnent naissance à des œuvres dérangeantes et iconoclastes qui révèlent l'inconscient sombre de nos sociétés patriarcales et ont pour ambition de se faire « critique incarnée ». Qu'elles investissent le champ de la culture populaire (série télévisée, chanson pop) ou celui du fait divers, ces pièces bousculent les relations entre le public et les performeurs, à l'image de *Conte d'amour*, troisième fruit de leur collaboration, après *Ladainha* (2006) et *Best of Dallas* (2007). Ils viennent pour la première fois au Festival d'Avignon.

Plus d'informations : [www.markusohrn.org](http://www.markusohrn.org), [www.institutet.eu](http://www.institutet.eu) et [www.nyarampen.fi](http://www.nyarampen.fi)

## Entretien avec Markus Öhrn et Rasmus Slätis, Elmer Bäck, Jakob Öhrman (Nya Rampen) et Anders Carlsson (Institutet)

**Comment est né ce projet de travailler ensemble ? Pourquoi avoir choisi Markus Öhrn pour mettre en scène les acteurs des compagnies Institutet et Nya Rampen ?**

**Rasmus Slätis et Elmer Bäck :** Avec Jakob Öhrman, nous formions déjà un groupe, le collectif Nya Rampen. Quand nous étions encore étudiants, nous avons travaillé une première fois avec Institutet, en 2006, à Stockholm dans un spectacle qu'Anders Carlsson mettait en scène à l'école de théâtre suédoise. C'est à ce moment-là que nous avons fait la connaissance de Markus qui faisait les vidéos du spectacle.

**Markus Öhrn :** Par la suite, les acteurs de Nya Rampen et Institutet sont fréquemment venus jouer dans mes vidéos, en particulier Jakob. Puis en 2007, j'ai conçu à Malmö la scénographie et le dispositif vidéo de *Best of Dallas*, une collaboration des deux groupes, à nouveau dirigés par Anders. En 2009, les acteurs de Nya Rampen m'ont demandé de mettre en scène leur pièce suivante. C'est à ce moment-là qu'a surgi l'affaire Fritzl et c'est ainsi qu'est né *Conte d'amour*.

**Pourquoi avoir fait de l'affaire Fritzl la matière première de votre travail ?**

**Markus Öhrn :** Le sujet nous intéressait tous parce qu'il nous permettait de travailler sur la famille et plus particulièrement sur la structure patriarcale. Si la pièce s'appuie sur l'histoire de cet Autrichien, elle ne cherche pas à représenter les personnes réelles. Tout le monde décrit Fritzl comme un monstre, un être fondamentalement différent de nous. Mais le mot « monstre », du latin *monstrare*, désigne une chose qui révèle quelque chose. Pour nous, Fritzl est une figure révélatrice de notre société capitaliste, qui peut donc nous dire quelque chose sur nous-mêmes. Il faudrait arriver à imaginer que la cave de Fritzl est le fondement de notre société, la cave d'un homme qui possédait cinq appartements, qui était un bon homme d'affaire, qui payait ses factures, un « homme respectable », en somme. Je voudrais que le spectateur se sente à la fois coupable et troublé en sortant de la salle. Je voudrais que le fait de regarder ce qui se passe sur scène devienne une expérience intime, personnelle. En général, nous sommes programmés pour penser que l'amour est « bon ». Mais tous les jours, on peut lire des histoires de maris qui frappent leurs épouses. L'amour crée donc beaucoup de violence. C'est ce qui se passe avec le cas Fritzl : nous faisons le postulat qu'il a poussé si loin l'idéologie de l'amour romantique, qu'il lui fallait alors cacher, enfouir cette passion dans la cave.

**Pourquoi avoir voulu faire de Fritzl une figure grotesque, s'identifiant, dans la seconde partie de votre spectacle à un « médecin sans frontières », en mission en Afrique ?**

**Markus Öhrn :** Fritzl, comme nous tous, veut représenter quelque chose aux yeux des autres, avoir du sens. Se vouloir tout puissant est une pulsion très simple et très humaine. Nous avons juste imaginé qu'une des fantaisies de Fritzl pouvait être de jouer à devenir une sorte de « médecin sans frontières » dans cette cave, et de faire de ses prisonniers des petits « Africains » qui ne survivent que grâce à lui. Dans cette dernière partie, Fritzl devient une sorte d'*Urvater* freudien, un « père originaire », il dispose de tous les droits qu'il peut exercer sur chacun. C'est une façon de mettre à jour le caractère parfois infantile et pathétique du patriarcat.

**La mascarade, les jeux outrés sont-ils pour vous le meilleur moyen de faire apparaître la réalité ?**

**Markus Öhrn :** Pour moi, il n'existe pas de moment d'authenticité naturaliste au théâtre : je ne vois que des représentations. Avec *Conte d'amour*, nous nous sommes rendu compte que c'est seulement à travers ces jeux infantiles que nous pouvions atteindre la face pathétique du pouvoir patriarcal. Plus on est artificiel, outré, farcesque, plus on se rapproche de ce caractère réellement malveillant du pouvoir. Dans cette pièce, il ne s'agit pas d'être comique en permanence – nous entrons parfois dans des zones obscures, dérangeantes – mais l'idiotie, les blagues les plus simples sont des clefs pour parler de ce qui se passe en Autriche avec le cas Fritzl. Je ne veux pas particulièrement être drôle, mais le rire est un moyen de s'ouvrir, d'être

réceptif à des choses ambiguës, tordues. Une blague stupide – par exemple quand un petit garçon blanc tire sur le nez d'un masque de noir – permet de mettre le doigt sur des dénis de notre société. C'est un postulat freudien basique.

**Anders Carlsson:** Nous travaillons sur plusieurs types de registres, du réaliste au farcesque en passant par des moments d'émotion. C'est ce flottement qui nous intéresse. Moi-même, je ne sais jamais tout à fait si ce qui se joue est privé ou au contraire absolument théâtral. Nous nous tenons dans un espace ambivalent, entre une artificialité évidente et un registre d'émotions.

#### **Comment définiriez-vous les apports de ce langage commun, qui mêle théâtre et vidéo ?**

**Markus Öhrn:** C'est très différent de regarder simplement une vidéo, que de percevoir que c'est quelque chose qui se passe simultanément en direct sous vos yeux. Dans *Conte d'amour*, vous réalisez vite que les images projetées sur les écrans sont en train d'avoir lieu ici et maintenant, derrière la bâche plastique qui dissimule les acteurs. Vous pouvez voir le père entrer et sortir de la cellule et voir en même temps ce qui se passe dans la cellule. Lorsqu'à la fin, les acteurs nous apparaissent enfin en direct, une tension apparaît, une situation émotionnelle très forte se crée. Je remarque aussi que mon travail vidéographique devient plus puissant en live car je ne peux pas couper. Nous avons trouvé un langage qui combine ces deux états, de présence directe et médiatisée.

**Elmer Bäck:** Pour nous, acteurs, il est précieux de savoir que nous ne sommes pas en rapport direct avec les spectateurs, que la caméra est toujours là. Elle vient capter les choses, nous pouvons nous détendre. Nous n'avons pas besoin de remplir tout le temps le plateau.

**Jakob Öhrman:** Bien sûr, nous avons une idée de ce que la caméra est en train de filmer, mais, d'une certaine façon, on ne le sait pas non plus exactement. On peut se concentrer beaucoup plus sur nous-mêmes, tandis que la caméra fait son travail: c'est elle qui raconte l'histoire.

**Rasmus Slätis:** La présence de la caméra de Markus affecte aussi la façon dont nous sommes ensemble, nous jouons beaucoup plus entre nous que pour le public. C'est ce qui change beaucoup par rapport à un plateau traditionnel.

#### **Quel rapport au spectateur souhaitez-vous créer, en mêlant ainsi théâtre et vidéo ?**

**Markus Öhrn:** Dans notre dispositif, les spectateurs se sentent, d'une certaine façon, en sécurité. À bonne distance de la scène, ils peuvent se laisser tranquillement absorber par ce paysage visuel et sonore, et soudain ils comprennent que ça se passe en direct. C'est ce que nous tentons de produire avec cette pièce: des fissures dans la réalité. Cette bascule crée une sorte de culpabilité, celle d'être voyeur. Avec la vidéo, il est plus facile de créer ce genre d'état, alors que lorsque les spectateurs sont en rapport direct avec la scène, ils ne se sentent jamais en sécurité, jamais protégés. D'une certaine façon, la situation s'insinue sous la peau des spectateurs, produisant un état que nous connaissons surtout au cinéma. Alors nous pouvons commencer à produire quelque chose d'*unheimlich*, une inquiétante familiarité, au sens freudien du terme. On ne sait pas très bien ce que c'est, mais on ressent un certain malaise.

#### **Y a-t-il donc une durée spécifique au théâtre ?**

**Markus Öhrn:** Le travail sur la durée est l'une des choses les plus excitantes que m'offre le théâtre. Devant une installation vidéo dans un musée, les gens vont et viennent, je ne peux pas contrôler le temps de leur présence. Le théâtre me permet au contraire de produire une temporalité particulière. Je peux maintenir le spectateur dans une zone dans laquelle il commence à être perméable à des choses plus obscures, le guider dans des zones troubles, et lui faire découvrir que ces choses recèlent aussi beaucoup de plaisir, de désir. Je n'ai donc pas peur de l'ennui des spectateurs. Un des points cruciaux de *Conte d'amour*, était de construire l'atmosphère. Il se passe toujours beaucoup de choses simultanément sur le plateau, des images, du son, des actions, différents mouvements de caméra. Tous ces éléments combinés créent une atmosphère plutôt méditative, qui vous saisit. La temporalité que nous produisons crée une bulle dans laquelle il est très facile de s'abandonner: elle a sa propre séduction. Plutôt qu'une histoire avec ses personnages et son développement, cette pièce est plus une situation, un état, qui n'a pas de résolution, pas d'issue.

#### **Comment avez-vous travaillé ensemble, avec les caméras et avec les acteurs ?**

**Rasmus Slätis:** Nous travaillons à partir de longues séances d'improvisation. C'est un travail très collectif, ouvert aux suggestions de chacun. Parfois, le thème d'une improvisation vient du texte, d'autres fois, Markus veut essayer quelque chose de précis. Nous pouvons aussi partir d'un détail infime qui conduit notre investigation.

**Anders Carlsson:** Nous avons composé un script à partir de ces séquences d'improvisation. Ce matériel textuel s'est considérablement réduit au cours du travail, si bien que chaque mot restant revêt une signification bien particulière. Cet amenuisement du texte est aussi lié à la volonté de ne pas mettre le discours en avant, pour ne pas y enfermer l'interprétation. Il est pour nous très important que chacun puisse activer, reconstruire un discours, qui diffère alors du nôtre. Autrement les raisons pour lesquelles nous nous intéressons au cas Fritzl peuvent devenir trop évidentes. C'est le défi de *Conte d'amour*.

**Markus Öhrn:** Je travaille sur ce projet avec deux caméras: l'une fonctionne comme une caméra de surveillance, tandis que l'autre est manipulée en direct par les acteurs. Mon travail de mise en scène consiste en grande partie à diriger toutes les images que les acteurs filment pendant le spectacle. La part la plus délicate du travail est d'abord de trouver les situations et, ensuite, de trouver les angles, les points de vue pour les saisir. Nous pouvons trouver les situations en une journée, mais avoir besoin de cinq jours pour intégrer la caméra comme un élément naturel du jeu. Les acteurs ont dû apprendre à jouer avec, à en saisir le tempo. Maintenant que nous avons trouvé un langage commun, qu'ils sont familiers avec le fait de jouer

en tenant la caméra au poing, ils peuvent parfois disposer de plus de liberté. Mais la partition du film reste tout même très écrite. En fait, pendant les répétitions, le travail est beaucoup plus proche de l'élaboration d'un film que d'un spectacle de théâtre. Je ne dirige pas les acteurs personnellement, je les guide à travers la caméra, à travers les images. C'est un travail plus chorégraphique.

**Elmer Bäck**: Une fois que nous avons trouvé le ton, l'atmosphère, une fois que nous les tenons, alors, d'une certaine façon, plus rien de ce qui arrive ne peut être faux. Il n'y a plus tous ces problèmes de faire bien ou mal, la peur de se tromper. On est, en tant qu'acteur, libéré de cette pression. Souvent, Markus donne un cadre pour la scène, et nous commençons à improviser pendant, je ne sais pas, quarante minutes. Il garde ensuite les meilleurs moments, ceux qui lui semblent intéressants, et puis nous travaillons à partir de ça.

**Markus Öhrn**: Je reste derrière la caméra et je donne des indications en direct, parfois très précises: « Elmer, prends ce verre » ou « mets ce masque ». C'est comme diriger un film. Je donne aux acteurs une situation et ils commencent automatiquement à l'investir.

**Elmer Bäck**: C'est aussi ce qu'il y a de très beau à travailler avec Markus. Beaucoup de metteurs en scène veulent infléchir les pensées, les mouvements des comédiens, entrer dans la psychologie de chaque chose. Les cadres que nous donne Markus nous procurent, à l'inverse, une certaine liberté. Mon travail personnel consiste dès lors à les investir, sans avoir besoin de ces discussions sur ce que je dois penser, ce que je dois jouer.

#### Pourquoi avoir voulu intégrer le compositeur Andreas Catjar, qui joue sa musique en direct pendant le spectacle ?

**Markus Öhrn**: Sur ce projet, nous nous sommes dits qu'il était fondamental d'utiliser des chansons d'amour que nous connaissons tous parce qu'elles nous parlent toutes de la même chose, de l'amour romantique. Elles ont une fonction très importante. Quand elles apparaissent dans cette cellule terrifiante qu'est la cave de Fritzl, elles ouvrent des portes dans les univers affectifs des spectateurs. Elles activent chez chacun des souvenirs, des émotions, des sensations personnelles. Ces chansons ont donc un pouvoir immense puisqu'elles nous sont familières.

#### Définiriez-vous le champ dans lequel vous travaillez comme appartenant encore à celui du théâtre ?

**Markus Öhrn**: En Suède, beaucoup de critiques interprètent notre travail comme une provocation contre le théâtre. Mais si vous regardez *Conte d'amour*, vous retrouvez tous les ingrédients du théâtre, le regard du spectateur face à la perspective centrale, un début et une fin, des acteurs, de la musique, de la lumière. Nous aimons cette concentration que peut créer la scène. Nous prenons l'espace du théâtre au sérieux. Nous n'essayons pas de le remettre en question.

**Anders Carlsson**: Le théâtre contemporain tend à se défaire des personnages ou de l'histoire. Très souvent, je trouve que l'expérience produite est triste pour tout le monde. Les performeurs n'ont plus rien avec quoi travailler et les spectateurs ne perçoivent plus d'histoire, ne sont plus en contact avec des présences ou des personnages, avec cet exercice d'équilibre du jeu. Bien sûr que cette mise en question du théâtre est un travail important à faire, il y a beaucoup de choses intéressantes qui sont créées dans ce domaine, mais j'apprécie que l'on fasse un pas en avant et en même temps en arrière, étonnement, pour, peut-être, redécouvrir la théâtralité du théâtre...

*Propos recueillis par Sarah Chaumette*



## CONTE D'AMOUR

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE - durée 2h50 - spectacle en allemand et en anglais surtitré en français

14 À 18H / 15 17 18 19 À 22H

mise en scène, scénographie, vidéo et photographie **Markus Öhrn** texte **Anders Carlsson** musique **Andreas Catjar** costumes et accessoires **Pia Aleborg**  
lumière **Daniel Goody**

avec **Elmer Bäck, Anders Carlsson, Jakob Öhrman, Rasmus Slätis**

production Markus Öhrn, Nya Rampen, Institutet  
coproduction Studiobühne Köln (Cologne), Ballhaus Ost (Berlin), Baltic Circle International Festival (Helsinki), Inkunst (Malmö)  
avec le soutien du Swedish Arts Council (Kulturrådet), de la Swedish Cultural Foundation en Finlande, de la Swedish-Finnish Cultural Foundation, du Kultur Skåne, du Malmö Culture Committee, du Nordic Culture Point (Kulturkontakt Nord), du Goethe-Institut et de l'Institut finlandais

# JÉRÔME BEL & THEATER HORA

Le théâtre est au cœur du projet artistique de **Jérôme Bel**. Il semble pour lui être le meilleur moyen de révéler la réalité : un lieu et un temps qui échapperaient aux lois de la société et qui permettraient d'en révéler ses non-dits. Sa critique radicale de la représentation se double d'une célébration du théâtre : un théâtre minimal et exigeant, loin de l'illusionnisme et du spectaculaire. La notion d'aliénation traverse tout son travail. Celle que produit le capitalisme sur le corps même (*Jérôme Bel* en 1995, *Shirtology* en 1997), sur la culture au moyen du copyright (*Le Dernier Spectacle* en 1998, *Xavier Le Roy* en 1999) ou de l'industrie culturelle (*The Show Must Go On* en 2001). Dernièrement, il a mis en scène des « documentaires théâtraux » avec des danseurs (*Véronique Doisneau* en 2004, *Pichet Klunchun and Myself* en 2005, *Cédric Andrieux* en 2009), dans lesquels il parvient à articuler l'expérience subjective de ses interprètes et les enjeux politiques qui sous-tendent leurs pratiques respectives. En 2010, il crée avec et pour Anne Teresa De Keersmaeker *3Abschied* à partir du *Chant de la Terre* de Mahler. En 2011, le Musée de la danse de Boris Charmatz lui consacre une exposition, *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3h.*, présentée au Festival d'Avignon.

L'aventure du **Theater HORA** commence en 1993 à Zurich, lorsque le metteur en scène Michael Elber entreprend des répétitions de théâtre avec des personnes en situation de handicap mental. Il s'agit de créer un espace dans lequel des comédiens et comédiennes handicapés peuvent développer leurs talents artistiques à un niveau professionnel. Ils sont aujourd'hui onze comédiens à parcourir l'Europe pour présenter leurs créations et ancrer dans la conscience publique leurs propres points de vue, édifiants autant que différents.

Plus d'informations : [www.jeromebel.fr](http://www.jeromebel.fr) et [www.hora.ch](http://www.hora.ch)

## Entretien avec Jérôme Bel

**Comment *Disabled Theater*, pièce jouée par des acteurs handicapés, s'inscrit-elle dans votre œuvre, dont on connaît surtout le versant biographique ou documentaire ?**

**Jérôme Bel :** Depuis 2004, effectivement, je produis des sortes de documentaires théâtraux sur des danseurs. Formellement, le danseur ou la danseuse est seul en scène et s'adresse au public en expliquant la nature de son travail. De temps en temps, elle ou lui danse des chorégraphies significatives de sa carrière. Cela a commencé quand j'ai été invité à travailler pour le Ballet de l'Opéra de Paris avec la danseuse classique Véronique Doisneau, puis avec Pichet Klunchun à Bangkok, qui pratique le Khôn, danse classique thaïlandaise. Ensuite ce fut la danseuse Isabelle Torres de l'Opéra de Rio de Janeiro et dernièrement Cédric Andrieux, danseur contemporain qui a travaillé principalement à New York dans la compagnie de Merce Cunningham. Avant 2004, les enjeux de mes spectacles étaient tout autres, mais ce sont toujours les individus avec qui je travaille qui ont constitué le matériau principal de mes pièces, que ce soit leurs expériences professionnelles, leur personnalité ou leurs psychés. Je ne demande jamais aux interprètes d'incarner sur scène autre chose qu'eux-mêmes. Néanmoins, je l'ai fait une fois avec *Le Dernier Spectacle* (1998), pièce dans laquelle les danseurs interprétaient différents personnages tels que Hamlet, la chorégraphe allemande Susanne Linke, le tennisman André Agassi ou encore le parfumeur Calvin Klein. Cette stratégie de « jouer au théâtre » en interprétant un personnage ou une personne réelle n'était en fait destinée qu'à révéler l'individualité, l'irréductible subjectivité de chacun des quatre danseurs du spectacle. La pièce avec les acteurs handicapés mentaux du Theater HORA, basé à Zurich, ne déroge pas à la règle. *Disabled Theater* s'inscrit dans le projet artistique que je poursuis depuis maintenant vingt ans.

**Comment s'est produite votre rencontre avec le Theater HORA ?**

Je n'aurais jamais pensé à travailler avec des handicapés mentaux. C'est Marcel Blugiel, dramaturge allemand attaché au Theater Hora, qui m'a contacté pour envisager une collaboration. J'ai commencé par refuser la proposition, pensant que c'était impossible, que ce n'était absolument pas pour moi. Puis, j'ai tout de même visionné des DVD de leurs précédents spectacles et j'ai été très surpris par ce que j'ai vu. Cela a été un choc : je n'avais jamais vu des gens comme cela sur scène. J'ai eu l'intuition que leur manière d'être sur scène pouvait révéler, rendre évidente une chose que j'ai constamment cherchée et qui traverse toutes mes pièces à des degrés différents. Une chose qui a à voir avec l'incapacité. En effet, j'ai toujours demandé aux gens avec qui je travaillais de faire ce qu'ils ne savaient pas faire. Lorsque je demande à Véronique Doisneau ou à Cédric Andrieux de parler sur scène, ils ne l'ont jamais fait auparavant. Dans la pièce que j'ai cosignée en 2010 avec Anne Teresa De Keersmaeker, *3Abschied*, j'ai eu l'idée qu'Anne Teresa chante l'*Abschied* (l'adieu), la dernière partie du *Chant de la terre* de Gustav Mahler, qui est une des partitions les plus difficiles du répertoire lyrique. Mais ce qui m'a surtout interloqué quand j'ai vu le travail des acteurs du Theater HORA, c'est leur non-respect des conventions théâtrales. Dans mon propre travail, j'ai beaucoup réfléchi aux codes du théâtre : je les ai questionnés, déconstruits, subvertis, mais ces acteurs allaient beaucoup plus loin que moi ! Par chance, je devais aller en tournée à Zurich quelques semaines après, j'en ai profité pour passer trois heures avec eux. Puis j'ai demandé si nous pouvions travailler ensemble encore cinq jours, à l'issue desquels j'ai décidé de faire une pièce avec eux. Il me semblait que leur théâtre repoussait les limites de ce que je pensais avoir circonscrit.

### **Habituellement, le Theater HORA joue plutôt du théâtre de répertoire.**

En effet, ils pratiquent le théâtre comme la majorité des acteurs : ils ont en général un texte et incarnent des personnages, même s'ils utilisent aussi l'improvisation dans certaines productions plus expérimentales. En ce qui me concerne, je travaille avec le réel. J'entends par là que je ne m'intéresse pas à la fiction du texte d'un auteur. Disons plutôt que ce n'est pas mon médium. Les acteurs sont le sujet même de mes productions. Les acteurs, mais aussi le dispositif théâtral comme dans *The Show Must Go On* (2001) ou encore les spectateurs, comme dans la pièce que je prépare pour l'édition 2013 du Festival d'Avignon et la Cour d'honneur du palais des Papes. J'ai toujours tenté de produire un théâtre de présence, dans lequel il s'agit, pour le spectateur, d'observer comment les performeurs (permettez-moi d'employer ce terme qui me permet de rassembler les différents types de personnes avec qui je travaille - danseurs, acteurs, amateurs) investissent la représentation ou plutôt la présentation. Disons que j'essaie de tendre vers une présentation plutôt que vers une représentation. C'est l'état des performeurs qui est le plus intense pour moi au théâtre : que vivent-ils quand ils sont sur scène ? Que signifie cette exposition de soi ? Pourquoi ? Dans quel but ? Quelles nécessités, quels choix prévalent à cet acte de monter sur scène ? Que signifie ce dispositif théâtral que je définis volontiers ainsi : des gens assis dans l'obscurité qui en regardent d'autres agissant dans la lumière ? C'est la plus minimale des définitions du théâtre que j'ai pu articuler et c'est à partir d'elle que je travaille. Ces acteurs handicapés mentaux me permettent d'explorer encore plus avant cette obsession. Dans la pièce, il y a des scènes où je n'utilise que leur présence, où je ne leur demande rien d'autre que d'être là et ils le font d'une manière qui me fascine.

### **Quel lien entreteniez-vous jusqu'alors avec le handicap mental ?**

J'ai un rapport presque inexistant avec le handicap mental. Je me retrouve parachuté dans ce contexte, venant d'un milieu très différent : la danse contemporaine, le théâtre de recherche, le théâtre expérimental. Je vis entouré de gens qui sont presque à l'opposé des acteurs du Theater HORA : des personnes extrêmement articulées, intellectuellement très sophistiquées, socialement intégrées. Et même si j'ai parfois tendance à l'oublier, je viens aussi du milieu de la danse, où les corps sont souvent beaux, puissants, disciplinés. Le syndrome de Down ou trisomie 21 produit un tout autre type de corps. Paradoxalement, si je ne peux les considérer autrement que comme des personnes handicapées, je ne peux travailler avec eux que parce qu'ils sont acteurs.

### **En quoi leur statut d'acteurs professionnels a-t-il été déterminant pour vous ?**

Je ne me serais pas engagé dans ce processus s'ils n'avaient pas été des acteurs professionnels : ils sont payés, je suis payé, nous travaillons. Cette relation me donne un cadre dans lequel j'ai une légitimité, une expertise. S'ils n'étaient pas des acteurs, cela déplacerait la pièce du côté de l'action sociale. Or, en la matière, je ne suis pas qualifié, mais alors pas du tout. En tant que professionnels, ils essaient de faire ce que je leur demande, tout comme Véronique Doisneau de l'Opéra de Paris, ou les autres performeurs avec qui j'ai travaillé jusqu'ici. Ils ont une pratique quotidienne du théâtre, ils comprennent ce qu'est une indication de mise en scène, ils ont l'expérience du public... L'exercice de la mise en scène repose selon moi sur l'instauration d'une communication limpide avec les performeurs : je ne manipule pas les interprètes. Comme je ne manipule pas les spectateurs, du moins j'essaie. C'est une condition éthique minimum dans mon travail. J'ai travaillé avec les acteurs du Theater HORA sur leur spécificité, sur leur rapport au théâtre, à la scène, à la danse, à l'art, exactement comme avec n'importe quels autres participants de mes pièces précédentes.

### **Concrètement, comment avez-vous communiqué ensemble ?**

Des médiations ont été nécessaires car je ne parle pas l'allemand et encore moins le suisse allemand dans lequel les acteurs s'expriment. J'ai recouru à une assistante-traductrice, présente sur scène, qui traduit au public, ce que disent les acteurs. Le spectacle raconte le processus de création de la pièce : ce que je leur ai demandé, par l'intermédiaire de l'assistante-traductrice, et comment ils y ont répondu. Le tout se construit dans une grande transparence.

### **À qui s'adresse ce spectacle ? Qu'entend-il provoquer chez les spectateurs ?**

Il s'agit de mettre le public face à une minorité qui est socialement rejetée. Les handicapés mentaux n'ont pas d'espace de représentation et très peu de discours sont produits sur eux. Par conséquent, ils n'existent pas dans la sphère publique, ils ne font pas partie de la société. En travaillant avec eux et en lisant les recherches de ce nouveau champ émergent qu'on appelle, dans le monde universitaire anglo-saxon, les *Disability Studies* (études du handicap) et qui s'inscrit dans la lignée des *Cultural Studies* (études culturelles) et *Gender Studies* (études du genre), je réalise qu'ils sont le minoritaire du minoritaire. Ils me semblent représenter l'altérité la plus radicale qui soit. L'écart entre la majorité et cette minorité précise est abyssal. Il y a là une partition qui m'est insupportable. De plus, d'un point de vue économique, ces individus n'ont pas de valeur, dans le système capitaliste j'entends. Ils ne produisent rien. Lorsqu'ils travaillent et produisent, dans des ateliers spécialisés par exemple, le résultat de leur travail n'est, la plupart du temps, pas rentable. C'est un travail subventionné pour les occuper, pour se donner bonne conscience aussi, probablement. J'ai fini par m'identifier à eux car, en tant que chorégraphe, je ne produis rien économiquement. Mon travail n'est pas rentable de ce point de vue, ma production est seulement symbolique. C'est l'État qui me « protège » du capitalisme et pense que faire de la recherche théâtrale et chorégraphique est important. Comme le Theater HORA, avec le soutien d'institutions suisses et de fondations privées, pense que c'est important que des handicapés mentaux puissent produire du théâtre. Pour moi, à travers *Disabled Theater*, l'enjeu est d'abord de rendre de la visibilité à la communauté qu'ils représentent, de montrer que ces acteurs-là, dévalorisés, peuvent enrichir le théâtre expérimental - je n'emploie pas les mots « enrichir » et « dévalorisés » pour rien - que leur singularité théâtrale est pleine de promesses pour le théâtre et la danse, comme devrait l'être leur humanité pour la société en général.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*

田✖

# DISABLED THEATER

SALLE BENOÎT-XII - durée estimée 1h30 - spectacle en suisse allemand traduit en français - création 2012

9 10 12 13 14 15 À 18H

conception **Jérôme Bel** dramaturgie **Marcel Bugiel** assistantat et traduction **Simone Truong, Chris Weinheimer**

avec **Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright, Matthias Brücker, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Miranda Hossle, Peter Keller, Lorraine Meier, Tiziana Pagliaro**

production Theater HORA

coproduction Festival d'Avignon, R.B. Jérôme Bel, Festival AUAWIRLEBEN (Berne), KunstenFestivalsdesArts (Bruxelles), Ruhrtriennale, Festival d'Automne à Paris, Centre Pompidou (Paris), La Bâtie Festival de Genève, Hebbel am Ufer (Berlin)

avec le soutien de la Stadt Zürich Kultur, du Kanton Zürich Fachstelle Kultur et de Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture

# SANDRINE BURING & STÉPHANE OLRY / LA REVUE ÉCLAIR

**Sandrine Buring** et **Stéphane Olry** auraient pu se croiser en Palestine. La première a travaillé là-bas avec la compagnie El-Hakawati ; le second, accompagné de Corine Miret qui codirige avec lui la Revue Éclair, en a rapporté des cartes postales vidéo. Ils auraient tout aussi bien pu se rencontrer moins loin, sur l'un des chemins de traverse qu'ils aiment tous les deux arpenter. Car ces deux artistes ont pour point commun de chercher l'extraordinaire chez le voisin, juste à côté. Avec des moyens différents - le corps et la danse pour l'une, le théâtre, l'écriture et la vidéo pour l'autre -, ils mènent chacun leurs enquêtes sur l'humain, sans se soucier des cases ni des frontières. Une indépendance qu'ils ont sans doute affirmée au cours de leurs itinéraires en zigzag et de leurs projets souvent singuliers. Sandrine Buring entre dans la danse à trente ans après une formation d'orthophoniste. Elle avait auparavant exercé les métiers de *barmaid*, de fleuriste et d'assistante vétérinaire. Elle approfondit sa connaissance et sa pratique du corps auprès de Mark Tompkins, Vera Montero, puis collabore avec les compagnies SiPeuCirque, les Filles d'Aplomb, Felix Rückert et Mandrake-Tomeo Vergès. Stéphane Olry, quant à lui, se lance dès ses dix-huit ans dans le spectacle, participant à l'aventure de l'Usine Pali-Kao, lieu alternatif et expérimental parisien, tout en écrivant dans les pages culturelles du *Monde*. En 1987, il fonde la Revue Éclair, creuset de rencontres et d'expériences artistiques en tous genres, au sein de laquelle il multiplie les complications.

Plus d'informations : [www.larevueclair.org](http://www.larevueclair.org) et [www.chateaudelarocheguyon.fr](http://www.chateaudelarocheguyon.fr)

## Entretien avec Stéphane Olry et Sandrine Buring

**La Revue Éclair collabore depuis plusieurs années avec le Château de La Roche-Guyon. Comment s'est produite votre rencontre avec l'équipe, puis avec les patients, de l'hôpital de cette petite ville ?**

**Stéphane Olry** : Depuis 2006, la Revue Éclair est en résidence au Château de La Roche-Guyon. Avec l'accord d'Yves Chevallier, directeur du Château, nous voulions poursuivre notre présence, mais nous dégager de la gangue patrimoniale, touristique, qui enserre le village. Depuis plusieurs années, nous étions intrigués par le panneau « Hôpital Silence » qui signale la présence de cet établissement face au château. Nous avons eu envie de savoir qui étaient ces enfants handicapés abrités derrière les murs de crépis poussiéreux, devant lesquels nous passions sans nous arrêter. La présence de Sandrine Buring dans l'équipe de la Revue Éclair a rendu possible ce pas de côté. Elle travaille depuis plusieurs années avec des handicapés et a développé une technique de travail par la danse-contact qui nous permettait d'imaginer une collaboration.

