

FESTIVAL D'AVIGNON

67^E ÉDITION
DU 5 AU 26
JUILLET 2013



FONDATION
CREDIT COOPERATIF
FONDATION D'ENTREPRISE

DOSSIER DE PRESSE

SOMMAIRE

- 05 Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller
- 09 **LA FABRICA**
Entretien avec Maria Godlewska
- 11 **GROUPE F**
OUVERT! ☼☉☼
- 13 **STANISLAS NORDEY** ARTISTE ASSOCIÉ
PAR LES VILLAGES ☼
- 19 **MICHELLE KOKOSOWSKI ET STANISLAS NORDEY**
ÉLOGE DU DÉSORDRE ET DE LA MAÎTRISE
- 21 **ANNE THÉRON**
L'ARGENT ☼☼☼
- 24 **DIEUDONNÉ NIANGOUNA** ARTISTE ASSOCIÉ
SHÉDA ☼☉
- 30 **JEAN-PAUL DELORE**
SANS DOUTE ☼☉
- 33 **JÉRÔME BEL**
COUR D'HONNEUR ☼
- 35 **ANNE TERESA DE KEERSMAEKER ET BORIS CHARMATZ**
PARTITA 2 SEI SOLO ☼☉
- 38 **DEVALLET BIDIFONO**
AU-DELÀ ☼☉
- 41 **FAUSTIN LINYEKULA** | STUDIOS KABAKO
DRUMS AND DIGGING ☼☼
- 44 **QUDUS ONIKEKU**
QADDISH ☼☉☼
- 47 **ARISTIDE TARNAGDA**
ET SI JE LES TUAIS TOUS MADAME? ☼☉
- 50 **MILO RAU/INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER**
HATE RADIO ☼☼
- 53 **BRETT BAILEY**
EXHIBIT B ★☉
- 56 **GINTERSDORFER/KLASSEN**
LOGOBI 05 | LA FIN DU WESTERN | LA JET SET ☼☼
- 60 **RIMINI PROTOKOLL**
LAGOS BUSINESS ANGELS ☼
REMOTE AVIGNON ☼
- 65 **PHILIPPE DUCROS**
LA PORTE DU NON-RETOUR DÉAMBULATOIRE THÉÂTRAL ET PHOTOGRAPHIQUE ☼★
- 67 **JEAN-FRANÇOIS PEYRET**
RE : WALDEN ☼
- 70 **LUDOVIC LAGARDE**
LEAR IS IN TOWN ☼
- 73 **NICOLAS STEMANN** | THALIA THEATER
FAUST I + II ☼
- 77 **KATIE MITCHELL** | SCHAUSPIEL KÖLN
REISE DURCH DIE NACHT ☼☼
- 80 **ANGÉLICA LIDDELL** | ATRA BILIS TEATRO
PING PANG QIU ☼
TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY) ☼☉
- 83 **SILVIA ALBARELLA ET ANNE TISMER**
NON-TUTTA ⚡
- 87 **SOPHIE CALLE**
CHAMBRE 20 ★⚡
- 89 **KRZYSZTOF WARLIKOWSKI** | NOWY TEATR
KABARET WARSZAWSKI ☼
- 92 **JULIEN GOSSELIN** | SI VOUS POUVIEZ LÉCHER MON CŒUR
LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES ☼
- 95 **NICOLAS TRUONG**
PROJET LUCIOLE ☼
- 98 **LAZARE**
AU PIED DU MUR SANS PORTE ☼
- 101 **MICHÈLE ADDALA**
LA PARABOLE DES PAPILLONS ☼☉
- 104 **MYRIAM MARZOUKI**
LE DÉBUT DE QUELQUE CHOSE ☼
- 107 **SANDRA ICHÉ**
WAGONS LIBRES ☼☼☼
- 110 **CHRISTIAN RIZZO**
D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE ☼☉
- 112 **FALK RICHTER ET ANOUK VAN DIJK** | DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS
RAUSCH ☼☼
- 116 **JAN LAUWERS** | NEEDCOMPANY
PLACE DU MARCHÉ 76 ☼☉☼
- 119 **PHILIPPE QUESNE** | VIVARIUM STUDIO
SWAMP CLUB ☼
- 122 **ANTOINE DEFOORT ET HALORY GOERGER**
GERMINAL ☼
- 125 **JEAN MICHEL BRUYÈRE/LFKs**
TROISIÈME VIE DE FRANÇOIS D'ASSISE LE SIMPLE ET L'OUVERT
- 130 **NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL**
LE VENT SOUFFLE DANS LA COUR D'HONNEUR LES UTOPIES... ☼
- 133 **DES ARTISTES UN JOUR AU FESTIVAL**
GUY CASSIERS, SASHA WALTZ, ALAIN PLATEL, CHRISTOPH MARTHALER,
PETER BROOK, ARTHUR NAUZCYIEL, CLAUDE RÉGY, THOMAS OSTERMEIER,
JAN FABRE, DIEUDONNÉ NIANGOUNA ET STANISLAS NORDEY, BORIS CHARMATZ,
PIPPPO DELBONO, ANNE TERESA DE KEERSMAEKER, PASCAL RAMBERT ET DENIS PODALYDÈS,
JOSEF NADJ, OLIVIER CADIOT, FREDÉRIC FISBACH, WAJDI MOUAWAD,
ROMEO CASTELLUCCI ET VALÉRIE DRÉVILLE, PATRICE CHÉREAU
- 139 **LES EXPOSITIONS DE L'ÉCOLE D'ART**
KIRIPI KATEMBO SIKU, NYABA LÉON OUEDRAOGO, CLAIRE INGRID COTTANCEAU
- 140 **LE THÉÂTRE DES IDÉES**
- 141 **SUJETS À VIF**
D' DE KABAL ET ÉMELINE PUBERT, MAMELA NYAMZA ET FANISWA YISA, AMBRE KAHAN,
DUNCAN EVENNOU ET KARINE PIVETEAU, VINCENT DISSEZ ET PAULINE SIMON,
SÉBASTIEN LE GUEN, JÉRÔME HOFFMANN ET DBIZ, HASSAN RAZAK,
PIERRE CARTONNET ET PIERRE RIGAL, NICOLAS MAURY ET JULIEN RIBOT,
SARAH CHAUMETTE ET MIRABELLE ROUSSEAU
- 145 **ÉCOLES AU FESTIVAL**
ÁRPÁD SCHILLING/LA MANUFACTURE, GÉRARD WATKINS/ÉRAC
- 147 **TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES**
- 148 **AIX-ARLES-AVIGNON**
- 149 **CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES**
- 150 **FRANCE CULTURE EN PUBLIC**
- 151 **RFI EN PUBLIC**
- 152 **INFORMATIONS POUR LES SPECTATEURS**
- 154 **BUDGET PRÉVISIONNEL DE L'ÉDITION 2013**
- 155 **CALENDRIER**
- 157 **LES PARTENAIRES DU FESTIVAL D'AVIGNON**

À noter :

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

Entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller

directeurs du Festival d'Avignon

Dieudonné Niangouna dit : « Un héritage, il faut le faire fructifier, sinon il n'a aucun intérêt. » Avez-vous le sentiment d'avoir fait fructifier l'héritage que vous avez reçu en devenant, il y a dix ans, directeurs du Festival d'Avignon ?

Vincent Baudriller : Le projet que nous avons proposé pour le Festival et qui a été choisi pour que nous le mettions en œuvre à partir de l'édition 2004 se référait aux fondamentaux esthétiques et politiques que Jean Vilar avait affirmés dès 1947 : réunir la création et la démocratisation culturelle. C'est ce qu'il réalisera, avec sa troupe et ses spectacles, pendant une vingtaine d'années. Nous nous sommes surtout inspirés de ce qu'il a fait ensuite au milieu des années 60, après avoir quitté le Théâtre National Populaire et arrêté son activité de metteur en scène-comédien pour devenir uniquement directeur du Festival, se mettre entièrement au service des artistes et du public qu'il conviait à Avignon, comme nous l'avons fait à notre tour. Il effectue, à l'époque, une véritable révolution, en s'intéressant à d'autres formes artistiques que le théâtre, contemporaines et audacieuses, à des artistes plus jeunes, tout en conservant les fondamentaux sur lesquels il a bâti le Festival. Nous n'avons donc rien inventé : nous avons simplement voulu éprouver les questionnements de Jean Vilar avec les réponses du XXI^e siècle. Parmi ces interrogations, une nous semblait particulièrement essentielle : la construction d'une salle de répétitions, ouverte toute l'année à Avignon. S'engager dans ce projet revenait à poursuivre le combat débuté par Jean Vilar et ses successeurs. Cela nous a pris dix années, mais nous allons enfin inaugurer cette salle, la FabricA, en juillet prochain. L'implantation de ce bâtiment à l'intersection de deux quartiers populaires, Champfleury et Monclar, concorde avec les principes de démocratisation culturelle, qui nous animent depuis notre prise de fonction, et avec notre désir d'inscrire résolument le Festival d'Avignon dans le paysage de la ville.

Le « nous » que vous employez concerne la direction bicéphale du Festival, que vous vivez au quotidien depuis dix années. Pourquoi ce choix d'être deux ?

Hortense Archambault : Nous avons tout de suite voulu placer les projets et les enjeux du Festival sous le signe du dialogue. D'abord dialogue à deux, entre Vincent et moi, et ensuite dialogue à trois ou quatre, avec l'appel à un ou deux artistes associés pour irriguer, bousculer chaque année cette institution qu'est le Festival d'Avignon, puis l'élargir progressivement à l'équipe. Il nous paraissait nécessaire d'aborder chaque nouvelle édition avec de nouveaux angles pour regarder le théâtre, de nouveaux points de vue. Diriger à deux, c'était aussi l'idée qu'il fallait, pour que notre parole et notre démarche artistique soient crédibles, que notre manière de faire à l'intérieur du Festival soit cohérente. À l'issue de ces dix ans de codirection, nous sortons renforcés dans la conviction qui était la nôtre en proposant cette dualité, même s'il n'est pas toujours simple de diriger dans le dialogue. À deux, nous avons gagné en humanité, nous avons éloigné le dogmatisme. Les décisions et les risques pris ont toujours été le fruit de nos discussions au cours desquelles nous pouvions partager nos doutes et nos convictions. Enfin, cela nous a permis d'assumer pleinement cette très grande charge de travail que représente le Festival. Cela étant, nous ne défendons pas un système modélisable, valable pour tous et partout.

Les fondamentaux dont vous parlez ne sont-ils pas soumis à l'évolution de la société dans laquelle ils sont mis en œuvre ?

H.A. : Bien sûr. On constate justement que les grandes ruptures, les grandes évolutions du Festival, sont concomitantes avec les grands mouvements de notre société. Par exemple, les nouveaux artistes invités au Festival à la fin des années 90, au début par Bernard Faivre d'Arcier, notre prédécesseur avec qui nous travaillions, puis par nous, les Thomas Ostermeier, Krzysztof Warlikowski ou Romeo Castellucci, ont inscrit leur démarche dans un monde bouleversé par la chute du mur de Berlin. Les « messages » qu'ils peuvent délivrer et les formes artistiques qu'ils utilisent sont différents de ce que l'on voyait sur les scènes européennes auparavant.

Ces nouvelles formes ont-elles amené de nouveaux spectateurs ?

H.A. : Absolument, sinon nous n'aurions pas un taux de fréquentation très élevé et un renouvellement des spectateurs. C'est particulièrement vrai pour les jeunes nés à partir des années 80, qui ont grandi avec internet, et entretiennent un autre rapport au savoir, à la lecture des textes et des images que leurs aînés. Au théâtre, nous pouvons agir « sur » le temps, mais nous sommes aussi agis « par » le temps.

V.B. : Cela nous a conduits à changer notre façon de nous adresser au public, pour que la démocratisation ne soit pas seulement un mot, mais une réalité. De ce point de vue, il y a vraiment trois époques pour le Festival qui accompagnent les transformations des arts et de la société. La première est l'époque où Jean Vilar est à la fois artiste, metteur en scène, comédien, directeur du TNP à Paris et directeur du Festival d'Avignon. Elle correspond à la période de la reconstruction de la France, après la Seconde Guerre mondiale. Jean Vilar travaille alors à faire venir à ses spectacles toutes les catégories socio-professionnelles, et pas seulement les plus fortunées. Il souhaite rassembler au théâtre et autour de grands textes la société qui sort divisée, déchirée des années de guerre. Vient ensuite l'époque où Jean Vilar devient, à partir du milieu des années 60, directeur du Festival d'Avignon à temps plein et qu'il ouvre le Festival à d'autres formes artistiques et aux nouvelles générations d'artistes. Cette transformation et cette ouverture du Festival en 1966 et 1967 répond à l'aspiration de la jeunesse française au changement, à plus de liberté, des revendications qui éclateront en 1968. Cette période durera une quarantaine d'années, pendant laquelle le Festival s'ouvrira au monde, notamment aux cultures extra-européennes. Puis à la fin des années 90, on observe la rupture

générationnelle dont Hortense parlait à l'instant. Nous avons eu la chance d'arriver à ce moment-là et de pouvoir accompagner une nouvelle génération d'artistes et une nouvelle génération de spectateurs. C'est encore manifeste cette année avec les jeunes artistes africains que nous avons invités, qui incarnent une vraie rupture générationnelle sur ce continent.

H.A. Pour les spectateurs, nous avons, par exemple, mis en place un dispositif pour permettre à des lycéens venus de toutes les régions de France de participer quelques jours au Festival. Il ne s'agit pas seulement de lycéens provenant de sections généralistes, mais aussi de lycéens étudiant au sein d'établissements d'enseignement professionnel. Ils étaient 40 en 2004; ils sont aujourd'hui près de 800. On nous avait beaucoup dit que juillet était un mauvais mois pour les lycéens puisqu'ils étaient en vacances. Il n'empêche qu'ils sont bien là. C'est la partie visible de l'évolution du public, qui a rajeuni en moyenne de cinq ans sur les dix dernières années. Mais le public du Festival reste un public intergénérationnel. Ce croisement est indispensable : c'est grâce à lui que se construit la communauté des spectateurs.

Que vient, selon vous, chercher cette communauté sans cesse renouvelée ?

H.A. : Ce qui a changé véritablement depuis Jean Vilar, c'est la question du « commun » dans la société, la question de ce que l'on partage ensemble. En ce qui concerne le public du Festival, je crois que ce qu'il vient partager aujourd'hui à Avignon, c'est plus « l'expérience du Festival » que chaque spectacle pris isolément. Les opinions sont vraiment très diverses face à un spectacle donné : on le constate dans chaque débat public. Mais il y a toujours le désir de venir au Festival pour vivre le théâtre et parler de théâtre. Si la nature du consensus a changé, il y en a toujours un qui réunit les festivaliers qui n'hésitent pas à discuter passionnément entre eux, persuadés que l'on sort forcément grandi d'un échange d'idées. Jean Vilar a été le premier à permettre aux ouvriers de venir au théâtre, en leur adressant des messages très clairs sur cette possibilité. Il n'y avait chez lui aucune volonté d'obliger, juste une volonté de proposer. C'est encore tout l'enjeu de la démocratisation culturelle et c'est ce qui nous a guidés dans notre démarche, c'est-à-dire tout faire pour que tombent les fausses barrières.

V.B. : Nous avons voulu accompagner les changements sociétaux en permettant les questionnements sur ces changements. Ce sont nos interrogations et celles des artistes associés qui ont été offertes à ces publics variés. Questionnements divers quand on associe Romeo Castellucci, qui fait un théâtre sans personnages et parfois même sans acteurs, et la comédienne Valérie Dréville, une artiste qui a travaillé profondément ce lien entre acteur et personnage. Regards divers, aussi, quand on associe un metteur en scène venu du Congo, Dieudonné Niangouna, et un metteur en scène français, Stanislas Nordey, comme c'est le cas pour l'édition 2013. Pendant toutes ces années, nous avons défendu un rapport à l'art fait de découvertes et de curiosité. Face aux affirmations dogmatiques, et souvent conservatrices, sur ce que doit être le théâtre, nous avons préféré questionner sans relâche ce que pouvait être aujourd'hui un théâtre contemporain, avec nos convictions, notre enthousiasme, mais aussi nos doutes. Nous avons aussi voulu témoigner de l'extrême vitalité de cet art vivant, en permanente évolution.

Il y a eu un Festival particulièrement marquant : celui de 2005, où ces questionnements ont été assez violents.

Avec le recul, quels sentiments vous inspire-t-il ?

V.B. : En 2005, nous avons choisi de mettre au centre de la programmation des artistes qui étaient alors considérés comme étant à la périphérie du théâtre. Cela a surpris beaucoup de spectateurs et cela en a désarçonné certains. Je crois que maintenant, avec les sept éditions qui ont succédé à celle-ci, la logique de notre travail a été beaucoup mieux comprise et acceptée. 2004 était le début d'un chemin, d'un mouvement. Cette année-là, nous avons annoncé que nous nous intéresserions au théâtre politique et au théâtre de troupe avec Thomas Ostermeier, alors que nous nous aventurerions, l'année suivante, vers un théâtre faisant la part belle au corps, à la performance et à la transgression avec Jan Fabre, avant de questionner le dialogue des cultures et des langages avec Josef Nadj et de nous arrêter sur la question des écritures et du public avec Frédéric Fisbach. Pour nous, 2005 était une étape dans une interrogation globale sur le théâtre, et non l'affirmation d'une vérité absolue. Grâce à ce parcours, nous pouvons maintenant aborder plus profondément et plus tranquillement les questionnements sur le récit, le personnage, la narration, la parole et le texte. Comme s'apprête à le faire cette nouvelle édition.

N'avez-vous pas aussi posé la question du « temps » artistique ? Du temps nécessaire à la réflexion ?

H.A. : Certainement et c'est la raison pour laquelle je crois que le public nous a suivis, sans aucune passivité, mais avec une insatiable curiosité. L'une des raisons du déménagement de l'intégralité de l'équipe permanente du Festival à Avignon, c'est qu'en travaillant à Avignon, on offrait un autre temps aux artistes qui venaient nous rencontrer sur place pour que nous imaginions, ensemble, leur présence au Festival. Ces moments se déroulaient souvent sur au moins une journée, ce qui est beaucoup plus que la durée moyenne d'un rendez-vous parisien.

V.B. : Se donner du temps est aussi l'idée forte que nous voulions donner à notre relation avec les artistes associés. Avec chacun d'entre eux, nous initiions un dialogue qui s'établissait sur une durée de pratiquement deux ans. Nous avons aussi collaboré dans la durée avec certains artistes qui sont venus régulièrement au Festival ces dix dernières années. Ils ont accompagné le Festival et le Festival les a accompagnés. Notre travail a été de trouver un équilibre entre notre fidélité à certains artistes et notre désir d'ouverture à de nouveaux.

Ces artistes associés et ces artistes fidèles ont tenu à vous accompagner dans votre dixième Festival...

V.B. : Ils seront en effet présents à l'Opéra-Théâtre surtout, à raison d'un soir ou deux, et témoigneront du chemin parcouru ensemble. Tous ceux qui pouvaient être libres en ce mois de juillet ont souhaité proposer une forme, un geste, en fonction de leurs possibilités. Certains reprendront un spectacle, comme Guy Cassiers avec *l'Orlando* de Virginia Woolf qu'il vient de créer ou Christoph Marthaler avec *King Size*, sa dernière production réalisée avec le Théâtre de Bâle. Alain Platel reprendra à Avignon *Out of Context*, tandis que Jan Fabre reprendra, lui, un spectacle créé en 1984, *Le Pouvoir des folies théâtrales*. D'autres proposeront

des lectures, des performances, des projections de films... Seront également présents « pour un jour au festival » certains des artistes qui ont été importants pour nous et pour l'histoire du Festival comme Peter Brook, Claude Régy ou Patrice Chéreau.

Cette année, un artiste associé vient du vieux monde du théâtre, l'Europe, et l'autre d'un continent encore jeune dans sa démarche théâtrale, l'Afrique. Est-ce par volonté de confronter le Nord et le Sud ?

V.B. : Nous voulions surtout questionner ce qui unit ces deux artistes. Tous deux sont comédiens et metteurs en scène. Tous deux ont l'amour des textes et de la parole. Tous deux ont une conscience politique très forte et, donc, un véritable engagement face à l'état du monde. Ils partagent aussi une grande colère, qui constitue le moteur de leur travail créatif. Simplement, cette colère, cette énergie, ne produit pas le même résultat car elle ne se nourrit pas des mêmes choses, du même continent, de la même histoire, de la même culture. Nous voulions donc aussi questionner ces différences. Dieudonné Niangouna et Stanislas Nordey ne parlent pas du même endroit, même s'ils parlent de la même chose. Mais il n'y a pour autant pas une part « africaine » dans la programmation. Il n'y a que des artistes venus de différents pays, dont certains se trouvent sur le continent africain et d'autres sur le continent européen. Ce qui nous intéressait, c'était la jeunesse de cette nouvelle génération d'artistes venus d'ici et d'ailleurs, de Ouagadougou ou de Bagneux, de Lagos ou de Lille.

Ce Festival sera-t-il un peu le Festival de la jeunesse ? Des nouvelles générations ?

V.B. : Oui, car il est résolument tourné sur l'avenir. Certains artistes invités en sont juste à leur deuxième ou troisième spectacle, comme Julien Gosselin, Myriam Marzouki, Nicolas Truong, Sandra Iché ou encore beaucoup des artistes invités aux *Sujets à Vif*. Ce sont des noms nouveaux dans le paysage du Festival, que les spectateurs sont appelés à découvrir. Nous poursuivons, par ailleurs, notre programme avec les écoles, cette année l'École Régionale des Acteurs de Cannes et la Manufacture de Lausanne. Enfin, il y aura plus d'une vingtaine de jeunes artistes que le public ne verra pas, mais que nous avons invités à découvrir le Festival pour vivre une étape dans leur parcours artistique. Un groupe de treize jeunes artistes, proposés par chacun des treize artistes associés, et un autre de neuf jeunes artistes suisses, qui traverseront une semaine du prochain Festival d'Avignon. Cette invitation se situe dans le droit fil de la politique de nos deux artistes associés : la transmission est, en effet, une part importante de leur travail et de leur engagement d'artistes.

La question du regard semble également primordiale dans leurs créations.

H.A. : C'est vrai, mais comme c'est vrai chez beaucoup d'autres. C'est, selon moi, l'un des enjeux du théâtre contemporain. Qui regarde et qui est regardé ? Comment le regard de l'autre peut-il me déplacer ? Ce sont des thèmes récurrents et cette année, nous allons, plus que jamais, pouvoir regarder ailleurs et nous regarder d'ailleurs. Il faut ajouter aussi que, si le Festival a toujours eu une ambition européenne, il doit, aujourd'hui, poursuivre son ouverture au monde. Je suis persuadée que c'est ce qui lui évitera de se laisser gagner par la lassitude et l'épuisement qui règnent en Europe. Elle doit faire sienne la force et la générosité de ce qui vient d'ailleurs.

Comment analysez-vous l'évolution de la production théâtrale sur les dix dernières années ?

H.A. : Il est de plus en plus difficile de produire des spectacles. Il y a d'abord une stagnation, voire une régression, du financement public qui ne peut être compensée par les ressources propres des institutions, sinon au prix d'une forte augmentation du tarif des billets. Mais il y a aussi une crispation, qui se traduit par une diminution de la prise de risque artistique et esthétique. Au moment où il faudrait accompagner davantage les artistes, et particulièrement les jeunes artistes, on sent comme un retour aux valeurs dites « sûres ». Face à cette frilosité et face au morcellement trop important des aides, nous passons de plus en plus de temps pour arriver à monter une production, au plus juste du projet de l'artiste.

V.B. : Le processus de production a bien évidemment des conséquences sur l'objet artistique produit. Nous vivons dans un pays disposant d'un incroyable maillage d'institutions, de labels différents, qui concourent à ces productions. Mais ce maillage date de plusieurs dizaines d'années et ne répond pas toujours aux besoins des nouvelles générations d'artistes, qui écrivent pour beaucoup leur spectacle directement sur le plateau et non plus à partir d'un texte préétabli. Il serait donc nécessaire de remettre de la liberté dans ce système, de le réinventer de l'intérieur. Le futur lieu de répétitions et de résidence du Festival d'Avignon, la FabricA, est une réponse possible à ces nouvelles demandes des artistes, et en particulier à celles des créateurs indépendants qui ne dirigent pas d'équipements culturels. Nous l'avons pensé en fonction de celles-ci.

Vous positionnez-vous avant tout comme producteurs ou comme programmeurs ?

V.B. : Plus comme des producteurs. Chaque artiste a un processus de création qui lui est propre. Chaque projet a donc des besoins différents en termes de plateau, de temps et de moyens : il nous appartient de nous y adapter, et non de formater notre accompagnement. En temps que programmeurs, nous ne présentons pas des « produits » que nous aurions sélectionnés au préalable, mais des projets artistiques sur lesquels nous nous engageons car ils nous semblent potentiellement forts et dignes d'intérêt, puisque, à l'heure où nous les choisissons, la plupart n'ont pas encore été créés. Ce qui nous aide beaucoup dans cette démarche, c'est la qualité du public d'Avignon, qui se donne la disponibilité pour venir découvrir ces œuvres et les faire dialoguer entre elles. Il nous accompagne dans notre recherche et traverse, avec nous, ces expériences sensibles que sont les spectacles présentés au Festival.

H.A. : Nous ne disons pas au public : « Venez voir les meilleures productions de théâtre et de danse que nous avons sélectionnées pour vous. » Mais au contraire : « Venez voir les propositions artistiques que nous pensons dignes de figurer dans ce Festival, parce qu'elles vont vous questionner, peut-être vous déranger, mais en aucun cas vous laisser indifférents. »

En ce qui concerne le public du Festival, vous avez, ces dix dernières années, multiplié ses possibilités de rencontre avec les artistes. Pourquoi ?

H.A. : Cela procède de deux réflexions que nous nous sommes faites. D'abord, il existait une réelle tradition de ces rencontres organisées soit par le Festival directement, soit par des associations comme, par exemple, les Ceméa ou Foi et Culture. Ensuite, à partir du moment où nous invitons le public à découvrir des artistes, nous nous devons de lui permettre de les rencontrer en dehors du temps des représentations, à l'occasion de réels espaces d'échange. Elles ont lieu toute l'année à Avignon avec nos rencontres mensuelles et pendant le Festival à l'École d'Art, au Cloître Saint-Louis ou encore au Cinéma Utopia. Cette volonté de dialogue artiste-public se manifeste jusque dans la conception de nos documents de communication, comme par exemple le programme, où sont avant tout présentés les artistes qui composent chaque édition, et les feuilles de salle distribuées à l'entrée de chaque spectacle, dans lesquelles le public peut lire une interview de chaque artiste. Chaque spectateur peut ainsi construire son parcours à travers les œuvres comme il l'entend.

V.B. : Cette multiplication des moments de rencontre tient aussi à la démocratisation, dont nous parlions au début de notre entretien. Nous voulons permettre à des spectateurs qui n'ont peut-être pas une connaissance intime du théâtre de s'autoriser à avoir une opinion et à l'exprimer. Il n'y a pas une vérité au théâtre. Il n'y a pas «un» choc esthétique valable pour tous : il y a des points de vue divers, qui font la richesse de nos dialogues.

Le Théâtre des idées constitue-t-il une autre forme de rencontre ?

V.B. : Nous voulions articuler la pensée philosophique avec la pensée artistique. Nous souhaitons que les philosophes portent leur regard particulier sur les problématiques que les artistes développent, eux, sur les plateaux. C'est, une fois encore, dans le dialogue avec les artistes associés qu'est né le Théâtre des idées. Il a surgi au milieu d'une discussion avec Thomas Ostermeier, qui invitait des philosophes un dimanche par mois dans son théâtre de Berlin, la Schaubühne. Avec Nicolas Truong, nous avons imaginé les moyens de transposer cette expérience dans le cadre du Festival.

H.A. : Il s'agissait de retrouver le lien entre le monde du théâtre et le monde des idées, qui s'était quelque peu distendu à la fin des années 70. Avec le Théâtre des idées, il n'est bien sûr pas question d'organiser de petits colloques pour spécialistes, mais, au contraire, d'ouvrir des débats populaires avec de grands intellectuels, accessibles à tous les spectateurs, dans un lieu de théâtre. Puisque c'est sans doute aussi cela la finalité du théâtre. En tous cas, celui que nous avons défendu à la tête du Festival d'Avignon, l'idée d'un service public de l'art et des idées.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

PUBLICATION AUTOUR DU FESTIVAL D'AVIGNON

FESTIVAL D'AVIGNON (2004-2013)

REVUE ALTERNATIVES THÉÂTRALES

Ce numéro d'Alternatives Théâtrales porte un regard sur les dix dernières éditions du Festival d'Avignon, à travers des contributions variées sur des problématiques transversales tant sur l'esthétique que sur le public, sur le rapport à l'Europe, au territoire, à la pensée ou à l'Histoire. Illustré de photographies, il retrace les enjeux du Festival d'aujourd'hui, notamment à travers l'ouverture de la FabricA, un long entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller et un témoignage des treize artistes associés.

coédition Alternatives théâtrales-Festival d'Avignon, à paraître en juin, 20 €

Autres publications autour du Festival d'Avignon : voir page 146

LA FABRICA

Dès leur arrivée en 2004 à la direction du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller pensent à la nécessité d'un lieu de répétitions. Haut lieu de la création, de la prise de risque et de l'expérimentation, le Festival d'Avignon ne disposait paradoxalement d'aucune salle pour que se cherchent, se trouvent et se répètent les nombreux spectacles qui y sont créés l'été, à commencer par ceux de la Cour d'honneur du Palais des papes. Aujourd'hui, le rêve devient réalité. Le 6 juillet prochain, à l'intersection des quartiers Monclar et Champfleury, s'ouvrira la **FabricA**. Composée d'une salle aux dimensions de la scène de la Cour d'honneur, de dix-huit logements et de deux espaces techniques attenants, cette « fabrique » théâtrale permettra d'accueillir en résidence, tout au long de l'année, des équipes artistiques qui travailleront à la préparation de leur prochaine création pour le Festival d'Avignon. Au mois de juillet, la FabricA changera de fonction pour devenir l'un des incontournables espaces de représentation du Festival. Théâtre couvert de six cents places, disposant d'un plateau de taille et de hauteur conséquentes, elle permettra la présentation de grandes productions, aux besoins scénographiques et technologiques importants. Pareil équipement faisait jusqu'alors défaut à Avignon. En plus d'être un outil essentiel dans l'accompagnement et l'accueil des artistes, la FabricA constituera un formidable instrument pour l'accompagnement des spectateurs. Cette présence régulière d'artistes sur le territoire avignonnais permettra au Festival d'intensifier le travail de sensibilisation au spectacle vivant qu'il mène aujourd'hui auprès de tous les publics. Avec les artistes résidents s'imagineront, au fil des mois et des années, des rencontres et des ouvertures sur leur travail. Aboutissement d'un projet mené sur une décennie, la FabricA ouvre une nouvelle étape dans l'histoire du Festival d'Avignon, toujours en mouvement.

<http://lafabrica.festival-avignon.com>

Architecte DPLG de l'École Paris-Villemin et ingénieur architecte de l'École polytechnique de Varsovie, **Maria Godlewska** a tout d'abord exercé au sein de l'agence V. Fabre-J. Perrottet, avant de fonder sa propre structure, Architecture Maria Godlewska, en 1995. Orientée vers les équipements publics et culturels avec salle de spectacles, mais également vers d'autres secteurs, l'agence développe ses projets au plan national et international, notamment avec la Pologne. Parmi ses réalisations, on compte notamment la restructuration du Théâtre municipal de Bayonne Scène nationale (64), la restructuration du Théâtre de Cusset (03), la réhabilitation-extension du Palais du Littoral à Grande-Synthe (59), l'aménagement de la Salle de spectacles Gérard Philippe à Boussy-Saint-Antoine (91) ou encore la création du restaurant du Musée de l'air et de l'espace au Bourget (93). Et quelques projets et chantiers en cours : construction de l'Espace Culturel à Saint-Egrève (38), réhabilitation du Palais des Congrès « Atlantia » à la Baule-Escoublac (44), construction d'une salle polyvalente à vocation culturelle à Hem (59), consultation des entreprises en cours, et construction de l'espace festif et culturel, salle polyvalente à Châteaubernard (16), consultation des entreprises en cours.

www.architecture-mg.com

Entretien avec Maria Godlewska

architecte

Le terrain proposé pour la construction de la FabricA présentait-il certaines contraintes ?

Maria Godlewska : La FabricA est implantée dans un quartier populaire d'Avignon. Il était important pour nous de travailler la relation de ce quartier avec le projet. La FabricA est construite sur le site d'un ancien collège dans lequel nombre d'habitants du quartier ont eu des souvenirs. C'est une dimension importante à prendre en compte. Ce site appartient un peu à l'histoire de chacun. Techniquement, ce n'est pas un très bon site. Pour les fondations, nous avons dû poser des colonnes basaltées supportant la salle de répétitions et ses équipements scénographiques. Le terrain était initialement marécageux et le risque sismique y est modéré.

Quelles sont les principales fonctions de la FabricA ?

Je suis très attachée à la fonction d'un bâtiment. L'architecture ne doit pas primer sur la fonction. De par la disposition des espaces, l'évidente relation et séparation des fonctions est lisible et claire, de l'extérieur comme de l'intérieur du bâtiment. Le projet se développe autour d'un axe structurant est-ouest qui distribue l'ensemble des fonctions. Nous avons choisi de ne pas insérer d'éléments de décoration et de laisser l'espace tel quel. C'est un lieu de travail, c'est sa fonction. La salle de répétitions est une grande salle, à la volumétrie imposante. Elle a été réalisée en béton préfabriqué avec l'isolation intégrée au centre des plaques. L'isolation acoustique est donc très performante.

Comment se traduit la liaison avec le quartier que vous évoquez ?

Les dix-huit logements inscrits dans le bâtiment se trouvent du côté des habitations du quartier, avec lesquels ils établissent un lien. Ils sont orientés au sud et prolongent la grande volumétrie de la salle, au nord, qui les abrite des vents dominants. Tous ces logements ainsi que les loges qui, elles, sont au rez-de-chaussée communiquent sur le patio central. Au rez-de-chaussée, une salle à manger et une grande cuisine offrent aux résidents la possibilité d'une totale autonomie en matière de restauration.

Quel est l'esprit de cet espace de vie ?

Les logements ont été construits comme une maison en bois, sur un plan carré. Ils s'ouvrent sur un patio commun, avec un dimensionnement et une organisation qui doivent permettre une vie agréable. Le bois apporte de la chaleur. On doit se sentir comme dans une maison. Chaque fonction a ici son expression. Les studios font de 16 à 18 m², salle de bain comprise. Deux d'entre eux sont un peu plus grands (26 m²).

Les locaux techniques constituent-ils une partie importante du projet ? Comment les avez-vous conçus ?

À côté, nous avons les ateliers, qui sont des lieux de stockage. L'habillage est en tôle. Il s'agit vraiment d'ateliers, reprenant les codes de l'architecture industrielle, avec une toiture en pente. Là, nous avons utilisé une couleur rouge, très proche de celle qui fait l'image du Festival. Au-delà du local de stockage de 200 m² lié à l'activité de la salle et destiné à recevoir son matériel technique (son, lumière, gradin, pendrillons...), un atelier d'une superficie équivalente permettra de réaliser de petits travaux de menuiserie et de serrurerie. Aux côtés de ces deux espaces, un studio audiovisuel permettra aussi l'élaboration de matériaux sonores ou vidéo pour les créations en cours.

Quelles sont les caractéristiques de la salle de répétitions ?

La grande salle de répétitions devait être aménageable en salle de spectacles pouvant accueillir 600 personnes sur gradins. Il est possible de l'organiser autrement, avec les spectateurs debout ou avec un gradin réduit à 350 places environ. Elle propose 900 m². Dans le cahier des charges, il était convenu que cette salle devait permettre les mêmes configurations que la Cour d'honneur du Palais des papes, pour permettre un travail efficace en répétition. Elle propose des dimensions conséquentes (38,2 mètres par 23,4 mètres), dotée d'une belle hauteur (10,5 mètres sous passerelles, 12 mètres sous grill).

La salle sera aussi, en juillet, une salle de diffusion. Comment avez-vous pensé la circulation des publics dans ces lieux principalement dédiés au travail et à la recherche ?

Les espaces publics sont mutualisés pour les artistes et le public qui doivent pouvoir venir dans ce lieu pour des temps de monstration. Le foyer est un lieu de travail et un lieu de vie pour les artistes. Les soirs de représentation, il se transforme en foyer de spectateurs, en hall d'accueil. Il fait le lien avec la salle. La circulation est possible tout autour de la salle. Cette circulation est ouverte au public sur les côtés est et nord. Côté ouest et sud, il s'agit d'une circulation technique. Les espaces vie et technique sont proches, reliés, afin que le travail soit le plus simple possible pour les artistes.

Quels sont les matériaux utilisés pour ces espaces ouverts au public ?

Le foyer, à la fois public et privé, utilise le bois pour avoir un aspect chaleureux. On y trouve des poteaux très resserrés, tous les 1,20 mètres pour les mêmes raisons. Le plafond est constitué de plaques perforées comme dans la salle de spectacle. Sur l'extérieur, la galerie publique est une structure bois, avec des surfaces transparentes ou translucides. L'ensemble est vitré. Le foyer des artistes s'inscrit dans cette fonction déambulatoire propre au théâtre.

Finalement, quelle image renvoie le bâtiment, installé dans un quartier populaire ?

Nous voulions donner à ce lieu un caractère monumental tout en veillant à ce qu'il soit bien intégré dans le quartier. C'est un lieu sans prétention, dont on identifie du premier coup d'œil les fonctions. La lecture du bâtiment est aisée. Pour cela, il ne faut pas cacher la scène de répétitions, la boîte noire théâtrale, qui est la première fonction de ce bâtiment.

Était-ce pour vous un enjeu majeur dans la réalisation de cet équipement ?

Pour nous, l'enjeu principal était aussi de tenir les délais d'un chantier lancé en mai 2012 et devant être livré en juin 2013. C'est très important car le lieu doit être très vite opérationnel dans le projet du Festival d'Avignon.

Propos recueillis par Cyrille Planson pour le magazine La Scène, printemps 2013

LA FABRICA

maîtrise d'ouvrage **Festival d'Avignon**

assistance à la maîtrise d'ouvrage **Jean Adaoust** mandataire de la maîtrise d'ouvrage **Citadis**

bureau de contrôle SPS **SOCOTEC OPC Sarl Duclaux Pierre**

maîtrise d'œuvre

architecte **Maria Godlewska** scénographie **Thierry Guignard** acousticien **Echologos** BET TCE **CAP Ingelec** BET Structure **Batiserf Ingénierie**

entreprises

gros œuvre **TEGC/LGC/Girard** terrassements VRD **Intex Construction** charpente métallique **Bouisse CMBC** charpente et bardage **Sarl TEB**

couverture et étanchéité **SMAC** menuiseries extérieures **Eurofaçade (SMAC)** serrurerie et fermetures **SMC Groupe Solatrag** menuiseries intérieures **Iroko**

cloisons **Roussel Bâtiment** revêtement de sols durs **Nouvosol** peinture **Espace Décoration** électricité courants forts **Ineo Provence** plomberie sanitaires CVC **RC Clim**

ascenseur **Delta Ascenseurs** isolation par extérieur **Benedetti SA** espaces verts **Le jardin Jacques Rouy** serrurerie et machinerie scénique **AMG Fechoz**

menuiserie scénique **Eurl VTI** réseaux scénographiques **Scenic France Réalisations**

financement **Ministère de la Culture et de la Communication, Ville d'Avignon, Département de Vaucluse, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur**

GROUPE F

Le **Groupe F** considère le ciel, le patrimoine et l'environnement comme les décors naturels de son théâtre. De la cérémonie d'ouverture des jeux Olympiques d'Athènes au pont du Gard, des bassins de Versailles à Dubaï, ses créations ont réjoui des spectateurs du monde entier, à de nombreuses et multiples occasions. Ses membres mettent leur art de la pyrotechnie, de la lumière et leur maîtrise des outils événementiels au service de feux d'artifice monumentaux, mais aussi de créations poétiques enflammées. À travers leurs nouveaux projets, plus intimes, de «topo-fictions», ces alchimistes de la lumière interprètent les territoires qu'ils foulent et qu'ils ont la charge d'illuminer, transfigurant les paysages familiers au public pour en révéler des mystères insoupçonnés. Ancré en pleine Camargue, à Mas-Thibert sur la commune d'Arles, le Groupe F associe de multiples talents, venus des quatre coins de la planète, pour créer une langue commune autour du feu et en faire l'outil inattendu d'une écriture visuelle, d'une dramaturgie spectaculaire afin qu'advienne la magie, au cours de grandes fêtes artistiques ouvertes à tous. Sur le terrain de la future FabricA, le Groupe F a présenté *En Avant!* le 26 mai 2012, la veille du démarrage du chantier.

www.groupef.com

Entretien avec Christophe Berthonneau

La structure du Groupe F est atypique. Comment vous définiriez-vous ?

Christophe Berthonneau : Nous sommes en effet un peu des ovnis : nous ne bénéficions d'aucune subvention et n'entretenons que peu de rapports à l'institution. Le Groupe F est une entreprise qui vend des spectacles et des feux d'artifice, nous vivons au quotidien le rapport aux bénéficiaires, à la compétitivité. Parler de « clients » peut paraître trivial, mais cela permet aussi d'avoir beaucoup de recul par rapport à nos commanditaires. Nous sommes dans une relation économique, une relation de produits. Quelles que soient la force ou l'intelligence des spectacles que nous créons, ça ne retire en rien la nature de ce lien, qui est encore plus manifeste en période de crise. Notre autonomie est aussi une fragilité. Et en même temps, nous sommes très à cheval sur l'idée de création contemporaine. C'est pourquoi nous sommes extrêmement heureux de participer au Festival d'Avignon.

Comment s'est opérée votre rencontre avec le Festival d'Avignon ?

L'une des spécificités du Groupe F est de produire des créations intransigeantes sur le facteur contemporain, développant une poétique assez abstraite, tout en étant extrêmement ouvertes, accessibles au plus grand nombre. La proposition du Festival d'Avignon, en lien avec l'ouverture de la FabricA, son futur lieu de répétitions et de résidence, a fait écho à plusieurs de nos désirs et projets. Ces dernières années, nous avons beaucoup voyagé à travers le monde et nous avons envie d'un ancrage dans un territoire de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. L'idée d'une résidence dans un quartier populaire nous a également particulièrement interpellés. Enfin, il faut dire que nous adorons célébrer la naissance d'équipements culturels ! Par ailleurs, cette collaboration avec le Festival d'Avignon venait parfaitement s'inscrire dans notre nouveau cycle de travail, *Les Migrations. En Avant!*, le spectacle que nous avons présenté en mai 2012 sur le terrain de la FabricA, juste avant le lancement du chantier, en a été en quelque sorte le numéro zéro. L'idée de ce cycle est de vivre une partie de nos créations comme une série d'aventures : prendre le temps de réfléchir à un espace donné, l'explorer, le ressentir et imaginer, à partir de là, un poème pyrotechnique qui recourt tout aussi bien à la scénographie qu'à la dramaturgie, à l'installation qu'à la chorégraphie...

S'agit-il de ce que vous appelez les «topo-fictions» ?

En effet. Il s'agit de créer un spectacle en fonction d'éléments que l'on perçoit dans l'espace : des paysages, un passé, des actualités, des sensations, des tensions... En somme, des bribes de réel. Nous avons baptisé ces interventions «topo-fictions», même si le mot est un peu réducteur, dans la mesure où il ramène à la géographie. Plus que le récit, ces spectacles mettent l'accent sur les sensations. Nous cherchons, en effet, à ce que les spectateurs ressentent le spectacle «par le ventre». C'est un principe lié à notre formation et à notre métier : quand nous réalisons des feux d'artifice, nous allons chercher les spectateurs en sollicitant l'ensemble de leurs sens. Nous mettons en scène une vie puissante, parfois brutale, que la vérité du feu et des flammes éloigne de la fiction. Et en même temps, les univers que nous inventons sont extrêmement magiques, voire fantastiques. Il me semble que c'est dans ces ambiances de fête que l'on peut raconter les histoires les plus dures, les plus complexes, partager ensemble nos plus grands doutes.

La notion de paysage semble également centrale dans votre dramaturgie...

Notre langage artistique repose sur la compréhension du paysage et le jeu des échelles. En travaillant sur ces deux axes, nous proposons, je crois, une vision décalée du monde. Une vision extrêmement spectaculaire, certes, mais aussi porteuse d'une grande sérénité. Ce regard en volume amène à beaucoup de calme sur le fond : il permet de relativiser tout le bavardage médiatique qui nous inonde. Les êtres humains subissent aujourd'hui une énorme pression : que va-t-il se passer demain ? Quelles crises, quels crashes vont encore déchirer le quotidien ? Ma conviction est que finalement, que l'on soit là ou non, la planète résistera.

Ouvert! fait suite à une année de résidence dans les quartiers de Monclar et de Champfleury, à l'intersection desquels s'est construite la FabricA. Comment cette expérience a-t-elle nourri le spectacle que vous présenterez le 5 juillet ?

Pendant la résidence, nous avons notamment réalisé un travail avec trois classes des écoles élémentaires du quartier. Nous éprouvons un plaisir immense à côtoyer les enfants régulièrement. Mon sentiment est que si nous, membres du Groupe F, avons quelque chose à leur transmettre, cela pourrait se résumer ainsi : « Développez vos passions, quelles qu'elles soient. Car ce sont elles qui vous porteront vers des territoires où vous trouverez la liberté d'exister. » Mais le spectacle que nous présenterons le 5 juillet au Festival d'Avignon doit prendre ses distances avec ce plaisir communautaire, du partage en petit groupe. Il s'agit désormais d'un autre temps : celui de l'ouverture de la FabricA. La plupart des spectateurs qui assisteront à *Ouvert!* seront étrangers à tout ce que nous avons pu vivre ces derniers mois dans le quartier. Même si ce travail irrigue le spectacle, il ne faut donc pas se tromper de cible. Nous devons créer un geste puissant et fédérateur. C'est tout le paradoxe des créations *in situ* : nous nous nourrissons des rencontres et de l'esprit des lieux, mais nous ne racontons pas pour autant la vie, le quotidien de ses habitants. Je pense aux enfants des écoles, dont les yeux brillent dès que nous leur parlons de nos spectacles et des feux d'artifice que nous réalisons à Dubaï comme en Nouvelle-Zélande. Le défi, c'est de leur montrer que, dans leur propre espace, il y a une profondeur insoupçonnée, que de cet endroit peuvent jaillir un imaginaire incroyable et des formes aussi étonnantes qu'à Shanghai ou à New Delhi. Il est parfois plus amusant de tomber sur une pépite d'or dans son propre territoire que d'aller la chercher très loin.

Quels thèmes avez-vous retenu de ces quartiers pour irriguer votre création ?

La richesse des sujets possibles pour ce spectacle a aussi constitué une menace : il y a le théâtre, la cité de transit, les frottements sociaux, la construction d'un lieu de création. Les thèmes ne manquent pas et, pourtant, j'ai rapidement eu la conviction qu'il nous fallait trouver quelque chose de surnaturel. Nous sommes encore dans une phase de recherche, d'élagage. Je crois qu'il faut nous concentrer sur des sensations très simples. Nous sommes la première compagnie en résidence à la FabricA et nous sommes typiquement des saltimbanques en migration. Ce thème de la migration est important pour moi : il m'évoque ces gens qui travaillent l'espace pour en faire ce qu'ils veulent et garder ainsi leur fierté. Cette notion de migration avec toutes les représentations qu'elle charrie en lien avec l'actualité, renvoie à tout ce qui propose une transfiguration, un détournement de l'espace. Alors oui, le contexte que nous avons découvert est marqué par les communautés, l'histoire des rapatriés, le racisme ambiant, la rencontre avec le projet du Festival, etc. Mais il y a, ici comme ailleurs, une attente simple et largement partagée : être surpris, être bluffé. Mon métier, c'est de faire ce genre de cadeaux-là. Que ce cadeau soit, parfois, un peu mélancolique, je dirais que cela relève de notre marque de fabrique. Mais les objets que nous créons doivent d'abord être somptueux, étonnants. J'aime l'idée que les spectateurs voient nos pièces comme ils verraient, émerveillés, un magnifique orage éclater. C'est délicat car, dans le même temps, le Festival d'Avignon exacerbe le sens, le pourquoi du comment. S'il y a beaucoup de choses à dire, nous voulons avant tout créer un moment de forte intensité.

Vous allez inaugurer un lieu de création théâtrale, la FabricA, sans y entrer. Comment allez-vous traiter cet équipement depuis l'extérieur ?

Je ne souhaite pas dévoiler le spectacle, dont la surprise est un ressort important. Mais ce que je peux vous dire, c'est que nous allons œuvrer sur le site de la FabricA, territoire sur lequel et en fonction duquel toute une population d'interprètes du Groupe F va se mettre en action. C'est un spectacle essentiellement imaginé en l'air, afin d'être accessible à l'ensemble des spectateurs. La principale conséquence du plein air est que nous ne sommes pas choisis par le public. Je le redis, il faut savoir faire preuve de finesse. Tout discours, qu'il soit politique ou artistique, est lié à la nécessité d'exprimer quelque chose de singulier et, en même temps, nous sommes là pour rassembler. En général, une partie du public se demande ce que l'on va bien pouvoir faire de neuf. Une autre, qui n'est pas du tout le public des festivaliers, se demande simplement : « Que vont-ils nous offrir ? » Le risque de la déception est important. On peut l'éviter en partie par le côté spectaculaire, mais cela ne suffit pas. Il y a donc une justesse, un équilibre à trouver. Une certaine violence est inhérente à la pyrotechnie. Nous travaillons sur un temps d'énergie concentré, fulminant, très dense, qui résout le *big bang* en quelques secondes. Ce qui n'empêche pas une grande douceur. C'est grâce à la construction poétique, dramaturgique, que l'on parvient à un langage à la fois spectaculaire et plein de finesse, capable de réunir des gens très différents.

Propos recueillis par Renan Benyamina



OUVERT !

LA FABRICA - durée estimée 40 min - entrée libre - création 2013

5 JUILLET à 22H30

mise en scène **Christophe Berthonneau** musique **Scott Gibbons** chorégraphie aérienne **Brendan Shelper** collaboration artistique **Dominique Noel**
chef de projet **Cédric Moreau** vidéo **Thierry Dorval, Jean-Luc Pennetier, Yann-Loïc Lambert** costumes **Ann Williams, Gitta Heinz-Franquet** son **Seco**
avec **Pavlo Antonov, Susana Beiro, Dennis Cent, Claudia Greco, Alper Turgay, Elizabeth Williams**

production Groupe F
une commande du Festival d'Avignon
avec le soutien de la Fondation SNCF pour les ateliers réalisés avec les écoles élémentaires Louis Gros, Saint-Roch et Scheppler de la Ville d'Avignon

! Le parking à proximité de la FabricA ne sera pas accessible pour ce spectacle. Pour vous garer, utilisez les parkings dans la ville.

STANISLAS NORDEY | ARTISTE ASSOCIÉ

C'est en 1988 que le public découvre le metteur en scène **Stanislas Nordey**, lorsqu'il présente dans le Off sa version de *La Dispute* de Marivaux. Auparavant, il a été élève comédien dans le cours de théâtre dirigé par sa mère Véronique Nordey, puis au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. Il crée ensuite la Compagnie Nordey, avec laquelle il devient artiste associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, entre 1991 et 1995, avant de rejoindre, avec ses douze comédiens, le Théâtre Nanterre-Amandiers à l'invitation de son directeur Jean-Pierre Vincent. En 1998, il revient comme directeur au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, avant de rejoindre en 2001 le Théâtre National de Bretagne pour y être, durant dix ans, artiste associé et responsable pédagogique de l'école installée entre ses murs. Stanislas Nordey est aussi un citoyen engagé depuis longtemps sur les questions sociales et politiques, comme lorsqu'il soutient le mouvement des sans-papiers qui occupaient l'église Saint-Bernard à Paris en 1996. À travers ce parcours institutionnel et militant, on distingue les grands axes de l'engagement de Stanislas Nordey dans le théâtre public français : un goût prononcé pour le collectif, un désir profond pour les textes dramatiques, classiques ou contemporains, un devoir de transmission, la volonté de mettre l'acteur au cœur de la représentation. Sur le plateau, c'est la parole de l'auteur qui doit traverser le corps de l'acteur, qui doit l'animer dans sa gestuelle même, le décor n'étant qu'un cadre dépouillé accompagnant le travail des interprètes. Paroles diverses, mais toujours paroles fortes, paroles des grands poètes dramatiques, Pasolini, Genet, Koltès, Müller, Stramm, Feydeau, Shakespeare, Pirandello, mais aussi celles des contemporains Gabilly, Lagarce, Martin Crimp, Wajdi Mouawad, Fausto Paravidino, Falk Richter et, plus récemment, celle d'Anja Hilling. C'est à leur service que se mettent Stanislas Nordey et ses comédiens pour offrir des lectures ouvertes qui laissent aux spectateurs la liberté de construire leur propre vision de la pièce. Revendiquant un théâtre du « divertissement de la pensée », Stanislas Nordey s'inscrit dans la lignée de Jacques Copeau, Charles Dullin ou Gaston Baty, regrettant de ne pas avoir vraiment connu Antoine Vitez, dont il se sent proche en lisant ses écrits sur le théâtre d'art et la pédagogie. Son choix de l'auteur Peter Handke pour la Cour d'honneur du Palais des papes s'inscrit dans la continuité d'un théâtre qui touche à l'intime, mais au travers duquel on perçoit un état critique du monde et un engagement politique, dans le sens militant du terme. Un théâtre sans nostalgie, souvent irrévérencieux, qui ne se laisse pas enfermer dans les diktats de modes successives. Un théâtre qui ne refuse pas de troubler le spectateur, de le déranger, lui demandant d'accepter l'idée que la compréhension ne soit pas immédiate, que le chemin à l'intérieur d'une œuvre soit parfois plein de méandres. Pour Stanislas Nordey, chaque spectacle est une aventure où le risque est essentiel. Le Festival d'Avignon a produit ou accueilli plusieurs de ses pièces : *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert en 1994, *Contention-La Dispute* de Didier-Georges Gabilly et Marivaux en 1997, *Das System* de Falk Richter en 2008 avec qui il créera, en 2010, *My Secret Garden*, pièce dans laquelle il sera aussi acteur comme il l'a été dans *Ciels* de Wajdi Mouawad en 2009 et dans *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert en 2011.

Entretien avec Stanislas Nordey

C'est la première fois que vous mettez en scène un texte de Peter Handke ?

Stanislas Nordey : Oui, même si, dans le passé, j'ai déjà travaillé avec des élèves de l'École du Théâtre National de Bretagne à Rennes sur des textes de Peter Handke, tels que *Outrage au public* et *Introspection*. Peter Handke fait partie de ma mythologie personnelle. C'est en effet adolescent que j'ai découvert certaines de ses œuvres, comme *La Femme gauchère* ou encore *L'Angoisse du gardien de but*. Plus tard, j'ai choisi pour livre de chevet *Par les villages*. C'est un livre qui, depuis, m'accompagne dans la vie et auquel je reviens sans cesse. Je lisais régulièrement cette pièce sans intention, jusqu'à ce qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller me proposent d'être l'un des deux artistes associés de l'édition 2013 du Festival d'Avignon. J'ai alors commencé à réfléchir à un texte qui pourrait résonner dans la Cour d'honneur du Palais des papes et *Par les villages* s'est imposé.

Pourquoi la Cour d'honneur vous est-elle apparue comme « le » lieu de cette création ?

Je me suis demandé quel texte valait vraiment la peine, aujourd'hui, d'être partagé avec deux mille personnes. Je me suis alors souvenu du monologue de Hans dans *Par les villages*, c'est-à-dire de la parole d'un ouvrier qui pourrait être déployée devant cette agora qu'est la Cour d'honneur. Je souhaitais aussi établir un moment fédérateur – mais pas pour autant consensuel – dans ce lieu : je crois qu'il y a une possibilité, pour chaque spectateur, de se reconnaître dans les personnages très divers de la pièce. Il y a une identification qui peut fonctionner pour chacun des personnages, en partie ou en totalité.

Peter Handke a toujours lutté contre le théâtre « spectaculaire ». La Cour d'honneur n'est-elle pas justement le lieu du spectaculaire ?