**Sandrine Buring** : Nous sommes donc allés frapper à la porte de l'hôpital et avons rencontré Elisabeth Faucher, responsable des activités culturelles à l'hôpital, afin de lui dire qu'un travail avec les enfants nous intéressait. Elle m'a tout de suite offert la possibilité de passer une semaine avec un enfant afin de prendre le temps de le rencontrer. J'ai pu ensuite bâtir des rencontres avec les enfants, avec les enfants et leurs parents, ainsi que des ateliers avec les membres du personnel. Stéphane assistait aux séances et recueillait ensuite les témoignages du personnel.

**S.O.** : Durant toute cette période, nous avons réservé l'hypothèse d'un spectacle, jugeant que si le matériau accumulé le permettait, il serait produit. Dans l'hypothèse contraire, nous gardions la possibilité de ne rien présenter de public à l'issue de l'expérience. Cette possibilité de préférer ne pas faire de spectacle a été déterminante, et dans notre liberté d'esprit par rapport aux enfants, et dans notre relation avec l'équipe de soignants. La rencontre avec chaque enfant était ainsi ramenée à l'essentiel : l'instant présent, partagé ou non, le plaisir, la sensibilité au rien ou au presque rien. La rencontre avec les équipes de l'hôpital s'est opérée avec les bonheurs et les malheurs inhérents à toute rencontre entre deux mondes et deux temporalités radicalement disjointes : nous sommes dans l'instant présent, la fugacité, la discontinuité ; eux travaillent dans la pérennité, le quotidien, l'habitude, la tranquillité, la protection des enfants. Des heures dans des salles de réunions, dans des bureaux, des couloirs pour expliquer et comprendre nos modes de fonctionnement respectifs. D'emblée, nous avons voulu poser comme postulat la gratuité, l'inutilité thérapeutique de notre travail : nous nous présentions comme des artistes, et chaque séance était comme un impromptu, un spectacle pour un seul enfant, une expérience unique, même si elle se renouvelait plusieurs jours de suite avec certains enfants.

**S.B.** : Pour moi, la gageure était de quitter tout ce que je croyais savoir, pour tenter de rencontrer l'univers particulier de chaque enfant. Il me fallait résister à toute interprétation, histoire de ne pas ramener à du connu cette si riche étrangeté... Des rencontres par corps, sous les habits sociaux, hors de la langue.

**Pouvez-vous nous en dire plus sur les pathologies dont souffrent ces enfants polyhandicapés ?**

**S.B.** : Les enfants sont en fauteuil roulant avec des « moules » pour chaque jambe, des corsets, parfois des arthrodèses (une tige dans la colonne vertébrale), des colliers cervicaux, ils ne parlent pas, nous ne savons pas vraiment ce qu'ils voient... Une altérité radicale, à première vue !

**S.O.** : Ces enfants constituent pour leurs parents, les soignants et pour nous des énigmes. Nous n'avons jamais demandé l'accès à leur dossier médical, mais nous avons compris qu'ils sont souvent atteints de maladies orphelines ou de pathologies multiples. Ils sont considérés comme incurables, et d'une grande vulnérabilité. L'expérience la plus bouleversante d'ailleurs est sans doute de découvrir ces personnalités affirmées, distinctes, variées comme l'ensemble de l'humanité, cachées

dans des corps anormaux, monstrueux, des morphologies radicalement éloignées des nôtres (encore) valides. Les enfants expriment une expérience commune, archaïque, très profonde, qui nous relie à eux. Pas uniquement dans notre passé de nourrisson, mais dans notre présent d'un corps biologique, que nous oublions dès lors que la souffrance ou le plaisir ne le rappelle pas à notre conscience. Nous partageons beaucoup avec ces enfants, et leur rencontre nous apprend que la majeure partie de notre être n'est pas constituée par la maîtrise et l'intelligence, mais par des mouvements plus profonds, biologiques ou émotionnels qui ont leur logique et leur raison.

**S.B.** : En ce qui me concerne, j'ai compris l'intérêt de renverser le regard : en face de ces enfants ne sommes-nous pas « handicapés » ? Et qu'est-ce que ce mot engendre ? Qu'ont-ils à nous apprendre, à nous apporter ? Quelle est leur perception singulière du monde ? Les séances avec les enfants consistaient déjà à les sortir de leur fauteuil, à les dégager de toutes leurs entraves, pour nous installer sur des tapis. Là commençait l'approche : il fallait trouver les moyens d'entrer en contact, écouter avec tous les sens, avec chaque pore de la peau. Des outils comme le *body mind centering*, prenant appui sur ce qui, en eux, bougeait (les liquides, les os, les nerfs, les muscles...), la danse-contact (s'articuler, se soulever, se rouler, se repousser) m'ont été d'un grand secours. Par le corps, la communication est immédiate. Les rencontres ont bel et bien eu lieu ! Inouïes, riches, intenses, singulières rencontres !

**Aviez-vous déjà une expérience du travail en milieu hospitalier ? Vous êtes-vous documentés sur le polyhandicap en amont ou parallèlement à votre travail ?**

**S.O.** : Personnellement, je n'avais aucune expérience et ne m'étais pas documenté. Sandrine en revanche était beaucoup mieux armée – ou mieux désarmée – que moi, concernant le handicap.

**S.B.** : Avant de commencer à danser, j'ai suivi une formation d'orthophoniste, qui m'a permis de reconnaître que le langage qui m'importait était celui du corps ! Au cours de cette formation, j'ai fait de nombreux stages en milieu hospitalier. J'ai travaillé ensuite hors de l'institution, en tête-à-tête avec des personnes diversement entravées dans leur langage. Je n'avais cependant jamais travaillé avec des enfants aussi entravés que ceux de l'hôpital de La Roche-Guyon et ne m'étais pas informée spécialement au préalable. Tout n'est qu'histoire de rencontres qui en amènent d'autres... et ainsi se trace un chemin.

**La Revue Éclair opère régulièrement un véritable travail d'enquête en amont de ses créations. Pourtant, vos pièces – et c'est le cas ici – sont plus poétiques que documentaires. Fonctionnez-vous selon une méthodologie particulière ?**

**S.O.** : Plus que le goût du réel, c'est le goût de la rencontre qui nous motive. Personnellement, je m'ennuie beaucoup seul. Chaque enquête, chaque rencontre a sa logique, et donc, son protocole. Nous avons une règle : nous ne parlons dans nos spectacles que des gens que nous aimons ou pour qui nous ressentons une fraternité. Comme le sujet n'est pas ce que sont les gens, mais ce que nous ressentons pour eux, l'aspect des spectacles peut en effet prendre un caractère moins trivial et plus poétique. Par ailleurs, afin de préserver du jeu à proprement parler, c'est-à-dire un espace en creux où le spectateur peut se glisser, nous instaurons une certaine distance entre ce que nous sommes et ce que nous prétendons être sur scène. C'est le théâtre qui, par sa nature, impose et permet ces déplacements.

**S.B.** : En ce qui me concerne, j'aborde la création à partir d'expériences vécues, qui enflent en moi et demandent ensuite à être écoutées, afin de trouver ensuite une manière de les partager. Je crée des soli – *Je ne parlerai pas*, *Glück Auf 1*, *Glück Auf 2*, et actuellement *Ch(ose)* – parce que cette forme me permet de travailler au rythme que le travail me demande, de découvrir dans le travail même ce qu'il est, ce qu'il porte, ce qu'il advient, devient. J'aime que l'écriture soit celle d'un processus, plus que celle d'un propos.

**Vous expliquez dans votre note d'intention avoir suivi l'intuition du dramaturge Laurent Goldring en créant deux pièces distinctes reposant sur deux visions et deux langages différents. Pouvez-vous revenir sur les raisons de ce choix ?**

**S.O.** : À la base, nos expériences sont radicalement différentes. Les sens sollicités sont distincts : le toucher et l'odorat pour Sandrine, la vue et l'audition pour ma part. Cette distinction fonde une appropriation forcément divergente de l'expérience. Nous avons, à l'origine, la tentation de chercher un terrain d'entente, un moyen terme, un langage commun, Sandrine et moi. Très vite, cela s'est avéré artistiquement stérile. Laurent Goldring nous a permis, grâce à sa position extérieure, de pointer la contradiction et de retourner la difficulté en la métamorphosant en potentialité : produire deux spectacles qui auraient leur logique, leur autonomie, leur temporalité propre. Cette idée nous permettait de conserver notre loyauté envers nous-mêmes et envers l'autre. Elle permettait aussi de reconnaître, dans un travail portant sur une altérité radicale – celle que les enfants nous présentaient – l'altérité de notre compagnon d'expérience.

**Après avoir créé vos pièces séparément, avez-vous réfléchi ou travaillé à leur unité ou aux échos qu'elles pouvaient avoir ?**

**S.B.** : Absolument pas. J'ai même été très surprise, lors de la première présentation du diptyque, par la complémentarité des deux pièces ! L'expérience, bien qu'individuelle dans les approches, était aussi commune par nos présences et les si riches conversations que nous avons eues. Nous avons infusé dans un même jus !

**S.O.** : Ce n'est pas à nous d'établir des liens entre les deux spectacles, mais aux spectateurs. Nous proposons simplement un dispositif pratique permettant à leurs corps de se déplacer d'un spectacle à l'autre.

**Sandrine Buring, quel type de relation avez-vous développé avec les enfants pendant vos ateliers ? Pourquoi cette traduction plastique et chorégraphique, d'un solo dans une éprouvette ?**

**S.B.** : Si je pouvais le dire, je ne l'aurais pas dansé ! Il fallait que j'entre dans la matière, sentir, me laisser sentir. Ensemble, nous avons joué, ri, fait des sons, bavé, pleuré, baillé, transpiré, bataillé, écouté, avec joie, tristesse, paresse, tendresse, rage,

peur, surprise. *Ch(ose)* a commencé sur une chaise, puis un hasard m'a fait rencontrer une cloche de verre. La photo d'un buste de femme à barbe sous cloche m'est revenue en mémoire. J'ai su tout de suite que c'était l'image que je cherchais : elle disait la réification de ceux qui ont du mal à s'exprimer. Ce qu'on met sous cloche, c'est notre plus grand trésor, mais aussi notre plus grande faiblesse, notre vulnérabilité, cette chose si précieuse qui nous permet d'être touchés par les autres, le monde qui nous entoure. Dès le départ, j'ai refusé de parler de handicap, ce mot qui met à distance. Les enfants que j'ai rencontrés étaient et sont surtout vulnérables. Vulnérable, par ce mot-là, tout le monde peut se reconnaître, tout le monde l'est. À l'intérieur de nos limites, celles de la cloche, s'ouvre un nouvel univers avec sa singularité, sa fantaisie, ses possibles... Un monde en soi. C'est ce que les enfants m'ont offert. Leur drame, c'est notre regard sur eux, notre projection dans leurs corps. Le verre permet de voir au travers ; l'espace limité permet de prêter attention au tout petit, au changement d'échelle, de temps. Les formes qui apparaissent et se transforment sont celles de la vie possible, de son organicité, de sa rêverie... L'intra-ordinaire m'intéresse profondément, une sorte de poésie du quotidien, de l'infime.

**Alors que Sandrine Buring évolue dans un espace indéfini, on a le sentiment que vous, Stéphane Olry, écrivez un décor mental – fait d'histoires, de dialogues quotidiens, de sensations – dans lequel pourraient s'inscrire vos expériences communes à l'hôpital. Qu'est-ce qui, selon vous, caractérise le plus l'atmosphère de cet endroit ?**

**S.O.** : Selon beaucoup de soignants, c'est le silence. C'est mon sentiment aussi. Malgré le bruit permanent : cris des enfants dans leur fauteuil, télévisions allumées dans les unités de soin, roulement des brancards dans les couloirs, grondement des tronçonneuses dans les jardins, avalanches de paroles dans les bureaux et les salles de réunions, on a le sentiment en circulant dans l'hôpital, de se déplacer dans une immense bulle de silence. C'est le silence d'une institution reléguée au plus loin de la capitale, accueillant des enfants confinés dans le silence apparent des corps. C'est aussi le silence où la rencontre peut avoir lieu. Quand on abandonne la pensée, les préjugés, les projets pour tenter de sentir ce qui se trame.

**Une prison de verre pour vous, Sandrine Buring ; un brouillard opaque chez vous, Stéphane Olry. Les questions de la transparence et de l'insondable, de la crudité et du dissimulé traversent vos deux créations. Les questions de la pudeur, de l'exposition, se sont-elles posées dans l'élaboration de vos propositions artistiques ?**

**S.O.** : Il y a une forte probabilité pour que ce que nous disons de ces enfants soit faux, ou beaucoup tissé de nos fantasmes à leur égard. La seule solution est donc de nous exposer, ou du moins de nous présenter comme étant bien celui-là même qui écrit, celle qui danse. Sandrine me faisait remarquer que le mot « monstre » avait la même racine latine que le verbe « montrer ». J'ai souvent songé qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les enfants de La Roche-Guyon auraient été exposés dans des foires. Qu'aussi abjecte que fut cette exposition, elle avait le mérite de leur donner un statut, de les faire vivre au sein d'une société qui se donnait la peine – et le plaisir – de les regarder. Concernant le brouillard, le but est de placer le spectateur dans une situation où il est conscient des images qu'il crée lui-même. J'essaye ainsi de proposer un univers possible, une interprétation possible du monde des enfants, sans l'imposer.

**S.B.** : La présence de Stéphane, pendant les séances, était très importante : les enfants se savaient regardés par un spectateur qui, quelquefois, riait avec nous, nous parlait. Un regard empathique à nos impromptus, auquel certains moments étaient même adressés. Pour *Ch(ose)*, l'important pour moi était que tout un chacun puisse se sentir concerné et qu'on ne stigmatise pas autour du « handicap ».

**Vous évoquez la réclusion des enfants que vous avez rencontrés, dans l'immobilité et dans le silence. Tentez-vous de leur prêter votre corps et votre langage pour les faire exister parmi nous ?**

**S.B.** : Non, je suis entrée en résonance, c'est-à-dire que j'ai touché ma propre vulnérabilité, ce qui, chez moi, est sous cloche. Nous ne voulions pas faire exister ces enfants parmi nous, puisqu'ils existent déjà, mais reconnaître en quoi ils nous ressemblent, ils sont en nous et réciproquement. Nous sommes du même tissu !

**S.O.** : Dans *Hic sunt leones*, il y a quatre passages où j'écris ce que j'imagine que les enfants pourraient sentir. C'est clairement une fiction inspirée de la réalité de ce que j'ai vu. Si le spectateur trouve ces discours crédibles, c'est qu'ils doivent être partiellement vrais. D'un point de vue général, je me méfie un peu de cette position de porte-parole. J'espère plus raconter des histoires auxquelles on croit ou non, que porter la parole de gens qui, pour telle ou telle raison, en seraient démunis ou incapables. Les enfants de La Roche-Guyon sont très vulnérables, désarmants par cela même, mais si Sandrine ou moi avons senti qu'il se passait quelque chose avec eux, c'est bien que nous partagions quelque chose, fût-ce très ténu. Je n'ai pas la prétention de répéter ce qu'ils m'auraient dit. Je prétends juste en donner une interprétation possible. C'est déjà extrêmement orgueilleux.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*



avec la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

# CH(OSE) / HIC SUNT LEONES

BOULANGERIE DE LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON - durée 1h40 entracte compris

15 16 18 19 20 21 22 24 25 À 15H ET 17H

CH(OSE) / chorégraphie et interprétation **Sandrine Buring** collaboration artistique **Laurent Goldring** lumière **Sylvie Garot**  
suivi de

HIC SUNT LEONES / texte et mise en scène **Stéphane Olry** interprétation **Corine Miret** (récit), **Isabelle Duthoit** (chant)  
collaboration artistique **Laurent Goldring** lumière **Sylvie Garot**

coproduction La Revue Éclair, Château de La Roche-Guyon

avec l'aide à la création du Centre national du Théâtre et de la Spedidam / accueil en résidence d'écriture à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

avec le soutien de l'hôpital de La Roche-Guyon, du Centre national de la Danse, de Nicolas Cesbron (sculpteur), de Jean-Matthieu Fourt et du Café culturel

*Hic Sunt Leones* est publié aux Éditions de l'Amandier.

# CHRISTIAN RIZZO / L'ASSOCIATION FRAGILE

**Christian Rizzo** aime les portes entrouvertes par lesquelles nous parvenons des rais de lumière et quelques visions. Pour lui, un simple objet, un geste ébauché, la rencontre de deux silhouettes suggèrent de multiples fictions possibles. Chacune de ses pièces est une énigme sur le corps, sa disparition et son dévoilement. Le corps, d'ailleurs, a parfois été absent, comme dans *100 % polyester* où deux robes sur des cintres suspendus dansaient un étrange ballet fantomatique. Ou le plus souvent entièrement recouvert, masqué, comme dans *Ni Fleurs, ni Ford Mustang* créé pour le Ballet de l'Opéra de Lyon. Dans des espaces très géométriques habilement sculptés par la lumière et le son, des signes surgissent comme des réservoirs d'histoires, souvenirs ou promesses d'un ailleurs. Des réservoirs dans lesquels le public puise pour compléter les tableaux esquissés par Christian Rizzo, plasticien autant que chorégraphe. Parallèlement à ses pièces de groupes, il crée une série de solos pour des danseurs tels que Rachid Ouramdane, Jean-Baptiste André, Julie Guibert et I-Fang Lin. Trois d'entre eux ont été présentés dans le cadre des Sujets à Vif au Festival d'Avignon, où Christian Rizzo a également créé en 2005 *Soit le puits était profond, soit ils tombaient très lentement, car ils eurent le temps de regarder tout autour*.

Plus d'informations : [www.lassociationfragile.com](http://www.lassociationfragile.com)

## Entretien avec Christian Rizzo

### Comment avez-vous rencontré Kerem Gelebek et comment est né le désir de créer un solo pour lui ?

**Christian Rizzo** : Alors qu'il suivait la formation du Centre national de la Danse Contemporaine à Angers, Kerem a participé à un stage que j'animais au Centre national de la Danse à Pantin. J'ai immédiatement senti que nous allions travailler ensemble. Je n'auditionne jamais, je fonctionne plutôt à l'instinct. Il nous a donc rejoints pour la pièce *Mon amour* et participe, depuis, à tous mes projets. J'ai vu quelque chose naître du travail que nous avons mené ensemble : il bougeait et je bougeais moi-même en l'observant. L'an dernier, alors que je préparais un solo pour l'ouverture de saison de l'Opéra de Lille, je me suis aperçu que je n'avais plus du tout envie de danser, d'être sur le plateau. Néanmoins, j'avais expérimenté, amorcé un certain nombre de choses intéressantes que je souhaitais explorer davantage. J'ai donc proposé à Kerem de venir me rejoindre pour mettre à l'épreuve ces intuitions et ce début de matériel. Il s'agissait alors d'une simple séance de travail. Mais, très vite, est né un désir partagé de créer une pièce ensemble. Curieusement, je me suis retrouvé en situation de transmission, ce qui ne m'était jamais arrivé auparavant. Je crois que cette situation répondait à une envie forte et présente depuis un long moment.

### Vous parlez de transmission mais votre relation semble aussi parfois relever du transfert, de la filiation.

En effet, la première fois que nous avons joué le solo, Kerem portait mes vêtements : ma chemise écossaise, mon jean. Il me permet en quelque sorte d'observer, de l'extérieur, quelque chose de moi-même. Parler de filiation est très nouveau pour moi. J'ai trouvé en lui une modalité de relation qui me touche. Rapidement, nous nous sommes aperçu que plusieurs expériences et réflexions sous-jacentes nous liaient : je travaille régulièrement avec des artistes qui viennent de l'étranger, qui ont fait un chemin. La question du déplacement m'intéresse beaucoup. À une autre échelle, j'ai quitté Paris pour Lille, il y a quelques années, et j'ai aussi vécu cela, dans un premier temps, comme un exil, comme l'expérience d'une solitude. Nous avons donc peu à peu fabriqué ce solo comme une combinaison de nos expériences de la solitude, de l'exil et de la mélancolie. Cet exil n'est pas seulement géographique : il s'agit aussi d'un exil à soi-même. Comme un territoire intime que l'on quitte, pour partir à l'aventure.

### Vous êtes connu pour l'économie de moyens et de mouvements dans vos pièces. Cette fois-ci, Kerem Gelebek danse beaucoup et souvent avec virtuosité.

Oui, c'est vrai : il danse du début à la fin. La danse est également très présente dans ma dernière pièce de groupe, *Le bénéfice du doute*. Je suis parvenu à un stade de mon travail où quelque chose s'est imposé à moi avec force : il y a tout un ensemble de choses que je maîtrise, dans la scénographie comme dans la création chorégraphique. Je me suis soudain demandé si je continuais à travailler ou bien si je n'étais pas en train de tomber dans le piège de la posture. Si je ne me contentais pas de reproduire des formes déjà éprouvées. J'ai eu très peur et, dans un sursaut, je me suis rappelé que j'étais constitué d'autres choses. Qu'il fallait que je creuse là-dedans pour trouver un nouveau souffle. En studio, avec Kerem, nous avons énormément travaillé sur des problématiques purement physiques. Avec lui, tout comme dans *Le Bénéfice du doute*, je me suis en quelque sorte offert un atelier du regard. La danse traditionnelle est également très présente dans ces deux dernières pièces. Tout cela vient de façon instinctive, tout part du plateau. Je travaille à la façon d'un artisan, face à un matériau-désir qu'il s'agit de traiter pour que son énergie se déploie, qu'il prenne une forme. La danse que nous travaillons aujourd'hui est née de la retenue qui a longtemps caractérisé mon travail. Dans *Et pourquoi pas "bodymakers", "falbalas", "bazaar", etc*, les corps étaient couverts et immobiles. Dans d'autres pièces, ils étaient complètement absents (*100% polyester, objet dansant n°(à définir)*) ou en voie de disparition (*Ni Fleurs, ni Ford Mustang*). Dans *Sakınan Göze Çöp Batar*, quelqu'un avance seul, sans masque, exposé dans son abandon.

### **On ressent même une grande sensualité dans la pièce...**

J'aime que le corps s'abandonne au regard, mais je n'aime pas qu'il l'attire ou le provoque. Nous avons beaucoup travaillé sur le bassin, les bras, sur des ondulations et des cassures. Nous avons développé un langage très articulaire. Plus généralement, dès que je décide de montrer quelqu'un sur le plateau, je veux qu'il soit beau. La personne doit être intelligemment belle. Je ne veux pas qu'on puisse trouver un corps bête : c'est exhibitionniste et cela me rend triste. J'aime les gens avec lesquels je travaille, j'ai besoin d'être heureux de les voir. J'aime beaucoup les regarder s'échauffer, observer cette concentration, sentir que le danseur se raconte quelque chose à lui-même, à quoi je n'ai pas accès directement.

### **Kerem Gelebek ne regarde jamais le public.**

C'est quasiment interdit chez moi. Je ne supporte pas que les gens sur scène me regardent. On ne regarde pas le public, c'est lui qui est venu nous regarder au travail. Regarder le public, c'est le prendre en otage pour s'observer soi-même. Tout est toujours légèrement en diagonale. J'aime les portes entrouvertes plutôt que béantes. Ne pas regarder le public, c'est aussi accepter d'être observé : il s'agit d'une posture qui demande une très grande modestie. L'interprète est constamment vu par dessus l'épaule, par derrière. Pour moi le spectacle n'est pas un face à face mais une invitation à être ensemble.

### **Ce solo pour Kerem Gelebek semble poursuivre la fabrique d'une galerie de portraits, dans laquelle figurent déjà ceux de I-Fang Lin, Jean-Baptiste André, Rachid Ouramdane, Julie Guibert.**

Peu de chorégraphes créent des solos pour d'autres. La plupart les dansent eux-mêmes. Ce sont les interprètes que je rencontre, que je trouve fantastiques, qui m'inspirent ces pièces. À un moment donné de mon travail à leurs côtés, je trouve qu'ils méritent d'avoir le plateau pour eux, pour ce qu'ils représentent, pour leur présence et pour ce qu'ils charrient, comme histoires et comme émotions. Il s'agit aussi de marquer la confiance que je ressens à l'égard de ces personnes : prendre un temps pour les observer pour ce qu'ils sont, dans toute leur potentialité et leur puissance. Souvent, les danseurs sont noyés dans un groupe.

### **Ces solos ont donc une dimension biographique ?**

En tout cas, l'histoire des danseurs participe à la composition. Le titre du solo de Kerem, par exemple, est une expression turque, qu'il m'a fait découvrir et que l'on a traduite littéralement : « c'est l'œil que tu protèges qui sera perforé. » Je l'ai interprétée à ma façon : « on a tout à gagner à se fragiliser ». Comme nous l'avions fait avec I-Fang lorsqu'elle parle en taïwanais dans son solo, c'est important de rappeler que ces personnes viennent d'ailleurs et nous offrent aussi en partage leurs histoires, leur langue, leur itinéraire. Mais ce qui se joue sur la scène est entre nous deux. Ce qui m'intéresse, c'est ce en quoi nos histoires sont communes : elles drainent quelque chose d'abstrait et de sous-terrain qui a à voir avec l'universel.

### **Comme souvent, la frontière entre travail plastique et récit est très ténue dans votre pièce.**

J'ai toujours qualifié mon travail d'« abstraction fictionnelle ». La fiction arrive du travail et de la forme. Ce sont des signes de fiction qui apparaissent, qui ne sont pas inventés. Je suis pris entre la fascination des gens et la fascination de la géométrie. Pour moi, l'une des plus belles images du monde surgit à la fin de *2001, l'Odysée de l'espace*, de Stanley Kubrick : on y voit un homme vieillissant dans un lit face au monolithe. Le regard de cette animalité et de cet angle parfait me fascine. Comme un animal pris dans une géométrie : j'aime l'idée que nous soyons capables de penser des algorithmes très précis et courir, quelques instants plus tard, nus sur une plage. Pourquoi faudrait-il choisir entre ces deux émotions ?

*Propos recueillis par Renan Benyamina.*

✘

## SAKINAN GÖZE ÇÖP BATAR (C'EST L'ŒIL QUE TU PROTÈGES QUI SERA PERFORÉ)

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée 50 mn - création 2012

17 18 20 21 À 20H / 19 À 15H ET 20H

conception, chorégraphie et scénographie **Christian Rizzo** lumière **Caty Olive**

avec **Kerem Gelebek**

production L'association fragile  
coproduction Centre de Développement chorégraphique de Toulouse-Midi Pyrénées, Réseau Open Latitudes avec le soutien du programme Culture de l'Union européenne, Fondation Serralves (Porto)  
accueil en résidence à l'Opéra de Lille, à la Fondation Serralves (Porto), au Centre de Développement chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées, au Théâtre de Vanves Scène conventionnée pour la danse, au Manège Mons/Maison Folie

# SIDI LARBI CHERKAOUI / EASTMAN

Ne parlez pas de métissage à **Sidi Larbi Cherkaoui**. Si le mot est régulièrement employé pour décrire son travail, il vous objectera que ce concept implique en creux l'existence de choses pures. Or, pour le chorégraphe belge et marocain, tout est déjà mélangé par nature. C'est sans doute pourquoi il confronte et intègre, sans tabou et avec une contagieuse jubilation, les corps, les cultures, les mythes et les origines. Au sein des ballets C de la B, puis au Toneelhuis d'Anvers dont il a été artiste associé, et maintenant avec sa propre compagnie, Sidi Larbi Cherkaoui a toujours fait preuve d'une liberté assumée. Musique populaire et chants sacrés, danse contemporaine et arts traditionnels du monde entier se croisent dans ses pièces, composant un univers baroque, généreux, toujours empreint des questionnements qui agitent notre société. Il est l'artisan d'une danse physique et théâtrale, qu'il met au service d'une recherche sur le spirituel et l'altérité. Afin d'enrichir sans cesse son imaginaire, il invite sur le plateau des artistes de toutes les disciplines et de tous les horizons : les danseuses flamenca et indienne Maria Pagés et Shantala Shivalingappa, les moines shaolin, les chorégraphes Akram Khan et Damien Jalet, le sculpteur Antony Gormley ainsi que de nombreux musiciens. Une nouvelle compagnie, Eastman, lui permet depuis 2010 de multiplier ces collaborations et de produire ses créations. Pourquoi ce nom, qui signifie « homme de l'Est » ? Il s'agit tout simplement de la traduction, en anglais, de son nom de famille. Au Festival d'Avignon, il a dansé dans un solo chorégraphié avec Wim Vandekeybus, *It*, en 2002, et présenté *Tempus Fugit* en 2004 et *Sutra* en 2008.

Plus d'informations : [www.east-man.be](http://www.east-man.be)

## Entretien avec Sidi Larbi Cherkaoui

**Dans votre précédent spectacle, *Play*, la danseuse Shantala Shivalingappa et vous-même interprétiez une partition sur le thème du jeu. Votre nouvelle création, *Puz/zle*, dont le titre renvoie au même univers, a-t-il germé dans ce travail ?**

**Sidi Larbi Cherkaoui :** En effet, pour *Play*, Shantala et moi avons idée de travailler sur l'intelligence nécessaire pour mettre toutes les pièces d'un ensemble en ordre. Il s'agissait donc déjà d'une amorce de réflexion sur le puzzle. Mais nous sommes finalement partis dans une autre direction, où la notion de jeu était centrale, dans toutes ses déclinaisons possibles. J'ai le sentiment que *Puz/zle* est aussi, et peut-être davantage encore, relié à *Babel*, pièce que j'ai créée en 2010 avec Damien Jalet. Ce spectacle avait pour inspiration le récit de la tour de Babel, qui raconte comment Dieu punit les hommes de leur orgueil en multipliant les langues, séparant et éparpillant ainsi le monde. Partant de là, la pièce *Babel* était traversée par de multiples questions qui m'obsèdent. Comment peut-on remettre toutes les pièces du puzzle ensemble ? Quel est le rapport et quelles sont les relations possibles entre toutes ces diversités ? Pourquoi, lorsque l'on place une pièce à un endroit, cela ne fonctionne-t-il pas alors que si on la pose à un autre, un mécanisme se met en marche ? Qu'est-ce qui se relie avec quoi ? Peut-être y a-t-il un certain ordre à trouver... Ces questionnements ne sont pas nouveaux dans mon travail, chaque pièce est l'étape d'une même réflexion. Sans doute s'agit-il d'une interrogation universelle : comment trouver sa place parmi tout le reste ? Dans ce puzzle, extrêmement complexe, suis-je au bon endroit ?

**Un thème connexe est également présent dans toute votre œuvre : le mélange, le métissage.**

Parler de métissage pose un certain nombre de difficultés, car en employant ce terme, on implique qu'il y a des choses pures dans la vie. Or, je n'en connais aucune. Pour moi, chaque élément est un métissage. Je suis convaincu que chaque chose est constituée de plusieurs autres. Le mélange, c'est la nature, la norme, alors que la pureté me semble être une fiction. Je ne vois pas la réalité autrement que comme une combinaison de choses. La France, comme tous les pays, n'est rien d'autre qu'un grand puzzle, dont la multitude des cultures et des identités constitue la culture française.

**Vous êtes vous-même le fruit d'un métissage...**

Je suis conscient que mon identité n'est pas anodine. Mais je ne dis pas cela parce que je suis, par mes origines, moitié marocain et moitié belge. Pour moi, la chorégraphie est un outil avec lequel je peux communiquer certaines choses. Et il y a plusieurs choses à l'intérieur de moi qui me connectent aux autres. Je me sens absolument relié à tout ce qui m'entoure. J'ai aussi envie de devenir les autres, que les gens que j'admire me transforment. Comme avec le chant corse, qui ne faisait pas partie de ma culture, des gens m'ont formé et ont, par là même, imprimé quelque chose en moi. Ce sont des maîtres que j'ai envie d'honorer. Cela va bien plus loin que mes origines.

**Vous évoquez le mélange des cultures et des identités. Cependant, dans *Puz/zle*, vous semblez vouloir traiter cette question des assemblages et de l'ordre à d'autres échelles.**

Dans le prolongement de cet enjeu fondamental – trouver sa place –, je m'intéresse à cette envie et à cette tendance, qui me paraissent partagées par tous, de se propager. Les gens, tout comme les idées, ont vocation à se reproduire, à transformer d'autres gens, à générer d'autres idées. Cette projection de soi sur les autres semble procéder d'un besoin biologique. Aussi bien d'un point de vue physique qu'à un niveau spirituel, l'idée de la reproduction m'intéresse beaucoup. Avec les danseurs de *Puz/zle*, nous avons beaucoup observé ce qui se passe dans le corps humain, au niveau de l'ADN et des chromosomes. Le corps fonctionne sur le principe d'un perpétuel clonage de lui-même, de ses propres cellules. Il se dédouble constamment.

Ce mouvement-là m'interpelle. C'est très abstrait mais, en même temps, tout à fait physique et réel. Nous avons cherché une traduction chorégraphique de ces mécanismes qui opèrent au niveau microscopique.