C'est effectivement possible, mais pas pour moi. Il me semble que la Cour d'honneur est le lieu de l'intime : parler à ces deux mille spectateurs, c'est paradoxalement comme parler à un seul d'entre eux. J'ai, par exemple, ressenti quelque chose de cet ordre en 2007, en écoutant Jeanne Moreau et Samy Frey lire *Quartett* d'Heiner Müller, assis à une petite table. C'était magique. C'est cette intimité que je souhaite établir avec le public, même si je tiens à préciser que la pièce de Peter Handke n'est pas seulement un texte qui touche à l'intime, mais aussi une adresse au monde puisque le discours de Hans se termine sur cette phrase terrible : « Mais enfin une joie folle me prend à voir notre corruption à tous. Que l'humanité est abandonnée. Que l'humanité est abandonnée. »

La pièce serait donc double pour vous ?

Beaucoup plus que double... Elle brasse tout : les rapports sociaux, la ruralité, l'urbanisme destructeur, la famille, l'héritage, le monde qui change, la présence des morts dans le quotidien... Elle embrasse non seulement toute une époque, mais aussi toutes les problématiques essentielles auxquelles l'homme peut être confronté. Ce n'est pas un hasard si elle a été « pillée », dans le bon sens du terme, par des écrivains comme Jean-Luc Lagarce, Didier-Georges Gabily et bien d'autres.

Cette dualité entre l'épique et l'intime ne se double-t-elle pas d'une dualité entre poétique et politique ?

Toute cette œuvre est un magnifique collage entre ces deux termes. C'est aussi un collage entre divers styles d'écritures, qui crée des zones d'une grande clarté, accolées à des zones de clair-obscur. C'est ce que j'aime dans ce poème dramatique où se mêlent motifs poétiques et motifs politiques. La fureur de Hans qui parle « des puissants » a une force décuplée par la poésie de sa langue.

Est-ce la force du langage qui en fait une pièce intemporelle ?

Bien sûr. Selon moi, l'un des plus beaux moments de la pièce réside dans le passage où Hans, l'ouvrier, fait le portrait de ses trois compagnons de travail. Sa façon d'en parler hisse ces trois personnages à un niveau de légende, à un niveau héroïque. À titre d'exemple, dans le texte, l'ouvrier qui construit un château dans son jardin devient l'égal des grands bâtisseurs de cathédrales de l'époque médiévale. Tout ce que raconte Hans est dit avec une langue très simple même si elle est très sculptée, très travaillée comme l'est celle de l'artiste. Pour Peter Handke, les ouvriers sont comme des figures d'artistes maudits qu'il place au cœur de son poème. Ceux-ci refusent d'ailleurs d'être définis comme des ouvriers. Hans le dit à son frère : « Malheur à toi si tu oses décider qui nous sommes, malheur à toi si tu dis qui il est, un mot d'interprétation et la fête est finie. » Peter Handke va au-delà des apparences pour atteindre le cœur de l'être et son écriture est le moyen d'atteindre une certaine forme d'intemporalité. Cependant, il n'y a pas de sophistication dans son style. Le tout début de la pièce ne peut être plus évident : « Mon frère m'a écrit une lettre. Il s'agit d'argent ; de plus que d'argent : de la maison de nos parents morts et du bout de terre où elle se trouve. » Qui ne peut comprendre cela ? Et pourtant, ce n'est pas une écriture minimaliste, c'est une écriture qui va « à l'os » même de toute écriture. C'est très ambitieux, mais je suis incapable d'expliquer comment il est possible de réussir cela. C'est un vrai mystère pour moi.

Peut-être est-ce parce qu'il y a une part d'autobiographie dans cette œuvre...

L'œuvre est autobiographique et revendiquée comme telle par l'auteur. C'est une autobiographie critique, puisque Peter Handke se met en scène dans le personnage de l'écrivain, Gregor, et qu'il ne se ménage pas. C'est un magnifique portrait de lui-même et, dans le même temps, un portrait dans lequel je me reconnais et reconnais aussi beaucoup de ceux qui m'entourent.

Cette pièce est, pour Peter Handke, un élément d'une tétralogie dont les trois autres parties sont des romans. Vous êtes-vous intéressé à ces autres textes ?

Je m'y suis forcément intéressé et j'ai conseillé amicalement aux acteurs qui m'accompagnent dans ce projet de se plonger dans ces trois romans. De toute évidence, il y a un chemin qui s'accomplit aux travers des quatre œuvres. Cela est essentiellement valable pour Laurent Sauvage qui va jouer Gregor, le double de Peter Handke. Ce parcours au sein de ce corpus crée un imaginaire secret pour les acteurs, sans que les spectateurs ne s'en rendent compte. Avec *Par les villages* s'ouvre la dernière étape d'un voyage, d'une quête, d'un retour aux origines qui va se terminer près du cimetière, auprès des morts. Nous devons donc avoir la tétralogie en tête, car les différents textes se tuilent, se superposent plus qu'ils ne se suivent chronologiquement. Pour ne prendre qu'un seul exemple, ce n'est pas par hasard si le personnage de Nova, dans le tout premier texte de *Par les villages*, fait référence à l'« homme d'outre-mer » qui renvoie directement à *Lent retour*, le premier texte de la tétralogie qui se passe en Alaska. Nous sommes donc constamment accompagnés par cet ensemble d'œuvres.

Y a-t-il un lien entre cette pièce familiale et votre désir de la faire jouer par des acteurs, dont vous dites vous-même qu'ils sont « votre » famille de théâtre ?

Il y aura, sur le plateau, deux membres de ma « vraie » famille : ma mère, Véronique Nordey, et l'un de mes neveux. Dans la distribution des rôles, j'ai tenu compte de la structure de la pièce et pour jouer mon frère, j'ai choisi Laurent Sauvage, qui est, en quelque sorte, mon frère de théâtre. Pour la sœur, j'ai pensé à Emmanuelle Béart, avec laquelle j'ai aussi un lien fraternel s'inscrivant sur plusieurs années de travail commun. Les trois ouvriers seront interprétés par des comédiens qui travaillent régulièrement avec moi : Richard Sammut, Raoul Fernandez et Moanda Daddy Kamono. Pour les deux personnages qui, dans la pièce, sont étrangers à la famille – l'intendante et Nova – j'ai opté pour deux actrices avec lesquelles je n'avais jamais encore travaillé : Jeanne Balibar et Annie Mercier. Il y a donc une sorte d'évidence pour moi dans cette distribution. Cependant, lorsque l'on parle d'une famille au sujet de cette pièce, il ne faut pas oublier que les parcours des membres de cette famille sont des trajectoires très solitaires. Il faut donc la faire jouer par des « solistes solidaires ».

Est-ce aussi une pièce sur la solitude ?

Évidemment ; c'est une sublime pièce sur la solitude. Le monologue de l'intendante du chantier, évoquant son devenir lorsqu'elle quittera son travail est d'une grande beauté. Il exprime magnifiquement le sentiment de la solitude, mais aussi la prémonition de cette solitude qui arrive à grands pas. Nova est également un personnage solitaire, presque une déesse qui fait immanquablement penser à Athéna. Ce sont toutes deux des figures solitaires.

Vous parlez de la déesse Athéna en référence au personnage de Nova...

Je pourrais aussi dire que le retour dans le village de Gregor, le frère artiste, est un peu comme le retour d'Ulysse. Comme tous les grands textes de la littérature dramatique, cette pièce est nourrie par les tragédies de la Grèce antique, adossée à ces œuvres fondatrices. Peter Handke y fait clairement allusion dans *L'Histoire du crayon*, précisant que, pour lui, les scènes de son théâtre doivent se passer « devant » les lieux où se déroule l'action et non « dans » les lieux, autrement dit : devant le palais chez les Grecs, devant le cimetière chez Handke.

Peter Handke parlant de cette pièce et de sa tétralogie dit qu'il voulait « faire ressurgir toute l'innocence qui était en lui avant d'écrire ». Ce retour vers l'enfance est-il un thème qui vous intéresse ?

Il est vrai qu'un des personnages de la pièce est un enfant ; celui qui va être le continuateur de l'histoire familiale et sur lequel chacun s'interroge. Mais ce sont surtout Gregor, son frère Hans et sa sœur qui font de constantes références à leur enfance. Ce n'est sans doute pas un hasard si Peter Handke écrit *Par les villages* au moment où il vient d'être lui-même père. Plus que l'innocence de l'enfance, je crois que c'est le problème de la filiation, de la transmission qui se pose dans cette pièce.

La symbolique de la mort est également omniprésente dans *Par les villages*...

Oui, en effet, elle est omniprésente, tout comme le sont les morts, les vivants ainsi que ce rapport violent qu'ils entretiennent les uns avec les autres. La pièce se termine devant le cimetière, mais Peter Handke insiste beaucoup dans une didascalie pour dire que, si la scène se passe devant le cimetière, on ne doit pas voir les tombes, mais seulement les arbres qui, eux, vivent dans le cimetière.

Les indications de Peter Handke sur le cimetière rejoignent les nombreuses didascalies qui parsèment le texte de la pièce. Comment en tenez-vous compte ?

Sur le plan des didascalies scénographiques, nous cherchons encore la façon de voir comment les traiter. Je vais sans doute surprendre en disant que le problème est un peu identique à celui que l'on a lorsqu'on met en scène une pièce de Feydeau. En effet, quand j'ai travaillé sur *La Puce à l'oreille*, j'ai compris très vite que si l'on ne prend pas en compte les indications de l'auteur, on est très vite perdu. Il est impossible d'échapper à ce qui est écrit dans les didascalies : elles ne sont pas optionnelles, mais nécessaires. Avec Peter Handke, je me pose les mêmes questions car il y a une cohérence totale entre le contenu du texte et les didascalies. Pour l'instant, nous avons établi deux axes de recherche ; un qui reste très près des didascalies et un qui s'en éloigne. Mais nous n'avons pas encore tranché sur cette véritable question. Les didascalies sont la trace de quelque chose qui dépasse les simples conseils au metteur en scène. Elles sont là pour s'ancrer, de manière très forte, dans l'imaginaire de l'acteur. Elles ne sont pas des injonctions, mais des points d'appui, des avertissements à ne pas négliger.

Qu'en est-il alors des quatre indications de jeu adressées par Peter Handke aux acteurs dans la préface à la pièce : « C'est moi qui suis là. – Tous sont dans leur droit. – Continuer à jouer après les mots de conclusion. – Ironie fervente. » Qu'insufflent-elles au reste du texte ?

Ce sont des indications très ouvertes, mais cependant très précises, qui se poursuivent par deux citations, dont une de Friedrich Nietzsche où il est question de rythme, de tempo, de lenteur. À mon avis, on aurait tort de croire qu'il y a comme du surplace dans cette pièce. Ce n'est pas rapide, mais ça avance. Je sens comme une trépidation colérique entre les mots. Peut-être une accélération, comme un orage qui gronde et qui explose, puisque l'on est au terme de la tétralogie. Peter Handke n'aime pas la distanciation que certains acteurs utilisent pour jouer ses personnages et il le dit très clairement. Il préfère une forme d'incarnation qui engage l'acteur.

La pièce date de plus de trente ans et se veut révolutionnaire aux dires de Peter Handke qui n'appréciait pas le théâtre qu'il voyait à l'époque. Est-elle encore révolutionnaire aujourd'hui ?

Révolutionnaire je ne sais pas, mais singulière et sans équivalent, certainement. La pièce a une théâtralité évidente, tout en échappant aux codes théâtraux du XX^e siècle. Elle n'est pas déstructurée, elle fonctionne comme un récit sans en être vraiment un. C'est une synthèse de tous les mouvements historiques du théâtre : théâtre symboliste, théâtre tragique grec, théâtre-récit... C'est la possibilité d'un théâtre littéraire à l'oralité étrangement immédiate. Peter Handke est un érudit qui propose un objet théâtral totalement reconnaissable et en même temps, totalement inconnu et complètement mystérieux. C'est, en tout cas, la sensation que j'ai en travaillant sur *Par les villages*.

Vous dites que la pièce est aussi « un magnifique chant d'amour à la force de l'Art »...

C'est ce qui, pour moi, rend la pièce « hors époque », magnifiquement intemporelle, et qui en fait, sans doute, un classique qui traversera les siècles. La force incomparable de l'Art est un motif que l'on retrouve dans le discours de tous les personnages, même l'intendante du chantier, même la gardienne du cimetière. Il décrit les ouvriers comme des artistes qui manient la glaise ce qui n'est pas le cas de Gregor, l'écrivain, le presque double de l'auteur. Il n'y a pas de sanctification de l'artiste, mais la certitude que l'Art est la seule vraie valeur. La force de l'Art peut changer une vie, même la vie de ceux qui en sont socialement éloignés. En allant encore plus loin, je dirais que Peter Handke est persuadé que le profane, l'innocent, le candide est celui qui est le plus à même d'être proche de la révélation artistique. On a le sentiment que, dans sa rêverie, il pense que la bourgeoisie est peut-être plus éloignée de l'Art que ces bâtisseurs de cathédrales ayant construit ces chefs-d'œuvre de beauté, par la simple raison qu'ils ont tout simplement été en contact direct avec l'œuvre réalisée. C'est dans l'extraordinaire discours de Nova, qui clôt la pièce, qu'éclate cet hymne à la force de l'Art. Ce n'est pas un texte démonstratif ou pédagogique, mais un monologue

de questionnements mystérieux qui crée du trouble, même si l'on croit reconnaître ce dont parle le personnage. Il me semble, ici, qu'il est question d'immortalité de l'Art dans ce monologue prononcé par la figure de Nova devenue comme « un torse posé en haut du mur » du cimetière, c'est-à-dire au-dessus des morts.

Le regard que porte Peter Handke sur le monde ouvrier est donc très original.

Je dirais même unique, et sans aucun rapport, par exemple, avec ce que Brecht a pu faire en tentant de tout analyser, de tout comprendre, de tout expliciter. Peter Handke laisse, au contraire, toutes les portes ouvertes, envisage tous les possibles pour offrir une liberté totale à l'imaginaire du spectateur. À partir du moment où j'ai eu envie de faire entendre cette parole ouvrière dans la Cour d'honneur, j'ai relu mes classiques brechtiens et je me suis retrouvé quelque peu enfermé dans une pensée qui sait très bien où elle va et qui fait disparaître le mystère. Je ne parle pas là de l'indéniable qualité littéraire de l'écriture de Brecht, mais de ce théâtre de propagande qui me semble contraindre notre capacité d'imagination. Il ne faut pas oublier aussi que Peter Handke dit avoir eu le désir d'écrire *Par les villages* après avoir entendu une chanson de Jacques Brel, qui parlait des humiliés et des offensés. Il voulait ainsi écrire un long chant, un long monologue, avant de fragmenter sa parole.

Le texte est en effet une alternance de dialogues et de monologues. Certains monologues ne sont-ils pas construits comme des dialogues entre le personnage et une sorte de double ?

Cette question du monologue et de sa nature me touche beaucoup, surtout depuis que je joue le texte de Pascal Rambert *Clôture de l'Amour*, qui se présente comme deux monologues se répondant, mais que l'auteur définit comme un long dialogue. Il me semble que chez Peter Handke, c'est la même chose et qu'il n'y a pas vraiment de monologues, mais de longs déploiements de parole. Effectivement, dans la pièce, ces monologues s'adressent toujours à quelqu'un, parfois même au public. Il s'agit, ici, de faire réagir l'autre en lui déclarant tout ce qui doit être dit. La longueur de la réplique ne doit pas faire oublier cet élément essentiel qu'est l'adresse à l'autre. Il faut tout dévoiler, aller jusqu'au bout de la pensée, de l'histoire, des sentiments, des frustrations. Quand la pièce se termine, nous avons le sentiment que tout, en effet, a été dit et qu'il n'y a rien à ajouter.

En ce qui concerne le public, Peter Handke écrit que, s'il n'est pas là, l'œuvre dramatique n'est que de « l'élucubration d'auteur ».

C'est ce qui justifie la force de la pièce, *Par les villages*, au sein de la tétralogie, et donc des trois romans. Si Peter Handke a cru nécessaire d'écrire une pièce, c'est qu'il lui fallait terminer la tétralogie par quelque chose qui devait être dit et non pas seulement lu. Là encore, on pourrait même penser que Peter Handke reprend, en quelque sorte, les tétralogies grecs, avec comme dernière pièce, un drame satyrique. *Par les villages* jouerait donc un peu ce rôle de quatrième partie. Comme Pasolini, Peter Handke utilise plusieurs formes d'expression pour témoigner sans détour, tout en sachant pertinemment que le lecteur de roman est seul dans sa lecture, alors que le spectateur de son époque est entouré de beaucoup d'autres. Dans son poème dramatique, Peter Handke se dévoile « publiquement ». Il a besoin de la présence du public pour partager avec lui cette parole, le temps de la représentation.

Vous mettez en scène ce spectacle, mais vous allez aussi l'interpréter en endossant le rôle d'Hans. Pourquoi ?

Quand Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'ont proposé d'être artiste associé, je leur ai dit que j'étais à un moment de ma vie où, après avoir été essentiellement metteur en scène, j'avais envie d'affirmer davantage mon métier d'acteur avec d'autres metteurs en scène, comme ce fut le cas avec Wajdi Mouawad, Pascal Rambert, ou plus récemment avec Anne Théron. Il me paraissait donc juste, en tant qu'artiste associé, que l'on me découvre sous les différentes facettes qui me composent. Je voulais affirmer la singularité de ma position d'acteur et de metteur en scène. Je voulais prendre ce risque d'une double exposition en étant inscrit au cœur même du projet, à l'intérieur.

En tant qu'artiste associé, vous serez donc acteur dans votre propre mise en scène, mais aussi dans un travail présenté par Anne Théron, à partir d'un texte de Christophe Tarkos, *L'Argent*. Qu'est-ce qui vous a attiré dans ce projet ?

C'est le thème, très actuel, de l'argent qui m'a d'abord attiré. Puis la façon de le traiter et le fait de travailler sous la direction d'Anne Théron. Beaucoup de gens sont convaincus que l'argent a une puissance néfaste, qu'il abîme tout, qu'on en est esclave, mais Christophe Tarkos a une façon bien à lui d'en parler. C'est un grand poète qui semble, dans ce texte, prendre la défense de l'argent en composant ce qui pourrait apparaître comme une ode à la gloire de cette « valeur sublime ». En fait, on est plutôt dans quelque chose d'assez drôle qui se retourne sans qu'on y prête attention. J'ai toujours aimé et défendu l'écriture de ce poète qui travaille sur la répétition, le ressassement, le creusement. En ce qui concerne Anne Théron, nous nous connaissons depuis longtemps et j'ai toujours été sensible à son travail. Pour *L'Argent*, elle souhaitait me plonger dans son univers théâtral, très différent du mien, en m'intégrant notamment dans des dispositifs vidéos et technologiques que je n'utilise jamais dans mes propres mises en scène. Elle me proposait un texte très difficile à apprendre, sans doute le plus difficile auquel j'ai jamais été confronté. Au final, elle a créé un spectacle à la frontière entre des formes différentes, parfois assez proches d'un univers rock qui me fait penser, par certains côtés, à celui de Christophe Fiât, dont j'aime beaucoup le travail. Il me semble important d'être au Festival d'Avignon, à la fois dans cet endroit monumental qu'est la Cour d'honneur, avec une œuvre dramatique, et dans une plus petite proposition, quadrifrontale, pour un public plus réduit, qui n'est pas théâtrale dans sa forme, mais plus proche de la poésie sonore.

Vous serez également présent avec Michelle Kokosowski pour une manifestation autour de l'Académie Expérimentale des Théâtres qu'elle a créée en 1991 et dirigée pendant onze ans.

C'est une rencontre entre nous deux intitulée *Éloge du désordre et de la maîtrise*. C'est une réponse à la première question que m'ont posé Hortense Archambault et Vincent Baudriller lorsqu'ils m'ont proposé ce statut d'artiste associé : « Qu'est-ce

qu'il serait important pour toi de faire entendre au Festival?» Ma réponse fut presque immédiate : je souhaitais faire un signe à Michelle Kokosowski, qui a été l'un des moteurs de mon développement en tant qu'artiste. J'ai suivi toute l'aventure de l'Académie Expérimentale des Théâtres. J'ai rencontré, grâce à elle, Anatoli Vassiliev, Lucas Ronconi, Heiner Müller et des artistes français de ma génération. Ce fut très formateur pour moi et je voulais en témoigner. Nous avons donc décidé de proposer un dialogue, une conversation à deux sur une demi-journée, ponctuée par des documents filmés qui seront prétextes à nos échanges.

Cette proposition touche aussi à votre activité de « transmetteur », telle que vous l'avez développée à Rennes à l'École du Théâtre National de Bretagne dont vous avez été le responsable pédagogique ?

En effet, car le but de l'Académie était d'établir ce lien indispensable entre les différentes générations de metteurs en scène. Ce que j'ai fait pendant dix ans à l'École de Rennes était fortement inspiré de cette Académie et d'un texte de Jacques Rancière : *Le Maître ignorant*. La nécessité d'être un pédagogue et donc la volonté de transmettre, ont toujours été essentielles, pour moi, dans ma conception de mon métier de metteur en scène : en parler avec Michelle Kokosowski me paraissait nécessaire.

Quand on vous a demandé comment vous viviez cette expérience d'artiste associé au Festival d'Avignon vous avez répondu : « C'est un moment joyeux. »

C'est joyeux et c'est simple à la fois. Je ne vis pas cette expérience comme la reconnaissance d'une carrière, l'accomplissement d'une vie d'artiste, mais tout simplement comme une étape enrichissante de mon rapport très ancien avec le Festival d'Avignon et de mon histoire artistique avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller. C'est aussi le plaisir de partager cela avec Dieudonné Niangouna, car je me rends aujourd'hui compte que j'aurais sans doute été moins heureux si j'avais été le seul artiste associé de cette édition. Pour moi, l'idée d'être à deux, avec cet artiste spécifiquement, a du sens. J'ai découvert beaucoup de choses grâce à lui, non seulement l'Afrique et Brazzaville mais aussi les modes de fonctionnement de son théâtre, ses modes de financement. Pendant deux ans, nous avons conversé à deux, à trois ou à quatre. Nous avons parlé de politique, de littérature, de théâtre. Des lignes de force sont alors apparues. Il était notamment question pour moi de ressentir un état du théâtre d'aujourd'hui, ici en France, mais aussi ailleurs. Cette posture d'artiste associé s'est donc déroulée de façon très calme et très naturelle. C'est par ailleurs une chance d'être présent pour l'ouverture, cette année, de la FabricA, le lieu de répétitions et de résidence du Festival, implanté dans la périphérie d'Avignon. Cette idée de périphérie, de marge qui m'a passionné dès mes débuts, quand j'étais artiste associé au Théâtre Nanterre-Amandiers, à l'invitation de Jean-Pierre Vincent, ou lorsque j'étais directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. J'imagine que le mois de juillet va être un peu différent parce qu'il va y avoir plus de projecteurs braqués sur nous. Mais pour l'instant, je suis simplement très heureux d'être présent, pour la première fois, trois semaines au Festival, afin de présenter mon travail et de voir celui des autres artistes invités. J'aime le côté éphémère de cette aventure, le temps d'un été, pour inventer des choses et parler de l'art, des arts et des artistes.

Vous parlez d'une découverte de l'Afrique grâce à Dieudonné Niangouna. De quelle nature a été cette découverte ?

J'ai eu, du côté de ma mère, un grand-père antillais et un arrière-grand-père congolais. J'ai donc une certaine connaissance directe de l'Afrique, qui s'est doublée d'un intérêt pour la littérature de ce continent. Aimé Césaire, Sony Labou Tansi et Franz Fanon ont été parmi mes premiers livres de chevet, avant que je ne découvre des écritures plus contemporaines : celles, en fait, de ma génération. Je n'avais toutefois jamais été en Afrique et mes voyages à Brazzaville avec Hortense Archambault, Vincent Baudriller et Dieudonné Niangouna ont été une vraie découverte. Même si les conditions de travail restent très précaires, il y a une explosion générale de la vie artistique sur ce continent. On n'imagine pas, en France, l'effervescence qui règne en Afrique centrale, tout particulièrement. L'urgence de dire, de créer y est immense.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

▣

PAR LES VILLAGES

TEXTE DE PETER HANDKE

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 3h30 avec entracte - création 2013

6 7 8 10 11 12 13 à 21H

mise en scène **Stanislas Nordey** collaboration artistique **Claire Ingrid Cottanceau** scénographie **Emmanuel Clolus** lumière **Stéphanie Daniel**

musique **Olivier Mellano** son **Michel Zürcher** assistanat à la mise en scène **Anthony Thibault, Yassine Harrada**

avec **Jeanne Balibar, Emmanuelle Béart, Raoul Fernandez, Moanda Daddy Kamono, Olivier Mellano, Annie Mercier, Stanislas Nordey, Véronique Nordey, Richard Sammut, Laurent Sauvage**

production Festival d'Avignon - MC2: Grenoble

coproduction Compagnie Stanislas Nordey, La Colline-théâtre national (Paris), Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, MCB° Bourges, La Filature Scène nationale Mulhouse, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, Le Parvis-Scène nationale Tarbes-Pyrénées

avec le soutien de la Région Rhône-Alpes

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

Par les villages est publié aux éditions Gallimard dans la traduction de Georges-Arthur Goldschmidt.

Par les villages fera l'objet d'une Pièce (dé)montée, dossier pédagogique réalisé par le CRDP d'Aix-Marseille, en ligne sur les sites du Festival d'Avignon et du CRDP.



AUTOUR DE STANISLAS NORDEY

SPECTACLE

L'ARGENT

22 23 24 25 À 18H30 - TINEL DE LA CHARTREUSE

avec notamment **Stanislas Nordey**

(voir page 21)

DES ARTISTES UN JOUR...

CROISEMENTS, PARTAGE

17 JUILLET À 19H30 - OPÉRA-THÉÂTRE

avec **Dieudonné Niangouna** et **Stanislas Nordey**

(voir page 136)

FRANCE CULTURE EN PUBLIC

CLÔTURE DE L'AMOUR

19 JUILLET À 20H - MUSÉE CALVET

texte **Pascal Rambert**

lu par **Audrey Bonnet** et **Stanislas Nordey**

(voir page 150)

FRANCE CULTURE EN PUBLIC

LIVING!

VERSION RADIOPHONIQUE

14 JUILLET À 20H30 - MUSÉE CALVET

textes **Judith Malina** et **Julian Beck** d'après la mise en scène de **Stanislas Nordey**

(voir page 150)

EXPOSITION À LA MAISON JEAN VILAR

(voir page 158)



AUSSI

INSTALLATION

BECAUSE GODARD

7-26 JUILLET DE 11H À 19H - ÉCOLE D'ART

conception **Claire Ingrid Cottanceau**, collaboratrice artistique pour *Par les villages*

(voir page 139)

CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

THE MOVING HAIR

IN FLAMBOYANCES BAROQUES - 2

14 JUILLET À 18H - MÉTROPOLÉ NOTRE-DAME DES DOMS

création pour orgue à quatre mains d'**Olivier Mellano**, compositeur de la musique de *Par les villages*

(voir page 149)

CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

MICHAËL LEVINAS

9 JUILLET À 12H - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL

œuvres de **Michaël Levinas**

Stanislas Nordey a mis en scène deux opéras de ce compositeur : *Les Nègres* et *La Métamorphose*.

(voir page 149)

MICHELLE KOKOSOWSKI ET STANISLAS NORDEY

Stanislas Nordey connaît Michelle Kokosowski depuis plus de vingt ans. Il a bénéficié de son enseignement et a participé à divers titres à nombre des actions qu'elle a organisées avec l'Académie Expérimentale des Théâtres. Aussi, parmi les propositions qu'il a faites pour ce 67^e Festival d'Avignon, l'idée de l'inviter lui est apparue comme une évidence. Maître de conférences hors classe, **Michelle Kokosowski** enseigne au département Théâtre de l'Université Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis depuis 1975. Elle a, par ailleurs, été directrice des études du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD) entre 1967 et 1970. Directrice du Festival mondial du théâtre de Nancy entre 1976 et 1979, elle a fondé et dirigé l'Académie Expérimentale des Théâtres de 1990 à 2002. Voyageuse infatigable, avec Paris pour port d'attache, Michelle Kokosowski a vécu en Pologne, en Italie, en Israël, en Colombie, au Japon et en Chine.

Mes liens avec Michelle Kokosowski

Stanislas Nordey : Pendant toutes ces années, Michelle m'a accompagné, presque physiquement. Alors, j'avais envie de lui rendre quelque chose. Par définition, rendre quelque chose à quelqu'un qui vous a apporté beaucoup n'est pas simple. On a plutôt tendance à être ingrat, par omission, par négligence, parce qu'on ne se rend pas compte. Or, depuis longtemps, je voulais témoigner de l'importance qu'elle avait eue dans mon parcours. D'autant que Michelle se tient toujours très légèrement en retrait : il me semble qu'elle frôle l'ombre plutôt que la lumière. C'est paradoxal, parce qu'en général, elle donne l'impression d'être très présente, de prendre de la place, alors qu'en fait, quand on la connaît, on découvre que c'est tout le contraire : elle veille constamment à faire de la place aux autres. Je savais que c'était sa dernière année d'enseignement à l'université, je savais aussi que le Festival d'Avignon était pour elle un lieu de carrefour, et il m'a semblé juste de ménager pour elle, à cet endroit-là précisément, un espace de douce présence. Je crois d'ailleurs que la première fois que je lui ai parlé de cette invitation, c'est en ces termes : je voulais lui offrir quelque chose qui lui fasse plaisir. Après, à la limite, peu m'importait la forme que cela prendrait.

S'il fallait présenter Michelle en quelques mots, quelques impressions, je parlerais de la richesse de sa voix, tous ces changements de ton, de volume, ces modulations qui racontent tout un chemin dans son rapport à l'autre : le parler à tous, le parler à très peu, dans le coin de l'oreille – un mélange d'intimité extrême et d'histrionisme. Et puis, évidemment, l'une des premières choses qui me viennent en tête à son propos, c'est cette question de la transmission qui est pour elle une préoccupation majeure. À l'Académie Expérimentale des Théâtres, elle pratiquait une sorte de « transmission déléguée », elle faisait venir des « maîtres » et nous mettait en présence, nous donnait la possibilité de travailler avec eux. En ce qui me concerne, j'ai eu la chance de la voir en situation d'enseignement direct et finalement, à part ses étudiants bien sûr, peu l'ont vue à cet endroit qui, à mon avis, a toujours été le plus juste pour elle. C'est dans cette situation de passage qu'elle est, me semble-t-il, complètement dans son élément. Et cette image de la pédagogue, en lien direct avec ses étudiants, est l'une des plus fortes que j'aie d'elle.

Bien sûr, l'apport de Michelle ne se limite pas à ce qu'elle a fait au sein de l'Académie Expérimentale des Théâtres. Sa présence a toujours été pour moi un repère : elle est là, je sais qu'elle est là, qu'elle n'est pas loin. Et il y a toujours eu entre nous des échanges, des allers-retours : elle m'a apporté un certain nombre de choses, très importantes ; moi je crois que je lui ai surtout apporté des auteurs. Je pense à Pasolini, à Gaby... Mais, en dehors de l'amitié que je lui porte, je dois dire que cette aventure de l'Académie a été pour moi fondatrice. Elle a représenté une espèce de garde-fou qui m'empêchait de m'installer, m'obligeait sans cesse à me remettre en position d'apprendre, à continuer à être inquiet – y compris quand je me trouvais dans la lumière. L'Académie a été pour moi un lieu de ressourcement fondamental et m'a permis aussi d'inventer mon rapport à l'institution – c'était un endroit de contrebande, un peu illégitime finalement, une institution qui n'en était pas une, un endroit de la marge, au-delà des frontières connues, et qui me permettait de respirer. Je sais aussi que, si je n'avais pas vécu cette expérience, j'aurais traversé très différemment l'aventure de l'école du Théâtre National de Bretagne. En particulier, une grande partie de ceux que j'y ai invités comme pédagogues, d'Éric Vigner à Hubert Colas, en passant par Éric Didry ou Bruno Meysat, et j'en oublie, sont des gens que j'ai rencontrés à l'Académie. Ce sont mes camarades. Je les avais d'ailleurs déjà invités à Saint-Denis, quand j'étais à la direction du Théâtre Gérard Philipe, entre 1998 et 2001. Cette espèce de famille, de bande qui s'est formée à l'Académie, m'a accompagné et m'accompagne jusqu'à aujourd'hui.

Éloge du désordre et de la maîtrise

S.N. : L'essentiel pour moi, dans ce moment partagé à Avignon, c'est précisément que Michelle soit là et qu'elle imagine un temps qui soit juste pour elle, un endroit ouvert au cœur de l'été, dont elle rêve l'architecture. Dans un premier temps, nous avons beaucoup parlé. Je voulais lui faire dire ce dont elle avait envie. Mais, en fin de compte, la seule chose que nous avons décidée ensemble, c'est la présence d'Anatoli Vassiliev. Parce que nous savions que le fait de revenir à Avignon était important pour lui et parce qu'il existe une sorte de lien secret entre nous trois : c'est Michelle qui m'a présenté à Anatoli, qui lui a donné l'occasion de m'entendre lire des textes et découvrir ainsi mon travail d'acteur¹. C'est à la suite de cette lecture et de discussions avec Michelle qu'il m'a proposé plus tard de jouer dans sa mise en scène de *Thérèse philosophe*?

Pour le reste, je m'en suis remis à elle. Michelle fait partie de ces très rares personnes à qui je peux dire : «Bande-moi les yeux et emmène-moi où tu veux, je sais que cela m'ira.» Il n'y a pas beaucoup de gens avec qui on a de tels liens de confiance. Alors, de cet *Éloge*, je sais seulement qu'il se déroulera sur le mode du dialogue et que Michelle prépare un ensemble de matériaux – des textes, des sons, des images –, sur lesquels le dialogue s'appuiera et qui le nourriront.

D'une certaine manière, nous allons nous mettre à nouveau en situation de transmission, avec la possibilité, au-delà de la connivence entre nous, qu'en faisant apparaître un certain nombre d'expériences que nous avons traversées, cela touche également par ricochet, et peut-être profondément, certaines des personnes présentes. J'ai toujours pensé que la transmission était à la fois un processus organisé et sauvage. À cet égard, le dispositif que Michelle a imaginé, le peu que j'en connais, me ravit. J'ai toujours aimé les dispositifs que Michelle inventait pour l'Académie. C'est aussi pour cela que j'avais tant de plaisir à y être – avec une part de surprise, mais aussi de hasard, des choses qui ne se passent pas du tout comme on l'avait prévu, ce qui est très bien! C'est le désordre dont parle le titre : il faut quelque chose de construit au départ pour pouvoir le déconstruire, basculer et être dans un présent. C'est l'une des forces de Michelle, faire en sorte que le présent apparaisse avec une acuité presque incroyable.

C'est Michelle qui a trouvé ce titre, il est juste, c'est l'idée que désordre et maîtrise sont également nécessaires pour que les choses aboutissent, que l'un ne va pas sans l'autre.

Propos recueillis par Myriam Blœdé

1. C'était en 1994, à l'occasion de *De la parole au chant II : Vers des mots en mouvement*, sous la direction d'Anatoli Vassiliev, une action conçue et organisée par l'Académie Expérimentale des Théâtres à Verbier (Suisse).
2. *Thérèse philosophe (roman-sur-scène)*, d'après Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, mise en scène, adaptation et machines d'Anatoli Vassiliev, avec Valérie Dréville, Stanislas Nordey et Ambre Kahan, créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier) en avril 2007.

ÉLOGE DU DÉSORDRE ET DE LA MAÎTRISE

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

15 JUILLET DE 15H À MINUIT

en trois séquences, entrées à 15h, 18h et 21h

entrée libre – billets à retirer à la billetterie du Cloître St-Louis à partir du 5 juillet

par **Michelle Kokosowski** et **Stanislas Nordey**

en présence d'**Anatoli Vassiliev** et de **Natacha Isaeva**

scénographie et vidéo **Pierre-Henri Magnin** collaboration à la dramaturgie **Myriam Blœdé**

production Festival d'Avignon

coproduction Compagnie Stanislas Nordey

avec la participation de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec) et de France Culture

ANNE THÉRON

Auteure dramatique, scénariste, romancière, metteuse en scène et réalisatrice, **Anne Théron** est au carrefour de différentes pratiques qui donnent à ses travaux une richesse particulière, puisqu'elle les associe toutes pour inventer des formes sortant des cadres habituels de la représentation. Pour elle, la mise en scène est « un acte d'écriture » qui permet de créer un « langage scénique ». Une écriture de plateau, qui donne au corps en mouvement et à la voix de l'acteur une place prépondérante, sans refuser pour autant les images et les sons générés grâce aux technologies les plus innovantes par des artistes « polymédia », à l'image de Christian Van der Borghet qu'elle associe régulièrement au travail de sa compagnie Les Productions Merlin. En dehors de ses propres textes, comme *Le Pilier*, elle a fait entendre Sophocle, Racine, Diderot, Carmelo Bene, mais aussi des « poètes de la langue », tels Elfriede Jelinek, Christophe Tarkos et tout récemment Christophe Pellet.

www.compagnieproductionsmerlin.fr

Entretien avec Anne Théron

Comment vous est venue l'idée de faire entendre le texte *L'Argent* de Christophe Tarkos ?

Anne Théron : En fait, je voulais travailler sur le thème du « marché de l'art », aborder le détournement de l'acte artistique, la création de la beauté, au profit de placements financiers. À l'origine, je voulais m'appuyer sur un montage des textes de Joseph Beuys, un immense artiste allemand, très engagé politiquement, qui a justement beaucoup écrit sur l'argent. Comme je n'ai pu obtenir les droits de ses textes, je me suis alors souvenue d'une performance du collectif Ildi ! Eldi ! sur le thème de l'argent, articulée sur des textes différents. L'un d'eux m'avait marquée. J'ai retrouvé le nom de l'auteur : Christophe Tarkos, un poète dont j'avais entendu parler, mais que je n'avais pas encore lu. J'ai donc acheté ses écrits poétiques et j'ai été émerveillée par la beauté, le son et l'intelligence de son écriture. À ce projet étaient associés Christian Van der Borghet, un artiste polymédia, à qui j'avais demandé de développer une scénographie digitale pour ce futur objet, et Stanislas Nordey que j'avais envie de diriger depuis longtemps parce que c'est un acteur passionnant et, comme moi, un grand amoureux du texte. Ils ont lu et ont immédiatement accepté.

Comment caractériseriez-vous cette œuvre de Christophe Tarkos ?

C'est un texte qui échappe à toute logique, ce n'est ni un essai philosophique, ni un texte narratif, ni même un objet allégorique. C'est une forme singulière et originale, qui dénonce le phénomène de l'argent à travers une fausse glorification, ce qui peut d'ailleurs parfois prêter à confusion. En ce sens, Tarkos pourrait être proche d'un Voltaire et du conte philosophique. Mais à la différence des classiques, son écriture part d'un centre qui s'épanouit sans cesse dans de nouvelles ramifications pour mieux démontrer le mécanisme de l'argent et la façon insidieuse dont il régit notre vie et notre pensée. Tarkos est un poète qui travaille la langue pour en décortiquer le sens. J'ajouterai qu'il a écrit ce texte en 1999, quelques années avant sa mort. Quinze ans plus tard, la résonance de ce poème montre à quel point Tarkos avait déjà conscience de l'envoûtement effrayant que produit l'argent, un envoûtement qui ne cesse de s'affirmer. « L'argent est la valeur sublime », écrivait-il !

L'argent vous apparaît-il comme une « valeur sublime » ?

Pour moi, la beauté, la beauté de l'art, est la seule valeur sublime. L'art est le seul véritable capital de l'humanité, c'est lui qui crée de la mémoire et du sens. L'argent ne fabrique pas de sens : il donne du confort et du plaisir, dans une sensation immédiate d'assouvissement. Il est « sale » ou considéré comme tel, et pourtant n'a pas d'odeur. Aujourd'hui, c'est du flux.

Comment avez-vous constitué le montage textuel ?

Il n'y a pas de montage, juste un travail de coupes. Nous avons d'abord fait deux séances de trois jours de lecture avec Stanislas Nordey pour approcher la pensée de Christophe Tarkos, qui se déploie d'un centre à sa circonférence, et trouver le moyen de ne pas perdre le fil de son écriture dans les multiples effets de répétitions qui la caractérisent. Ensuite, avec prudence, j'ai commencé un travail de coupes pour constituer un spectacle d'une heure. J'aime les objets de théâtre courts, ramassés, sans graisse. Le texte de plateau est pour moi un livret plutôt qu'un texte dramatique, et je suis particulièrement sensible à l'épuisement du son. C'est en réécoutant le texte des dizaines de fois que je trouve le moment où il faut arrêter la parole. Bien sûr, je pense également le théâtre en images, mais c'est le son qui déclenche en moi ces images et surtout leurs couleurs. C'est au moment du travail au plateau qu'on éprouve les derniers endroits de résistance du texte, quand l'acteur a réussi à le faire sien et qu'il y subsiste néanmoins la nécessité d'ajustements ultimes, de dernières coupes, pour que l'objet fabriqué possède sa propre logique.

Vous présentez donc des « objets ». Qu'est-ce à dire ?

Un objet est un système complexe, ce qui ne veut pas dire compliqué, possédant de multiples entrées dramaturgiques – scénographie, jeu, son, corps, texte – et, par la même occasion, de nombreuses grilles de lecture pour le spectateur. Cette multiplicité d'accès à l'œuvre propose un chemin singulier à chaque spectateur, aussi bien pendant le temps de la

représentation qu'en termes de mémoire. Les objets que je fabrique avec ma compagnie imposent très vite leurs propres logiques émotionnelle et esthétique. Du coup, il n'y a pas à discuter longuement pendant les répétitions. Pour le spectacle *L'Argent*, je voulais éviter à tout prix le récital poétique ou le pamphlet politique. Je voulais produire un objet où l'humain est en opposition, en résistance avec le flux de l'argent.

Vous avez également réalisé tout un travail de vidéo ?

Je préfère le terme « art numérique » à celui de « vidéo », lorsque je parle du travail réalisé par Christian Van der Borgh, avec la complicité de Philippe Boissard. Il s'agit en effet de la création d'une œuvre à part entière, et d'une entrée essentielle dans la partition générale. Dans la proposition de Christian, il n'y a pas d'images venues du plateau, pas de captation d'acteurs. Christian et Philippe ont réalisé une scénographie digitale à partir d'un certain nombre de bases de données. Sur scène, les deux interprètes sont à l'intérieur de cette scénographie digitale qui entoure également les spectateurs. Cette scénographie, en plus de donner des chiffres précis de notre univers financier, propose également une esthétique très marquée.

Vous ne travaillez jamais avec les voix nues des acteurs ?

Jusqu'à présent, jamais. Tous les interprètes sont sonorisés, au HF. Je n'aime pas la projection des voix au théâtre. J'aime entendre respirer les acteurs, les entendre murmurer, être au plus près du timbre de leur voix, de leurs intonations, de leur intimité organique.

Après votre découverte du texte de Christophe Tarkos, vous avez tout de suite pensé à Stanislas Nordey pour vous accompagner dans ce projet. Puis vous lui avez adjoint une partenaire : la danseuse japonaise Akiko Hasegawa.

Qu'est-ce qui a motivé ce choix ?

J'ai eu très vite l'intuition que Stanislas Nordey ne pouvait pas être seul, qu'il fallait fabriquer de l'altérité sur le plateau, et que c'était cette altérité qui proposerait une résistance au flux numérique de l'argent. Par intuition également, je voulais une femme face à un homme, une danseuse face à un comédien, une interprète qui ramène du corps, un corps en mouvement, un autre corps. Je voulais également que l'argent se parle en plusieurs langues. J'ai choisi Akiko Hasegawa avec qui j'avais déjà travaillé, mais comme chorégraphe, pour la pulsion de vie merveilleuse qui est en elle et parce que je voulais introduire le japonais. J'ai donc fait traduire le texte et nous avons déterminé ensemble les endroits où Akiko interviendrait. Il n'y a pas de sous-titres car tout ce qu'elle dit est immédiatement traduit par Stanislas Nordey. J'aime beaucoup leur tandem, ils sont si différents et si proches. Ils ont su créer ce lien, poser leur regard l'un sur l'autre. Il me semble qu'à partir du moment où il y a reconnaissance de l'altérité, il y a une humanité possible. Et donc un espoir possible.

Pourquoi avoir choisi le japonais alors que la langue dominante de l'argent est l'anglais ?

J'ai choisi la langue d'un pays qui, après avoir été détruit à la fin de la Seconde Guerre mondiale, est devenu une puissance économique. C'est par l'économie que ce pays s'est reconstruit. J'aurais pu choisir l'allemand pour la même raison, mais je voulais confronter le son du japonais avec celui du français. Le japonais, d'un point de vue sonore, est une langue qui nous est absolument étrangère, bien plus que les langues européennes.

Y a-t-il une partition musicale qui accompagne l'acteur et la danseuse ?

Ce n'est pas une partition musicale, mais plutôt un univers sonore composé de nappes, de bruits réels, et bien sûr de boucles. Et puis il y a ces moments de silence. Comme pour la lumière qui suppose l'obscurité, le silence ne s'entend, ne se sculpte, que lorsqu'il intervient dans une partition sonore.

Vous êtes aussi réalisatrice de cinéma. Pourquoi être passée du cinéma au théâtre ?

J'ai d'abord écrit des romans, avant de devenir scénariste. Mais j'avais surtout envie, depuis l'enfance, de devenir réalisatrice. J'ai suivi le parcours normal : courts métrages puis longs métrages. Comme je n'avais aucune culture théâtrale, ma première grande découverte d'un texte dramatique fut Bernard-Marie Koltès. Ensuite, c'est à la demande d'une comédienne que je me suis intéressée au texte de Diderot, *La Religieuse*. J'ai été captivée par le motif de l'enfermement et j'ai fait un premier montage du texte en 1997. L'étape suivante fut l'écriture d'une pièce, *Le Pilier*, que j'ai créée au Théâtre Gérard Philipe quand Stanislas Nordey en était le directeur. Je n'aimais pas le résultat de ce travail et je suis retournée au cinéma où j'ai finalement réalisé un premier long métrage. Puis je suis revenue au texte de *La Religieuse*, mais avec une nouvelle adaptation, où cette fois-ci j'écrivais moi-même, et une nouvelle mise en scène. C'est à partir de cet objet qui était enfin abouti, et qui a énormément tourné même à l'étranger, que j'ai compris que je ne lâcherais plus le plateau. Depuis, j'ai dû faire une dizaine de mises en scène. Ce qui ne signifie pas que je renonce au cinéma où je vais bientôt à nouveau travailler.

Le cinéma apporte-t-il quelque chose à votre travail de metteuse en scène de théâtre ?

J'arrive avec des outils différents, puisque le cinéma propose une autre syntaxe, celle du plan et de son montage. C'est la raison pour laquelle la scénographie est si importante pour moi au plateau. C'est dans ce cadre que je vais intégrer d'autres cadres, c'est dans cet espace que je vais fabriquer le rythme du récit. Mais je n'essaie pas de faire du cinéma au plateau, ça n'aurait aucun sens. En revanche, je sais que mon goût du rythme vient du montage cinéma. Par ailleurs, je ne dirige pas les acteurs de la même façon au cinéma et au théâtre. Au cinéma, il faut savoir créer le moment juste pour l'émotion juste. Une fois que la prise est en boîte, tout va bien. Au théâtre, j'ai appris le plaisir du cheminement avec le comédien pour arriver à une partition qui ne sera pas « jouée » mais incarnée. Les textes sont souvent pour moi des livrets d'opéra, je veux qu'on les entende. Je suis très précise avec les interprètes, sur le maniement de la langue, la respiration, le mouvement. Mais c'est

cousu sur eux, c'est pour cela que ça m'est très difficile d'imaginer une reprise de rôle. Pour moi, cela signifie tout recommencer. Car à un moment donné, ce qui est magnifique, ce n'est même plus que l'interprète incarne la partition mais qu'il « soit » la partition. Mais généralement, que ce soit au théâtre ou au cinéma, je travaille essentiellement sur l'inconscient et la fiction ou l'imaginaire, dans une approche fantastique qui me permet de créer de vrais univers.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

田✕▲

AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

L'ARGENT

TEXTE DE CHRISTOPHE TARKOS

TINEL DE LA CHARTREUSE - durée 55 min

22 23 24 25 À 18H30

mise en scène **Anne Théron** scénographie digitale et création numérique **Christian Van der Borght** artiste programmeur et création numérique **Philippe Boissard**
scénographie et costumes **Ania Goldanowska** son **Jean Reibel** lumière **Benoît Théron**

avec **Akiko Hasegawa, Stanislas Nordey**

production Compagnie Les Productions Merlin
coproduction Compagnie Stanislas Nordey, Gaité lyrique, Théâtre Liberté
avec la participation du DICREAM Ministère de la Culture et de la Communication, du Centre national du Cinéma
et du Centre national du Livre

L'Argent, in *Écrits poétiques*, est publié aux éditions P.O.L.

DIEUDONNÉ NIANGOUNA | ARTISTE ASSOCIÉ

C'est en 1997 à Pointe-Noire, où il s'est réfugié pendant la guerre civile qui a ravagé une seconde fois le Congo, que **Dieudonné Niangouna** crée sa compagnie Les Bruits de la Rue pour mettre en scène et jouer les pièces qu'il a commencé à écrire, tout en se formant aux arts plastiques à l'École nationale des Beaux-Arts de Brazzaville. Avec son frère Criss, il invente un concept, le « Big ! Boum ! Bah ! », titre de l'une de ses premières pièces, qui résume bien les intentions à l'origine de ce désir de théâtre. Pour eux, il est nécessaire de partir du monde qui les entoure, des rues de leur ville, pour créer une écriture et une esthétique nouvelles. Il leur importait de sortir d'une pratique assez conventionnelle, telle qu'elle était véhiculée par le Théâtre National, emblématique souvent de la colonisation française. Il fallait inventer une nouvelle langue dramatique qui utilise le français, mais en le dynamisant par le lari, l'une des langues parlées à Brazzaville, la langue maternelle orale de Dieudonné Niangouna. Ainsi « l'énergie inventive » du lari traverse-t-elle le français pour produire une langue qui doit être dite par les acteurs et entendue par les spectateurs, une écriture énergique parcourue d'éclairs tonitruants, d'images colorées, de fulgurances imaginatives. Elle est en adéquation avec la construction-déconstruction exigeante des textes de Dieudonné Niangouna, faits de moments d'absence, de trous de mémoire, de retours en arrière, de déchirures, de morceaux épars, de monologues et de dialogues qui n'écrivent pas une histoire linéaire, mais reconstituent un monde fait de bric et de broc, de détails infimes qui semblent impuissants à donner une image du réel mais qui, mis bout à bout, approchent de la vérité. Tous les personnages de Dieudonné Niangouna ne se résument pas à leurs origines, car ils parlent cette langue de théâtre inventée qui leur permet de s'affranchir du réel pour s'envoler, pour délirer, pour s'enchanter de leurs mots. Ils sont aussi déconstruits que la langue qu'ils parlent. Ils sont troublants, dérangeants, bourreaux ou victimes de guerre, clandestins internés ou petits débrouillards tentant d'échapper au chaos du présent. Dans l'œuvre de Dieudonné Niangouna, « seul le rêve permet d'envisager l'avenir », même si ce rêve est parfois sombre comme un cauchemar. Il doit être équitablement réparti entre tous les personnages parce que, au théâtre, chaque personnage a droit à un avenir quel qu'il soit. Dieudonné Niangouna est aussi un grand voyageur, dans et hors de son continent, réfutant l'étiquette d'auteur « africain », refusant d'être considéré comme une curiosité ethnique. Franchissant plus ou moins allègrement les frontières et les barrières qui y sont maintenant jointes, il recherche la confrontation, le débat, le déséquilibre, la déstabilisation à l'image de ses personnages toujours un peu au bord du gouffre, toujours en situation de danger. Le faux confort du consensus ne s'inscrit pas dans ses priorités artistiques puisqu'il s'agit d'émouvoir, et non pas de plaire, en bon et « simple serviteur de l'art », de l'art du théâtre qu'il a choisi de défendre. Un théâtre à inventer et non à emprunter, un théâtre qui doit avancer, puisque « hériter ne sert à rien si on ne développe pas l'héritage ». Dans cette dynamique et pour inscrire cette vision de l'art à Brazzaville, il y crée en 2003, avec Abdon Fortuné Koumbha, Arthur Vé Batouméni et Jean Felhyt Kimbirima, Mantsina sur scène, un festival international de théâtre contemporain et de performance, où il invite une nouvelle génération d'artistes à s'exprimer et à créer. En 2002, avec *Carré blanc*, il joue pour la première fois en France au TILF à Paris, puis aux Francophonies en Limousin, où il crée en 2011 *Le Socle des vertiges*. Le Festival d'Avignon a accueilli Dieudonné Niangouna en 2007 avec *Attitude clando*, puis en 2009, avec Pascal Contet pour *Les Inepties volantes*.

Entretien avec Dieudonné Niangouna

Le titre de votre spectacle est *Shéda*. Est-ce un mot inventé ?

Dieudonné Niangouna : Oui, c'est un mot que prononçait souvent Dany Mukoko, un comédien de la République Démocratique du Congo avec lequel j'ai travaillé. Du moins, c'est le mot que j'entendais lorsqu'il lançait, par cette sorte de cri de guerre, les acteurs dans une scène. C'est plus tard que j'ai eu envie de savoir ce que ce mot signifiait. J'ai alors compris que le mot n'existait pas véritablement, qu'il n'existait que dans mon imagination, mais qu'il y avait deux autres mots qui pouvaient s'y rattacher : « Sheta » et « Shida ». « Sheta » qui veut dire diable, ou démon, et « Shida » qui veut dire « affaire bizarre », « transaction louche ».

Ce terme est donc arrivé très tôt dans votre vie et vous ne l'utilisez qu'aujourd'hui, en 2013. Pourquoi avoir attendu si longtemps ?

Parce que la gestation de la pièce a été très longue. Pour une fois, j'ai d'abord raconté oralement la pièce à mes amis, pendant des années, avant de pouvoir la coucher sur le papier. En général, dès que j'ai une idée, je prends la plume et je commence à écrire. Parfois cela va vite, parfois il s'écoule beaucoup de temps avant que je mette le mot « fin » en bas du texte. Pour *Shéda*, il y a d'abord eu une construction mentale, par accumulation d'idées et d'envies. C'est au moment où l'on m'a proposé d'être artiste associé au Festival que j'ai débuté son écriture, en 2011 : j'avais alors trouvé, avec Avignon, le lieu possible à la réalisation du projet. J'ai d'abord retranscrit ce que j'avais imaginé et, peu à peu, se sont ajoutés de nouveaux éléments.

Comment s'organise votre travail ?

C'est un travail en plusieurs étapes : d'abord des lectures simples du texte pour avoir une vision globale du projet, ensuite un travail sur le corps en complicité avec DeLaVallet Bidiefono pour que les acteurs puissent courir et se battre plus aisément, avant de revenir au texte sur le plateau mais avec, en plus, la musique, l'univers sonore. Il y aura en effet des parties parlées-chantées, comme des litanies. Le but de tout cela est de faire en sorte que le texte écrit ait toujours une bonne raison d'être dit sur la scène.

La dramaturgie vient-elle après ces premières étapes ?

Oui, il me faut d'abord créer un univers, construire un squelette. Ensuite, je peux, dans mon coin, imaginer la dramaturgie et la place du spectateur dans la représentation. Je veux à tout prix lui éviter la fatigue, l'ennui ou le sentiment de débordement par une sorte de trop-plein de mots gratuits. Je ne suis pas contre le « trop » à la condition que ce « trop » ait un sens pour le public et pas seulement pour l'auteur.

La pièce est divisée en trois parties : « Peur », « Solitude » et « Urgence ». Qu'est-ce qui les réunit ?

Ce sont trois termes qui me caractérisent dans mon acte d'écrire et de penser. Ils sont liés à l'endroit d'où j'écris, la République du Congo, à la façon dont on fait du théâtre dans ce pays, au combat inventif qu'il faut mener pour en faire. Ils sont liés aussi à la nécessité d'ouvrir mes thématiques vers d'autres pays, d'autres continents, d'autres spectateurs. La peur, c'est celle de se nommer soi-même comme auteur ou comédien. C'est celle de la censure, c'est celle de la violence de notre histoire. La solitude est, elle, un état de fait dans l'acte d'écrire car il faut éprouver sa singularité pour dire des choses universelles. Dans *Shéda*, cette solitude traverse tous les personnages et devient une sorte de tempête des solitudes. Solitude ressentie au milieu des foules en effervescence. Solitude inhérente à la nature humaine, mais aussi solitude renforcée par les crises qui traversent le monde, les crises des idées, les crises politiques, économiques, financières, familiales... Mais c'est, avant tout, une crise d'identité, car l'homme semble avalé, dissous par ce monde contemporain.

Qu'en est-il de l'Urgence ?

Je ressens la nécessité de faire, de bouger, seulement s'il y a urgence. J'écris toujours mes textes dans l'urgence. Urgence à cause d'un regard croisé, urgence à cause d'un événement, urgence de dire, urgence de jouer. Je travaille toujours en pensant que je dois tout terminer pour le lendemain, même si je sais que je dispose de six mois ou d'un an pour conclure mon travail. Pour moi, il y a toujours urgence à repousser « la mort de la vie » : c'est ce qui me motive en permanence.

Shéda réunit des personnages qui semblent, eux aussi, dans cette urgence.

Oui, parce qu'ils sont à la fois dans un monde qui finit et dans un monde qui renaît de ses décombres. C'est un état étrange, fait de points de suspension, de possibilités d'évasion, de champs ouverts à l'imagination et de terrains de perdition. Dans le bruit ou le silence, ils sont à la fois seuls et ensemble.

Le lieu où se déroule l'aventure – ou peut-être devrais-je dire les aventures – est lui-même un endroit quelque peu étrange...

C'est un lieu où l'épique et le mystique peuvent se faire entendre. C'est un lieu incohérent, mais qui devient logique grâce à la parole des personnages. C'est le lieu du mystère, de l'interrogation où arrivent des personnages, dont on ne sait pas s'ils viennent du ciel ou s'ils ont chuté du haut de la falaise. Des personnages qui racontent des univers à travers leurs histoires. J'ai été très impressionné, quand j'étais enfant, par les histoires de ma grand-mère qui restaient toujours en suspens. Elles commençaient on ne sait où et se terminaient on ne sait comment. Mais les enfants que nous étions étions littéralement fascinés par ces récits à compléter soi-même.

Il y a peu de didascalies dans votre texte...

Presque pas, en effet. Ma pièce est seulement rythmée par le titre des scènes, qui, bien sûr, sont les parties d'un tout. Dans mon texte, il n'est jamais indiqué d'où vient la parole et il faut donc que l'acteur trouve lui-même l'origine de sa parole et la justification de celle-ci. Les titres sont le plus souvent des phrases qui, sur scène, seront peut-être dites ou inscrites dans la scénographie, si nécessaire. Les rares indications que je donne aux acteurs et qui sont écrites dans le texte s'adressent aussi aux lecteurs pour qu'ils puissent se situer dans le flot de paroles que constitue *Shéda*, et pour éviter quelques confusions.

Le texte de Shéda, comme beaucoup de vos textes, est constitué de dialogues et de monologues.

Vous semblez accorder beaucoup d'importance à ces monologues. Pourquoi ?

C'est sans doute en lien avec le fait que j'ai commencé à écrire des poèmes avant d'écrire pour le théâtre. C'est donc viscéral chez moi, qui n'ai pas de soucis de forme au moment où je commence à écrire, à parler avec le stylo. Le monologue, c'est un peu mon émoi le plus profond qui se déverse spontanément sur la feuille. Ce chant-là est, pour moi, le plus évident, avant que je n'intervienne sur la forme de mon écriture. J'entretiens une relation sentimentale avec ces premiers mots qui sortent avant que je ne crée des personnages et que je leur donne la parole. Le dialogue n'apparaît que lorsque c'est nécessaire. Dans *Shéda*, parce qu'il y a des confrontations entre des identités, il y a des dialogues.

Vos acteurs sont congolais, français, roumains, camerounais, sénégalais. Cette variété d'origines, d'identités, était-elle inscrite dès le début de votre projet ?

Tout à fait. J'avais besoin de corps différents, qui racontent des histoires différentes. Lorsque nous avons débuté les répétitions, j'ai demandé aux acteurs de me raconter, pendant deux jours, quel était leur parcours, de me dire quelles histoires, vieilles, mythologiques ou plus contemporaines, les avaient traversés. C'est à partir de cela que nous avons abordé le travail. C'est en quelque sorte le fondement invisible du spectacle. Pour cette pièce, il me fallait des tonalités différentes, des histoires de théâtre différentes, des textures différentes pour éviter une uniformisation quelque peu stérilisante.

Vos précédents spectacles étaient inscrits dans des réalités contemporaines, comme les guerres civiles du Congo, l'exil et l'immigration. Avec Shéda, êtes-vous passé des « bruits de la rue » – du nom de votre compagnie – aux bruits du monde ?

Depuis 2010, je suis revenu aux grandes mythologies qui avaient bercé mon enfance, en particulier grâce aux récits de ma grand-mère. Il s'agit, dans *Shéda*, de les interroger au jour d'aujourd'hui, dans le contexte que nous connaissons. Nous partirons dans la quête des choses perdues, dans le désir impulsif de partager des histoires, dans l'envie de construire du neuf, de nouvelles mythologies, dans la nécessité de réparer ce qui s'est brisé. Tout cela va nous entraîner très loin dans le passé. On ne sera toutefois ni dans un lieu déterminé ni dans des situations immédiatement reconnaissables. D'ailleurs, les personnages traversent le temps, mais ne vieillissent pas.

Le choix de la Carrière de Boulbon pour faire advenir vos personnages est-il préexistant à l'écriture ?

Oui, je savais, en commençant l'écriture de *Shéda*, que je créerais le spectacle dans ce lieu parfait pour un tel projet. Je l'ai donc toujours imaginé se jouant dans un désert de pierres, aride et sans eau.

Vous dites qu'au théâtre, il faut saisir le monde « en diagonale ». Que voulez-vous dire par là ?

Selon moi, la ligne droite n'est pas une chose possible au théâtre. On ne va jamais d'un point A à un point B selon une trajectoire nette et directe. Il y a forcément des ricochets, des accidents, des déformations, des reflets divers. Je crois qu'au théâtre, il faut « traverser le monde comme un voleur », comme le disait et le faisait Genet. Il faut s'engouffrer dans les égouts, grimper par les gouttières, s'engager dans les couloirs et les tunnels obscurs, la lampe tempête à la main, pendant que le monde dort ou fait semblant de dormir. Il faut faire des enquêtes, écouter incognito ce qui se dit et, ensuite, rendre tout ça dans l'écriture et sur le plateau, toujours en décalage par rapport à la réalité. Selon moi, il ne doit pas y avoir d'évidence immédiate. Il ne doit pas y avoir de « vérité » révélée, mais toujours des interrogations qui s'entrechoquent. C'est un jeu fragile, faillible et dangereux que celui auquel nous jouons au théâtre.

La nuit, sur laquelle règne l'obscurité, est aussi le domaine des rêves. Ont-ils une part dans votre travail d'écrivain ?

Évidemment, la nuit est propice au rêve. Mais les rêves fuient souvent, s'étiolent. Ils sont malins comme les chats la nuit et l'écrivain se doit de partir à la recherche de ces moments évanouis. Il n'est cependant pas indispensable qu'il les attrape complètement : il peut n'en capturer qu'un instant, qu'une couleur, que des cendres, de la poudre. L'écrivain doit être le témoin des rêves et non leur voleur.

Vous avez écrit dans un texte, *Les Auteurs de la quarantaine*, issu d'une manifestation du festival Les Francophonies en Limousin : « Écrire pour les autres, c'est toujours un peu louche. » N'écrivez-vous jamais pour être lu et écouté ?

J'écris en raison d'une sorte de nécessité personnelle et non pour convaincre ou éduquer les lecteurs ou les spectateurs. Selon moi, écrire pour les autres, dans ce sens-là, est dangereux, car on risque de perdre une certaine poésie, une beauté, une magie. On n'est plus le « voleur dans la nuit », on devient « au service de ». Je pense que si on énonce les raisons de l'écriture, on perd alors la subtilité de celle-ci et la liberté de l'acte d'écrire.

Peut-on dire de votre manière de construire vos pièces qu'elle vous inscrit dans une sorte de théâtre « fragmentaire » ?

Oui, puisque j'ai toujours écrit comme cela. Même mes monologues ont été écrits par fragments. Il y a toujours, dans mes pièces, des allers-retours. Je n'écris jamais avec un scénario construit qui raconte une histoire selon un déroulement logique. C'est comme si mes pièces avaient une existence propre, elles me parlent et s'expriment à travers moi. Je les écris, sans synopsis établi, jusqu'à ce que ma rivière s'assèche, jusqu'à ce que je n'aie plus rien à mettre en mots sur le papier. À ce moment-là, je sais que j'ai fini. Je ne construis jamais mes pièces autour d'une idée ou d'un personnage. C'est une écriture en spirale, du genre cyclonique, qui naît d'un état que je ressens et qui me guide vers des images que j'essaie de traduire sur ma feuille. Quand je n'éprouve plus rien, je n'écris plus rien. Une fois mes fragments écrits, je les dépose dans un carton et je passe à autre chose en attendant que la vie me ramène vers ce carton et le paquet de feuilles qu'il contient. Ça peut arriver quelques jours après, comme des mois ou des années plus tard, en regardant la télévision ou en sortant d'un spectacle de théâtre. Les cartons ne se mélangent jamais, ils sont bien rangés. Quand je rouvre le carton commence le travail de relecture. Toujours un peu dans l'urgence, je réarticule alors cet amas de feuilles. Je m'impose toujours une même contrainte : ne jamais revenir à ce que j'ai déjà écrit. C'est vraiment dans le présent que mon écriture agit.

Écrivez-vous toujours vos textes en français ?

Bien sûr, puisque je suis francophone et je le revendique ! La langue française est venue me trouver chez moi, dans mon Congo. Je suis le produit de cette langue qui a voyagé dans le bateau de l'explorateur Savorgnan de Brazza, le civilisateur, celui qui signa en 1880 le traité avec le roi Makoko plaçant le Congo sous le protectorat de la France. Je suis donc francophone d'office. Il n'y a pas de Dieudonné Niangouna sans ça. Je suis comme un zèbre dont l'une des zébrures serait le français.

Quand on lit vos textes à haute voix, on perçoit une profonde oralité dans votre écriture...

En effet, mon français est une langue parlée car il est traversé par le lari, la langue que je parle au quotidien dans les rues de Brazzaville. Le lari est une langue urbaine métissée car elle utilise beaucoup de mots français. Il est donc difficile de dire deux phrases en lari sans employer des locutions françaises. C'est une langue qui ne s'écrit pas, qui ne s'enseigne pas. Il n'y a d'ailleurs qu'un seul livre traduit en lari, c'est la Bible que des missionnaires ont mis des années à produire. Le lari n'a pas vraiment de syntaxe et un même mot peut avoir un sens différent selon la personne qui le prononce, jeune ou vieux. Parfois même, le sens peut varier en fonction du moment de la journée où il est prononcé. Mais le lari est une langue bâtarde, assez récente puisqu'elle apparaît à Brazzaville après l'arrivée des colons français. Elle n'est pas comme le lingala, dont on connaît toute l'histoire. Le lari n'est pas lié à une tribu, à une histoire ancienne, puisque plusieurs ethnies parlent cette langue. Elle a donc l'avantage

de pénétrer partout comme un petit chat sauvage qui dévore tout ce qu'il trouve. Le lari est une langue qui se nourrit de tout ce qu'elle croise : elle a donc naturellement grignoté mon français.

Vous êtes auteur et metteur en scène. Au moment des répétitions, y a-t-il parfois conflit entre les deux ?

Je me demande parfois, en tant que metteur en scène, quel est cet auteur qui, vraiment, ne sait pas écrire du théâtre. Au début, mes acteurs pensaient que je m'amusais en râlant contre l'auteur, mais j'étais sincère ! Quand j'écris, je ne pense pas au plateau, je ne le vois pas, je ne vois pas les acteurs disant mon texte. Je ne suis que dans l'écriture. Je ne suis pas un comédien ou un metteur en scène qui écrit des pièces dans l'objectif premier de les mettre en scène ou de les jouer. Je suis un auteur qui écrit des pièces de théâtre qui devront, ensuite, être montées, parfois par d'autres que moi. En répétitions, si le metteur en scène que je suis râle après l'auteur, il n'en respecte pas moins son travail. S'il m'arrive de modifier le texte, c'est vraiment à la marge, surtout en coupant des passages dont l'écriture me paraît inachevée.

Un autre de vos textes sera interprété au Festival d'Avignon dans le spectacle que prépare le danseur et chorégraphe congolais DeLaVallet Bidiefono, qui vous accompagne, par ailleurs, dans les répétitions de *Shéda*.

DeLaVallet Bidiefono est un artiste que j'admire beaucoup et avec lequel je travaille depuis plusieurs années. Il a créé un mouvement de danse contemporaine à Brazzaville, ce qui n'existait pas auparavant. Il y avait, bien sûr, des danseurs, mais ils partaient en Europe pour travailler et ne revenaient pas au pays. Lui, au contraire, est resté dans son pays et a construit sa propre troupe. Il sait très bien faire travailler le corps des acteurs pour que leur simple présence physique raconte quelque chose ; ce que moi, je ne sais pas faire. C'est pourquoi je lui ai demandé d'intervenir dans les répétitions. Son intervention permet de déplacer les acteurs, venus de différentes écoles théâtrales, pour créer un groupe homogène. C'est un travail physiquement très exigeant. Cette collaboration s'est révélée assez étonnante car, tandis que je cherchais à développer la présence physique des acteurs sur le plateau, Delavallet Bidiefono cherchait, quant à lui, à introduire de la parole dans ses chorégraphies. Et donc à se rapprocher d'un travail d'acteur, comme il a pu le réaliser au Festival d'Avignon il y a deux ans, dans le cadre des *Sujets à Vif*, avec David Lescot. *Un rêve au-delà*, le texte que j'ai écrit pour sa création au Festival d'Avignon est une traversée personnelle de l'Apocalypse de saint Jean.

Vous revenez pour la troisième fois au Festival d'Avignon, mais cette fois-ci vous en êtes l'artiste associé, en compagnie de Stanislas Nordey. Quel a été le chemin qui vous a mené jusqu'ici ?

J'ai découvert le théâtre en lisant des textes dans la très grande bibliothèque de mon père, qui était professeur de linguistique. J'étais le huitième de ses vingt-deux enfants et il ne cessait de m'obliger à lire. Je devais systématiquement lui faire un compte-rendu oral de ma lecture. Ces commentaires, que je devais faire devant lui, avaient déjà un côté théâtral : j'étais un peu comme un acteur, étant donné que j'apprenais souvent les textes par cœur, pour pouvoir lui en citer des extraits lors de mes démonstrations. Parfois, je récitais ces textes dans la rue et les gens me prenaient pour un fou... C'est aussi grâce à cela que j'ai commencé à écrire avant de rentrer, à treize ans, dans une compagnie de théâtre. J'y suis resté plusieurs années pour jouer des textes d'auteurs congolais, tout en travaillant aussi pour le Théâtre d'art africain. Voilà qu'elles ont été mes deux écoles de théâtre. En 1994, j'ai présenté ma première mise en scène au Théâtre national de Brazzaville. Il s'agissait de *La Colère d'Afrique*, construite sur un texte que j'avais écrit juste après la guerre civile de 1993. C'était la première fois que le public entendait mon écriture et que je jouais et montais du « moi », c'est-à-dire du Dieudonné Niangouna ! Cela a été un moment très important pour moi, car c'est celui qui m'a ouvert les portes au Congo et m'a fait accepter par mes aînés du théâtre et la grande communauté des artistes de mon pays. La seconde guerre civile de 1997 m'a fait perdre beaucoup de manuscrits, brûlés dans ma maison, mais j'ai continué à jouer et à écrire, notamment *Bye! Bye!* Ce texte a été présenté à Pointe-Noire, où je m'étais installé pour fuir les conflits. Quand je suis rentré à Brazzaville, j'ai repris mes activités, mais la guerre m'a encore une fois rattrapé. À la reprise de la guerre civile en 1998, je me suis caché dans la forêt, avec tous ceux qui fuyaient le conflit. Je suis devenu diseur de textes pour tous ces exilés de l'intérieur. Je leur faisais notamment entendre *La Prose du Transsibérien* de Cendrars, *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, *La Solitude des champs de coton* de Koltès, et beaucoup d'autres que je connaissais par cœur puisque nous n'avions pas de feuilles de papier et encore moins de livres.

Avez-vous le sentiment que certains auteurs vous ont façonné en tant qu'écrivain ?

Sony Labou Tansi, Aimé Césaire, Bernard-Marie Koltès, Kossi Efoui, Sarah Kane, Heiner Müller, Shakespeare et Brecht : cela va sans dire... Pour moi, ce sont vraiment des maîtres, depuis toujours.

Vous avez aussi fait des études en arts plastiques à l'université ?

Oui, car il n'y avait pas de département théâtre. J'étudiais la peinture et la sculpture sur argile. Cela me sert toujours car mon regard a été très affûté par ces années. J'ai maintenant plus de facilité pour « composer » le plateau, pour l'éclairer. Je me suis beaucoup servi de ce que j'ai appris dans ces domaines pour *Attitude clando* et *Les Inepties volantes*. Dans ces deux spectacles, je suis parti du noir, de l'obscurité pour appeler la lumière, en choisissant exactement quoi montrer et quoi cacher sur le plateau. Grâce à ces études, je peux également aborder plus facilement les matières, les teintes, les ambiances et la plasticité du corps des comédiens.

Quand êtes-vous sorti pour la première fois du Congo ?

C'était en 2000, juste après la dernière guerre civile. J'ai repris le texte de *Bye! Bye!* en rajoutant des morceaux que j'avais écrits et gardés sous ma chemise pendant ma retraite dans la forêt. C'est alors devenu *Carré blanc*. Avec ce nouveau texte, je suis allé au Festival international de l'acteur à Kinshasa où j'ai rencontré Gabriel Garran et Patrick Le Mauff, qui m'ont invité à Paris et à Limoges au festival Les Francophonies. Ensuite, tout s'est enchaîné...

Votre premier séjour au Festival d'Avignon était en tant que spectateur ?

En effet. C'était en 2004. Après une série de représentations à Marseille, je suis venu voir un ami qui jouait dans *L'illusion comique*, mis en scène par Frédéric Fisbach, puis j'ai vu le *Woyzeck* proposé par Thomas Ostermeier dans la Cour d'honneur. Jusqu'alors, je ne connaissais le Festival d'Avignon qu'à travers les cassettes vidéo que me ramenait mon père, comme *La Ville parjure* d'Ariane Mnouchkine, *Le Mahabharata* de Peter Brook ou la *Médée* de Jacques Lassalle. J'ai encore été spectateur en 2006, avant d'y être invité pour jouer *Attitude clando* en 2007. Ce fut une énorme joie et, en même temps, une pression monstrueuse car tout le monde m'en parlait. Mais je devais gérer cela au moins jusqu'à la dernière du spectacle et attendre mon retour au Congo pour enfin pleurer comme un enfant. Deux ans après, quand je suis revenu à Avignon avec *Les Inepties volantes*, il y avait comme une évidence dans ce retour et forcément moins de pression.

Comment avez-vous réagi quand Vincent Baudriller et Hortense Archambault vous ont proposé d'être artiste associé ?

Je leur ai demandé de m'autoriser à sortir fumer une cigarette et je suis revenu pour leur dire très simplement : « oui ». Grâce à cette proposition, notre passion commune pour le théâtre a pu se développer encore plus. Nous avons pu partager encore plus étroitement nos désirs et ainsi découvrir réciproquement des artistes que l'on ne connaissait pas et, à travers eux, des pratiques artistiques très diverses. Comme je suis d'une nature curieuse et que j'aime autant le travail des autres que le mien, cela m'a parfaitement convenu.

Comment envisagez-vous ce statut d'artiste associé ?

Comme un travail très prenant, qui engage vraiment. Il y a beaucoup de rencontres, de discussions, d'échanges pour lesquels il faut savoir se rendre disponible. C'est à la fois une complicité, un accompagnement, une apostrophe, un pouvoir de persuasion. Concrètement, j'ai proposé des noms d'artistes et d'auteurs pour qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller les rencontrent. De leur côté, ils m'ont encouragé à aller voir des spectacles avec Stanislas Nordey. Deux ans de travail en commun donc, par intermittence bien sûr, mais sans jamais rompre le lien qui nous unissait pour réaliser cette édition 2013. Pour moi, c'est un travail qui ne se terminera que le dernier jour du Festival.

Parmi les artistes qui vous tiennent particulièrement à cœur, il y a Jean-Paul Delore, qui présentera *Sans doute* au Cloître des Célestins. Qu'aimez-vous dans son travail au point de lui avoir confié certains de vos textes et d'avoir accepté de jouer pour lui ?

J'ai rencontré Jean-Paul Delore en 1996 à Brazzaville, où il était venu animer un atelier de théâtre. J'y participais et, depuis, je participe à tout ce qu'il fait ! C'est l'une des rencontres les plus fortes que j'ai réalisées dans ma vie. Ensemble, nous avons marché dans des villes, des villages, nous sommes partis à la rencontre des gens et de leurs histoires. Toute cette curiosité nous a fait écrire des choses et, surtout, penser à comment les raconter sur une scène. J'ai beaucoup appris en le regardant travailler et réaliser des formes artistiques toujours étonnantes, qui deviennent des écritures uniques de plateau. Cette intelligence de faire et d'être un théâtre – son théâtre à soi – résonne pleinement à mon endroit. Et puis, Jean-Paul Delore, ce n'est pas seulement Jean-Paul Delore, mais aussi le LZD-Lézard Dramatique, c'est-à-dire toute une équipe d'auteurs, de compositeurs, de plasticiens, de maquilleuses et de costumières, de musiciens et de comédiens, d'improvisateurs et de chercheurs. Au milieu d'eux, je me sens parfaitement à l'aise et profite de l'expérience de chacun. C'est donc une aventure qui m'a beaucoup nourri et me nourrit encore.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



SHÉDA

TEXTE DE DIEUDONNÉ NIANGOUNA

CARRIÈRE DE BOULBON

durée estimée 4h entracte compris - restauration possible sur place - création 2013

7 8 9 11 12 13 14 15 à 21H

mise en scène **Dieudonné Niangouna** scénographie **Patrick Janvier** lumière **Xavier Lazarini** son **Christina Clar** costumes **Vélica Panduru**
préparation des combats **DeLaVallet Bidiefono** musique **Pierre Lambla, Armel Malonga** assistanat à la scénographie **Ludovic Louppé, Papythio Matoudidi**
avec **Laetitia Ajanohun, Marie-Charlotte Biaï, Madalina Constantin, Pierre-Jean Étienne, Frédéric Fisbach, Wakeu Fogaing, Diariétou Keita, Abdon Fortuné Koumbha, Harvey Massamba, Mathieu Montanier, Criss Niangouna, Dieudonné Niangouna**
et les musiciens **Pierre Lambla, Armel Malonga**

production Cie Les Bruits de la Rue - Le Grand Gardon Blanc

coproduction Festival d'Avignon, Holland Festival (Amsterdam), IX Festival International de Buenos Aires, Comédie de Reims Centre dramatique national

avec le soutien de la Ferme du Buisson Scène nationale de Mame-la-Vallée, de la Région Île-de-France, de l'Institut français dans le cadre du fonds de production CIRCLES et du programme Afrique et Caraïbes en Créations,

de l'Ambassade de France au Congo, de l'Institut français du Congo (Brazzaville), de l'Association Beaumarchais-SACD, de l'Organisation internationale de la Francophonie et d'Ecar

avec le soutien exceptionnel de TOTAL E&P Congo

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

Shéda sera publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs en juillet.

Shéda fera l'objet d'une *Pièce (dé)montée*, dossier pédagogique réalisé par le CRDP de Paris, en ligne sur les sites du Festival d'Avignon et du CRDP.



AUTOUR DE DIEUDONNÉ NIANGOUNA

SPECTACLE

SANS DOUTE

21 22 23 24 À 22H - CLOÎTRE DES CARMES

mise en scène **Jean-Paul Delore**

avec notamment **Dieudonné Niangouna**

(voir page 30)

FRANCE CULTURE EN PUBLIC

UN RÊVE AU-DELÀ

17 JUILLET À 11H30 - MUSÉE CALVET

texte de **Dieudonné Niangouna** lu par l'auteur

(voir page 150)

DES ARTISTES UN JOUR...

CROISEMENTS, PARTAGE

17 JUILLET À 19H30 - OPÉRA-THÉÂTRE

avec **Dieudonné Niangouna** et **Stanislas Nordey**

(voir page 136)

RFI EN PUBLIC

ATTITUDE CLANDO

11 JUILLET À 11H30 - JARDIN DE LA RUE DE MONS

texte de **Dieudonné Niangouna**

(voir page 151)

SPECTACLE

AU-DELÀ

19 20 22 23 24 25 À 22H - CLOÎTRE DES CÉLESTINS

chorégraphie **DeLaVallet Bidiefono**

texte **Dieudonné Niangouna**

(voir page 38)

EXPOSITION À LA MAISON JEAN VILAR

(voir page 158)



AUSSI

DES ARTISTES UN JOUR...

CORPS...

23 JUILLET À 19H30 - OPÉRA-THÉÂTRE

mise en jeu **Frédéric Fisbach**, comédien dans *Shéda*

(voir page 138)

CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

REGARDS CROISÉS ORGUE ET ACCORDÉON

16 JUILLET À 18H - TEMPLE SAINT-MARTIAL

accordéon **Pascal Contet**, compositeur avec lequel Dieudonné Niangouna a créé *Les Inepties volantes*

(voir page 149)

JEAN-PAUL DELORE

C'est à l'intérieur du collectif LZD-Lézard Dramatique, créé en 1978 à Lyon, que **Jean-Paul Delore** débute un parcours d'auteur, de metteur en scène et d'acteur. En devenant le directeur artistique de la compagnie à partir de 1997, il poursuit son travail sur la base de créations pluridisciplinaires, qui associent souvent les habitants des villes dans lesquelles il œuvre : sportifs, jeunes en difficulté, lycéens... Résolument située à la frontière des genres, sa démarche l'amène à travailler dans la proximité de musiciens et de compositeurs contemporains, dessinant, au fil de ses créations, les contours d'un théâtre musical original, accordant une importance égale aux mots et aux notes. 1996 marque sa rencontre avec Dieudonné Niangouna, avec qui il entretient des liens particulièrement étroits, notamment depuis le début de l'aventure des Carnets Sud/Nord. C'est en 2002 que Jean-Paul Delore se lance dans ce grand projet, conçu comme un laboratoire itinérant de créations théâtrales et musicales se déplaçant de la France vers l'Afrique, centrale et australe, et le Brésil. Des rencontres humaines et artistiques qu'il a faites à Kinshasa, Brazzaville, Maputo, Johannesburg et Rio de Janeiro, naissent de nombreux spectacles tels *Affaires étrangères*, *Peut-être*, *Ilda* et *Nicole* ou encore le spectacle tout public *Sans doute*, la pièce que cet artiste-voyageur présente cette année au Festival d'Avignon, réunit une grande partie des artistes qui ont participé à ce cycle, croisant les genres, les formes et les langues.

Entretien avec Jean-Paul Delore

Sans doute est une partie d'un ensemble, Les Carnets Sud-Nord. Pouvez-vous nous expliquer ce que sont exactement ces derniers ?

Jean-Paul Delore : C'est une collection de formes vivantes de théâtre musical : spectacles, lectures, performances, installations, concerts, c'est-à-dire tout ce que nous avons fait entre la France et ailleurs depuis une dizaine d'années. Carnets de voyages, donc, en forme de laboratoire de créations issues de résidences itinérantes dans des grandes villes en Afrique, au Brésil en France. Le carnet est un format qui me convient car il donne le droit d'être irrégulier : un mot sur une page, un dessin sur l'autre, un poème, des annotations dans la marge, des bribes de conversation, une pièce jamais finie... Des lignes de fuite, des théories parfois fumeuses, des points suspendus, un désordre de traces qui, mises côte à côte, font pourtant sens. C'est ce que j'aime faire sur un plateau de théâtre. Et puis il y a le « Sud-Nord », qui correspond à la volonté d'inverser la direction selon laquelle on évoque – et bien souvent on pense – les rapports entre le Nord et le Sud. Mais c'est aussi une référence à *Woyzeck*. En effet, dans la pièce de Büchner, le capitaine, parlant d'un vent malfaisant dit à Woyzeck qu'il souffle depuis le « Sud-Nord », ce que répète Woyzeck, qui se fait traiter d'idiot. « L'idiot » me poursuit, au théâtre comme dans la vie. Entiers et démunis, les artistes et les voyageurs sont souvent proches de l'idiot. Voilà, je suis un idiot qui court le monde à la recherche d'autres idiots pour être moins seul et faire avec eux du théâtre et de la musique pour gratter l'idiotie du spectateur, c'est-à-dire nos envies et peurs communes d'être grands, d'être petits, de briller, de disparaître. D'ailleurs, *Sans doute* s'ouvre sur cette phrase : « Ce que je pense ne compte pas, ce qui compte, c'est ce que je ne pense pas et qui revient toujours sur moi... »

Sans doute est-il le spectacle qui clôt cet ensemble ?

Je ne sais pas... Brazzaville, Saint-Étienne, Johannesburg, Kinshasa, Maputo, Paris, Rio, Vénissieux, Villeurbanne, Vitry... À chaque nouvelle ville, il s'agit de trouver une nouvelle façon de repartir de zéro en travaillant avec des artistes et, parfois, des habitants, des personnes âgées, des enfants. Nous avons cherché des choses très intérieures dans des couloirs bruyants et nous avons fait beaucoup de bruit dans des endroits très calmes. C'est sûr, en route, notre catalogue de sons, de mots, de situations s'est épaissi. Mais, en même temps, il y avait cette obsession tenace d'un spectacle à l'autre, dont je voulais encore parler une fois, mais de façon plus légère : décrire l'individu comme un héros de la civilisation du désastre, jouisseur et victime du chaos (toujours le fantôme de l'idiot). Alors *Sans doute* s'est construit sans effort à partir d'« un voyage dans nos carnets de voyage ». Il s'est imposé comme un poème parlé/chanté mêlant bribes accumulées depuis dix ans d'errances et écriture de choses nouvelles. Car si chacun des douze musiciens et acteurs de *Sans doute* a participé à au moins l'un des spectacles/voyages des Carnets, c'est aussi la première fois qu'ils sont réunis sur un même plateau. C'est comme si chacun ne détenait que les fragments d'un tout, que tous ignorent ! C'est peut-être ce qui donne à ce *Sans doute* cette énergie particulière. Cette rage et cette douceur. Le résultat est un salut aux étoiles offert par douze individus hors norme, disposés comme pour un salut de théâtre. Un spectacle qui, sur la forme, clôt peut-être un cycle, mais qui, sur le fond, ouvre sur quelque chose d'autre, sur l'extérieur, sur l'autre.

Votre sud est-il africain ou latino-américain ?

Il est brésilien, congolais, sud-africain, mozambicain, mais aussi français et japonais... En fait, il est avant tout imaginaire. Je réunis des artistes voyageurs qui partagent un goût commun pour l'abstraction de certaines formes littéraires et musicales écrites, orales ou improvisées. Il y a aussi les regards exigeants, désespérés et ironiques qu'ils jettent sur leurs situations respectives d'étrangers, et leur désir partagé de s'adresser directement au spectateur, à l'initié comme à celui qu'il faut aller chercher là où parfois il ne s'y attend pas. Bien sûr, les voyages réels sont essentiels, mais ce qui compte, c'est en quoi les territoires (humains autant que géographiques) traversés et habités par ces artistes vont pouvoir progressivement façonner des êtres de fictions : des personnages contemporains qui nous ressemblent, complexes et irréguliers... Plutôt Giacometti, collages Dada, scanners d'organes vitaux, clichés Google Earth, que lever de soleil sur la baie de Maputo ou de Rio, que nous n'avons pas la prétention de vouloir décrire. Nous essayons d'entretenir cette confusion entre mondes lointains et mondes intérieurs.

Comment se sont déroulées les différentes résidences que vous avez mises en place pour travailler ce spectacle, en fonction du temps imparti et des pays qui vous ont accueillis ?

Sans doute s'est travaillé par accumulation, plutôt à notre insu, au cours de toutes ces résidences. Par contre, chacune d'entre elles a donné lieu à des créations, dont certaines continuent d'être jouées en France et ailleurs comme *Ster City*, spectacle lié à nos différentes expériences à Johannesburg. Les Carnets Sud-Nord sont donc un laboratoire itinérant de création théâtrale et musicale en Afrique centrale, Australe, en Europe et en Amérique latine, qui réunit des artistes venus de ces différents points du monde. Ces équipes d'auteurs, de plasticiens, de musiciens et d'acteurs alternent, au cours de résidences de plusieurs mois dans les grandes villes de ces continents, ateliers de formation et de création ouverts aux amateurs, périodes de recherches entre artistes professionnels, performances multimédia, montage et circulation de spectacles vivants. Chacune de ces résidences de recherche de formation et de création constitue une nouvelle page de ces Carnets.

Quand vous parlez de votre processus de création, vous employez le terme de « laboratoire ». Qu'entendez-vous par là ?

Pour moi, c'est l'attitude qui consiste à faire de la rencontre (avec un acteur, un espace, un autre texte, un musicien) le préalable à toute écriture de spectacle. Avec tout ce que cela comporte d'aléatoire et de plongée dans l'inconnu. Cela peut paraître idiot, mais on a bien vu que « idiot » n'est pas « simple ». Dans notre vie quotidienne, beaucoup de pressions, d'inquiétudes de clichés nous privent de certaines rencontres. Par ailleurs, nous attachons une importance égale aux sons et aux mots. Dans notre travail, il n'y a pas de hiérarchie. Enfin, faire du théâtre musical contemporain dans ces endroits « métaphores du monde » comme disait Koltès, c'est forcément laisser « remonter » dans nos spectacles cette logique de la perturbation présente tout le long du processus de fabrication. Je donne un exemple : il y a des endroits où, pour tout un tas de raisons, quand vous arrivez pour animer un atelier de théâtre, le premier jour, il y a six participants, le deuxième ils sont trente, le troisième personne et le quatrième à nouveau six, mais pas les mêmes que le premier jour. Là, soit vous vous en allez, soit vous faites un cours sur la discipline et le respect. Mais si vous commencez à vous demander quel genre de théâtre il faut inventer pour pouvoir travailler dans ces conditions, et si vous trouvez même seulement un peu de solution concrète à proposer, alors, après ça, vous ne regarderez plus jamais, ni n'écrirez ni ne jouerez ou liras le théâtre de la même façon... Je crois que tout cela est sensible dans *Sans doute* qui, formellement, offre des variations sur les codes physiques d'un concert. C'est la tentative d'une étude minutieuse et sarcastique de la génétique des relations : hasard des rencontres entre les individus et nécessité qu'elles aient lieu. Ici, la « tribu » *Sans doute*, ce « casting de horde » est une aubaine. Cet échantillon de société, répartie dans ce vrai faux orchestre, m'a fourni tout ce qu'il faut en termes d'images et de comportements. Ce paysage humain est la réserve inépuisable d'une poésie sonore et visuelle où rien n'est jamais définitif.

Dieudonné Niangouna, l'un des deux artistes associés de l'édition 2013 du Festival, est l'un des artistes les plus proches de vous...

Oui, j'ai rencontré Dieudonné Niangouna en 1996 lors d'un stage que l'on m'avait demandé d'animer à Brazzaville. La nuit, étant donné qu'il n'y avait plus de transport dans la ville en raison du couvre-feu, nous marchions pendant des heures. Sony Labou Tansi était mort un an auparavant et les comédiens ne parlaient que de lui. Les plus jeunes commençaient à déboulonner sa statue, les discussions s'enflammaient... Parmi ce groupe qui avançait de façon mécanique avec la fatigue et où il fallait se battre pour conserver la parole sans toutefois élever la voix, Dieudonné Niangouna finissait toujours par s'imposer comme le meilleur orateur. Plus rapide, parlant plus fort que les autres, inconscient du danger, il connaissait plus de textes que nous tous réunis. Sautant d'un pied sur l'autre, bourrant l'air de coups de poing, il enchaînait Genet et Sergio Leone, Brecht, Mobutu Tchekhov, Tchicaya U Tam'si et puis Brassens, au milieu d'une avenue déserte, aphone, courbé en deux, sourire étrangement figé : « Le bon dieu me le pardonne, j'étais amoureux / qu'il me le pardonne ou non d'ailleurs je m'en fous / j'ai déjà mon âme en peine, je suis un voyou. » Il y a eu la guerre ; plus de nouvelles... On s'est retrouvé par hasard à Yaoundé en décembre 2001. Il jouait avec son frère *Criss Carré Blanc* qu'il venait d'écrire et de mettre en scène. L'histoire de deux pauvres types, violeurs, génocidaires, cherchant la voiture de Fernandel. Dieudonné Niangouna finissait la pièce assis au bord du plateau, en se balançant comme un ours et en hurlant les derniers mots dans un sourire que plus rien ne semblait pouvoir arrêter. J'avais trouvé « l'idiot » qu'il fallait pour commencer les Carnets Sud-Nord six mois plus tard, à Kinshasa. Ensuite, on ne s'est plus quittés pendant dix ans. Maintenant, on peut rester six mois sans se voir, se retrouver ici ou très loin et cela repart aussitôt. Il écrit comme il parle, il joue comme il écrit, brûlant la chandelle par les trois bouts. Il y a ses thèmes récurrents : la folie et la terreur, le chagrin et l'insolence, le sexe dément, la rage, l'amour et le rire ignoble. Pour moi, il reste l'idiot qui fait du théâtre en longeant la nuit, bravant les couvre-feux, contre la bêtise et la peur, des autres et de soi-même. Un idiot indispensable.

Vous parlez d'oratorio en présentant *Sans doute*. Est-ce une forme qui vous touche particulièrement ?

Dans ce spectacle-concert, la musique a la parole. Il y a six musiciens et six acteurs chanteurs. La partition est écrite et, par moments, improvisée. Le « puits d'écriture » de *Sans doute*, c'est ce *background* à la fois dispersé et accumulé depuis toutes ces aventures de création chez ces douze interprètes physiquement et mentalement « à part », au-delà encore de leur talent respectif et des emprunts à leurs supposées cultures d'origine. Et c'est la libération brutale et délicate de ces matériaux vivants qui est mise en scène, en bouche et en son, au cours du spectacle. Je ne voyais pas une trame extérieure qui puisse réunir des artistes aussi « chargés » individuellement. À eux tous, ils parlent une quinzaine de langues différentes et, vu leur écart d'âge, représentent quarante années où les musiques *live*, de la contre-culture des années 70 à l'électro, ont bougé plus vite que le théâtre. L'oratorio est une forme, à la fois abstraite et hyperréelle qui laisse s'échapper de la page le poème, qui lui donne voix et sculpte les corps des récitants, à leur insu parfois.

Votre corpus de textes est composé de fragments de vous et d'autres auteurs.

Je suis un auteur d'occasion(s) ! C'est-à-dire un auteur qui a besoin de l'occasion des rencontres avec l'Autre pour se mettre au travail. J'écris au bord du plateau sous l'influence des acteurs et des musiciens. De plus, dans *Sans doute*, des traces des auteurs croisés sur la route depuis dix ans sont revenues naturellement : Eugène Durif, co-auteur de *Affaires Étrangères*, le premier spectacle des Carnets Sud-Nord, Sony Labou Tansi qui fait dialoguer le ventre avec le cerveau, Mia Couto le Mozambicain qui fait parler les vivants avec les morts, Nicholas Welch et son rap en verlan du zulu et, bien sûr, Dieudonné Niangouna, qui circule entre ces auteurs, en lari et en français, libre comme d'habitude.

Allez-vous faire une nouvelle version de *Sans doute* pour le Festival d'Avignon ?

À l'origine *Sans doute* est un accident. En 2012, nous jouions en France plusieurs spectacles des Carnets Sud-Nord simultanément. L'envie était trop tentante de réunir dans un nouveau spectacle, l'ensemble de ces interprètes dispersés dans ces autres créations, mais nous n'avions plus d'argent. Aussi étrange que cela puisse paraître (mais, encore une fois, nous avons en commun toute cette histoire collective), nous avons pratiquement décidé de jouer avant de répéter ! Puis, peu à peu, entre les représentations suivantes, nous avons volé du temps de répétition. Ce plaisir d'en découdre et cette partition savante et bricolée, c'est ce que nous allons continuer d'explorer avant d'arriver au Cloître des Carmes mais aussi lorsque nous y serons ! Car *Sans doute* est un oratorio instable : celui de l'effort, de la tristesse, du plaisir et de la colère de l'individu qui voudrait dialoguer avec son destin. Vaines tentatives qui l'amènent à toujours plus de questionnements irrésolus (d'où le titre en forme de mot/mensonge). Il fallait bien amarrer toutes ces incertitudes pour mieux les désigner. Et finalement, le seul décor possible où pouvaient s'entendre ces paroles, dites ou chantées, c'est cet alignement que forment les corps des acteurs, des musiciens et de leurs machines à l'avant-scène. Une ligne qui occupe toute l'ouverture du plateau, comme un salut bien réglé. Un salut pas vraiment réel, fracassant et sensuel, adressé à un monde sensuel et fracassé. Ils sont donc tous là, les douze face à nous, du début jusqu'à la fin. Libres, joyeux. Ils s'en fichent, ils sont forts d'être ici. Nous n'avons pas cherché à « mélanger », à « métriser ». C'est déjà beaucoup d'essayer ce simple « côte à côte ».

Propos recueillis par Jean-François Perrier



SANS DOUTE

TEXTES DE **MIA COUTO, JEAN-PAUL DELORE, EUGÈNE DURIF, SONY LABOU TANSI, DIEUDONNÉ NIANGOUNA, NICHOLAS WELCH ...**

CLOÎTRE DES CARMES

durée 1h30

21 22 23 24 à 22H

mise en scène **Jean-Paul Delore** lumière **Patrick Puéchavy** son **Thierry Cousin** costumes et maquillage **Catherine Laval**

avec **Xavier Garcia, Yoko Higashi, Dominique Lentin, Assucena Manjate, Lindiwe Matshikiza, Simone Mazzer, Alexandre Meyer, Frédéric Minière, Dieudonné Niangouna, Isabelle Vellay, Guy Villerd, Nicholas Welch**

production LZD-Lézard Dramatique

coproduction TNP Villeurbanne, Théâtre de Sartrouville et des Yvelines Centre dramatique national, MC2: Grenoble, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale

avec l'aide à la production d'Arcadi

avec la participation du Tarmac Scène nationale francophone et du Théâtre de Vénissieux

avec le soutien du Festival d'Avignon, de la Spedidam, des Saisons Afrique du Sud-France 2012-2013 et de la Région Rhône-Alpes

JÉRÔME BEL

Jérôme Bel est identifié comme chorégraphe, même si certains de ses spectacles sont plus proches du théâtre expérimental que de la danse proprement dite. C'est le cas pour le projet *Cour d'honneur* qu'il présente cet été dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Jérôme Bel vit à Paris et travaille internationalement. En questionnant les codes théâtraux et chorégraphiques, il s'est attelé à produire une critique de la représentation et à explorer les marges de ces champs artistiques. Chaque pièce qu'il signe est un pas de plus dans sa réflexion sur les pouvoirs et les limites de la représentation spectaculaire. Ce qui l'obsède avant tout, c'est le fonctionnement du dispositif théâtral occidental, ce que ce dispositif met en jeu artistiquement et politiquement. Depuis quelques années, son théâtre a pris un tournant documentaire. Il a mis en scène la mémoire de danseurs comme Véronique Doisneau, ballerine du Ballet de l'Opéra de Paris, ou Pichet Klunchun, interprète de Khôn, théâtre traditionnel thaïlandais. Dernièrement, il a cosigné un spectacle avec la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker à partir du *Chant de la terre* de Gustav Mahler. Sa dernière pièce, présentée au Festival d'Avignon en 2012, est une collaboration avec les acteurs handicapés mentaux du Theater HORA basé à Zurich. C'est à l'invitation de Boris Charmatz qu'il vient pour la première fois au Festival d'Avignon en 2011, où il présente une exposition sur son travail intitulée *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h*, proposée par le Musée de la danse à l'École d'Art.

www.jeromebel.fr

Entretien avec Jérôme Bel

Votre spectacle s'appelle *Cour d'honneur* en référence au lieu le plus symbolique du Festival d'Avignon. Pourquoi ce titre ?

Jérôme Bel : En février 2009, j'étais en tournée à Los Angeles. Pendant une visite de la maison des designers Charles et Ray Eames, située face au Pacifique, j'ai eu l'idée de faire un spectacle sur la mémoire d'un lieu, plus précisément d'un théâtre. Ces dernières années, j'avais fait des pièces basées sur les mémoires de danseurs (*Véronique Doisneau* (2004), danseuse du Ballet de l'Opéra de Paris, *Pichet Klunchun and Myself* (2005), danseur classique thaïlandais, et *Cédric Andrieux* (2009), danseur de Merce Cunningham et du ballet de l'Opéra de Lyon). J'imaginai un spectacle dans un théâtre qui raconterait les spectacles qui y auraient eu lieu. Puis, je me suis dit que ce théâtre devait valoir pour tous les autres théâtres, pour TOUT le théâtre, autant que cela se puisse. Ce théâtre n'existe pas, mais j'ai pensé à la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon, qui est l'un des lieux les plus symboliques du théâtre en France. Ce spectacle serait composé à partir des témoignages de ceux que j'appelle les « agents de la représentation théâtrale », à savoir les acteurs, les metteurs en scènes, les techniciens, les scénographes, les danseurs, les chorégraphes, les ouvriers, les pompiers de service, les costumiers, les spectateurs... Toutes ces personnes qui « participent », d'une manière ou d'une autre, à l'événement théâtral seraient sur scène et raconteraient ce dont ils ont été les témoins. Quelques semaines plus tard, Boris Charmatz m'a prévenu qu'il allait être artiste associé à l'édition 2011 du Festival d'Avignon et m'a demandé si je ne serais pas intéressé par la création d'une pièce pour le plein air. Quelle coïncidence incroyable ! Je lui ai donc parlé de ce projet sur la mémoire de la Cour d'honneur. L'idée l'a enthousiasmé. Il en a parlé aux directeurs du Festival, mais comme la Cour d'honneur n'était déjà plus disponible ni en 2011, ni en 2012, ceux-ci m'ont proposé de reporter le projet en 2013. Ça m'arrangeait, vu que je ne savais pas très bien comment m'y prendre avec cette pièce, d'autant que, à ma connaissance, il n'y avait pas eu de précédent, que cela n'avait jamais été fait.

Comment avez-vous rencontré les participants à ce projet ?

Trouver les acteurs et les techniciens qui ont participé à des spectacles dans la Cour d'honneur n'était pas très compliqué puisque leurs noms apparaissaient dans les programmes. Par contre, trouver des spectateurs ayant vu des spectacles dans la Cour d'honneur me semblait plus compliqué. Cette question du « recrutement » des spectateurs a été résolue par les directeurs du Festival d'Avignon qui m'ont proposé de rencontrer les spectateurs durant les trois semaines de l'édition 2011. Nous avons mis cette annonce dans le programme du Festival :

« **AVIS DE RECHERCHE.** En vue de la pièce qu'il prépare pour la Cour d'honneur du Palais des papes en 2013, Jérôme Bel souhaite rencontrer des spectateurs ayant assisté à un ou plusieurs spectacles dans ce lieu depuis la création du Festival. Il les recevra à l'École d'Art, sans rendez-vous, de 15h à 17h, du lundi 11 au vendredi 22 juillet, sauf samedi et dimanche. »

On ne savait pas à quoi s'attendre, peut-être que personne ne viendrait. Personnellement, je n'aurais jamais répondu à une telle annonce ! De plus, mon idée de faire participer les spectateurs était purement spéculative. Je ne savais pas du tout si les spectateurs auraient des choses intéressantes à dire. Et s'ils s'étaient bornés à me dire : « J'ai vu tel spectacle dans la Cour d'honneur en 1983, j'ai beaucoup aimé, j'ai passé une très bonne soirée », je n'aurais pas continué ce projet et peut-être même que j'aurais mis fin à ma carrière, car personnellement je ne fais pas des spectacles pour que les gens passent une *bonne soirée*. Je suis plus ambitieux que ça ! Personnellement, le théâtre a changé ma vie et c'est pour ça que j'en fais professionnellement. Là, l'enjeu était de connaître, quantifier la réception des œuvres théâtrales ou chorégraphiques par de « vrais » spectateurs, des spectateurs dont le théâtre n'est pas le métier, des amateurs de théâtre ou de danse. Ma question était : qu'est-ce que l'art produit sur les gens dont l'art n'est pas le métier ? Qu'est-ce que le théâtre produit dans la vie des gens qui agissent dans un autre champ professionnel ? Quelles sont les conséquences des spectacles sur les spectateurs, en bien ou en mal ?

Avez-vous rencontré beaucoup de spectateurs à la suite de cet avis de recherche ?

En fait, la salle n'a pas désempli. Nous (mon assistant Maxime Kurvers et moi-même) avons rencontré une centaine de personnes. Chaque récit de spectateur était intéressant à différents niveaux. Certains témoignages de spectateurs étaient plus articulés que d'autres. Quelques-uns partageaient des choses très intimes. D'autres approchaient une dimension politique, critique et parfois théorique du théâtre. Face à ce matériel foisonnant, j'ai décidé de recentrer le projet sur ces paroles. Car celui qui fait l'expérience globale de la représentation théâtrale est le spectateur (et pas le technicien de théâtre ou l'interprète, qui eux, sont trop parties prenantes du spectacle et ne peuvent en avoir qu'une expérience partielle). La mémoire de la Cour d'honneur ne sera ainsi évoquée que par les témoignages des spectateurs, à partir du point de vue des spectateurs. J'ai donc décidé de faire le spectacle avec certains d'entre eux. J'ai choisi une vingtaine de spectateurs, dont les paroles étaient les plus subjectives et singulières, qui parlaient de points de vue différents, tous d'âges différents et de catégories professionnelles différentes.

J'ai cette théorie que le spectateur est un paramètre nécessaire à la représentation théâtrale. La représentation spectaculaire ne peut avoir lieu que si les trois fonctions suivantes sont activées : l'auteur, l'interprète et... le spectateur. Il faut savoir que, même si je suis identifié comme chorégraphe, la danse n'est pour moi qu'un moyen, certainement pas un but. Je veux dire que ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est le dispositif théâtral lui-même, que je définis ainsi : des personnes assises dans le noir qui regardent d'autres personnes agissant dans la lumière. Ce dispositif du théâtre occidental, qui a subi de nombreuses modifications depuis le théâtre grec jusqu'à celui que nous connaissons aujourd'hui, est une de mes obsessions. J'essaie de comprendre comment à travers ce dispositif fonctionne la représentation spectaculaire. Chaque spectacle que je fais est une tentative de révéler les pouvoirs, mais aussi les limites de ce dispositif.

Ça, c'est la théorie, mais en pratique, mettre en scène des spectateurs qui ne sont jamais montés sur scène, qui plus est dans la Cour d'honneur face à deux mille autres spectateurs, semblait risqué. Cependant, même si mon projet était pour le moins expérimental, il fallait donner la place qui devait revenir au spectateur : la place d'honneur. Comme j'ai décidé de continuer, il fallait trouver un titre. *Cour d'honneur* s'est imposé. La Cour est le sujet de la pièce, c'est aussi bête que ça, c'est le personnage principal comme Hamlet est le nom du personnage principal dans la pièce de Shakespeare.

Pendant les séances de travail avec les spectateurs, leur parole était-elle complètement libre ou aviez-vous imaginé un questionnaire précis en fonction de votre projet ?

Complètement libre bien sûr ! Mon travail était essentiellement d'écouter les spectateurs et de mettre en forme avec eux leurs paroles, afin qu'elles soient audibles par les autres spectateurs.

Des acteurs professionnels partageront la scène avec les spectateurs. Quelle sera leur part dans le spectacle ?

Le deuxième principe de ce spectacle, c'est que certains souvenirs évoqués par les spectateurs seront parfois réactivés. C'est-à-dire que certaines des scènes de spectacles que les spectateurs auront vu dans le passé dans la Cour d'honneur seront rejouées par les acteurs ou les danseurs d'alors.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



COUR D'HONNEUR

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES
durée estimée 2h - création 2013

17 18 19 20 à 22h

conception et mise en scène **Jérôme Bel** assisté de **Maxime Kurvers**

textes de **Euripide, Heinrich von Kleist, Jonathan Littell, Molière** (en cours)

avec les spectateurs **Virginie Andreu, Elena Borghese, Vassia Chavaroche, Pascal Hamant, Daniel Le Beuan, Yves Leopold, Bernard Lescure, Adrien Mariani, Anna Mazzia, Jacqueline Micoud, Alix Nelva, Jérôme Piron, Monique Rivoli, Marie Zicari**

et les interprètes **Isabelle Huppert, Samuel Lefeuvre, Antoine Le Ménestrel, Agnès Sourdillon, Maciej Stuhr, Oscar Van Rompay** (en cours)

production Festival d'Avignon

coproduction France Télévisions, Association R.B. (Jérôme Bel)-Paris

Le spectacle sera diffusé en direct sur France 2 le 19 juillet.



TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

PICHET KLUNCHUN AND MYSELF

un film de **Jérôme Bel** et **Aldo Lee** du spectacle de Jérôme Bel

UTOPIA-MANUTENTION (voir page 147)

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER ET BORIS CHARMATZ

Anne Teresa De Keersmaeker fait irruption sur la scène artistique contemporaine au début des années 80, avec des pièces devenues depuis des références incontournables. Écrites selon des principes de musique répétitive, *Fase* en 1982 puis *Rosas danst Rosas* l'année suivante renouvellent le lien entre musique et danse. Ce qui frappe dans ces premières œuvres, c'est leur extrême maturité chorégraphique, fondée sur une pratique virtuose du mouvement et un lien quasi mathématique à l'espace et au temps. Tous les spectacles à venir sont déjà contenus dans cette grammaire épurée : Anne Teresa De Keersmaeker a trouvé son sillon et ne cessera de le creuser avec ténacité. Avec une incomparable force de travail et une ouverture aux styles musicaux les plus divers, l'artiste belge construit un répertoire vivant, jalonné de pièces emblématiques telles *Mozart/ Concert Arias*, *Drumming*, *Rain*, *Zeitung*, *The Song* et plus récemment *3Abschied* créée en collaboration avec Jérôme Bel. Un répertoire qu'elle entretient avec sa compagnie, Rosas, et l'école qu'elle a créée à Bruxelles en 1995, P.A.R.T.S. Au Festival, elle a dansé *Fase* et présenté *Rosas danst Rosas* en 1983, *Mozart/Concert Arias* dans la Cour d'honneur en 1992 et fait une belle apparition dans 'dieu & les esprits vivants' de Jan Decorte en 2005. En 2010 et 2011, elle décline dans *En Attendant* au Cloître des Célestins et dans *Cesena* à la Cour d'honneur, un travail sur la musique *ars subtilior*, jouant respectivement du crépuscule et de l'aube.

www.rosas.be

Formé à l'Opéra de Paris et au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon, **Boris Charmatz** n'a pourtant jamais rêvé du répertoire. Dès son plus jeune âge, ce sont les spectacles inventifs de Dominique Bagouet et de Jean-Claude Gallotta qui retiennent son attention. Très tôt, il forme le dessein de « faire de la danse autrement ». C'est en travaillant comme interprète chez Régine Chopinot et Odile Duboc, dont il apprécie la démarche expérimentale, qu'il trouve sa voie. 1993 est l'année de ses premiers pas de chorégraphe avec *À bras-le-corps*, cosigné avec Dimitri Chamblas, avec qui il a fondé l'année précédente l'association edna. Depuis, ses pièces ont marqué la danse contemporaine, de *herses à régi* en passant par *Con forts fleuve*. Toutes procèdent d'un credo particulièrement trempé, d'une vision élargie de la danse. Une danse qui n'a de cesse de s'interroger elle-même, jusqu'à se déployer dans des conditions propres à la rendre impossible, à l'intérieur d'un poste de télévision (*héâtre-élévision*) ou sur une plateforme tournoyant au rythme d'une machine à laver (*Programme court avec essorage*). Aujourd'hui, Boris Charmatz poursuit ses activités de création et de réflexion à la tête du Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qu'il a conçu comme un « espace public ouvert et expérimental, résolument en mouvement ». Il n'en déserte pas pour autant les plateaux comme interprète dans ses propres projets comme dans ceux d'autres chorégraphes. Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, il y a présenté *Flip Book* et *La Danseuse malade* en 2010, puis *Levée des conflits* au Stade de Bagatelle et *enfant* dans la Cour d'honneur en 2011.

www.museedeladanse.org - www.borischarmatz.org

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker et Boris Charmatz

Dans *Carnets d'une chorégraphe*, vous racontez que la musique de Bach était présente pendant les répétitions de *Violin Phase*, votre première pièce. En choisissant d'investir la *Partita n°2*, avez-vous le sentiment de revenir à un point d'origine ?