### **Cette étude se fera, pour le Festival d'Avignon, dans la Carrière de Boulbon...**

J'adore les lieux qui ont une force particulière, un véritable magnétisme. Il peut s'agir d'un espace dans une ville où les gens se rassemblent, où tout s'agrège. Cet intérêt pour la force des espaces a redoublé quand j'ai su que la création de *Puz/ze* aurait lieu à la Carrière de Boulbon pendant le Festival d'Avignon. Ce lieu inspire un certain rituel, une certaine musique. Il nous ouvre des possibles autant qu'il nous oblige. Un peu comme une vague pour quelqu'un qui pratique le surf. Une énergie émane de Boulbon, que l'on a envie d'écouter et d'assumer. J'ai eu ce sentiment en voyant *Urlo* de Pippo Delbono et d'autres pièces là-bas. Par ailleurs, j'aime beaucoup l'accès au site, le parcours pour rejoindre les gradins, comme si nous pénétrions un endroit vraiment magique.

### **Vous parlez de la musique que peut inspirer la Carrière de Boulbon. Pour *Puz/ze*, vous organisez la rencontre entre le groupe polyphonique corse A Filetta, la chanteuse libanaise Fadia Tomb El-Hage et le flûtiste et percussionniste japonais Kazunari Abe. Comment et pourquoi rassembler ces artistes ?**

J'ai déjà travaillé avec Fadia pour la pièce *Origine*. Quant au groupe polyphonique A Filetta, c'est une histoire d'amour de longue date, qui a presque dix ans, puisque nous nous sommes rencontrés en 2003. Il y a un lien très fort entre nous. Leur présence dans *Puz/ze* s'est imposée en écho à ma réflexion sur l'ordre et l'agencement de la diversité : je suis toujours fasciné par la façon dont leurs voix s'imbriquent, par leur capacité à créer une harmonie et à créer un ensemble où, nous y revenons, chacun trouve sa place. Par ailleurs, le groupe A Filetta ne se contente pas de perpétuer des traditions comme on voudrait parfois l'entendre : ils acceptent d'investir d'autres champs musicaux, de poursuivre des aventures plus expérimentales, comme avec le compositeur Bruno Coulais. Ils n'ont pas froid aux yeux et j'apprends ainsi beaucoup avec eux. Je voulais qu'ils rencontrent Fadia Tomb El-Hage, une chanteuse libanaise et, dès le début du travail, le contact est très bien passé. Cette idée de la femme seule face à ces hommes en communauté m'a paru très forte. En les écoutant, on a le sentiment que sept hommes chantent d'une seule voix et que cette femme les chante toutes. Et puis, il y a Kazunari Abe, ce percussionniste japonais qui était présent dans *Babel*. Il joue notamment de la flûte, instrument dont la présence me paraissait très naturelle à Boulbon ; il a également une très belle voix traditionnelle japonaise. Sa musique est à la fois formelle, presque classique, mais aussi très reliée à la nature. Il est resté très longtemps sur l'île de Sado au Japon, dont les paysages ont marqué son art. Savez-vous que, de la même façon, lorsqu'on apprend le chant corse, on vous évoque des images de récifs, de collines, pour mieux vous aider à cerner cet art ? À la Carrière de Boulbon, ils devraient donc tous être pleinement dans leur élément...

### **Vous mélangez les genres chorégraphiques et musicaux. Vous ne vous interdisez pas non plus quelques références à des standards de la culture populaire, voire commerciale.**

C'est la réalité. Il ne faut pas ignorer ce qui se passe ici et maintenant pour honorer le passé. L'un porte vers l'autre et vice-versa. On ne doit pas avoir peur de la culture populaire : je considère qu'il faut la maîtriser et l'assumer, avoir une relation saine avec elle et comprendre qu'elle reflète en partie qui nous sommes. Parfois, dans le champ de la création artistique, certains ne veulent pas admettre que nous sommes traversés par la culture « populaire ». C'est pourquoi j'aime, à doses homéopathiques, y recourir dans mes spectacles. Ce qui est difficile et lourd à porter, c'est que ce type de production culturelle monopolise énormément, on se sent souvent écrasé par la musique de supermarché. Dans *Babel*, nous avons travaillé sur la musique d'un compositeur électropop, Fisherspooner, qui était interprétée sur scène avec des techniques traditionnelles. Ce décalage produisait un trouble, quelque chose d'artisanal. J'aime révéler le côté artisanal de toute chose. Dans *Play*, Shantala et moi interprétons une chanson du dessin animé de Disney, *Aladin*. C'était une manière de faire fondre la glace, de produire un effet inattendu. Nous voulions aussi jouer au music-hall, en nous inspirant de ces scènes où les personnages se mettent soudain à chanter pour exprimer leurs sentiments. Il y a quelque chose de nostalgique là-dedans, dont je n'ai pas honte. Même si je me rends bien compte que les films de Disney peuvent être dangereux s'ils deviennent des repères uniques. Mais il est indéniable qu'ils sont des repères parmi d'autres, que l'on peut déraciner et retransformer.

### **En 2010, vous avez créé votre propre compagnie, Eastman. Pourquoi ce nom et pourquoi cette nouvelle structure ?**

Concernant le nom de la compagnie, l'explication est extrêmement simple : Cherkaoui, mon nom de famille, veut dire « venant de l'Est ». Je pourrais m'appeler Sidi Larbi Eastman. J'aime beaucoup ces effets de traduction, souvent cocasses. Depuis le début de ma carrière chorégraphique jusqu'à 2010, j'ai toujours travaillé au sein d'autres structures : les ballets C de la B, puis le théâtre Toneelhuis à Anvers. Elles ont constitué un cadre confortable de création, mais n'étaient pas toujours idéales pour développer mes envies de collaboration et pour travailler de façon stable et continue avec certains danseurs qui m'accompagnent depuis maintenant plus de dix ans. J'ai pensé cette nouvelle compagnie, Eastman, comme un temple pour mes proches, pour les artistes qui m'entourent. Par ailleurs, d'un point de vue administratif, étant donné la complexité du monde des visas et des migrations, une telle entité facilite les productions. Les gens ne se rendent parfois pas compte à quel point les artistes qui maîtrisent des arts traditionnels de tous les continents peuvent rencontrer des difficultés en termes de mobilité.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*



# PUZ/ZLE

## CARRIÈRE DE BOULBON

durée estimée 1h30 - restauration possible sur place à partir de 20h - création 2012

10 11 12 13 14 16 17 18 19 20 À 22H

chorégraphie **Sidi Larbi Cherkaoui** scénographie **Filip Peeters, Sidi Larbi Cherkaoui** assistantat à la chorégraphie et répétitrice **Nienke Reehorst**  
assistants chorégraphes **Jon Filip Fahlstrøm, Helder Seabra** musique **Olga Wojciechowska** lumière **Adam Carrée** costumes **Miharu Toriyama**  
vidéo **Paul Van Caudenberg** conseiller artistique **Damien Jalet**

avec **Mohamed Benajji (Ben Fury), Navala Chaudhari (Niku), Leif Federico Firnhaber, Damien Fournier, Kazutomi Kozuki (Tsuki), Sang-Hun Lee, Louise Michel Jackson, Valgerdur Rúnarsdóttir, Helder Seabra, Elie Tass, Michael Watts**  
les musiciens **Kazunari Abe, Fadia Tomb El-Hage** et le groupe **A Filetta**

production Eastman

coproduction Festival d'Avignon, deSingel International Arts Campus (Anvers), Sadler's Wells (Londres), Opéra de Lille, Theaterfestival Boulevard ('s Hertogenbosch), les Théâtres de la Ville de Luxembourg, La Filature Scène nationale (Mulhouse), Festspielhaus (Sankt-Pölten), Festival Equilibrio (Rome), Düsseldorf Festival  
avec le soutien de De Warande-Turnhout, des Autorités flamandes et de la Fondation BNP Paribas

Le spectacle sera diffusé en direct sur Arte le 14 juillet.

# OLIVIER DUBOIS

Si **Olivier Dubois** préfère se définir comme auteur plutôt que comme chorégraphe, c'est qu'il ne se considère pas comme un chercheur de mouvements. Pourtant, l'intensité du geste et la puissance de l'engagement sur le plateau sont des éléments marquants de ses créations. Interprète, il faisait déjà preuve d'une endurance et d'une audace étonnantes dans les pièces d'Angelin Preljocaj et de Jan Fabre. Avec l'humour qui le caractérise, il avoue lui-même n'avoir peur « ni de la douleur, ni du ridicule ». Olivier Dubois n'a en effet pas froid aux yeux et se donne les moyens de ses ambitions. Depuis la création de *Pour tout l'or du monde* en 2006, il invente des formes aux partitions extrêmement réglées, dont la précision presque mécanique permet d'atteindre un état d'abandon, sur la scène comme dans la salle. Venu à la danse sur le tard, il intègre avec entrain l'histoire de cet art, à laquelle il recourt volontiers quand elle lui semble pouvoir servir ses projets : *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski dans *Faune(s)*, créé au Festival d'Avignon en 2008, *Le Lac des cygnes* dans *Pour tout l'or du monde* ou encore *Le Boléro* de Ravel dans *Révolution*. Les corps et le patrimoine sont pour lui les outils d'un travail d'ébranlement et de questionnement de ce qui fait, selon lui, humanité en l'Homme : la capacité de se dresser, de hurler, de résister. L'insurrection et la résistance sont au cœur de son projet *Étude critique pour un trompe-l'œil*, un cycle dans lequel s'inscrivent ses deux précédentes pièces, *Révolution* et *Rouge* ainsi que cette nouvelle création, *Tragédie*.

Plus d'informations : [www.olivierdubois.org](http://www.olivierdubois.org)

## Entretien avec Olivier Dubois

**Dans la note d'intention qui accompagnait votre solo *Pour tout l'or du monde*, vous déclariez : « J'entre en résistance. » C'est un mot qui revient souvent dans votre discours. Que signifie-t-il pour vous ?**

**Olivier Dubois** : À mon sens, c'est le cœur de mon travail, le pourquoi central de l'art. Résister, prendre la parole, survivre sont les artères indissociables de la création et, comme le disait, je crois Malraux, c'est « s'affirmer face à l'absolue réalité de la mort ». Une création comme acte politique. Mais ces engagements sont chez moi toujours destinés vers et pour quelque chose et pas du tout contre. C'est instinctif chez moi. Comme s'il s'agissait d'une rage qui frappe et déjà reconstruit. C'est comme le doute, il me pousse inexorablement à chercher des réponses, il ne m'empêche pas. Rage pour, doute pour... Ce sont des éléments pertinents, récurrents, obsessionnels, et j'aime bien sûr convoquer également mes interprètes à cet endroit-là.

**Vos pièces réclament un engagement physique important de vos interprètes, parfois jusqu'à l'épuisement comme dans *Révolution*, l'un de vos derniers spectacles. Quand vous parlez de résistance, entendez-vous aussi résistance à l'effort, à la douleur ?**

Être présent, redressé... ce sont déjà, en soi, des postures épuisantes, voire éprouvantes, et c'est une composante aujourd'hui essentielle dans mon approche de la création. La présence d'un corps engagé, porteur d'une énergie physique, cosmique, tellurique, historique m'est indispensable. J'aime les corps investis et pleins. Le corps tel un outil que je place à cet endroit d'engagement, de contraintes, de dépassement, mais fort d'une conscience affûtée des enjeux et des périls. Ce n'est pas de souffrance dont il s'agit, mais d'un acte volontaire réfléchi où la douleur peut exister, comme témoin de votre résistance, étape de votre traversée. Parfois, dans *Révolution* par exemple, les spectateurs ont la sensation que les corps sur la scène sont très éprouvés, mais on est toujours bien loin de la limite. On présuppose beaucoup de la résistance des danseurs, des hommes en général. Il ne faut pas confondre douleur et résistance. Aussi, la notion de dépassement est très importante pour moi et, peut-être, vivons-nous une époque très balisée, mal à l'aise à l'égard de cette problématique. Aussi, dans mon processus de création, je travaille à très vite « libérer » les interprètes du « joug » que je pourrais leur faire subir de part ma position d'auteur. Mes créations sont physiquement très intenses, il est donc important qu'ils comprennent clairement les enjeux et puissent agir en conséquence. Ils sont maîtres de leurs décisions et de leur engagement individuel, mais restent également collectivement conscients, ils permettent à l'œuvre d'exister chaque soir. Ils sont à la fois instruments et musiciens.

**La résistance, l'insurrection, sont de nouveau au cœur de votre précédente pièce, *Rouge*, et de votre création, *Tragédie*.**

Effectivement, *Insurrection* aurait d'ailleurs pu être l'autre titre de *Tragédie*... Parler, dialoguer, mais aussi crier, gueuler, vociférer, convulser le corps et activer le cri libérateur comme une parole d'un enchaîné. Tout cela en chœur. Être redressé, traverser le monde, écrire le monde.

**Vous présentez *Tragédie* comme un poème. Qu'entendez-vous par là ?**

Le propos ambitieux de *Tragédie* est de faire apparaître, de manière instinctive et corporelle, ce que pourrait être cette humanité immatérielle, philosophique. Et ceci en partant d'un théorème anatomique. Je suis femme et je suis ainsi faite... Je suis homme et je suis ainsi fait. Être homme ne fait pas humanité ; voilà la tragédie humaine. Il s'agit de faire exister un « vivre-ensemble » : qu'est-ce que cet entre-nous qui ne m'appartient pas, mais qui ne peut naître que de notre action volontaire et réfléchi ? Il s'agit de labourer son propre territoire pour qu'il garde son amplitude maximum et que cette amplitude permette la rencontre des territoires voisins. L'humanité est là, dans ce frottement. *Tragédie* s'intitule ainsi car elle fonctionne

aussi selon des règles propres à la tragédie grecque et plus particulièrement du chœur... Trois temps rythment la pièce, « Parade », « Épisodes » et « Catharsis », entrecoupés de deux péripéties, telles deux espaces mythiques. Le tout sous la forme récurrente de douze pas, comme un alexandrin chorégraphique. Partant de là, l'enjeu, dans *Tragédie*, est de créer la faille, le tremblement. Une brèche à travers laquelle nous pouvons entrevoir cette humanité, que j'imagine aveuglante et assourdissante, et non pas comme quelque chose qui sublime et rassure. Une sensation du monde, voilà la teneur poétique que j'aimerais donner à *Tragédie*, c'est-à-dire bien éloignée de la seule forme spectaculaire et chorégraphique. Que le public soit pris dans un tumulte sonore et lumineux, alors que les corps martèlent et martèlent encore le sol jusqu'à ce que, peu à peu, on ne les voie presque plus, et laisser ainsi à chacun l'espace d'entrevoir sa propre humanité.

**Cependant, vos pièces reposent toujours sur des principes chorégraphiques forts que vous développez, fouillez, essorez. Qu'en est-il dans *Tragédie* ?**

Un seul et même geste traverse *Tragédie* : il s'agit de la marche, du pas. Cette pièce va de la marche à l'exode en passant par la course. Les corps se déplacent comme des vagues qui construisent un limon, des strates, par aller-retours qui s'accroissent jusqu'à un grand martèlement collectif, humain. À un moment donné, au fil de ces apparitions, de ces prises de paroles incorporées, on assiste à la disparition des identités, du genre. Ne restent que des plaques de peau, comme des plaques tectoniques. La peau qui gagne du terrain pour recouvrir le monde. Nous sommes six milliards d'humains sur terre. J'aime l'idée que, nus et allongés, nous recouvririons le monde de nos peaux.

**Vous semblez également très attaché à l'idée de partition.**

Je travaille en effet beaucoup sur une écriture extrêmement réglée. La partition, c'est le rythme et, de là, il faut chercher l'harmonie pour s'engouffrer à l'intérieur de l'âme. Pour moi, la partition est plus un cadencement qui offre, par conséquent, la possibilité de l'authenticité dans les tentatives d'évasion. L'emprisonnement musical, partitionnel, chorégraphique, constitue pour moi un espace infime et infini de liberté. Contraint à l'extrême, le moindre mouvement devient un hurlement, une prise de décision puissante et implacable.

**Vous réunissiez douze interprètes pour *Révolution*. Pour *Tragédie*, ils sont dix-huit sur le plateau.**

En général, j'éprouve un grand plaisir à travailler avec des groupes de danseurs. Cette pièce en particulier sollicite un grand nombre d'interprètes, à voir comme une marche de dix-huit individus, et non pas comme une masse anonyme. Six danseuses de *Révolution* participent à *Tragédie*, en compagnie de douze nouveaux danseurs et danseuses. Le groupe présente une exceptionnelle amplitude d'âges, de 22 ans à 51 ans, mais aussi de peaux, d'histoires. C'était très important pour moi de choisir de travailler avec des individus qui soient déjà, en quelque sorte, porteurs de conscience. Qu'ils soient de notre temps, porteurs, peut-être, d'une petite tragédie... mais tragédie n'est pas tragique. Des danseurs à même d'ouvrir des espaces, de savoir l'autre.

**Vous parlez d'une « surexposition des corps ». Les interprètes seront-ils nus sur le plateau ?**

En effet, les corps seront nus du début à la fin. Mais cette nudité n'est pas un événement en soi, il n'y a pas d'habillage ni de déshabillage. Ils seront éclairés par une lumière très blanche, assez crue. Je ne souhaitais pas un habillage lumineux élégant, trop esthétique. Ce parti pris permet de rappeler que la première leçon, quand on observe l'humanité, est anatomique. Certains diraient : « Ceci est mon corps », je complèterais par : « Lisez, ceci est mon corps. » Ces corps dignes, porteurs de leurs histoires individuelles, de l'histoire de leur genre, de l'histoire de l'humanité qu'ils créent par leur rassemblement. Cette surexposition des corps prend une puissance particulière au Cloître des Carmes, un lieu de retentissement magnifique. Dans ce décor de pierre brute, sans arbres, sans végétation, les corps et les peaux apparaîtront seuls, sans perturbations et pourront ainsi « jeter leur corps dans la bataille » (Pasolini).

**L'histoire de la danse est souvent présente dans vos créations. Qu'en est-il dans *Tragédie* ?**

J'ai en effet régulièrement utilisé l'histoire de la danse comme une boîte à outils. Dans *Pour tout l'or du monde*, je jouais, par exemple, du poids historique du *Lac des cygnes*. Dans *Révolution*, le *Boléro* s'est très vite imposé. J'ai une relation assez instrumentale et pourtant extrêmement respectueuse avec le patrimoine, pas du tout muséale. J'utilise ce dont j'ai besoin. Je m'y retrouve, m'y recueille et m'y repose. C'est une façon de dialoguer avec les morts, de chercher ce savoir qui attend d'être exhumé. Dans *Faune(s)*, je cherchais à être le plus enraciné possible avec *l'Après-midi d'un faune* de Nijinski : comme je l'évoquais précédemment, cette contrainte permet la création. Dans *Tragédie*, il n'y a rien de tel. En revanche, je vois un fantôme rôder depuis le début du travail : *Le Sacre du printemps*. Sans doute, cela a-t-il à voir avec ce martèlement du sol, ces corps chassés et chassants... Mais il ne pénétrera pas, je le tiens à distance. Ces assauts de l'histoire sont difficiles à gérer car on pourrait être tenté de dire : « Mais oui, mais bien sûr, cela fait sens ». Il faut grandement s'en méfier, avec tout le respect qu'on leur doit.

**Le *Boléro* de Ravel, les chœurs de l'Armée rouge, les tubes de Frank Sinatra : les musiques de vos spectacles sont souvent caractérisées par le recours à des hymnes. Est-ce le cas dans *Tragédie* ?**

Ce ne sont pas des hymnes, car je ne glorifie rien, mais plutôt des passerelles, des prismes, des racines. De la même façon que l'histoire de la danse n'est pas présente, il n'y a pas non plus d'hymne dans *Tragédie*. Mon équipe artistique est peut-être mon seul et unique référent pour *Tragédie* ; à savoir François Caffenne, qui compose intégralement la musique, Patrick Riou à la création lumière et Cyril Accorsi, qui m'assiste ; enfin, d'importance car si peu citée, Béatrice Horn à la production, avec qui j'ai construit la compagnie et sans qui cette audacieuse création n'aurait jamais pu avoir lieu.

### Que représente pour vous le Festival d'Avignon ?

Le Festival d'Avignon est un rendez-vous exceptionnel pour moi. J'y suis né en tant qu'interprète, avec Jan Fabre pour *Je suis sang* et *L'Histoire des larmes*, ainsi que pour Sasha Waltz, ou encore Angelin Preljocaj quelques années plus tôt. J'y suis également né en tant que chorégraphe, avec *Pour tout l'or du monde* en 2006, puis *Faune(s)* en 2008. C'est un lieu de liberté, mais surtout d'exigence, d'engagement, de pensée et d'audace... Rare si rare ! C'est un endroit qui m'est proche, intime. La passion est au cœur de ce festival. Je suis profondément heureux de présenter aujourd'hui *Tragédie* au Cloître des Carmes.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*

✘

## TRAGÉDIE

CLOÎTRE DES CARMES - durée estimée 1h30 - création 2012

23 24 26 27 28 À 22H

création **Olivier Dubois** assistanat **Cyril Accorsi** musique **François Caffenne** lumière **Patrick Riou**

avec **Benjamin Bertrand, Arnaud Boursain, Marie-Laure Caradec, Sylvain Decloître, Marianne Descamps, Virginie Garcia, Karine Girard, Carole Gomes, Inès Hernandez, Isabelle Kürzi, Sébastien Ledig, Filipe Lourenço, Thierry Micouin, Jorge More Calderón, Loren Palmer, Rafael Pardillo, Sébastien Perrault, Sandra Savin**

production COD

coproduction Festival d'Avignon, L'apostrophe Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, le CENTQUATRE-Paris, La Rose des Vents Scène nationale Lille Métropole (Villeneuve d'Ascq), Mâcon Scène nationale, Malandain Ballet Biarritz, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yveline Le Prisme

avec le soutien de la DRAC Île-de-France, de la Région Île-de-France, du Conseil général du Val d'Oise et de la Spedidam

accueil en résidence au CENTQUATRE-Paris

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

# JOSEF NADJ

Peintre en duo avec Miquel Barceló dans *Paso Doble*, homme-pinceau dans *Les Corbeaux*, passeur de cultures et de littérature dans *Asobu*, *Les Philosophes*, *Cherry-Brandy* et bien d'autres pièces : **Josef Nadj** est un artiste irrigué par de multiples sources. Avec pour principaux outils son corps et son intuition, à la manière d'un artisan, il transforme cette matière mouvante en objets chorégraphiques singuliers. Dessinateur depuis ses quinze ans, le directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans aborde la scène comme une page blanche, sur laquelle il trace des signes précis, estompe ou accentue les noirs et fait jaillir de fulgurantes touches de couleur. L'imaginaire de Josef Nadj est également marqué par la Voïvodine, région d'ex-Yougoslavie (actuelle Serbie) où il a grandi, dont les paysages et les mythologies traversent tous ses spectacles. Sa formation au mime, à la musique, au jeu d'acteur et à la danse contemporaine lui ont permis de façonner un style reconnaissable entre tous, entre lyrisme, épure et théâtralité. Familier du Festival d'Avignon depuis 1992 et *Les Échelles d'Orphée*, il y a présenté dix spectacles et en a été l'artiste associé en 2006.

Plus d'informations : [www.josefnadj.com](http://www.josefnadj.com)

## Entretien avec Josef Nadj

**La pièce *Atem*, que vous créez au Festival d'Avignon, a connu une longue histoire. Pouvez-vous nous en raconter la genèse ?**

**Josef Nadj** : Le premier moment-clé de cette histoire-là est une commande que m'a passée Milena Stojicevic pour la quadriennale de Prague, sur le thème du rapport intime au spectacle. C'était la première fois que le festival formulait une proposition concrète à des artistes : en l'occurrence, chacun devait occuper une boîte de quatre mètres sur quatre et y produire une forme accessible au public huit heures par jour. J'ai accepté cette proposition et j'ai entrepris d'imaginer une présence possible dans cet espace contraint. Nous avons fait construire notre boîte, à l'intérieur de laquelle les spectateurs pourraient nous observer à travers une vitre. J'ai immédiatement sollicité Anne-Sophie Lancelin, qui était interprète dans ma précédente pièce, *Cherry-Brandy*, à la suite de laquelle nous avons passé ensemble un temps de recherche autour d'un peintre, Paolo Ucello.

**Qu'avez-vous imaginé à l'intérieur de cette boîte ?**

J'ai commencé à réfléchir à l'intérieur de ce dispositif, à chercher un état juste dans ce lieu si particulier. Je cherchais à poser un étalon de départ : j'avais le besoin de ne pas commencer dans le vide total. Il fallait trouver un élément central entre Anne-Sophie et moi-même, créer un signe qui nous serait commun. Et puis, nous avons trouvé un bâton. Était-il là, à côté de nous, ou sommes-nous allés le chercher ? Je suis aujourd'hui incapable de le dire. Ce bâton a constitué la matrice de la pièce : je l'ai posé entre Anne-Sophie et moi, à la verticale. Nous nous sommes alors interrogés : comment faire un geste vers l'autre, tout en sachant qu'il y avait quelque chose entre nous ? Question simple et cruelle. Pendant quelques jours, nous avons travaillé, expérimenté des va-et-vient entre nous deux et, imperceptiblement, ce bâton s'est imposé comme le résidu de l'arbre du bien et du mal, mais aussi comme l'axe du monde. Cette interprétation a procédé d'une volonté de nous situer aussi bien dans un espace concret que dans un espace et un temps absolus. Nous avons avancé comme si nous étions guidés par cet objet-là. Une conversation gestuelle s'est alors développée entre nous. Nous sentions, en retraversant cette situation, que nous avions trouvé ce fameux étalon dont je parlais plus tôt, un centre de jeu possible.

**Tout est donc parti d'un bâton. Vous évoquez aussi l'importance du peintre Albrecht Dürer pour cette pièce.**

Peu à peu, il m'est apparu évident que l'espace que nous construisions avait à voir avec des gravures d'Albrecht Dürer, un artiste très important pour moi. J'avais quatorze ans lorsque j'ai découvert la gravure intitulée *Melancholia*. Depuis, je me demande pourquoi cette œuvre me fascine autant. Adolescent et dessinateur, c'est la virtuosité qui m'avait d'abord frappé. Je suis maintenant suffisamment mûr pour m'en imprégner plus profondément. Sur cette gravure, on voit un ange, ou plutôt une femme en robe, dotée d'ailes, assise à côté d'un petit homme. Tous deux sont devant une maison. Pour le spectacle, c'est comme si nous avions décidé de faire pénétrer ces deux personnages à l'intérieur de la maison. Nous nous sommes concentrés sur cette gravure aux nombreux détails (des clous, des chaînes, une balance, etc.) ainsi que sur les deux autres gravures qui composent, avec *Melancholia*, une trilogie : *Saint-Jérôme dans sa cellule* et *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Ces œuvres ont une multitude de couches de signification. Comme un ensemble de rébus, de suggestions, qui reflètent une vision du monde. Elles dépassent leur créateur et nous offrent la possibilité d'ouvrir, de déplier des espaces suggérés, mais non figurés.

**Anne-Sophie Lancelin et vous êtes donc les personnages de cette gravure. Figurez-vous un couple ?**

Pas exactement. Nous sommes deux êtres à la recherche d'une harmonie qui abolit le temps d'ici et maintenant. Deux êtres qui créent un temps absolu où la division masculin féminin disparaît. C'est à un niveau spirituel que nous communiquons, le corps brûle et disparaît dans l'intensité de cette communication. Disons que notre relation a été alimentée par le regard de ces gravures. Nous nous sommes livrés à une série d'improvisations. En imaginant, par exemple, où allait cette femme

à la robe, dans quelles circonstances le petit homme s'était retrouvé là, comment s'était passée leur rencontre. Très vite, nous avons produit un certain nombre de jeux qui ressemblaient à un ensemble.

### **Comment êtes-vous passés du stade de ces intuitions à la conception de la pièce pour Prague ?**

Nous avons travaillé seuls, en nous filmant puis en nous regardant. En quelques jours, nous avons esquissé le contenu d'une heure de spectacle, qui nous semblait avoir d'ores et déjà une raison d'être. Nous avons alors entamé le travail sur le polissage, pour ouvrir davantage d'espaces entre nous deux, pour augmenter l'intensité de nos gestes. D'où venaient ces nouveaux temps que nous inventions à partir du temps figé de ces gravures ? Il est clairement apparu que nous ne pouvions pas étirer ce travail sur huit heures. Nous nous sommes donc concentrés sur le temps nécessaire et juste de notre jeu. Puis, est arrivé le temps de la vérification : allions-nous pouvoir partager cette expérience avec le public ? Pouvions-nous atteindre cette intensité en présence des spectateurs ? À Prague, nous avons présenté la pièce vingt-deux fois en onze jours. Cette traversée répétée du spectacle nous a permis d'identifier certains passages qui ne nous satisfaisaient pas. Cela a nécessité des coupes et des recherches supplémentaires, pour que l'ensemble soit plus lisible. Après ces premières représentations, nous avons retiré un des quatre murs de la boîte pour installer un gradin : le rapport au public nous est apparu plus juste, plus naturel.

### **En quoi le spectacle sera-t-il différent à Avignon ?**

Lors des premières représentations, la pièce n'avait pas encore de titre. Je ne la considérais pas comme aboutie. La forme dans son ensemble me paraissait satisfaisante, mais j'ai notamment ressenti le besoin d'un environnement sonore. J'ai eu le désir de travailler avec le compositeur Alain Mahé, qui a déjà œuvré pour *Paso Doble* et *Cherry-Brandy*. Nous avons entrepris de composer un espace sonore surtout avec le son de la nature, celui des éléments et celui de nos gestes. L'environnement ou plutôt l'intérieur sonore et intime sera composé à partir de prises de son en milieu naturel, on entendra, entre autres, le son de la mer, du vent, du feu, du métal, de la cire, dans lequel rôdera le son de la contrebasse de Pascal Seixas. Nous avons collecté ces éléments sonores pour les agencer, sur le mode d'une recherche en duo, comme je l'avais fait auparavant pour la danse, avec Anne-Sophie Lancelin.

### **D'où vient le titre de la pièce : *Atem* ?**

Pendant le temps de la création, je lisais des textes de Paul Celan. Je lis toujours des poèmes lorsque je travaille, pour favoriser cet état poétique nécessaire à ma recherche. C'est une nourriture spirituelle essentielle, qui m'aide à fouiller de plus en plus en moi-même. En lisant certains de ses poèmes, j'ai eu une sensation étrange, comme si Paul Celan les avait écrits en regardant le spectacle. Sa parole s'est donc naturellement invitée parmi nous. Le mot *Atem* vient de l'un de ses poèmes : il signifie, en allemand, « souffle ». Ce mot s'est rapidement imposé comme le titre de la pièce.

### **Le souffle, c'est aussi celui des bougies, présentes entre le public et vous.**

Les bougies constituent le seul éclairage de la pièce. Elles permettent de créer un rapport intime et naturel avec le public. Elles font également écho avec le feu présent sur la gravure de *Melencholia*. Il s'agit du feu des alchimistes, qui fait bouillonner la substance jusqu'à la transformation. Avec toutes les résonances métaphoriques que cela implique au théâtre. Par ailleurs, l'œil s'habitue très vite à la lueur des bougies et chacun peut voir tous les détails sur le plateau. Cet éclairage renforce le sentiment d'être dans un tableau vivant, il donne à l'ensemble un côté très pictural.

### **Après *Paso Doble* et *Les Corbeaux*, on a le sentiment que vous rétrécissez l'espace, à la recherche de la plus grande intimité possible.**

C'est en effet un questionnement, même si ma dernière pièce, *Cherry-Brandy*, était une étude avec treize danseurs. Il fait écho à des cycles de vie et de travail. Cette année correspond au vingt-cinquième anniversaire de ma compagnie. Je réfléchis à ce que j'ai traversé et à la manière dont je peux me projeter vers un nouveau grand cycle de travail. Comme si j'étais au milieu d'un chemin de recherche. Intuitivement, je ramène l'espace au plus près de moi-même, pour éprouver le souffle de mes envies. J'ai besoin pour cela de petits espaces et d'être seul ou en dialogue avec un partenaire unique. Je travaille beaucoup sur l'épurement, des moyens et de l'écriture, sur l'intensité de moments choisis que je veux rendre les plus évidents possibles. Je cherche simplement à préciser mon langage, à peaufiner mon style.