Anne Teresa De Keersmaeker : À l'époque, je parlais de zéro : il s'agissait pour moi d'apprendre à fabriquer une danse, très concrètement. Travailler avec la musique de Steve Reich a été une forme d'auto-apprentissage. J'aimais la structure de cette musique – son aspect à la fois répétitif et incarné, mathématique et sensible, et c'est une qualité qu'on trouve chez Bach. J'ai passé beaucoup de temps en studio pour cette pièce, à essayer encore et encore : à chercher les mouvements, à les agencer, à trouver une structure. Effectivement, Bach était présent parmi les musiques qui me soutenaient. C'était un appui. À un moment, j'ai dû trancher, j'ai décidé de faire une danse de quinze minutes sur *Violin Phase*. Progressivement, un certain nombre d'idées se sont dégagées : la répétition, l'accumulation, des combinaisons, des manières d'assembler ensemble des mouvements. Le deuxième paramètre c'était : comment organiser tout cela dans l'espace ? Là, je me suis demandé quelle était la part continue, permettant à la répétition d'avancer. La figure qui m'a permise d'établir cette continuité, c'est le cercle. Tout cela est venu progressivement, par étapes, par avancées, par reculs. Ce premier solo, je l'ai fait en 1982, ça fait trente ans maintenant !

Boris Charmatz : Parmi les choses que tu m'as dites au tout début du projet, il y avait cette question : où en est ma danse aujourd'hui ? J'ai le sentiment que certaines chorégraphies obligent à se poser cette question, comme des lieux sur lesquels on retourne sans cesse, pas des gammes, mais un lieu à réinvestir. Est-ce que *Partita 2* te paraît avoir cette place pour toi aujourd'hui ?

A.T.D.K. : Dans mes quatre premières pièces, je dansais moi-même ; après, pour diverses raisons, j'ai eu besoin de prendre du recul, j'ai davantage travaillé en tant que chorégraphe. Et puis à un moment, j'ai recommencé à danser moi-même. Mais cela faisait longtemps que je n'avais pas entrepris de travail en studio avec cette question : « Quelle est ma danse, ma manière de danser aujourd'hui ? » Et c'est vraiment avec cette question que je veux travailler sur la partita. Cela m'amène à puiser dans des mouvements qui sont déposés dans mon corps, mais également à me repositionner. Ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est que dans la partita de Bach, ça danse, ça bouge beaucoup. Gigue, courante, allemande : ce sont, au départ, des constructions musicales issues de structures de danses folkloriques.

Il y a ces strates anciennes, toujours présentes. Qu'en est-il de votre rencontre, et de votre envie de travailler ensemble ?

A.T.D.K. : Le point de départ, c'est le Festival d'Avignon 2011, dont Boris était l'artiste associé. Je ne sais plus exactement comment, mais nous en sommes venus à nous dire « dansons une fois ensemble, pour voir ». Nous avons commencé par improviser. C'était en silence je crois.

B.C. : Oui, c'était une sorte d'atelier, qui comportait déjà certaines questions que nous avons ensuite reprises, comme « *my walking is my dancing* » : ma marche est ma danse.

A.T.D.K. : Avec Boris, il y a eu une rencontre. Il est assez rare de trouver des gens qui ont une pratique continue en tant que chorégraphe, en tant qu'interprète, et une réflexion articulée sur les deux qui rejoint et se nourrit sans cesse de la question « quelle est ma danse aujourd'hui ».

Dans cette pièce, on a le sentiment que vous essayez de spatialiser la mesure en dessinant dans l'espace une sorte d'infra-notation musicale. Comment avez-vous « tranché » dans cette partition ?

B.C. : Nous avons beaucoup travaillé à trouver le contrepoint, la ligne brisée, en nous appuyant sur la basse principalement. Nous essayons de faire émerger une structure sous-jacente en procédant par ajouts de couches. En gros, ce que nous suivons, c'est cette basse, plus certains éléments qui nous paraissent marquants. Des moments saillants, provoquant un imaginaire, poussant du côté du saut, de la danse folklorique.

A.T.D.K. : Ce qui m'intéresse, c'est que, d'une part la danse permette de visualiser la structure de la partition, ses fondations en quelque sorte. Et en même temps, que l'on puisse jouer sur tous les niveaux les plus directs de la musique. Pouvoir suivre par moments l'aspect immédiat de ce que la musique produit dans nos corps : les envolées, les vertiges, le plaisir physique, la réponse la plus immédiate au son. Ces deux niveaux s'entremêlent sans cesse. Et le fait que le musicien soit présent sur scène participe de ces deux niveaux, amenant une autre visualisation du rapport entre corps et musique. D'ailleurs l'interprétation d'Amandine Beyer nous a beaucoup apporté sur la compréhension de cette partition, ses mécanismes internes, et la manière, à notre tour, de l'interpréter. Un spectacle donne toujours une image du processus de travail. Pouvoir répéter dans ces conditions avec Amandine Beyer et, parfois avec George Alexander Van Dam, a été un luxe et un réel plaisir. Je crois que la pièce transmettra aussi quelque chose du plaisir que nous avons eu à écouter, à voir, et à comprendre cette musique en leur présence.

On retrouve chez Bach ce qui vous intéresse chez Steve Reich en un sens : la pureté de la composition mathématique, et en même temps, l'aspect sensible, presque douloureux par moments.

B.C. : Bach est souvent considéré comme un compositeur très abstrait, mais dans la partita, et la chaconne en particulier, on découvre une part charnelle, un aspect écorché vif. Amandine Beyer, la violoniste qui travaille avec nous, disait que pour elle, la musique de Bach était toujours en dialogue avec Dieu. Or ces aigus, qui déchirent les tympanes, viennent de l'âme d'un homme – je vais dire une hérésie – mais d'un homme privé de Dieu, auquel Dieu fait défaut.

A.T.D.K. : Pour moi, Bach, c'est de la structure, mais sa dimension transcendante est inscrite dans la chair. Après, la question se pose toujours lorsqu'on aborde des chefs-d'œuvre : est-ce que ce n'est pas trop ambitieux de vouloir faire de la danse sur cette musique ? Une autre question que je continue de me poser concerne notre duo : sur cette armature soliste, très épurée, est-ce que le fait de faire un duo « homme / femme » n'est pas un peu risqué ? Est-ce que ça ne risque pas de forcer une interprétation ? Parfois je me dis qu'il faudrait presque séparer les corps, faire deux solos. Et en même temps, nos corps suivent la partition, ils matérialisent davantage des énergies ou des rythmes que des corps psychologisés.

À propos de ce projet, Boris Charmatz écrit : « Il ne s'agit peut-être ni de volonté de confrontation, ni de parallélisme volontaire, ni d'exercice d'admiration. » Comment avez-vous essayé de vous placer auprès de la musique sans être au-dessus, au-dessous ou contre elle ?

B.C. : Lorsque Anne Teresa m'a dit qu'elle voulait travailler sur Bach, je me suis dit : « Ouh... difficile. » Pour prendre un exemple connu, il existe peut-être quatre-vingt-quinze interprétations chorégraphiques du *Sacre du printemps*, mais beaucoup sont très réussies. J'ai rarement vu de pièces chorégraphiques réussies sur Bach. C'est une montagne. C'est peut-être trop haut, ou trop construit, ou trop solitaire, trop abstrait, je ne sais pas. En un sens, ce que nous faisons n'est jamais au niveau de cette architecture abstraite. Du coup, nous essayons plutôt d'apporter un « tremblé », une légère indétermination par rapport à l'absolue perfection de la musique. Il y a toujours ce doute : est-ce qu'on peut arriver à faire quelque chose d'intéressant ? Est-ce qu'on peut se mesurer à cette montagne ? C'est aussi pour ça que nous marchons beaucoup... Pour cheminer aux côtés de la musique.

A.T.D.K. : L'autre jour, Boris m'a invitée à participer à un atelier *Gift* pour des non-professionnels, et nous avons travaillé sur cette musique – sur la courante et sur l'allemande. J'ai donné quelques principes de base, et nous nous sommes lancés. Nous n'avions qu'une heure et demie. Et en les regardant danser sur Bach, je me disais : finalement, est-ce que ce n'est pas mieux ainsi ? Est-ce que ce n'est pas plus beau quand ce n'est pas construit ? Quelques gestes très simples, sans technique particulière. L'aspiration du corps par cette musique, du corps dans toutes ses limites, tout son désir d'atteindre cette musique, de fusionner avec elle.

B.C. : Je trouve ça bien que les deux soient possibles. Notre travail en studio, à essayer, réessayer, encore et encore. Et le travail avec les amateurs, en une heure et demie. Parce qu'il y a le spectacle, et il y a ce que tout ce temps avec cette musique aura déposé en nous. Le soir, en rentrant, je continue à siffloter la partita, ou à la retrouver dans ma tête en m'endormant.

Propos recueillis par Gilles Amalvi



PARTITA 2

SEI SOLO

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée 1h10 - création 2013

23 24 25 26 à 22H

chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaeker**

musique **Johann Sebastian Bach**

scénographie **Michel François** costumes **Anne-Catherine Kunz** assistanat artistique et direction des répétitions **Femke Gyselinck**

coordination artistique **Anne Van Aerschot**

avec **Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaeker**

et au violon **Amandine Beyer**

production Rosas

coproduction Festival d'Avignon, La Monnaie / De Munt (Bruxelles), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Kunsterfestivaldesarts (Bruxelles), ImPulsTanz (Vienne), La Bâtie Festival de Genève, Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Théâtre de la Ville avec le Festival d'Automne à Paris, Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne), Künstlerhaus Mousonturm (Francfort)

avec le soutien du Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, des Autorités flamandes et de Middle Oak



DES ARTISTES UN JOUR...

ÉTRANGLER LE TEMPS

18 JUILLET À 19H30 - OPÉRA-THÉÂTRE

avec **Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh**

(voir page 136)

CARNETS D'UNE CHORÉGRAPHE : EN ATENDANT & CESENA

20 JUILLET À 15H - GYMNASÉ DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

avec **Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić**

(voir page 136)

CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

REGARDS SUR LA COUR D'AUTRICHE

24 JUILLET À 12H - CHAPELLE SAINT-LOUIS

violon **Amandine Beyer** clavecin et orgue **Willem Jansen**

(voir page 149)

DELAVALLET BIDIEFONO

Chaque jour, **DeLaVallet Bidiefono** court le long du fleuve Congo, accompagné des jeunes danseurs de la compagnie Banninga qu'il a créée à Brazzaville en 2005. Une compagnie en même temps qu'une école, sans murs et sans véritable structure, qui réunit vingt-trois danseurs et une équipe de techniciens baptisés «les Courageux». Une compagnie qui travaille aujourd'hui à la création d'un lieu pérenne pour la danse à Brazzaville. Figure majeure et locomotive de la danse contemporaine dans son pays, DeLaVallet Bidiefono a entamé sa carrière à son arrivée dans la capitale congolaise en 2001, à l'issue de la guerre, après avoir quitté Pointe-Noire, la ville où il est né dans les années 80. Extrêmement physique, sa recherche chorégraphique est aussi bien nourrie par les cultures traditionnelles que par des influences contemporaines. Cet aventurier du mouvement cultive aussi les métissages disciplinaires, comme en témoignent ses collaborations avec des artistes de théâtre tels David Bobee et David Lescot. C'est aux côtés de ce dernier qu'il participe pour la première fois au Festival d'Avignon, avec *Trente-trois tours* créé en 2011 dans le cadre des Sujets à Vif. Ses échanges avec Dieudonné Niangouna sont nombreux et féconds, au quotidien à Brazzaville, mais aussi pour leurs projets artistiques respectifs. C'est ainsi que DeLaVallet Bidiefono chorégraphie cette année les combats de *Shéda*, alors que l'artiste associé de l'édition 2013 lui a écrit un texte pour *Au-delà*.

www.banninga.org

Entretien avec DeLaVallet Bidiefono

Quelle est la genèse du spectacle que vous créez au Festival d'Avignon, *Au-delà* ?

DeLaVallet Bidiefono : Les premiers jalons de cette création ont été posés en 2011, quand Dieudonné Niangouna m'a proposé d'être artiste associé au Festival Mantsina sur scène, qu'il organise chaque année à Brazzaville. Je ne souhaitais pas présenter un spectacle déjà joué et je n'avais alors pas de véritable création en cours. J'ai donc décidé d'ouvrir un chantier artistique, avec des danseurs de mon école, plutôt qu'avec les danseurs professionnels qui avaient jusqu'alors participé à mes pièces. Cette école n'a ni murs, ni véritable structure, elle est constituée essentiellement de corps : il s'agit d'un groupe de vingt-trois danseurs amateurs, que je forme au quotidien, et d'une équipe technique dont les membres sont surnommés «les Courageux». Je n'avais alors pas de projet de production, mais le désir de donner à ces jeunes danseurs leur place sur scène. Ce chantier chorégraphique a constitué la matrice d'*Au-delà*, qui réunit, entre autres, cinq danseurs présents depuis le début de l'expérience.

Pourquoi avoir choisi de créer un spectacle sur le thème de la mort ?

Au Congo, la mort est au cœur du quotidien. Les explosions meurtrières du 4 mars 2012 à Brazzaville nous l'ont rappelé (ce jour-là, un dépôt de munitions a explosé en plein cœur de la ville). Nous n'avions pas besoin d'un tel rappel, après des années de guerre civile, de famines et les nombreuses catastrophes que nous avons connues. Des drames cruels ponctuent la vie des Congolais, comme l'effondrement de la toiture d'un marché en 2011, ou encore le crash d'un avion-cargo qui a causé la mort de trente-deux personnes en novembre dernier. Mais ces catastrophes ne sont pas des fatalités : la mort est aussi un problème politique. Les hôpitaux manquent de moyens, les populations sont affamées, les richesses sont confisquées. Tout cela constitue le terreau sur lequel la mort prospère.

Au-delà est un titre qui ne suggère pas uniquement le moment de la disparition.

Si les chemins qui mènent à la mort sont particulièrement terribles au Congo, je vois toutefois dans la mort une grande poésie. Les victimes de la guerre civile sont, par exemple, vénérées comme des héros aujourd'hui : on jette des fleurs chaque année en leur honneur. Je vois parfois des mères assises à pleurer leurs fils à l'endroit où ils sont tombés. La mort n'est pas seulement présente lorsqu'elle survient, mais aussi à travers les veillées que l'on organise pour les défunts. Les morts sont toujours là, avec nous. Par exemple, pour la Toussaint, nous apportons à nos morts ce qu'ils aimaient. C'est même étonnant de constater l'importance qu'on accorde aux morts, alors que l'on manifeste bien moins d'égards aux vivants. Quand une personne est malade, on se dit que cela va passer. Une fois morte, il faut voir l'investissement – en temps et en moyens – qu'on lui consacre. Le deuil dure une semaine, les proches font la fête, rient autant qu'ils pleurent. Nous honorons plus les morts que les vivants, c'est sur cet aspect-là que je veux travailler. Le titre *Au-delà* indique bien cet endroit du seuil, du passage. À Brazzaville, les tombes sont partout, la ville est elle-même un cimetière, dans lequel nous vivons. J'en viens parfois à me demander si c'est nous qui sommes morts, ou eux qui sont partis. Nous partageons le même espace. Quant à nous, nous dansons sur les tombes, sur cet espace funeste mais vivant.

La danse est-elle un moyen de faire revivre tous ces morts ?

Nous sommes animés par leurs esprits, au sens littéral du terme. Pendant les veillées, certaines personnes entrent en transe : un ami qui buvait tranquillement une bière se met soudain à pleurer, à convulser, à parler dans d'autres langues, à énumérer les noms de la famille. Les gens présents savent alors que c'est l'esprit du défunt qui s'exprime, utilisant le corps d'un vivant comme canal. Pour moi, la danse travaille sur ce phénomène. Elle permet un passage vers un autre plan, elle nous relie, nous rapproche de l'au-delà, empruntant le canal du corps. À Avignon, je veux ramener tous les esprits et tous les sorciers du Congo, toutes les personnes qui sont mortes. Je veux leur faire rencontrer les esprits locaux, du Cloître des Célestins et, que tous ensemble, nous dansions et nous fassions la fête.

Votre pièce réunit des danseurs, bien sûr, mais aussi un acteur, des musiciens et Dieudonné Niangouna, via un texte que vous lui avez commandé...

Sur le plateau, nous serons en effet six danseurs, deux musiciens et un chanteur, Athaya, que j'ai l'habitude de qualifier de Tom Waits congolais. Il ne joue pas vraiment, il parle et chante avec une voix très grave, d'autant plus surprenante qu'elle émane d'un corps particulièrement fin. Athaya a quelque chose d'un fantôme : son histoire et son corps sont empreints de secrets, de mystères. Quatre danseurs sont issus de Brazzaville où nous nous formons depuis des années. Tous ont vécu la guerre. Durant le processus de création, chacun partage avec le groupe ses propres expériences. À partir de ce vécu, nous travaillons beaucoup sur le mode de l'improvisation. Nous prenons nos récits pour appui, par exemple celui d'une danseuse qui a dû traverser des champs de morts pour aller chercher du manioc pour son enfant. Il y a du jeu aussi. Nous ne cherchons pas à faire du théâtre, mais le théâtre surgit malgré tout. Depuis plusieurs années, je travaille avec des metteurs en scène et des comédiens comme David Bobee, David Lescot ou Dieudonné Niangouna. Cela m'a sans doute tiré vers la narration, en tout cas vers le théâtre, vers un désir de production d'images.

Comment avez-vous travaillé avec le texte de Dieudonné Niangouna? Quelle relation entretenez-vous avec lui?

Dieudonné est venu assister à une étape de création. Nous avons discuté un moment, puis je lui ai donné carte blanche. Je ne suis pas du tout intervenu dans le processus d'écriture de son texte. Il m'a rapidement envoyé une proposition très riche, très dense. Son écriture est dure et violente : il injurie Satan, Dieu, l'enfer, sa mère, moi, lui-même, la danse, le théâtre. Il s'insurge contre tout et tout le monde. J'ai opéré un tri dans cette matière foisonnante car, si tout le récit m'intéresse à titre personnel, tout n'intéresse pas la pièce. Nous discutons quotidiennement sur nos projets et nos expériences. Pour la préparation du Festival d'Avignon, cet échange s'est intensifié : je lui ai commandé un texte pour *Au-delà* ; il m'a sollicité pour chorégrapier des scènes de son spectacle *Shéda*. Je prends beaucoup de plaisir à cette collaboration. J'adore faire danser les corps de ceux qui ne dansent habituellement qu'avec leur bouche. Une partie des répétitions de nos deux pièces s'est déroulée à la même période : *Shéda* le matin, *Au-delà* l'après-midi. Certaines préoccupations et certains gestes traversent donc, sans doute, les deux spectacles, d'autant plus que nous travaillons avec le même bassiste. Il s'agit d'une longue histoire puisqu'en 2005 déjà, Dieudonné avait enregistré la voix *off* de ma première pièce, *La Liberté d'expression*.

Votre danse est extrêmement physique. Vous parlez souvent des danseurs comme de guerriers.

Cette physicalité vient de la violence du combat que nous menons. Nous nous battons en permanence pour nous faire entendre, respecter, accepter. Cette violence ressort naturellement sur le plateau. Notre entourage et l'institution nous renvoient en permanence que la danse contemporaine est un art ou une activité pour les Blancs, que son existence en Afrique est un fait de colonisation. Pour moi, danser est un engagement, une résistance, un jeu avec la mort. Une personne qui pratique la danse, chez nous, n'existe pas, est invisible, comme morte. Nous ne bénéficions d'aucun soutien, c'est extrêmement important de se rendre compte de cela. Les artistes congolais travaillent avec leurs propres moyens, c'est-à-dire avec leur respiration et l'énergie du quotidien. Choisir l'art chez moi, c'est comme aller au champ de bataille : c'est se battre contre les carcans de la société, contre les institutions, contre soi-même.

Dans ce contexte, dans quels endroits pouvez-vous travailler?

Il existe à Brazzaville deux lieux du ministère dans lesquels nous pouvons travailler. Mais c'est très précaire, puisqu'ils sont également mis à la disposition des politiques et des religieux. Je cherche donc, depuis plusieurs années, à monter un lieu indépendant pour les danseurs. J'ai décidé de le faire seul, avec les danseurs de Brazzaville. J'ai acheté un terrain avec l'argent des tournées que je réalise à l'étranger. Nous sommes en train de construire le plateau, mais il n'y a pas encore de murs.

Malgré toutes les difficultés que vous rencontrez, vous manifestez beaucoup de joie et d'optimisme.

Je crois que cette posture correspond à une étape de ma vie. En effet, les combats que je n'ai jamais cessé de mener ont en partie abouti. Cela génère de l'espoir. J'ai le sentiment d'avoir avancé, d'être passé du point A au point B. Lorsque j'ai commencé la danse, seules deux compagnies existaient à Brazzaville. On y compte désormais plus de deux cents danseurs contemporains. Plus globalement, je crois qu'il peut y avoir de la joie dans le combat : tu gagnes ou tu perds, mais dans les deux cas, tu agis. Le mot espoir est important : une lueur qui apparaît justifie l'énergie dépensée. Elle indique que, si je fais encore un effort, je vais y arriver. Dans nos villages, lorsque quelqu'un demande son chemin, on lui répond souvent : « Tu vires à gauche et tu es arrivé, c'est juste à côté. » En réalité, il reste probablement des kilomètres à parcourir, mais cela donne de l'espoir. Aujourd'hui, j'en suis à ce stade. Auparavant, je n'aurais pas cru celui qui m'aurait promis un plateau pour travailler, des tournées, ou qui aurait parié sur un artiste congolais associé au Festival d'Avignon. Dieudonné Niangouna et moi-même sommes heureux du chemin parcouru, de la reconnaissance acquise.

Propos recueillis par Renan Benyamina

✕⊙

AU-DELÀ

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

durée estimée 1h - création 2013

19 20 22 23 24 25 à 22H

chorégraphie **DeLaVallet Bidiefono** musique **Morgan Banguissa, DeLaVallet Bidiefono, Armel Malonga** texte **Dieudonné Niangouna**
assistant à la chorégraphie **Destin Bidiefono** lumière **Stéphane 'Babi' Aubert** son **Jean-Noël Françoise**

avec **Morgan Banguissa, Jude Malone Bayimissa, DeLaVallet Bidiefono, Ingrid Estarque, Ella Ganga, Armel Malonga, Athaya Mokonzi, Nicolas Moumbounou, Igor Nlemvo Massamba**

production Compagnie Banning / DeLaVallet Bidiefono
production déléguée Le Grand Gardon Blanc

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre Paul Éluard de Choisy-le-Roi, Parc de la Villette (résidence d'artistes 2013), Le Carré Sainte-Maxime, Châteauevallon Centre national de Création et de Diffusion culturelles
avec le soutien de la Région Île-de-France, du Conseil général du Val-de-Marne, de l'Institut français dans le cadre du programme Afrique et Caraïbes en Créations, de l'Ambassade de France au Congo,
de l'Institut français du Congo (Brazzaville), d'Eclair et de la Spedidam
Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de Total pour l'accueil de ce spectacle.

FAUSTIN LINYEKULA | STUDIOS KABAKO

Citant aussi bien le chanteur nigérian Fela Kuti que le poète chinois Meng Jiao, travaillant avec autant d'engagement dans la simplicité d'une cour de Kisangani que dans le confort feutré de la Comédie-Française, **Faustin Linyekula** est un artiste aux références et aux expériences multiples. Ses créations ont cependant toutes pour terreau l'histoire tragique et la réalité complexe de son pays, la République Démocratique du Congo, ex-Congo belge, ex-Zaïre. Un pays qu'il a dû, en raison des troubles politiques, quitter quelques années pour le Kenya où il a fondé, avec Opiyo Okach et Afrah Tenambergen, la première compagnie de danse contemporaine de Nairobi. Puis l'idée du retour s'est imposée. D'abord à Kinshasa, où il crée les Studios Kabako en 2001, puis à Kisangani, où il les transfère en 2006. C'est là un véritable choix de vie. Car les Studios Kabako sont, non seulement, la structure de production des spectacles de Faustin Linyekula, mais aussi un projet pour ce Nord-Est de la RDC dont il est originaire et où il s'agit aujourd'hui, pour lui, de mettre en place un centre culturel et de développer ainsi des activités de formation et d'accompagnement de jeunes artistes congolais. Faustin Linyekula connaît en effet l'importance des rencontres, qui ont largement façonné son travail, puisqu'il associe régulièrement à ses projets des artistes de différentes disciplines, croisant volontiers sa pratique d'auteur chorégraphe avec le théâtre, la musique, la littérature ou encore les arts plastiques. Au Festival d'Avignon, on a pu le découvrir en 2007 avec *Dinozord : The Dialogue Series III* et *Le Festival des mensonges*, puis en 2010 avec *Pour en finir avec Bérénice*.

www.kabako.org

Entretien avec Faustin Linyekula

***Digging* signifie creuser, fouiller. Que cherchez-vous en amorçant le projet *Drums and Digging*?**

Faustin Linyekula : Tout a commencé en 2011. Cela faisait tout juste dix ans que j'étais revenu en République démocratique du Congo (RDC), après plusieurs années passées entre le Kenya, la Réunion, le Rwanda et l'Europe. Dix ans que je m'étais lancé dans l'aventure des Studios Kabako. J'ai ressenti la nécessité de faire le point. Je venais en effet de prendre conscience d'une constance de mon travail : ce besoin insatiable de dire mon rapport à ce pays, de témoigner de ce que j'observe autour de moi, de raconter comment, dans quel contexte politique, les gens continuent à vivre, à rêver, à danser. J'ai donc ressenti ce besoin de revenir vers moi, de revenir à la danse, à ce qu'elle pourrait être avant ou après les mots. J'ai alors pensé à Obilo, le village où j'ai vécu jusqu'à mes huit ans, avec mon père, instituteur. Aussi loin que je m'en souviens, c'est là que se situent mes premiers souvenirs de danse. En retournant là-bas, en retrouvant ces danses-là, quelque chose pouvait peut-être advenir. J'y suis donc retourné pour la première fois en janvier 2011, une semaine pendant laquelle j'ai retrouvé Hanabouton, le grand-maître de percussions de mon enfance, qui était devenu, entre-temps, pasteur dans une église évangélique et qui n'avait, par conséquent, plus le droit de jouer du tambour. Le dimanche avant mon départ, j'ai organisé une fête à laquelle nous avons convié un autre percussionniste, élève d'Hanabouton, qui s'est assis à côté des musiciens. De temps à autre, il se levait pour crier des encouragements que l'on pourrait traduire par « Creuse le tambour! ». Tout est parti de là... Tout n'était donc pas perdu. Si je retournais là-bas une nouvelle fois et que je creusais, alors le son du tambour se réveillerait.

Vous retournez donc à Obilo pour préparer votre spectacle ?

Oui, et toute l'équipe me rejoindra. Et peut-être le vieux maître rejouera-t-il... En projetant ce voyage, je me suis laissé aller à la fiction. Peut-être pourrait-il jouer à la condition qu'il nous emmène loin dans la forêt, loin du regard de ses proches. Mais le son des percussions (*drums* en anglais) porte loin. Il faudrait donc s'éloigner encore, peut-être même jusqu'à se perdre. Face à cette marche dans la forêt, la réalité m'a vite rattrapé. Dans cette région, entre 1997 et 1998, de nombreux massacres de réfugiés hutus rwandais ont été perpétrés. En effet, après le génocide de 1994 au Rwanda, plus de deux millions de Hutus se sont réfugiés en République Démocratique du Congo. Lors de la marche triomphale de Kabila pour prendre le pouvoir à Kinshasa en 1997 avec l'aide de l'armée rwandaise, celle-ci s'est par endroits attaquée aux réfugiés. Si nous nous perdions dans cette forêt, nous croiserions peut-être leurs fantômes. En pensant à ce percussionniste d'Obilo, quelques vers d'un poète chinois du VIII^e siècle, Meng Jiao, me sont revenus : « Qu'est-ce qui peut encore être dit une fois que les sons se sont évanouis ? Une fois que l'espoir est mort, les chansons deviennent vaines. » Ils m'ont paru bien traduire la situation de mon vieux maître de musique : sans espoir, il a dû se demander ce qu'il pouvait encore chanter. Lorsque je réfléchis à mon propre parcours en RDC, je me pose des questions similaires. Que puis-je raconter qui ne soit déjà dit ? Nous tournons depuis dix ans autour des mêmes histoires, des mêmes misères, des mêmes espoirs trahis et des mêmes rêves avortés. Comment continuer ?

Vous repartez sur les traces de votre histoire. Interrogez-vous aussi celle de vos collaborateurs ?

Peut-être ce projet n'est-il, pour mes collaborateurs et moi-même, qu'une manière de nous interroger sur la possibilité d'un cercle. Cette image, qui pourrait être une image d'Épinal sur l'Afrique, m'intéresse particulièrement : danser et chanter en cercle, tenter la circulation des énergies pour former une communauté. Cette image me fascine autant que je m'en méfie. Car dans un pays comme le nôtre, il est impossible de parler réellement d'un cercle. Ou alors il s'agit d'un cercle cassé, disloqué, qu'il faut reconstruire. Où trouver la force de rester debout, d'avancer ? Véronique Aka Kwadeba, par exemple, appartient à la famille de Mobutu, à la noblesse déchue. Que signifie pour elle vivre dans ce pays aujourd'hui ? Elle incarne le point de jonction

entre ce questionnement individuel et ce qui nous réunit en tant que peuple. Car Mobutu, pour le malheur et pour le pire, a représenté pour nous tous un rêve ultime de grandeur et de majesté. On sait bien rétrospectivement ce que cela a donné, mais il nous a fait rêver. Que peut produire l'évocation de Mobutu, dans notre cercle, à travers Véronique qui appartient à sa famille? Maintenant, imaginons une procession errant dans la forêt à la suite d'un maître de musique qui n'a plus le droit de jouer. Qui se perd dans la forêt jusqu'à relier Obilo, un village de l'Est du pays, à Gbadolite à l'Ouest, un village devenu ville à partir de 1969 par la volonté d'un seul homme, Mobutu. Gbadolite et son aéroport où pouvait atterrir le Concorde, son palais somptueux où, chaque année, pour les fêtes, tout le clan se retrouvait autour du Maréchal Léopard. Véronique a connu cette époque. Qu'est-ce donc pour elle que de retourner, pour la première fois depuis la chute de Mobutu, dans cette ville qu'on ne rejoint, désormais, qu'après huit ou neuf heures de moto par une piste terrible?

Comment allez-vous traduire ces expériences sur scène ?

Je ne souhaite pas raconter nos voyages, mais ramener ce que nous aurons capté en déployant nos antennes dans les lieux de notre jeunesse et de nos rêves. Je veux qu'il y ait le moins de mots possibles. Pourtant, Véronique est comédienne; Parnas est, quant à lui, rappeur. Mais je ressens l'envie de les priver de mots, afin que nous tous soyons d'abord présents par nos corps, notre respiration. Que toutes nos histoires affleurent, comme les soubassements de la pièce, et résonnent avec l'image du cercle, mais aussi celle de la procession. Dans les forêts, on ne peut en effet marcher que les uns derrière les autres. Sur scène, nous serons sept : quatre danseurs et trois voix, dont celle d'une comédienne qui interprétera quelques chants traditionnels mongo, un autre peuple issu des forêts de la province de l'Équateur. J'entends également beaucoup de silences ainsi que des explosions de tambours enregistrées. Je vois la forêt, mais aussi la cour des Studios Kabako à Kisangani, dans laquelle nous répéterons après nos voyages. Dans cet espace en plein air, deux familles vivent au quotidien. Quand nous travaillons, il y a toujours des enfants qui nous regardent, des mamans qui traversent pour rejoindre le point d'eau. Je souhaite capter et apporter l'énergie de cette cour. À ce stade du processus de création, je n'ai encore que des désirs et des pistes de travail, mais je sais que je reconnaitrai la forme en la rencontrant.

Vous évoquez régulièrement le tas de cendres sur lequel vous dansez. Pour *Drums and Digging*, vous avez invité une architecte. Qu'envisagez-vous de construire sur le plateau ?

Peut-être cette pièce est-elle avant tout une manière de rendre compte de ce que les Studios Kabako fabriquent à Kisangani, de petits espaces de rêve, à la fois mentaux et physiques. Mais où trouve-t-on la force de rêver dans un contexte si fragile? Une réponse possible réside dans la conscience que nous ne sommes pas seuls. Comment témoigner de cette communauté sur le plateau? Bärbel Müller, l'architecte qui travaille sur notre projet de résidence et de laboratoire de création à Kisangani, a imaginé pour la scénographie une construction éphémère, réalisée avec des matériaux simples. Ainsi, chaque soir, nous construirons, sur scène, un abri, un espace, un cadre, quelque chose de singulier.

Travailler en extérieur n'est pas anodin. Comment cela nourrit-il votre réflexion sur la représentation théâtrale ?

Doit-on considérer la scène comme un espace isolé du monde qui nous permet d'en rendre compte ou bien est-il possible de rester au cœur de la Cité et, de cet endroit, trouver la distance nécessaire? Est-on encore au théâtre quand on ne peut pas fermer l'espace et que, dès le premier jour de travail, tout est donné aux regards extérieurs? Le théâtre est avant tout un lieu de circulation des idées, des émotions, des visions. Je vis pourtant dans un pays où la parole ne circule pas librement sur la place publique. Dans cette cour où nous travaillons, nous tentons d'instaurer la confiance nécessaire pour que la parole circule, pour qu'advienne le théâtre. Borges a écrit : « J'écris pour moi-même, pour quelques amis, et pour adoucir le cours du temps. » C'est un peu ce que nous essayons de faire : avec quelques amis et à l'échelle de la cour, rester debout, rêver.

Comment envisagez-vous le passage de votre cour à celle du Cloître des Célestins ?

Il me semble important de pouvoir ensuite aller à la rencontre du monde, d'éprouver ces petits bouts de rêves face à des regards, des publics différents. Le Festival d'Avignon, par les croisements qu'il suscite, le permet. Il ne s'agit pas de raconter la RDC, mais de nous raconter, d'agrandir cette communauté et de trouver, dans cet acte de partage, la force de continuer.

Vous êtes extrêmement souvent sur les routes. Comment vivez-vous votre nomadisme ?

Je me considère privilégié d'être à cet endroit de l'aller-retour, même si j'ai parfois le sentiment d'être un étranger partout car, pour de nombreux Congolais, je ne suis plus vraiment comme eux. Mais globalement, cette position me nourrit. Parce que cela m'incite à ne rien prendre pour acquis. Lorsqu'on est face à un public qui partage en tous points nos codes, on risque de s'endormir. En RDC, les codes qui sont les miens, les spectateurs ne peuvent les partager que jusqu'à un certain point. C'est exactement pareil ici, en France. Et c'est tant mieux.

Propos recueillis par Renan Benyamina



DRUMS AND DIGGING

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

durée estimée 1h30 - création 2013

9 10 11 12 15 16 à 22H | 13 à 22H10

conception **Faustin Linyekula** scénographie **Bärbel Müller** lumière **Virginie Galas** assistantat à la mise en scène **Dorine Mokha**

avec **Véronique Aka Kwadeba, Papy Ebotani, Rosette Lemba, Faustin Linyekula, Pasco Losanganya, Yves Mwamba, Parnas**

production Studios Kabako

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, KVS (Bruxelles), Festival Theaterformen (Hanovre/Braunschweig) avec le soutien de la Kulturstiftung des Bundes dans le cadre de Shared Spaces, Pamoja - programme ACP-UE d'appui au secteur culturel ACP financé par l'Union européenne

avec le soutien de l'Organisation internationale de la Francophonie et du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Île-de-France
Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de Total pour l'accueil de ce spectacle.

Le spectacle sera diffusé en direct sur ARTE le 13 juillet à 22h20.

QUDUS ONIKEKU

Fasciné à la vue d'un homme se livrant à des acrobaties, c'est âgé d'à peine cinq ans que **Qudus Onikeku**, né en 1984 à Lagos, tente de l'imiter et se met en mouvement. Adolescent, il se forme au sein des Ballets du Nigeria, où il se lasse rapidement de la gestuelle répétitive des danseurs traditionnels nigériens. Il suit alors des stages de danse contemporaine et rejoint, en 2003, la compagnie d'Heddy Maalem, pour lequel il interprète notamment *Le Sacre du printemps*. Son apprentissage de l'acrobatie au Centre national des Arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne, mais aussi du hip hop et de la capoeira, lui permet de s'affranchir des vocabulaires chorégraphiques codifiés. La forme l'intéresse en effet moins que le sens et l'intensité du présent partagé, avec ses compagnons et avec le public, pendant le temps de la représentation. Réfléchir l'art et le monde d'un point de vue qui lui est propre, façonné par ses origines mais aussi par la réalité internationale de son activité, voilà ce qui anime vraiment Qudus Onikeku. Depuis quelques années, il développe une danse puissante et ciselée, occupant l'espace à la manière d'un arpenteur et d'un guerrier. Inspiré par la culture yoruba, l'un des plus anciens peuples d'Afrique, en questionnement perpétuel sur l'histoire du Nigeria, Qudus Onikeku explore les relations complexes entre individu, mémoire, corps et Histoire. *QADDISH* est le dernier volet d'une trilogie composée d'un solo sur la solitude, *My Exile is in my Head* et d'une pièce sur la tragédie de l'Histoire, *STILL/life*, dont une première version avait été créée avec Damien Jalet en 2011 au Festival d'Avignon dans le cadre des Sujets à Vif.

www.ykprojects.com

Entretien avec Qudus Onikeku

***QADDISH* est le dernier volet d'une trilogie. Quel est le fil conducteur entre vos trois dernières créations : *My Exile is in my Head*, *STILL/life* et *QADDISH* ?**

Qudus Onikeku : L'idée d'une trilogie cohérente est apparue au fil des créations, plus précisément après *STILL/life* : chaque pièce réclamait en quelque sorte la suivante. Dans la première, *My Exile is in my Head*, il était question de solitude extrême et d'exil. Dans *STILL/life*, je m'intéressais à la tragédie de l'Histoire et aux façons dont on peut y échapper ou pas. Pour *QADDISH*, j'ai décidé de travailler sur l'idée de mémoire, de généalogie et de tradition. L'histoire du Nigeria, ou plutôt l'histoire officielle du Nigeria telle qu'on peut la lire dans les manuels scolaires, m'interroge beaucoup. Le Nigeria que l'on connaît a moins de cent ans : il existe depuis 1914, date à laquelle le Britannique Frederick Lugard unifia deux territoires, le Nigeria du Nord et le Nigeria du Sud, dans la nouvelle colonie du Nigeria. La formation de celle-ci résultait de transactions commerciales, dont je ressens, dans mon corps, qu'elles ne sont pas mon histoire. Il s'agit donc de prendre de la distance avec cette histoire telle qu'elle est racontée, avec la politique qui façonne nos identités. Pour moi, la solitude permet de trouver un état brut, hors contexte, affranchi des récits. Avec *My Exile is in my Head*, j'ai cherché à éprouver une présence radicale, afin de rencontrer le corps et l'être qui est dans le corps, presque enterré. Pour pouvoir trouver ce corps, il faut s'échapper de son histoire, de ce qu'on nous a transmis. J'ai donc poursuivi ce cheminement sur une voie plus politique dans *STILL/life* : comment l'Histoire peut-elle à ce point être imprimée en moi alors que je ne la connais même pas ? Comment sommes-nous empêtrés dans tout cela ?

Qu'en est-il alors du propos de *QADDISH* ? Est-il plus intime ?

QADDISH trouve sa genèse dans mes interrogations sur ma généalogie. Mon père a quatre-vingts ans et va probablement bientôt nous quitter. Au lieu d'attendre ce moment-là pour honorer sa mémoire, je voudrais la recevoir avant qu'il ne parte. Je souhaite utiliser la mémoire de mon père comme une prolongation de moi-même, de ma propre mémoire. Lorsque je danse, j'ai la sensation que mon corps transporte une mémoire qui me dépasse, mais qui s'échappe dès que je cesse de danser. Je ne suis pas sûr de trouver des réponses dans les quatre-vingts années de vie de mon père, mais je pense qu'elles peuvent être un véhicule, le début d'un voyage qui nous emmène tous les deux encore plus loin dans l'Histoire. Il était lui-même enfant quand ses parents sont morts. Il est né dans un pays occupé, alors que son père, lui, a vécu l'arrivée des colons. Dans la mesure où je suis né dans un pays dit « libre », j'ai à cet égard plus de choses en commun avec ce dernier, qui a vécu une partie de sa vie hors de l'histoire coloniale.

Comment s'est déroulée cette quête ?

J'ai commencé par un voyage avec mon père à Abeokuta, sa ville natale, d'où viennent également le chanteur Fela Kuti et d'autres grands artistes nigériens. Je souhaitais y faire des recherches sur la tradition yoruba, en particulier sur les masques qui nourrissent, depuis longtemps, mon travail artistique. La tradition de ce peuple, qui est l'un des plus anciens d'Afrique, n'est pas qu'une affaire spirituelle ou transcendante : elle repose sur toute une série de codes. Avec tous ces codes, je veux essayer de créer une danse, un langage. À partir de cette tradition, je souhaite inventer une fiction, une proposition poétique. Au cours de ce voyage, Charles Amblard a enregistré beaucoup de sons, de moments que l'on retrouvera peut-être sur scène. Mais l'important n'était pas tant de ramener des matériaux que d'être là-bas, de trouver un état, des essences, quelque chose dans la culture yoruba qui n'a rien à voir avec le monde d'aujourd'hui. Trouver ce qui, dans cette tradition, peut modifier le corps.

Vous êtes également parti en Malaisie. Le voyage est-il un élément important dans votre processus de création ?

Quand je prépare un spectacle, le voyage est en effet très important. Je me déplace beaucoup, en Malaisie et dernièrement aux États-Unis, car cela fait partie du processus de création. C'est le même corps, le mien, qui danse chaque spectacle. Pour changer l'espace et la danse, il faut donc faire entrer le corps dans une autre dimension. Ma danse vient surtout de l'inconscient, de couches de mémoire qui recouvrent mon corps et dont je ne suis pas conscient. Les voyages me permettent d'éplucher ces couches pour atteindre quelque chose de profond. En travaillant sur des états de conscience, je travaille sur des états de corps et modifie ainsi ma danse. En Malaisie, par exemple, j'ai pu rencontrer des gens, des énergies qui me sont proches tout en restant étrangers. On trouve là-bas des philosophies, des traditions, en particulier celles du masque, qui sont assez similaires à celles du Nigeria et cependant, tout y est différent. Le hasard participe, bien entendu, de ces voyages : je ne serais jamais allé en Malaisie si on ne m'avait pas proposé une résidence là-bas !

Les masques que vous évoquez occuperont-ils une place dans votre pièce ?

Le masque m'intéresse moins en tant qu'objet qu'en tant que véhicule et expression d'une philosophie. Dans les cérémonies qui mettent en scène les masques dans la culture yoruba, le « spectacle » commence bien avant l'événement, des semaines en amont. Dans mon travail, je considère que la représentation n'est qu'un événement parmi d'autres du spectacle. Tout commence bien avant la lumière qui s'éteint... Je ne sais donc pas si les masques seront sur scène. Ce que je sais, c'est qu'ils sont bien plus que des objets de décor ou de simples accessoires.

Pourquoi avoir intitulé votre spectacle *QADDISH* ?

Ce titre vient d'un jeu avec mon prénom. Le terme « Kaddish », qui désigne la prière juive pour les morts, signifie « saint », mot qui, en arabe, se dit « Quds » ou « Qudus ». Voilà pourquoi j'ai orthographié le titre de la pièce *QADDISH* et non pas *KADDISH*. Sur les raisons plus profondes de ce choix, tout est parti du *Kaddish* de Maurice Ravel, absolument extraordinaire. Les œuvres sacrées, de manière générale, me touchent beaucoup. En entamant davantage de recherches sur la thématique, j'ai découvert que le *Kaddish* avait la même signification que le *Notre Père* dans la liturgie catholique et que la *Fatiha* musulmane. Il s'agissait donc d'un thème universel. Dans *QADDISH*, je veux suggérer que mon père, c'est aussi notre père, notre passé, notre mémoire à chacun et qu'Abeokuta, la ville où nous sommes partis sur les traces de notre mémoire, pourrait aussi bien être n'importe quel autre lieu, Babylone ou Athènes par exemple. Même si mes spectacles trouvent leur origine dans quelque chose de très personnel, je ne veux pas parler de mon histoire en particulier. Je veux parler de nous tous. Une œuvre de Maurice Ravel sera, entre autres, interprétée sur le plateau par le violoncelliste Umberto Clerici et la soprano Valentina Coladonato, deux musiciens que j'ai rencontrés en 2011 à l'occasion d'une création avec un orchestre classique en Italie. Sur scène, Charles Amblard et Emil Aboosolo Mbo seront également présents. Et quelque part, dans la salle, il y aura sans doute mon père, qui m'a accompagné pendant toute la durée de la création.

Pouvez-vous nous parler un peu de la culture yoruba ? En quoi vous inspire-t-elle ?

Ce qui m'intéresse le plus dans cette culture, c'est un rapport spécifique au temps, un questionnement qui compte parmi mes obsessions. Le temps n'y est pas appréhendé de façon linéaire : les notions de passé, de présent et de futur n'ont pas beaucoup de sens. Par conséquent, le travail de mémoire n'est pas uniquement rétrospectif : ce n'est pas une pelote de laine que l'on déroule. On ne peut pas se contenter de regarder le passé pour comprendre le présent. Car le passé change selon qui le regarde, selon qui le manipule. De la même façon, prévoir le futur à partir du présent ne rime à rien. C'est pourquoi, dans la philosophie yoruba, il y a au moins cent récits sur les débuts du monde. Ils sont tous différents et tous vrais. Si quelqu'un raconte une histoire, on considère que c'est la sienne et qu'à ce titre, elle est véritable et digne d'intérêt. Il y a quelque chose de très démocratique dans cette philosophie. La culture yoruba développe aussi des liens très intéressants entre les notions de spectacle, de souvenir et d'instant présent. Les mots « spectacle » et « souvenir » ont la même racine, tout comme les mots « image » et « maintenant ». Plus que le contenu communiqué, c'est le présent partagé qui est important. Cette idée me plaît beaucoup : pendant mes spectacles, tous les pores de ma peau transportent des radiations, de la mémoire. Il ne s'agit pas de comprendre quoi que ce soit, mais d'être là maintenant. Et dans ce « maintenant », il n'y a rien à analyser, il n'y a que de l'expérience à vivre. J'ai le sentiment qu'en Europe, on recherche toujours un mode d'emploi alors que parfois, pourtant, moins on fait d'efforts et plus on comprend. Il faut donc savoir se relâcher pour accéder à l'événement, être humble, comme je le suis sur scène. Je dois être présent. Apaiser le temps, le public, contrôler l'énergie pour que l'on puisse faire le voyage ensemble.

Pourtant, vos pièces sont traversées par de multiples récits et de multiples influences...

La connaissance, ce n'est que du passé qui s'est immiscé dans le présent, mais ça n'est pas le spectacle pour moi. Il faut se départir de tout ce que l'on a appris. Je dis régulièrement à mes étudiants : « Votre mémoire constitue des bagages. C'est lourd, alors sur scène, il faut l'oublier. » Tout comme les techniques que l'on a pu apprendre : pour moi, la capoeira, le hip hop, la danse africaine, etc. Sur scène, je peux être vide. L'espace peut alors entrer en moi. C'est aussi ce que je demande au public : être vide. S'il n'est pas vide, ou disponible, je ne peux pas rentrer en lui et si je ne rentre pas, le rituel ne marche pas. De la même manière, je suis chaque soir vide de la mémoire d'hier, des représentations précédentes : c'est à chaque fois une nouvelle expérience avec des gens nouveaux. C'est pourquoi l'improvisation est importante dans mes pièces. Et c'est pourquoi il y a rarement des surtitres : je ne veux pas que l'on s'arrête sur du discours, que l'on s'interroge sur ce qui est dit. L'enjeu n'est pas de l'ordre de la compréhension. C'est exactement comme dans la poésie ou dans la musique classique : je cherche du ressenti. Une conscience cosmique, dont on ne peut avoir qu'une perception, mais certainement pas de compréhension.

Existe-t-il selon vous une danse contemporaine africaine ?

Ce qui m'intéresse, c'est de puiser dans nos cultures pour créer aujourd'hui. Je m'intéresse à tous ces artistes qui ont créé des masques, à ces gens qui ont pensé la philosophie yoruba, à tout ce qui a été détruit, effacé ou qualifié de démoniaque par le christianisme. Je veux exhumer cette philosophie et la faire vivre au présent sur une scène. Est-ce que cela donne pour autant de la danse contemporaine ? Peut-être. Mais au-delà des étiquettes, ce qui m'intéresse est purement artistique et philosophique : comment se ré-ancrer dans nos cultures d'origine et dialoguer avec le monde.

Propos recueillis par Renan Benyamina

✕ ⊙ 田

QADDISH

THÉÂTRE BENOÎT-XII

durée estimée 1h - spectacle en anglais surtitré en français - création 2013

6 7 8 9 10 12 13 à 17H

conception et chorégraphie **Qudus Onikeku** dramaturgie **Emil Abossolo Mbo** scénographie et lumière **Guillaume Fesneau, Aby Mathieu** son **Clément Marie Mathieu**

avec **Emil Abossolo Mbo, Qudus Onikeku**

la soprano **Valentina Coladonato** et les musiciens **Charles Amblard, Umberto Clerici**

production Compagnie YKProjects

coproduction Festival d'Avignon, Parc de la Villette (résidence d'artistes 2013), Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Théâtre de Grasse

accueil en résidence au Centre national de la Danse (Pantin), au Rimbun Dahan (Kuala Lumpur), à l'University of California (Davis) dans le cadre de Grenada Artist in Residence et à la compagnie Systeme Castafiore (Grasse)

avec le soutien de la Région Île-de-France, de la CCAS, de la Spedidam et du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Île-de-France

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de Total pour l'accueil de ce spectacle.



AVEC LA CCAS, DANS LE CADRE DE CONTRE COURANT

MY EXILE IS IN MY HEAD

15 JUILLET À 22H - ROND-POINT DE LA BARTHELASSE

chorégraphie et interprétation **Qudus Onikeku** texte **Zena Edwards** lumière **Guillaume Fesneau**

(voir page 163)

TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

DO WE NEED COLA COLA TO DANCE ? de **Qudus Onikeku**

UTOPIA-MANUTENTION

(voir page 147)

ARISTIDE TARNAGDA

C'est au Burkina Faso qu'**Aristide Tarnagda**, né en 1983, fait ses études en sociologie à l'université de Ouagadougou. Très vite, sa passion pour le théâtre prend le dessus et il se lance dans une carrière d'auteur et de comédien avant de devenir metteur en scène. En 2004, sa rencontre avec l'écrivain Koffi Kwahulé au Festival Récrcréâtrales de Ougadougou imprime un tournant décisif à son parcours, inscrivant l'écriture au cœur même de sa vie artistique. Auteur d'une dizaine de pièces, Aristide Tarnagda ancre ses récits dans les réalités du Burkina Faso, mais les transcende par une force d'évocation qui lui permet d'être entendu bien au-delà des frontières de son pays. Ses personnages de fiction, pour reconnaissables qu'ils soient dans le paysage africain, s'expriment toujours dans un verbe en mouvement, vibrant, qui résonne en chaque spectateur, quelles que soient ses origines géographiques. C'est cette force qui a permis à Aristide Tarnagda de répondre aux nombreuses invitations qui lui ont été adressées de l'étranger. C'est ainsi qu'il a écrit, sur une commande d'Eva Doumbia, *Franco do Brésil* à São Paulo en 2009, après avoir fait entendre son écriture en 2007 à la Comédie-Française avec *Exils 4* ainsi qu'au Théâtre National de Bretagne avec *333 millions d'arrêts cardiaques* et *Façons d'aimer*, deux pièces écrites avec le collectif d'auteurs Lumière d'août, lors d'une résidence à l'école du TNB dont Stanislas Nordey était alors le responsable pédagogique. Cette même année 2007, le public du Festival d'Avignon découvrait son écriture avec *Les Larmes du ciel d'août*, une lecture au Jardin de la rue de Mons.

<http://acclamations.unblog.fr/>

Entretien avec Aristide Tarnagda

Vous êtes comédien et êtes, cette année, invité au Festival d'Avignon comme auteur et metteur en scène.

Comment s'est fait le passage entre vos différentes activités artistiques ?

Aristide Tarnagda : Comme toujours un peu par hasard mais, surtout, grâce à ma rencontre avec Lamine Diarra au Festival d'Avignon en 2007. À partir de cette date, nos chemins ne se sont plus quittés, lui me mettant en scène comme acteur et vice versa. L'an dernier, j'ai joué sous sa direction une pièce de Koffi Kwahulé, *Les Déconnards*. Parallèlement à nos répétitions, je me suis lancé dans l'écriture d'une nouvelle pièce, *Et si je les tuais tous Madame ?*, que je présente cette année au Festival et dont Lamine Diarra est l'interprète, aux côtés de trois autres artistes burkinabés. Ce texte est en quelque sorte le pendant de celui que j'avais lu à Avignon en 2007, *Les larmes du ciel d'août*. Si l'écriture est arrivée très tôt dans ma vie, il n'en a pas été de même avec la mise en scène : je ne voulais pas me lancer dans une telle aventure avant de me sentir réellement prêt. *Et si je les tuais tous Madame ?* est la troisième pièce que je monte moi-même, après un premier spectacle au Centre culturel français de Ouagadougou sur un texte inspiré par l'histoire vraie de « filles-mères-célibataires » vivant à Casablanca, ainsi qu'un deuxième travail réalisé en France à la suite d'un mois de résidence sur le site de l'usine Riz Lacroix de Mazères-sur-Salat, en Haute-Garonne, dans le cadre d'un projet appelé *Mémoires d'usine* initié par le collectif Autre sens.

Vous dites avoir commencé à écrire très tôt. Le faisiez-vous pour vous ou pensiez-vous déjà à un public ?

Mes premiers textes datent de 2004 et étaient, dès leur origine, pensés à destination des autres. J'ai toujours considéré que le partage était l'un des fondements de la pratique artistique. C'est pour cela que le théâtre m'est apparu comme le lieu où je devais m'inscrire. J'y suis arrivé comme comédien amateur, grâce à un professeur de philosophie qui voulait créer une troupe culturelle au lycée avec des élèves volontaires. Comme il n'y avait pas beaucoup de personnes enthousiasmées par son projet, j'ai été désigné volontaire, avec d'autres camarades, par mon professeur de français monsieur Poda. Cela s'est révélé être une grande chance. C'est avec lui que j'ai découvert l'art dramatique. Je suis devenu professionnel en intégrant la troupe de Jean-Pierre Guinagané. Mon désir d'écrire était antérieur à cette découverte, mais je ne savais pas comment faire. C'est en pratiquant le théâtre et en le lisant aussi, que m'est venue cette pratique de l'écriture dramatique, dont je n'ai jamais abandonné l'exercice.

Quels sont les auteurs qui vous ont le plus marqué ?

Sans hésitation, Koltès. Mais c'est Koffi Kwahulé, l'auteur franco-ivoirien, qui m'a donné la force de prendre mon stylo.

Votre pièce, *Et si je les tuais tous Madame ?* se présente comme un monologue à plusieurs personnages...

Pour moi, ce n'est pas un monologue, même si la forme que j'ai donnée au texte peut prêter à confusion. Selon moi, c'est la parole d'un homme dans la rue, qui interpelle une femme au volant de sa voiture. À travers ses mots, il convoque son père, sa mère, son ami, sa femme qui seront, eux aussi, d'une certaine manière, présents sur scène. Je me suis toutefois autorisé à dédoubler ces personnages, en faisant en sorte que le héros puisse aussi, parfois, être la voix de son père ou de son ami, puisque nous sommes dans un monde rêvé. Tous ces personnages sont bien évidemment dans sa tête – la tête d'un homme qui a dû quitter son pays –, mais ils ont aussi une réalité de chair, quelque part, ailleurs.

Tous ces personnages, famille et amis, sont bien inscrits dans la vie du héros. Mais qu'en est-il de cette femme au volant de sa voiture, à laquelle il s'adresse sans obtenir la moindre réponse ?

On ne sait pas vraiment. Elle peut tout aussi bien être une femme occidentale, qu'une femme burkinabée, car il y a beaucoup de femmes à Ouagadougou au volant de leur voiture. Je n'ai pas voulu fermer le sens en précisant trop les origines de mes personnages. Il faut pouvoir partir de ce feu rouge, pour aller partout dans le monde. À Varsovie ou à Pékin, aux États-Unis ou en Côte d'Ivoire, étant donné qu'il y a des gens déplacés partout dans le monde.

Votre héros est-il un exilé ?

Oui, puisque, je le répète, il y a des exilés partout dans le monde. L'Afrique n'a pas le monopole de l'exil. On peut également être exilé à l'intérieur de son propre pays. Je viens d'un petit village du centre-est du Burkina Faso, Soumagou. Lorsque j'ai dû partir de chez moi pour entreprendre des études de sociologie à la capitale, j'ai ressenti ce même déchirement que si j'étais parti à l'étranger. Entre mon village et Ouagadougou, il y a autant de différence qu'entre Ouagadougou et Paris... De la même façon, lorsque je me rends au Congo, je suis perdu, à tout point de vue : les langues sont différentes, les coutumes, les traditions, les odeurs... Et pourtant nous sommes tous africains !

Lamine pourrait-il être exilé dans son propre pays ?

C'est une possibilité qui est offerte au spectateur.

Vous dites que la pièce se passe dans le court intervalle entre le feu rouge et le feu vert d'un feu de signalisation routière...

Au théâtre, on peut étirer le temps sans avoir à se justifier.

Dans votre spectacle, les musiciens sont présents sur le plateau. Pourquoi avoir fait ce choix ?

J'ai assez vite eu l'intuition qu'une présence musicale soutiendrait bien le texte au plateau. J'ai donc choisi, pour incarner ce texte et les différents personnages qui le composent, des « musiciens-comédiens ». Dans toutes mes mises en scène, il y a une part musicale importante. Plus qu'une simple ambiance sonore, la musique est totalement intégrée au reste de la dramaturgie. Il me fallait donc des complices que j'ai trouvés en la personne d'Hamidou Bonssa, dont j'apprécie les chansons d'inspiration traditionnelle, et des membres de Faso Kombat, dont la parole engagée me va droit au cœur.

L'histoire intime de Lamine ne raconte-t-elle pas aussi une histoire plus vaste : celle du monde tel que vous le voyez ?

Ce qui m'intéresse à travers l'histoire de Lamine, à travers cette biographie imaginaire, c'est de parler de ce qui se passe dans mon pays. Malheureusement, c'est aussi ce qui se passe dans de très nombreux pays du monde, dans l'hémisphère Nord comme dans l'hémisphère Sud, c'est-à-dire l'insolente richesse d'une petite minorité face à la misère du plus grand nombre. Récemment j'étais dans un petit village du Burkina Faso où la pompe à eau collective était en panne, privant le village d'eau courante, alors que, juste à quelques mètres, une maison somptueuse disposait de la climatisation... Cette violence au quotidien est au cœur de mon projet artistique : cette société fracturée, fragmentée... Évidemment au théâtre, cette réalité doit être transposée. Elle doit devenir une poétique : c'est là que j'invente Lamine, le héros imaginaire de *Et si je les tuais tous Madame ?*

Vous parlez de valeurs ancestrales qui disparaissent. Auxquelles pensez-vous exactement ?

Les valeurs de solidarité existent encore, mais à partir du moment où l'argent devient la valeur suprême, c'est l'âme du pays qui est atteinte. Ce n'est pas caractéristique du Burkina Faso, bien évidemment, mais je ne peux parler que du cas de mon pays. Le respect pour les anciens, pour les sages, disparaît au profit du respect pour ceux qui ont de l'argent. Même l'enfant, qui était une valeur collective, devient un enjeu privé. Avant, les familles, au sens très élargi du terme, s'occupaient des enfants. La famille passait avant l'argent. L'eau, la terre, l'air et le feu ne s'achetaient pas. Mais la marche vers un monde régi par la manne financière entraîne notre pays dans une spirale complexe, qui ne pourra être vaincue que par des programmes éducatifs d'importance.

Dans *Et si je les tuais tous Madame ?* vous faites dire à Lamine que « les artistes sont dans la boue ». Qu'entendez-vous par là ?

Simplement qu'il est difficile économiquement, socialement et politiquement parlant de se revendiquer comme artiste. Étant donné qu'il me paraît nécessaire qu'il y ait, dans toute société, des gens qui bousculent, qui questionnent, qui dérangent, je crois profondément à la nécessité de l'artiste. Mais cette position, on la lui fait payer cher, quel que soit le pays, quels que soient les hommes politiques...

Comment expliquez-vous que le Burkina Faso puisse avoir une vie culturelle et artistique aussi importante ?

Je pense que la révolution sankarienne y est pour beaucoup. Sankara avait une foi en la culture. Il pensait que la culture pouvait être un levier essentiel pour le développement du pays. Sous son impulsion, on a construit des théâtres populaires dans chaque ville, on a multiplié les festivals de théâtre, de danse et de cinéma, on a créé des prix littéraires, on a aidé les groupes musicaux. Mais il y a aussi les initiatives et les combats de grands hommes de cultures de notre pays tels : Sotigui Kouyaté, Jean-Pierre Guingané, Prosper Compaoré, Amadou Bourou, Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, Étienne Minoungou, Salia Sanou, Seydou Boro et bien d'autres, qui ont créé des festivals, des écoles, et des lieux de diffusion qui permettent la transmission. Il y a eu une émulation dans la jeunesse et dans la population qui s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui.

Ce développement culturel n'est-il pas aussi lié aux liens établis avec l'extérieur ?

En effet, car ceux qui nous ont précédés – ces artistes engagés – ont voyagé et, surtout, ont fait venir au Burkina Faso des œuvres artistiques fortes, qui ont permis des confrontations très enrichissantes. Aujourd'hui, nous jouons souvent à guichet fermé lorsque nous présentons nos travaux à Ouagadougou, que ce soit dans un théâtre, au sein de quartiers populaires ou tout simplement chez l'habitant. Les spectateurs de ces représentations théâtrales sont très divers, curieux et fidèle. C'est aussi le cas pour la musique et pour la danse.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



ET SI JE LES TUAIS TOUS MADAME ?

TEXTE D'ARISTIDE TARNAGDA

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée 1h - première en France

23 24 25 26 À 15H

mise en scène **Aristide Tarnagda** scénographie **Charles Ouitin** lumière **Mohamed Kaboré** costumes **Huc Jean-Christophe Michel**
assistanat à la mise en scène **Safourata Kaboré, Sira Diarra**

avec **Hamidou Bonssa, Lamine Diarra** et **David Malgoubri, Salif Ouedraogo** du groupe **Faso Kombat**

production Compagnie Théâtre Acclamation
coproduction Récréatrales, Institut français

Et si je les tuais tous Madame ? sera publié aux éditions Lansman en octobre 2013.



RFI EN PUBLIC

FAÇONS D'AIMER

15 JUILLET À 11H30 - JARDIN DE LA RUE DE MONS

texte **Aristide Tarnagda**

(voir page 151)

MILO RAU

INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER

Enseignant en sociologie après avoir été élève de Pierre Bourdieu à Paris, essayiste, critique, réalisateur de cinéma, metteur en scène de théâtre, **Milo Rau** croise l'ensemble de ses compétences pour « rendre accessible aux spectateurs des événements historiques majeurs ». Qu'il choisisse d'évoquer *Les Dernières Heures des Ceausescu* (2009), la tuerie norvégienne d'Utoya (*La Déclaration de Breivik*, 2012) ou, tout dernièrement, la condamnation des féministes russes des Pussy Riot (*Les Procès de Moscou*, 2013), ce jeune artiste suisse procède de la même façon rigoureuse. Avec les membres de l'Institut International du Crime Politique qu'il a fondé en 2007 entre Berlin et Zurich, il se livre à des recherches minutieuses pour chacun de ses projets, multipliant les rencontres avec les témoins de l'époque, consultant l'ensemble des archives disponibles sur le sujet afin d'en présenter des reconstitutions esthétiquement élaborées. En dépassant les frontières entre les différents médias artistiques, en mêlant l'Histoire, l'art et la politique, Milo Rau compose un théâtre du réel qui privilégie la réflexion sur l'endoctrinement, la pédagogie exigeante sur l'information superficielle et réductrice.

www.international-institute.de

Entretien avec Milo Rau

Pourquoi avez-vous choisi de reconstituer un studio de radio pour aborder le génocide rwandais ?

Milo Rau : Si le prologue et l'épilogue de *Hate Radio* sont composés de témoignages, il est vrai que le cœur de notre projet était de reconstituer une émission imaginaire dans le studio de la Radio-Télévision Libre des Mille Collines, qui émettait à Kigali avant et pendant le génocide. Cette émission n'a jamais existé telle que nous la présentons, mais nous avons repris des extraits d'émissions bien réelles qui se sont déroulées à cette époque. Quand on m'a demandé, il y a cinq ans, de travailler sur le génocide rwandais, j'ai lu toutes sortes de documents et j'ai très vite réalisé que je ne parviendrais pas à fictionner une réalité aussi forte. Je me suis alors souvenu de l'histoire de la Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL) et de l'un de ses animateurs vedettes, Georges Ruggiu, le seul Blanc qui travaillait dans cette radio, après être arrivé par hasard au Rwanda.

L'un des animateurs était donc d'origine belge ?

Tout à fait. Il était en conséquence un alibi pour donner de la légitimité à cette radio, en en gommant son identité communautaire, celle des Hutus du Rwanda. En travaillant sur les archives de cette radio, j'ai, par ailleurs, réalisé que j'avais dix-sept ans lorsque le génocide s'est déroulé et que j'écoutais en Suisse la même musique que celle diffusée sur les antennes de la RTL. Les futurs assassins avaient donc à peu près le même âge que moi, la majorité ayant entre seize et vingt-cinq ans. Ils écoutaient cette radio parce qu'on y passait la meilleure musique en provenance du Congo et, plus largement, du continent africain, dans une étonnante décontraction et une ambiance tout à fait joyeuse. C'est ce rire du bourreau qui allait devenir le nucléus de mon projet pour raconter cette histoire complexe.

Avez-vous rencontré les animateurs de la RTL qui sont maintenant emprisonnés ?

Oui. Nous nous sommes rendus au Rwanda pour consulter et étudier les archives du Tribunal pénal international pour le Rwanda, qui a jugé les responsables du génocide. Nous avons ainsi eu accès aux procès-verbaux du jugement des animateurs de la radio et avons, ensuite, rencontré la présentatrice la plus connue, Valérie Bemmerli, qui a été condamnée à la prison à vie.

Vous avez reconstitué très précisément leur studio d'enregistrement et vous avez travaillé à partir d'archives sonores de la radio. Votre théâtre relève-t-il du documentaire ?

Je ne crois pas que mon théâtre soit un théâtre documentaire. J'ai en effet utilisé des documents existants, mais j'ai condensé tous ces matériaux en une seule émission. Cela ne correspond donc pas à la réalité. Comme pour mes spectacles précédents, j'ai écrit une histoire, un script que nous jouons maintenant sur scène. Les paroles dites par les comédiens ont toutes été dites : je n'ai rien inventé. Sauf que ce ne sont pas obligatoirement les personnages figurant dans la pièce qui ont prononcé les mots que j'utilise. Il y avait une dizaine d'animateurs-journalistes à la RTL et je n'en ai conservé que quatre pour concevoir mon spectacle. Nous avons aussi modernisé cette radio, qui devient plus post-moderne. Je qualifierais notre démarche de naturaliste, plutôt que documentaire. Nous sommes également loin du théâtre brechtien, car nous n'établissons aucune distance.

Que se passait-il concrètement à la RTL ?

C'était une radio interactive : les auditeurs appelaient et parlaient de la musique qu'ils écoutaient. Puis, il y avait, par moments, des discours qui appelaient directement au meurtre. Mais cette radio gardait une démarche d'information généraliste, avec des reportages sur le Tour de France, par exemple. C'est cette ambiguïté qui m'a particulièrement intéressé. Lorsque nous avons joué à Kigali, des spectateurs m'ont dit : « C'était exactement comme ça, mais vous avez oublié Mireille Mathieu ! » Nous avons donc rajouté l'une de ses chansons.

Vos comédiens ont-ils vécu les événements tragiques dont il est question ?

Diogène Ntarindwa était engagé dans les troupes du Front patriotique rwandais, mais il écoutait aussi RTLM et se souvient bien des émissions de Kantano Habimana qu'il interprète dans la pièce. Et Nancy Nkusi, qui joue Valérie Bemereki, avait huit ans au début des événements et a fui avec ses parents. Sujet tabou, sa famille n'évoquait jamais ces violences. Elle a découvert leur réalité tragique lors de notre travail et est revenue au Rwanda pour jouer la pièce.

Étrangement, la radio RTLM attaque parfois le président hutu Juvénal Habyarimana...

Je me représente le jeu politique rwandais de l'époque comme une hydre à deux têtes. Sur la scène internationale, le président affichait l'image d'un modéré qui voulait pacifier le pays. Sur le plan national, il mettait peu à peu en place le génocide, notamment en finançant la RTLM. Il était à la fois le bon et le méchant. C'est un jeu très sophistiqué, dont demeurent de nombreuses énigmes non résolues, comme les commanditaires du crash de l'avion présidentiel ou encore ce qui a déclenché le génocide. Selon les sources, les accusations portent certaines fois sur les Forces armées rwandaises, d'autres fois sur le Front patriotique rwandais rebelle.

Pourquoi avez-vous fait un prologue et un épilogue dans votre spectacle ?

Il fallait apporter des informations au spectateur pour qu'il comprenne mieux les allusions qui sont présentes dans l'émission de radio, c'est-à-dire dans le cœur du spectacle. La pièce montre d'abord le chemin qui a été suivi pour arriver au génocide, puis les dernières heures du génocide, au moment où les bourreaux comprennent que c'est fini et s'acharnent encore. Ils déchaînent une violence aveugle et encouragent à tuer le maximum d'ennemis avant de perdre la partie. Notre spectacle n'explique pas ce qui s'est passé : il met en lumière l'atmosphère de ces événements. Par ailleurs, beaucoup de Tutsis n'étaient évidemment pas conscients de l'existence du génocide, rassurés par les accords d'Arusha, signés entre 1992 et 1993. Ces accords diplomatiques concernaient plusieurs États dont le Burundi et le Rwanda, et visaient à régler les conflits racistes entre Hutus et Tutsis, notamment en garantissant l'intégration des Tutsis dans la politique nationale.

Ce génocide apparaissait ainsi comme inimaginable...

Un temps de travail avec une psychologue nous est apparu nécessaire pour saisir les mécanismes du génocide. Il fallait s'intéresser autant aux victimes qu'aux bourreaux. Il est extrêmement complexe de comprendre comment se fabrique un bourreau et comment l'acte de torturer devient une activité « normale » et quotidienne. Il s'agissait aussi de percevoir la mise en place d'un contexte où il était facile à un étudiant hutu de dire en plaisantant à un étudiant tutsi, dans la cour d'une université : « Demain, je te tue. » On ne peut pas vraiment décrire le mécanisme qui produit cela. On peut juste décrire une atmosphère propice à cela.

Les journalistes de la RTLM ont-ils un sentiment d'innocence puisqu'ils n'ont tué personne directement ?

En effet, ils le disent lors de leur procès. Qu'ont-ils gagné dans cette participation indirecte au génocide ? On a fait croire aux Hutus qu'il était non seulement légal de tuer les Tutsis, mais qu'il y avait aussi des choses à gagner : une petite maison, une voiture... Il y avait l'idée que cela était un acte positif, et donc légal. Dès le début du génocide, il a clairement été exprimé qu'il y avait une légitimité à exterminer les Tutsis, qualifiés de « cancrelats ». Cela a développé un sentiment d'impunité au sein de toute la communauté hutu. D'un point de vue étatique, ce génocide n'était pas organisé comme dans l'administration nazie, qui avait mis en place un plan industriel d'extermination. En conséquence, quand la responsabilité individuelle a été mise en cause au moment des procès, les réactions des protagonistes ont été très différentes. Tous n'ont pas agi de façon directe. Quand le philosophe a joué sur les métaphores : « Le grand arbre qui nous fait de l'ombre doit être coupé », le militaire a dit : « Il y a un danger pour le peuple et il faut former des milices pour se protéger », et le journaliste a fait écouter de la musique et rire les auditeurs. Chacun a tout de même sa responsabilité, difficilement évaluable. Selon des études, au terme du processus, il y aurait eu des centaines de milliers de génocidaires.

Les animateurs de la RTLM détournaient-ils le sens premier des mots qu'ils employaient ?

C'est la raison pour laquelle les juges, lors des procès, ont fait appel à de très nombreux experts en linguistique. La langue rwandaise est très complexe et utilise beaucoup de métaphores. Ainsi, quand les journalistes disaient « libérer », les auditeurs entendaient « torturer », « travailler » pour « tuer ». Les linguistes ont donc composé un dictionnaire de métaphores utilisées par les génocidaires. Un chanteur très célèbre n'a pu être condamné pour ses chansons, car il n'a pas été prouvé que les paroles, très équivoques, étaient condamnables. Mais il a été condamné pour un discours sans ambiguïté à un groupe de meurtriers dans son village. Le chef de la RTLM n'a pas été condamné en tant que directeur de la station, mais pour une conversation publique qu'il avait eue dans un hôtel. Les notions de responsabilité et de culpabilité sont très difficiles à définir et à prouver dans le cas de génocides.

Comment comprendre le processus d'escalade de cette violence meurtrière qui est survenue au Rwanda ?

La plupart des assassins étaient des jeunes hommes, célibataires et sans enfant. Dans les sociétés où les jeunes de moins de vingt-cinq ans sont nombreux et connaissent des difficultés à s'insérer dans la société qui ne leur offre ni travail ni famille, il semble qu'il y ait un terrain favorable à cette violence incontrôlable. Dans *Hate Radio*, il n'y a qu'une seule femme dans un groupe très masculin. Elle n'utilise pas le même vocabulaire vulgaire que les hommes et a beaucoup de références religieuses.

Votre travail sur ce génocide s'inscrit dans une série de spectacles « politiques » produits par votre maison de production, l'IIPM (International Institute of Political Murder). Quelles sont les motivations qui sous-tendent vos pièces ?

C'est la démocratie post-moderne qui nous intéresse. Je viens de terminer, à Moscou, la reprise de trois procès contre des artistes : entre autres celui contre les Pussy Riot. Ce travail se focalise sur la liberté de la culture au sein de l'État russe, dirigé par Vladimir Poutine. Les magistrats, les avocats et les témoins qui apparaissent dans notre procès populaire durant seize heures sont ceux qui ont participé au véritable procès. Ceux qui ont pris le parti de la condamnation étaient convaincus de la menace portée par ces artistes contre l'État russe. Selon eux, les artistes prendraient part à un complot plus vaste, qui viserait à détruire la Russie éternelle et ses traditions. Il est alors difficile de distinguer qui est le démocrate, qui défend les libertés. Nous avons aussi travaillé sur Anders Breivik, le Norvégien qui a tué soixante-dix-sept personnes au nom de la lutte contre l'islamisation de la société. Nous avons lu le texte de son discours de défense, dans lequel il cite toute une série de chiffres véridiques. À partir de ces faits réels, Anders Breivik tente de prouver la menace pesant sur le monde occidental, soumis à un néo-libéralisme qui efface les traditions et les langues nationales. Comment ne pas comprendre, alors, que des notions qui appartenaient à la mouvance gauchiste passent directement dans une extrême droite qui, elle-même, n'est pas nazie, Anders Breivik n'étant pas antisémite ?

À Moscou, la police est intervenue pour interdire votre performance.

Il y a eu, en effet, un moment de grande théâtralité involontaire lorsque les policiers et les cosaques, qui travaillent la main dans la main, ont envahi le lieu de la performance. Ils ont été stupéfaits de voir notre procureur général, Maxim Shevchenko, animateur vedette de la première chaîne d'État, louant la gloire de Poutine, assis derrière son bureau et participant à notre procès. Il y a eu un grand moment de stupéfaction. C'était éminemment théâtral, car plus personne ne comprenait ce qui se passait et le réel s'inversait. Ce qui était curieux, c'est que je n'avais aucun acteur professionnel dans la salle, mais des dizaines d'acteurs amateurs, dont certains ne savaient même pas qu'ils faisaient partie de la performance puisque qu'ils étaient certains d'être dans le réel et dans la vérité.

Vous avez aussi travaillé sur le procès des époux Ceașescu en Roumanie ?

C'est un procès politique, qui a permis d'effacer la responsabilité de tous ceux qui entouraient les deux dictateurs et qui, pour certains, sont encore au pouvoir aujourd'hui. C'est ce phénomène qui nous intéressait, un procès de façade derrière lequel les autres responsables ont pu se refaire une virginité politique.

Selon vous, qu'est-ce que le théâtre peut apporter de plus, par rapport aux films documentaires et aux témoignages enregistrés ?

Ce qui m'intéresse, c'est de montrer ce que personne ne voit vraiment. Avec *Hate Radio*, c'était le studio et le quotidien des animateurs. Il s'agissait de révéler la banalité du génocide à travers le travail quotidien des animateurs et journalistes. On les voit s'amuser et boire une bière, tandis que les cadavres s'amoncellent hors du studio. Le théâtre permet de montrer la face cachée. Par ailleurs, il permet de s'adresser à chacun. Dans notre pièce, le spectateur écoute l'émission à travers un casque individuel, qu'il peut retirer à son gré. Nous avons en effet souhaité le placer dans la position d'un auditeur de radio. On parle donc à chaque spectateur, tout en lui laissant la possibilité de se soustraire à notre propos. Au théâtre, nous ne sommes jamais dans un rêve : nous sommes toujours réveillés.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



HATE RADIO

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON - LE PONTET 

durée 2h - spectacle en français et en kinyarwanda surtitré en français

21 22 23 24 À 18H

texte et mise en scène **Milo Rau** dramaturgie **Jens Dietrich, Milena Kipfmüller** scénographie et costumes **Anton Lukas** vidéo **Marcel Bächtiger** son **Jens Baudisch** assistantat à la mise en scène **Mascha Euchner-Martinez** collaboration scientifique **Eva-Maria Bertschy**

avec **Afazali Dewaele, Sébastien Foucault, Estelle Marion, Nancy Nkusi, Diogène Ntarindwa**

production IIPM - International Institute of Political Murder

coproduction Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pourcent culturel suisse Migros, Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture, Kulturamt St. Gallen, Kunsthaus Bregenz, Ernst Göhner Stiftung, Hebbel am Ufer (Berlin), Schlachthaus Theater Bern, Beursschouwburg (Bruxelles), Migros Museum (Zurich), Kaserne (Bâle), Südpol (Lucerne), Verbrecher Verlag (Berlin), Kigali Genocide Memorial Centre

avec le soutien de kulturelles.bi (Bâle), de Amt für Kultur (Lucerne), du Goethe Institut Bruxelles, du Goethe Institut Johannesburg, de Brussel Airlines, de Spacial Solutions, de la Commission nationale de Lutte contre le Génocide (CNLG), du Deutscher Entwicklungsdienst (DED), de Contact FM Kigali et d'IBUKA Rwanda (Organisation regroupant les associations de victimes du génocide au Rwanda), de la Hochschule der Künste Bern (HKB) et de la Fondation Friede Springer

BRETT BAILEY

Né en Afrique du Sud à la fin des années 60, **Brett Bailey** a connu le système de l'apartheid. Devenu auteur dramatique, metteur en scène et scénographe, il fonde une compagnie il y a près de dix-sept ans : Third World Bunfight. À travers des formes artistiques variées (installations, performances, pièces de théâtre, opéras ou spectacles musicaux), son œuvre interroge sans relâche les dynamiques du monde postcolonial et les relations de pouvoir et d'assujettissement qui perdurent entre l'Occident et le continent africain. S'intéressant aussi bien au parcours du dictateur ougandais Idi Amin Dada dans sa pièce *Big Dada*, qu'aux origines des inégalités raciales en Afrique du Sud dans sa performance *Terminal (Blood Diamonds)*, Brett Bailey revisite aussi des figures mythiques comme Médée ou Orphée, qu'il plonge dans la réalité de son temps et de son continent. Bouleversant les idées reçues, ses propositions questionnent la responsabilité de l'Occident dans la situation actuelle de l'Afrique, mais aussi plus largement ce qui, consciemment ou inconsciemment, « colonise » toujours les esprits : ce racisme ordinaire qui légitime encore aujourd'hui la violence faite aux étrangers et aux autres, à l'image de la société ségrégationniste dans laquelle Brett Bailey a grandi. Son travail est présenté pour la première fois en France.

www.thirdworldbunfight.co.za

Entretien avec Brett Bailey

Exhibit B, que vous présenterez cet été au Festival d'Avignon, est le deuxième épisode d'une trilogie : Exhibit A, Exhibit B et Exhibit C. Quelle est l'origine de ce projet ?

Brett Bailey : Ce projet est une commande du Wiener Festwochen et du Theaterformen d'Hanovre. Ces deux festivals m'ont donné, il y a trois ans, une carte blanche pour réaliser une nouvelle création. Je me documentais alors sur les phénomènes des « zoos humains » et des spectacles ethnographiques du XIX^e siècle. Ils m'intriguaient et je voulais en savoir davantage. De quoi s'agissait-il exactement ? Comment avaient-ils fonctionné ? Au cours de mes recherches, j'ai retrouvé une photographie de la couverture d'un livre datant du XIX^e siècle, *Les Africains sur scène*, qui fait justement référence à ces phénomènes. Elle montrait un homme blanc de l'époque victorienne, posant avec des artistes noirs qu'il avait ramenés en Europe afin de les exposer : un groupe de Khoi-Khoi d'Afrique du Sud, en costumes traditionnels. J'ai réalisé que cet homme et moi avions, en quelque sorte, une trajectoire commune : lui comme moi amenions des Noirs en Europe pour divertir le public de ce continent. Je me suis alors demandé comment les choses avaient évolué en l'espace d'un siècle. J'ai donc décidé d'explorer cette question et d'en faire une œuvre. Une œuvre qui se penche sur ces « zoos humains » très courus à l'époque coloniale, qui ont été visités par des dizaines de millions d'Européens et d'Américains et sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Mes recherches m'ont permis de comprendre les objectifs cachés de ces expositions, comment elles étaient utilisées pour véhiculer des stéréotypes raciaux, légitimer le colonialisme et donc les atrocités commises par les colons.

Comment avez-vous composé ces tableaux vivants que les spectateurs sont invités à découvrir dans le cadre d'une déambulation au sein de l'Église des Célestins ?

J'ai composé ces tableaux vivants après plusieurs mois de recherches et de croquis, en observant des photos ethnographiques et historiques ainsi qu'en fouillant dans les archives de plusieurs musées. Le but était de créer de puissantes images superposées, des « icônes du colonialisme », qui saisissent la beauté esthétique de ces expositions coloniales, mais qui révèlent aussi la cruauté sur laquelle elles étaient fondées et le racisme déshumanisant de l'idéologie impérialiste qu'elles véhiculaient.

Certains tableaux plongent le spectateur dans le passé de la colonisation, d'autres exposent des situations très contemporaines. Voulez-vous ainsi démontrer que notre rapport à l'étranger, à l'autre, à celui qui est différent est toujours un problème au XXI^e siècle, y compris dans les sociétés occidentales ?

Le problème existe toujours, mais le mauvais traitement des étrangers est loin d'être un phénomène exclusivement occidental. Il s'agit plutôt d'un trait de la société universelle. Il est vrai qu'*Exhibit B* établit un lien entre les représentations déshumanisantes des Noirs à l'époque coloniale – lorsqu'ils étaient si souvent réduits à l'état de chiffres, de statistiques ou d'objets comme dans les expositions coloniales – et les politiques actuelles de l'Union européenne envers les immigrants, souvent africains : ceux qui souffrent encore aujourd'hui des préjugés, qui sont souvent maltraités et à nouveau réduits à une série de chiffres.

Les « zoos humains » exhibaient des individus considérés comme appartenant à des « races inférieures ». Croyez-vous que ces théories racistes traversent encore le conscient ou l'inconscient du monde occidental ?

Oui, d'une certaine manière. Il me semble que, superposées à la suspicion et à l'habituelle peur de l'étranger, les prétendues « preuves scientifiques » de l'infériorité raciale des Noirs et de la supériorité raciale des Blancs, si popularisées jusqu'au milieu du XX^e siècle, ont forcément laissé des traces et eu un effet profond sur les préjugés des gens.

« La science va vite et droit en son chemin, mais les représentations collectives ne suivent pas », écrivait Roland Barthes. Pensez-vous qu'il soit possible de « décoloniser nos imaginaires » d'anciens colonisateurs ou pensez-vous, au contraire, que nous sommes encore prisonniers des mentalités post-coloniales ?

Je ne sais pas à quel degré l'esprit peut être décolonisé. Chaque individu est fortement structuré par la culture et la société dans lesquelles il évolue. L'époque coloniale a établi un fondement solide et omniprésent pour les relations entre les différents peuples : anciens colonisateurs contre anciens colonisés. Seul le temps pourra nous dire si nous avons raison d'espérer et de travailler à un changement en profondeur des mentalités.

Au temps des expositions coloniales, le regard porté par les spectateurs de ces «zoos humains» était fait tout à la fois de curiosité, de fascination, de dégoût, de répulsion, et souvent teinté d'érotisation. Comment percevez-vous le regard des spectateurs d'aujourd'hui sur votre travail ?

À l'époque du « zoo humain », l'expérience du spectateur était exactement comme vous l'avez décrite. Dans *Exhibit B*, l'expérience du spectateur est une prise de conscience inquiétante de la violation que constitue le fait de regarder une personne réduite, dans un cadre colonial, à un statut d'objet. D'autant que les personnes ainsi exposées vous fixent avec un regard provocateur. Tout cela se passe dans un contexte qui définit et décrit la violence, la brutalité à la fois du colonialisme et de cette façon de mettre en scène la diversité humaine. Pour le spectateur d'*Exhibit B*, il n'y a pas de place pour être intrigué par les idiosyncrasies superficielles de la différence ethnique.

Comment organisez-vous la visite de cette «exhibition B» ?

Les spectateurs entrent dans une salle d'attente en petits groupes et sont ensuite conduits dans la salle d'exposition, un par un. Ils sont encouragés à passer autant de temps qu'ils le souhaitent devant chacune des installations, dans le silence absolu.

Le lieu de présentation de votre travail est toujours précisément choisi. À Avignon, la pièce sera installée dans l'Église des Célestins. Pourquoi avoir choisi cet endroit ?

Je consacre beaucoup de temps pour trouver le lieu idéal pour la présentation de chacune des mes pièces. Pour moi, il est essentiel qu'il existe une dynamique entre le site, les thèmes et l'atmosphère de l'œuvre. Pour *Exhibit B*, comme il s'agit d'une histoire oubliée, d'une histoire dissimulée, je cherche un espace à l'écart, un site qui semble un peu abandonné, un peu oublié lui aussi. À Vienne, le spectacle a, par exemple, été présenté dans une aile inutilisée du musée national ethnographique, dans le palais impérial de Hofburg. C'était une chance incroyable que de pouvoir présenter ce travail dans un tel endroit, étant donné que les musées ethnographiques étaient l'un des lieux où se diffusaient les modes de pensée que j'interroge dans *Exhibit B*. À Bruxelles, nous avons investi une église du XI^e siècle, abandonnée. La connexion entre ce lieu et le spectacle était très forte car l'église avait été, pendant les douze dernières années, un centre d'accueil pour les demandeurs d'asile. L'atmosphère ecclésiastique a, par ailleurs, conféré au spectacle une profonde solennité. Dans une petite ville comme Avignon, ce n'est pas si facile de trouver un site en relation avec les thèmes que j'aborde dans *Exhibit B*. Mais l'Église des Célestins a une majesté troublante. Entre ses murs en partie décatés, je crois que la proposition sera belle et, je l'espère, particulièrement envoûtante.

Vous avez créé une version autrichienne de votre spectacle, puis une version belge et une version allemande, avant la version avignonnaise que nous découvrirons cet été. Est-ce pour marquer les différences entre les méthodes de colonisation de ces pays ou simplement pour questionner les héritiers que nous sommes de cette colonisation ?

La différence entre les politiques coloniales et les approches des puissances européennes ne m'intéresse pas dans cette œuvre. Il y a, d'une certaine façon, une grande amnésie au sujet du colonialisme et tout ce qui l'accompagnait : les atrocités, la destruction des systèmes sociaux, spirituels, économiques et politiques des peuples colonisés, l'appropriation des terres, la réduction de la population à une ressource, à une main-d'œuvre bon marché pour l'enrichissement des états coloniaux. Les installations que j'ai réalisées, en fonction des divers pays qui les ont accueillies, ne sont donc pas des versions différentes : il s'agit plutôt d'une série de tableaux sur le colonialisme, avec une intensité croissante. Pour chaque nouvelle étape, j'inclus d'autres pays pour montrer qu'il s'agissait d'un grand mouvement européen dans lequel tous les pays étaient complices les uns des autres. À terme, *Exhibit C* – une exposition que je mettrai en place en 2014 – inclura des pays comme le Portugal, l'Italie et la Grande-Bretagne.

Vos performeurs sont originaires de chacune des villes où vous présentez *Exhibit*. Comment les choisissez-vous ?

Je fais passer des auditions à un grand nombre de volontaires. Je les écoute, je capte leur façon d'appréhender le contenu de mon propos. J'essaie de voir comment ils pourraient faire face aux rigueurs à la fois émotionnelles et physiques du spectacle. J'essaie de savoir qui pourrait avoir une forte présence, qui aurait la capacité de jouer...

Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ces exhibitions humaines se targuaient d'être pédagogiques. La présence de fiches techniques que vous disposez devant chaque tableau vivant est-elle un moyen de dénoncer cette pédagogie dévoyée ?

Oui, en effet, mais je vous avoue que je ne l'avais pas vu comme ça. Les pancartes que j'ai souhaité insérer dans ce projet reprennent les pancartes que l'on retrouve dans des galeries d'art et qui donnent une information de base sur les œuvres présentées : quelques informations conceptuelles ainsi que le détail des médias utilisés pour leur réalisation. Cette idée de cartels est donc en parfait accord avec le thème d'*Exhibit B*, c'est-à-dire l'exposition de situations démontrant la notion de l'être humain objectivé, mêlant objets de la subjectivité, objets de la domination coloniale, objets d'art. Par exemple, sur l'une des pancartes, on pourra lire : « Techniques mixtes : siège d'avion, ruban d'emballage, femme nigérienne, chaussures, colliers serre-câbles. » Dans la logique déshumanisante du colonialisme, la personne colonisée est une matière exploitable comme une autre.

Vous vous déplacez avec des musiciens namibiens, qui vous accompagnent dans tous les pays où vous présentez *Exhibit*. Pourquoi cette permanence ?

La première partie de cette série – *Exhibit A* – se focalisait entièrement sur la colonisation allemande de l’Afrique du Sud-Ouest, qui est aujourd’hui la Namibie. Pour cela, j’ai réalisé des recherches pendant un mois dans ce pays, et tout le spectacle a été créé avec des performeurs namibiens. Je voulais que ces personnes renvoient le message de l’indignation face au démembrement de leur pays, causé par le colonialisme allemand. Pour le spectacle *Exhibit B*, j’ai proposé à un compositeur namibien – Marcellinus Swartbooi – d’arranger entre elles plusieurs chansons traditionnelles du peuple nama, en harmonie et à quatre voix. Les morceaux choisis racontent le génocide de ce peuple perpétré par l’administration coloniale allemande entre 1904 et 1909. Marcellinus Swartbooi et les autres chanteurs sont des Namas. Leur chant, exquis mais obsédant, est le cœur émotionnel de l’exposition. C’est lui qui fait le lien entre l’ensemble des tableaux.

Vous vivez en République sud-africaine, dont vous êtes citoyen. Avez-vous présenté ce spectacle dans votre pays, particulièrement marqué par une politique nationale de ségrégation entre les races ?

Oui, le spectacle a été accueilli en Afrique du Sud par le Festival national d’Art à Grahamstown en 2012. Je pensais que la réaction pouvait être plus inflammable qu’en Europe, compte tenu de l’histoire raciale du pays, mais finalement elle a été la même, c’est-à-dire marquée par de profondes et douloureuses émotions. Au tout début de l’année prochaine, le spectacle se lancera même dans une tournée nationale à travers de nombreuses villes sud-africaines.

Propos recueillis par Jean-François Perrier et traduits par Atav Roets

★ † ⊕

EXHIBIT B

ÉGLISE DES CÉLESTINS

première en France

12 13 14 15 16 19 20 21 22 23

ENTRÉE À 11H30, 11H50, 12H10, 12H30, 14H, 14H20, 14H40, 15H

conception et mise en scène **Brett Bailey**

avec **Kevin Amisi, Diyé Ba, Nathalie Beck, Aretha Belle, Adama Cissoko, Mamadou Diatta, Thomas Lancien, Marie-Claude Leuret, Pierre Noir, Constant Sery** (en cours)

et les chanteurs **Lelsey Melvin Du Pont, Chris Nekongo, Avril Nuuyoma, Marcellinus Swartbooi**

production Third World Bunfight

coproduction Wiener Festwochen (Vienne), Festival Theaterformen (Hanovre-Braunschweig), Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

avec le soutien des Saisons Afrique du Sud-France 2012-2013 et de l’Institut français dans le cadre du programme Afrique et Caraïbes en Créations
Le Festival d’Avignon reçoit le soutien de Total pour l’accueil de ce spectacle.

GINTERSDORFER/KLASSEN

Dans l'univers de **Monika Gintersdorfer** et de **Knut Klassen**, il y a plusieurs planètes, quelques satellites et une étoile qui organise la révolution de l'ensemble. Depuis 2004, Monika Gintersdorfer et Knut Klassen gravitent autour du centre énergétique et solaire qu'est le milieu du showbiz de la Côte d'Ivoire et de sa diaspora parisienne et allemande. Elle a d'abord été metteuse en scène dans les grands théâtres nationaux allemands ; lui est plasticien. Ensemble, ils inventent une collaboration spontanée et libre, stimulée par leur indépendance artistique mutuelle. Léger, réactif et iconoclaste, leur théâtre se nourrit d'interrogations concrètes, de stratégies de survie artistique et économique, des bouleversements politiques de la Côte d'Ivoire, et trouve son langage à la croisée de la danse, du théâtre et des arts plastiques, explorant un rapport physique à la parole. Leur constellation de danseurs, DJs et stars du coupé-décalé et de la vie nocturne d'Abidjan partage la scène avec des performeurs, chorégraphes et danseurs allemands. Deux pôles aux existences et esthétiques radicalement différentes, le glamour et la virtuosité des uns le disputant à la discursivité et à l'humour des autres. De cette rencontre, naît une confrontation stimulante des expériences, comme dans *Très très fort* (2009) où le récit d'une vaste tranche de l'histoire ivoirienne entrait en résonance avec la politique allemande contemporaine, ou dans *Othello c'est qui ?* (2009), qui revisitait un classique du théâtre occidental. Soucieux de traiter dans la durée des thèmes qui leur tiennent à cœur et qui appartiennent aux champs de la politique, de la religion et du showbiz, Gintersdorfer/Klassen privilégient une production en série, qui leur permet d'approfondir des formes artistiques déjà expérimentées. Ils viennent pour la première fois au Festival d'Avignon.

www.gintersdorferklassen.org

Entretien avec Monika Gintersdorfer et Knut Klassen

Vous travaillez en duo et venez tous deux d'univers très différents : Monika Gintersdorfer, vous venez de la mise en scène et, vous Knut Klassen, vous êtes plasticien et designer. Comment s'organise votre collaboration ?

Monika Gintersdorfer : Nous ne faisons pas tous les deux la même chose, en effet. Nous avons pour principe que chacun puisse travailler de manière autonome dans son propre champ de recherche. Nous élaborons ensemble le concept de chaque pièce. Dans notre collectif, je me charge de diriger les répétitions, tandis que Knut prend toutes les décisions concernant le matériel ou la scénographie. Nous parlons plutôt de « matériel », car nos pièces ne sont pas des représentations théâtrales, au sens propre du terme. Nous appelons cette pratique scénographique « intervention de matériel », car elle reste indépendante. Notre relation ne correspond pas au traditionnel rapport metteur en scène/scénographe, dans lequel la scénographie doit réagir aux idées de mise en scène et servir ses intérêts. Pour nos spectacles, Knut poursuit des recherches qu'il a entamées voilà des années et je les reçois, sans forcément savoir auparavant ce dont il s'agit. Notre travail est un entrelacs complexe de nos deux approches, ménageant un haut niveau d'autonomie à chacun.

Comment en êtes-vous venus à travailler avec des artistes issus de la Côte d'Ivoire ?

M.G. : Cela a mis un certain temps à se mettre en place. En 2002, alors que je travaillais pour le théâtre institutionnel, nous jouions à Hambourg et j'avais mes soirées libres. Je suis sortie et, un soir, dans un club, j'ai remarqué une personne habillée de façon très originale qui dansait d'une façon qui l'était tout autant. C'était un designer ivoirien. J'ai eu envie de voir la boutique qui était inscrite sur sa carte de visite. En réalité, ce n'était pas une boutique, mais son chez-lui. D'autres personnes sont arrivées, toutes appartenant à la scène ivoirienne de Hambourg. Avec elles, je suis allée dans un night-club où j'ai pu voir le premier show de coupé-décalé réalisé par Tupac le Champagnard. J'ai trouvé tout cela très spectaculaire et ai remarqué que cette vie nocturne ivoirienne abritait des personnalités remarquables. Lors d'un autre show, j'ai rencontré Franck Edmond Yao alias Gadougou la Star, l'un des danseurs de Solo Béton, dont je devais filmer la performance et tout ce qui se passait autour du show pour Tupac le Champagnard. Tous les danseurs de Solo Béton furent envoyés chez le designer ivoirien, afin de trouver des vêtements pour la soirée. Franck Edmond Yao a vu que je filmais : il ne s'est pas contenté d'essayer les habits pour la soirée, mais a dansé dans le magasin, tout en m'expliquant ce qu'il faisait. J'ai trouvé cette forme de représentation assez complexe et j'ai rapidement pensé à l'utiliser dans une de mes performances. En 2005, Franck Edmond Yao a donc réalisé le projet *Erobern (Conquérir)* avec nous. Puis il a souhaité poursuivre notre collaboration et nous a ainsi fait connaître d'autres personnes. En 2002, je suis partie en Côte d'Ivoire, juste au moment où la rébellion a éclaté. Nous avons donc suivi les événements politiques de très près et avons rencontré d'autres interprètes appartenant au showbiz d'Abidjan.

Au Festival d'Avignon, vous allez présenter trois pièces : *Logobi 05*, *La Fin du western* et *La Jet Set*.

Quels liens existe-t-il entre elles ?

M.G. : Je crois que lorsque l'on a vu les trois pièces, on peut comprendre qui sont nos interprètes. Franck Edmond Yao est présent dans toutes et l'on peut observer sa faculté à traiter de questions qui concernent la danse, comme dans *Logobi 05* avec Richard Siegal, mais aussi à les mettre en lien avec un contexte social particulier. On apprend également à connaître notre manière de travailler, la façon dont nous cherchons des partenaires qui viennent de contextes très différents, et avec lesquels un dialogue est possible. Par exemple, Richard Siegal peut parler très librement sur scène. Il a une longue expérience

qui nourrit ce qu'il nous montre sur le plateau, si bien qu'il met en jeu un matériel à chaque fois différent, alimentant sans cesse la rencontre que les *Logobi* – puisqu'il y en a plusieurs – mettent en scène.

Dans *Logobi 05*, le contenu diffère donc d'une représentation à une autre. Est-ce un principe qui vaut pour toutes vos pièces ?

M.G. : C'est en effet une question importante qui se pose pour chacune de nos pièces, de manière différente. Pour *Logobi 05*, le principe de la représentation repose sur le fait que Franck Edmond Yao et Richard Siegal, les deux protagonistes du spectacle, doivent se montrer des choses différentes d'un soir à l'autre. *Logobi 05* est, en ce sens, très représentatif de notre manière de travailler, puisque la pièce interroge ce qu'il est nécessaire de savoir et de maîtriser, afin qu'une véritable rencontre soit possible.

K.K. : C'est également une pièce dans laquelle le texte n'est absolument pas fixé : Richard Siegal tient à ce qu'il soit différent à chaque fois. Cependant, lorsque certaines de nos pièces tournent énormément comme *Othello c'est qui*, nous ne pouvons plus affirmer que tout se construit dans l'instant, dans l'échange sur le plateau.

M.G. : Pour certaines de nos pièces, cela ne ferait aucun sens de les construire de manière différente à chaque représentation. Par exemple, dans *La Fin du western*, nous parlons d'une époque très précise : les six mois de crise politique qui sont survenus en 2011 en Côte d'Ivoire, alors que Laurent Gbagbo et Alassane Ouattara revendiquaient tous les deux leur victoire à l'élection présidentielle. Il serait ridicule d'inventer un contenu à chaque fois nouveau, il serait artificiel de dire que la signification que nos interprètes donnent à ces événements change d'une représentation à l'autre. Notre processus de travail nous a plutôt conduits à chercher un mode de représentation adéquat à cette époque de leur vie. Pour *Logobi 05*, le point de départ est totalement différent puisqu'il obéit au principe de la rencontre : il s'agit de montrer à l'autre des choses qu'on ne lui a jamais montrées.

Quels cadres de travail inventez-vous afin que quelque chose de nouveau puisse surgir à chaque représentation ?

M.G. : Pour chaque représentation de *Logobi 05*, même si les deux comédiens jouent de nouvelles choses, d'une certaine façon la représentation reste identique d'un soir à l'autre car les principes de base sont fixes. Ils ont toujours la possibilité de mettre de la musique, ils doivent toujours évoluer sur un plateau vide... Même si le contenu de la pièce change, je pense que l'on peut reconnaître *Logobi 05* car les principes fondamentaux de la pièce sont conservés : il s'agit toujours d'un équilibre entre le mouvement et la parole.

K.K. : Pour les deux interprètes de la pièce, tout est question de traduction. Lorsque Franck Edmond Yao danse et explique la façon dont on danse en Côte d'Ivoire, Richard Siegal essaie de trouver un équivalent dans son propre contexte et avec son propre vocabulaire. *Logobi 05* n'est jamais joué dix fois de suite, mais deux ou trois représentations ont lieu après trois mois de pause, pendant lesquels beaucoup de choses se sont passées ! Ils ne sont donc jamais à cours de nouvelles choses à se montrer et à discuter...

Dans votre manifeste *La Langue parlée*, vous opposez une « langue active » à une « langue reproductible ». Comment travaillez-vous à ne jamais succomber à la tentation de la répétition ?

M.G. : De façon générale, nous ne devons pas interdire à nos interprètes de se répéter, mais nous devons créer les cadres dans lesquels ils peuvent donner libre cours à leur liberté de parole, tout en faisant en sorte que les choses que nous trouvons importantes soient dites.

K.K. : Souvent, nous allons vers eux avant que la pièce ne commence et leur disons : « Nous voudrions développer cet élément dans telle ou telle direction. Cet argument est fort et doit apparaître. » Il peut aussi arriver que des comédiens comme Eric Parfait Francis Taregue alias Skelly et Hauke Heumann nous surprennent en disant quelque chose qu'ils ont continué à travailler seuls. Les modifications viennent des deux côtés : du côté des comédiens et du nôtre.

Comment vous adaptez-vous au lieu et au contexte dans lequel vous jouez ?

M.G. : Lorsque nous sommes invités en Europe, nous avons affaire la plupart du temps à une situation théâtrale habituelle : nous avons un espace, le public est calme. Les thématiques politiques sont traitées autrement en Europe qu'en Afrique. En Côte d'Ivoire, la situation est plus délicate pour nos interprètes. Ils sont très connus dans leur pays, mais en tant que stars du showbiz et non en tant que personnalités s'exprimant sur des sujets politiques. C'est une réputation qu'ils ne veulent pas gâcher. Cela signifie que nous devons trouver une façon de parler de politique, sans pour autant qu'ils ne se créent des ennemis. Ils y réfléchissent beaucoup, puis nous informent qu'ils ne peuvent pas dire certaines choses sur scène. Au final, ils sont bien plus courageux que prévu. La question du lieu et du contexte de la représentation se pose tout le temps dans notre travail. Elle est même fondamentale.

Pourquoi n'y a-t-il aucune femme parmi vos interprètes ?

M.G. : Il y a parfois des femmes dans nos pièces, mais pas dans celles présentées au Festival d'Avignon. Nos interprètes viennent majoritairement de la scène showbiz qui n'accueille pas beaucoup de femmes. Nous avons essayé de rencontrer des femmes dont le profil nous intéressait, mais nous n'avons pas encore formulé de projet concret, même si nous commençons à travailler avec des Congolaises. L'une d'entre elles est d'ailleurs venue me voir à un festival et m'a demandé de les mettre en scène. L'impulsion venait d'elles et j'ai accepté.

K.K. : Notre façon de travailler n'est pas tributaire de questions de parité. Tout commence par des rencontres.

« Logobi » est le nom d'une danse urbaine très pratiquée en Côte d'Ivoire, sur fond de musique électro-africaine. Quel a été le point de départ de ce projet ?

K.K. : L'histoire de *Logobi* a débuté par trois jours de répétitions à Kampnagel à Hambourg que nous avons filmées. Puis nous avons monté une partie des rushes afin d'en faire un film destiné à la danse contemporaine. Nous travaillons avec d'incroyables danseurs tels que Gotta Depri et Franck Edmond Yao, mais qui ne sont pas reconnus comme tels en Europe. Avec ce film, *Logobi après trois jours*, nous avons été invités dans des festivals de danse. De là, est née l'idée de cette série, puisque *Logobi 05* est le cinquième du nom, avec d'abord Gotta Depri et Hauke Heumann, puis les chorégraphes Gudrun Lange, Laurent Chétouane et Jochen Roller qui sont venus se greffer au projet. De cette façon, nous avons pu intégrer ce milieu très fermé qu'est celui de la danse contemporaine en Allemagne.

M.G. : La thèse de Gotta Depri concernant la danse contemporaine européenne était également l'une des raisons pour lesquelles nous tenions à faire l'expérience de *Logobi*. Elle tenait en ces mots : « C'est comme ça. Les Africains dansent beaucoup mieux que les Européens. Mais les Européens ne sont pas bêtes. Ils ont inventé un système de danse dans lequel on se fiche totalement de voir si tu danses bien ou mal. On peut se rouler par terre comme si l'on était malade ou handicapé, peu importe. Tu dois simplement dire que "c'est concept", que tu le comprends ou pas. Et les Européens sont allés en Afrique, là où les gens dansent si bien, et ont essayé de leur apprendre ce concept du mauvais danseur. Les Africains ne comprennent pas pourquoi ils doivent danser ainsi, mais ils font semblant de comprendre. Ils bluffent, car ils veulent simplement obtenir un visa et gagner de l'argent dans des festivals internationaux. C'est ainsi que les Européens ont réussi à s'imposer, une fois de plus, dans un domaine où ils n'y connaissent rien. C'est ça le truc. ». Avec cette thèse, Gotta Depri a touché au cœur la danse contemporaine : il a formulé une sorte d'accusation à son égard et nous avons, en quelque sorte, organisé un droit de réponse, du moins une confrontation.

Quelle a été l'impulsion de *La Fin du western* ? La pièce est-elle une réaction à la crise ivoirienne de 2010-2011 ?

K.K. : Les thèmes de cette pièce ont trouvé un ancrage très concret dans notre vie quotidienne. Nos interprètes ivoiriens étaient très touchés par la crise. Ils ne pouvaient pas même envoyer d'argent à Abidjan, la plupart étant en Europe au moment des événements. Ils n'arrêtaient pas d'en parler. D'autres étaient à Abidjan au moment des combats. Cela allait de soi que nous devions faire une pièce sur cette crise.

M.G. : La création de cette pièce remonte à quelques années à présent. À l'époque, nos interprètes avaient des opinions très différentes les uns des autres. Maintenant, le thème n'est plus aussi brûlant qu'avant. Mais à chaque fois que nous rejouons cette pièce, les discussions vont bon train.

Comment avez-vous répété et construit une dramaturgie ? Comment les textes ont-ils été produits ?

M.G. : Nous savons souvent à l'avance quelles seront les réactions de nos interprètes par rapport à nos propositions, ce qui leur importera, ce qui les amusera de dire devant le public. Contrairement à Gotta Depri, Franck Edmond Yao n'est pas très décidé sur le plan politique et préfère affirmer l'absurdité de la situation. « La double démocratie, dit-il, c'est ce qu'il y a de mieux pour un pays car chacun est représenté. » Il ne veut pas prendre directement parti pour Laurent Gbagbo ou pour Alassane Ouattara. Skelly a, quant à lui, la liberté de déjouer totalement les propos de Gotta, qui attaquaient l'intervention militaire et diplomatique des Français dans la crise. Skelly peut alors entrer en scène et s'écrier : « Bravo les Français ! » Il déteste lorsque la pièce sombre dans l'unilatéralité. Il préfère mettre un peu de désordre et d'incertitude dans ce qui est tenu pour acquis.

Dans *La Fin du western*, les corps incarnent des thèses politiques. Pour sa conception, vous êtes-vous plutôt appuyés sur le corps ou sur la politique ?

M.G. : Nous avons déjà expérimenté le rapport du corps à la politique dans un précédent spectacle intitulé *Très très fort*. Cette pièce parlait de l'indépendance de la Côte d'Ivoire pour aller jusqu'à la préparation des élections de 2010, qui furent perpétuellement reportées et recommencées. À l'occasion de ce travail, nous avons remarqué qu'à chaque situation politique correspondait une traduction physique. En Côte d'Ivoire, la propagande et la danse sont intimement liées, imbriquées, et nous offrent ainsi un réservoir de mouvements inépuisable. Les gens semblent comme programmés à répéter certains slogans ou bien à répondre par des pas de danse. Aussi, lorsque nous avons décidé de mettre en scène le double commando de Laurent Gbagbo et d'Alassane Ouattara, avons-nous cherché une transposition physique de la difficulté des Ivoiriens à supporter deux présidents, deux commandements opposés.

K.K. : Nous ne voulions pas représenter la Côte d'Ivoire en Allemagne comme un pays à problèmes, mais plutôt comme l'inventeur d'une nouvelle forme de démocratie. Ce concept de « double démocratie » est également une façon de permettre qu'un dialogue s'établisse avec le public sur un sujet aussi délicat que celui de la démocratie.

Le mouvement « la Jet Set », dont s'inspire votre spectacle éponyme, repose sur un groupe de sept hommes.

Quels sont leurs codes ?

M.G. : C'est, en effet, un groupe de sept hommes qui n'accepte pas de nouveaux venus. Ce sont des membres de la diaspora ivoirienne à Paris, qui aimaient à l'origine se montrer dans les boîtes de nuit avec de nouveaux styles de danses. À l'époque, Franck Edmond Yao travaillait avec eux comme chorégraphe et danseur. La Jet Set avait besoin d'un support musical pour pouvoir imposer son mouvement. Les danseurs se sont alors alliés avec un nouveau type de musique créée en Côte d'Ivoire : l'atalakou, l'art de chanter des louanges sur des beats électroniques. La Jet Set et son entourage, en collaboration avec des musiciens à Abidjan comme DJ Jacob, Ericson le Zoulou et Skelly – qui en fait aujourd'hui partie –, ont ainsi inventé le coupé-décalé. La Jet Set est devenue célèbre principalement grâce à Douk Saga, qui a créé de nombreux slogans et qui a introduit certains codes dans la façon de se comporter (comme le mouvement « Fouka Fouka » par exemple) et de s'habiller.

K.K. : Pour eux, être conscient de son style ne veut pas dire faire des choses élaborées ou belles. Ils peuvent adopter un comportement idiot, absurde, insolent ou fou. Il s'agit, en fait, de rompre avec les codes habituels et d'imposer une attitude nouvelle, une manière de danser particulière en club, etc.