### **Vous nous avez parlé de souffle, d'arbre du bien et du mal : peut-on dire que vous vous livrez à une recherche mystique ?**

Non. Je dirais plutôt une recherche sur le sacré. Une réflexion globale sur nos existences, sur nos relations humaines à travers les lois de l'univers. Nous parlions d'alchimie précédemment : le théâtre est un lieu de transformation, de mise à l'épreuve de nos capacités psychiques et physiques afin d'extraire une substance que l'on n'arrive pas à nommer. Une substance qui a à voir avec l'énergie de jeu, avec laquelle on crée de nouvelles formes, de nouvelles façons d'être. Pour moi, ce n'est pas le résultat d'un concept ou d'un travail cérébral, mais d'une succession d'expériences physiques et spirituelles. À chaque spectacle, on ré-invoque cet état obtenu à la suite d'expériences. La magie du spectacle ne produit jamais exactement la même chose : nos corps portent l'expérience de chaque traversée.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*



# ATEM LE SOUFFLE

durée estimée 1h15 - création 2012

SALLE DES FÊTES DE SAZE 

12 13 14 15 17 18 À 17H ET À 21H

SALLE DES FÊTES LA PASTOURELLE - SAINT-SATURNIN-LÈS-AVIGNON 

21 22 24 25 26 27 À 17H ET À 21H

mise en scène, chorégraphie et scénographie **Josef Nadj** musique **Alain Mahé** costumes **Aleksandra Pešić** accessoires **Dobó László**  
avec **Anne-Sophie Lancelin, Josef Nadj**

production Centre chorégraphique national d'Orléans et Jel-Színház (Budapest)  
coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Le CENTQUATRE (Paris), Gouvernement du Portugal Secrétariat d'État à la Culture, Teatro Nacional de São João (Porto)  
avec le soutien de la DRAC Centre, de la Région Centre, de la Ville d'Orléans

# NACERA BELAZA

Tout au long de son parcours, **Nacera Belaza** a creusé un sillage singulier qui la mène aux questions dites existentielles de l'aventure du corps au monde. Après vingt ans d'un travail ininterrompu, la chorégraphe dit ne toujours pas savoir ce que son corps peut faire et tient à ce qu'il en soit ainsi. C'est par ce « non-savoir » qu'elle tente de se maintenir dans une extrême vigilance, indispensable à son rapport à l'inconnu. Une manière personnelle d'envisager la création, où l'artiste n'aurait pas à inventer, mais à se rendre poreux et à développer un sens toujours plus aigu de l'observation des phénomènes vivants. Aux côtés de sa sœur Dalila, qui l'accompagne depuis ses débuts, elle est de ces sentinelles qui font le titre d'une de ses récentes créations. Chacune de ses pièces semble l'écho d'une expérience intime, le fruit d'une nécessité vitale portant la trace de la précédente, comme autant d'étapes sur une voie qu'elle trace autant que celle-ci la construit. Au Festival d'Avignon, on a pu découvrir son travail en 2009 avec *Le Cri*, interprété en duo avec sa sœur, ainsi qu'avec *Le Temps scellé*, une commande réalisée pour les Sujets à Vif.

Plus d'informations : [www.cie-nacerabelaza.com](http://www.cie-nacerabelaza.com)

## Entretien avec Nacera Belaza

### **Voilà plus de vingt ans que vous dansez : quel regard portez-vous sur votre parcours artistique ?**

**Nacera Belaza** : J'ai le sentiment d'avoir tracé une ligne droite, d'avoir, par chacune de mes pièces, jalonné un chemin que je devais accomplir, comme s'il n'y avait pas eu de déviation. Quand on dévie, on le sait, on le sent, c'est à cela que l'artiste doit opposer toutes ses forces. La ligne entre deux points est nécessairement tendue, sans répit. Chaque pièce a donc été une exhortation à plus de liberté. C'est comme si j'avais cherché, tout au long de ces années, à accomplir une seule chose, un seul geste qui recouvrait à lui seul le questionnement d'une vie entière. En répétant le même geste, c'est sur soi que l'on œuvre. Ce qui finit par définir une œuvre, il me semble, c'est la tension par laquelle elle est traversée ; ce que j'ai fait jusqu'ici, s'apparente donc, peut-être, à cette image du trait, de la ligne droite sans creux, ni déviation.

### **Votre pièce *Le Cri* se situe-t-elle à un moment charnière de votre parcours ?**

On peut, très tôt, être animé par un profond désir de liberté sans pour autant l'être ; il faut, pour cela, s'affranchir d'un certain nombre d'attaches. Disons que *Le Cri* a correspondu avec le moment où j'ai pris le risque et, en même temps, conscience de ce qu'était mon « geste ». Les pièces précédentes m'ont, en quelque sorte, préparée, menée vers cet endroit de convergence, comme si elles m'avaient indiqué mon centre, le Centre.

### **Comment qualifieriez-vous votre rapport au corps ?**

Le corps tient, définitivement, à mes yeux le rôle d'un médiateur entre une dimension visible et invisible, comme une enveloppe donnée au vide. Lorsque je le regarde, je ne le vois pas ou, en tout cas, pas seulement lui. Le corps n'existe, pour moi, que par sa relation à l'espace, en lui et hors de lui. En devenant ce réceptacle du vide, il a le pouvoir de nous révéler l'invisible, par sa capacité d'écoute, tel un capteur, il nous fait mieux entendre. Je peux par conséquent dire que le corps n'existe, pour moi, qu'au travers de ce qu'il révèle.

### **Comment articulez-vous mouvement et immobilité dans votre travail ?**

Le mouvement, lui non plus, n'existe pas en soi, dissocié de son pendant, l'immobilité, qui le complète et le révèle. Pour faire naître un certain « mouvement », il nous faut nous soustraire à une action volontaire et purement mécanique dans le corps, il faut s'accorder en quelque sorte à des flux déjà présents en soi et dans l'espace, afin de se laisser traverser et porter par eux ; le mouvement est par conséquent omniprésent, il est, encore une fois, révélé par le corps. Je pourrais faire la même analyse de l'immobilité, elle est présente au cœur de tout mouvement, elle en est même une composante essentielle. Parmi ce que nous enseigne le travail, la réalité profonde des choses est très souvent opposée à l'idée que l'on s'en fait : par une trop grande volonté de comprendre, on dissocie ce qui ne devrait pas l'être. Mouvement et immobilité participent au fonctionnement complexe de tout ce qui vit. Je ne dissocie aucune de ces composantes, je tente de les inscrire dans un seul et même réseau de sens.

### **Quand vous allez sur le plateau, vous ne savez pas ce que votre corps peut faire, comme si les outils s'inventaient dans et par la matière même.**

En effet, bien que toutes mes pièces soient très rigoureusement écrites, il est essentiel de ne se reposer, à aucun moment, sur aucune posture ou savoir, il s'agit de se maintenir dans une sorte d'état de « flottement » en permanence, aussi bien physiquement que mentalement ; ces temps suspendus existent également dans la vie, ils nous donnent la sensation pour un court instant d'hésiter entre deux routes ; dans ce laps de temps, la réalité ne se définit plus de la même manière, comme si elle perdait ses contours. Au départ, ce « non-savoir » provenait du fait que je suis autodidacte ; quand on apprend seul, rien de ce qu'on fait n'est validé par l'extérieur, on se fie à son intuition, à un savoir qui n'est pas encore là, on chemine donc sans certitude. Par la suite, j'ai préservé de manière consciente cet état de corps et d'esprit, j'ai tenté même de le transmettre mais je dois

reconnaître que cela reste une des choses les plus complexes à partager. Comment faire entendre à l'autre qu'il ne peut en aucun cas se reposer sur ce qu'il sait ? On apprend, parce que l'on veut savoir, une fois que l'on sait, on ne veut plus ne pas savoir.

### Être artiste, ce n'est pas être créatif pour vous, c'est être poreux ?

Je ne sais toujours pas ce que signifie « se montrer créatif », cela me semble particulièrement paralysant de me dire : je vais ou dois « créer », car les questions qui découlent inévitablement de cette intention d'action sont les suivantes : « Que vais-je créer ? », « Pourquoi ? », « Quel sens cela a ? », « Quelle en est la nécessité ? » et « Où commencer ? ». Cela sous-entend pour moi que je chercherais à inscrire une action en rupture avec ce qui « est ». C'est pourquoi je tente, toujours, d'être avant tout à l'écoute, « en écoute » de ce qui me traverse afin de laisser venir à moi le geste le plus « juste », qui s'inscrirait dans la continuité de ce qui existe déjà. J'ai en permanence la sensation d'accorder des éléments, des matières, des sons entre eux ; par conséquent, la première action est véritablement celle de « l'écoute », le contraire d'une action volontaire, un lâcher prise qui aide à trouver le point d'équilibre, le point d'accord sur lequel doit reposer le Tout.

### Comment renouvez-vous votre travail ?

En cherchant à répéter la même action, on se rend compte qu'il est impossible de se répéter car répéter revient à aller plus loin en soi, à creuser un même sillon en s'éloignant du geste initial. C'est pourquoi, pièce après pièce, je pars du même espace vide, des deux mêmes corps ; seul diffère le cheminement intérieur et par conséquent l'histoire qu'il raconte. À chaque nouvelle création, j'ai le sentiment d'accueillir d'avantage d'espace et de liberté en moi, je ne cherche pas à me renouveler dans le sens où je chercherais à faire quelque chose de différent, de nouveau, mais plutôt à en finir, une fois pour toutes, avec ce geste, cette parole qui exige de moi toujours plus de précision, de perfection, d'équilibre. En amenant la réflexion et le travail jusqu'à un certain point, il se libère tout naturellement un nouvel espace. Le fait de persister à un même endroit ne conduit pas forcément à se répéter mais à creuser, à aller plus loin. La répétition consciente met en lumière notre comportement face à une seule et même action, on observe ainsi les nombreux mécanismes en nous qui réduisent ou déforment l'action première. Ce qui diffère fondamentalement, c'est l'espace que l'on gagne en soi, en se révélant à ses propres yeux. Je me rends compte que les œuvres que j'admire le plus sont celles où l'artiste a, toute sa vie durant, cherché à nuancer le même propos, à le rendre plus précis, plus évident ; il n'a pas tenté d'éviter la répétition, il a voulu « mieux » dire la même chose, comme s'il se rapprochait de sa cible. Peut-être devrait-on, pour être honnête, ne créer qu'une seule pièce ou un seul roman et y apporter indéfiniment des retouches.

### L'image du chemin revient souvent ?

J'ai pris conscience assez tardivement du fait que la notion de temps était une notion centrale dans mon travail, car c'est seulement, lorsque l'on parvient à acquérir soi-même une vision d'ensemble de son propre travail que l'on est en mesure de discerner plus clairement la nature de ses propres « préoccupations » ; on pense travailler sur un objet extérieur à soi jusqu'à ce que l'on réalise ce qui véritablement nous travaille. Je me rends effectivement compte que tout dans mes pièces – les bandes-son, la nature de la lumière, la matière du corps – dit « ce qui s'en va », « s'efface », comme si le processus de la vie elle-même s'était imprimé au cœur de l'objet artistique. Cet objet devient ainsi le véhicule d'un processus d'effacement, de disparition, et la route que l'on perçoit au travers de mes pièces est indéniablement en résonance avec celle de la vie.

*Propos recueillis par Sarah Chaumette*

✱

## LE TRAIT

SALLE DE MONTFAVET - durée estimée 1h30 - création 2012 

8 9 10 12 13 14 À 18H

conception **Nacera Belaza** lumière **Éric Soyer** montage son **Christophe Renaud, Benoît Rapidel**

LE CERCLE / chorégraphie **Nacera Belaza** interprétation **Lotfi Mohand Arab, Mohamed Ali Djermane**

LA NUIT / chorégraphie et interprétation **Nacera Belaza**

LE CŒUR ET L'OUBLI / chorégraphie et interprétation **Dalila Belaza**

production Cie Nacera Belaza

coproduction Festival d'Avignon, Le Parc de la Villette, Bonlieu Scène nationale Annecy, Moussem (.eu), Fabbrica Europa (Florence)

avec le soutien de la DRAC Île-de-France Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Île-de-France, de l'Institut français, de l'Union européenne, de l'Ambassade de France en Algérie, de la Fondation Nuovi Mecenate, de l'Institut français Deutschland-Bureau du Théâtre et de la Danse/Ministère de la Culture et de la Communication/DGCA

accueil en résidence au Prisme, au PACT Zollverein (Essen), au Théâtre de Cavaillon Scène nationale, à La Falencerie (Creil), au Forum Scène conventionnée de Blanc-Mesnil, au Teatro Era (Pontedera)

&

AVEC LA CCAS, DANS LE CADRE DE CONTRE COURANT

LES SENTINELLES

LE TEMPS SCELLÉ de **Nacera Belaza**

17 juillet À 22H - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE

# RÉGINE CHOPINOT / CORNUCOPIAE & LE WETR

En trente années de carrière, **Régine Chopinot** a vécu l'écllosion et le développement de la danse contemporaine. Elle a, depuis la France, activement participé à l'écriture de ces premiers chapitres de l'histoire encore brève d'un art nouveau. En dirigeant, de 1986 à 2008, l'un des grands centres chorégraphiques nationaux français, le CCN de La Rochelle, elle l'a ouvert aux artistes du monde entier et a toujours refusé d'engager ses forces créatives sur des voies trop balisées. Depuis 2008, une nouvelle structure, Cornucopiae - the independent dance, porte tous les travaux, créations comme répertoire, de Régine Chopinot qui a choisi, en 2011, le port de Toulon pour y vivre et travailler. Depuis 2009, la chorégraphe s'aventure, questionne et approfondit sa recherche du corps en mouvement en lien avec la force de la parole auprès de cultures organisées par et sur la transmission orale, en Nouvelle-Calédonie, en Nouvelle-Zélande et au Japon. En 2012, la relation privilégiée initiée depuis 2009 avec Le Wetr de Drehu/Lifou aboutit à la création de *Very Wetr!* au Festival d'Avignon où elle a présenté *Délices* en 1983 et *Via* en 1984.

Depuis 1992, **Le Wetr** (prononcez « Ouetch ») réunit des femmes et des hommes de tous âges, originaires du district du Wetr sur l'île de Lifou en Nouvelle-Calédonie. Il y a vingt ans, leur objectif était de retrouver, de se réapproprier les danses, chants et musiques disparus suite à la colonisation française. Autour de la Coutume, acte fondateur de la société et de la culture Kanak, tout se transmet de génération en génération par l'oralité. Aujourd'hui, les « anciens » ont à cœur de léguer aux plus jeunes une tradition ouverte et non figée. Leur art est vaste, sophistiqué et puissant. Régulièrement invité dans le Pacifique, en Asie, aux États-Unis et en Europe, Le Wetr participe activement au renouvellement de l'imaginaire du Pacifique Sud, loin des clichés.

Plus d'informations : [www.cornucopiae.net](http://www.cornucopiae.net)

## J'ai quitté le Centre Chorégraphique de La Rochelle en 2008.

En tant que danseuse, tout changement est synonyme de mouvement. Donc, depuis mon départ de La Rochelle, j'accepte et je valorise le risque (?) de me retrouver avec un statut de compagnie indépendante. C'est comme si je passais au tamis du Temps cette extraordinaire expérience du CCN et que je vérifiais que les moteurs de ma vie artistique n'étaient pas affectés malgré l'absence de moyens humains, financiers et politiques dont j'ai disposé à La Rochelle. Car ce qui est essentiel, c'est bien d'avoir le désir de danser. Sur le fond, je me rends compte que, en dehors du champ institutionnel, il n'y a pas eu de véritable rupture. Depuis la création à Lyon de la Compagnie Chopinot, en 1978, et jusqu'à mon départ du Centre Chorégraphique National de La Rochelle en 2008, trente ans sont « posés ». Lorsque je me retourne sur ce parcours, je réalise qu'il m'aura fallu vingt ans pour élaborer un vocabulaire, une couleur, un style « Chopinot » et deux fois moins de temps, de 1998 à 2008, pour les vérifier, les clarifier, les réinventer. *Cornucopiae*, la dernière pièce créée à La Rochelle, est emblématique d'une nouvelle représentation : les danseurs cachaient leur regard, leur visage avec une pelle pour suggérer et valoriser un autre endroit de perception : l'ouïe, l'audition.

Aujourd'hui, l'œil et la vision dominant tous les autres sens. Comment rétrograder la puissance de l'œil pour l'équilibrer et la combiner à celle de l'oreille ? Le regard détermine principalement une relation à l'espace sagittal « droit devant » alors que le travail auditif implique une perception spatiale toute en latéralité. Se mettre à l'écoute organise immédiatement une autre qualité de corps, très différente de celle qui voit et se fait voir avant toute chose... De fait, *Cornucopiae*, la pièce, annonçait ce que je vis depuis ces quatre dernières années : voyager, partir et revenir, un temps de recherche sur la force de la parole auprès de cultures organisées par et sur la transmission orale avec, notamment, la rencontre du groupe du Wetr à Lifou/Drehu, une île kanake, dans le Pacifique Sud. Depuis 2009, une nouvelle structure, Cornucopiae - the independent dance, porte désormais tous mes projets chorégraphiques sur cette thématique.

## Je suis partie loin, en Nouvelle-Calédonie...

Voyager, rencontrer et « se faire travailler » par d'autres cultures a toujours été primordial pour moi. Car cet échange est essentiel tant pour la création en elle-même que pour la qualité du regard transformé qu'il opère. J'ai toujours senti et assouvi le besoin d'aller voir ailleurs, dans des contextes culturels autres que celui dont je suis issue, le contexte culturel européen : comment ça danse, comment ça chante, comment ça s'organise, comment ça vit ? La nécessité de me confronter à ce que je ne connais pas encore, qui est loin et qui me questionne en tant qu'être humain dans toutes ses dimensions. Brésil, Chine, Vietnam à l'époque du CCN, et désormais le Japon, la Nouvelle-Zélande et la Nouvelle-Calédonie avec « le Projet Pacifique Sud ! » initié en 2009. À vingt-deux mille kilomètres de distance, des vols de vingt heures, un décalage horaire maximum, l'hémisphère sud et l'inversion des saisons, l'éloignement à ce point est fort à vivre et à intégrer. Les effets sont multiples et puissants. Sur le corps et la pensée car l'horloge biologique est mise à rude épreuve. C'est ma manière à moi de me secouer, de me dépoussiérer, de ne pas m'installer dans les habitudes, physiquement, humainement, et par conséquent, artistiquement. Pratiquer régulièrement la posture de la tête à l'envers aux antipodes résonne avec la nécessité de faire du lien entre ici et là-bas et ainsi de chahuter chacune de mes certitudes. Parcourir les fuseaux horaires est une manière très personnelle de questionner le corps sans frontières.

J'arrive donc en Nouvelle-Calédonie/Kanaky et, au lieu de m'arrêter sur la Grande Terre à Nouméa, d'emblée je pousse encore un peu plus loin, vers les Îles Loyauté et notamment sur l'Île de Lifou/Drehu. Là, au bout du bout, à Hnathalo, je rencontre le groupe du Wetr, des femmes, des hommes, kanaks, danseurs, chanteurs, musiciens, pour qui la culture est un ensemble dans sa globalité : tout est poreux car vivre signifie danser, chanter, se nourrir, pêcher, se soigner, se marier, accompagner les deuils, administrer la tribu, du matin au soir, dans une vie en continu.

Autour de la Coutume, acte fondateur de leur société et de leur culture, tout se transmet de génération en génération par l'oralité. Comme chez nous, les danseurs ! Je voyage si loin pour essayer de comprendre comment je chorégraphie, un voyage d'études pratiques en quelque sorte. En côtoyant la tribu et Le Wetr...

### **Le Wetr**

En 1992, sous l'impulsion de Paul Sihaze, grand chef du district, Le Wetr participe au VI<sup>e</sup> Festival des arts du Pacifique, aux îles Cook, avec une première création. Depuis, avec de nouvelles pièces, ils ont été régulièrement invités dans le Pacifique, en Asie, aux États-Unis et en Europe. Il y a vingt ans, leur objectif était de retrouver et de se réapproprier les danses, chants et musiques disparus suite à la colonisation française. Aujourd'hui, les « anciens » ont à cœur de transmettre aux nouvelles générations une tradition ouverte et non figée. Leur humour et leur intelligence les mettent à l'abri de tout souci d'authenticité. Activement et loin des clichés, Le Wetr participe, avec d'autres, au renouvellement de l'imaginaire du Pacifique Sud. Leur art est vaste, simple et complexe. Il y aurait beaucoup à dire, et je vais essayer de pointer une de leurs spécificités.

Merce Cunningham est, pour moi, une référence unique et, étonnamment, ce que j'observe chez Le Wetr, dans le dénuement et la simplicité extrêmes, me semble aussi sophistiqué et puissant. Les membres du groupe ont une capacité épatante à jauger l'endroit où ils se trouvent, à capter leur environnement. J'imagine que cela vient de leur expérience passée de guerriers : ils sont toujours à l'affût et prêts à réagir. Sur le même mode que Cunningham lorsqu'il jetait les dés ou utilisait le Yi-king pour changer la composition d'une pièce, Le Wetr intègre et joue avec le hasard, l'aléatoire. Ils ont en mémoire – depuis leur enfance ! – un nombre incalculable de modules, de constructions rythmiques, de figures spécifiques. En fonction de la réception du public et de leurs propres perceptions, le chef lance alors des injonctions en Drehu (leur langue) ou en français – ils sont tous bilingues. Instantanément, tous les membres du groupe mettent en œuvre de nouvelles variations dansées, musicales et spatiales. Leur capacité à être reliés à un patrimoine, tout en restant libres, à l'écoute du changement, est un vrai plaisir physique et intellectuel.

J'aimerais également évoquer un autre point marquant, c'est la manière dont chaque individu est au service du groupe et non l'inverse. Ainsi Le Wetr est un groupe au nombre variable et modulable, l'esprit, lui, reste le même. Le rôle du leader, par exemple, est interchangeable mais sa responsabilité est identique. Chaque personne est en même temps remplaçable et irremplaçable ! Depuis 2009, j'ai effectivement vu le « même » Wetr se produire avec de nouveaux interprètes et dans des contextes très différents. À partir du moment, où le nombre minimum de danseurs, chanteurs et musiciens est respecté et qu'il y a un chef disponible, Le Wetr existe. Ils ont une faculté à se réinventer sidérante. À chaque situation nouvelle, ils ont une réponse appropriée. C'est la force de la tribu qui s'exerce au quotidien, un fonctionnement très différent du nôtre. C'est simple, efficace et puissant. Concernant la distribution définitive pour la création d'Avignon, je m'en remets à Umune Hnamano avec qui je travaille depuis le début, un des fondateurs du Wetr. Je vais la découvrir à mon arrivée au mois de mai pour les premières répétitions.

### **Le travail avec Le Wetr**

Depuis mes débuts de chorégraphe en 1978, je travaille avec obstination de la même manière. Intuitivement, me tenant à l'écart de toute attitude conceptuelle, je me reconnais du côté de l'empirisme pour chercher et créer. Loin des lignes droites et des certitudes, je compose avec les tours et détours, les zigzags du doute que j'apprivoise en parallèle à mes peurs. Depuis 2009, chaque année, je vais deux fois par an à la rencontre du Wetr. Comme dans n'importe quelle situation, le plus délicat, le plus long est d'instaurer une relation de qualité, d'exigence et de confiance. Il vaut mieux être patient, méthodique pour aller à la rencontre de l'inconnu. Sûrement, avec douceur et précision. Se donner le temps de « renifler », de « humer ». Je suis dans le dynamisme de l'écoute.

Travailler à l'extérieur, sans lieu dit, nomades, à la recherche des différents supports topologiques : cailloux, arbres, dénivellations, cours d'eau qui sont les supports de cette mémoire active. Ainsi, nous collectons des matériaux dansés, joués, parlés puis nous faisons le tri, pour ensuite organiser une forme souple susceptible d'être montrée ponctuellement en fonction du lieu et de la météo ! Une partition évolutive est en train d'émerger sur le temps et la durée, avec les allers-retours et la relation qui s'affine. C'est comme si je préparais la prochaine création d'Avignon depuis ma première visite, il y a déjà 4 ans... Cette partition s'enrichit par les sessions faites en parallèle au Japon et en Nouvelle-Zélande qui sont les autres endroits où je questionne la force de la parole dans la transmission orale. Au retour en France, avec Nicolas Barillot (son) et João Garcia (images) qui m'accompagnent à chaque voyage, nous réalisons et montons différentes traces sonores et visuelles (photos, films).

### **Very Wetr !**

Sur le plateau, nous sommes douze. Onze personnes du Wetr et moi. Femmes et hommes, tous les âges sont présents, des « anciens » comme moi jusqu'aux jeunes de 20 ans. Depuis leur enfance, tous les membres du Wetr ont appris à danser,

chanter et s'accompagner de petites percussions végétales, de coussins de feuilles de coco tissées mais aussi de gros bambous à sonorité grave et sourde. Traditionnellement, ce sont les anciens qui chantent et les jeunes qui dansent. Pour notre création *Very Wetr !*, co-signée par Umuissi Hnamano et moi, je leur ai proposé de modifier leurs habitudes. Ils sont prêts à ces changements et les envisagent avec ouverture et tranquillité. Leurs danses sont toujours accompagnées et rythmées par des frappés de pieds sur le sol qui amplifient une sensation de force et de précision. Leur engagement physique est à la fois savant et généreux, mobilisant librement et dynamiquement tous les champs des articulations du corps. Chaque regard est écrit dans des orientations multiples et complémentaires aux mouvements... Leurs chants sont polyphoniques. Ils tissent leurs voix, circulant entre les modes, majeurs, mineurs, les assonances et les voix de tête sont là pour nous tenir éveillés et reprennent à l'unisson une mélodie simple où toutes les hauteurs de voix s'harmonisent. Leurs paroles jonglent avec le drehu et le français.

J'ai sollicité Walles Kotra, un ami de longue date du Wetr, journaliste de métier, réalisateur et auteur, pour m'aider à écrire un texte que je dirai pendant le déroulement de *Very Wetr !*. Jean-Paul Gaultier nous rejoint pour trouver le bel équilibre entre les tutus en pandanus et les vêtements de ville. Et travailler sur les peintures de corps en blanc, rouge et noir qui sont les couleurs utilisées pour les fêtes. Nous nous inspirerons de leurs traditions pour souligner et paysager graphiquement l'architecture d'os et de muscles des corps. Les fidèles et complices de longue date, Maryse Gautier pour la lumière et Nicolas Barillot pour le son, seront à mes côtés pour continuer à tenter d'innover. Je réalise que pendant toutes ces expériences vécues si loin d'ici, je n'ai cessé de préciser et de mettre en place le schéma d'une pièce qui verra un de ses aboutissements s'exprimer en juillet prochain. Avec Le Wetr à mes côtés, il y a de grandes chances pour que le résultat soit joyeux et *Very Wetr!*

*Texte de Régine Chopinot, réalisé à partir d'une conversation avec Renan Benyamina*

✕⊙

## VERY WETR !

CLOÎTRE DES CÉLESTINS - durée 1h12 - création 2012

9 10 11 12 13 15 16 À 20H

chorégraphie **Régine Chopinot** et **Umuissi Hnamano** textes **Walles Kotra, Régine Chopinot**  
lumière **Maryse Gautier** son **Nicolas Barillot** costumes **Jean-Paul Gaultier** scénographie **Gilles Seclin**  
avec **Le Wetr** (11 interprètes) et **Régine Chopinot**

production Cornucopiae - the independent dance  
coproduction Festival d'Avignon, Centre National de la Danse (Pantin), Centre Culturel Tjibaou (Nouméa)  
avec le soutien de l'Institut français, du Ministère de l'Outre-Mer, du Gouvernement de Nouvelle-Calédonie et de la Province des Îles Loyauté

# ROMEU RUNA & MIGUEL MOREIRA / LES BALLETS C DE LA B

**Romeu Runa** et **Miguel Moreira** sont des artistes emblématiques de la scène contemporaine portugaise. Face à la faiblesse des moyens alloués au spectacle vivant, ils font preuve d'un entêtement et d'une énergie qui imprègnent leurs œuvres, n'hésitant pas à répéter à ciel ouvert, dans la nature, s'ils ne trouvent pas de studio. Né en 1973, Miguel Moreira est avant tout metteur en scène de théâtre, mais il développe également une approche très physique de la scène dans les champs de la danse, du cinéma et de la musique. Une approche qui réclame un engagement fort de la part de ses interprètes comme de tous ses collaborateurs, avec lesquels il compose un spectacle total où jeu, chorégraphie, son et lumière expriment de concert une idée ou une sensation. En 1997, il fonde la compagnie Utero et rencontre quelques années plus tard un danseur du Ballet Gulbenkian, Romeu Runa, avec lequel il entame un long compagnonnage. Romeu Runa, dont la présence douce et animale résonne parfaitement avec l'esthétique de Miguel Moreira, travaille parallèlement avec de nombreux chorégraphes portugais. **Alain Platel** a déjà repéré depuis quelque temps ce singulier danseur lorsqu'il l'invite à rejoindre les ballets C de la B pour *pitié !*, puis *Out of Context - for Pina* présenté au Festival d'Avignon en 2010. Producteur autant que créateur, il s'est proposé de donner aux deux artistes portugais les moyens d'approfondir leur travail sur *The Old King*, et les accompagne aujourd'hui au Festival d'Avignon, en tant que regard extérieur sur cette création.

Plus d'informations : [www.lesballetscdela.be](http://www.lesballetscdela.be)

## Entretien avec Romeu Runa, Miguel Moreira et Lieven Thyron, producteur des ballets C de la B

**Comment vous êtes-vous rencontrés et comment est née votre envie de travailler ensemble ?**

**Romeu Runa** : Je travaillais avec Olga Roriz lorsque nous nous sommes rencontrés en 2002. Le langage et l'univers très physique de Miguel m'ont tout de suite interpellé. L'obsession qu'il a pour le corps et l'engagement des artistes sur le plateau, que ce soit au théâtre, en danse ou au cinéma, m'a tout de suite impressionné. Je me suis très vite identifié à son travail. Nous nous sommes parfaitement entendus sur le processus et sur notre conception de la création. Nous n'avons pas cessé, depuis cette date, de travailler ensemble.

**Miguel Moreira** : Le corps est, en effet, toujours au centre de ma pensée et de la dramaturgie de mes pièces. Je commence par imaginer des corps dans un espace. À partir de cette matière, je cherche à explorer des zones plus abstraites et trace les contours d'un univers qu'il incombe au public de pénétrer. Au sein de la compagnie Utero, nous considérons que les spectateurs ne voient pas seulement ce qu'on leur présente, mais qu'ils ont la capacité de créer un imaginaire avec nous.

**Avez-vous le sentiment de « rapporter » quelque chose du Portugal ? Pensez-vous qu'il existe une école portugaise ?**

**M. M.** : Je pense qu'il s'agit d'une émotion particulière. De l'extérieur, on a tendance à réduire ce caractère mélancolique au fado, mais je crois qu'il traverse toutes les formes d'art au Portugal. Une question revient sans cesse dans la création portugaise : le sentiment tragique de la perte. Le philosophe Eduardo Lourenço, qui a notamment travaillé sur cette fameuse mélancolie portugaise, dit que nous renaissions en permanence d'une tombe. Cette expression décrit et résume peut-être un tempérament.

**R. R.** : La production artistique portugaise est aussi très liée à l'organisation du spectacle vivant. Pour le dire simplement, il n'y a pas d'argent pour le théâtre ou pour le spectacle en général. Il faut donc sans cesse se renouveler, inventer, innover, pour continuer à créer et à montrer nos créations. Nous travaillons beaucoup avec peu. Il me semble que cela fait également partie intégrante de notre culture.

**Lieven Thyron** : Alain Platel est très touché par les artistes qui se débrouillent seuls, avec les moyens du bord, et par l'énergie qu'ils doivent déployer. Sans doute, cette créativité nous a-t-elle encouragés à accompagner Miguel et Romeu avec les ballets C de la B.

**La structure des ballets C de la B vous a donc permis d'aller plus loin dans votre recherche. Comment s'est passée cette collaboration ?**

**R. R.** : Pour ce projet, *The Old King*, nous avons commencé avec rien. Nous avons dû faire preuve d'obstination et nous battre. Nous avons même commencé les répétitions dans les bois. Ce qui nous est arrivé, grâce au soutien d'Alain Platel, est incroyable. Je me souviens notamment d'une résidence que nous avons réalisée au Hebbel am Ufer de Berlin : on nous avait prévenus que certains artistes n'aimaient pas le studio qui nous était attribué, mais pour nous, travailler dans de telles conditions était formidable.

**L. T.** : Cela faisait un moment qu'Alain Platel cherchait à travailler avec Romeu. La rencontre a eu lieu pour le spectacle *pitié !* ; la symbiose a immédiatement opéré. Romeu est apparu comme un pivot, un témoin de ce qu'Alain souhaite exprimer dans sa relation aux danseurs. Il a dansé, depuis, dans *Out of Context - for Pina* et *C(H)ÆURS*. C'est dans le cadre de cette relation

que nous avons proposé à Miguel et Romeu de présenter leur pièce, *The Old King*, à Gand. Alain s'est installé devant eux, les a observés. Son intervention ne s'est pas réduite à un *coaching*, elle a pris une toute autre dimension. Romeu, Miguel et Alain se sont très vite entendus sur ce que ce dernier pouvait apporter, c'est-à-dire un professionnalisme, une capacité à densifier ou à épurer la matière du spectacle. *The Old King*, sans perdre son énergie et son esthétique premières, s'est donc transformé au cours de cette conversation à trois.