M.G. : Les membres de la Jet Set se différencient largement les uns des autres. Tous ont de fortes personnalités. Ils ne savent ni particulièrement bien chanter, ni particulièrement bien danser. Leur singularité ne dépend pas d'une quelconque aptitude, mais tient plutôt à une sorte d'arrogance, à certains slogans qu'ils ne cessent de répéter afin de se faire remarquer, à des mouvements totalement fous qu'ils inventent. Ils achètent leurs habits généralement dans des magasins de femmes parce qu'ils les veulent très près du corps et pourvus de couleurs très vives.

K.K. : Lors d'une représentation de *La Jet Set*, Franck Edmond Yao a dansé devant une Japonaise et lui a glissé des dollars dans la chemise. Personne ne se permettrait d'être aussi *touchy* que cela, mais c'est justement le but de la Jet Set que d'enfreindre ces frontières pendant le show et d'être totalement indécent.

Justement, comment le glamour se mêle-t-il à la politique et à la crise en Côte d'Ivoire ?

M.G. : Le message politique du coupé-decalé consiste à s'afficher comme apolitique. Pour ses tenants, il est important de rassembler les gens dans les clubs et de leur faire oublier les clivages qui existent dans la population. Leur philosophie est la suivante : dans la vie nocturne, tu montres ton autre nature, c'est-à-dire ta capacité à frimer par exemple. Pendant les événements de 2010-2011, les gens s'enfermaient dans les clubs et faisaient la fête jusqu'au petit matin, c'est-à-dire jusqu'au lever du couvre-feu. C'était une manière de résister, de ne pas vouloir se priver de cette joie de la fête, parce que le pays subissait la guerre civile. La Côte d'Ivoire ne voulait pas devenir un pays en guerre. Le coupé-decalé proposait quelque chose de différent : être le plus cool, se donner des noms provenant d'un univers glamour. Les danseurs et les chanteurs ont quand même eu une importance politique, car ils se sont justement entêtés à se comporter de manière radicalement apolitique.

Pour un public européen, les membres de *La Jet Set* enfreignent de nombreuses règles, notamment celle de ne pas demander de l'argent au public, qui a déjà payé sa place. Comment réagissent vos interprètes à la mentalité européenne, très différente de celle de la Côte d'Ivoire ?

K.K. : Dans *La Jet Set*, lorsque Franck Edmond Yao demande au public de lui donner de l'argent c'est souvent, dans un premier temps, très difficile à croire pour le public européen. Il pense d'abord qu'il s'agit d'un effet de mise en scène, que le danseur ne réclame pas vraiment d'argent.

M.G. : Je crois que si l'on veut vraiment comprendre ce qu'est le coupé-decalé, ce qu'est l'univers de la Jet Set, on doit se rendre compte que les gens, là-bas, donnent leur argent, même s'ils ne savent pas avec quoi ils vont payer leur loyer. Les gens en Europe sont extrêmement prudents avec leurs économies et ne peuvent pas s'imaginer que donner son argent peut être un moment très agréable, voire jouissif, car c'est un moment où l'on se montre. L'écart entre les mentalités européenne et ivoirienne est tel que nous trouvions intéressant d'insister sur ce point.

Propos recueillis et traduits par Marion Siéfert

田✕

LOGOBI 05 durée 1h
9 10 12 13 14 à 15H

LA FIN DU WESTERN durée 1h30
9 10 12 13 14 à 17H

LA JET SET durée 1h20
9 10 12 13 14 à 20H30

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

spectacles en français traduit en anglais - premières en France

conception **Gintersdorfer/Klassen** dramaturgie **Nadine Jessen** et **Aenne Quiñones** (*La Jet Set*)

Logobi 05 : avec **Richard Siegal**, **Franck Edmond Yao** alias **Gadoukou la Star**

La Fin du western : avec **Jean-Claude Dagbo** alias **DJ Meko**, **Gotta Depri**, **Ted Gaier**, **Hauke Heumann**, **Yao Joseph Koko** alias **Shaggy Sharoof**, **Eric Francis Parfait Taregue** alias **SKelly**, **Franck Edmond Yao** alias **Gadoukou la Star**

La Jet Set : avec **Gotta Depri** ou **Jean-Claude Dagbo** alias **DJ Meko**, **Hauke Heumann**, **Franck Edmond Yao** alias **Gadoukou la Star**

production *Logobi 05* Gintersdorfer/Klassen

coproduction Ringlokschuppen Mülheim et Frascati Producties / avec le soutien de Mitteln des Landes NRW, de Nationalen Performance Netzes aus Mitteln des Tanzplans Deutschland der Kulturstiftung des Bundes

production *La Fin du western* Gintersdorfer/Klassen

coproduction FFT Düsseldorf, Kampnagel Hamburg, Pumpenhaus Münster, Rotterdamse Schouwburg, Theater Chur / avec le soutien du Fonds Darstellende Künste

production *La Jet Set* Gintersdorfer/Klassen

coproduction Kampnagel Hamburg, Ringlokschuppen Mülheim und Sophiensaele Berlin / avec le soutien de Mitteln des Regierenden Bürgermeisters von Berlin Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten, du Fonds Darstellende Künste

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de Total pour l'accueil de ces spectacles.

RIMINI PROTOKOLL

Depuis leurs études communes à Giessen, l'école avant-gardiste du théâtre allemand, les trois acolytes du collectif Rimini Protokoll, **Helgard Haug**, **Stefan Kaegi** et **Daniel Wetzel**, évoluent sur la ligne ténue qui sépare la fiction de la réalité. Aimant entraîner leur public hors des sentiers battus, ils intègrent, avec habileté et délicatesse, leurs spectateurs dans le vaste terrain de jeu qu'est leur théâtre forgé aux confins du documentaire. Qu'ils travaillent ensemble ou dans des constellations différentes, les membres de Rimini Protokoll rejettent en effet radicalement l'artifice du jeu d'acteur et s'engouffrent volontiers dans la réalité, à la recherche de ceux qu'ils appellent les « experts du quotidien », des personnes qu'ils convient à témoigner de leur expérience et de leur savoir-faire sur scène. De leurs investigations sensibles et politiques émergent une théâtralité au charme singulier et un effet de réel qui permet de créer une communication directe avec le public, parfois invité à investir le plateau (comme dans le projet *100 % Berlin*) ou à recréer une session parlementaire (*Deutschland 2*). Fascinés par les technologies de notre quotidien comme par la puissance de la voix et de l'image, Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel font aussi sortir le théâtre de ses murs, l'élargissant aux nouveaux espaces et réseaux de la mondialisation. C'est notamment le cas du parcours *Remote Avignon* que Stefan Kaegi propose cette année au public du Festival, qui le connaît bien depuis la présentation de *Cargo Sofia-Avignon* et *Mnemopark* en 2006, d'*Airport Kids*, cosigné avec l'auteure et metteuse en scène argentine Lola Arias, en 2008 et de *Radio Muezzin* en 2009.

www.rimini-protokoll.de

Entretien avec Stefan Kaegi, Daniel Wetzel, Helgard Haug pour *Lagos Business Angels*

Avec votre collectif Rimini Protokoll, vous travaillez dans différentes constellations : parfois tous ensemble – comme c'est le cas pour *Lagos Business Angels* –, parfois de façon isolée – comme pour *Remote Avignon*, que vous signez seul, Stefan Kaegi. Pourquoi ?

Daniel Wetzel : Depuis le début de Rimini Protokoll, différentes traditions se sont développées : Stefan travaillait régulièrement avec Bernd Ernst dans un groupe qui s'appelait *Hygiene Heute* (Hygiène aujourd'hui) ; Helgard Haug et moi-même élaborions souvent des projets ensemble. Cette diversité de départ se poursuit encore aujourd'hui, avec l'idée que notre identité est faite d'un croisement de lignes, de pistes et de projets parallèles.

Stefan Kaegi : Nous aimons également travailler avec d'autres personnes, comme Bernd Ernst et Lola Arias. Notre trio reste, cependant, la base à partir de laquelle nous développons nos travaux : nous partageons un site internet, un label, un bureau à Berlin où chaque projet est discuté. Cela fait maintenant douze ans. Je crois aussi que quand nous travaillons tous ensemble, nous nous aventurons dans des projets plus radicaux à l'image, par exemple, de *100 % Berlin*.

Helgard Haug : Certains projets, de par leur complexité, nécessitent que nous y réfléchissions à trois. C'est le cas de *Lagos Business Angels*. La structure narrative est extrêmement complexe : chacun de nos protagonistes a une petite scène à lui tout seul, ce qui implique que nous devons développer dix scénographies différentes, dix pièces, dix rapports aux spectateurs, dix humours différents ; et tout cela doit coexister et former un tout. C'est assurément passionnant, mais cela nécessite que plusieurs cerveaux réfléchissent au projet. Ensemble, nous menons le casting et élaborons la conception. Puis, lorsque les protagonistes arrivent et que nous construisons avec eux leurs textes, nous travaillons de façon parallèle. Cela nous permet d'échanger, de sortir d'une impasse dans laquelle on peut se trouver. À mon avis, c'est un très bon principe de travail.

Comment définiriez-vous votre identité ?

S.K. : Notre identité repose sur un socle solide : nous nous sommes rencontrés lors de nos études à l'Institut d'études théâtrales appliquées de Giessen, à côté de Francfort, qui est un cursus assez particulier se démarquant d'une formation classique à la mise en scène. Nous venions tous les trois d'horizons très différents : je m'étais aventuré dans le domaine des arts plastiques et du journalisme, Daniel avait une expérience en tant que DJ et s'était intéressé à la photographie et Helgard venait également des arts plastiques. Dans cette université, il n'y avait pas de comédiens. De toute façon, nous n'étions pas intéressés par cette forme de jeu, que nous trouvions très artificielle, mais les procédés à la limite de la fiction, du théâtre et de la performance, nous ont tout de suite passionnés. D'emblée, nous nous sommes demandé comment nous pouvions amener la vie de dehors sur scène et donner aux gens un espace de parole. Nous voulions tous les trois élaborer des projets avec une approche conceptuelle claire.

Dans nombre de vos projets, comme *Lagos Business Angels*, vous travaillez avec des « experts du quotidien », c'est-à-dire des non-acteurs qui, sur scène, témoignent de leur expérience, mais aussi de leur savoir-faire. Quel est votre processus de travail ?

S.K. : Il diffère d'un projet à l'autre. De manière générale, cela se passe ainsi : nous effectuons un casting et nous choisissons nos experts suivant qui ils sont et d'où ils viennent. Nous fondons également notre décision sur certains rôles que nous voulons voir apparaître pendant la pièce. De la sorte, nous construisons un cadre dramaturgique. Ensuite, nous commençons par travailler avec eux et cela veut d'abord dire qu'on les écoute, car ils apportent leur histoire. Nous regardons des photos ensemble, nous leur rendons visite chez eux. Puis nous passons à l'étape suivante, qui consiste à insérer leur histoire dans une narration plus large et à s'adapter au dispositif théâtral que nous avons construit. Les répétitions sont en réalité un long

processus de négociation car, souvent, certains d'entre eux ne sont pas prêts à tout dire devant un public. C'est alors que nous intervenons en leur demandant : « Pourrais-tu le dire autrement ? » « Ne pourrais-tu pas dire que tu ne peux pas le dire ? » Peu à peu, nous produisons le texte, qui devient une sorte de contrat qui nous lie.

H.H. : Je préfère parler de « protagonistes » plutôt que « d'experts du quotidien ». Pour *Lagos Business Angels*, lorsque nous avons effectué le casting à Lagos, nous avons défini au préalable des critères de recherche que nous avons transmis à l'assistant qui travaillait pour nous. Nous avons également des contacts plus officiels comme le Goethe Institut ou la Chambre de Commerce. Puis nous avons rassemblé pendant quatre jours un groupe de dix personnes. Plusieurs choses nous intéressaient : le contenu de leurs récits, leur personnalité et la façon dont ils se mettaient en scène comme hommes ou femmes d'affaires, ainsi que la combinaison de plusieurs personnes. Nous voulions former une équipe. Nous devions également nous faire comprendre : cela semblait, à nombre d'entre eux, très bizarre d'être sur scène sans pour autant être comédien.

Il a souvent été dit que votre travail s'inscrivait dans une sorte de « reality trend ». Acceptez-vous cette étiquette ? Quels liens tissez-vous à la réalité dans votre théâtre ?

S.K. : Je pense que cette dénomination est inexacte, car l'expression « reality trend » vient des émissions de télé-réalité. Notre travail, au contraire, interroge sans cesse la réalité. Nous usons de deux stratégies : nous amenons les spectateurs hors du théâtre, dans ce que l'on appelle la réalité, ou bien nous invitons des personnes étrangères au milieu théâtral à venir sur scène. Ce que nous montrons, c'est que la réalité n'est jamais donnée, mais toujours construite. Dans nos travaux, la réalité reste toujours une fiction, mais une fiction qui a des conséquences réelles dans la vie de nos protagonistes, et qui devient donc une réalité très concrète. Par exemple, les deux routiers bulgares de *Cargo Sofia*, l'un de nos précédents projets, étaient au chômage lorsque je les ai rencontrés. Mais en travaillant sur ce projet, ils ont eu un emploi pendant deux ans. Ainsi, notre théâtre n'a rien à voir avec les émissions télévisées dans lesquelles le but est avant tout de prendre les gens par surprise et de les observer. Certaines personnes ont dit que nous placions les spectateurs dans une position de voyeurs. C'est totalement faux. Un voyeur est assis dans le noir et observe sans être vu. Nous faisons l'exact contraire.

Que signifie l'expression « Business Angels » ?

D.W. : Nous avons emprunté cette expression aux Américains. Aux États-Unis, un *Business Angel* est une personne qui a fondé avec succès sa propre affaire. Elle devient une sorte de mentor pour des jeunes gens qui se lancent dans un business : « Je crois en toi. Je pense que tu vas y arriver et je vais t'aider. Je vais te donner des conseils, tu peux m'appeler quand tu veux. » Les *Business Angels* sont des personnalités importantes de la vie économique. Dans notre cas, le titre est ironique car aucun de nos protagonistes n'est riche. Mais nous reprenons certaines dimensions de cette expression : la confiance, l'échange, la disponibilité sont des qualités qui sont fondamentales dans *Lagos Business Angels*.

S.K. : Le titre de ce projet contient une forme de provocation : le Nigeria peut être une sorte de mentor pour l'Europe. En Allemagne et en France, l'attitude générale est la suivante : l'État va subvenir à tes besoins, il va t'aider si tu n'as pas de travail, et si tu veux monter ton affaire, tu as d'abord besoin d'une subvention. Je ne veux pas dire que ces aides ne sont pas justes, mais simplement, la situation au Nigeria montre que lorsque la famille, et non l'État, constitue un système de subvention, la créativité peut aussi se déployer. Au Nigeria, chacun a sa propre affaire, la rue grouille d'activités. C'est en ce sens que nous pensons que le Nigeria peut être un modèle pour l'Europe.

Quelle est l'origine de ce projet ? Pourquoi être partis au Nigeria ?

S.K. : Notre amie Dorothee Wenner est réalisatrice et s'est rendue à plusieurs reprises à Lagos. À chaque fois, elle rentrait du Nigeria avec énormément d'énergie. Elle nous en a parlé et nous avons eu envie d'y aller à notre tour. Elle a réalisé son film parallèlement à notre pièce. Certains de nos protagonistes y apparaissent également. Il nous semblait important de faire ce projet au théâtre car nous ne voulions pas nous concentrer uniquement sur les histoires, mais utiliser la scénographie comme un espace dans lequel, potentiellement, des choses peuvent arriver.

D.W. : Un autre film a été également à l'origine du projet, *Lagos Wide and Close* de Rem Koolhaas. Il décrit Lagos comme une ville unique et indescriptible, dont le rythme de croissance est si intense que l'on ne peut se faire une idée d'ensemble de cet endroit. La densité y est si importante, que les gens doivent sans cesse inventer de nouvelles stratégies économiques.

Dans Lagos Business Angels, le théâtre est un lieu fragmenté, dans lequel les spectateurs passent d'un stand à l'autre.

Quelle est votre conception de l'espace théâtral ?

D.W. : L'idée fondatrice de *Lagos Business Angels* est de briser la dichotomie habituelle à l'espace théâtral : nous ne voulions pas faire une pièce dont l'action se situerait sur scène et dont les spectateurs seraient assis dans le noir. Le cœur de notre projet réside dans le fait que nos protagonistes nigériens se rendent en Europe dans l'espoir de la rencontre. La pièce doit donc figurer les prémisses de relations futures qui peuvent se développer entre les spectateurs et les performeurs. Pour cela, nous avons instauré une plus grande proximité entre eux, qui se concrétise lorsque chaque homme ou femme d'affaires donne sa carte de visite aux visiteurs. Il fallait également que chaque protagoniste ait un espace de parole bien à lui. Nous avons fragmenté l'espace théâtral en une multitude de scènes individuelles. Notre stratégie est donc antidramatique. Nous avons tout de même voulu mettre en scène un final, dans lequel la communauté, l'espoir et l'optimisme prennent toute leur force positive. La scène est alors utilisée comme un lieu où est passé une sorte de contrat social, où l'on célèbre quelque chose de façon collective. Quand les applaudissements retentissent, nous stoppons ce moment, afin de laisser la place et le temps à la discussion et à la rencontre.

S.K. : Dans notre travail, le théâtre est avant tout un espace de communication, dans lequel les spectateurs sont impliqués. Nos protagonistes interagissent avec le public qui peut poser des questions, acheter des chaussures, intervenir à tout moment. *Lagos Business Angels* est donc une sorte de foire. En allemand, le mot « Messe » signifie tout autant la foire que la messe, l'office religieux. Dans notre projet, les deux significations se retrouvent, si bien qu'une théâtralité très particulière s'y installe : les spectateurs passent de l'espace de la rencontre et du commerce à une sorte de rassemblement religieux, chargé d'un pathos propre à certaines cérémonies protestantes.

Dans *Lagos Business Angels*, les protagonistes proposent des leçons de vie aux spectateurs européens. Est-ce une façon de déjouer les clichés occidentaux sur l'Afrique ?

H.H. : Oui. C'est cette mentalité occidentale que nous voulions critiquer, cette attitude fière, qui va parfois jusqu'à l'arrogance, que les Européens adoptent lorsqu'ils s'adressent à l'Afrique. Nous voulions renverser ce sentiment de supériorité, qui s'exprime notamment dans l'aide au développement. Nous voulions aussi mettre en scène des Nigériens faisant la démarche d'aller vers les Européens afin de leur donner des leçons de fierté et d'autonomie. Actuellement, l'Europe est frappée par la crise et tout le monde se plaint, personne n'ose entreprendre. Au Nigeria, les gens développent sans cesse des stratégies de survie et se lancent souvent dans de nombreux projets. Ici, nos protagonistes rencontrent un public européen, le provoquent et jouent avec lui.

D.W. : La situation au Nigeria est telle qu'il est extrêmement difficile pour les Nigériens de faire du commerce avec l'Europe, tant les préjugés sont tenaces : corruption, escroquerie, manque d'infrastructures, pauvreté. Ce faisant, les Européens ignorent le marché gigantesque que représente le Nigeria. Le regard qui est porté sur ce pays est colonialiste, post-colonialiste, voire misérabiliste. Mais les Nigériens ont une image complètement différente de leur pays. Ils en sont fiers. Il nous semblait important de laisser la place à cette fierté sur scène.

L'attitude de vos protagonistes nigériens est-elle également une mise en perspective de l'attitude passive des spectateurs européens, une exhortation à sortir de leur passivité ?

H.H. : L'attitude des spectateurs au Nigeria est complètement différente de la nôtre, que ce soit lors des services religieux, mais aussi dans leur façon de raconter des histoires. L'interaction est constante et les spectateurs sont sans cesse exhortés à répéter certaines phrases ou à reproduire un rythme. Ils ne savent pas rester assis au fond de leur fauteuil. Dans notre travail, il nous importe toujours de tirer les spectateurs de leurs sièges, soit en stimulant leur imagination, leur réflexion, en brisant les règles ordinaires de la représentation, soit en abolissant la séparation acteurs/spectateurs. Les spectateurs deviennent eux-mêmes des acteurs et inversement, certains acteurs deviennent des spectateurs de l'action.

Cependant, un certain écart dans les mentalités subsiste. Il est notamment perceptible dans une sorte d'idéologie libérale, véhiculée par vos protagonistes nigériens. Pourquoi avez-vous choisi de vous focaliser sur le domaine de l'économie ?

S.K. : Il est vrai que la scène finale force le trait sur cette idéologie positive à tout prix, qui se rapproche vraiment d'une attitude américaine. Ce final crée une distance entre les spectateurs et le public, mais cela est fait exprès. Pendant toute la durée de la déambulation, les spectateurs sont dépourvus d'esprit critique car ils se sentent si proches de nos protagonistes qu'ils se laissent séduire. À la fin de *Lagos Business Angels*, le pasteur Victor stoppe la représentation : « Êtes-vous déjà allés au Nigeria ? Pourquoi ? Avez-vous peur de nous ? » Ce regard frontal nous semblait nécessaire, afin que chacun puisse réfléchir à cette relation qui s'est construite le temps du spectacle. Nous ne voulions pas finir sur un idéalisme naïf. Notre approche est suffisamment documentaire pour que nous ayons eu envie de faire un retour sur ce qui s'est réellement passé lors de la représentation.

H.H. : La difficulté que nous avons rencontrée tenait surtout au fait que la plupart des gens qui vont au théâtre travaillent dans le secteur culturel et ne sont pas représentatifs de l'ensemble de la population d'une ville.

D.W. : À cela s'ajoute le fait que Lagos est une ville dans laquelle les distinctions entre économie, culture, religion et politique ne sont pas valables. Chaque personne, quel que soit son secteur d'activité, peut être un auto-entrepreneur. La vie quotidienne à Lagos est faite d'une multitude de trocs et de relations d'affaires. Ce n'est pas comme ailleurs, où les gens ne veulent pas par principe se salir les mains avec une activité commerciale. L'autre raison pour laquelle nous avons choisi de nous concentrer sur la question de l'économie est que nous voulions que les Nigériens puissent se présenter comme d'éventuels partenaires commerciaux, et non comme des bénéficiaires des aides au développement. Nous voulions nous demander pourquoi de véritables relations commerciales n'existent pas entre le Nigeria et l'Europe. Lorsque l'on pense à son taux de croissance et au potentiel immense que ce pays représente, cet état de fait est un véritable scandale.

Stefan Kaegi pour *Remote Avignon*

Stefan Kaegi, vous présentez aussi au Festival d'Avignon *Remote Avignon*. Quelle est la signification du titre de ce projet ?

S.K. : *Remote* signifie télécommande, téléguidage. Dans le titre, apparaît également l'idée que nous prenons une certaine distance vis-à-vis du lieu où nous nous trouvons, en l'occurrence, ici, Avignon. Nous sommes dans une sorte de capsule acoustique où l'on peut aller à la fois dans le futur, mais aussi dans le passé de ce lieu. En même temps, nous nous trouvons entourés de gens et sommes amenés à former une sorte de communauté. Car ce que je propose à cinquante spectateurs à travers *Remote Avignon*, c'est de chausser un casque audio et de se laisser guider par une voix artificielle, à travers les rues d'Avignon, pour une promenade à l'écart des circuits touristiques.

Depuis l'un de vos premiers projets (*Kreuzworträtsel Boxenstopp* en 2000), le lieu de représentation est un élément fondamental de votre processus de création. Comment appréhendez-vous la ville d'Avignon pendant cette période extraordinaire du Festival ?

S.K. : Je pense que je connais maintenant très bien cette ville pour y avoir présenté plusieurs spectacles. Avec les routiers de *Cargo Sofia*, j'ai notamment pu explorer les alentours et j'ai développé une sensibilité pour les contrastes qui caractérisent Avignon : intra-muros et extra-muros, centre historique et zones conflictuelles des banlieues. D'une certaine manière, *Remote Avignon* est une façon d'aller sur les traces de ma découverte de cette ville. L'angle d'attaque que j'ai choisi est proche de la science-fiction. Je ne raconte pas l'histoire des lieux historiques, mais je raconte leur potentiel, la façon dont ils s'adaptent à la foule. C'est une question que nous devons nous poser, deux ans après l'apparition du mouvement *Occupy* : que se passe-t-il au juste lorsque l'espace public est occupé par une horde de personnes ? Quelles potentialités nouvelles apparaissent lorsque l'on arpente une ville, un casque sur les oreilles ? Cette histoire de l'intimité dans les lieux publics me passionne : cela a commencé avec le walkman, a continué avec le téléphone portable et le MP3 et se poursuivra avec d'autres inventions. Il a fallu du temps pour que la société accepte que certaines personnes se comportent en public de manière asociale.

Dans *Remote Avignon*, il me semble, au contraire, que vous cherchez à libérer le regard des participants. Quelles sont les vertus de l'observation, selon vous ?

S.K. : En général, les gens utilisent un walkman de manière complètement décontextualisée, pour s'évader, se soustraire à l'environnement qui les entoure. Pour *Remote Avignon*, notre approche est tout à fait différente : tout ce que l'on entend dans le casque se rapporte au lieu. Les sons que l'on entend en stéréo ont été enregistrés dans l'espace dans lequel les spectateurs déambulent. Si l'on regarde l'histoire du walkman, on remarque que ces formes d'asociabilité dans l'espace public ont déclenché un contre-mouvement. Les Indignés, par exemple, ont commencé à occuper une place afin de se l'approprier, de créer un espace de réflexion et de débats. J'essaie donc, de mon côté, de reproduire ces stratégies d'occupation de l'espace public, avec l'aide d'écouteurs.

Les questions suggérées par la voix automatique sont éminemment politiques. Y a-t-il un potentiel subversif qui réside dans ce noyau de cinquante personnes déambulant en même temps dans la ville ?

S.K. : La question du politique est toujours très délicate. Bien sûr, le processus est politique, puisque plusieurs dizaines de personnes sont rassemblées pour la déambulation. Je crois que, dans *Remote Avignon*, la question de la politique se pose de l'extérieur. Lorsque cinquante personnes évoluent en groupe dans l'espace public, on pense tout de suite qu'ils sont en train d'effectuer une action politique. Les questions adressées aux participants sont plutôt des réflexions méta-politiques, qui ne se rapportent à aucun thème précis.

Que voulez-vous dire, lorsque vous dites «vouloir séduire les participants» ?

S.K. : Avec Rimini Protokoll, nous opérons une distinction de méthode entre la séduction et la provocation. Dans les années 80 et 90, de nombreuses mises en scène ont instauré un rapport extrêmement frontal avec le public qu'il s'agissait de choquer, soit dans sa perception, en l'ennuyant, soit en le brutalisant afin de le «réveiller». Dans notre travail, nous ne cherchons pas la confrontation, mais nous développons des formes complexes, qui restent, cependant, suffisamment simples pour que les spectateurs se sentent entraînés. Nous utilisons des stratégies de manipulation : nous usons de gestes et de signes qui invitent le public à nous suivre.

Dans *Remote Avignon*, c'est la question du contrôle qu'exercent les technologies quotidiennes sur nos vies ainsi que celle du désir qui se pose («Do you find me attractive?», nous demande Lucy, la voix artificielle de *Remote Avignon*)...

S.K. : Dans notre vie quotidienne, nous déléguons de plus en plus de décisions à nos ordinateurs. Ils stockent des informations pour nous, nous rappellent nos rendez-vous, sélectionnent les éléments qui pourraient nous intéresser. Ce sont nos assistants techniques. Ils nous rendent rapides, adaptables, mais ils nous handicapent également car ce ne n'est pas vraiment nous qui prenons les décisions. À cela, s'ajoute la question de la relation affective à son propre ordinateur et à la technologie en général. Donnez-vous un nom à votre ordinateur ? L'insultez-vous lorsqu'il ne fonctionne pas ? Déchargez-vous votre agressivité sur lui ? C'est une forme très particulière de relation, à travers laquelle on se projette totalement dans l'objet. Dans les systèmes de navigation par GPS par exemple, il n'est pas inintéressant de regarder si les hommes préfèrent être guidés par une voix masculine ou féminine...

Dans *Remote Avignon*, la ville devient scène de théâtre. Quel est alors le lieu du théâtre dans ce projet ?

S.K. : L'espace théâtral devient un lieu imprévisible. Le texte que vous entendez dans les écouteurs est déjà fixé, mais la situation théâtrale est, pour chaque participant au projet, profondément différente, suivant qu'il réalise le parcours le matin ou en soirée, que le trafic automobile est dense ou qu'une rue est bloquée par une troupe de théâtre. La voix artificielle se demande sans cesse comment elle peut prévoir l'imprévisible. Pour nous, ce projet se situe dans un espace de jeu et de communication. Le théâtre est toujours un jeu, dont les règles peuvent être multiples. Je pense que les personnes qui ont grandi avec les nouvelles technologies sont beaucoup plus joyeuses car elles sont en interaction constante avec d'autres individus. Il est important de comprendre que le théâtre n'établit pas la forme de communication unilatérale qu'entretient la télévision, où l'un émet et l'autre reçoit, où les deux agents de la communication sont très éloignés l'un de l'autre. Le théâtre ne doit jamais ignorer la présence physique et concrète des spectateurs.



LAGOS BUSINESS ANGELS

D'HELGARD HAUG, STEFAN KAEGI, DANIEL WETZEL

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON - LE PONTET 

durée 2h20 - spectacle en anglais traduit en français - première en France

14 17 À 11H | 15 16 À 11H ET 18H

texte et mise en scène **Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel** sur une idée de **Dorothee Wenner** dramaturgie **Martin Baierlein**
scénographie **Silke Bauer** musique **Barbara Morgenstern** assistantat à la mise en scène **Jessica Páez** coordination à Lagos **Steph Ogundele**
vidéo **Bernd Meiners, Yinka Edwards, Rebecca Riedel** lumière **Patrick Tucholski, Sebastian Zamponi**

avec **Oludolapo Ajayi, Victor Eriabie, Jude Fejokwu, Silke Hagen-Jurkowsch, Uwe Hassenkamp, Oluwafemi Ladipo, Frank Okoh, Olabiyi Olugbodi, Kester Peters, Frieda Springer-Beck**

production Rimini Apparat
coproduction HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Kampnagel (Hambourg) et Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)
avec le soutien de l'Hauptstadtkulturfonds de la Ville de Berlin et des Affaires culturelles du Sénat (Berlin) et du Goethe Institut
avec l'aide de DramaConsult Film Project
Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de Total pour l'accueil de ce spectacle.



REMOTE AVIGNON

DE STEFAN KAEGI

PARCOURS DANS LA VILLE

DÉPART CIMETIÈRE SAINT-VÉLAN, AV. STUART MILL

durée estimée 1h50 - en français ou en anglais - création 2013

8 À 18H ET 18H30

9 10 11 12 15 16 17 18 19

À 10H30, 11H, 14H30, 15H, 18H ET 18H30

conception **Stefan Kaegi** mise en scène **Stefan Kaegi, Jörg Karrenbauer** son **Nikolas Neecke** dramaturgie **Juliane Männel, Aljoscha Begrich**

production Rimini Apparat
coproduction Festival d'Avignon, HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Maria Matos Teatro Municipal (Lisbonne) et Goethe Institut Portugal, Festival Theaterformen (Hanovre-Braunschweig), Zürcher Theater Spektakel (Zurich), Kaserne Basel (Bâle) et House on Fire avec le soutien du Programme Culture de l'Union européenne
avec le soutien de l'Hauptstadtkulturfonds (Berlin), de Pro Helvetia Fondation suisse pour la Culture et du Goethe Institut

PHILIPPE DUCROS

Philippe Ducros a choisi les routes pour école d'art. Dramaturge voyageur, c'est au cours de ses périple, au Moyen-Orient, en Bosnie, en Chine et en Afrique notamment, qu'il a formé son regard et son écriture. Conscient des clichés que peut véhiculer cette expression, il se définit néanmoins volontiers comme un « citoyen du monde », un artiste engagé dans la représentation de l'invisible, du camouflé. Au retour de trois voyages en Palestine, il écrit et met en scène *L'Affiche*, spectacle sur les impacts de l'occupation des deux côtés du mur. Nourri par la réalité observée sur le terrain, dont témoignent ses carnets de voyage et ses photographies, son travail se distingue toutefois du documentaire en revendiquant une part subjective et poétique. Pourfendeur de ce qu'il appelle la « télé-romance », inclination occidentale à ancrer toute fiction dans le psychologique et l'intime quotidien, Philippe Ducros entend rouvrir la focale de nos objectifs, repenser le monde dans son ensemble et dans ses liens. Des liens qui unissent, entre autres, le Canada, où il vit, et l'Afrique, où ses pérégrinations l'ont mené, à travers l'industrie minière qui enrichit un continent en asservissant l'autre. Philippe Ducros est directeur artistique des productions Hôtel-Motel depuis 2000, ainsi que d'Espace Libre, lieu de création et de diffusion à Montréal, depuis 2010.

www.hotelmotel.qc.com

La Porte du non-retour

Une salle noire. Quarante-neuf photos. Un audioguide. Le spectateur enfle le casque d'écoute. Commence alors un monologue intérieur, un voyage au cœur des exodes d'hier et d'aujourd'hui... Comme décor à ces migrations, l'Afrique. Celle des négriers, des réfugiés, des exodes urbains, des déplacés des guerres et de la misère. Afrique de l'Ouest, Éthiopie, et surtout République Démocratique du Congo : autant d'exodes forcés, de témoignages des guerres et de l'esclavagisme, moderne et ancien. Et finalement, une dernière migration, la mienne, en ces terres d'abandon. Un parcours initiatique entre la photo et le récit sur la part en nous qui se métamorphose au contact de ces migrations et de ceux qui les suivent. Sur l'écart qui grandit entre nous et le monde quand on fait face à ses marges, quand on écoute ceux qui y vivent. Sur les fragments qu'on laisse aux coins de la terre. De ces voyages, je comprends que jamais, je ne pourrai revenir tout à fait. [...] Le titre du déambulatoire théâtral et photographique vient de monuments que l'on retrouve à quelques endroits en Afrique de l'Ouest, érigés en mémoire des millions d'esclaves déportés vers l'Amérique. Une fois cette porte passée, les Africains savaient que jamais plus ils ne reviendraient.

Un monologue intérieur

Un monologue intérieur, murmuré par deux acteurs : le voyageur et le souvenir de celle qui l'attend, mais dont il s'éloigne. Grâce à un système d'audioguides, le spectateur est seul avec les pensées chuchotées dans son casque d'écoute, à l'image de ces voyages bouleversants que j'ai faits en solitaire. [...] Le texte est issu de deux voyages. J'ai réalisé le premier en 2008, de l'Afrique de l'Ouest, d'où sont partis les négriers, jusqu'à l'Éthiopie des grandes famines, celles qui ont terrifié l'imaginaire de mon enfance. Une descente qui aboutit au creux du désert, du vide, dans le camp de Kebribayah où vivent 16 000 réfugiés somaliens. Ces réfugiés, ce sont les retailles de nos civilisations. Le second voyage a eu lieu plus récemment, cette fois-ci en République Démocratique du Congo, de Masina, commune populaire de Kinshasa la débordante, jusqu'au camp de déplacés internes de Mugunga 3, au Nord Kivu, là où aujourd'hui encore les conflits rivalisent d'horreurs aux pieds des volcans. Là-bas, le viol est devenu épidémique. Les conflits de la RDC ont causé de trois à cinq millions de morts depuis 1994 : un record macabre depuis la Seconde Guerre mondiale. [...] C'est un monologue à deux voix car, lorsqu'on est à l'autre bout du monde, il ne reste souvent qu'une seule ancre pour nous rappeler le chemin du retour. Cette ancre, c'est elle, celle qui nous attend, seule malgré elle. Celle avec qui l'on correspond, celle qui continue à nous parler la nuit, malgré les océans qui nous séparent. Celle qui, peu à peu, malgré nous, s'estompe. Son visage s'efface et c'est bouleversant. La voix de l'aimée peu à peu se dissipe, se mélange à celles des femmes du camp de Mugunga 3. Ces femmes violées, qui restent dignes, qui allaitent les enfants des violences.

Des photos pour décor

Comme paysage à ce déambulatoire aux frontières de notre humanité, comme décor à ces scènes, une salle d'exposition : quarante-neuf photos. D'image en image, le spectateur voyage, porté par les voix qu'il écoute. C'est un regard d'artiste sur ces migrations... La noblesse des combats devient, dans ce lieu d'art, notre combat, notre humanité. Plus qu'une exposition, la mise en scène de cette création prend la forme d'un déambulatoire pour immerger le spectateur dans ce parcours, dans son histoire et son évolution. C'est surtout un séjour à l'intérieur du voyageur qui est proposé. Le personnage n'est pas sur une scène devant le spectateur. Il est en lui. C'est lui qui voyage. Par ces audioguides, je veux m'infiltrer en l'intimité du spectateur pour, doucement, le mettre face à face avec ces réalités difficiles à imaginer. Et aussi parler d'une autre migration, plus intime : la mienne. C'est, pour moi, un bilan nécessaire. Au fil de mes voyages, ma vie explose peu à peu en mille et une personnalités laissées sur les frontières, dans les chambres anonymes, là où le savon a la même odeur peu importe où. Un jour, je ne reviendrai pas. La saveur de la vie est souvent beaucoup plus puissante au creux des camps. Et bien souvent, je me sens beaucoup plus près des gens que j'y rencontre que de mes voisins de palier à Montréal. C'est une réflexion sur l'engagement et l'adrénaline. Sur l'intime du politique et les traces des insomnies. [...] Le texte et les photos qui lui servent de décor décrivent brièvement ce qu'on ne peut voir, ce qu'on ne veut pas voir, la violence de la pauvreté, l'absence de compassion. L'absence

d'espoir et d'eau. Peu à peu, le narrateur désapprend l'Occident. Peu à peu, il laisse traîner ses coupures d'ongles dans les rêves des autres. On dit au Togo qu'il ne faut pas laisser traîner ses ongles, le féticheur peut ensuite les ramasser et les glisser dans une de ses poupées pour vous ensorceler...

Des audioguides comme théâtralité

Quand on voyage seul, commence alors un discours avec soi-même. Ce discours peut devenir schizophrénique, tant il devient irréel, déconnecté du connu et des repères qui sont les nôtres. C'est cet effet que je cherche à réaliser au travers de ces audioguides : quelque chose de chuchoté, de murmuré, d'intérieur. Une pensée qui prendrait comme scène l'intime du spectateur. Qu'il soit seul, en lui-même, face aux enfants des dépotoirs, aux réfugiés privés d'eau, à l'errance. Pour que cette expérience soit la sienne, non pas celle d'un personnage à l'extérieur de lui, devant lui. [...] Il me semble que l'art peut dire des choses que le journalisme ne peut pas. C'est l'une de ses forces, de ses beautés. Je veux dire, écrire, faire des spectacles sur les laissés-pour-compte de nos civilisations globalisantes. D'ailleurs, aller jusque là-bas, c'est aussi leur dire que nous ne sommes pas indifférents. Mais je crois que c'est, avant tout, parler de nous. De moi aussi. Moi qui deviens peu à peu un autre, comme le disait Rimbaud. Un jour, j'ai l'impression que je ne reviendrai pas. Et c'est de cela dont parle aussi ce projet.

texte *Philippe Ducros*

田★

LA PORTE DU NON-RETOUR

DÉAMBULATOIRE THÉÂTRAL ET PHOTOGRAPHIQUE

ÉCOLE D'ART

durée estimée 1h - en français ou en anglais

7-26 JUILLET DE 13H À 19H

SANS RÉSERVATION, DERNIÈRE ENTRÉE À 18H

texte, mise en scène et photographies **Philippe Ducros**

collaboration à la scénographie **Magalie Amyot, Romain Fabre** assistantat à la mise en scène **Catherine Le Frenière** musique **Ludovic Bonnier**

voix version française **Étienne Pilon, Klervi Thienpont** voix version anglaise **Catherine Bérubé, Alex Ivanovici**

production Hôtel-Motel

coproduction Festival TransAmériques (Montréal)

avec le soutien du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, des Laboratoires Boréalis et de Encadrex

JEAN-FRANÇOIS PEYRET

Après dix années de travail consacrées à confectionner avec Jean Jourdeuil des spectacles autour de Shakespeare, Montaigne, Lucrèce et surtout Heiner Müller, **Jean-François Peyret**, universitaire, traducteur et metteur en scène, crée en 1995 sa compagnie tf2. Commence alors un parcours original qui consiste à proposer un théâtre contemporain à partir de textes philosophiques ou de questions scientifiques pour mieux comprendre le vivant en mettant en contact l'imaginaire scientifique et l'imaginaire du théâtre. S'intéressant aux figures de la science, Galilée, Darwin, Turing, Sophie Kovalevski, il propose des rêveries poétiques interdisciplinaires, utilisant sur le plateau les technologies les plus avancées, pour réfléchir et peut-être se réapproprier un monde qui semble nous échapper. Au Festival d'Avignon, il a présenté, avec Jean Jourdeuil, *Cervantès Intermèdes* en 1983 et *Le Cas Müller I, II, III* en 1991, puis créé *Le Cas de Sophie K* en 2005.

www.theatrefeuilleton2.net

Entretien Jean-François Peyret

Ce nouveau projet est-il en lien avec vos spectacles précédents ou a-t-il pour origine un coup de cœur pour une œuvre littéraire, en l'occurrence *Walden ou la Vie dans les bois* de Henry David Thoreau ?

Jean-François Peyret : J'aime à dire que chacun de mes spectacles est « gros » du suivant, car les choses se sont toujours enchaînées, formant parfois des trilogies, des petites séries sur un thème. Avec *Walden*, c'est un peu différent puisque ce spectacle constitue une excursion un peu inattendue, hors de mon chemin habituel au théâtre. À l'origine de ce projet, il y a le croisement entre un livre qui m'a toujours plus ou moins accompagné et une proposition venue des États-Unis. Le livre, c'est le *Walden* de Thoreau, un ouvrage qui a marqué ma génération, celle des années 60 : une lecture culte des deux côtés de l'Atlantique, même si nous le considérons comme un livre politique alors qu'il est devenu aujourd'hui l'une des bibles des mouvements écologistes. Ce texte revenait de temps en temps dans mes lectures, mais il a fallu que je sois invité en 2009 par l'un des temples de la technologie aux États-Unis, l'EMPAC (Experimental Media Performing Art Center), pour que je décide d'en faire quelque chose sur un plateau. J'avais toute latitude pour présenter un projet personnel à ma convenance. Je me suis alors souvenu de *Walden* et j'ai pensé qu'il serait intéressant, dans le temple de la réalité augmentée, de la technologie pure, d'étudier cette œuvre avec les moyens que l'on mettait à ma disposition. L'idée me plaisait d'aller titiller, avec les équipements scientifiques dont je disposais, le spectre de cet homme qui avait souhaité se réduire à sa plus simple expression, en allant construire sa petite cabane au bord d'un étang.

Votre projet initial était-il déjà un projet théâtral ?

Non, car il n'était pas question de « monter » un spectacle à l'EMPAC. Il s'agissait d'une recherche technologique qui, à terme, débouchait sur une ou des performances. Cependant, j'ai tout de suite associé à cette recherche un compositeur, Alexandros Markeas, ainsi qu'une performeuse américaine. À partir de cette première étape de travail, j'ai reçu des demandes diverses et variées pour prolonger mes recherches, en particulier avec l'École Régionale d'Acteurs de Cannes, puis j'ai reçu une commande du Centre des Écritures Contemporaines et Numériques de Mons et une invitation du Fresnoy, Studio national des Arts contemporains de Tourcoing. C'est à partir de toutes ces aventures, qui durent depuis quatre ans, qu'est né un spectacle de théâtre qui fédère ces différentes démarches.

Vous en avez présenté une première version au Théâtre Paris-Villette...

Oui, il y a deux ans. C'était comme un brouillon qui traçait les grandes lignes du spectacle que nous présenterons au Festival d'Avignon. C'est une façon de travailler un peu « déformatée » qui m'a amené à me confronter à des disciplines que je connaissais mal et à entraîner dans cette aventure d'autres artistes, acteurs, musicien, vidéaste, numérique qui, comme moi, transposent leurs pratiques dans des lieux ou dans des formes originales, avant de revenir sur le plateau de théâtre.

Est-ce le fond ou la forme de l'œuvre de Henry David Thoreau qui a justifié votre intérêt pour *Walden ou la Vie dans les bois* ?

Je crois que si cette œuvre m'accompagne depuis tant d'années, si j'en suis en quelque sorte captif, c'est bien sûr parce qu'il s'agit d'un bijou de la littérature. Le contenu narratif, qui raconte l'histoire d'un homme qui décide de vivre au bord d'un étang, loin du monde, dans une cabane en bois, ne me paraît pas essentiel. Ce qui me semble plus passionnant, c'est la complexité de cette démarche, qui reste quand même étonnante. On ne sait pas vraiment pourquoi il a voulu partir dans les bois. Peut-être se sentait-il un peu rejeté par sa communauté, peut-être en éprouvait-il la nécessité pour parvenir à écrire un chef-d'œuvre. Ce qui est certain, c'est que *Walden* est un grand livre : l'un des textes fondateurs de la littérature américaine, l'un de ces textes qui sont « impossibles », qui épuisent la réalité en en assurant une maîtrise symbolique, comme ceux de Robert Musil ou de James Joyce. Avec Thoreau, on est dans la fable, mais aussi dans l'essai, dans la philosophie, dans la science. C'est une œuvre hybride, très difficile à classer dans un genre précis puisque ce n'est ni un roman, ni une autobiographie. Il repose sur un véritable savoir, une vraie connaissance de la nature, mais ce n'est pas seulement un descriptif de botanique. En fait, ce texte a un charme indéfinissable qui saisit le lecteur, un charme poétique qui l'ensorcelle.

Comment avez-vous circulé à l'intérieur de cette œuvre aux vingt chapitres pour construire votre spectacle ?

C'est une question difficile, parce que je n'avais pas d'idées préconçues sur ce que devait être cette adaptation. Je ne voulais pas réemprunter certains des chemins que j'avais déjà employés pour d'autres adaptations d'œuvres non dramatiques. En général, j'ai le défaut de lire avec l'œil de celui qui pense théâtre, qui pense scène, mais là, j'étais perplexe et je n'arrivais pas à choisir des moments de texte. Sans doute aussi à cause du côté très disparate de l'œuvre. J'ai donc « tournicoté » dans cette œuvre qui se situe au-delà du principe de non-contradiction, qui envisage tout et son contraire. Comme nous n'avons pas été dans une proposition tout de suite formatée pour le théâtre, avec une adaptation préalable à des répétitions, j'ai pu prendre mon temps en fonction des étapes du projet. Le déclic est venu lorsque j'ai pensé que nous allions travailler sur la mémoire. J'aime travailler sur les cerveaux, artificiels ou humains. J'ai donc demandé aux acteurs de lire et de relire le texte pour qu'ils s'en imprègnent. Les comédiens sont des animaux à mémoire, sans doute les derniers existant encore aujourd'hui. Et avec eux, j'ai commencé à tirer un fil.

Peut-on parler d'une sorte de « Walden-Matériau » ?

Je me méfie toujours de l'utilisation de ce terme popularisé par Heiner Müller, avec le talent que l'on sait. Dans ce travail, il n'y a pas un mot qui ne soit pas directement issu de *Walden*, contrairement à d'autres spectacles où je mélangeais des textes venus de différents auteurs. Ce qui, pour moi, ressemble plus à l'idée du « Matériau ».

En plus du travail sur la mémoire, y a-t-il eu un travail d'improvisation avec vos comédiens ?

Oui, mais uniquement à partir du texte. Je demandais aux acteurs ce dont ils se souvenaient de leur lecture de *Walden*, sous forme de citations littérales. Ils avaient une liberté totale dans le choix des textes, de la pêche à la ligne à l'espionnage des marmottes. Ce qui m'intéressait dans ce premier travail, c'était la réponse aux questions suivantes : « Comment se souvient-on ? » et « De quoi se souvient-on ? » C'est à partir de là que j'ai construit une dramaturgie de la mémoire, qui associe la mémoire humaine à la mémoire des machines dont je disposais. C'est ce tricotage qui constituera le spectacle, qui ne sera donc pas une lecture du texte de Thoreau, mais plutôt l'utilisation d'un matériau textuel pour comprendre des mécanismes de la mémoire. Le choix d'un texte classique permet cette démarche, car il y a déjà eu des centaines d'interprétations préalables à notre enquête.

De quelles machines disposez-vous face aux interprètes vivants ?

On pourrait croire que travailler avec des machines serait une trahison par rapport à Thoreau, mais il n'était pas le technophobe que l'on imagine parfois en raison de cette phrase : « On est devenu les outils de nos outils. » Il avait une réflexion intéressante sur les nouveaux moyens techniques de son époque, tels que le chemin de fer ou le télégraphe, qui ne débouchait pas sur une condamnation de ces progrès. Il avait tendance à naturaliser ces machines. Pendant les deux ans, deux mois et deux jours qu'a duré son séjour dans sa cabane, il a essayé de vivre de façon très « naturelle », mais cela ne l'a pas pour autant isolé du monde qui l'entourait. Pour les besoins de notre projet, nous l'avons entouré de moyens technologiques, d'abord pour répondre à une commande de l'EMPAC, mais aussi parce que nous avons rencontré, au cours de nos travaux préparatoires, des scientifiques qui ont excité notre imagination. Ainsi, à Mons, nous sommes entrés en contact avec des spécialistes des voix de synthèse. Cette rencontre nous a permis de nous intéresser au dédoublement de la voix des comédiens. Chaque comédien a maintenant un double de sa voix, une voix de synthèse. Nous avons, par ailleurs, travaillé sur la traduction, puisque le texte original est anglais. Pour cela, nous avons collaboré avec un spécialiste de la traduction automatique, François Yvon (LIMSI, CNRS), qui s'est enthousiasmé à l'idée de travailler sur un texte littéraire, étant donné qu'en général, il travaille sur des corpus juridiques, scientifiques, médicaux, politiques, techniques ou administratifs. Dans l'exposition que nous avons faite au Fresnoy, nous avons déjà utilisé le résultat de ses premières recherches, c'est-à-dire une traduction intégrale du texte faite en dix heures par une machine, et l'on va encore progresser pour voir comment utiliser ce travail dans le cadre des représentations théâtrales. Il faut préciser qu'il existe plusieurs traductions de *Walden* et que nous pouvons donc jouer sur les nuances que les traducteurs ont introduites dans leurs différentes versions. Nous avons donc confronté ces textes sur le plateau et cela a donné lieu à des échanges entre comédiens qui jouaient à compléter ou modifier le texte de leurs camarades en fonction du souvenir qu'ils avaient de leurs différentes lectures. Tout peut donc être prétexte à jeu dans ce genre de situation.

Êtes-vous surpris des traductions proposées par les machines ?

Parfois, nous rions beaucoup, mais le plus souvent, elles nous donnent de nouveaux sujets de réflexions sur le vivant et l'artificiel et, surtout, sur des sens cachés que l'on n'aurait pas envisagés avec une traduction traditionnelle. J'espère sincèrement que cela donnera envie aux spectateurs de revenir au texte original.

Quels autres domaines explorez-vous ?

Je ne suis ni technophile, ni technophobe. Je ne suis pas systématiquement fasciné par les nouvelles technologies. Mais l'idée d'un double virtuel du théâtre m'intéresse beaucoup. Avec Agnès de Cayeux, nous explorons ainsi l'idée d'un Walden virtuel, avec des avatars qui questionneraient le comédien. Est-ce mon double ? Est-ce un autre ? Thoreau, se peignant dans son livre, ne propose-t-il pas un double de lui-même ?

Vous intéressez-vous aussi à la représentation des paysages ?

Oui, parce que le texte parle du XIX^e siècle et qu'il y a, à cette époque, une grande richesse de paysages peints. Le vidéaste Pierre Nouvel, avec qui je travaille, a eu l'idée de photographier pendant un an un détail de l'étang de Walden, grâce à un

appareil installé dans une boîte et alimenté par un panneau solaire. À raison d'une photo par heure, nous avons ainsi à notre disposition un fonds de 1 760 photos de ce détail, qui suit l'évolution du paysage, selon les heures et les saisons. Plastiquement, cela permet de construire un dialogue entre les images des paysages et les mots que Thoreau emploie pour les décrire.

Comment associez-vous sur le plateau ces différentes formes d'expression artistique ?

Chaque art est autonome et, sur le plateau, il y a une réponse par artiste associé à ce projet. Il y a ce que *Walden* inspire à Alexandros Markeas, ce qu'il inspire à Agnès de Cayeux ou à Pierre Nouvel. Chacun, avec ses pratiques, participe à la composition que je vais organiser pour qu'il puisse y avoir représentation. Les comédiens proposent aussi des situations très concrètes, comme une leçon de pêche à la ligne qui est d'une grande importance dans *Walden* puisque Thoreau ne voulait plus manger de viande. Chaque acteur a été plus ou moins impressionné par des moments du récit et nous avons donc gardé ce qui leur apparaissait important en le travaillant. Parfois, ce sont de petits détails, mais qui renvoient à l'ensemble du livre.

Grâce aux compositions d'Alexandros Markeas, la musique est très présente dans *Re : Walden*, comme elle l'est dans presque tous vos spectacles. Pourquoi ?

C'est une nécessité. Un peu comme une quatrième dimension, car les trois dimensions newtoniennes ne me suffisent pas au théâtre. Comme mon théâtre n'est pas un théâtre à fables, à histoires, mais plutôt un théâtre poétique, j'ai besoin de musique. Mais pas d'une musique de scène. La musique est constitutive de l'univers scénique, de l'expérience proposée : elle crée le monde dans lequel quelque chose va pouvoir se figurer. Avec Alexandros Markeas, qui est directeur de la classe d'improvisation au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il a été facile de créer un lien entre ce qu'il proposait et ce que proposaient les acteurs.

Le sérieux de votre recherche n'efface pas un certain humour...

Il faut toujours conserver une certaine distance. Dans le cas présent, il n'y a pas d'ironie destructrice, mais un mouvement permanent des acteurs très affairés à faire ensemble ce projet. Comme nous avons travaillé assez longtemps par tranche de répétitions, cela a créé des liens assez étroits entre tous les intervenants artistiques. De là est sans doute née une certaine liberté entre eux et cette touche d'humour qui me plaît beaucoup. Il y a du plaisir pour eux à faire fonctionner leur mémoire, individuellement et tous ensemble, et ils en jouent.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

RE : WALDEN

TEXTE D'APRÈS *WALDEN OU LA VIE DANS LES BOIS* D'HENRY DAVID THOREAU

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée 1h30 - création 2013

6 7 8 10 11 à 18H

mise en scène **Jean-François Peyret** musique **Alexandros Markeas** dramaturgie **Julie Valero** dispositif électro-acoustique et informatique **Thierry Coduys**
vidéo **Pierre Nouvel** monde virtuel **Agnès de Cayeux**

avec **Clara Chabalière, Jos Houben, Victor Lenoble, Lyn Thibault**
et le musicien **Alexandros Markeas** (piano)

production cie tf2 – Jean-François Peyret
coproduction La Colline-théâtre national (Paris)

avec le soutien du Festival d'Avignon, de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, de l'Experimental Media and Performic Arts Center (Troy, États-Unis), du Centre national du Théâtre, du Fresnoy Studio national des Arts contemporains (Tourcoing), du Centre des Écritures contemporaines et numériques (Mons), du Dicréam, de la Mairie de Paris, de l'Institut Numédiart de l'Umons (Mons), d'Acapela (Belgique), du Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur au CNRS, de l'Arcadi, de la Spedidam et de la SACD

LUDOVIC LAGARDE

Ludovic Lagarde aime inscrire son travail dans des collaborations artistiques durables. C'est à la fin des années 80 qu'il fait la connaissance d'**Olivier Cadiot** à qui il commande une première pièce, *Sœurs et Frères*, qui sera créée en 1993. Ce sera le début d'un long compagnonnage qui verra le metteur en scène puiser dans l'œuvre poétique et romanesque de l'écrivain pour déployer tout son art. À partir de son écriture rythmée et musicale, il compose des spectacles aussi différents que hauts en couleur, toujours accompagnés d'une recherche sur le son et l'image. *Le Colonel des zouaves* verra le jour en 1997 et sera repris au Festival d'Avignon en 2004, en même temps que la création de *Fairy Queen*, accompagnée de *Oui dit le très jeune homme*, pièce de Gertrude Stein traduite par Olivier Cadiot. Un acteur traverse ces trois pièces et devient le visage de cette incroyable complicité entre les images de l'un et les mots de l'autre : Laurent Poitrenaux. Ce n'est donc pas un hasard si on retrouve ce fidèle compagnon de route de Ludovic Lagarde sur scène dans deux nouveaux opus d'Olivier Cadiot présentés au Festival d'Avignon en 2010, dont il est l'un des artistes associés : *Un mage en été* et *Un nid pour quoi faire*. Directeur de compagnie devenu directeur de la Comédie de Reims en janvier 2009, Ludovic Lagarde fait aussi entendre des textes d'auteurs classiques, tel Büchner, ou contemporains, dont une réécriture de *Richard III* par l'auteur flamand Peter Verhelst, présentée au Festival d'Avignon en 2005, ou dernièrement une adaptation de *Rappeler Roland* par l'auteur **Frédéric Boyer**. Celui-ci est maître d'œuvre du projet de la Bible Bayard 2001 et traducteur des *Confessions de saint Augustin* et de *Richard II*, présenté dans la Cour d'honneur en 2010. N'ayant jamais cessé ses activités de pédagogue, Ludovic Lagarde enseigne dans différentes écoles de théâtre, dont l'ÉRAC avec les élèves de laquelle il a présenté un travail de fin d'études au Festival d'Avignon en 2008. Il est aussi metteur en scène d'opéras et collabore, entre autres, avec les compositeurs Pascal Dusapin et Wolfgang Mitterer. Il a récemment mis en scène *La Voix humaine* de Poulenc à l'Opéra Comique.

www.lacomediedereims.fr

Entretien avec Ludovic Lagarde et Frédéric Boyer

Ludovic Lagarde, vous avez présenté au Festival d'Avignon 2007 une pièce de Peter Verhelst, *Richard III*, inspirée de celle éponyme de Shakespeare. Avec *Lear is in Town*, nous ne nous retrouvons-nous pas dans le même genre de "re-création" ?

Ludovic Lagarde : Nous ne sommes pas du tout sur le même schéma puisqu'en ce qui concerne le texte de Peter Verhelst, il n'y avait aucune phrase de Shakespeare. Avec *Lear is in Town*, il s'agit d'une nouvelle traduction du texte shakespearien et d'une adaptation scénique et dramaturgique, dans le sens où nous nous autorisons à couper dans le texte, à assembler différemment les scènes. C'est un projet de compression de la pièce, non une réécriture. À ce stade de la création, nous avons souhaité ne pas ajouter un seul mot qui ne soit pas de l'auteur.

Comment ce projet est-il né ?

L.L. : Connaissant Olivier Cadiot depuis assez longtemps, j'ai toujours été persuadé qu'il devait s'attaquer à Shakespeare car il est l'un des écrivains français les plus aptes à capter l'esprit de cet auteur. Je pensais aussi à une collaboration avec Frédéric Boyer, dont je connaissais les traductions de *Richard II* et des *Sonnets*. Si nous mettons aujourd'hui en scène *Le Roi Lear*, c'est à la suite d'une heureuse coïncidence. En effet, je voulais réaliser une adaptation théâtrale d'un petit roman de Don DeLillo, *Point Oméga*, qui m'avait fasciné dès la première lecture. L'histoire d'un vieil homme vivant dans une maison au milieu du désert sud-californien, qui avait collaboré avec le Pentagone pendant la guerre d'Irak. Un jeune réalisateur de documentaire venant pour l'interviewer rencontre sa fille, qui finit par disparaître dans le désert. Le traumatisme de la disparition de sa fille va transformer le vieil homme, pris en charge par le jeune réalisateur. J'avais réuni une équipe de trois acteurs, car cette fiction me paraissait tout à fait transportable au théâtre, mais malheureusement, je n'ai pas pu avoir les droits d'adaptation. La conjonction de ce refus avec les discussions menées depuis longtemps entre Olivier Cadiot et Frédéric Boyer autour d'un vaste projet shakespearien, qui commencerait par *Le Roi Lear*, m'a fait imaginer un basculement vers cette pièce majeure à laquelle, évidemment, je pensais en lisant le roman de Don DeLillo. La folie du vieil homme, le trauma de la perte de la jeune fille, l'univers guerrier : tout me ramenait au héros de Shakespeare, que mes amis traducteurs avaient déjà entrepris de travailler en m'apportant quelques feuillets de leur ébauche.

Frédéric Boyer : Nous avons très tôt eu conscience que, étrangement peut-être, le projet DeLillo pouvait facilement s'apparenter au *Roi Lear*, que les liens entre les deux étaient étroits. Il ne s'agissait pas de déployer toute la pièce de Shakespeare, mais d'en extraire certains passages. L'idée était de se lancer dans une lecture personnelle de la pièce que nous ferions à trois, en fonction de nos obsessions communes, et qui serait interprétée par trois voix d'acteurs.

Quelle lecture personnelle en avez-vous fait ?

F.B. : En travaillant tous les trois, nous avons eu le même sentiment que cette pièce était précisément l'écriture d'un traumatisme. On pouvait pressentir, dans le cerveau du vieil homme, la question du trauma qui touche à la vieillesse, à la guerre, au rapport filial et, surtout, à la souveraineté. Shakespeare envisage le rapport à la souveraineté d'une façon très moderne en s'intéressant notamment à une souveraineté défaite, une souveraineté qui se déchoit elle-même car elle n'arrive pas à s'assumer. C'est la question du roi « non roi », de ce Lear qui refuse d'exercer le pouvoir royal, mais qui veut, tout de même,

garder le titre de roi. Ce vieux souverain repasse en boucle, examine à la loupe, des paroles, des événements, des mots, des images qui questionnent son traumatisme. D'où vient ce choc qui a bouleversé sa vie ? Est-ce d'avoir renoncé à la souveraineté ? Est-ce ce partage raté entre ses filles ? Dans notre traduction, nous souhaitons faire entendre, avec le plus de finesse possible, qu'il y a un échec dans la langue car le partage n'arrive plus à se faire dans la parole. Plus le roi parle de ce partage, moins le partage arrive à se dire et donc à se faire.

L'exigence d'amour que manifeste Lear est-elle aussi de vos préoccupations ?

F.B. : Bien sûr, puisque cette exigence passe essentiellement par les mots. Lear ne cherche pas de preuves, mais des mots d'amour. Cette demande va déséquilibrer toute la pièce, toutes les relations entre les personnages. Il y aura des déguisements, des fuites, des mensonges en série.

L'acte de renonciation de Lear est-il un acte « anti-naturel » ?

F.B. : Il y a, sans aucun doute, une violence de l'acte qui questionne. Mais nous nous sommes plutôt intéressés à la notion de pouvoir et aussi à celui des relations amoureuses. En travaillant sur les écrits de Foucault, nous avons été sensibles à ce basculement qui, au Moyen Âge, voit l'arrivée d'un pouvoir rationnel, et donc la nécessité d'expurger les éléments naturels : la lande ou la forêt de ces fous qui les peuplaient. En effet, il faut aussi détruire le côté magique du pouvoir, c'est-à-dire l'autre part archaïque. Shakespeare se pose d'ailleurs la question dans son *Roi Lear*. On peut croire que le roi quitte le pouvoir à la suite d'une réflexion très rationnelle, mais très vite on voit que tout s'embrouille, que tout se dérègle et explose car il y a de l'impensé, de l'insensé dans cette décision. En travaillant sur la pièce du *Roi Lear* et sur l'époque à laquelle elle a été écrite, je me suis rendu compte que Shakespeare développait tout un discours sur la dénonciation des exorcismes religieux. En effet, le XV^e et le XVI^e siècle ont, entre autres, été marqués par une incroyable hantise qui consistait à faire venir des prêtres pour tout exorciser, du moindre acte quotidien de la vie courante aux véritables phénomènes de folie et de délire. Dans un certain nombre de manuels, de traités d'exorcisme de l'époque, contenant toutes les formules possibles et imaginables, avec une démonologie extrêmement détaillée, chaque phénomène a son propre démon, du petit démon sauteur qui provoque les névralgies à celui qui dérègle totalement les sens. Dans sa pièce, Shakespeare reprend non seulement les noms des démons, mais il utilise aussi les formules d'exorcisme qui doivent être prononcées pendant les cérémonies. À l'époque du *Roi Lear* paraît un ouvrage, qui va devenir un vrai best-seller : *Declarations of egregious popish impostures (Déclaration des insignes impostures papales)*, écrit par l'archevêque protestant Samuel Harsnett. Il y dénonce ces formes d'exorcismes car, selon lui, ces superstitions religieuses et ces pratiques supposées sataniques visent à cacher le mal réel, les causes réelles de la folie, de la démence et de la mélancolie. Shakespeare s'est servi de cet ouvrage faisant référence en particulier aux noms des démons, aux formules d'exorcismes et surtout aux éléments prépondérants des manifestations antidémoniaques : l'orage, la tempête que le prêtre appelle systématiquement pour chasser les mauvais esprits. Le vieux Lear cherche donc à exorciser quelque chose de cet ordre-là.

Peut-être cherche-t-il par tous les moyens à empêcher l'effondrement de son monde, qu'il perçoit tout de même, au fond de lui, comme inévitable ?

L.L. : C'est un des éléments essentiels, car cette pièce parle de la destruction du monde. En voulant chasser la magie, l'archaïsme de l'environnement du pouvoir, on touche du même coup à la nature elle-même, à ses manifestations. Peut-être sommes-nous particulièrement sensibles à cette thématique depuis que nous sommes associés à la Comédie de Reims aux projets de Bruno Latour, qui s'intéresse à la planète en voie de « dévoration » par ses habitants. Il nous semblait en effet important de souligner cet aspect-là. D'ailleurs le théâtre de Shakespeare ne s'appelait-il pas Le Globe ?

F.B. : Il faut savoir que le mot qui revient le plus souvent dans la pièce est *blast* qui se traduit par « explosion », et qu'une grande partie du vocabulaire tourne autour du thème de l'impact et de l'explosion.

Frédéric Boyer, c'est votre troisième traduction d'une œuvre de William Shakespeare, après les *Sonnets* en 2010, puis *La Tragédie du roi Richard II* qui a été mis en scène par Jean-Baptiste Sastre pour l'édition 2011 du Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des papes. L'écriture est-elle différente dans *Le Roi Lear* ?

F.B. : C'est très différent au niveau de la violence verbale, de l'invention stylistique. Dans *La Tragédie du roi Richard II*, il y a des néologismes savants, des subtilités poétiques dans les scènes d'amour, mais les scènes d'affrontements politiques restent classiques. Avec *Le Roi Lear*, nous sommes dans un tout autre domaine. Les imprécations de Lear, les discours des fous – le Fou officiel et Edgar – sont incroyablement imprégnés du vocabulaire des exorcismes, des légendes de son époque ou plus anciennes, des textes de chansons populaires que nous essayons de retrouver. Pour moi, traduire les paroles des fous est aussi difficile que de traduire des textes de James Joyce. C'est souvent une langue inventée, au-delà du néologisme.

Comment avez-vous concrètement travaillé avec Olivier Cadiot ?

F.B. : Nous avons traduit environ les deux tiers de la pièce afin de donner un premier matériel utilisable pour l'adaptation. Olivier Cadiot a déjà traduit pour le théâtre. Et nous avons l'habitude de travailler tous les deux ensemble depuis la nouvelle traduction de la Bible que j'ai coordonnée ; la collaboration est donc très facile et limpide. Pour ce nouveau projet sur *Le Roi Lear*, notre traduction sera un véritable travail d'invention et donnera lieu à un nouveau texte, telle une restitution contemporaine de cet ancien texte qu'il nous faut faire entendre en 2013.

L.L. : Nous n'inclurons pas l'intrigue entre Gloucester et ses fils, même si nous garderons le personnage d'Edgar pour avoir une autre figure de la folie, différente de celles du Fou et de Lear. Sinon nous travaillerons sur l'ensemble de la pièce. Le Fou et

Cordelia seront présents, Goneril et Régane ne seront que des voix. J'intègre dans la dramaturgie le recours à des voix enregistrées. Pour moi, le dispositif sonore sera central dans la réalisation du projet. Et nous nous servons du cadre de la Carrière Boulbon qui peut être particulièrement efficace pour évoquer la lande. Si l'on parle de la nature, de sa force, de sa violence, il n'y a pas de meilleur lieu à Avignon pour l'évoquer. Le lieu impose aussi une grande rigueur scénographique car il est lui-même une scénographie. Il faut le respecter et jouer de toutes les possibilités qu'il offre.

Vous avez ainsi intitulé votre spectacle *Lear is in Town...*

F.B. : C'est la réponse qui est faite dans la pièce à la scène 3 de l'acte IV, à la question que posent Gloucester et Kent qui cherchent le roi : « *Where is Lear?* » Et la réponse : « *Lear is in town* » nous semblait très pertinente pour indiquer la nature de notre projet : Lear est dans le monde d'aujourd'hui, peut-être comme un fantôme, mais il y est assurément.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



LEAR IS IN TOWN

TRADUCTION ET ADAPTATION DE **FRÉDÉRIC BOYER** ET **OLIVIER CADIOT**
DU *ROI LEAR* DE **WILLIAM SHAKESPEARE**

CARRIÈRE DE BOULBON 

durée estimée 1h40 - restauration possible sur place - création 2013

20 21 22 24 25 26 à 22H

mise en scène **Ludovic Lagarde** scénographie **Antoine Vasseur** lumière **Sébastien Michaud** costumes **Fanny Brouste** dramaturgie **Marion Stoufflet**
son **Nicolas Becker** assistanat à la mise en scène **Céline Gaudier** collaboration artistique **David Bichindaritz**
avec **Clotilde Hesme, Johan Leysen, Laurent Poitrenaux**

production La Comédie de Reims CDN
coproduction Festival d'Avignon, Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre, Équinoxe Scène nationale de Châteauroux
avec le soutien du CENTQUATRE-Paris
Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.



DES ARTISTES UN JOUR...

LECTURE

22 JUILLET À 20H - GYMNASÉ DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

par **Olivier Cadiot**

(voir page 137)

S'attaquant aussi bien aux classiques du répertoire qu'aux écritures contemporaines, avec une prédilection pour celle d'Elfriede Jelinek, **Nicolas Stemann** aborde les textes dramatiques avec une passion sans cesse renouvelée. Tout nouveau projet est pour lui l'occasion de réinterroger la forme théâtrale, dans le but de trouver les meilleurs moyens de déployer l'énergie propre à chaque œuvre. Pianiste à ses débuts, travaillant aussi bien pour le théâtre que pour l'opéra, Nicolas Stemann construit son langage de metteur en scène avec la rigueur et la souplesse qu'ont les musiciens. C'est en chef d'orchestre d'une fidèle troupe de collaborateurs (comédiens, musiciens, vidéaste, scénographe et dramaturge) qu'il façonne ses spectacles, n'hésitant pas à être physiquement présent sur scène pour donner le tempo de la représentation. Dès 2002, il se fait remarquer par une mise en scène particulièrement libre d'*Hamlet* à Hanovre, ce qui lui vaut d'être, depuis, régulièrement invité par les grands ensembles de théâtre germanophones, à l'image du Burgtheater de Vienne ou du Thalia Theater de Hambourg. Puis, avec *Les Brigands* de Schiller (2008), il commence à mettre en place une utilisation très musicale du texte théâtral, le considérant avant tout comme une partition, s'affranchissant par là même de la contrainte des personnages. Chacune de ses mises en scène est l'occasion d'inventer une façon nouvelle et iconoclaste pour les comédiens de s'approprier le texte et de le faire entendre au public. Celui du Festival d'Avignon l'a découvert en 2012 avec *Les Contrats du commerçant. Une comédie économique* d'Elfriede Jelinek, avec qui il collabore régulièrement depuis *Le Travail* en 2004.

www.thalia-theater.de

Entretien avec Nicolas Stemann

Pourquoi avoir choisi de mettre en scène en une soirée *Faust I* et *Faust II* de Goethe, l'auteur germanophone par excellence ?

Nicolas Stemann : C'était une sorte de défi sportif de présenter, dans leur totalité, *Faust I* et *Faust II*. Cela tient aussi au fait que je ne voulais pas mettre en scène l'une ou l'autre des parties séparément. Je savais que l'on pouvait monter assez facilement le *Faust I*, la « *well made play* » (la pièce bien faite) qui, à l'époque de Goethe, avait rencontré un vif succès. Mais c'était le *Faust II* qui m'attirait plus particulièrement : cette pièce qui *a priori* résiste au théâtre et à la mise en scène. Pendant toute sa vie, Goethe a mis sans cesse à l'ouvrage le *Faust II*, accumulant beaucoup d'éléments sans pour autant réussir à les faire tenir dans une forme véritable. Ce n'est seulement que quelques semaines avant sa mort qu'il a posé un point final et a décrété que cette forme anarchique était la forme définitive de *Faust II*, sans se soucier de savoir si le théâtre pourrait se l'approprier. Il y a également une seconde raison à mon choix de vouloir monter ensemble *Faust I* et *Faust II* : je voulais montrer le chemin qui mène de la première à la deuxième partie, un chemin gigantesque, mais qui englobe la vie d'un seul homme, Faust. *Faust I* est un microcosme et raconte la tragédie de Marguerite, jeune fille séduite par Faust, ainsi que la façon dont le désir amoureux peut prendre une forme diabolique. En revanche, *Faust II* nous conduit au macrocosme, au monde. Ici, les enjeux sont économiques, politiques et scientifiques. On y parle aussi de religion et de croyance.

Votre mise en scène est-elle, dans une certaine mesure, inachevée ? Comme Goethe ou comme Elfriede Jelinek pour *Les Contrats du commerçant*, remettez-vous sans cesse la mise en scène à l'ouvrage ?

L'essentiel pour moi est que la forme même de ma mise en scène possède un caractère inachevé. Mais comme Goethe, je suis arrivé au point où je décide que la mise en scène est définitive. Auparavant, j'étais présent sur scène pendant des actes entiers du *Faust II* que je n'avais pas terminé de mettre en scène, afin de donner le tempo et de souffler quelques mots clés. Tout cela est dorénavant terminé. À Avignon, je serai présent sur scène, mais mon rôle sera totalement différent.

Très concrètement, comment avez-vous répété pour tendre vers cette forme anarchique et inachevée ?

Nous avons eu des périodes de répétition réparties sur une année. Avec les comédiens, nous avons cherché dans toutes les directions, sans distribuer le texte entre les différents personnages. Qui parle ? Le comédien ou le personnage ? C'est justement cette frontière qui m'intéresse. Nous avons toujours terminé la phase de répétition par une représentation publique de nos recherches, qui nous a conduits à la forme définitive.

Comment avez-vous construit la dramaturgie ?

Nous avons suivi la pièce de très près. D'ailleurs, pendant le spectacle, nous informons le public que nous présentons le Faust dans son intégralité. Certes, nous avons coupé largement le texte et réécrit certains passages, mais nous suivons à la lettre la progression de la pièce. Par exemple, il y a un passage dans l'acte I de *Faust II* où je me moque de Goethe ; mais je le fais uniquement parce que Goethe, à cet endroit-là de son œuvre, se moque également de lui-même, de la littérature et des autres poètes. Pour construire ce spectacle, ma principale préoccupation a été de rendre les choses compréhensibles à un public actuel, tout en transposant dans mon propre langage théâtral tout ce que Goethe a écrit dans sa pièce. Le *Faust II* est extrêmement hétérogène : le seul lien entre les actes sont les rimes et les vers. Mais le rythme même des vers, le genre de chaque acte est extrêmement différent. Grâce à cette rupture, le spectateur peut réellement se confronter au texte, sans recevoir de manière passive des pensées, des images et des sentiments pré-établis. C'est également pour cette raison que nous appelons cette soirée « marathon » car le spectateur est entraîné, grâce à l'ouverture de la forme, dans la véritable performance qui se déroule sur scène.

Vous avez déjà mis en scène *Les Brigands* de Schiller ainsi que de nombreuses autres pièces-phares du répertoire.

Vous êtes également connu pour être le metteur en scène des textes d'Elfriede Jelinek. Montez-vous de la même façon un classique, tels *Faust I* et *Faust II*, qu'un texte de Jelinek ?

Avec *Les Brigands*, j'ai commencé à mettre en place ce que j'appelle un *Wortkonzert* (concert de mots), c'est-à-dire que l'on considère le texte comme une partition sans devoir suivre obligatoirement les répliques de chaque personnage. Mon désir de permettre à ces textes de déployer leur énergie était très fort. Je voulais faire un théâtre dans lequel ni la langue, ni la mise en scène n'étaient négligées. La langue reste pure, sans pour autant s'interdire de jouer avec elle. C'est en cela que l'expérience des textes d'Elfriede Jelinek est décisive pour moi : elle libère le théâtre des personnages, ce qui me permet d'être bien plus audacieux lorsque je monte des textes classiques. La langue devient alors l'élément central, concret et tangible, que l'on ne construit pas seulement en dialogue, mais plutôt en plages de texte.

Dans votre mise en scène, *Faust I* est divisé en trois monologues, de telle sorte qu'un même comédien peut aussi bien dire le texte de Faust, de Méphistophélès, de Marguerite et de bien d'autres personnages! Faust et Méphistophélès forment-ils deux polarités d'un même personnage ?

En effet. La question est de savoir ce que signifie vraiment de conclure un pacte avec le diable. Comment le représente-t-on ? J'ai essayé de considérer aussi bien l'aspect psychologique que théâtral de cette interrogation. Nous avons tous fait l'expérience de ces petits arrangements avec le « diable », notamment lorsque nous prenons certaines décisions dans la vie, que nous décidons de ne plus nous conformer à certaines règles, mais de construire nos propres règles. *Faust II* montre à quel point nous avons passé un pacte avec le diable, de façon collective. Mais d'un autre côté, Goethe a offert à Méphistophélès les meilleures répliques, les pensées les plus drôles. Il y a une énergie « méphistophélienne » qui est extrêmement passionnante pour un homme de théâtre. Je pense qu'il s'agit de construire cette ambivalence, que chaque lecteur de Goethe ressent. Comme si l'on rencontrait son reflet dans le miroir, et qu'en le regardant, le reflet alors se modifiait. Et tout à coup, on entrevoit la possibilité d'être différent de ce que l'on était jusqu'alors.

Le personnage de Marguerite gagne une certaine complexité dans votre mise en scène, notamment du fait que la comédienne Patricia puisse interpréter dans une scène aussi bien Faust que Méphistophélès que Marguerite...

Très souvent, Marguerite n'est représentée que comme une pauvre victime. C'est certes très émouvant, mais il me semble que l'on ne rend pas justice aux femmes à travers de tels personnages. Et si l'on pense que Marguerite est peut-être plus moderne que ce que l'on veut bien d'ordinaire croire, on trouve soudain des indications dans le texte. C'est pour cette raison que Patricia n'est pas seulement Marguerite et qu'elle porte des textes d'ordinaire attribués à Faust. Il s'agissait pour moi de renverser la perspective, qui est souvent celle de Faust. Marguerite, elle aussi, conclut un pacte avec le diable. Et c'est sa décision. Dans la scène du cachot, elle montre une force incroyable alors même qu'elle est condamnée à mort. Je n'ai pas changé une ligne du texte. J'ai simplement décidé de ne pas lire cette scène en considérant que Marguerite était devenue folle.

***Faust II* est la tragédie de l'économique, du politique et du scientifique. Avez-vous privilégié un de ces aspects ?**

Non, pas vraiment au départ. C'est plutôt la façon dont cette pièce parle de l'argent et critique avec une extrême modernité le système d'une économie financiarisée qui m'a fasciné. D'autant plus dans une époque comme la nôtre, où la crise économique fait rage. Mais l'autre aspect qui m'a tout autant intéressé dans *Faust II* réside dans la fin de la pièce où survient une catastrophe écologique. Goethe a commencé à écrire une histoire qui commençait tout juste à son époque, avec les débuts de l'industrialisation, et qui est en train de se terminer avec la nôtre. La pièce est pour moi d'une modernité fascinante par de nombreux aspects.

Goethe a intitulé sa pièce « une tragédie ». Selon vous, est-ce vraiment une tragédie ?

Je pense que la fin de *Faust II* est foncièrement tragique, même si l'âme de Faust est sauvée *in extremis*. Pourquoi ce *happy end* ? Est-ce la véritable fin de la pièce ou bien est-ce seulement la fantaisie arbitraire d'un vieux poète mourant ? Cette tension entre ces deux aspects existe dans le texte. Goethe décrit de façon très convaincante l'ascension de l'âme de Faust, sauvée par Marguerite qui a intercédé auprès de la Sainte Vierge. Néanmoins, toute la pièce nous donne des raisons de penser que ce salut est extrêmement invraisemblable. Une fois de plus, Goethe se joue de la tragédie.

Cette fin présente en effet des aspects farcesques. Une des caractéristiques du *Faust* de Goethe est de mêler le divertissement aux questions les plus sérieuses, celles de la politique et de l'économie. Est-ce également une contradiction qui caractérise notre modernité, notre « société du spectacle » ?

Je voulais en effet mettre cette contradiction en évidence dans les deux parties du *Faust* : bien sûr, ce n'est pas une bonne idée de céder au diable, mais c'est très amusant. Je me suis demandé comment Méphistophélès mettrait en scène la pièce ? Je pense qu'il en ferait un grand divertissement, un véritable show. Méphistophélès sait orchestrer le divertissement et le plaisir de s'amuser. C'est là l'un des problèmes de notre époque : nous ne voulons plus vivre sans nous amuser. Personnellement, en tant que metteur en scène, j'aime distraire et amuser mon public, mais il m'est essentiel de conférer une dimension souterraine à ce divertissement. *Faust II* emprunte, en réalité, bien plus à la satire, au cabaret, à la farce, que ce que l'on croit aujourd'hui. Cela est en partie dû au fait que nous ne parvenons plus à identifier les références que Goethe utilisait. La Nuit de Walpurgis est par exemple un gigantesque non-sens, l'équivalent actuel de la *Vie de Brian* des Monty Python. Je voulais rendre cette dimension profondément drôle au texte.

Goethe montre combien l'économie et la politique sont étroitement imbriquées. Dans le premier acte de *Faust II*, la population est montrée comme étant tout aussi avide que celle décrite aujourd'hui par Elfriede Jelinek. Comment avez-vous mis en scène cette *Mummenschanz*, cette mascarade ?

Pour ce premier acte, j'ai délibérément choisi une forme qui rappelle celle des *Contrats du commerçant*, une sorte d'agit-prop. J'ai été en effet fasciné par la façon dont Méphistophélès réussit à mystifier les gens, à faire en sorte qu'ils croient en une valeur par la simple force de l'affirmation et donc par la tromperie. Aujourd'hui, on pense souvent que la finance et l'économie obéissent à des paradigmes très rationnels : ce n'est absolument pas le cas. L'argent ne conserve de la valeur que si plusieurs personnes croient en cette valeur. Et, plus il se trouve des personnes qui croient en cette valeur, plus cela a de la valeur d'y croire. Certaines personnes gagnent donc beaucoup d'argent grâce à cette prétendue rationalité.

Dans votre mise en scène de *Faust II*, on trouve une profusion qui correspond à celle de la pièce de Goethe...

Et également à la profusion de notre monde ! La façon dont Goethe accumule tout le savoir de son temps et le compile dans une pièce a suscité en moi le désir de concentrer tous ces éléments disparates, en l'espace d'une seule et même soirée théâtrale. Sans doute ne rendons-nous pas justice à l'ensemble des questions que Goethe soulève, mais c'est l'expérience de cette profusion du monde que nous voulions proposer.

À cette fin, vous avez utilisé des moyens théâtraux extrêmement divers : musique, chant, danse, dessin, live, vidéo, marionnettes... D'où est venue l'idée d'intégrer ces marionnettes qui, à l'issue du spectacle, restent les seuls acteurs sur scène ?

Cela tient au *Faust II* et au fait qu'il n'y a pas seulement des hommes dans cette pièce, mais aussi un monde onirique et mythique, peuplé d'elfes et d'esprits refaisant peu à peu surface. Il fallait trouver un moyen de représenter cet univers sans pour autant basculer dans le kitsch. Les marionnettes du théâtre Hemi à Berlin m'ont semblé particulièrement adaptées au langage que je voulais construire. Elles sont à la fois enfantines, fantastiques, sensuelles et naïves, comme seuls les esprits peuvent l'être. C'est également la façon dont elles sont construites qui m'intéresse. Elles ont toujours quelque chose de tordu. Elles se détériorent lorsqu'on les manipule, si bien que l'on voit toujours comment elles ont été confectionnées... C'est exactement ce que j'essaie de faire avec mes comédiens : toujours montrer la façon dont ils construisent leurs personnages.

La musique joue un rôle essentiel dans l'énergie que dégage votre mise en scène : elle accompagne et soutient presque continuellement le texte, mais elle crée également une distanciation dans le sens brechtien du terme...

La musique permet tout autant l'identification que la distanciation. Parfois, elle a le même rôle qu'une musique de film, parfois, elle a une fonction ironique, lorsque l'on chante par exemple. La musique est composée lors des répétitions, elle est partie prenante du spectacle. Je m'assieds au piano et donne aux comédiens certaines atmosphères musicales sur lesquelles ils peuvent ensuite improviser.

Même si vous ne dirigez plus la mise en scène en *live*, comme dans *Les Contrats du commerçant*, vous apparaissez tout de même très souvent sur le plateau de *Faust I + II*. Comment définiriez-vous votre fonction sur scène ?

Ma fonction principale dans *Faust I + II* est celle de modérateur : au début du spectacle et entre certaines scènes, je m'adresse aux spectateurs et leur explique ce qu'ils vont voir. C'est traditionnellement quelque chose d'interdit au théâtre, alors que c'est tout à fait répandu dans les arts plastiques. Je pense qu'il est d'autant plus important de le faire dans *Faust II* que cette pièce est extrêmement complexe et touffue. Je reprends à mon compte une stratégie de Brecht, qui écrivait très souvent, avant chaque scène, ce qui allait se passer, afin que le public puisse se concentrer sur la façon dont cela se passe et réfléchir, sans avoir l'impression d'être dépassé par une culture qui lui échappe. Sur le plateau, je suis par ailleurs musicien de temps en temps et j'ai également une marionnette de metteur en scène. Dans la scène du rêve, j'apparais justement comme metteur en scène, qui met en scène ce rêve.

Dans le spectacle, vous ironisez sur le théâtre post-dramatique, alors que vous êtes souvent décrit comme un metteur en scène post-dramatique. Comment vous positionnez-vous face à cette étiquette ?

Si je suis l'un des metteurs en scène qui suit une voie post-dramatique en montant des textes comme ceux de Elfriede Jelinek, je fais aussi partie de ceux qui retournent vers l'écriture dramatique ! Je crois que ces concepts ne font sens que lorsqu'ils nous aident de façon très concrète dans notre travail. Par exemple, c'est très excitant de se dire que *Faust II* est la première pièce post-dramatique. Cela ouvre une nouvelle perspective sur la pièce et rend plus stimulant le défi de s'y attaquer.

Propos recueillis et traduits par Marion Siéfert



FAUST I + II

TEXTE DE JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

LA FABRICA

durée 8h30 entractes compris - restauration possible sur place
spectacle en allemand surtitré en français - première en France

11 13 14 À 15H30

mise en scène **Nicolas Stemann** dramaturgie **Benjamin von Blomberg** scénographie **Thomas Dreißigacker, Nicolas Stemann**
musique **Thomas Kürstner, Sebastian Vogel** lumière **Paulus Vogt** vidéo **Claudia Lehmann** caméra live **Eike Zuleeg** costumes **Marysol del Castillo**
marionnettes **Felix Loycke** et **Florian Loycke / Das Helmi** chorégraphie **Franz Rogowski** arrangements **Burkhard Niggemeier, Sven Kaiser**

avec

Faust I **Philipp Hochmair, Sebastian Rudolph, Patrycia Ziolkowska**

Faust II **Philipp Hochmair, Barbara Nüsse, Josef Ostendorf, Franz Rogowski, Sebastian Rudolph, Birte Schnöink, Patrycia Ziolkowska**

les chanteurs **Friederike Harmsen, Esra Pereira Köster**

le danseur **Franz Rogowski**

les musiciens **Thomas Kürstner, Burkhard Niggemeier, Sebastian Vogel**

le marionnettiste **Felix Loycke** (*Faust II*)

et la participation de **Sebastian Brühl, Henrik Giese, Erik Liedtke, Christian Meyer, Martin Torke, Dominik Velz**

production Thalia Theater

coproduction Salzburger Festspiele

avec le soutien de Kulturbehörde Hamburg, du Senatskanzlei Hamburg et de CMA CGM

KATIE MITCHELL | SCHAUSPIEL KÖLN

Native du Royaume-Uni, **Katie Mitchell** est aussi à l'aise sur les rivages de l'opéra et de l'art vidéo que dans la haute mer du théâtre, façonnant un langage théâtral original. Dès ses débuts, elle pose son regard curieux et novateur sur les grandes pièces du répertoire avec sa compagnie Classics on a Shoestring (Classiques à petits prix). Accordant autant d'importance au geste qu'à la parole, elle trouve dans la précision toute chirurgicale du théâtre russe une influence profonde, puis se tourne vers l'Allemagne, où elle est régulièrement invitée par les théâtres les plus prestigieux, comme la Schaubühne de Berlin ou le Schauspiel de Cologne. La question de la temporalité l'obsède et l'amène à rechercher sur le plateau un tempo qui laisse le plus de place possible à la subjectivité. Attirée par la liberté formelle du film, son langage théâtral trouve une singularité technique et sensible au contact du vidéaste Leo Warner. Avec lui, elle met au point une très subtile utilisation des caméras sur scène, permettant d'observer au plus près les comportements et les gestes imperceptibles des protagonistes de ses spectacles. Que ce soit dans son adaptation du roman de Virginia Woolf, *Les Vagues* (2006), ou dans ses créations à l'opéra, ses mises en scène multiplient les perspectives et se libèrent du rythme scénique ordinaire. On a pu découvrir son travail en France en 2011 avec la présentation au Festival d'Avignon de *Christine*, une adaptation personnelle de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, puis en 2012 avec *Les Anneaux de Saturne*, d'après le roman de W. G. Sebald, et *Ten Billion*, imaginé avec le scientifique Stephen Emmott. Cet été, elle présentera également au Festival d'Aix-en-Provence *La Maison occupée*, du jeune compositeur Vasco Mendonça.

www.schauspielkoeln.de

Entretien avec Katie Mitchell

Depuis *Les Vagues*, vous vous orientez vers une esthétique théâtrale proche des arts multimédias. Avec le vidéaste Leo Warner, vous avez aussi présenté, *Wunschkonzert*, puis *Christine*, d'après *Mademoiselle Julie* et *La Tapisserie jaune*. Pourquoi est-ce si important pour vous de faire intervenir le cinéma au sein de votre théâtre ?

Je ne pense pas faire du cinéma au théâtre. Dans mon travail, vous regardez à la fois le film et le film en train de se faire, ce qui n'est pas du tout le cas d'un film pré-enregistré. Je fais avant tout du théâtre. Mon approche est liée à deux préoccupations : lorsque vous êtes metteur en scène, vous êtes très privilégié, car vous pouvez voir des acteurs de grande qualité jouer de très près. Mais la plupart des spectateurs ne peuvent pas voir cela. Dans un grand théâtre, il est impossible de percevoir tous les détails du jeu des acteurs. Avec le temps, cela devient très frustrant, d'autant que, plus les salles sont grandes, plus les comédiens doivent amplifier leurs gestes, qui deviennent imprécis, mécaniques et parfois grossiers. Utiliser la caméra est pour moi une façon de préserver un jeu très détaillé et proche de la vie, et d'être assurée que chacun puisse le percevoir dans la salle. Ainsi, toute la puissance discrète et magnifique du jeu des comédiens peut se déployer. Ma deuxième préoccupation s'appuie sur mon intérêt pour le cubisme. Dans les arts visuels, la façon de retracer la perception et l'expérience est très avancée et sophistiquée. Mais, généralement, dans la pratique théâtrale, on ne s'intéresse, formellement parlant, qu'au réalisme et à la narration linéaire. Je voulais trouver une forme à travers laquelle la perception se rapproche de mon expérience d'être dans le monde, en relation avec d'autres, faisant partie d'une communauté. Pour moi, une narration linéaire et parfaite est à mille lieues de mon sentiment d'être en vie. Je voulais donc trouver une forme différente afin d'organiser cette expérience. Je pense que les relations humaines et la psychologie s'expriment dans les comportements humains plutôt que dans des histoires. Pour être honnête, les histoires ne m'intéressent pas, pas plus que tout ce que l'on force dans le corset étroit du langage.

Pouvez-vous expliquer plus précisément l'influence du cubisme sur votre travail ?

Pendant sa période cubiste, Picasso peignait, sur une surface plane, tous les points de vue qu'il pouvait avoir sur un même objet. C'est cette simultanéité des perspectives que je trouve passionnante dans le cubisme et que je veux développer dans mon travail. La puissance de représentation des images d'un film peut être très séduisante, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit là d'une construction artificielle. Le cinéma n'est pas un *live media*, mais un art de l'enregistrement. Dans *Voyage à travers la nuit*, si l'intervention des caméras permet de multiplier les points de vue, tout se passe néanmoins sous nos yeux, en direct.

Dans *Voyage à travers la nuit*, une femme, dont le père vient de mourir, plonge dans son passé le temps d'un trajet en train, de nuit. Quels éléments vous ont fascinée dans l'ouvrage de Friederike Mayröcker ?

Ce roman est traversé par un incroyable flux de conscience. Il se situe dans la tradition des œuvres de Virginia Woolf et du surréalisme d'après-guerre. Il n'a ni narration, ni gangue formelle, mais il est porté par un souffle poétique magnifique. Dans le roman, la narratrice dit ne pas croire en la narration linéaire afin d'organiser l'expérience. J'aime cette radicalité, même si nous avons inévitablement dû injecter de la narration dans ce roman où la forme même est absente. La transposition du roman nous y obligeait : nous n'aurions vu autrement qu'une femme perdue dans ses pensées et regardant par la fenêtre.

Vous transposez donc une œuvre romanesque sur un plateau. Quelles modifications avez-vous dû effectuer ?

Tous les souvenirs se trouvent dans le film, mais nous avons dû placer quelques marqueurs temporels et narratifs. Nous avons, par exemple, décidé que le père de la narratrice venait de mourir juste avant le début de l'action, tandis que dans le roman, l'époque de sa mort n'est pas spécifiée. Cela nous permettait de trouver une motivation à ce voyage en train de nuit, de Paris

à Vienne. Le fait qu'elle tente, en vain, d'écrire le discours pour l'enterrement, donne une justification narrative à l'irruption de souvenirs dérangementés et incomplets. Nous avons également ajouté la passade amoureuse avec le steward. Ainsi, le voyage devient une métaphore de sa vie entière. Dans la littérature et au théâtre, il est rare de rencontrer des œuvres prenant pour objet d'investigation une femme d'âge mûr. Le livre est rempli de ces détails qui racontent ce que c'est que de vieillir en tant que femme. Il est évident que, vieillissant moi-même, je suis sensible à cela.

Voyage à travers la nuit forme-t-il un triptyque avec *Mademoiselle Julie* et *La Tapisserie jaune*, trois pièces qui réalisent une plongée dans la psyché de femmes évoluant dans l'univers de la petite bourgeoisie ?

Peut-être. Il est vrai qu'il n'existe pas de « canon » de la littérature féminine. D'une certaine manière, la plupart des pièces ont pour héros un homme se débattant avec ses problèmes. Cependant, il est toujours délicat de parler de féminisme lorsque l'on est metteuse en scène. Au commencement de ma carrière, je ne voulais pas porter mon attention sur ce genre de questions. Je pensais que les femmes devaient être regardées de la même façon que les hommes. J'ai ensuite compris que les choses étaient différentes. Avec le temps, je me suis également aperçue que les structures étaient toujours patriarcales. Pour moi, insister sur une narration féminine répond donc à un impératif féministe fort : rendre compte d'une expérience proprement féminine. Le risque évident est de me répéter. Peut-être *Voyage à travers la nuit* marquera-t-il la fin de ce voyage.

Votre esthétique semble reposer sur la dissection des sentiments de vos personnages principaux, afin de reconstruire une expérience sensible. Est-ce le cas pour *Voyage à travers la nuit* ?

Oui, d'une certaine manière, même si je ne pense pas le faire consciemment. Je crois simplement que la biologie me passionne, ainsi que la façon dont les émotions sont gravées dans le corps. Pour moi, dans la vie, les plus grands événements sont minuscules, comme un regard qui se détourne, le temps d'une fraction de seconde, face à la personne aimée. En un instant, un abîme s'ouvre, seulement à cause de ce regard fuyant qui révèle un mensonge, une trahison, la perte de l'amour. C'est ce détail, complexe à montrer sur scène, que la caméra peut saisir. Je déteste la gestuelle conventionnelle du théâtre, ces effets de voix ridicules qu'il est nécessaire de faire pour être entendu, ce corps artificiellement construit.

Avez-vous choisi de vous concentrer sur la fiction plutôt que sur le processus d'écriture, à l'image de Friederike Mayröcker ?

Oui. Si vous voulez sonder et montrer ce qu'il se passe dans la tête d'une personne, vous devez rendre compte de ce qui survient simultanément à l'extérieur de cette tête, dans le monde alentour. Car nos pensées répondent manifestement, à différents degrés, aux événements extérieurs. Dans *Voyage à travers la nuit*, les pensées de la narratrice sont en interaction avec le monde. Nous devons donc imaginer cette interaction, afin de rendre crédible l'investigation à l'intérieur de sa psyché. Sans cela, le public n'aurait pu comprendre les motivations de cette femme. Nous avons donc élaboré une organisation narrative minimale. Comme je ne m'intéresse absolument pas au récit, j'ai dû solliciter l'aide de mon dramaturge, Lyndsey Turner, ainsi que celle d'un jeune auteur dramatique, Duncan Macmillan.

Un film, contrairement à une mise en scène classique, peut user de temporalités très différentes. Dans *Voyage à travers la nuit*, les absents sont ramenés au présent, le mort et le vivant co-existent. Est-ce cette possibilité du cinéma qui vous intéresse ?

Oui, en effet. Le théâtre ne peut jamais suivre la vitesse du cerveau, mais un film peut s'adapter au rythme de nos pensées. C'est le média le plus rapide pour saisir une haute vitesse de perception. Le théâtre est un peu plus lent. L'opéra est encore plus lent, mais c'est tellement intéressant. J'aime passer de l'opéra au théâtre, puis au film. Plus je navigue entre ces différents langages, plus je suis consciente de l'importance de la temporalité. Parfois, je touche à certaines limites : par exemple, on ne peut pas aller plus vite que notre capacité à comprendre les paroles prononcées sur scène. Mais les pensées sont plus rapides que le langage. L'esthétique filmique est fondée sur la vitesse et le changement : grâce au montage, on peut passer en un claquement de doigt d'une période à une autre par exemple.

Le roman de Friederike Mayröcker parle d'une femme qui essaye de reconstituer un souvenir oublié. Est-ce cette simplicité qui vous a aussi intéressée ?

Tellement de choses ne sont pas vécues sur les champs de bataille, à travers des faits héroïques ou terribles. Tellement de choses sont simplement vécues dans des conditions ordinaires, jusqu'à ce qu'une rupture fondamentale, comme la mort d'un proche par exemple, bouleverse le processus mental. Mais ce bouleversement est extrêmement ténu. Dans *Voyage à travers la nuit*, la mort du père réveille un élément du passé. Et lorsque la narratrice commence à écrire le discours qu'elle prononcera à l'enterrement de son père, certains souvenirs refont surface, sans pour autant qu'elle s'en souvienne avec précision. Ils semblent comme effacés de sa mémoire. C'est seulement lorsque son mari découvre qu'elle a une passade avec le steward et frappe celui-ci qu'elle recolte les pièces du puzzle. Cet événement déterre le souvenir de son père battant sa mère lorsqu'elle était enfant. Cela m'intéresse d'observer ce qui se passe à ce moment-là sur le plan psychiatrique.

***Les Anneaux de Saturne*, *La Tapisserie jaune*, *Voyage à travers la nuit* : ces trois livres sont des monologues intérieurs, dont vous rendez parfaitement compte en séparant les mots et les actions sur scène. Choisissez-vous des œuvres qui créent une distance avec la réalité ?**

Oui. Pour deux raisons : d'abord parce que la création multimédia a ses limites techniques que nous ne pouvons pas facilement dépasser. Il nous est difficile de filmer des scènes très compliquées et impliquant plus de trois personnes, ainsi que de changer de décor. C'est pour cette raison que nous privilégions les pensées d'un seul personnage, même si nous essayons de développer notre technique, afin de ne plus être tributaires de ces contraintes matérielles dans le choix de nos sujets. Mais c'est aussi l'isolement auquel nos pensées nous conduisent qui m'intéresse. Chacun reste seul avec son propre processus mental.

Le fait que les pièces de théâtre le retranscrivent en mots et en actions pour tenter de le partager ne change rien à la chose. Si l'on pouvait écouter notre cerveau parler, on s'apercevrait que chacun d'entre nous se trouve dans une sorte d'isolement métaphysique. Car personne ne peut se mettre à ma place, ni moi à celle de quelqu'un d'autre. D'une certaine façon, ma propre conscience m'isole. C'est ce que j'aime explorer dans mon travail : cette manière particulière et isolée de percevoir le monde.

Vous avez déclaré être fascinée par le naturalisme d'August Strindberg. Pourquoi est-il si important pour vous ?

Je me trompe peut-être, mais je pense que le naturalisme reste le cœur du théâtre, car sur scène, nous voyons toujours des personnes qui parlent, marchent et réalisent des gestes du quotidien. Le théâtre d'August Strindberg a, pour moi, constitué une véritable révolution en radicalisant cette approche. Dans *Mademoiselle Julie*, il précisait : « Christine réalise cette action, mais elle ne l'accomplit pas pour le public, mais pour elle-même, avec le temps de la vraie vie, même si cela doit être trop lent pour la scène. » Cependant, même si je trouve son théâtre intimiste passionnant, ce sont avant tout mes expériences, et non les mots d'un texte dramatique, qui me conduisent quelque part. J'aime les détails et je les estime bien plus que le langage.

Les détails nous révèlent beaucoup de choses en matière de psychologie et de processus inconscient...

Tout à fait. Je pense que la mise en scène conventionnelle les néglige, car elle recherche autre chose qui est, à mon avis, complètement vain. C'est ce manque du théâtre, cette absence que je ressens et qui m'intéresse, peut-être parce que mes intérêts sont quelque peu décalés et que la société britannique s'intéresse essentiellement au langage. Si j'avais travaillé en Russie, les choses auraient certainement été différentes. Le naturalisme pur des Russes est très proche de ma sensibilité artistique.

Le cinéma exerce une grande influence sur votre travail. Quels sont vos maîtres du septième art ?

Lorsque j'étais enfant, quand nous avons reçu notre première télévision en couleur à la maison, mon père régla le poste de façon à ce que nous puissions recevoir uniquement la BBC 2. Ainsi, dès l'âge de huit ans, j'ai été nourrie par les joyaux du cinéma étranger. Je pense que mon père voulait nous éloigner de la culture américaine et nous introduire à la culture européenne. J'ai donc vu les films d'Antonioni, Fellini, etc. Plus tard, j'ai découvert ceux qui restèrent essentiels pour moi : Tarkovski, qui demeure ma plus grande influence et dont les films accompagnent toujours mon travail, Bergman et Klimov, ainsi que sa femme, Larisa Shepitko, qui a fait le film *The Ascent*. Tous ces films viennent des années 60 et 70. J'aime également énormément le travail de Michael Haneke, même si je le trouve très éprouvant à regarder, et de Kieslowski. Pour moi, *Le Décalogue* est son chef-d'œuvre, ainsi que sa trilogie des *Trois Couleurs (Blanc, Bleu, Rouge)* qui réunissent poésie, narration et psychologie.

Vous naviguez entre différents langages : théâtre, film, opéra, littérature. Comment jouez-vous avec chacun d'entre eux ?

Plus j'évolue entre ces langages différents, plus je deviens consciente de leur spécificité et plus je ressens la nécessité d'être précise dans mon travail. Mais je pense que l'enjeu essentiel, pour moi, est celui de la vitesse. C'est pour cela que j'aime progresser dans plusieurs domaines. Je suis également très curieuse et me plais à me situer entre différents genres. Je viens de terminer la mise en scène de *La Tapisserie jaune* et j'ai également été absorbée par un petit film que l'on a fait pour la Viennale, le Festival international de film de Vienne. Cela parle d'une vieille femme qui perd la mémoire. Et en ce moment, je mets en scène un opéra pour lequel je travaille une temporalité très lente. C'est très stimulant de naviguer entre ces nombreux langages aux contraintes formelles très différentes. Après presque trente ans de théâtre, je pense que le plus grand est celui de se répéter. Évoluer dans diverses formes artistiques me permet de rester très alerte, de penser mes créations de manière nouvelle, de franchir des frontières à l'opéra et au théâtre.

Propos recueillis par Marion Siéfert et traduits par Chris Campbell



REISE DURCH DIE NACHT (VOYAGE À TRAVERS LA NUIT)

D'APRÈS LE TEXTE DE **FRIEDERIKE MAYRÖCKER**

GYMNASSE DU LYCÉE AUBANEL

durée 1h10 - spectacle en allemand surtitré en français - première en France

20 21 22 à 22H | 23 à 18H

mise en scène **Katie Mitchell** adaptation **Katie Mitchell** avec **Duncan Macmillan** et **Lyndsey Turner** vidéo **Leo Warner** scénographie **Alex Eales**
costumes **Laura Hopkins** son **Gareth Fry, Melanie Wilson** lumière **Jack Knowles** film **Grant Gee** assistantat à la mise en scène **Lily McLeish, Stefan Nagel**
dramaturgie **Jan Hein**

avec **Nikolaus Benda, Frederike Bohr, Ruth Marie Kröger, Renato Schuch, Maik Solbach, Julia Wieninger**
et à la caméra en direct **Nikolaus Benda, Frederike Bohr, Lily McLeish, Renato Schuch, Maik Solbach, Christin Wilke**

production Schauspiel Köln
coproduction Fifty Nine Production London
avec le soutien d'Aléo

Auteure, metteuse en scène, comédienne et performeuse, l'Espagnole **Angélica Liddell** a l'art de nous surprendre avec des spectacles qui se suivent, mais ne se ressemblent pas. Chacune de ses pièces explore de nouveaux horizons, décline les mots de la douleur, sonde les ravages du collectif sur l'intime. Ses spectacles échappent à toute tentative de classification : le théâtre, la performance, la chorégraphie, la musique et la vidéo y sont indissociables. Angélica Liddell met en scène les mots et les corps, le sien et ceux des comédiens, des danseurs, des acrobates ou des musiciens qui l'accompagnent. Artiste hors norme, voilà vingt ans qu'avec sa compagnie Atra Bilis, fondée à Madrid en 1993, elle avance sur une corde raide, entre le réel et la fiction, le documentaire et la confession intime, l'exubérance et le recueillement, la rage et la compassion, la scène étant pour elle le lieu d'une perpétuelle mise en danger. Le public français a notamment découvert cette artiste complète et complexe lors de l'édition 2010 du Festival d'Avignon, où elle présentait deux pièces déjà fort différentes : *L'Année de Richard* et *La Maison de la force*, qui nous menaient de l'Espagne au Mexique, de la monstruosité politique à la violence quotidienne. En 2011, «*Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme*» : un projet d'alphabétisation déclinait en français un abécédaire de la méfiance, premier volet d'une trilogie chinoise qui se poursuit cette année.

www.angelicaliddell.com

Entretien avec Angélica Liddell

Dans *Ping Pang Qiu* et *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, les deux spectacles que vous présentez cette année au Festival d'Avignon, vous évoquez votre apprentissage de la langue chinoise...

Angélica Liddell : Je crois qu'apprendre le chinois est l'une des plus belles choses que l'on puisse faire dans la vie. Le chinois est une langue étonnante. Shakespeare avait besoin d'écrire : « J'ai honte de porter un cœur si blanc. » En chinois, c'est l'inverse, et c'est passionnant : « être effrayé » s'écrit « 怕 », qui signifie « avoir le cœur blanc ». L'effort qu'un auteur doit fournir pour créer une métaphore est propre à la nature même de la langue chinoise. Le verbe « craindre » : « 怕 » est formé par le cœur « 忄 » et la couleur blanche « 白 » (cœur blanc). C'est ça qui est fascinant : le verbe « craindre » contient déjà la poésie, alors qu'elle est à construire en Occident.

Est-ce là une nouvelle façon d'approcher le poétique après avoir constaté le fait que le langage n'était pas à la hauteur de la souffrance humaine, comme vous avez pu le souligner à propos de votre pièce *Belgrade* ?

Le poétique, le poétique... Qu'est-ce que le poétique ? Le poétique est un état critique, un état de crise face à quelque chose d'inexplicable. Face au mystère, il réunit l'angoisse et le plaisir, il est identique à l'état amoureux. En ce sens, oui, l'étude de la langue chinoise me place dans un état amoureux, mais la frustration est inévitable, l'impuissance face à ce qui ne peut pas être décrit... On a toujours cette sensation : l'impression que le langage n'est pas à la hauteur de la souffrance humaine. Le poétique est là pour soulager cette frustration. Le problème, c'est que nous sommes capables d'apprécier le poétique, c'est-à-dire la correspondance entre le langage et la souffrance dans les œuvres des autres, mais nous sommes incapables de l'apprécier dans la nôtre.

Dans *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme*, le spectacle que vous avez présenté en 2011 au Festival d'Avignon, il était question d'un « projet d'alphabétisation ». Après cette pièce conçue comme un abécédaire français, voilà que vous vous intéressez à la langue chinoise. Y a-t-il un lien entre ces deux apprentissages d'une langue ?

Non, il n'y a aucun lien. Je ne suis pas du tout passionnée par les langues : je n'ai pas la moindre facilité pour les parler et elles n'éveillent nullement mon intérêt. Ces deux apprentissages d'une langue n'ont donc rien à voir l'un avec l'autre. J'ai appris le français pour une raison pratique, et il se trouve que cela s'est passé à un moment de ma vie où j'avais besoin de renommer le monde. Ma vie était foutue et, en apprenant une langue étrangère, je me sentais comme une petite fille. Le chinois, en revanche, a fait irruption dans ma vie à un moment où la solitude était pleinement assumée : j'avais assumé la misanthropie, la prise de distance avec l'idée d'humanité. Du coup, je fais toutes ces choses absurdes que font les gens qui vivent seuls, à l'écart. Le chinois est une langue extrêmement difficile, qui peut devenir un parfait allié de l'isolement. Apprendre le chinois, c'est comme bâtir la Grande Muraille. Qui a bien pu avoir l'idée de construire une chose pareille, tellement disproportionnée par rapport aux forces humaines ?

Dans *Saint Jérôme*, la performance que vous avez créée en 2011 au Wiener Festwochen, vous finissiez d'ailleurs emmurée...

C'est étrange : *Saint Jérôme* est le point de départ de *Tout le ciel au-dessus de la terre*. Dans *Saint Jérôme*, je disais un texte enfermée entre quatre murs érigés par un fou. Et voilà qu'à présent je dis ce même texte au milieu d'une île. Bref, il s'agit encore et toujours de l'isolement. *Saint Jérôme* se refermait sur l'obtention de la consolation à travers la mort, la consolation grâce à la catastrophe, un mécanisme qui s'apparenterait au meurtre par compassion : le bénéfice que l'on peut tirer de la tragédie. Dans *Saint Jérôme*, l'île d'Utoya - petite île de Norvège sur laquelle eut lieu la tuerie de 2011 - représentait la consolation fantasmée, le besoin de la catastrophe pour obtenir l'amour de quelqu'un de jeune et beau. À l'époque, je travaillais aussi sur le syndrome de Wendy. Je me suis rendue compte que l'île d'Utoya pouvait aussi être l'île de Peter Pan. Les gens qui y sont

morts étaient très jeunes, presque des adolescents. Wendy, au bout du compte, est irrémédiablement vouée à l'abandon parce qu'elle aime des adolescents. C'est ce qui nourrit sa terreur d'être abandonnée, c'est ce qui l'isole toujours plus : la peur. Voilà comment deux projets menés en parallèle sont devenus *Tout le ciel au-dessus de la terre* (*Le Syndrome de Wendy*). Peter Pan pourrait être l'un de ces jeunes Norvégiens, il pourrait avoir été assassiné. Est-ce que cela n'aurait pas comblé une bonne fois pour toute son désir de ne pas grandir ? Est-ce que ce ne serait pas une autre façon de construire *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley ? La jeunesse éternelle qui ne s'obtiendrait que par l'anéantissement de la jeunesse.