**R. R. :** Cela faisait longtemps que je voulais présenter Miguel à Alain Platel. Au Portugal, pour des raisons économiques, nous avons toujours travaillé très vite, sans avoir l'occasion de véritablement développer nos intuitions et nos langages respectifs. Avec Alain, au contraire, nous prenons le temps. Il nous soutient, d'un point de vue dramaturgique et logistique, et nous donne le temps. Son regard nous a permis de nous concentrer sur l'essentiel, afin de toucher au plus près et au plus juste les spectateurs.

**M. M. :** Depuis que Romeu est avec les ballets C de la B, nous avons acquis une pensée de la rigueur que nous n'avions pas. Au Portugal, pendant la période de création, le metteur en scène mène d'autres activités, comme par exemple la réalisation de séries pour la télévision. Grâce aux ballets C de la B, nous avons pu nous concentrer sur la création pendant deux ou trois mois, c'était très précieux. Quand nous sommes arrivés à Gand, nous avons de nombreux objets, beaucoup de matériel. Alain nous a aidés à ne pas nous éparpiller. J'ai été très touché par sa façon, presque rituelle, d'effectuer de nombreux allers-retours entre l'observation et le commentaire. Il nous regarde, se retire, puis revient, avec des remarques ou, le plus souvent, avec une question très précise qui nous fait énormément avancer.

**L. T. :** Ce type de collaboration est assez nouveau pour les ballets C de la B car, normalement, nous accompagnons les « chorégraphes maison ». Soudain, quelque chose nous est arrivé du Portugal. Quelque chose que nous ne connaissions pas. Alain a immédiatement senti le potentiel de cette pièce, une émotion très forte à communiquer au public.

**Parmi les matériaux dramaturgiques qui ont présidé à la création de *The Old King*, vous évoquez une photo de Daniel Blaufuks, qui représente un homme seul, manifestement déprimé, qui fume une cigarette en lisant un livre.**

**R. R. :** La découverte de cette photographie n'a pas constitué le point de départ de la création, mais a en effet cristallisé plusieurs préoccupations et directions de recherche. Elle a donné son titre à la pièce et a éclairé un certain nombre de pistes, dont celle de représenter un homme seul dans un espace immense. Cette idée n'est pas nouvelle dans notre travail, mais nous n'avions pas, jusqu'à présent, les moyens de l'exploiter. Cet homme seul, torturé, nous avons souhaité qu'il rencontre un obstacle. Un choc physique, émotionnel, qui le pousse dans ses retranchements, sous la pression duquel il se tord, se disloque et qui l'oblige en même temps à se redresser. Ce choc est provoqué par un élément extrêmement simple : l'eau, dont la présence est centrale dans la pièce. C'est dans l'adversité, face à l'assaut de cet élément naturel, que l'homme nourrit la volonté de construire, de bâtir une plateforme de laquelle il pourra s'adresser au public, au monde.

**M. M. :** Je tenais à ce que Romeu ne change rien de son langage chorégraphique, de sa présence si particulière, mais au contraire qu'il aille encore plus loin dans cette voie. L'homme qui évolue sur scène danse sa pensée, son intérieur. Quand il commence, la seule chose qu'il a en tête est de construire un discours. On pourrait presque dire qu'il est un philosophe, en train de chercher comment continuer, imaginer, créer. Il va aux limites de lui-même, jusqu'à ce que s'impose à lui la nécessité de parler aux autres. Si sa recherche est intérieure, c'est bien du lien entre individu et communauté dont il s'agit ici.

**Le paysage dans lequel cet homme évolue est désolé, hostile et, en même temps, immense et plein de promesses. Il ne cesse de se modifier.**

**R. R. :** Ce paysage s'est imposé à nous, en dehors de toute question de narration, afin que le public perçoive une multitude de choses, de sensations car on ne veut lui imposer ni images ni interprétations. C'est aux spectateurs que revient la charge de la lecture, la responsabilité de poursuivre le trajet dont nous posons les jalons.

**M. M. :** Nous privilégions en effet l'abstraction. Le paysage évolue avec la présence de cet homme, autant que le paysage travaille ce dernier. Le corps réagit à cet espace en perpétuelle mutation. L'artiste ne commence pas à partir d'un plan, mais découvre et fabrique sur le plateau, en réaction aux éléments. Par exemple, le tissu noir qui recouvre la scène est tout simplement apparu face à la nécessité de retenir l'eau. Le besoin justifie qu'on recoure à ce revêtement et, soudain, il apparaît comme un élément fondamental et cohérent du décor. Notre travail est très plastique, artisanal et physique. La plante, qui constitue la seule touche de couleur sur la scène, tout comme les planches de bois, sont des objets qui étaient présents par hasard pendant les périodes de création et dont Romeu, suivant ses intuitions, s'est emparé et leur donne ainsi une place dans la dramaturgie.

*Propos recueillis par Renan Benyamina*

✱

# THE OLD KING

CLOÎTRE DES CÉLESTINS - durée estimée 1h05 - première en France

18 19 20 21 23 24 25 26 À 22H

conception **Miguel Moreira, Romeu Runa** musique **Pedro Carneiro** lumière **João Garcia Miguel** costumes **Dino Alves** assistanat à la mise en scène **Catarina Felix**  
collaboration artistique **Alain Platel, Sandra Rosado, Jorge Rosado**

avec **Romeu Runa**

production les ballets C de la B

coproduction CNB/Teatro Camões (Lisbonne), Teatro Cine em Torres Vedras, Centro Cultural Município do Cartaxo, Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), Teatro Municipal de Faro et Útero Associação Cultural, La Rose des Vents Scène nationale Lille Métropole (Villeneuve d'Ascq), TorinoDanza

avec le soutien de la Ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale et des Autorités flamandes

avec l'aide du Secrétariat d'État à la Culture DGArtes (Portugal), de la Chambre municipale d'Almada et de l'Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo)

accueil en résidence à l'Uferstudios (Berlin), à S3 les ballets C de la B (Gand)

# KOMPLEXKAPHARNAÛM

À Villeurbanne, le visiteur pousse une porte branlante, jamais fermée, et tombe sur un étrange laboratoire fait de hangars emboîtés. On y bricole des machines, on y forge du nouveau avec du vieux récupéré, on y tourne des images, on y retravaille des archives, on y élabore des programmes sonores ou informatiques. Ces anciens ateliers municipaux offrent sans doute le portrait le plus juste de **KompleXKapharnaüm**, ce collectif d'artistes, cette équipe de plasticiens, vidéastes, écrivains et musiciens créée voilà bientôt dix-sept ans. Tout ce matériel élaboré *intra muros* est ensuite déployé *in situ* sur les murs de villes investies par les images, les sons et les mots, afin de reconstituer localement, et bien souvent avec la mémoire des habitants, des fresques documentaires impliquant les artistes comme le public. Ces interventions urbaines font entrer l'art dans la ville, là où il n'a généralement pas droit de cité. Mais en se frayant un chemin vers des individus concernés, il déploie des effets aussi spectaculaires que citoyens. En 2004, KompleXKapharnaüm a ouvert le Festival d'Avignon avec *SquarE, télévision locale de rue*, une déambulation poétique et politique, qui développait sa dramaturgie sur les murs de la ville au travers de vidéos filmées à Avignon.

Plus d'informations : [www.kxkm.net](http://www.kxkm.net)

## Entretien avec Stéphane Bonnard

Stéphane Bonnard est cofondateur de KompleXKapharnaüm qu'il dirige avec Pierre Dufureau

**Quelle a été votre réaction au moment où le Festival d'Avignon a proposé à KompleXKapharnaüm de prendre artistiquement en charge le centenaire de la naissance de Jean Vilar ?**

**Stéphane Bonnard** : Nous nous sommes d'abord sentis très honorés de la confiance et de la fidélité que nous témoignait le Festival : nous étions déjà là en 2004 pour le premier Festival sous la direction d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller, que nous avons ouvert depuis les quartiers d'Avignon avec *Square, télévision locale de rue*. Pour nous, qui travaillons dans la durée et dans le retour sur des lieux précis, il est également très agréable de confirmer quelque chose avec des gens, avec des équipes. Nos rencontres sont parfois uniques, mais elles prennent d'autant plus de sens lorsqu'elles se renouvellent.

**Avez-vous été étonnés du sujet de cette commande passée par le Festival, à savoir la figure de Jean Vilar ?**

Au premier abord, nous avons bien sûr été surpris de nous retrouver en compagnie de Jean Vilar. Un homme de théâtre pour une compagnie qui réalise des interventions urbaines ! Mais, au fil du travail, des points communs sont apparus : Jean Vilar a voulu aller vers les autres, sortir des murs clos du Palais, mélanger les genres de spectacles, en invitant la danse, le cinéma, l'art visuel, la musique, et surtout, il était très attaché à la relation au public. Il existe donc une logique dans le rapprochement entre notre équipe et le monde de Jean Vilar.

**Que connaissiez-vous personnellement de Vilar ?**

Il existe une image toute faite, un peu scolaire, du moins très figée. Jean Vilar, c'est la page 153 du manuel de cours de français au collège. Cela peut renvoyer à un souvenir lointain, un peu rébarbatif. Nous savions vaguement des choses à son sujet, mais cela oscillait entre l'image du manuel scolaire et la vignette d'Épinal de saint Vilar, grand créateur du Festival. L'histoire est évidemment plus complexe.

**Comment, alors, avez-vous repris à votre compte cette proposition lancée par le Festival d'Avignon ?**

Il y a deux données très importantes dans la proposition que nous traitons en simultané. D'abord, la thématique, Jean Vilar, et puis le contexte de jeu : jouer devant et non pas dans le Palais des papes, c'est-à-dire hors de la Cour d'honneur, sur la place et avec la façade du bâtiment. Ensuite, concevoir une représentation unique, pour le soir du 14 juillet. Enfin, offrir ce spectacle gratuit à plus de 10 000 personnes. De fait, le contexte impose des choix, nourrit l'écriture de la proposition : il faut, par exemple, évoquer la vie de Jean Vilar sans entrer dans les détails, car l'écoute sera forcément un peu distraite. La question qui nous est posée avec cette proposition est la suivante : est-il possible de produire une forme qui raconte, qui soit sensible, qui relève du spectacle vivant pour un public aussi nombreux ? La réponse ne tombe pas sous le sens. Pour autant, les artistes doivent-ils abandonner aux événements sportifs ces espaces de « grands rassemblements » ? Aux défilés militaires ? Aux entreprises de l'événementiel ? D'une certaine façon, le contexte de jeu de ce 14 juillet, nous renvoie à Jean Vilar et à une certaine définition du théâtre populaire : public de masse, qualité de l'œuvre présentée... J'espère que nous saurons être à la hauteur de l'ambition.

**Comment avez-vous travaillé ?**

Nous avons commencé par faire un stage de « mise à niveau » avec un spécialiste de Jean Vilar et du Festival d'Avignon, qui est venu nous voir et nous parler chez nous, à Villeurbanne, là où nous vivons et travaillons. Nous sommes ensuite allés à la source : à la Maison Jean Vilar, à Avignon, pour une sorte de plongée dans l'énorme étendue des archives Vilar, au cœur des enregistrements, photographies, films, affiches, textes, manuscrits, disponibles sur lui et sur ses spectacles. Enfin, nous avons rencontré et filmé des témoins qui construisent un lien vivant avec Jean Vilar, entre autres : Jack Ralite, l'un de ses compagnons de route, Sonia Debeauvais, cheville ouvrière de l'aventure du TNP puis de celle du Festival, le photographe

Edmond Volponi. Nous avons aussi voulu dépasser le cadre même du théâtre, aller dans la ville, aujourd'hui. C'est ainsi que nous nous sommes retrouvés dans la section syndicale de la SEPR, une entreprise visitée par Jean Vilar où le travail est dur. Cela l'avait conduit à cette réflexion : comment demander à des gars qui viennent de passer huit heures dans la poussière par 40 °C de rester une heure de plus pour parler de Shakespeare ? Nous cherchons à pister ce que cette notion de théâtre populaire veut dire aujourd'hui. Nous tentons des tournages avec des personnes croisées dans les rues. Mais pour l'instant, tout n'est pas encore écrit...

### **Comment allez-vous jouer avec la façade du Palais de papes ?**

Nous travaillons avec des projections d'images. La façade est immense, imposante, mais cependant très découpée, presque ciselée, marquée aussi : c'est un monument historique. Que faire en termes d'images sur cette façade ? Nous avons du faire des choix de cadrage, d'images, proposer un montage à la fois simple et évocateur. Il faut construire un véritable langage, qui passe par le montage, la scénographie, la mise en lumière des bâtiments, le mouvement des images. Nous avons pour habitude de juxtaposer les sources, les types d'images, de procéder à des collages de matières et de sons. Cela rejoint une idée importante chez Jean Vilar : celle du mélange des arts. Nous travaillons également sur le retraitement des images avec des rétroprojecteurs. Il y a un rapport physique à l'image : deux peintres vont procéder à la réalisation d'une fresque murale pendant toute la durée de l'intervention. Notre envie n'est pas celle d'une télé de rue, d'un documentaire de rue, mais une forme de retraitement formel, stylisé, avec des couleurs et des sons qui évoquent les grandes périodes de Jean Vilar. On trouvera donc des documents d'archive qui jalonnent l'Histoire, des témoignages enregistrés récemment avec des figures vilariennes, mais aussi des images tournées aujourd'hui, comme une actualisation contemporaine de la présence de Jean Vilar. C'est par ces évocations diverses que nous aimerions simplement faire entrer le public, le plus nombreux possible, dans le spectacle. Notre proposition n'est ni une biographie de Jean Vilar, ni un commentaire de son œuvre ou de ses écrits, mais bien une évocation libre et spectaculaire de cet homme, de ses faits et de ses pensées. Bien sûr, il y a des contraintes : devant le Palais des papes, on ne peut pas faire n'importe quoi, c'est un espace saturé de personnes, de règles de sécurité qu'il faut prendre en compte.

### **Quels sont vos atouts pour cela ?**

Nous sommes très mobiles. Nos outils, que nous fabriquons nous-mêmes dans nos ateliers, nous offrent cette souplesse. Nous disposons de deux véhicules avec à leur bord des musiciens et des dispositifs pour générer des sons et des images ; un bus sur lequel on peut poser une petite scène ; des projectionnistes mobiles qui lancent les images à partir de leurs sacs à dos ; et des projecteurs fixes et qui envoient des images plus posées, plus cadrées, et qui pourront aussi se mélanger avec le travail pictural des deux peintres. Nous avons effectué des tests dans tous les sens, pour tenter de fabriquer *in situ* et durant la durée du spectacle une fresque numérique sur les murs du Palais. Il y a peu d'éléments de décor, pas de scène de théâtre, de comédiens au sens classique du terme. C'est une manière de rester fidèle à nous-mêmes, tout en intégrant Jean Vilar dans notre univers par les images, les sons et les voix.

### **En 2003, cet espace particulier, devant le Palais des papes, a été le lieu principal des manifestations pour défendre le statut d'intermittent du spectacle. Tenez-vous compte de cela ?**

On vient aussi de là. En 2004, lors du premier Festival qui suivit le mouvement des intermittents, nous étions à Avignon et notre spectacle *Square, télévision locale de rue* était une forme déambulatoire rendant hommage à la révolte... Plus généralement, il y a énormément de choses à faire avec ce lieu, qui est très symbolique on le sait. On pense peut-être jouer avec les clés du Palais, l'ouverture des portes... Mais il s'agit surtout d'être radical, de faire des choix précis, ne pas être trop bavard ni touffu. Car il existe toujours le danger d'en faire trop dans un espace comme celui-là !

### **À quoi ressemblent concrètement vos répétitions ?**

Elles sont un enjeu décisif. Nous préparons une représentation unique que l'on ne peut pas beaucoup répéter sur place, alors qu'il s'agit d'une création dédiée à cet espace de jeu qu'est l'esplanade du Palais des papes. Il n'y aura que deux répétitions *in situ*, entre 2h et 5h du matin, avec le son uniquement dans les talkies-walkies, pour des raisons de nuisance sonore. Il faut donc arriver à être prêts sans trop de répétitions, en terme de *live*, ce n'est pas évident. Mais c'est aussi pour ce défi que nous avons choisi de faire ce spectacle. Nous avons deux montagnes face à nous : Jean Vilar et le Palais ! C'est un délire, un moment unique, pendant lequel la tension sera maximale. Il faudra, ce soir-là, que tout fonctionne, techniquement, esthétiquement, publiquement. Il nous faut inventer les conditions mêmes du spectacle et, en même temps, rester maîtres de notre outil. Toute cette complexité, ce travail, juste une soirée, le partage d'un instant avec un public, une heure quinze à passer ensemble ici et maintenant, et après : terminé... Il y a quelque chose de magique dans la démesure de la proposition et l'unicité de l'acte.

### **Après tout ce travail, que pensez-vous de la figure de Jean Vilar ?**

Il y a la mythologie qui l'entoure, les légendes urbaines d'Avignon, les récits mythiques et fondateurs du Festival et du TNP. Ce qui agace parfois, c'est sa perfection, du moins celle qui apparaît souvent dans les témoignages et l'imagerie vilarienne, ce portrait d'un homme sans faille... Alors on recherche forcément la faille. Personnellement, ce qui me touche le plus chez Jean Vilar, c'est son rapport au travail, au labeur, l'acharnement, la détermination à mener son projet. C'est très concret : les notes de services qui s'attachent aux détails, les histoires d'argent, d'organisation, d'hommes aussi. La notion de troupe, de partage d'une utopie est très présente. Comment être un passeur de ses rêves ? Et puis les questions incessantes, obsédantes sur le public qui reviennent tout au long de son parcours, toujours remodelées, reformulées. Il a cette phrase à

un moment : « L'acte est bien la caricature dérisoire du rêve. » Cela résume bien ce combat permanent, semé d'embûches, d'insignifiants qui détournent de l'essentiel. On pourrait paraphraser Bourdieu : le théâtre populaire est un sport de combat. Que nous reste-t-il de cette bataille et de la force avec laquelle il l'a menée ? C'est une question qu'il nous faudra aussi évoquer le 14 juillet.

*Propos recueillis par Antoine de Baecque*

田▲◎

## PLACE PUBLIC

PLACE DU PALAIS DES PAPES - durée estimée 1h10 - création 2012 - entrée libre

14 JUILLET À 23H

conception **KompleXKapharnaüm**

distribution en cours

une commande du Festival d'Avignon  
avec le soutien de la Spedidam  
avec l'aide de la Ville d'Avignon, d'Avignon Tourisme, de Citadis et de la Maison Jean Vilar

# CAMILLE

Parallèlement à ses études à l'Institut d'études politiques de Paris, **Camille** conçoit en 2002 son premier disque : *Le Sac des filles*. En 2004, elle participe à l'album collectif *Nouvelle Vague* qui reprend des tubes rock en version bossa nova. Son interprétation de quatre chansons, notamment *Guns of Brixton* des Clash, la révèle auprès du grand public. Mais c'est véritablement son album *Le Fil* qui l'impose, en 2005, comme tête chercheuse, exigeante et populaire, de la nouvelle chanson française. Elle y exprime la poésie de ses textes, qu'elle écrit elle-même, sa singulière texture vocale et les techniques de chant, bruitage et composition qu'elle ne cessera de développer et de pousser dans leurs limites avec les albums suivants : *Music Hole* (2008) et *Ilo Veyou* (2011). Sa voix, ses susurrements, ses cris d'animaux, comme ses arhythmies désarçonnent et séduisent. Entre souffle et percussion, le corps de Camille est instrument de musique, et sa voix, au cœur de son travail, la matière d'un partage inattendu et généreux. Par ailleurs, Camille multiplie les expériences et collaborations artistiques, avec la chorégraphe Robyn Orlin, le metteur en scène Claude Baqué ou encore la plasticienne Sophie Calle qui l'a invitée, en 2007, à participer à son œuvre *Prenez soin de vous*.

⊙

## ILO VEYOU

CARRIÈRE DE BOULBON - durée 1h30 - restauration possible sur place à partir de 21h 🚗

15 JUILLET À 23H

chant **Camille** contrebasse **Martin Gamet** violon **Christelle Lassort** guitare et piano **Clément Ducol**  
mise en espace **Robyn Orlin** lumière **Damien Dufaitre** son **Malik Malki**

production Uni-T  
avec le soutien de la Spedidam et l'aide des Passagers du Zinc

# RODOLPHE BURGER & OLIVIER CADIDIOT

Bien que l'un soit musicien et l'autre écrivain, leurs routes se sont souvent croisées, à l'occasion de disques, de concerts ou de propositions théâtrales. **Olivier Cadiot** a notamment écrit les paroles de *Cheval Mouvement*, chanson titre de l'album de 1993 de **Rodolphe Burger**. Celui-ci a, par exemple, signé la musique de la pièce de son complice et ami *Un nid pour quoi faire*, mis en scène par Ludovic Lagarde. Ensemble, ils ont imaginé de multiples projets dont le dernier, *Psychopharmaka*, les a entraînés dans des aventures renouvelées. Leur collaboration semble aller de soi tant leur attention pour le verbe et le tempo est identique. Ainsi, la musique fiévreuse, rock et électrique du leader du groupe Kat Onoma s'articule-t-elle avec bonheur aux mots du poète, romancier et inventeur de littérature qu'est Olivier Cadiot. Ensemble ou séparément, ils sont venus à maintes reprises au Festival d'Avignon. En 2004, deux textes d'Olivier Cadiot, *Fairy Queen* et *Le Colonel des Zouaves*, sont montés par Ludovic Lagarde, ainsi que sa traduction de la pièce de Gertrude Stein, *Oui dit le très jeune homme*. Artiste associé, avec Christoph Marthaler, de l'édition 2010, il présente deux spectacles dont il est l'auteur, *Un nid pour quoi faire* et *Un mage en été*, et conçoit pour la Cour d'honneur une lecture comme une traversée de son œuvre, *L'Affaire Robinson*. La même année, dans ce même lieu, Rodolphe Burger donne un pictural *Concert dessiné* avec Dupuy & Berberian et un rassembleur bal du 14 Juillet, sur la place du Palais des papes.

## Trame de *Psychopharmaka* :

ECCE HOMO/Ich mache mir eine kleine Erleichterung/KRAFTWERK/Fahr auf der Autobahn/ASTON MARTIN/Radioaktivität/SWF3/Mutter!/WERNER HERZOG/Schreiben, schreiben!/KASPAR HAUSER/Aber Kaspar!/BRAHMS/Fadensonnen/CELAN/Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen/NIETZSCHE/Sing mir ein neues Lied!/GAST/Hasenburg/ANNA AARON/Basel/WINTERREISE/Imagine c'est en réalité/GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER/Die Gedanken sind frei/SCHÖNETHAL/Gute Nacht/KURT SCHWITTERS/Mesdames messieurs, les Dadasophes vous présentent quelques poèmes de 1928/RAOUL HAUSMANN/Ja ja ja/BEUYS/Nee Nee Nee/ANNA RIST/des mélodies très simples/TIKIMAN & MAURIZIO/Qu'est-ce que c'est que le galop ? La cavalcade des présents qui passent/DELEUZE/Eh bien j'annoncerais à Félix cette triste nouvelle, il y a le cheval aussi/DADA-BEWEGUNG/Je suis heureux, je suis heureux/CELIBIDACHE/Nehr kommen, nehr kommen!/BRUCKNER/On y était avec Raymond à Leipzig dans le caveau où il allait picoler le Goethe/HEULE LILI/C'est beau quand on comprend/GOETHE/Je voudrais m'enfermer... en toi/HEIKE/Sterben kann ein Idiot/HEINER MÜLLER/Il fallait acheter des choses pour les gamines, des saucisses.../MONOLAKE/J'ai appelé les amis, il faut venir à la maison, pour discuter le désastre/HERR DOKTOR/Tu sais Olivier je prends jamais les "PSYCHOPHARMAKA", et là j'ai pris cinq !/PÔLE/Alice/WIM WENDERS/Reiter werden/PACHELBEL/Ich lieb' dich nicht du liebst mich nicht/DADADA/Ich möchte ein Eisbaer sein/GRAU-ZONE/Ihr Mund so rot wie Wein/DAS LIED VOM EINSAMEN MÄDCHEN/Köln düsseldorfferrheindampfschiffahrtsgesellschaft!

*Rodolphe Burger et Olivier Cadiot*



## PSYCHOPHARMAKA

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée estimée 1h30

27 JUILLET À 21H

conception **Rodolphe Burger, Olivier Cadiot**

sample **Olivier Cadiot** guitare et chant **Rodolphe Burger** basse, clavier **Julien Perraudeau** batterie **Alberto Malo**

coproduction Compagnie Rodolphe Burger, La Comédie de Reims Centre dramatique national

# LUNDAHL & SEITL

Fondé en 2003 et composé de l'artiste visuel et commissaire d'exposition **Christer Lundahl** et de l'artiste et chorégraphe **Martina Seidl**, le duo suédois Lundahl & Seidl, aujourd'hui basé à Londres, s'est fait remarquer pour ses installations dans des lieux identifiables par leur densité symbolique, comme les musées et les théâtres. Leurs œuvres explorent l'histoire, le temps, l'espace et la perception humaine, en organisant l'immersion des spectateurs et leur participation à un univers soustrait à la réalité dans lequel danse, philosophie, technologie et arts plastiques se fondent en une expérience artistique totale. Faisant de l'obscurité le meilleur médium de l'imagination, ils construisent un espace en négatif, chorégraphient des absences et placent toujours le spectateur au cœur de leurs projets. Ainsi, dans *Rotating in a Room of Images*, ils troublent l'orientation spatiale et temporelle du visiteur par une performance de quinze minutes minutieusement chorégraphiée et téléguidée dans l'obscurité ; dans *Symphony of a Missing Room*, ils partent à la recherche d'un dialogue, basé sur un contact léger et rassurant entre le spectateur et son guide ; alors que dans *The Memory of W.T. Stead*, leur collaboration avec la pianiste expérimentale Cassie Yukawa ouvre de nouveaux horizons auditifs. *The Infinite Conversation* est une radicalisation de leurs recherches. Leur travail est présenté pour la première fois au Festival d'Avignon.

Nous avons élaboré *The Infinite Conversation* à travers une série de *workshops* organisés lors du printemps 2011, ayant pour principe la fabrication d'une œuvre d'art dépourvue d'autonomie. Nous voulions que la participation des visiteurs forme un espace d'exposition, qu'ils fassent usage de leur voix et qu'ils écoutent celle d'autres personnes, conversant dans une galerie plongée dans l'obscurité.

Nous avons testé cette idée et avons été particulièrement frappés par un élément : à l'intérieur de cet espace, des îlots de conversations se développent, laissant émerger dans le noir des communautés temporaires. Il est impossible de connaître le nombre exact de personnes présentes dans la pièce – là où émerge un îlot de voix audibles, il est aussitôt encerclé par un archipel de visiteurs écoutant en silence. Souvent, la conversation se déplace telle une vague à travers la pièce – une voix s'évanouit et une autre alors émerge, poursuivant la conversation.

La formation de contextes, de questions et d'opinions varie. Parfois, l'obscurité émousse les hiérarchies et autorités habituelles ; d'autres fois, cette focalisation exclusive sur la voix a pour unique effet d'amplifier les codes sociaux existants. Tout dépend de la dynamique qui peut être stabilisée ou déstabilisée par la présence de chaque visiteur dans la pièce. Tout cela donne l'impression que les processus d'individualisation se sont modifiés et chaque visiteur doit, à nouveau, s'individualiser. Il devient alors un soi défini non plus par sa relation aux autres, mais par sa relation à l'espace.

De la même façon que nous avons des « guides », qui conduisaient les visiteurs à travers la galerie obscure, nous avons placé des « modérateurs » dans la pièce, afin de lancer la conversation. Sans exclusion ou interdiction certaines attitudes, ils donnent un certain ton à la conversation. Le Festival d'Avignon est un lieu particulier qui nous intéresse et nous sommes curieux de voir comment les modérateurs français vont mener cette conversation. Étant donné le contexte actuel français, nous espérons qu'il puisse se former un espace politique pour la durée du Festival, sans pour autant afficher un point de vue.

Par la suite, nous espérons pouvoir porter *The Infinite Conversation* dans d'autres musées et galeries d'art et ouvrir ainsi un espace polyphonique réparti dans divers lieux géographiques. Nous voulons que cette œuvre soit un micro-univers en soi, pouvant restructurer l'interaction sociale et la communication entre les individus – tout cela sera créé par la présence, l'observation et la participation des spectateurs eux-mêmes.

*Christer Lundahl & Martina Seidl. Traduction Marion Siéfert.*

★ ⚡

## THE INFINITE CONVERSATION

ÉCOLE D'ART

13 14 15 17 18 19 20 21 22 DE 15H À 19H - entrée libre

production Lundahl & Seidl sur une commande de Magasin 3  
coproduction Festival d'Avignon  
avec le soutien du British Council et l'aide de l'École supérieure d'Art d'Avignon  
avec l'aide du Weld en association avec Riksställningar pour la tournée en Suède

# LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

La Vingt-cinquième heure est le rendez-vous des formes atypiques ou performatives du Festival.

田▲

## JÉRUSALEM PLOMB DURCI de **WINTER FAMILY**

ÉCOLE D'ART - durée 55 mn

15 À MINUIT ET DEMI / 16 À 19H & MINUIT ET DEMI

conception, enregistrements, mise en scène et scénographie **Winter Family** diffusion, sons et vidéos **Xavier Klaine** lumière **Julienne Rochereau**  
collaboration artistique **Yaël Perlman** voix additionnelles (version française) **Yael Karavan, Jean-Baptiste Duchenne**

avec **Ruth Rosenthal**

coproduction Winter Family, l'Espal Scène conventionnée Théâtre du Mans  
accueil en résidence à la Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée et à la Fonderie du Mans  
avec le soutien de la Charte de diffusion signée par l'Onda, l'Arcadi, l'OARA, l'ODIA Normandie et Réseau en scène Languedoc-Roussillon  
Winter Family sont artistes associés au CENTQUATRE.

En 2004, Ruth Rosenthal et Xavier Klaine se rencontrent à Jaffa et décident d'unir leurs talents pour former **Winter Family**, duo franco-israélien de musique expérimentale. Elle chante de sa voix sombre et envoûtante, en hébreu ou en anglais, tandis qu'il développe des drones folk au piano, à l'harmonium ou encore aux grandes orgues. De Jérusalem à Paris en passant par New York, les clubs, théâtres, cryptes et églises les plus divers ont accueilli leur univers mystique, empreint de tristesse politique et de romantisme noir sans concession. *Jérusalem plomb durci* est leur première performance de théâtre. Le duo participe également à la création de *La Mouette* par Arthur Nauzyciel et présentera un concert dans le cadre du cycle de musiques sacrées, *Brothers!*

En 2009 et 2010, à Jérusalem, Ruth Rosenthal et Xavier Klaine ont récolté des images et des sons en parcourant célébrations mémorielles et nationales, afin de donner leur vision de la société israélienne et témoigner de « sa fuite en avant ». Une « dictature émotionnelle » dont *Jérusalem plomb durci*, performance de théâtre documentaire, démonte les mécanismes. Le travail de Winter Family épuise en effet les symboles, les codes et les autocélébrations de l'État hébreu. Seule sur une scène où se déverse un flot ininterrompu d'images et où l'on entend la litanie des résolutions de l'ONU, Ruth Rosenthal nous guide dans ce voyage sonore, textuel et visuel. Tour à tour témoin ou porte-voix, elle devient notre fil rouge, la présence éclairante d'une histoire complexe, celle de son pays.

田✖ ⚡

## JE SUIS VENUE de **YALDA YOUNES** et **GASPARD DELANOË**

ÉCOLE D'ART - durée 50 mn

18 À MINUIT ET DEMI / 19 À 19H & MINUIT ET DEMI

conception **Yalda Younes, Gaspard Delanoë** écriture et idée originale **Gaspard Delanoë** chorégraphie **Israel Galván**

avec **Yalda Younes** et **Gaspard Delanoë**

production compagnie Humus / Yalda Younes & Gaspard Delanoë  
avec le soutien du Théâtre d'Arles, du CND et du Quartz Scène nationale de Brest

Le hasard fait que **Yalda Younes** se dédie à la danse après des études de cinéma. Elle se forme au flamenco auprès d'Israel Galván et crée avec Zad Moultaqa *Non*, présenté en 2009 au Festival d'Avignon, un violent réquisitoire contre la guerre, ensuite repris dans de nombreux pays. Sa collaboration artistique avec le performeur **Gaspard Delanoë** donne naissance à la compagnie Humus. Ce dernier, fondateur de plusieurs collectifs d'artistes évoluant dans le domaine des arts plastiques, est également auteur de trois recueils et d'une performance : *I Have a Dream*.

Que se passerait-il si, après leurs conférences de presse, les hommes politiques se devaient de danser leur discours ? Partant d'un pastiche de conférence internationale tournant rapidement aux propositions les plus loufoques, le performeur Gaspard Delanoë, accompagné par le rythme puissant du *zapateo* de la danseuse libanaise Yalda Younes, orchestre un plan de paix pour le Proche-Orient, « entre utopie et réalisme froid ». Et lorsque les mots et leurs traductions verbales ne suffisent plus, il faut alors « jeter son corps dans la bataille ». Le tranchant martial du flamenco de Yalda Younes, formée à la grammaire caractéristique du grand maître Israel Galván qui signe ici la chorégraphie, parle, lui, clairement. *Je suis venue* nous propose un langage à part entière, qui s'affranchit de la trivialité de notre langue ordinaire, pour tenter de nous dire quelque chose d'essentiel.

田 ⚡

## TOMORROW'S PARTIES de **FORCED ENTERTAINMENT**

ÉCOLE D'ART - durée 1h20

22 23 24 À MINUIT ET DEMI

(voir page 29)

# SUJETS À VIF

avec la SACD

9-15 / 20-26 juillet à 11H ET 18H - durée estimée 1h15

## JARDIN DE LA VIERGE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

coproduction SACD, Festival d'Avignon

« Les huit formes courtes des Sujets à Vif sont le fruit de rencontres entre deux créateurs, accompagnées par le Festival d'Avignon et la SACD. Ils ne se connaissent pas forcément, ils ne parlent pas obligatoirement la même langue, mais sont unis par la même passion de la scène. Le but est d'allier leurs talents et de proposer une création animée par un désir commun. Leur seule contrainte est de respecter le temps imparti pour chaque spectacle. Le Jardin de la Vierge est le lieu où se nichent ces créations. Et le public est là, chaque année plus curieux de ces propositions innovantes, insolites, personnelles, énergiques, vivantes. Chaque spectacle offre une surprise où se mêlent chorégraphie, théâtre, acrobatie, compositions musicales... Le répertoire de chacun enrichit l'univers de l'autre. Ce mélange des genres est une réjouissance, une gourmandise culturelle, un moment de passion partagée. Le fruit de ces collaborations est savoureux, parfois piquant, parfois sucré, poivré ou même hallucinant, mais jamais fade. » **Sophie Deschamps** présidente de la SACD

---

## PROGRAMME A

9 10 11 13 14 15 à 11H

### SONATA HAMLET

une commande à **Mitia Fedotenko**

**Mitia Fedotenko** débute la danse à Moscou avant de poursuivre sa formation en France. Ses collaborations avec des créateurs venus du théâtre (Julie Brochen), des arts du cirque (Mathurin Bolze), de la performance (Julyen Hamilton), ainsi qu'avec des chorégraphes novateurs comme Mathilde Monnier, l'amènent à créer sa compagnie *Autre* MiNa qui fait s'aventurer la danse sur d'autres territoires artistiques. Compagnon fidèle de François Verret depuis 2004, il a invité **François Tanguy**, metteur en scène du Théâtre du Radeau.

« Tou[jours] en guerre avec ce monde qui n'a besoin de nous que pour combler ses causes consommatrices. Rien de... [nouveau]. Je propose à François Tanguy de créer un manifeste qui aborde la question de l'individu serré par les mâchoires du rationnel et celle de la frontière qui le sépare du monde de la consommation. *Sonata Hamlet*, notre première collaboration, puise son inspiration essentiellement dans *Hamlet-Machine* de Heiner Müller. Un jeu de rôle avec des états de corps, un corps qui mute, cherche à se frayer un passage dans un monde avec lequel il se trouve en profond désaccord. » MITIA FEDOTENKO

conception, chorégraphie et interprétation **Mitia Fedotenko** musique *live* **Bertrand Blessing** son et dispositif sonore **Frédéric Marolleau** circonstances **François Tanguy**

## &

### LA FILLE

une commande à **Michaël Allibert**

Comédien ayant quitté le théâtre pour la danse, **Michaël Allibert** crée en 2005 son propre groupe, Trucmuche Compagnie, et développe un travail de création contemporaine aux confins de l'art dramatique, chorégraphique et musical, afin de dire au plus juste la « bancalitude du monde ». Il convie aujourd'hui sur le plateau **Aude Lachaise**, danseuse de formation, qui oriente ses recherches artistiques vers l'écriture, que ce soit par sa participation au « *girls band* performatif » les *Vraoums*, tourné vers la chanson, ou par la création en 2010 d'un solo qu'elle interprète elle-même : *Marlon*.

« Nous avons parcouru des chemins inverses, l'un du théâtre vers la danse, l'autre de la danse vers le mot, réunis par nos dérives. Nous nous sommes rencontrés dans les bois autour d'un conte sans fée. Nous avons essayé en tout cas. Sombres et désenchantés mais en bonne compagnie, une fille, un monstre, quelques animaux, Cody Simpson ; nous n'avons pas vu la mer, pas encore, mais les jeux ne sont pas faits, nous avons encore un peu de temps... » MICHAËL ALLIBERT ET AUDE LACHAISE

conception et interprétation **Michaël Allibert**, **Aude Lachaise** texte **Aude Lachaise** assistanat artistique **Sandra Rivière**

---

## PROGRAMME B

9 10 11 13 14 15 à 18H

### LE VERTIGE

une commande à **Olivia Rosenthal**

Romancière récompensée par plusieurs prix, notamment celui du Livre Inter 2011 pour *Que font les rennes après Noël ?*, **Olivia Rosenthal** sonde la part d'oralité que recèle toute écriture. Elle réalise ainsi des pièces sonores (*Viande froide* et *Maison d'arrêt Paris-La Santé*) et pousse la porte d'artistes s'inscrivant dans d'autres territoires, cinématographiques, théâtraux, chorégraphiques ou plastiques, comme autant de façons de varier son langage et de tenter de l'ancrer dans l'espace public. C'est pour un projet très personnel qu'elle fait appel à **Chloé Moglia**, trapéziste de formation qui travaille sur les notions de vide, de risque et de vertige. Chloé Moglia a créé plusieurs pièces au sein de la Cie Moglice - Von Verx, puis de Rhizome, et a travaillé avec plusieurs chorégraphes dont Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Kitsou Dubois.

« *Vertigo* d'Alfred d'Hitchcock m'a toujours fait frissonner sans que je sache vraiment pourquoi. J'ai eu envie d'explorer ce frisson, de le mettre en relation avec les images du film, son histoire et ma propre histoire. Et j'ai pensé que je pouvais confier l'expérience des sensations intenses que ce film provoquait à quelqu'un de proche et de lointain à la fois. Voilà comment j'ai choisi Chloé Moglia qui, grâce à son sens du risque, son goût pour les situations extrêmes et sa maîtrise des disciplines aériennes, sait traverser le vide sans y tomber. » OLIVIA ROSENTHAL

conception et interprétation **Olivia Rosenthal, Chloé Moglia** texte **Olivia Rosenthal** publié aux éditions Verticales dans l'ouvrage *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*.

## &

### PROJET LUCIOLE (THÉÂTRE PHILOSOPHIQUE)

une commande à **Nicolas Truong**

Essayiste et journaliste au *Monde*, **Nicolas Truong** s'interroge depuis de nombreuses années sur les relations entre la scène et les idées. En 2002, il met ainsi en scène *La Vie sur terre*, adaptation théâtrale de textes issus de la pensée critique. Il est responsable depuis 2004 du Théâtre des idées du Festival d'Avignon. À partir du livre de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, et en dialogue avec les comédiens **Nicolas Bouchaud** et **Valérie Dréville**, il prolonge sa tentative d'imaginer un théâtre philosophique.

« Les lucioles symbolisent la joie et le désir qui illuminent amis et amants au cœur de la nuit. Mais auraient-elles disparu ? Pour Pier Paolo Pasolini, leur extinction due à la pollution est la métaphore d'une humanité rongée par la « merdonité » de la modernité. Bien décidé à sauver les lucioles et à témoigner de leur survivance, le *Projet Luciole* donne corps, forme et voix à toutes les histoires possibles de la pensée critique. Parce que l'art, la politique, l'amour et l'amitié peuvent, dans leur radicalité, encore réenchanter notre quotidien. Parce que les lucioles brillent encore au cœur des nuits surveillées. » NICOLAS TRUONG

conception et mise en scène **Nicolas Truong** interprétation **Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville**

accueil en résidence à La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon

---

## PROGRAMME C

20 21 22 24 25 26 À 11H

### CURTAIN

une commande à **Jonah Bokaer**

Chorégraphe formé dans la compagnie de Merce Cunningham, artiste multimédia et créateur de lieux artistiques, **Jonah Bokaer** réunit dans son travail danse et nouvelles technologies à travers des collaborations interdisciplinaires. Chorégraphe pour les opéras de Robert Wilson, il invite sur le plateau le danseur étoile **David Hallberg** dans une scénographie du plasticien **Daniel Arsham**.

« *CURTAIN* propose une rencontre entre Jonah Bokaer et David Hallberg, danseur étoile de l'American Ballet Theatre de New York, qui, bien qu'étranger et américain de surcroît, intégra en tant que danseur étoile le Ballet du Bolchoï, faisant date dans l'histoire de cette institution. Cette décision eut un grand retentissement dans le paysage culturel et politique ; *CURTAIN* revient sur cet événement de l'histoire de la danse. Pour cette création, le plasticien Daniel Arsham a mis au point une « substance non-newtonienne » qui évolue dans la chorégraphie. Une conférence de 1984 de John Cage à ses étudiants est diffusée dans une installation stéréo-centrifuge. » JONAH BOKAER

conception et chorégraphie **Jonah Bokaer** interprétation **David Hallberg, Jonah Bokaer** scénographie **Daniel Arsham** musique **Chris Garneau**  
bande audio **conférence de John Cage à Jacob's Pillow, États-Unis 1984**

avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

## &

### L'INQUIÉTUDE

une commande à **Stanislas Roquette**

Sur le plateau, un acteur, **Stanislas Roquette**, qui n'a que sa langue et ses muscles, confronté à plus grand que lui, l'espace. **Céline Schaeffer** lui indique les directions à prendre et les armes à fourbir, cependant que **Valère Novarina** sera furtivement passé lui glisser une indication mystérieuse.

« Un homme parle à des animaux, c'est-à-dire à des êtres sans réponse. Il parle à trois cents yeux muets. Il prononce *Le Discours aux animaux*, une navigation dans l'intérieur, c'est-à-dire d'abord dans sa langue et dans ses mots. Un homme parle à des animaux et ainsi il leur parle des choses dont on ne parle pas : de ce que nous vivons, par exemple, quand nous sommes portés à nos extrêmes, écartelés, dans la plus grande obscurité et pas loin d'une lumière, sans mots et proches d'un dénouement. » VALÈRE NOVARINA

« *L'Inquiétude* est la seconde partie de l'adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*. Pour moi, c'est l'explosion très intime de la parole d'un enfant, celui qu'on imagine, celui que l'auteur est peut-être, celui que je suis. Cet enfant qui se découvre une béance, un trou, un manque, et qui en souffre beaucoup. Une incapacité à discipliner sa bouche et son corps et ses désirs. Alors il s'agit d'appeler, de lancer, de protester et d'apostropher : Dieu, ou les pierres, ou les animaux, ou ceux qui écoutent. » STANISLAS ROQUETTE

conception **Stanislas Roquette, Céline Schaeffer** texte *L'Inquiétude* de **Valère Novarina** (P.O.L) interprétation **Stanislas Roquette** mise en espace **Céline Schaeffer**  
avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, de la compagnie Artépo, le concours du Centre national de la Danse et du Théâtre du Châtelet

---

## PROGRAMME D

20 21 22 24 25 26 À 18H

### ○

une commande à **Laurent Chétouane**

Formé au théâtre à Paris et à Francfort, **Laurent Chétouane** réalise à partir des années 2000 de nombreuses mises en scène dans d'importants théâtres en Allemagne. Il monte principalement les grands textes du répertoire germanique. Dès 2006, il se tourne cependant vers la danse, réalisant plusieurs projets, dont la série des *Tanzstücke*, et fait donc appel pour cette création à **Mikael Marklund**, qui a été danseur de la compagnie Rosas pendant plusieurs années.

« Deleuze a toujours opposé à l'ego autocentré et limité, le concept clé de la "rencontre". C'est en effet par elle que s'opèrent les transformations et les métamorphoses. Ce travail est une rencontre avec Mikael Marklund autour d'un solo. Une réponse – certainement – à un autre solo autour du texte *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller qui se termine par ces mots effroyables : "Moi, la tempête gelée." Point. Plus d'histoire car plus de temps qui coule. Mon travail, suite à la mise en scène de ce texte en 2007, a été de (re)trouver un vent possible. Une ouverture par le mouvement à la recherche d'une tempête à définir – celle de l'histoire peut-être – qui reprendrait son cours, dans un dialogue avec le dehors, dans un jeu entre soi et soi : un courant d'air à suivre. Avec une belle inconnue : demain, à ne pas abandonner. » LAURENT CHÉTOUANE

conception et chorégraphie **Laurent Chétouane, Mikael Marklund** interprétation **Mikael Marklund**



## IN CREATION

une commande à **Gregory Maqoma**

Si **Gregory Maqoma** a embrassé une carrière de danseur et chorégraphe, c'est pour échapper aux tensions politiques violentes en Afrique du Sud qui agitent Soweto à la fin des années 80. Il poursuit sa formation en Belgique et est le lauréat de nombreux prix. Pour lui, la danse est un art qui lui permet de s'engager artistiquement et politiquement. Figure importante de la danse contemporaine africaine, il collabore avec des artistes de sa génération dont la danseuse et chorégraphe sud-africaine **Dada Masilo** qu'il invite aujourd'hui sur scène. Elle participe également au projet *Refuse the Hour* de William Kentridge.

« *In Creation* est un duo qui se passe, par chance, dans un espace. Dans cette création, les deux chorégraphes sont obsédés par la théorie de la chance et de ce qu'elle apporte à l'espace. Là où tout se passe par chance, sans une certaine structure qui a été développée par un heureux hasard. Les artistes entrent en collision, sont en accord puis en désaccord, amoureux puis désenchantés. Ils cherchent l'amour dans leur solitude, se perdent, interrogent l'espace, revisitent leurs souvenirs et s'en construisent de nouveaux. » GREGORY MAQOMA

conception et interprétation **Gregory Maqoma, Dada Masilo**

# ÉCOLES AU FESTIVAL

avec l'ISTS

CLOÎTRE SAINT-LOUIS - entrée libre sur réservation - billets à retirer à partir du 7 juillet au Cloître Saint-Louis

Le Festival d'Avignon et l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS) conçoivent leur mission respective avec la volonté d'être des passeurs. Passeurs culturels, passeurs au sens pédagogique du terme, ils collaborent pour présenter au public les travaux de fin d'année des grandes institutions de formation dans le spectacle vivant et faire vivre à ces élèves une expérience professionnelle de rencontre avec le public.

## ÉCOLE DE LA COMÉDIE DE SAINT-ÉTIENNE

UN JEUNE SE TUE DE CHRISTOPHE HONORÉ

10 11 13 14 15 juillet à 15H ET 19H / 16 à 12H ET 15H - durée estimée 1h45

Élèves de 3<sup>e</sup> année de l'École de la Comédie de Saint-Étienne

mise en scène **Robert Cantarella** scénographie **Jacques Mollon** lumière **Katell Djian** musique **Alexandre Meyer**

avec **Katell Daunis, Clémentine Desgranges, Kathleen Dol, Arthur Fourcade, François Gorrissen, Maud Lefebvre, Lucile Paysant, René-Albert Turquois, Béatrice Venet**

production L'École de la Comédie de Saint-Étienne

avec le soutien de La Comédie de Saint-Étienne Centre dramatique national, de la DRAC Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Rhône-Alpes, de la Ville de Saint-Étienne et de R&C

*Un jeune se tue* sera publié par Actes Sud-Papiers.

Au point de départ de la pièce de Christophe Honoré, une route de campagne, une nuit d'été. Une voiture renversée, juste après un accident, au moment du silence et des fumées. Et pour animer cette image-action, des corps d'une jeunesse de province qui se débattent, luttent contre l'ennui, les fantômes, les destins tracés. Des corps en guerre, mais une guerre privée. *Un jeune se tue* fait référence aux formes de représentation de notre temps, c'est-à-dire au cinéma, mais aussi aux récits éclatés en littérature, au théâtre contemporain, à la performance, à la danse, et tout cela en préservant la fable, l'histoire. Pour Robert Cantarella, Christophe Honoré a écrit *Un jeune se tue* afin que les élèves de 3<sup>e</sup> année se confrontent à la création d'un texte. Pour cette épreuve initiatique, ils vont devoir assumer un univers, une fiction et une incarnation qui va leur permettre d'entrer dans la vie professionnelle.

Dirigée par Arnaud Meunier, l'École de la Comédie de Saint-Étienne est la plus ancienne école implantée dans un centre dramatique national. Ayant pour mission de former des interprètes, elle fêtera ses trente ans en septembre 2012.

## ÉCOLE DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

EUGÈNE ONÉGUINE D'ALEXANDRE POUCHKINE

20 21 22 23 25 26 juillet à 17H30 - durée estimée 3h avec entracte

traduction **André Markowicz** (Actes Sud)

Atelier du groupe 40 (2<sup>e</sup> année) de l'École supérieure d'Art dramatique du Théâtre National de Strasbourg

dirigé par **Jean-Yves Ruf**

avec **Léon Bonnaffé, Laurène Brun, You Jin Choi, Kyra Crasnianschy, Jules Garreau, Thaïs Lamothe, Thomas Mardell, Céline Martin Sisteron, Sarah Pasquier, Romain Pierre, Bertrand Poncet, Alexandre Ruby, Eva Zink** (élèves comédiens), **Hélène Jourdan** (élève scénographe), **Diane Guérin, Thomas Laigle** (élèves régisseurs)

Il paraît qu'il est inutile de demander à un Russe qui est le plus grand poète ni quel est le plus beau poème jamais écrit : c'est une question idiote. André Markowicz, russe de Saint-Pétersbourg, comme le héros Onéguine, en est persuadé et traduit les vers de Pouchkine depuis l'âge de dix-sept ans. Car rien n'est plus vide et plus léger, rien n'est plus terrifiant que ce poème, qui n'est pas seulement un poème, mais un roman – et un roman sur rien, pas seulement le rien de la vie mondaine d'un héros romantique : non, un roman qui n'apprend pas à vivre, qui n'a aucune « vision du monde ». Un roman construit sur le son, sur la voix, sur le jeu délicat de mille intonations, dont tout le sens est d'être ce qu'il est, et de dire ce qu'il dit, pas plus, pas moins. Jean-Yves Ruf, formé à l'École du TNS, retrouve André Markowicz à l'occasion de cet atelier-spectacle créé pour Avignon, avant d'être présenté en octobre au TNS, à l'École du Théâtre d'art de Moscou, et à Paris à La Maison de la poésie.

Dirigée par Julie Brochen, l'École du TNS est, depuis sa création en 1954, la seule école supérieure d'art dramatique intégrée à un théâtre national. Elle forme, au sein d'une même promotion d'élèves (ou « groupe »), des comédiens, des régisseurs, des scénographes-costumiers, des metteurs en scène, des dramaturges.

# TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

avec les cinémas Utopia

en 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](http://www.cinemas-utopia.org) et sur [www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com)

Simon McBurney, l'artiste associé de ce 66<sup>e</sup> Festival, metteur en scène mais aussi acteur de théâtre et de cinéma, place la narration au cœur de son travail. Cela nous conduit naturellement à un dialogue avec le 7<sup>e</sup> art que nous déployons dans nos territoires cinématographiques conçus avec les cinémas Utopia d'Avignon.

L'écrivain John Berger a écrit plusieurs scénarios, en particulier avec Alain Tanner. Nous projeterons notamment *La Salamandre* (1971) et *Le Milieu du monde* (1974). En lien avec sa présence, nous présenterons deux films documentaires du cinéaste Gilles Perret dont *Walter, retour en résistance* (2009) dans lequel John Berger prend la parole.

Deux metteurs en scène de ce Festival sont aussi cinéastes. En écho à leur spectacle, nous programmerons certains de leurs films : notamment pour Kornél Mundruczó, *Delta* (2008), et pour Christophe Honoré, *Homme au bain* (2010).

Pour se souvenir de la rafle du Vél d'Hiv qui eut lieu les 16 et 17 juillet 1942, nous présentons *Nous étions des enfants* (2011) de Jean-Gabriel Carasso, qui a recueilli aujourd'hui des témoignages d'enfants rescapés des rafles et des camps de la Seconde Guerre mondiale.

Enfin, plusieurs films documentaires feront écho à la programmation du Festival, avec notamment des films sur l'École Jacques Lecoq, sur Sophie Calle ou encore sur le centième anniversaire de la naissance de Jean Vilar, avec un inédit sur l'édition de 1967 du Festival d'Avignon.

---

## LECTURE

proposée par le Goethe-Institut et la Maison Antoine Vitez

22 juillet à 16H - MUSÉE CALVET - entrée libre

SI BLEUE, SI BLEUE, LA MER

DE NIS-MOMME STOCKMANN

traduit de l'allemand par **Olivier Martinaud, Nils Haarmann, Pascal-Paul Harang** lecture dirigée par **Leyla-Claire Rabih**  
avec **Flore Babled, Loïc Emmanuel Deneuvy, Nicolas Marchand**

L'Arche Éditeur est agent théâtral du texte représenté.

Le Bureau du théâtre et de la danse de l'Institut français d'Allemagne, le Goethe-Institut en France, la Fondation Beaumarchais Paris, la DVA-Stiftung et la Maison Antoine Vitez sont associés au sein de Transfert théâtral, un programme de bourses pour la traduction de pièces contemporaines allemandes et françaises. Ils présentent au Festival une lecture d'un lauréat de Transfert théâtral 2010.

# LES RENCONTRES EUROPÉENNES

ARLES - AIX-EN-PROVENCE - AVIGNON - entrée libre

8 juillet - ARLES

9 juillet - AIX-EN-PROVENCE

10 juillet - AVIGNON

Initiées en 2007 par le Festival d'Avignon, les Rencontres européennes proposent un espace de réflexion et de débat 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 poursuivent leur chemin sur le thème « Europe-Méditerranée : paroles d'artistes », lors de demi-journées accueillies dans chaque festival, le 8 juillet à Arles, le 9 à Aix et le 10 à Avignon. Elles donnent l'occasion d'établir un dialogue entre deux artistes qui vivent et travaillent de part et d'autre de la Méditerranée.

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 habitent les artistes et que leur témoignage peut éclairer.

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

# LE THÉÂTRE DES IDÉES

15 18 20 21 22 juillet À 15H

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée estimée 2h - entrée libre

Fondé sur des interventions dialoguées d'écrivains, d'artistes, d'historiens, de philosophes, d'anthropologues ou de sociologues, 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**

15 juillet

## ÉLOGE DU THÉÂTRE

Depuis Platon, on sait que la relation entre philosophie et théâtre n'est pas simple. Un des désirs du philosophe est de discerner le réel sous le jeu des apparences, jeu auquel le théâtre, lieu des masques et des faux-semblants, paraît se dévouer. Comment penser philosophiquement le théâtre à partir de ce paradoxe initial ? Quatre ans après son *Éloge de l'amour*, un philosophe-dramaturge qui voulut être comédien revient sur l'art et la question centrale de la représentation.

avec **Alain Badiou** philosophe

18 juillet

## PENSER LA DIFFÉRENCE

À l'heure de la mondialisation des identités, comment penser les différences des cultures, des individus, des genres, des sexualités ? Aujourd'hui, la liberté des femmes et l'égalité entre les sexes sont parfois enrôlées dans la rhétorique du conflit des civilisations. Comment résister à cette instrumentalisation sans renoncer à une pensée critique de la domination masculine ? Et si le barbare, c'est celui qui croit à la barbarie des autres, comment penser la géopolitique du genre et des différences ?

avec **Françoise Héritier** anthropologue **Éric Fassin** sociologue

20 juillet

## UNE NOUVELLE ÈRE ÉCOLOGIQUE ?

L'écologie est en panne, dit-on. La crise économique l'aurait reléguée au rang des préoccupations subalternes. Pourtant, la biodiversité est plus que jamais menacée et les effets de la pollution sur la santé sans cesse démontrés. Du tarissement des énergies fossiles au réchauffement climatique, l'activité humaine modifie la géophysique de la planète. Faut-il sortir du mirage d'une certaine idée de la croissance technoscientifique ?

avec **Alain Gras** socio-anthropologue des techniques **Stéphane Lavignotte** pasteur et directeur de la Maison verte

21 juillet

## COMMENT PENSER ET REPRÉSENTER LA CRISE ?

La crise financière est matière à penser tant elle a surpris les économistes, les experts et la plupart des éditorialistes. Mais elle est aussi matière à représenter. Elle sollicite également les artistes, documentaristes, plasticiens, metteurs en scène à qui il revient de trouver les formes expressives susceptibles de hâter la transformation de nos cadres de pensée. Un dialogue entre deux économistes hétérodoxes sensibles à la question de la représentation théâtrale.

avec **Frédéric Lordon** économiste et philosophe **André Orléan** économiste

22 juillet

## LE TEMPS PASSE-T-IL TROP VITE ?

On oppose souvent le « temps des consciences » au « temps des horloges », le temps perçu dans la subjectivité au temps mesuré par la scientificité. Or d'autres temps caractérisent notre modernité : le temps remonté, fabriqué et machiné par l'art, le temps réel du *live* permanent et des nouvelles technologies, ou le temps historique qui permet de penser notre rapport à l'époque. Entre science et philosophie, une rencontre pour donner du temps au temps.

avec **Élie During** philosophe **Étienne Klein** physicien



SUJETS À VIF

PROJET LUCIOLE (THÉÂTRE PHILOSOPHIQUE)

du 9 au 15 juillet À 18H - JARDIN DE LA VIERGE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

conception **Nicolas Truong** (voir page 123)

# CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

renseignements : contact@musique-sacree-en-avignon.org ou www.musique-sacree-en-avignon.org

8 juillet ÉGLISE DE ROQUEMAURE\* - 17h

## FÉRIES VOCALES ET VIRTUOSITÉ À L'ORGUE EN ANGLETERRE AUX XVII<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES

*Hymns for the Rig Veda* (1912) de Holst, *A Ceremony of Carols* (1942) de Britten pour chœur d'enfants et harpe.

Œuvres pour orgue de Philips, Farnaby, Ingham, Bull, Couperin, Froberger, du Caurroy, Sweelinck et Muffat.

**Maîtrise des Bouches-du-Rhône - Chœur d'enfants et Jeune chœur**  
harpe **Élodie Adler** direction **Samuel Coquard**  
orgue **Brice Montagnoux**

en partenariat avec la mairie de Roquemaure

10 juillet MÉTROPOLE NOTRE-DAME-DES-DOMS - 18h

## MESSE DE MOZART ET POLYPHONIES ANGLAISES CONTEMPORAINES - 1

Œuvres de Rodney, Rutter, Bennett, Tavener pour voix de femmes a cappella, *Messe dite des Moines* de Mozart pour chœur mixte et ensemble instrumental.

Œuvres pour orgue de Pachelbel, Balbastre, Lasceux, Haydn, Schnizer et Bret.

**Chœur de femmes de l'Ensemble vocal Olivier Messiaen**  
**Ensemble vocal Campana** et **Ensemble instrumental**  
direction **Jean-Paul Joly** orgue **Christoph Hauser**

12 juillet COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL - 12h

## GERARD McBURNEY ET MUSIQUE CONTEMPORAINE RUSSE

Autour de la musique du compositeur et musicologue Gerard McBurney, frère de Simon McBurney.

Le programme est complété par des pièces contemporaines russes en alternance avec des œuvres pour clavier de musique élisabéthaine.

conception et présentation **Gerard McBurney**  
grand orgue et orgue positif **Luc Antonini**

13 juillet CHAPELLE SAINT-LOUIS - 12h

## MAGNIFICAT : MUSIQUES MARIALES BAROQUES DE VENISE À LONDRES

Œuvres de Monteverdi, Sances et Purcell.

**Concerto Soave**  
soprano **Maria Cristina Kiehr** orgue et clavecin **Jean-Marc Aymes**

15 juillet ÉGLISE DE MALAUCÈNE\* - 17h

## MESSE DE MOZART ET POLYPHONIES ANGLAISES CONTEMPORAINES - 2

Même programme que le 10 juillet, mais avec les œuvres pour orgue de Frescobaldi, Pasquini, Froberger et Muffat.

orgue **Maurizio Salerno**

en partenariat avec la mairie de Malaucène

17 juillet COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL - 12h

## MESSE DE MOZART ET POLYPHONIES ANGLAISES CONTEMPORAINES - 3

Même programme que le 10 juillet, mais avec les œuvres pour orgue d'un anonyme polonais de Gdansk, Bach, Markull et Kruczek.

orgue **Roman Perucki**

18 juillet MÉTROPOLE NOTRE-DAME-DES-DOMS - 12h

## VISAGES DE L'ORGUE ROMANTIQUE ITALIEN

Œuvres pour orgue de Donizetti, Morandi, Petrali et Padre Davide da Bergamo.

orgue **Lucienne Antonini**

20 juillet TEMPLE SAINT-MARTIAL - 18h

## DIALOGUE BACH / MUSIQUES RUSSES

*Préludes* et *Fugues* extraits du *Clavier bien tempéré* et de *Première Suite BWV 1007* pour violoncelle seul de Bach, *Préludes* et *Fugues* extraits des *24 Préludes et Fugues Op.87* pour piano – adaptation pour orgue – de Chostakovitch, *Deux petites pièces* pour orgue de Schnittke et *In croce* pour violoncelle et orgue de Goubaidoulina.

violoncelle **Walter Grimmer** orgue **Luc Antonini**

en partenariat avec l'association Orgue Hommage à Messiaen

22 juillet MÉTROPOLE NOTRE-DAME-DES-DOMS - 18h

## DE VICTORIA À PÄRT SIX SIÈCLES DE POLYPHONIES

Œuvres de Victoria, Schütz, Bach, Mendelssohn, Bruckner, Messiaen et Pärt pour chœur mixte a cappella. Œuvres pour orgue de Frescobaldi, Stanley, Buxtehude, Pachelbel et Bach.

**Collegium Musicale de Tallinn**  
direction **Endrik Uksvärav** orgue **Ferruccio Bartoletti**

en partenariat avec le Festival des Chœurs Lauréats de Vaison-la-Romaine et l'association Orgue Hommage à Messiaen

23 juillet TEMPLE SAINT-MARTIAL - 18h

## BROTHERS! de Winter Family

Performance musicale orgue et voix du duo de musique expérimentale franco-israélien.

voix **Ruth Rosenthal** orgue **Xavier Klaine**

26 juillet COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL - 12h

## MUSIQUES SACRÉES SAVANTES ET POPULAIRES EN GRANDE-BRETAGNE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE À NOS JOURS

Œuvres de Byrd, Weelkes, Stanford, pièces jazzy et pop pour chœur d'hommes a cappella. Création pour orgue de Naji Hakim et *Suite op.5* de Maurice Duruflé.

**The Songmen Gloucester**  
contre-ténors **Guy Lewis**, **Ben Sawyer** ténor **Rob Waters**  
barytons **Christopher Monk**, **Nick Ashby** basse **Jon Beasley**  
orgue **Pascale Mélis**

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

\* Les églises de Roquemaure et Malaucène sont situées dans des communes à l'extérieur d'Avignon.

# FRANCE CULTURE EN PUBLIC

8-20 juillet - programme détaillé dans le *Guide du spectateur* - fréquence à Avignon 90.7

## EN DIRECT DE LA COUR D'HONNEUR

9 juillet 22h

**DE A à X** de John Berger

Lecture par John Berger, Juliette Binoche et Simon McBurney

réalisation Alexandre Plank

coproduction Festival d'Avignon et France Culture

---

## 24 HEURES EN AVIGNON

13 juillet dès 6 heures du matin

France Culture décentralise son antenne pour 24 heures d'émissions. Et à partir de 23h30 sur le Pont d'Avignon, *Nuit des ondes* en direct, en partenariat avec la SCAM.

---

## LECTURES ET RENCONTRES EN PUBLIC

MUSÉE CALVET - entrée libre

8 juillet 20h

**JOHN BERGER**

Rencontre avec John Berger

suivie de l'écoute en public de son roman *G*

lecture enregistrée au Théâtre de la Bastille en 2002

9 juillet 20h - en direct

**HOMMAGE À ANTONIO TABUCCHI**

10 juillet 11h30-13h

**L'HÉRITAGE DE JACQUES LECOQ**

Rencontre avec deux artistes formés par Jacques Lecoq et invités du Festival d'Avignon

10 juillet 20h - en direct

**LES STONES, UN ANNIVERSAIRE**

proposé par Cécile Backès et Marguerite Gateau

à partir des textes de Keith Richards avec Jean-Pierre Kalfon

11 juillet 20h - en direct

**UNE GÉNÉRATION TRAGIQUE**

textes de Mikhaïl Boulgakov, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva

lecture par Anouk Grinberg et André Markowicz

réalisation Blandine Masson

12 juillet 20h - en direct

**POUR SALUER JOHN BERGER**

avec Jacques Bonnaffé, Nicolas Bouchaud (distribution en cours)

réalisation Alexandre Plank

13 juillet 20h30 - en direct

**JEAN ROCHFORT LIT DISGRÂCE**

Lecture d'extraits du texte de J.M. Coetzee

14 juillet 17h-19h - en direct

**RENCONTRE AVEC SIMON McBURNEY**

animée par Arnaud Laporte

14 juillet 20h

**UNE FIGURE DU NOUVEAU ROMAN :**

**NATHALIE SARRAUTE**

Lecture par Denis Podalydès de la Comédie-Française et Jacques Lassalle / réalisation François Christophe

15 juillet 20h

**VOIX D'AUTEURS**

Une soirée consacrée à deux auteurs contemporains Christian Siméon et Caroline Lamarche

réalisation François Christophe

proposée par la SACD avec France Culture

16 juillet 20h

**PERROS, MIOSSEC, VIES ORDINAIRES**

Concert-lecture par Miossec et Tcheky Karyo

réalisation Cédric Aussir

en partenariat avec la SACD et Le Quartz Scène nationale de Brest

18 juillet 20h

**PEOPLE** d'Edward Bond (inédit)

Lecture dirigée par Alain Françon

avec Dominique Valadié, Carlo Brandt, Michel Robin

et Pierre-Félix Gravière

en coproduction avec le Théâtre des nuages de neige

19 juillet 11h30-12h30

**FEUILLETON JEAN VILAR - 1**

Lectures, archives et rencontres

réalisation Judith Sibony et Alexandre Plank

20 juillet 11h30-12h30

**FEUILLETON JEAN VILAR - 2**

20 juillet 20h

**JUILLET** de Denis Guénoun (inédit)

Dernière partie de la pièce *Mai Juin Juillet* : Jean Vilar pendant l'été 68 au Festival d'Avignon

lecture dirigée par Christian Schiaretti

avec la troupe du Théâtre National Populaire et Robin Renucci

en partenariat avec la SACD

---

## LES ÉMISSIONS EN DIRECT ET EN PUBLIC

MUSÉE CALVET - entrée libre

9 10 11 12 13 juillet 19h-20h

**LE RENDEZ-VOUS** par Laurent Goumarre

13 juillet 10h30-11h30

**LA DISPUTE** par Arnaud Laporte

13 juillet 12h-13h30

**LA GRANDE TABLE** par Caroline Broué

---

## LES ÉMISSIONS À L'ANTENNE

du 7 au 20 juillet 18h

**LA CORRESPONDANCE D'AVIGNON** par Joëlle Gayot

8, 15 et 22 juillet 23h-23h30

**CHANGEMENT DE DÉCOR** par Joëlle Gayot

9 juillet 21h-22h

**LA DISPUTE** par Arnaud Laporte

14 juillet 16h-17h

**UNE VIE, UNE ŒUVRE : JEAN VILAR**

# Informations pour les spectateurs

## L'École d'Art, foyer des spectateurs

8-28 juillet

Le foyer des spectateurs est un **lieu de ressources**. Vous y trouverez des informations complémentaires et détaillées sur tous les spectacles et les artistes invités, une sélection d'ouvrages à consulter sur place ainsi que la revue de presse quotidienne du Festival. L'École d'Art est aussi un **lieu de propositions artistiques**. En dehors de l'installation de Lundahl & Seidl, *The Infinite Conversation* (voir page 120), et des spectacles qui seront présentés à 19h et minuit et demi dans le cadre de la Vingt-cinquième heure (voir page 121), vous pourrez y découvrir une exposition en accès libre, de 11h à 19h : **COMPLICITE**. L'année prochaine, Complicite fêtera ses trente ans. Au travers d'objets, de photos, d'extraits de films et de vidéos, l'exposition *Complicite* retrace l'histoire de cette compagnie, qui a sillonné le monde entier, et plonge le visiteur dans le singulier processus de création de Simon McBurney, artiste associé de la 66<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon.

## 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**, animés par l'équipe des Ceméa, vous proposent, à 11h30 et 17h, dans la cour de l'École d'Art, d'échanger vos impressions avec les équipes artistiques des spectacles que vous aurez découverts.

## Conversations de l'École d'Art

Modéré 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.

## Le Guide du spectateur, le Festival au jour le jour

Compagnon de route du festivalier, le *Guide du spectateur* recense jour après jour les lectures, projections de films, expositions, écoutes publiques, rencontres et débats organisés en écho aux spectacles. Des manifestations pour la plupart gratuites, proposées par le Festival ou ses partenaires, en résonance avec les interrogations soulevées par les artistes. Disponible au début du mois de juillet, à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art, sur notre site internet, mais également sur tous les lieux de représentation, il constitue un outil indispensable à votre traversée du Festival.

## Le Guide du professionnel du spectacle vivant à Avignon

Avignon se transformant en un véritable forum professionnel au mois de juillet, le Festival édite un *Guide du professionnel du spectacle vivant à Avignon*. Celui-ci détaille l'ensemble des débats et permanences destinés aux professionnels du secteur, organisés par tous les acteurs culturels présents en juillet. Ce document sera disponible début juillet à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art mais aussi sur notre site internet.

## www.festival-avignon.com

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... Depuis l'été 2010, le Festival d'Avignon est présent sur Facebook. Un espace d'échange et d'information pour être au plus près de l'actualité du Festival, pendant le mois de juillet, mais aussi toute l'année.

## 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 Arab, English, German, Hungarian, Italian, Spanish. You can consult the English version of the Festival website and also sign up to our English e-newsletter. Several shows are performed in English: Conte d'amour, Refuse the Hour, Ten Billion, The Animals and Children took to the Street, The Coming Storm, The Cradle of Humankind, The Master and Margarita, Title Withheld, Tomorrow's Parties. Moreover, many of the shows have strong visual or dance components and will be accessible to non French speakers: Atem Le Souffle, C'est l'œil que tu protèges..., Le Trait, Meine Faire Dame, Psychopharmaka, Puz/zle, The Cradle of Humankind, The Old King, Title Withheld, Tragédie, Very Wet! as well as the exhibitions by Sophie Calle, Fanny Bouyagui, Tim Etchells and Hugo Glendinning, William Kentridge 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.*

## 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 4 à 10 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 du Festival.

### Renseignements et inscriptions

#### • jusqu'au 2 juillet

Ceméa - Centre de jeunes  
20 rue du Portail Boquier 84000 Avignon  
+ 33 (0)4 90 27 66 87

#### • à partir du 3 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](http://www.cdjsf-avignon.fr) - [contact@cdjsf-avignon.fr](mailto:contact@cdjsf-avignon.fr)

## La librairie du Festival

**7-28 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 sur différents lieux du Festival le temps des représentations. Vous trouverez une autre librairie dans la cour de la Maison Jean Vilar ainsi qu'à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon.

## La boutique du Festival

**7-28 juillet** - PLACE DE L'HORLOGE - du lundi au vendredi 10h-23h - samedi et dimanche 11h-24h

Pour garder un souvenir de cette édition, la boutique du Festival, située au cœur de la ville, vous accueille, vous informe et vous propose une grande variété d'objets originaux ainsi qu'un large choix de T-shirts pour adultes et enfants.

Dès septembre, vous pourrez acheter tous les produits dérivés du Festival sur notre boutique en ligne

[www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com)

# LE FESTIVAL, C'EST AUSSI...

## La FabricA

En juin 2013, à l'intersection des quartiers Monclar et Champfleury d'Avignon, à 900 mètres des remparts, face au gymnase Paul Giéra, s'ouvrira La FabricA, lieu de répétitions et de résidence du Festival d'Avignon.

Composé d'une grande salle de répétitions et de dix-huit logements pour une ou deux personnes, ce lieu accueillera tout au long de l'année des équipes artistiques pour répéter les spectacles en préparation pour le Festival.

Pendant ces périodes de travail, le lieu s'ouvrira ponctuellement aux spectateurs. Cette présence régulière d'artistes permettra en effet au Festival d'intensifier le travail de sensibilisation au spectacle vivant qu'il mène auprès de tous les publics, en proposant divers temps de rencontre entre les artistes en création et les habitants d'Avignon.

Au mois de juillet, La FabricA changera de fonction pour devenir l'un des lieux de représentation du Festival. Une salle pour six cents spectateurs, disposant d'une importante hauteur sous plafond et d'un bon équipement qui permettront l'accueil de spectacles dont la taille ou les besoins techniques étaient auparavant incompatibles avec les autres lieux d'Avignon.

Outil essentiel au développement du Festival d'Avignon, la construction de ce lieu, imaginé par l'architecte Maria Godlewska, est rendu possible par le soutien de l'État et des différentes collectivités territoriales : la Ville d'Avignon, le Département de Vaucluse et la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, qui financent à parts égales ce projet.

## Les voyages Kadmos

Ce programme de mobilité des jeunes artistes du bassin méditerranéen a été initié en 2010, dans le cadre du réseau informel que le Festival d'Avignon avait constitué avec le Festival d'Athènes-Épidaure, le Festival Grec de Barcelone et le Festival international de Théâtre d'Istanbul, et grâce au soutien de la Fondation BNP Paribas. Il s'agit de permettre chaque année à une dizaine de jeunes artistes originaires du pourtour de la Méditerranée et d'Afrique, dont les opportunités de mobilité et de rencontres sont souvent limitées, de découvrir la création contemporaine dans un contexte de festival et d'y développer leur réflexion et leur réseau. Ainsi, dix d'entre eux, parrainés par des artistes confirmés déjà en lien avec le Festival d'Avignon, découvriront le Festival international de Théâtre d'Istanbul fin mai et celui d'Avignon en juillet.

avec le soutien de la Fondation BNP Paribas

## Lycéens en Avignon

Chaque année, avec le soutien du ministère de l'Éducation nationale, de la Ville d'Avignon et des conseils régionaux de France, le Festival d'Avignon, en étroite collaboration avec les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (Ceméa), accueille plus de sept cents lycéens, issus de l'enseignement général, technologique ou professionnel.

Destinée aux élèves mais aussi à leurs professeurs, l'opération *Lycéens en Avignon* a pour objectif de favoriser le rayonnement du spectacle vivant contemporain dans l'institution scolaire et, grâce à un programme d'accompagnement artistique et pédagogique, de contribuer à la formation du spectateur à partir de l'expérience festivalière d'Avignon.

En partenariat avec le SCÉRÉN-Centre national de documentation pédagogique et les CRDP de Paris et d'Aix-Marseille, le Festival permet la réalisation de dossiers pédagogiques dans la collection *Pièce (dé)montée*. Il participe ainsi à la création et la diffusion de ressources documentaires visant à accompagner les enseignants et les élèves du secondaire dans la découverte et l'étude d'œuvres théâtrales. Réalisés en deux temps, un avant et un après la représentation, ces dossiers sont disponibles sur le site du Festival comme sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>

## 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 équipes artistiques et techniques ;
- 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 750 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 2012

## produits

	€ HT	%
<b>SUBVENTIONS</b>	<b>6 841 000 €</b>	<b>57 %</b>
État	3 686 000 €	31 %
Ville*	1 650 000 €	14 %
Grand Avignon	230 000 €	2 %
Département	625 000 €	5 %
Région	550 000 €	5 %
Union européenne	100 000 €	1 %
<b>RECETTES PROPRES</b>	<b>5 065 796 €</b>	<b>43 %</b>
Billetterie	2 401 730 €	20 %
Autres recettes (mécénat, prestations, ventes de spectacles...)	2 664 066 €	22 %
<i>dont reprise sur amortissement</i>	310 000 €	3 %
<b>TOTAL</b>	<b>11 906 796 €</b>	

## charges

<b>ARTISTIQUES</b>	<b>6 571 396 €</b>	<b>55 %</b>
Programmation	5 268 208 €	44 %
Production	1 303 188 €	11 %
<b>SERVICES COMMUNS</b> (direction artistique, location, communication, technique générale, administration)	<b>5 335 400 €</b>	<b>45 %</b>
<i>dont amortissement</i>	403 500 €	3 %
<b>TOTAL</b>	<b>11 906 796 €</b>	

\* hors prestations en nature de la ville valorisées à 714 311 €

## **Les partenaires du Festival d'Avignon**

# Maison Jean Vilar

7-28 juillet - 8 RUE DE MONS - tél. : +33 (0)4 90 86 59 64 - [www.maisonjeanvilar.org](http://www.maisonjeanvilar.org)

« Parfois excessif, notre goût pour la commémoration permet pourtant de reconsidérer les “grands récits” à la lumière des interrogations contemporaines. Avec Jean Vilar et son entreprise populaire, le jeu est d’autant plus actuel qu’il a su réaliser une large partie de son utopie et, depuis, artistes et politiques s’efforcent de relever le défi, d’indéniables réussites ayant même vu le jour – notamment les progrès de la décentralisation qui, historiquement, fut d’abord dramatique. La Maison Jean Vilar en Avignon incarne le lien légitime avec la vie, l’œuvre, la pensée de Vilar. Depuis l’année dernière, une installation pérenne présente dans le hall d’entrée de l’Hôtel de Crochans des documents, des costumes, des archives audiovisuelles, des photos, des affiches qui initient le visiteur à l’œuvre de Vilar. Cet été, elle se consacre entièrement à l’évocation de son entreprise à travers une exposition, *Le Monde de Jean Vilar*, qui décline les talents dont il sut s’entourer faisant preuve d’une intuition inégalée. Sa troupe, son administration, ses différents “régisseurs” (lui-même étant celui de la scène) ont constitué une équipe de légende. L’ambition est de mettre en lumière les visions du patron, du chef d’orchestre que fut Jean Vilar à la tête de son Festival comme du TNP qu’il avait réinventé, à travers une série de portraits, tous liés les uns aux autres, pour former une collectivité de pensée et d’action exceptionnelle dans l’histoire du théâtre français. Autant de courtes monographies illustrées de documents sonores, manuscrits, photographiques, d’accessoires de scène ayant appartenu aux productions de Jean Vilar, dont on trouvera le commentaire développé dans le n° 113 des *Cahiers Jean Vilar*. »

## Jacques Tephany

directeur délégué de l’Association Jean Vilar

En écho à l’exposition, des spectacles, lectures et conférences sont proposés en collaboration avec le Festival d’Avignon :

- une pièce inédite de Jean Vilar, *Dans le plus beau pays du monde*, est mise en espace par Jacques Lassalle avec des acteurs de la Comédie-Française ;

- Robin Renucci donne lecture du texte de Jacques Ralite, *Complicités avec Jean Vilar et Antoine Vitez* ;

- en deux « époques » alternées, *Jean Vilar ou La Ligne droite*, lecture de la correspondance (publiée dans les *Cahiers Jean Vilar* n° 112 et 113) de Jean Vilar à son épouse Andrée, témoignage essentiel pour comprendre la détermination du fondateur du Festival dans la construction de son destin.

## Les 39<sup>es</sup> 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://www.chartreuse.org)

du 10 au 27 juillet

### TROIS SPECTACLES EN COLLABORATION AVEC LE FESTIVAL

**W/GB84** mise en scène Jean-François Matignon

TINEL DE LA CHARTREUSE - durée estimée 2h40

10 11 12 13 15 16 17 18 À 18H (voir page 73)

**CH(OSE)** chorégraphie Sandrine Buring suivi de **HIC SUNT LEONES** mise en scène Stéphane Olry / La Revue Éclair

BOULANGERIE DE LA CHARTREUSE - durée estimée 1h40

15 16 18 19 20 21 22 24 25 À 15H ET 17H (voir page 92)

**TEN BILLION** mise en scène Katie Mitchell avec Stephen Emmott

TINEL DE LA CHARTREUSE - durée estimée 1h30

23 25 À 18H / 24 26 À 15H ET 18H (voir page 32)

---

### UNE INSTALLATION VIDÉO

**NO WINDOWS FENÊTRES IL Y AVAIT IN OUR BEDROOMS** de Isabelle Henry Wehrin et Marie Henry / les sœurs h

BOULANGERIE DE LA CHARTREUSE - durée 40 mn

15-25 juillet À 14H, 16H ET 18H / 18 et 22 juillet À 14H, 15H, 16H, 17H ET 18H

Les sœurs h sont deux sœurs, Isabelle Henry Wehrin et Marie Henry. L’une vient de la vidéo et vit loin, en Suisse, l’autre écrit du théâtre et habite loin, en Belgique. Adolescentes, rêvassantes, elles se sont très vite rendu compte qu’elles n’auraient

aucune prise sur la famine en Afrique, les exclusions des minorités à travers le monde et sur la politique en général. S'ennuyant à longueur de journée, elles ont cultivé le banal, l'intime, le cliché et développé cette faculté particulière de repérer la beauté là où elle ne se trouvait pas. Avec une envie furieuse de sortir chacune de son propre média et de s'ouvrir à d'autres codes, ensemble, elles créent un objet au confluent de leurs disciplines, un espace multi-écran qui place le spectateur au cœur de l'installation, face à de multiples prises de paroles dont il est le témoin.

avec l'aide de Maxime Bodson et Laurent Talbot  
avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International, de Wallonie-Bruxelles Théâtre/Danse et de la Ville de Lausanne

---

## UNE EXPOSITION

jusqu'au 5 août

### **OBSCURITÉ/ÉBLOUISSEMENT** de Guy de Malherbe

peintures, photographies, installations  
en partenariat avec Villeneuve lez Avignon et la galerie Vieille du Temple

---

## DES RENDEZ-VOUS AVEC LES ARTISTES

STUDIO DE LA CHARTREUSE

11-26 juillet à 11H / 27 juillet à 18H

En écho aux résidences de la Chartreuse, aux spectacles programmés avec le Festival d'Avignon, et en collaboration avec le Centre national du théâtre, Wallonie Bruxelles Théâtre/Danse, Villeneuve en Scène, le CDC Les Hivernales...

- 11 **Alice Piemme** Simone Establishment
- 12 **Christophe Pellet** et **Matthieu Roy** Compagnie du Veilleur
- 13 **Jean-François Matignon** Compagnie Fraction
- 15 16 17 Carte blanche au Centre national du théâtre **Solenn Denis, Mariette Navarro, Clément Bondu**
- 18 **Isabelle Henry Wehrin** et **Marie Henry** les sœurs h
- 19 **Stéphane Olry** La Revue Éclair
- 20 **Jean-Georges, Tartar(e)**
- 21 **Françoise Bouvard** Compagnie Lackaal Duckric
- 22 **Catherine Zambon** et **Alexandra Tobelaim** Compagnie Tandaim
- 23 **Jean-Marc Bourg** et **Rémi Checchetto**
- 24 **Katie Mitchell** et **Stephen Emmott**
- 25 La revue **Murs et Mots** WBT/D
- 26 **Yan Allegret**
- 27 Présentation du livre *Avignon, l'affaire Mallarmé* (Archimbaud éditeur) et de films sur la création d'**Andy de Groat** à la Chartreuse, *La Folie d'Igitur*, Hivernales 2009

-----  
**Le monument** est ouvert tous les jours de 9h à 18h30 tél. +33 (0)4 90 15 24 24 / [accueil@chartreuse.org](mailto:accueil@chartreuse.org)

- tarif : 7,70 €
- tarif réduit : 5,10 € sur présentation d'un billet de spectacle Festival d'Avignon / Rencontres d'été de la Chartreuse / Villeneuve en Scène
- gratuit : pour les moins de 18 ans, demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RSA, étudiants en histoire, architecture, arts, théâtre ou tourisme
- visite accompagnée à 17h sauf le mardi (+ 1 €)

**La librairie** est ouverte tous les jours de 10h à 18h30 - tél. +33 (0)4 90 15 24 48 / [librairie@chartreuse.org](mailto:librairie@chartreuse.org)

### **Les Jardins d'été par Les Grandes Tables, café-restaurant de la Chartreuse**

sont ouverts tous les jours avec bar l'après-midi - tél. +33 (0)4 90 15 24 23 - [restaurant@chartreuse.org](mailto:restaurant@chartreuse.org)

### **Billetterie**

- à l'accueil de la Chartreuse ou par téléphone au +33 (0)4 90 15 24 45 / [loc@chartreuse.org](mailto:loc@chartreuse.org)
- du 18 juin au 8 juillet, du lundi au vendredi de 13h à 18h
- du 9 juillet au 26 juillet, tous les jours de 11h à 18h
- à la billetterie du Festival d'Avignon

Rendez-vous avec les artistes : entrée libre, réservation conseillée

# Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

74 rue Louis-Pasteur - [www.univ-avignon.fr](http://www.univ-avignon.fr)

## LE BRUIT DU MONDE : EUROPE, JEUNESSE ET MONDE ARABE

Le programme de l'Université fait écho aux bruits du monde en invitant des personnalités reconnues du domaine de la culture et du spectacle vivant à prendre la parole dans un cadre universitaire : autour des *Leçons de l'Université*, des résidences de création, spectacles, rencontres professionnelles, concerts, expositions et projections cinématographiques soulignent une programmation au croisement des sciences et de la culture, qui interroge notamment les liens entre Europe et Méditerranée, à travers le prisme de la jeunesse.

L'Université accueillera le Forum Libération le 19 juillet, ainsi que les représentations de *Faire le Gilles* par Robert Cantarella. (voir page 68).

programme détaillé disponible en juillet

## Conservatoire à rayonnement régional du Grand Avignon

1-3 rue du Général-Leclerc - [www.grandavignon.fr](http://www.grandavignon.fr)

Lieu de rencontre et de transmission par excellence, le Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Avignon-CRR Olivier Messiaen prend, cette année encore, une place importante au cœur du Festival d'Avignon, à la faveur d'un partenariat renforcé avec la SACD - qui y regroupe toutes ses manifestations - et d'autres collaborations plus ponctuelles.

Il accueillera notamment, du 9 au 23 juillet, des rendez-vous avec de grands créateurs sous forme de *master classes* et de rencontres, des débats impliquant les auteurs, et bien d'autres surprises encore.

entrée libre - programme détaillé disponible en juillet et sur [www.sacd.fr](http://www.sacd.fr)

## 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](http://www.hivernales-avignon.com)

### L'ÉTÉ DES CENTRES DE DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE (CDC)

*L'Été des Centres de Développement Chorégraphique (CDC)* fait suite au dispositif 100% danse « *Quand les régions s'en mêlent...* ». Cette collaboration entre plusieurs centres de développement chorégraphique est le moyen de faire connaître les compagnies présentes dans les régions où se situent les neuf CDC.

On retrouvera, sur la scène du CDC d'Avignon, de nombreuses compagnies qui présenteront une longue série de leurs spectacles, bénéficiant d'une visibilité exceptionnelle. Cette première édition dite de « préfiguration » permettra également d'accueillir des compagnies invitées proposant des collaborations avec la communauté française de Belgique ou la fondation Ramon Llull de Catalogne.

## 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.festivaltheatrenfants.com](http://www.festivaltheatrenfants.com)

10-28 juillet (relâche 15 et 22)

Pour la trentième édition, l'équipe de la Maison du Théâtre pour enfants/Monclar présente une programmation entièrement destinée aux enfants, convaincue de l'importance de favoriser leur rencontre avec l'art, et en particulier 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 marionnette, du conte au théâtre d'objets, offrant aux plus petits comme aux plus grands une très large palette de la création.

# Centre européen de poésie d'Avignon

4-6 rue Figuière - tél. +33 (0)4 90 82 90 66 - [www.poesieavignon.eu](http://www.poesieavignon.eu)

8 juillet-14 août 12H-19H - entrée libre

Maison de la Poésie fondée en 1986, le Centre mène une action permanente pour rendre la poésie accessible à tous. Son objectif : promouvoir un espace public de vie artistique et littéraire qui soit aussi un espace d'échange, de débat et de réflexion pour une mise en relation des auteurs, des artistes, des professionnels du livre et des publics.

En résonance avec la présence de John Berger au Festival, le Centre européen de poésie d'Avignon propose une exposition de peintures d'Yves Berger, *En leurs présences*. (voir page 13)

## Musée Calvet

65 rue Joseph-Vernet - tél. +33 (0)4 90 86 33 84 - [www.musee-calvet-avignon.com](http://www.musee-calvet-avignon.com)

En juillet, tous les jours 10h-13h et 14h-18h, fermé le mardi - entrée du musée 6 € - réduit 3 €

### MARCEL PUECH LA PASSION DU DESSIN

L'exposition propose, dans le temps, un parcours en deux étapes, *Le Message chrétien* et *L'Idéal antique*, à travers la collection de dessins de Marcel Puech (1918-2001). Cet hommage au collectionneur d'exception que fut cet Avignonnais d'adoption permettra de découvrir de nombreuses œuvres en lien avec l'art religieux, mais aussi avec la mythologie grecque et l'histoire romaine, une passion que Marcel Puech partageait avec son prédécesseur, Esprit Calvet.

## Collection Lambert en Avignon

5 rue Violette - tél. +33 (0)4 90 16 56 20 - [www.collectionlambert.com](http://www.collectionlambert.com)

à partir du 7 juillet

tous les jours en juillet 11h-19h - 7 € - réduit 5,5 € - enfants 2 €

### UN FESTIVAL EN DEUX ACTES

À l'occasion de l'officialisation de la donation de la collection d'Yvon Lambert à l'État français et de son dépôt inaliénable à la Ville d'Avignon, le musée présente, durant l'été, les chefs-d'œuvre de la collection. Le public pourra ainsi découvrir ou redécouvrir une collection unique, celle d'un marchand-collectionneur qui a combattu les académismes et défendu très tôt, tel un avant-gardiste, l'art minimal, l'art conceptuel, le Land Art, qui représentent les piliers de la collection Lambert. Puis, dans les années 80 et 90, une nouvelle peinture plus figurative, la photographie, la vidéo et les installations.

La collection est ainsi constituée d'ensembles très cohérents, au point que pour certains, Avignon est le seul endroit en France où l'on peut admirer tant de chefs-d'œuvre. C'est notamment le cas pour Cy Twombly, Robert Ryman, Andres Serrano, Sol LeWitt, Nan Goldin, Donald Judd, Daniel Buren, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Anselm Kiefer, Miquel Barceló, Jean-Michel Basquiat, Douglas Gordon, Bertrand Lavier...

## Festival Contre Courant

Contre Courant Festival pluridisciplinaire sur l'Île-de-la-Barthelasse

Depuis maintenant plus de 10 ans, la CCAS (le comité d'entreprise des industries électriques et gazières) porte le festival Contre Courant, un projet unique en Europe, dont la vocation est sociale, artistique et culturelle. Il offre un espace-temps privilégié de rencontres avec le spectacle vivant sous toutes ses formes. Ce projet vise à offrir des conditions idéales pour recevoir les œuvres et échanger, en toute égalité, entre artistes et publics. Et comme chaque année, Contre Courant, en partenariat avec le Festival d'Avignon, accueillera des artistes de la programmation à venir avec différentes propositions afin de créer un pont entre les deux manifestations.

**contact** : Hélène Cagniard - tél. : +33 (0)9 53 00 89 23 / +33 (0)6 81 26 21 74 - [www.ccas-contre-courant.org](http://www.ccas-contre-courant.org)

## Cycle de musiques sacrées

Partenaire du Festival d'Avignon depuis 1967 à la demande de Jean Vilar, dont nous célébrons le centième anniversaire de la naissance, 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.

Cette année Musique Sacrée en Avignon rend un double hommage à Simon McBurney, artiste associé de cette 66<sup>e</sup> édition : le premier, au cours de chacun des concerts sous forme d'évocations musicales de l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, Simon McBurney étant natif de Cambridge. La tradition musicale et plus particulièrement vocale de ce pays sera ainsi très présente. Des musiques élisabéthaines aux premiers claviéristes virtuoses de l'époque baroque (Byrd, Bull, Farnaby, Purcell), de Britten à des pièces jazzy et pop des années 1970 et 1980, cinq siècles de musiques anglaises jalonneront ce cycle.

Le deuxième hommage rendu à la famille McBurney, le sera à travers la présence de Gerard McBurney, frère de Simon, compositeur et musicologue. Après des études musicales à Cambridge et au conservatoire de Moscou, Gerard McBurney reste très influencé par la musique contemporaine russe. Son œuvre comprend des pièces pour orchestre, un ballet, un opéra de chambre, des mélodies, de la musique de chambre, des musiques de scène et des pièces pour orgue qui seront données en création le 12 juillet. Par ailleurs, il vient de reconstituer des fragments de l'opéra *Orango* récemment découvert, de Dimitri Chostakovitch, qui furent créés en décembre 2011 par l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles. Gerard McBurney est conseiller à la programmation artistique de l'Orchestre Symphonique de Chicago. Le concert du 20 juillet, Dialogue Bach/Musique Russe, sera un écho à celui du 12 juillet : trois compositeurs pour lesquels Gerard McBurney voue une véritable admiration – Chostakovitch, Schnittke et Goubaïdouline – seront au programme.

Winter Family, programmé le 23 juillet, est un duo de musique expérimentale franco-israélien composé de l'artiste Ruth Rosenthal et du musicien Xavier Klaine. Depuis leur rencontre en 2004 à Jaffa, ils ont joué dans un grand nombre d'églises, clubs et cryptes entre New York, Paris et Jérusalem. Xavier y joue des drônes sombres aux grandes orgues et aux harmoniums pendant que Ruth emprunte le micro du prêtre ou du pasteur afin de psalmodier ses textes en hébreu et en anglais. Winter Family crée également la musique du spectacle *La Mouette* d'Anton Tchekhov mis en scène par Arthur Nauzyciel à la Cour d'honneur du Palais des papes du 20 au 28 juillet.

**Luc Antonini** pour l'association Musique Sacrée en Avignon

Musique Sacrée en Avignon réalise ce programme en partenariat avec le Festival d'Avignon.

**contact** : [contact@musique-sacree-en-avignon.org](mailto:contact@musique-sacree-en-avignon.org) - [www.musique-sacree-en-avignon.org](http://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](mailto:utopia.84@wanadoo.fr) - [www.cinemas-utopia.org](http://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 les séjours « approche du Festival », 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](mailto:contact@cdjsf-avignon.fr)  
[www.cdjsf-avignon.fr](http://www.cdjsf-avignon.fr)

## La collection Pièce (dé)montée

La collection nationale de dossiers pédagogiques en ligne Pièce (dé)montée accompagne depuis cinq 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 savoir 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.

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>  
[www.crdp-aix-marseille.fr](http://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 près de 10 000 associations et entreprises culturelles auxquelles il propose des solutions adaptées à leur mode de fonctionnement spécifique.

Jusqu'alors mécène d'actions de solidarité du Festival en direction de publics sensibles ou empêchés, la Fondation Crédit Coopératif en devient pour les années 2011 et 2012 le mécène principal.

Ce 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.

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 et déploie des efforts pour une participation des publics éloignés de la culture en organisant, par exemple, des spectacles au Centre pénitentiaire du Pontet à Avignon.

Comme mécène principal du Festival, la Fondation Crédit Coopératif participe à garder vivant le spectacle vivant, œuvre d'utilité publique et citoyenne. C'est pourquoi elle soutient son expression la plus universelle : le 66<sup>e</sup> Festival d'Avignon.

## À propos de la Fondation Crédit Coopératif

La Fondation Crédit Coopératif met en œuvre la politique de mécénat du Groupe Crédit Coopératif, au service d'une économie sociale sans rivages, c'est-à-dire ouverte sur le monde et les innovations. Parce que l'économie sociale est composée d'acteurs multiples et a un périmètre d'action très étendu, la Fondation met en œuvre des partenariats, avec les structures et les mouvements de l'économie sociale, dans des domaines variés : recherche en économie sociale, aide à la lutte contre l'exclusion, solidarité internationale, accès à la citoyenneté des personnes handicapées, nouvelles formes d'entreprendre, culture et solidarité et développement durable. À ces deux derniers titres, la Fondation a reçu la distinction de Grand Mécène de la Culture ainsi que le Trophée du mécénat d'entreprise pour l'environnement et le développement durable.

**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-ccoperatif.coop  
www.credit-cooperatif.fr

# Veolia Environnement

Veolia Environnement, référence mondiale des services à l'environnement, est présent sur les cinq continents.

Veolia Environnement propose à ses clients, les collectivités locales et les entreprises, des solutions sur mesure pour la gestion de l'eau, des déchets, de l'énergie, alliant performance économique et maîtrise des impacts sur l'environnement.

Ainsi, Veolia Environnement contribue à la lutte contre le changement climatique, l'économie des ressources naturelles et la préservation des écosystèmes.

Cette année, comme en 2011, Veolia Environnement renouvelle son attachement au Festival d'Avignon, événement majeur de la saison théâtrale française.

**contact** : Pamela de Sevin de Quincy - +33 (0)1 71 75 03 14 - pamela.de-sevin-de-quincy@veolia.com - www.veolia.com

## Le Cercle des partenaires

Destiné aux PME de la région d'Avignon, le Cercle des partenaires du Festival d'Avignon permet à ses membres de développer des relations publiques d'excellence tout en bénéficiant des avantages fiscaux liés au mécénat. Il propose trois niveaux d'engagement financier à partir de 3 300 €.

Les entreprises du Cercle :

Avignon Tourisme, AXA-Agence Monier-Péridon, AXC, Beterem Ingénierie, BMW MINI Foch Automobiles, BTAV, Cabinet Causse, Cabinet Itaque, CEC Yves Moureau - Pôle Provence-Méditerranée, CBA Informatique, Citadis, Comité des Vins des Côtes du Rhône, Courtine Voyage, Fond de dotations Axiome, France Boissons, Granier Assurances, Groupe Chabaud - Techplus automatismes, Hydropolis, Imprimerie Laffont, Konica, Lab Nat, Maienga - Le Rallye des Gazelles, Gabriel Meffre, Provence Plat, Restaurant Christian Étienne, Rubis Matériaux, Vignobles Brunier, les Vins de Vacqueyras et Voyages Arnaud

**contact** : Pascale Bessadi / Festival d'Avignon - cercle@festival-avignon.com

## Le Cercle des mécènes du Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon développe un Cercle des mécènes individuels qui réunit 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 permet 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 est mentionné dans les documents d'information du Festival. Les donateurs peuvent, 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).

En 2012, le Festival ouvre un Cercle d'amis pour les spectateurs de Suisse romande.

Nous remercions nos mécènes individuels : Bernadette Voinet-Bellon, Alain Aloual Dumazel, Pierre Bourrier, Jean-Paul Gaultier, Luc Guinefort, Sylvie et Bernard Marseille, Agnès et Louis Schweitzer

**contact** : Frédéric Jussian / Festival d'Avignon - mecenes@festival-avignon.com

# L'Adami

## L'Adami partenaire fidèle du Festival d'Avignon

L'Adami est fière de participer, depuis près de 20 ans maintenant, à la renommée de l'espace unique de découvertes et de rencontres qu'est le Festival d'Avignon. En encourageant la programmation originale et exigeante du Festival, l'Adami perpétue son engagement en faveur de la vitalité artistique et de l'emploi culturel.

Grâce à ses aides à la création, l'Adami favorise le développement de nouveaux talents et consolide l'emploi artistique. C'est pourquoi nous sommes très heureux de soutenir le Festival d'Avignon qui met sur le devant de la scène tant d'artistes, comédiens, musiciens, danseurs de tous horizons.

En 2012, l'Adami est heureuse d'apporter son soutien à quatre créations majeures du Festival :

- *Nouveau Roman* – Christophe Honoré
- *Six personnages en quête d'auteur* – Stéphane Braunschweig
- *La Mouette* – Arthur Nauzyciel
- *Tragédie* – Olivier Dubois

**Contact :** Caroline Buire - + 33 (0)1 44 63 10 84 - [cbuire@adami.fr](mailto:cbuire@adami.fr) - [www.adami.fr](http://www.adami.fr)

# La SACD

Créée par Beaumarchais, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques gère et défend depuis deux siècles les droits des auteurs en s'adaptant à chaque instant aux évolutions technologiques, juridiques et sociales auxquelles ils doivent faire face.

La SACD perçoit et répartit aujourd'hui les droits de 51 000 auteurs issus du spectacle vivant (théâtre, mise en scène, chorégraphie, opéra, comédie musicale, théâtre musical, musique de scène, humour – sketch et *one man show* –, arts du cirque, arts de la rue, mime, marionnettes, son et lumière...), de l'audiovisuel et du cinéma.

Ouverte sur le monde, la SACD étend son action à l'international afin de promouvoir et de renforcer le droit d'auteur et la diversité culturelle partout dans le monde.

Gérée par les auteurs, pour les auteurs, la SACD s'engage à faciliter et accompagner la vie professionnelle de ses membres par trois de ses missions.

- Une mission économique et juridique : pour ses membres, elle perçoit et répartit les droits perçus en France et à l'étranger.
- Une mission sociale : à l'écoute des auteurs en difficulté, elle apporte une aide matérielle, un accompagnement dans les démarches administratives, des conseils et une allocation complémentaire de retraite.
- Une mission culturelle : grâce au financement de la copie privée, elle s'investit, par son action culturelle, en faveur de la création contemporaine par le biais d'aides à la création, à la diffusion du spectacle vivant, et se mobilise pour la formation d'artistes. De la coproduction des Sujets à Vif aux rencontres et *master classes* organisées dans le cadre du Conservatoire du Grand Avignon, sa présence fidèle au Festival d'Avignon s'inscrit avec évidence dans ses actions et marque ainsi un temps fort de son engagement en faveur des auteurs et de la création.

**contact :** Agnès Mazet - +33(0)1 40 23 45 11 - [agnes.mazet@sacd.fr](mailto:agnes.mazet@sacd.fr) - [www.sacd.fr](http://www.sacd.fr)

# La Spedidam

La SPEDIDAM, partenaire important du secteur culturel, est une société de gestion collective des droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes. Elle met tout en œuvre pour garantir aux artistes-interprètes de toutes catégories la part des droits à rémunération qu'ils doivent percevoir dans le domaine sonore comme dans le domaine audiovisuel.

La SPEDIDAM répartit des droits à 74 000 artistes dont 32 000 sont ses associés.

En 2011, la SPEDIDAM a participé au financement de 1 814 projets culturels. Elle est ainsi au cœur des actions artistiques qui soutiennent les artistes-interprètes professionnels.

C'est dans ce cadre que la SPEDIDAM est heureuse de soutenir le Festival d'Avignon avec le concert de Camille à la Carrière de Boulbon et le spectacle *Place public* en hommage à Jean Vilar pour le centième anniversaire de sa naissance.

# British Council

Le British Council est l'agence britannique internationale chargée des échanges éducatifs et des relations culturelles. Nous définissons les relations culturelles comme la construction d'un engagement et d'une confiance réciproque entre personnes de différentes cultures à travers l'échange de connaissances et d'idées. L'égalité des chances et la diversité font partie intégrante des relations culturelles.

En France, notre objectif est de développer des partenariats et des relations durables avec les acteurs français et européens qui feront l'avenir de l'art et de la culture. Avec ces partenaires, nous montons des projets sur des problématiques communes sur lesquelles il y a une grande pertinence à développer une approche croisée. Nous soutenons l'innovation et l'émergence artistique. Nous sommes particulièrement intéressés par la façon dont la création artistique est le reflet de la diversité de notre société et comment les projets artistiques jouent un rôle clé dans la construction de nos sociétés en devenir. Nous soutenons les acteurs culturels qui projettent leur action dans un objectif de développement durable, qui questionnent la place de l'art à l'aune des transformations majeures de nos économies et nos sociétés.

Dans le cadre de notre engagement à ces objectifs, nous sommes fiers et ravis d'être un partenaire du Festival d'Avignon pour cette édition associée à Simon McBurney et Complicite, qui présente une génération d'artistes britanniques que nous souhaitons accompagner sur la scène internationale.

**Marianne Garcia**, chargée de projets auprès du British Council de France

**contact** : +33 (0)1 49 55 73 56 - marianne.garcia@britishcouncil.fr

## Les Autorités flamandes

Depuis le début des années 80, des compagnies et des artistes issus de Flandre ont attiré l'attention du public international grâce à leur travail passionné et leur talent novateur.

Nous sommes une petite région, certes, mais présents partout, que ce soit à un festival de renommée, à une biennale ou sur une scène de premier plan.

Si la Flandre est unique, c'est peut-être parce que personne, dans notre paysage culturel, n'a peur de l'innovation, des domaines encore inexplorés, de l'espace ouvert, de la page blanche, du silence. Outre le besoin d'innover, les artistes flamands se distinguent également par l'audace et la méticulosité avec lesquelles ils approfondissent leur travail de manière cohérente et authentique. La force de nombreuses créations contemporaines réside dans leur capacité à rendre spectaculaire la banalité du quotidien ou, peut-être au contraire, à redécouvrir le quotidien dans les grandes questions de la vie.

En qualité de ministre, j'aurais aimé pouvoir vous révéler la recette miracle d'autant de satisfaction culturelle, mais il n'y en a tout simplement pas. Une quantité infinie d'ingrédients entrent en jeu. Un riche héritage culturel dans une région située au carrefour de la grande histoire européenne constitue déjà un bon point de départ. Ajoutons-y une histoire qui continue d'être écrite dans cette métropole internationale qu'est Bruxelles. Des artistes du monde entier y viennent, attirés par l'appel de la créativité, de l'innovation et des émulations culturelles. Collaborations et échanges permettent à chaque talent de s'enrichir constamment.

Cette année, deux spectacles extraordinaires issus de Flandre se retrouvent sur le programme du Festival : Sidi Larbi Cherkaoui présente *Puz/ze*, un spectacle qui pose la question de la constitution d'ensembles en collaboration avec A Filetta, un groupe polyphonique corse. Les ballets C de la B présentent *The Old King*, conçu pour son danseur Romeo Runa, une recherche sur ce que nous sommes et ce que nous pourrions devenir.

Alors, laissez-vous immerger et emporter dans la découverte.

**Joke Schauvliege**, ministre flamande de l'Environnement, de la Nature et de la Culture

# Goethe-Institut

Le Goethe-Institut de Paris organise et soutient un grand nombre de manifestations culturelles autour de la culture allemande. Toutes les activités sont organisées en coopération avec des institutions françaises ou européennes. Les rencontres inter-culturelles franco-allemandes et européennes sont au cœur de notre travail. Notre section linguistique propose des cours de langue, des ateliers et des séminaires pour les professeurs d'allemand langue étrangère ainsi qu'un riche programme d'examens. Le département Information du Goethe-Institut de Paris diffuse également des informations sur les aspects actuels de la vie culturelle, sociale et politique en Allemagne et soutient la coopération avec des bibliothèques françaises et les échanges professionnels avec l'Allemagne.

Le Goethe-Institut de Paris coordonne les programmes culturels, linguistiques et d'information de tous les Goethe-Institut en France.

Le Goethe-Institut intervient en sa qualité de partenaire dans le cadre de la préparation du programme allemand pour la 66<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon en soutenant la pièce de Nicolas Stemann *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie (Les Contrats du commerçant. Une comédie économique)* d'Elfriede Jelinek.

Dans le cadre du Festival d'Avignon, des bourses de traduction de pièces françaises et allemandes d'auteurs vivants seront décernées par le jury de l'édition 2011 de « Theater-Transfer (TT), Transfert théâtral ». Ce programme se propose d'approfondir les relations culturelles entre la France et l'Allemagne dans le domaine des arts de la scène. « Theater-Transfer, Transfert Théâtral » est une initiative du Goethe-Institut Paris, de la fondation DVA, de l'association Beaumarchais, de la Maison Antoine Vitez et du Bureau du Théâtre et de la Danse à Berlin. Il s'agit d'une coopération franco-allemande exemplaire entre des organismes du domaine culturel public et privé.

**contact** : Antonia Blau - +33 (0)1 44 43 92 99 - blau@paris.goethe.org - www.goethe.de/paris

## ARTE

**Samedi 14 juillet 2012**

Une soirée présentée par Marie Labory.

**21h30**

**Avignon 2012 (documentaire)**

**Un voyage intime au cœur du 66<sup>e</sup> Festival d'Avignon**

Réalisation : Jérémie Cuvellier - Coproduction : La Compagnie des Indes (35 min)

Marie Labory nous ouvre les portes des lieux de spectacles : répétitions, interviews des grands artistes invités (tels que Stéphane Braunschweig, Simon McBurney, William Kentridge, Christophe Honoré, Stanislas Nordey, Éric Vigner, et leurs acteurs...). La diversité de la création actuelle et la question de l'héritage de Jean Vilar seront les thèmes croisés de ce documentaire, où la ville et le public seront aussi présents.

**22h15**

**Puz/zle, de Sidi Larbi Cherkaoui, en direct de la Carrière de Boulbon à Avignon**

Réalisation : Don Kent - Coproduction : La Compagnie des Indes (90 min)

ARTE retransmet en direct de la Carrière de Boulbon la nouvelle création du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, dont le talent protéiforme offre un mélange de lyrisme, d'exotisme et de légèreté. *Puz/zle* réunira huit danseurs, dont Sidi Larbi Cherkaoui, exceptionnel performeur lui-même, le groupe de chant polyphonique corse A Filetta, et une chanteuse libanaise, Fadia Tomb El-Hage.

Ce spectacle sera également retransmis en direct sur [arteliveweb.com](http://arteliveweb.com) et restera disponible en ligne pendant plusieurs mois.

**Dimanche 15 juillet à 11h45**, l'émission Square sera consacrée au Festival d'Avignon.

Présentée par Vincent Josse.

Rédacteur en chef : Lionel Jullien

Retrouvez sur [arte.tv](http://arte.tv) les coulisses du Festival, avec des vidéos des compagnies présentes au Festival, des reportages photos, etc.

# France Culture

Avignon est un rendez-vous auquel nous tenons particulièrement à France Culture : avec la création, avec le spectacle vivant et avec le public. Les artistes prennent d'assaut une antenne, il est vrai, acquise à leur cause ! L'impatience qui est la nôtre à construire cette rencontre avec auditeurs et spectateurs est toute entière dédiée à ce temps extraordinairement libre, ce temps démesuré que nous voulons offrir à des millions d'auditeurs pendant ces presque deux semaines : des heures de programmes, des journées et des nuits et ce 24 heures d'antenne en direct d'Avignon que nous avons inventé l'année dernière.

J'ai souhaité en effet renouveler ce moment très intense, inauguré l'an dernier, qui rassemble toute notre antenne autour d'un événement, d'un lieu, d'une exigence : la création. Ce sera donc le 13 juillet, de l'aube à l'aube, un jour et une nuit au cœur du festival et de la ville d'Avignon, à travers des magazines, du documentaire et de la fiction. Mais du 8 au 20 juillet, nous serons également présents chaque soir dans la cour du Musée Calvet pour des lectures, des créations, des rencontres imaginées, pour certaines d'entre elles, en écho et comme des prolongements de certaines propositions du Festival d'Avignon. Ainsi, nous aurons l'immense plaisir d'accueillir plusieurs fois au Musée Calvet l'écrivain John Berger, ami et complice de longue date de Simon McBurney, et de coproduire avec le Festival d'Avignon une grande lecture de son roman *De A à X*, retransmise en direct et en public depuis la Cour d'honneur. John Berger lira en compagnie de Juliette Binoche et Simon McBurney, les pages de ce livre qui porte très haut l'histoire des hommes et des femmes résistant à l'oppression où qu'elle soit, quelle qu'elle soit. Un livre emblématique pour notre époque et certainement un moment exceptionnel pour nous tous, auditeurs et spectateurs.

Le Nouveau Roman, la génération tragique des poètes russes proches de Boulgakov, le talent de Coetzee, un hommage à Antonio Tabucchi, une pièce inédite d'Edward Bond, sans oublier la figure de Jean Vilar, l'anniversaire des Stones et la présence du chanteur Miossec mettant en musique les textes de Georges Perros : ce sont tous ces territoires de la littérature, du théâtre, de la musique et de la poésie que nous allons explorer pendant dix jours. Et je voudrais saluer la présence de Jean Rochefort, qui nous rejoindra le 13 juillet dans la cour du Musée Calvet pour une lecture de *Disgrâce*. Jean Rochefort, invité pour la première fois de sa longue carrière au Festival d'Avignon !

Enfin, nous ne pouvions pas nous installer à Avignon, sans saluer le fondateur du Festival, né il y a tout juste cent ans. Avec la Maison Jean Vilar, le Théâtre National Populaire et les Tréteaux de France, nous rendrons hommage à Jean Vilar à travers des créations, des lectures, des rencontres. Sans oublier cette autre grande figure fondatrice du théâtre en Europe, Jacques Lecoq, qui fut le maître de nombreux artistes invités par le Festival d'Avignon, et en particulier de l'artiste associé Simon McBurney, qui nous fera l'honneur de sa présence pour une grande rencontre en public le 14 juillet.

Avignon et France Culture, une année encore, pour célébrer, avec exigence et ferveur, le miracle de la création et le travail de celles et ceux qui n'en finissent pas de nous impressionner.

Olivier Poivre d'Arvor, directeur de France Culture

France Culture à Avignon sur 90.7 - [www.franceculture.com](http://www.franceculture.com)

# France Inter

France Inter, véritable maison des cultures, a choisi cette année encore d'accompagner le Festival d'Avignon. Piquer la curiosité, susciter l'envie, découvrir des œuvres, recevoir les comédiens, les metteurs en scènes, les auteurs et chorégraphes... La chaîne prend ses quartiers d'été en Avignon, dans le Jardin de la rue de Mons, pour faire vivre en direct le Festival à ses auditeurs :

**Le magazine culturel de l'été** d'Aurélie Sfez

Vendredi 6 juillet et du lundi 9 au vendredi 13 juillet, à 18h10

**Le centenaire de la naissance de Jean Vilar** - Émission spéciale présentée par Laure Adler

Samedi 14 juillet

**Le Masque et la Plume** de Jérôme Garcin

Enregistrements en public dimanche 15 juillet, à 11h

Diffusions les dimanches 15 et 19 juillet, à 20h

entrée libre et gratuite dans la limite des places disponibles

**contact presse** : Clara Devoret - + 33 (0)1 56 40 27 31 - [clara.devoret@radiofrance.com](mailto:clara.devoret@radiofrance.com)

France Inter à Avignon sur 97.4 - [www.franceinter.fr](http://www.franceinter.fr)

# France Bleu Vaucluse

France Bleu Vaucluse, radio du groupe Radio France, est le partenaire de proximité du Festival d'Avignon en association avec France Inter et France Culture. Partenaire naturel, née en 1982 – elle fête cette année ses 30 ans –, France Bleu Vaucluse a toujours accompagné Le Festival.

Première radio du Vaucluse et d'Avignon (sondage médiamérie 2011/2012) avec plus de 64 000 auditeurs quotidiens, France Bleu Vaucluse consacre de nombreux rendez-vous au Festival :

En direct et en public :

Place des Carmes

30 juin et 7 et 14 juillet, de 14h à 16h

entrée libre

France Bleu Vaucluse, vous convie à assister en direct à l'émission de Michel Flandrin de 14h à 16h. Michel Flandrin suit avec passion l'actualité culturelle du Vaucluse pour France Bleu depuis de nombreuses années. Non loin du Cloître des Carmes, lieu emblématique, il reçoit pendant deux heures tous ceux qui font le Festival, les metteurs en scène, chorégraphes, comédiens... Des musiciens se produisent en direct. Une équipe de chroniqueurs commente les spectacles qu'ils ont vus.

En outre, les autres samedis de juillet, l'émission se déroulera dans les studios de France Bleu Vaucluse, 25 rue de la République.

France Bleu Vaucluse à Avignon 100.4 ou 98.8 - [www.francebleu.fr](http://www.francebleu.fr)

## Les Vins des Côtes du Rhône

Les Côtes du Rhône, partenaire historique du Festival

Les vins des Côtes du Rhône, comme le théâtre, portent en eux un monde d'ouverture, de culture, d'art de vivre et de plaisirs autour de la table. Avignon, **capitale du théâtre**, est aussi **capitale des Côtes du Rhône**.

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 leurs vins dans le cadre du traditionnel **Bar à vins de la Maison des Vins**.

Pendant toute la durée du Festival, la Maison des Vins est aussi un lieu d'exposition à découvrir absolument. Au programme cette année, avec le Festival d'Avignon, l'**exposition Empty Stages** de **Tim Etchells & Hugo Glendinning**, une rêverie photographique autour des scènes vides de théâtre. Par ailleurs, une exposition d'œuvres de jeunes artistes chinois en collaboration avec l'Alliance française et l'Académie des Beaux-Arts de Hangzhou et avec la complicité de l'École d'Art d'Avignon.

Tout un programme qui illustre l'attachement d'Inter Rhône au patrimoine culturel et artistique. Une occasion pour les festivaliers de **lier le vin à l'art et à la culture**.

**Le Bar à vins des Côtes du Rhône** sera ouvert tous les jours du **7 au 28 juillet** (sauf le 14) de 19h à 23h.

Accès à la dégustation : 3€ (verre, éthylo-test, guide touristique des Côtes du Rhône)

**Les expositions** seront ouvertes tous les jours du **9 au 28 juillet** (sauf le 14) de 11h à 18h. Accès libre.

Dégustation de Côtes du Rhône offerte entre 12h30 et 14h.

**contact** : Maison des Vins - 6, rue des 3 Faucons - 84024 Avignon cedex 01 - +33 (0)4 90 27 24 00

[www.maisondesvinsfestival.com](http://www.maisondesvinsfestival.com)

# Les Vins de Vacqueyras

L'Appellation d'Origine Contrôlée Vacqueyras et le Festival d'Avignon, c'est une histoire qui dure depuis quinze ans. L'appellation Vacqueyras vous offrira un millésime 2011 d'orfevre. 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 2011 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 un superbe millésime.

Vous pourrez déguster le millésime 2011 avec la cuvée rosé du domaine Le Clos des Cazaux. Et pour rendre hommage à un autre millésime d'exception, l'AOC Vacqueyras vous propose également de découvrir la cuvée Vacqueyras du Domaine La Ligière et la cuvée Les clés d'Or du Domaine Le Clos des Cazaux, tout deux en 2010. Ces trois bouteilles ont été spécialement sélectionnées pour l'édition 2012 du Festival.

**Émilienne Grazilly**, attachée de communication de Vacqueyras

[www.vacqueyras.tm.fr](http://www.vacqueyras.tm.fr)

## Groupe Audiens

Groupe de protection sociale des secteurs de la culture, de la communication et des médias, Audiens accompagne quotidiennement les employeurs, les créateurs d'entreprise, les salariés permanents et intermittents, les journalistes, les pigistes, les retraités et leur famille.

Expert de la retraite complémentaire, nous sommes aussi spécialisés en assurance de personnes et concevons des couvertures prévoyance ainsi que des garanties santé spécialement étudiées pour nos publics. 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 spécifiquement conçue pour les 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.

Audiens affirme également avec conviction sa vocation sociale – expression de la solidarité, valeur fondatrice du groupe. Outre des aides financières adaptées, l'action sociale d'Audiens propose un large éventail de prestations.

Groupe professionnel dédié, nous gérons, de plus, de nombreux services que nous confie la profession. Le groupe a ainsi 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 propose notamment un accompagnement social aux artistes et techniciens fragilisés afin de sécuriser leur parcours professionnel et de favoriser leur retour à l'emploi.

Enfin, notre centre de santé est un atout majeur pour nos publics. Lieu de soins performants, il rassemble, au cœur de Paris, un pôle d'expertises médicales pluridisciplinaires, un centre dentaire, un magasin d'optique et d'acoustique ainsi qu'une pharmacie.

La 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](http://www.audiens.org)

# La Fondation BNP Paribas

C'est en 2010 que la Fondation BNP Paribas a croisé le chemin du Festival d'Avignon en devenant le principal mécène du réseau Kadmos. Elle renouvelle aujourd'hui son engagement pour les deux prochaines années en accompagnant une coproduction chorégraphique et en développant le programme de coopération Les Voyages Kadmos.

Réseau européen de festivals méditerranéens (Festival d'Avignon, Festival d'Athènes-Épidaure, Festival Grec de Barcelone et Festival international de Théâtre d'Istanbul), Kadmos a permis de susciter des envies partagées : accompagnement d'artistes, production et accueil de spectacles, soutien à de jeunes créateurs. La Fondation BNP Paribas a très vite fait cause commune avec ce réseau européen en permettant la circulation des artistes et la diffusion des œuvres autour du bassin méditerranéen.

Ensemble, ils ont donné corps à l'un de leurs principaux objectifs : faciliter la mobilité et la rencontre des jeunes acteurs culturels de leurs pays respectifs et de l'ensemble du pourtour méditerranéen. Ainsi sont nés en 2010 Les Voyages Kadmos, qui permettent à de jeunes artistes de découvrir ensemble les festivals, de nourrir leur inspiration, d'échanger avec leurs pairs et de faire vivre le réseau par leurs réflexions et leurs propositions.

Les Voyages Kadmos ont déjà permis à deux groupes d'une dizaine de participants chacun (Avignon et Istanbul en 2010, Barcelone et Athènes en 2011), d'accéder au programme de spectacles des festivals, tout en proposant une série de rencontres avec les organisateurs des institutions accueillantes et avec des professionnels du secteur. En 2012, Les Voyages Kadmos s'ouvriront aux artistes africains et insisteront à Avignon sur les échanges entre les artistes programmés dans le Festival d'Avignon et les « voyageurs ».

Du côté de la production et de la diffusion des œuvres théâtrales ou chorégraphiques, le réseau Kadmos a permis la création de deux pièces (*Chouf Ouchouf* de Zimmermann & de Perrot avec le Groupe acrobatique de Tanger en 2010 et *Des femmes* de Wajdi Mouawad en 2011). En 2012, le soutien de la Fondation BNP Paribas est fléché sur la pièce *Puz/zle* du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui présentée au Festival d'Avignon du 10 au 20 juillet 2012.

La Fondation BNP Paribas accompagne par ailleurs les projets de Sidi Larbi Cherkaoui, compagnie Eastman.

## 23 ans d'engagement en faveur des arts de la scène

La Fondation BNP Paribas est l'un des rares mécènes à soutenir des chorégraphes et des artistes issus des nouveaux arts du cirque. Aide à la création, soutien à la diffusion des spectacles et aux résidences d'artistes sont autant de moyens pour la Fondation BNP Paribas de favoriser le développement et le rayonnement de la création contemporaine aux côtés des autres partenaires institutionnels.

Mécène des chorégraphes Emanuel Gat, Sylvain Groud, Michel Kelemenis, Alonzo King (Lines Ballet), Vaclav Kunes, Abou Lagraa (Compagnie La Baraka), Béatrice Massin (Compagnie Les Fêtes Galantes), Mourad Merzouki (Compagnie Käfig), Georges Momboye et Pierre Rigal (Compagnie Dernière Minute), la Fondation BNP Paribas s'attache également depuis plus de treize ans à soutenir des artistes de cirque contemporain et suit aujourd'hui les parcours de Aurélien Bory (Compagnie 111), Yoann Bourgeois, CirkVOST, Philippe de Coen (Compagnie FERIA Musica), le Groupe Acrobatique de Tanger, Antoine Rigot (Compagnie Les Colporteurs), James Thiérree (Compagnie du Hanneçon) et Zimmermann & de Perrot.

Mécène historique de la Maison de la Danse et partenaire du Centre national de la Danse, la Fondation BNP Paribas s'est associée à ces deux grandes institutions pour créer et développer le site internet numeridanse.tv, vidéothèque internationale de la danse en ligne. Depuis 2012, elle soutient également le Festival Montpellier Danse. Elle a également soutenu l'essor, en France et en Europe, de circassiens et de chorégraphes aujourd'hui reconnus comme Gulko (Compagnie Cahin-Caha), Johann Le Guillerm (Compagnie Cirque Ici), Joël Borges, Susan Buirge, Philippe Combes, Kitsou Dubois, Andy de Groat, Hervé Diasnas, Mathilde Monnier, Angelin Preljocaj, Hervé Robbe et Saburo Teshigawara.

## 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 des secteurs de pointe (recherche médicale et environnementale). Elle soutient par ailleurs des projets en faveur de l'éducation, de l'insertion et du handicap. Mécène « historique » du Groupe depuis près de trente ans, la Fondation pilote également la politique de mécénat de BNP Paribas. Elle assure ainsi la cohérence des programmes de mécénat conduits dans le monde par un réseau de fondations locales, mais également par les métiers et filiales du Groupe.

[www.bnpparibas.com/nous-connaître/mecenat](http://www.bnpparibas.com/nous-connaître/mecenat) - [www.bnpparibas.com](http://www.bnpparibas.com)

**contact** : Sarah Heymann - + 33 (0)1 44 61 76 76 - [s.heyman@heyman-renoult.com](mailto:s.heyman@heyman-renoult.com) - [www.heyman-renoult.com](http://www.heyman-renoult.com)

# Renault Trucks

Présent dans plus de 100 pays avec 14 000 salariés et 1 600 points de vente et de service, Renault Trucks est un acteur de premier plan de l'industrie du camion au sein du groupe Volvo.

Concepteur, constructeur et distributeur de véhicules industriels, Renault Trucks propose une gamme étendue de véhicules (de 2,7 à 120 t) et de services adaptés aux métiers de ses clients : livraison, distribution, construction, longue distance, applications spécifiques. Renault Trucks a commercialisé 60 000 véhicules en 2011. Renault Trucks soutient les utilisateurs de camions et fournit des outils efficaces qui deviennent la fierté de leurs utilisateurs, parce que le transport routier est noble et que la société a besoin de camions pour vivre.

Dans ses actions, Renault Trucks se caractérise par son engagement, sa proximité avec ses clients et sa franchise. Bien ancré dans la collectivité locale autour de ses établissements par le biais, entre autres, de ses soutiens à des clubs sportifs phares, Renault Trucks contribue également, et peut-être de manière moins connue, à des actions culturelles, éducatives et caritatives, ainsi que de conservation du patrimoine ou d'aide humanitaire. C'est une attitude qui n'est pas nouvelle, mais qui se renforce.

## **Le camion, acteur du Festival d'Avignon ?**

Renault Trucks et sa maison mère Volvo considèrent que le camion joue un rôle dans la société, à tous niveaux. Ainsi, sans le camion, il serait bien difficile de transporter tout le matériel nécessaire aux représentations et à l'accueil du public tels que les scènes et les tribunes. Au moins les derniers kilomètres sont effectués par les camions pour leur acheminement, sans parler de tout ce que les spectateurs vont consommer dans la ville.

Le Festival d'Avignon nous transporte tous de joie et de plaisir depuis 66 ans, nous l'en remercions avec son équipe de direction et son conseil d'administration présidé par M. Louis Schweitzer, personnalité bien appréciée dans notre entreprise.

# Bureau de presse du Festival

responsable du service **Rémi Fort**  
adjoint **Yannick Dufour**  
assistante stagiaire **Pauline Arnoux**

tél. : + 33 (0)1 56 95 48 52  
fax : + 33 (0)1 44 73 44 03

à partir du 25 juin  
tél. : + 33 (0)4 90 27 66 53 / 54  
fax : + 33 (0)4 90 27 66 52

e-mail : [presse@festival-avignon.com](mailto:presse@festival-avignon.com)

## COMPOSITION DE L'ÉQUIPE DU SERVICE DE PRESSE À AVIGNON DU 7 AU 28 JUILLET 2012

accréditations **Patricia Lopez** et **Alice Rougeulle**  
presse écrite/photographes **Élisabeth Le Coënt** et **Carole Willemot**  
presse audiovisuelle **Yannick Dufour** et **Camille Hurault**  
salle de presse **Philippe Lingat**  
e-mail : [presse@festival-avignon.com](mailto:presse@festival-avignon.com)

## RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

### Festival d'Avignon

renseignements : + 33 (0)4 90 14 14 60  
billetterie (à partir du 18 juin à 10h) : + 33 (0)4 90 14 14 14  
administration : + 33 (0)4 90 27 66 50  
[www.festival-avignon.com](http://www.festival-avignon.com)

### 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](http://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

Voiturage Malin : + 33 (0)8 92 42 00 42

Vélo-cité, service de vélo-taxi : + 33 (0)6 37 36 48 89 - [www.velo-cite.fr](http://www.velo-cite.fr)

Bus TCRA : + 33 (0)4 32 74 18 32

### Tarifs de 3 € à 40 €

Pour plus de renseignements,  
veuillez consulter les pages billetterie du programme  
ou notre site internet.

© Festival d'Avignon, mai 2012, sous réserve de modifications  
dessin de couverture William Kentridge - graphisme Jérôme Le Scanff  
portraits et entretiens réalisés par Antoine de Baecque, Renan Benyamina,  
Sarah Chaumette et Jean-François Perrier  
coordination Laurence Perez avec Marion Siéfert, Yannick Dufour et Rémi Fort