D'où les vers de William Wordsworth cités dans la pièce : « *Though nothing can bring back the hour / Of splendour in the grass, of glory in the flower; / We will grieve not, rather find / Strength in what remains behind.* » C'est-à-dire : « Et si rien ne peut ramener l'heure / De la splendeur dans l'herbe, de l'éclat dans la fleur / Au lieu de pleurer, nous puiserons / Nos forces dans ce qui n'est plus. »

Ah, ces vers de Wordsworth... La perte de la jeunesse est une chose irréversible. Mais, malgré cela, nous désirons être aimés. Il n'y a plus de splendeur dans l'herbe, et rien ne me terrorise plus que la décrépitude : traîner ce corps déçu, épuisé et bourré de désirs aussi noirs que le charbon, le traîner jusqu'à la décrépitude. Le corps triomphe de la volonté humaine, des désirs humains. Il vient un moment où peu importe de qui on tombe amoureux, le corps s'est chargé de nous isoler, de nous éloigner de l'amour, de l'expérience amoureuse. Le corps a foutu notre vie en l'air, il se l'est approprié : nous ne sommes plus qu'un corps indésirable, mais désirant. Nous entrons dans l'âge du ressentiment, et nos maladies, notre laideur, notre insatisfaction ne peuvent être compensées que par le travail ou la reproduction, parfois par le crime. Nous sommes de plus en plus vieux, repoussants et déprimants, mais nous avons besoin d'être aimés malgré tout. Notre seule marge de décision, c'est de pouvoir déterminer jusqu'où nous sommes prêts à nous humilier. Il arrive un âge où la capacité d'espoir est substituée par la capacité d'humiliation. Et le fait est que nous sommes capables d'aller très loin, car nos désirs sont placés, dès leur naissance, sous le signe de l'humiliation.

Dans *Tout le ciel au-dessus de la terre*, la musique est très présente. Comment s'est passée la collaboration avec le compositeur sud-coréen Cho Young-wuk ?

Ses bandes originales, composées pour les films de M. Park Chan-wook, me donnaient la chair de poule, me bouleversaient jusqu'au délire. J'en ressentais le pathos. Je n'arrêtais pas de réécouter chaque morceau, comme le font les adolescents. Quand je suis allée à Shanghai et que j'ai vu des vieillards danser la valse sur Nanjing Lu, l'une des artères les plus passantes de la ville, je me suis dit deux choses : premièrement, j'aimerais que ces vieillards dansent avec moi et, deuxièmement, si Cho Young-wuk pouvait composer les valses, ce serait le rêve. Alors, à mon retour de Chine, j'ai décidé de tenter le coup. Nous nous sommes rapprochés de la Maison de la Corée à Madrid et, là, on nous a aidés à entrer en contact avec M. Cho. Je suis partie pour Séoul avec un carnet couvert de dessins de l'île d'Utoya. Ensuite, c'est lui qui est venu à Strasbourg pour voir l'un des mes précédents spectacles, *La Maison de la force*. Nous nous sommes entendus, puis nous nous sommes à nouveau retrouvés à Shanghai. Nous sommes allés sur Nanjing Lu pour rencontrer les danseurs, M. Zhang et Xie. M. Zhang avait une obsession : que la musique soit rapide. Alors que M. Zhang a soixante-douze ans ! M. Cho avait l'impression d'halluciner. Il ne cessait de répéter : « C'est toute une aventure, c'est toute une aventure ! » Je crois que, s'il existe une expression pour qualifier tout ça, c'est bien celle-ci : une aventure hallucinante.

En entrant en contact avec le monde des adultes, Blanche-Neige est, dans votre texte *Mais comme elle ne pourrissait pas...*, confrontée à la guerre, au massacre. Dans *Tout le ciel au-dessus de la terre*, le massacre d'Utoya atteint l'île de Peter Pan. Qu'advient-il d'Alice, celle qui partit au pays des merveilles ?

Elle succombera à l'ennui. Lorsque l'angoisse disparaît, c'est l'ennui qui fait son apparition. L'ennui est la seule façon d'atteindre un peu d'apaisement. Ensuite viendra la peur de la mort. Et la fin.

Dans *Ping Pang Qiu*, vous dites que vous aimeriez vous détacher une bonne fois pour toutes de la politique. Considérez-vous *Ping Pang Qiu* comme une pièce politique ?

Étant donné que j'évoque sur scène les crimes du communisme, la pièce porte nécessairement l'empreinte de la politique. Mais si ce n'était qu'une pièce politique, elle serait très, très pauvre. Dans le fond, j'essaie de parler de la condition humaine, de la façon dont les totalitarismes exploitent ce qu'il y a de plus bas dans la nature humaine pour parvenir à leurs fins. Je parle de la façon dont cette bassesse ordinaire menace et anéantit le monde de l'expression, en usant de diverses formes de moquerie, d'ignorance et d'humiliation. Je parle de la façon dont cette bassesse se loge ordinairement à l'intérieur de nous tous. L'individu lambda est un cloaque qui ne peut être nettoyé.

Propos recueillis et traduits par Chrisilla Vasserot



PING PANG QIU 乒乓球

TEXTE D'ANGÉLICA LIDDELL

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h40 - spectacle en espagnol surtitré en français

5 À 19H | 6 7 9 10 11 À 15H

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

lumière **Carlos Marquerie** son **Antonio Navarro**

avec **Fabián Augusto Gómez Bohórquez, Lola Jiménez, Angélica Liddell, Sindo Puche**

production Atra Bilis Teatro / Iaquinandi S.L.

coproduction Comédie de Valence Centre dramatique national Drôme-Ardèche, Festival Temporada Alta 2012

avec le soutien de la Communauté de Madrid et de l'INAEM du Ministère espagnol de l'Éducation, de la Culture et du Sport

Ping Pang Qiu est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.



AVEC LA CCAS, DANS LE CADRE DE CONTRE COURANT

PING PANG QIU

17 JUILLET À 22H

ROND-POINT DE LA BARTHELASSE

(voir page 163)



TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY)

(TOUT LE CIEL AU-DESSUS DE LA TERRE. LE SYNDROME DE WENDY)

TEXTE D'ANGÉLICA LIDDELL

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée estimée 2h15 - spectacle en espagnol, mandarin et allemand surtitré en français - création 2013

6 7 9 10 11 À 22H

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

musique **Cho Young Wuk** collaboration musicale et orchestration **Hong Dae Sung, Jung Hyung Soo, Sok Seung Hui, Lee Ji Yeon**

lumière **Carlos Marquerie** son **Antonio Navarro** professeur de danse de salon **Sergio Cardozo**

avec **Wenjun Gao, Fabián Augusto Gómez Bohórquez, Xie Guinü, Lola Jiménez, Angélica Liddell, Sindo Puche, Zhang Qiwen, Lennart Boyd Schürmann** et l'ensemble musical **PHACE**

production Atra Bilis Teatro / Iaquinandi S.L.

coproduction Festival d'Avignon, Wiener Festwochen (Vienne), Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris), Festival d'Automne à Paris, deSingel Internationale Kunstcampus (Anvers), Le Parvis Scène nationale Tarbes-Pyrénées

avec l'aide de Teatros Del Canal (Madrid) et de Tanzquartier (Vienne)

avec le soutien de la Communauté de Madrid et de l'INAEM du Ministère espagnol de l'Éducation, de la Culture et du Sport

SILVIA ALBARELLA ET ANNE TISMER

Silvia Albarella et **Anne Tismer** ont des parcours à la fois différents et complémentaires. L'une est italienne et vit à Berlin depuis 1996, tandis que l'autre, Suisse-Allemande née en France, à l'enfance globe-trotteuse, partage sa vie entre Berlin et Lomé. Avec *Non-Tutta*, Silvia Albarella prend pour la première fois les rênes d'un projet théâtral. Costumière et scénographe, œuvrant sur la scène théâtrale allemande indépendante comme sur celle des théâtres d'ensemble, elle a jusqu'alors travaillé pour des collectifs et des compagnies de danse-théâtre comme TanzZeit-Jugendcompany et Riki von Falken. Pour sa première incursion en tant que metteuse en scène, elle a demandé à Anne Tismer d'écrire le texte de cette performance et d'en être le centre incandescent. Le public du Festival d'Avignon connaît bien Anne Tismer pour l'avoir découverte, magnétique, dans le rôle-titre de *Nora* et dans le *Concert à la carte* de Thomas Ostermeier présentés en 2004, et l'avoir retrouvée en 2010, aux côtés de Stanislas Nordey et Laurent Sauvage, dans *My Secret Garden* de Falk Richter. Performeuse et plasticienne, elle ne cesse d'élargir le champ de l'art vivant avec ce qu'elle nomme ses « actions », des objets scéniques et plastiques qui ouvrent la voie à de nouvelles expérimentations, et qu'elle mène aujourd'hui principalement à Lomé avec des jeunes artistes togolais.

www.non-tutta.de / www.silviaalbarella.de / www.annetismer.de

Entretien avec Silvia Albarella et Anne Tismer

Quelle est la signification du titre de votre performance, *Non-Tutta*, que vous traduisez en français par « Pas-toute » ?

Silvia Albarella : « Non-Tutta » est un concept psychanalytique désignant une personne qui n'est pas entière, qui subit un manque. On trouve son origine dans des textes du Français Jacques Lacan. Le « Pas-toute » signifie qu'une personne est « incomplète ». Mais on ne doit pas confondre cet état avec quelque chose d'inachevé, que l'on pourrait compléter. Ici, le manque existe et ne peut être comblé.

Anne Tismer : La personne souffrant d'un trouble de la personnalité histrionique essaie toujours de combler ce manque à travers une ou plusieurs personnes. Elle supporte très difficilement le vide intérieur inhérent à tout être humain.

Anne Tismer, vous partagez la scène avec un musicien, Tom Tiest, avec lequel votre personnage entretient une relation qui semble vitale. « Tu ne te soucies pas de moi. Comment peux-tu me traiter comme ça ? Je souffre et tu ne fais rien du tout. », dites-vous à un moment du spectacle. Comment évolue cette relation ?

A.T. : C'est une relation un peu pathologique, car personne ne peut combler le manque que mon personnage exprime. Il faut apprendre à vivre avec le vide intérieur, mais c'est justement ce que l'histrionique ne peut pas réaliser. Il a sans cesse l'impression que l'Autre n'est pas suffisamment là.

Pourquoi est-ce un musicien, plutôt qu'un comédien, qui remplit ce rôle ?

S.A. : C'est une décision très intuitive ! Mais je pense que cela est dû au fait que nous ne souhaitons pas raconter une histoire avec un début et une fin. Cette pièce est le récit d'une personnalité, de ce qu'est l'histrionisme, ce « trouble de la personnalité » comme on dit dans le langage psychiatrique. Ce symptôme s'exprime à travers une forme très particulière de communication, qui ne peut apparaître que lorsque quelqu'un d'autre est présent. J'ai choisi un musicien, car la base de *Non-Tutta* est très musicale. Ainsi se développe une forme singulière de communication : l'un joue, tandis que l'autre parle. Bien sûr, le public a aussi une place à l'intérieur de cet étrange dialogue.

L'histrionisme est le concept moderne de l'hystérie. « Histrion » est un mot ancien, qui désigne l'humoriste, le clown, le membre du cirque ou l'artiste. Est-ce à dire que c'est un trouble particulièrement théâtral ?

A.T. : L'histrionique veut qu'on le remarque. Il faut qu'il attire l'attention à tout prix. Aujourd'hui, je crois que le mot « hystérie » ne fait plus partie du vocabulaire médical et scientifique. Le mot « hystérie » vient du grec et peut être traduit par « utérus ». Le psychologue Sigmund Freud a utilisé ce mot pour des femmes – je crois même des femmes bourgeoises qui étaient ses clientes. À son époque, les femmes étaient, durant toute leur vie, sous l'emprise d'une tutelle et avaient la même existence juridique que les enfants, les animaux, les handicapés mentaux... Comme les femmes ne pouvaient s'exprimer, elles ont développé des symptômes. Cela se passait sans qu'elles puissent contrôler ces mécanismes physiques : elles souffraient d'une paralysie, ne pouvaient tout à coup plus parler ou bien devenaient aveugles. Les individus opprimés développent fréquemment ce type de syndromes.

S.A. : Il s'agissait pour nous de rechercher les pathologies actuelles comme l'hystérie. Il existe plusieurs sous-catégories aujourd'hui ; l'anorexie, l'alcoolisme et certains types de dépression en font clairement partie. Lorsque nous avons entendu parler de ce trouble histrionique de la personnalité, nous nous y sommes intéressées car c'est la parfaite transcription d'un phénomène qui est très répandu dans notre société actuelle. Je me suis d'ailleurs aperçue que beaucoup de gens s'y reconnaissent.

A.T. : Les histrioniques sont parfois très drôles. Mais s'il est divertissant d'observer un histrionique, pour lui, c'est horriblement épouissant d'être ainsi.

Dans la performance, Anne Tismer, vous dites : « Normalement, il est peu probable de trouver l'hystérie dans le monde occidental, car l'oppression y est interdite. Toutefois, l'histrionise subsiste encore. » Définiriez-vous ce type d'histrionisme comme un phénomène européen ?

A.T. : Sur le papier, l'Europe de l'Ouest est un système démocratique, avec des lois justes, dans lequel chaque personne peut être assurée de ses droits et peut s'y référer si nécessaire. Mais il existe tout de même ici de nombreux établissements ou institutions qui sont oppressifs. On ne peut pas les critiquer car on risque, par exemple, de se faire licencier en guise de représailles. Il faut faire partie de chaque système et s'adapter. Sinon, on n'a pas d'argent. Et si on ne gagne pas d'argent, on est tributaire des systèmes sociaux qui existent dans l'Europe de l'Ouest, mais dans lesquels l'humain peine à conserver sa dignité. Je suis prête à parier que dans ce type de contexte, les phénomènes histrioniques se développent très rapidement. Vivre la liberté en Europe coûte cher.

S.A. : La pression que les gens doivent supporter en Europe est du pain béni pour des pathologies comme l'anorexie ou l'alcoolisme. Inconsciemment, ils développent des réponses à des pressions constantes. Il n'y a pas vraiment de guérison possible. On peut soit tenir la pathologie sous contrôle ou bien la détourner de manière positive.

Le livre de Chiara Mangiarotti, *Figures de la femme dans le cinéma de Jane Campion. Une lecture psychanalytique*, a-t-il été le point de départ de *Non-Tutta* ?

S.A. : C'était le point de départ initial, duquel nous nous sommes ensuite éloignées. Dans ce livre, Chiara Mangiarotti développe une analyse du film de Jane Campion, *La Leçon de piano*, dans laquelle elle explique pourquoi l'héroïne est muette. Ce mutisme était un symptôme assez courant au tournant du siècle. J'étais fascinée par cette femme qui décidait de ne plus parler. Je pensais qu'elle communiquait par le piano. Mais en lisant l'analyse de Chiara Mangiarotti, j'ai compris que ce n'était pas la musique qui instaurait une communication, mais plutôt son mutisme. J'ai trouvé cela extrêmement intéressant. Anne et moi avons poursuivi nos recherches et sommes parvenues à quelque chose d'assez contradictoire : dans *Non-Tutta*, Anne dit aspirer au silence, mais tente sans cesse d'amorcer une communication.

Dans cette communication contradictoire, la musique est-elle vécue comme un apaisement ? Quel rôle joue-t-elle ?

A.T. : Les textes que nous avons choisis parlent toujours d'un échange qui ne fonctionne pas. Je sers le thé, mais il n'y a pas de thé. Je me réjouis d'avoir des invités, mais je me laisse totalement déborder par le fait de les recevoir. Je respire, mais l'oxygène n'arrive pas dans mes poumons. Je ne veux pas mourir, mais je ne veux pas de médecin. Ça me dépasse quand j'ai des invités, mais je ne veux pas être seule, etc. On retrouve la même idée dans les chansons de Mano Solo, « C'est toujours quand tu dors, que j'ai envie de te parler. », de Johnny Cash, « *...I ain't never got nothin' from nobody, no time... I don't intend to do nothin' for nobody, no time.* » ou encore de Joy Division dans *She's Lost Control*, chanson interprétée par Ian Curtis dans laquelle le personnage perd contrôle sans être capable de recevoir l'aide de la personne à ses côtés. Comme le personnage de *Non-Tutta* ne peut ressentir aucune réciprocité, il est aussi incapable de construire quelque chose avec les autres.

S.A. : *Non-Tutta* parle d'une communication qui emprunte de nombreux détours, qui ne peut jamais être directe.

Sur scène, il y a une sorte de cocon de laine que vous avez fabriqué, Anne Tismer, et dans lequel vous vous enroulez au début du spectacle. Confectionner des objets permet-il d'acquérir une maîtrise sur le monde ?

A.T. : Tout à fait. Tous mes objets représentent des choses qui me font peur. En ce moment, je les fabrique plutôt avec de la laine. Ils sont doux et je n'ai alors plus peur d'eux. Nous les appelons les « monstres ».

S.A. : J'ai lu que nous avions tous besoin d'un endroit où l'on pouvait apprivoiser sa propre souffrance et ses peurs intimes. Lorsque le personnage d'Anne a ce monstre sous les yeux, cela va mieux car il est tout simplement présent. Il a une réalité tangible.

Silvia Albarella, vous êtes costumière et scénographe. La scénographie de *Non-Tutta* est-elle la projection de l'inconscient du personnage d'Anne Tismer ?

S.A. : Après avoir longtemps discuté avec Anne, il était clair que la scène devait être un cube blanc, dans lequel il y aurait Anne, un musicien et une projection vidéo. Dès le départ, j'ai eu l'intuition de projeter un film d'animation, dans lequel le monstre de laine vivrait. Car l'histrionique a une imagination extrêmement fertile : il voit des images comme si un film se déroulait parallèlement à sa vie. Je voulais rendre sensible ce monde imaginaire. Les projections filent donc sur les murs, comme si des personnes couraient.

A.T. : C'est un monde dans lequel on peut se réfugier. L'histrionisme est également la façon qu'ont certaines personnes de se maintenir en vie.

Dans *Non-Tutta*, ce monde imaginaire n'est-il pas souvent de l'ordre du cauchemar ?

A.T. : Effectivement, car l'histrionisme fait dévier les situations les plus simples vers des crises de panique. Tout est potentiellement une catastrophe. C'est une question de proportion. Tout ce que j'ai écrit dans ce texte appartient à mon expérience personnelle. J'ai simplement beaucoup exagéré les éléments.

S.A. : Pour la personne qui le vit, c'est un cauchemar. Les autres personnes ne le remarquent souvent pas ou bien trouvent la situation tout simplement amusante. Ce qui ne fait qu'empirer l'état de l'histrionique.

Dans ce projet, de nombreux animaux apparaissent : une grenouille, une gerboise... Sont-ils des métaphores de la personnalité histrionique ?

A.T. : À la fin de l'action, le personnage s'identifie totalement à la gerboise aux grandes oreilles. L'élément caractéristique de cette gerboise aux oreilles géantes, qui a été fondamental dans ce projet, est l'état de torpeur dans lequel elle peut entrer. Pour l'histrionique, la vie est tellement épuisante. Certaines formes d'alcoolisme, d'anorexie, d'asthme ou même d'eczéma sont par exemple des sortes de torpeur. La communication demande une certaine sensibilité ou n'est plus possible.

S.A. : Nous avons travaillé *Non-Tutta* à partir de fables. Cette performance est de l'ordre du conte. Rien n'est vraiment nommé dans notre travail. Par exemple, la grenouille que Tom incarne représente le prince que l'on ne cesse de chercher. C'est un personnage de conte.

A.T. : Certains psychologues ont interprété les contes en disant que tous leurs personnages n'étaient qu'une seule et même personne. Ils font tous partie d'un « moi ». Tant que le prince n'est pas devenu prince, le « moi » ne peut pas se déployer. La grenouille représente ce que l'on a trop longtemps refoulé, ce dont on ne veut plus parler par crainte que la douleur ne reflue. La fin du conte raconte le moment où l'on a réussi à surmonter les épreuves. Tom et moi sommes donc une seule et même personne dans ce projet.

Qu'est-ce qui vous a conduit à entamer cette collaboration sur *Non-Tutta* ?

S.A. : En 2005-2006, j'ai commencé à travailler pour la scène indépendante et j'ai rencontré Anne. En Allemagne, le fonctionnement du théâtre institutionnel est très codifié et extrêmement hiérarchisé. La scène indépendante est un tout autre monde : chacun est responsable de l'ensemble du projet. Je dis toujours que 20% de mon travail est de l'art, le reste n'est qu'organisation. Mais c'est ce qui permet aujourd'hui de dire : « Avec *Non-Tutta*, je réalise mon propre projet. »

A.T. : Silvia a créé une performance qui s'appelle *Wait here for further instruction* avec Anne Hirth dans le Ballhaus Ost à Berlin. Cette performance m'a beaucoup plu et nous avons décidé de faire un projet ensemble. Selon moi, c'est la scène indépendante berlinoise qui propose les choses les plus audacieuses sur le plan artistique en Allemagne. Les conditions financières n'y sont pas aussi intéressantes qu'en Belgique ou en France, mais il y a des initiatives pour faire évoluer la situation. J'aime également y travailler en raison du fait qu'elle rassemble une majorité d'étrangers. J'adore évoluer dans des structures multiculturelles. J'ai grandi en France, en Espagne et dans les Pays-Bas. Et depuis 2010, je vis et travaille surtout au Togo.

Quel a été votre processus de travail ?

S.A. : Au départ, nous avons beaucoup parlé...

A.T. : ... et aussi beaucoup lu ! Notamment de nombreux livres sur l'histrionisme.

S.A. : Nous avons fait des recherches, lu beaucoup de contes, que nous n'avons finalement pas vraiment utilisés. Nous avons vu des films de Luis Buñuel, Roberto Benigni, Jane Campion.

A.T. : Puis je me suis retirée et j'ai écrit tout un tas de textes... Silvia a choisi les parties qu'elle voulait garder. Et on a travaillé.

S.A. : Ensuite, nous avons commencé à répéter avec Tom. Nous avons cherché des chansons, des bruitages, et avons déterminé la dramaturgie de la soirée. Nous avons sollicité le regard extérieur de Julie Pfeleiderer, qui nous a accompagnées dans ce processus.

Anne Tismer, dans certains de vos anciens projets, *Bongani*, *Woyzickine*, *Hitlerine*, vous vous appropriez des figures masculines en les féminisant. Voulez-vous déconstruire une certaine image de la femme ? Poursuivez-vous cette recherche dans *Non-Tutta* ?

A.T. : Je n'ai pas consciemment cherché à poursuivre cette recherche, mais finalement, on peut considérer ces différents projets comme des analyses de différents phénomènes psychologiques si on veut : *Bongani* parle d'une personne qui est traumatisée, *Woyzickine* raconte l'histoire d'une maniaque et *Hitlerine* s'intéresse au narcissisme et aux sociopathes. Dans mes précédents projets, j'ai en partie essayé de détourner les clichés féminins que l'on trouve dans la majorité des vieux textes dits classiques. J'ai écrit *Non-Tutta*, car le sujet me plaisait. Le personnage est féminin, mais il pourrait tout aussi bien être masculin.

S.A. : Oui, même si l'on remarque que les hommes se comportent souvent de manière un peu différente. Les histrioniques sont la plupart du temps des femmes. Les hommes sont plutôt narcissiques.

A.T. : Oui, mais c'est un phénomène social. Plus la société est patriarcale, plus le nombre de femmes histrioniques est élevé et moins les femmes sont narcissiques et vice versa.

À la fin de la performance, un film est projeté sur le mur : il montre Anne, Tom et le monstre dansant dans une sorte d'installation artistique ou de terrain de mini-golf. On pense à la fin d'un film, à une sorte de rêve. Pourquoi finir ainsi ?

S.A. : Nous devons sortir de cet appartement et nous nous sommes inspirées des films de Fellini, dans lesquels il y a souvent des visions oniriques.

Anne Tismer, vous vivez une grande partie de l'année au Togo. Est-ce important pour vous de participer à cette édition du Festival d'Avignon avec Dieudonné Niangouna et Stanislas Nordey comme artistes associés ?

A.T. : Oui. C'est très important, surtout concernant notre travail au Togo. Je suis très curieuse de rencontrer Dieudonné Niangouna. Au Togo, je collabore avec l'association d'écrivains Escale des écritures, qui compte notamment Joël Ajavon, jeune auteur également traducteur de *Non-Tutta*, ou encore Jean Kantchebe. J'ai également déjà travaillé avec Stanislas Nordey pour *My Secret Garden*. C'est quelqu'un que j'apprécie beaucoup. Je me réjouis donc de faire partie de l'édition à laquelle ces deux personnalités marquantes sont aujourd'hui associées.



NON-TUTTA (PAS-TOUTE)

TEXTE D'ANNE TISMER

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée 1h15 - première en France

18 À 15H | 19 20 À 15H ET 19H

conception et accessoires **Silvia Albarella** texte et objets **Anne Tismer** musique **Tom Tiest** dramaturgie et collaboration artistique **Julie Pfeiderer**
vidéo **Sirko Knüpfer** lumière **Arnaud Poumarat** regard extérieur **Bart van den Eynde**

avec **Tom Tiest, Anne Tismer**

coproduction Sophiensaele Berlin, Forum Freies Theater Düsseldorf
avec le soutien de l'Hauptstadtkulturfonds, de l'Istituto di cultura italiana et de la Flämische Repräsentanz Berlin

SOPHIE CALLE

Depuis 1979, **Sophie Calle** fait de sa vie son œuvre. Une œuvre protéiforme, empruntant à de nombreuses disciplines artistiques, qui constitue pour autant une fascinante autobiographie, toujours en mouvement, toujours en construction. Entourée de tous ceux qui partagent ses aventures, hommes ou objets, photographies ou animaux empaillés, elle imagine des moments de partage avec des publics divers et variés, qu'elle convie tout aussi bien à des expositions, des installations, des performances que des projections cinématographiques. Aussi divers soient-ils, ses projets trouvent tous leurs origines au sein de son vécu, de femme et d'artiste, au sein de ses histoires qui sont aussi celles des autres. Maîtrisant avec brio les différentes techniques d'images et de narration, elle questionne les pratiques artistiques sans concessions, sans parti pris, avec une curiosité qui semble sans limites. Devenue célèbre pour ses filatures d'inconnus, qui l'ont parfois entraînée très loin des lieux de leur rencontre, elle peut aussi se sédentariser pour une nuit blanche au quatrième étage de la Tour Eiffel, où les visiteurs sont appelés à lui raconter des histoires pour la maintenir éveillée. Chaque expérience aboutit à un objet artistique particulier, toujours exigeant, qui, immanquablement, provoque et trouble le spectateur invité à partager un intime publiquement exposé. Accueillie dans le monde entier, Sophie Calle est venue pour la première fois au Festival d'Avignon en 2012, avec *Rachel, Monique*, une exposition-performance consacrée à sa mère, récemment décédée.

Entretien avec Sophie Calle

Vous êtes venue au Festival d'Avignon en 2012 pour présenter *Rachel, Monique*, un travail original qui alliait une exposition et une performance de lecture faite par vos soins. Cette nouvelle aventure artistique a-t-elle changé votre façon de travailler ?

Sophie Calle : Je ne pense pas, même si cette expérience a été troublante. Ce n'était pas la première fois que j'étais présente dans un lieu accueillant une de mes expositions. J'avais tenté cela à l'occasion d'une série d'expositions dont le thème principal était l'obéissance, et qui se sont déroulées à Paris à l'Hôtel de Rothschild, à Londres et à New York. Je me suis installée le dernier jour derrière une petite table et j'ai demandé aux visiteurs de me proposer une idée. Ça s'intitulait *Maintenant que faire ?* Mais j'avais simplement clôturé mon exposition avec une idée annexe. À Avignon, il s'agissait de tout autre chose : j'avais le sentiment que le projet était plus riche avec ma présence, pour les visiteurs comme pour moi. Le fait que je me promène au milieu de mon exposition en murmurant le journal intime de ma mère du début à la fin du Festival a donné une tout autre portée à ce projet. Certains visiteurs m'ont même dit que ce n'était pas important qu'on comprenne toujours ce que je lisais, que l'important, c'était le son de ma voix que l'on pouvait aussi entendre comme une prière.

Qu'est-ce qui a motivé votre désir de revenir cette année au Festival ?

Le Festival de l'an dernier a été, pour moi, un moment vraiment extraordinaire. Je sais que les choses ne se répètent pas, mais, le dernier jour du Festival, le désir d'y retourner, et pas seulement en tant que spectatrice, s'est installé en moi... Je voulais en faire partie de l'intérieur, le retrouver en tant qu'artiste et j'ai pensé à une forme légère à tout point de vue. C'est ainsi que j'ai « réussi » à me faire inviter... Je vais donc revenir avec une petite valise contenant mes objets personnels... passer dire bonjour.

Vous revenez en effet avec une forme bien différente de celle de *Rachel, Monique*...

Oh oui ! La proposition est plus modeste, plus ludique. Je ne l'ai réalisée auparavant qu'une seule fois dans sa forme aboutie. Elle trouve son origine dans des textes que j'ai rédigés au sujet de certains de mes objets personnels, tels une robe de mariée rouge, une tasse de café volée, un tableau de maître flamand ou encore un matelas brûlé. C'est à Tel Aviv que j'ai présenté pour la première fois ces écrits autobiographiques. J'avais imaginé une chambre de jeune fille, dans laquelle j'avais montré ces objets avec des légendes racontant la place qu'ils tenaient dans ma vie. J'ai reproduit cette installation au Centre Pompidou et, à partir de là, l'idée s'est développée. Je me suis, par exemple, installée dans le musée Sigmund Freud, mêlant mes objets aux siens. J'ai accroché mon peignoir dans son placard, déposé une cravate sur le fauteuil de son bureau... Je jouais ainsi avec un lieu que j'investissais avec mes propres histoires. L'année dernière, le FIAF m'a proposé de participer à son festival de performances à New York. Je suis passée à une autre étape de ce travail, en m'installant avec mes objets dans un lieu impersonnel, un hôtel, plus précisément dans la chambre 3A de l'hôtel Lowell. À Avignon, j'occuperai donc, en juillet, la chambre 20 de l'hôtel La Mirande.

Vous sortez ainsi du musée pour exposer et vous exposez dans des lieux de la vie quotidienne.

L'hôtel est un lieu anonyme et j'y apporte ma vie privée. Même si les visiteurs sont invités à voir quelque chose qui entretient un rapport certain avec la forme de l'exposition, ils sont troublés par ma présence active, étant donné que je continue de mener ma vie dans cette chambre d'hôtel. Mon parti pris est de ne rien changer à mon quotidien de festivalière : je déjeune, je sors pour voir des spectacles, je reviens, je lis, je me change, je reçois mes amis... Les visiteurs peuvent me parler, ou simplement me considérer comme un objet supplémentaire de la chambre. Mais je suis curieuse de rencontrer ceux qui vont venir la partager temporairement avec moi. J'ai un très bon souvenir des visiteurs de *Rachel, Monique*, qui venaient me parler tout en sachant respecter les moments d'émotion que me procurait la découverte du journal intime de ma mère. J'ai même reçu des lettres de spectateurs frustrés, déposées sur ma chaise de lectrice, car j'avais annoncé que je serai présente un jour à 14 heures et que j'en ai été empêchée...

Combien d'objets allez-vous disposer dans la chambre numéro 20 ?

Une quarantaine d'objets. Je vais aussi utiliser quelques objets déjà présents dans la chambre d'hôtel, comme le peignoir, la tasse à café ou la télévision, auxquels j'associerai le texte correspondant. Parmi mes nombreux objets personnels, j'ai choisi ceux qui pouvaient naturellement trouver leur place dans une chambre d'hôtel, sans que leur présence n'apparaisse comme absurde.

De quelle nature sont les textes qui les accompagnent ?

Ce sont, comme je vous l'ai dit, des textes autobiographiques. Des récits de petits moments de vie, liés aux objets qui sont présentés. Par exemple, il y a un tableau accroché au mur avec une lettre qui dépasse derrière le cadre et la légende dit, en substance, ceci : « J'avais neuf ans. En fouillant dans le courrier de ma mère, j'ai trouvé une lettre qui commençait ainsi : "Chérie, j'espère que tu songes sérieusement à mettre notre Sophie en pension." La lettre était signée d'un ami de ma mère, j'en ai conclu que c'était lui mon vrai père. » [...] Je l'avais cachée derrière le tableau de la salle à manger, une peinture de l'école flamande, datant de la fin du XV^e siècle. Autre exemple, devant une chaussure rouge, je raconte qu'avec une amie d'enfance, nous aimions voler un peu tout et n'importe quoi et, qu'ayant dérobé une paire de chaussures rouges trop grandes pour nous, nous nous étions partagé le butin, elle gardant le pied droit, moi le gauche... Tous ces petits textes sont d'ailleurs publiés chez Actes Sud, sous le titre *Des histoires vraies*. Un ouvrage qui évolue puisque à chaque réédition, je rajoute des récits.

Le public que vous rencontrez au Festival d'Avignon est-il, à votre avis, différent de celui que vous touchez dans vos expositions ou vos performances organisées par des musées ou des galeries d'art contemporain ?

J'en ai le sentiment, mais je peux difficilement être affirmative, étant donné que je ne suis généralement pas présente dans mes expositions une fois qu'elles vivent leur vie. Ce que je sais, c'est que, l'année dernière, je ne pouvais plus quitter l'Église des Célestins. Un fois, j'ai voulu faire un *break*, mais au bout de deux jours d'absence, je suis revenue en courant car la lecture et cette présence quotidienne et quasi-permanente me manquaient trop. Je ne pouvais plus être ailleurs. J'étais « liée » à l'exposition. Je verrai bien où m'entraînera *Chambre 20*...

Propos recueillis par Jean-François Perrier

★ †

CHAMBRE 20

HÔTEL LA MIRANDE
première en France

15 16 17 18 19 DE 10H À 21H
ENTRÉE TOUTES LES DEMI-HEURES JUSQU'À 20H30

conception **Sophie Calle**

production Sophie Calle et Festival d'Avignon

Des histoires vraies de Sophie Calle est publié aux éditions Actes Sud.



TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

NO SEX LAST NIGHT

film de **Sophie Calle** et **Greg Shephard**

SOPHIE CALLE, SANS TITRE

documentaire de **Victoria Clay Mendoza**

UTOPIA-MANUTENTION

(voir page 147)

Figure emblématique du théâtre polonais postcommuniste, **Krzysztof Warlikowski** signe ses premiers spectacles après avoir terminé ses études de philosophie et d'histoire à Cracovie puis à Paris. Invité au Piccolo Teatro de Milan, dirigé alors par Giorgio Strehler, il propose une adaptation de *À la recherche du temps perdu* de Proust, avant de s'intéresser à Dostoïevski et à Elias Canetti. Constatant la relative désaffection des Polonais de sa génération pour le théâtre, il s'engage dans une démarche qui ne le quittera plus jamais : faire un théâtre pour ses contemporains, un théâtre qui questionne, qui dérange, qui se saisit de thèmes de société non consensuels. Travaillant sur les œuvres de Kafka, Shakespeare, Koltès, Gombrowicz, Sarah Kane, Hanoch Levin ou encore Tony Kushner, il aborde des sujets réputés tabous qui touchent à l'intime, à la sexualité, à l'antisémitisme, tout en inventant de nouvelles formes de représentation susceptibles de rétablir le lien entre le public et l'œuvre théâtrale. Débordant le cadre de sa Pologne natale, il présente ses spectacles aux quatre coins d'une Europe, elle aussi déstabilisée, bouleversée, où ses questionnements trouvent un écho immédiat. À partir de 2009, sans abandonner les grands dramaturges qui l'ont accompagné dans ses débuts, il commence à travailler sur des spectacles constitués de fragments littéraires venus d'auteurs aussi différents qu'Hannah Krall, Jonathan Littell ou J. M. Coetzee et qu'il associe à Euripide ou à Eschyle. Présenté en 2009 au Festival d'Avignon, *(A)pollonia* sera le premier spectacle composé selon ce principe de juxtaposition qui présidera, cette année, à la création du *Cabaret Varsovie*. Précédemment, le Festival avait accueilli plusieurs spectacles de Krzysztof Warlikowski : *Hamlet* en 2001, *Purifiés* en 2002, *Kroum* en 2005 et *Angels in America* en 2007.

www.nowyteatr.org

Entretien avec Krzysztof Warlikowski

Pourquoi avez-vous imaginé ce *Cabaret Varsovie* ?

Krzysztof Warlikowski : Par inquiétude.

Et plus exactement ?

Nous vivons un moment étrange, nous gardons notre calme et faisons semblant que tout va bien. Pourtant, il est évident que ce n'est pas vrai. À mon avis, les artistes sont là pour remuer ce qui est bien tassé.

Qu'est-ce qui ne va pas ?

On assiste en Pologne à une vague d'attitudes nationalistes que l'on présente comme du nouveau patriotisme, on cherche des justifications à l'homophobie, on torpille des projets de lois comme ceux équivalents au Pacs. Et on colle dessus l'étiquette de « démocratie » et de « liberté ». Cette liberté-là me paraît suspecte : elle est en train de devenir un assujettissement collectif. C'est comme si l'on donnait notre accord à la limitation des libertés au nom d'un « bien commun », d'une « sécurité commune », imaginaires. Je me demande où doivent se situer les gens comme moi, les artistes avec lesquels je forme le Nowy Teatr. *Cabaret Varsovie* constitue une tentative utopique de créer un asile pour ce groupe de gens qui sont différents et dont fait aussi partie le public de mon théâtre, ce public « hors système ». Une question est lancée au cours du spectacle : « Qu'est-ce que nous faisons au juste ici ? » Justement, qu'est-ce que nous faisons ?

Votre spectacle inaugure le nouveau lieu du Nowy Teatr à Varsovie, n'est-ce pas ?

Cabaret Varsovie est le résultat de la conjonction entre deux événements : l'ouverture de notre nouveau théâtre à Varsovie et celle de la FabricA à Avignon. À Varsovie, il s'agit, avec ma nouvelle création, de donner le ton de ce que sera le Nowy Teatr. C'est un ancien et vaste garage, connu pour être l'un des rares bâtiments de Varsovie à avoir survécu à la Seconde Guerre mondiale, dans une ville qui a été presque entièrement rasée. La compagnie Nowy Teatr et moi-même souhaitons en faire une sorte d'ambassade, avec un statut d'extra-territorialité culturelle. Un endroit où l'on parle, pense et où l'on produit des œuvres différemment.

Ce *Cabaret Varsovie* est donc un lieu de liberté et d'invention.

Il y a peu, j'ai pris l'avion pour un voyage entre Madrid et Bruxelles. Je me suis retrouvé au milieu d'un groupe de personnes composé de cent cinquante cadres européens, qui ont passé une heure et demi à réaliser des opérations sur leur ordinateur pour faire fructifier leurs biens. Je me suis senti complètement étranger à leur monde : j'avais le sentiment de venir de Mars. C'est donc sur cette Europe, qui semble avant tout penser en termes de profit et de rentabilité, que nous nous interrogeons. Mais aussi sur la montée des doctrines et des actes fascistes en Grèce, en Norvège, en Hollande, en Russie, en Pologne et ailleurs, sur la défense nécessaire et légitime de la liberté personnelle, comme un rempart contre cette fascisation. La Pologne vit une situation complexe puisque le pays se compose à la fois d'une minorité influencée par les mouvements de pensées libertaires venus de l'Ouest et d'une majorité encore très dépendante des vieux modes de pensée issus du catholicisme ou du socialisme. Au Nowy Teatr, nous avons l'ambition de créer un espace de libre expression ; *Cabaret Varsovie* est la première étape de notre parcours.

Cet ensemble d'artistes qui vous entoure, est-ce une famille ? Une troupe ?

Il n'y a aucune obligation qui nous lie, autre que celle de l'envie de travailler ensemble. Et il leur faut une grande dose d'idéalisme pour me suivre dans mes projets, qui sont parfois instables et toujours hors normes !

Vous avez donc écrit une nouvelle pièce...

Oui, en m'inspirant notamment de la pièce de John Van Druten, *I Am a Camera*, pour la première partie, qui est l'adaptation pour le théâtre des nouvelles de Christopher Isherwood, qui a elle-même inspiré la célèbre comédie musicale *Cabaret*, mais aussi du scénario du film de John Cameron Mitchell, *Shortbus*, pour la deuxième partie. Pour constituer mon texte, j'ai également utilisé des matériaux littéraires, comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, le texte autobiographique de Justin Vivian Bond – un des acteurs de *Shortbus*, artiste radical de la scène off américaine – et des matériaux que nous avons écrits nous-mêmes. La majorité des auteurs auxquels j'emprunte des choses se situent entre deux mondes : ils ont connu des changements radicaux de société. Ils sont donc un peu comme moi.

Qui dit « cabaret », dit musique et chansons ?

Bien sûr. C'est une manière d'instaurer un nouveau langage. Le cabaret vous libère de toute obligation envers l'intrigue et la narration. Les « numéros » qui composent un cabaret sont synonymes de liberté, d'affranchissement de toute convention, d'irresponsabilité de la fantaisie. Ainsi, on peut aller d'un point culminant, un point critique, à l'autre. Ça change complètement la tension d'un spectacle.

Le cabaret, est-ce aussi pour vous la possibilité de supprimer le fameux « quatrième mur » du théâtre ?

Quatrième mur ? Il n'y a jamais eu de quatrième mur dans mon théâtre. L'idée qui nous guide est d'utiliser le cabaret comme, peut-être, un club de rencontres où l'on pourrait se parler librement, se distraire, partager un moment singulier de nos vies.

À travers les matériaux que vous utilisez, entre la pièce *I Am a Camera* qui se situe dans l'Allemagne pré-nazie et le film *Shortbus* qui se passe après les attentats du 11-Septembre à New York, vous traversez les époques...

Je ne souhaite en aucun cas créer un spectacle historique sur la montée du nazisme ou sur la peur qui s'est emparée d'une partie du monde occidental après les attentats du 11-Septembre 2001. Je n'entends pas m'enfermer dans quelque chose qui a été. J'étais curieux de ce qui pouvait résulter de cette rencontre, de ce croisement, voire de ce heurt entre des catastrophes humaines. Varsovie d'aujourd'hui – comment s'y reflète cette ville ? Comment est-elle ? Quelle place pourrait y trouver Sally Bowles, cette égoïste sensible prête à tout sacrifier pour faire carrière, et quelle serait celle de Justin Vivian Bond qui transforme sa vie, sa transsexualité, sa fragilité et son égarement en une œuvre d'art ? Que sont les tentations diaboliques d'aujourd'hui, nous viennent-elles de l'extérieur ou les fabriquons-nous nous-mêmes ? Nos sociétés ont-elles épuisé leurs ressources ou pas encore ? Les questions sont nombreuses. Elles apparaissent, comme si de rien n'était, au fil des numéros de cabaret.

Que peut faire l'artiste dans ce monde ? Dans cette période ?

Être un martien... Au MOMA de New York, Marina Abramović, a fait une performance qui consistait à observer les New-Yorkais pendant trois mois. Chaque jour, elle était assise de 9 h à 18 h, sans bouger, et recevait, en silence, tous ceux qui voulaient la rencontrer. Ce regard était d'une immense générosité car il permettait une rencontre unique, mais le langage de cet échange était difficilement compréhensible dans l'immédiat. Cela sortait de toute convention, de toute logique. Je pense précisément que la fonction de l'artiste est d'être cet extra-terrestre.

Le réalisateur du film *Shortbus*, John Cameron Mitchell, dont vous utilisez le scénario dans la seconde partie du spectacle, se sert de la sexualité pour parler de la société américaine contemporaine et de ses problèmes. Cela correspond-il aussi à ce que vous souhaitez faire entendre ?

C'est pour tenter de trouver une identité laïque pour les Polonais que j'utilise ce genre de textes, comme j'ai pu le faire d'une autre façon dans *Angels in America*. Selon moi, en Pologne, nous nous cachons encore derrière le système catholique. Le vrai problème est qu'on voudrait nous faire croire que nous n'avons le choix qu'entre le vieux modèle historique polonais et un modèle plus moderne, venu d'ailleurs. Mais il y a d'autres chemins possibles ! D'une façon provocante, je pose des questions « inappropriées » dans cette ville de Varsovie, qui ressemble à un cimetière dans lequel le catholicisme nous interdit le plaisir, la jouissance. La seule liberté que l'on peut avoir, c'est à l'intérieur des murs de nos appartements. Et encore...

Dans *Shortbus*, l'un des personnages regardant ses contemporains dit : « C'est comme les années 60, mais sans l'espoir. » Partagez-vous cette vision pessimiste ?

Je suis très partagé. Il y a quelques années, j'étais très pessimiste concernant cette nouvelle identité européenne qu'on voulait nous imposer de Bruxelles. Je sortais, par contraste, d'une période très optimiste où les artistes de ma génération prenaient le pouvoir, devenaient les « jeunes maîtres » par rapport aux « anciens maîtres ». Aujourd'hui, j'espère que la crise apportera un nouvel espoir, plus modeste sans doute. En raison de la crise économique, le lieu où nous sommes restera un lieu non-officiel, un garage, car l'argent manque pour l'agrandir. Ça vous donne une plus grande liberté. Même si nous ne fonctionnons pas en clandestinité, nous restons à la marge du courant théâtral et de l'industrie du spectacle. Ça vaut mieux, car c'est seulement dans ces conditions qu'il est possible de prendre la responsabilité du public et ne pas se laisser manipuler ou vendre, cher ou pas cher, peu importe. Quoi qu'il en soit, ce qui a changé pour moi, c'est la responsabilité que je prends avec les artistes avec qui je travaille, avec ma troupe.



KABARET WARSZAWSKI

(CABARET VARSOVIE)

LA FABRICA

durée estimée 4h entracte compris - restauration possible sur place - spectacle en polonais surtitré en français
création 2013

19 20 22 23 24 25 à 17H

mise en scène **Krzysztof Warlikowski**

inspiré par *I Am a Camera* de **John van Druten**, *Les Bienveillantes* de **Jonathan Littell**, *Shortbus* de **John Cameron Mitchell** et *Tango* de **Justin Vivian Bond**

adaptation **Krzysztof Warlikowski**, **Piotr Gruszczyński**, **Szczepan Orłowski** scénographie et costumes **Małgorzata Szczęśniak** lumière **Felice Ross**

musique **Paweł Mykietyn** chorégraphie **Claude Bardouil**

avec **Claude Bardouil**, **Stanisława Celińska**, **Andrzej Chyra**, **Magdalena Cielecka**, **Ewa Dałkowska**, **Bartosz Gelner**,
Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, **Wojciech Kalarus**, **Redbad Klijnstra**, **Zygmunt Malanowicz**, **Maja Ostaszewska**, **Piotr Polak**,
Jacek Poniedziałek, **Magdalena Popławska**, **Maciej Stuhr** et les musiciens **Paweł Bomert**, **Piotr Maślanka**,
Paweł Stankiewicz, **Fabian Włodarek**

production Nowy Teatr

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre national de Chaillot (Paris), Comédie de Clermont-Ferrand Scène nationale, Théâtre de la Place (Liège), les Théâtres de la Ville de Luxembourg, INA (Institut National Audiovisuel)
avec le soutien de l'Institut Adam Mickiewicz et de l'Institut Polonais de Paris



TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

LE SACRIFICE EN HÉRITAGE

film de **Manuelle Blanc**

UTOPIA-MANUTENTION

(voir page 147)

JULIEN GOSSELIN | SI VOUS POUVIEZ LÉCHER MON CŒUR

À vingt-six ans, **Julien Gosselin** avoue être parfois plus ému à l'écoute d'un énoncé scientifique sur un plateau que devant une mise en scène d'*Andromaque*. Sans tabous, tous les matériaux et moyens lui paraissent bons pour mettre le monde d'aujourd'hui au cœur du théâtre, en particulier la littérature contemporaine dont il est grand amateur. Un théâtre qui, dans ses deux premières créations – *Gènes 01* de Fausto Paravidino et *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling – privilégie la polyphonie des voix et l'intensité des présences. Ce travail, qui repose sur une approche très groupée de la mise en scène, est rendu possible par la complicité qui le lie aux six comédiens de *Si vous pouviez lécher mon cœur*, collectif qu'ils ont fondé ensemble à la sortie de l'École professionnelle supérieure d'Art dramatique de Lille (EPSAD) dirigée par Stuart Seide. Son goût pour le collectif s'est aussi manifesté, en dehors de la scène, par la co-écriture de *La Liste*. Il présente pour la première fois un spectacle au Festival d'Avignon.

www.lechermoncoeur.fr

Entretien avec Julien Gosselin

Pour vos deux premières mises en scène, vous avez choisi des auteurs de théâtre qui prennent leurs distances avec le genre dramatique, à savoir Fausto Paravidino et Anja Hilling. Pour votre première venue au Festival d'Avignon, vous adaptez un roman : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Comment décidez-vous des textes que vous montez ?

Julien Gosselin : Le choix de *Gènes 01*, de Fausto Paravidino, procédait d'un désir proche de la prime nécessité de mise en scène. Lorsque j'ai lu ce texte, je me suis senti obligé de le monter. Pour moi, certaines langues théâtrales appellent immédiatement le plateau. La mise en scène de *Tristesse animal noir* a, quant à elle, répondu à l'envie de travailler un matériau qui ne soit pas uniquement théâtral. Il s'agissait presque d'un défi : je voulais voir comment nous, c'est-à-dire les membres du collectif et moi-même, allions nous en sortir avec cette œuvre étonnante d'Anja Hilling. Je sentais aussi que j'avais besoin de m'éloigner du théâtre pour en faire. La troisième partie de cette pièce est en effet construite comme un roman : les personnages racontent ce qui leur arrive en même temps qu'ils le vivent. Après cette expérience, j'ai ressenti l'envie de mettre en scène un roman. Notre travail sur *Les Particules élémentaires* s'inscrit donc dans ce cheminement.

Qu'est-ce qui vous a particulièrement intéressé dans *Les Particules élémentaires* ?

Je dois d'abord dire que je suis un fou de Michel Houellebecq. Dans un premier temps, j'ai voulu m'attaquer à *Lanzarote*, un récit de voyage paru en 2010, qui annonçait en quelque sorte *Plateforme*. Mais *Les Particules élémentaires* constituent sans doute son œuvre majeure, la plus évidente. La littérature de Michel Houellebecq est caractérisée par une langue, bien entendu, mais aussi par une pensée, qu'il me paraissait un peu fou, en tout cas très excitant, de transposer au plateau. Paradoxalement, si *Les Particules* paraissent au premier abord extrêmement difficiles à mettre en scène, il s'agit d'un texte au potentiel théâtral très fort. Je recherche en général des textes denses qui peuvent faire l'effet de masses, un peu comme les films de Terrence Malick face auxquels on a le sentiment que chacun contient l'ensemble de son cinéma. Le style de Michel Houellebecq répond, par ailleurs, à mon projet de combiner sur scène la pensée, la science, la poésie pure et l'art théâtral. Pas seulement la danse et la musique. Personnellement, en tant que spectateur, je suis parfois plus ému en écoutant un énoncé scientifique qu'en assistant à une représentation d'une pièce classique. Or, ce rêve de théâtre colle au rêve romanesque de Michel Houellebecq. Il en parle lui-même de manière extrêmement intéressante : il dit chercher constamment à juxtaposer une poésie très pure, parfois en alexandrins, des pensées scientifiques sur la physique quantique et des énoncés publicitaires. La phrase type de Michel Houellebecq, c'est la succession d'une phrase drôle, éventuellement sexuelle, d'un point-virgule, puis d'un énoncé très poétique.

Comment avez-vous adapté son roman ?

Ma priorité a été de conserver et de mettre au premier plan tout ce qui est le plus poétique dans le texte. Tout ce qui est le plus sensuel, le plus émouvant. Je ne voulais pas que le côté « chronique du monde contemporain », un peu sinistre, prenne le dessus. Je tenais à ce que l'ensemble soit teinté d'une forme de lyrisme. Tout cela est évidemment présent dans le roman, mais j'ai fait le choix de tirer particulièrement ces fils-là. J'ai ensuite mis l'accent sur tout ce qui est scientifique. Les particules élémentaires sont des particules qui suivent exactement le même chemin dans l'espace, quelle que soit la distance qui les sépare, à l'image des deux personnages principaux du roman. La vie de Bruno, qui multiplie les conquêtes, conditionne la pensée de Michel, son frère, savant qui ambitionne de créer une nouvelle espèce par le clonage. Le lien entre la vie sexuelle pathétique de l'un et le projet scientifique de l'autre constitue le cœur du roman comme celui du spectacle. D'un point de vue plus formel, j'ai gardé tout ce qui me paraissait théâtralement excitant, comme certains monologues. Dans une recherche du rythme juste, j'ai beaucoup coupé, peu réécrit puis ré-agencé l'ensemble en courtes séquences.

Vous privilégiez une approche collective de la mise en scène. Comment se déroule le travail avec votre équipe ?

Six des acteurs qui composent l'équipe artistique des *Particules élémentaires* sont des compagnons de longue date. Nous travaillons ensemble depuis 1999 et notre sortie de l'Epsad, l'École professionnelle supérieure d'Art dramatique

du Nord-Pas de Calais, où nous avons été formés par Stuart Seide. Nous sommes heureux ensemble et nous nous connaissons désormais très bien. C'est intéressant, car nous n'avons plus besoin de préciser certaines choses : nous partageons un style et des habitudes, comme le fait de jouer face public, de projeter la voix et l'énergie assez fort. Lorsque je choisis un texte, tout le monde comprend immédiatement les raisons de ce choix. Cette complicité autorise une grande part d'improvisation dans le travail collectif, la liberté de chacun étant d'autant plus grande que nous sommes d'accord sur un cadre commun.

Quel dispositif scénique imaginez-vous pour vos acteurs ?

Pour *Les Particules élémentaires*, une dizaine d'acteurs sont présents sur le plateau, du début à la fin, face au public. Si certains incarnent les personnages de la pièce, la voix du narrateur est, elle, portée collectivement. Les comédiens évoluent dans un espace vide, sans décor. L'idée d'avoir ou de prévoir un décor me tétanise : j'aime que tout soit possible, que rien ne soit contraint par l'environnement. En revanche, j'adore voir les projecteurs et les instruments sur la scène, comme lorsque l'on attend le début d'un concert et que ces éléments sont les seuls indices de ce qui va se dérouler.

La musique joue-t-elle un rôle dans la pièce ?

La musique est très présente, interprétée en *live* par les acteurs eux-mêmes. C'est Guillaume Bachelé qui a signé les morceaux du spectacle. Il a un vrai talent pour composer des partitions jouables par tout le monde. La plupart des mélodies sont plutôt pop, interprétées par l'ensemble des acteurs, un peu comme dans les spectacles de Jan Lauwers. Il y aura aussi de la musique diffusée, dont une chanson de Bernard Lavilliers – je ne peux pas m'empêcher de l'annoncer – que j'apprécie particulièrement.

Partagez-vous un « corpus Michel Houellebecq » avec les comédiens ? Leur demandez-vous une connaissance précise de son œuvre ?

Pour moi, il est effectivement très important que les acteurs aient lu et entendu suffisamment Michel Houellebecq. Il dit lui-même ses textes de façon très singulière, avec une qualité rythmique étonnante. Je veux qu'ils entendent cette musicalité. Sa langue repose en grande partie sur des ruptures de rythme et de style, qu'il faut avoir comprises pour être en mesure de les porter. Et pour également être en mesure de restituer le lyrisme dont je parlais tout à l'heure, présent dans toute l'œuvre de Michel Houellebecq, mais que l'on sous-estime souvent à cause de sa réputation sulfureuse. Il faut que nous partagions une sensation commune de cette poésie. Et puis, bien que je trouve l'humour des *Particules élémentaires* renversant, je dois reconnaître qu'il n'est pas évident et qu'il nécessite, pour certains, que l'on s'y familiarise. Ce ne sont pas véritablement les situations décrites qui sont drôles, mais le style lui-même. Chez Michel Houellebecq, l'humour repose sur l'ironie. Il faut le sentir pour le jouer.

***Les Particules élémentaires* a été publié en 1998. Une évocation de Bruno Masure nous replonge dans ces années-là. Selon vous, ce récit peut-il faire encore sens aujourd'hui ?**

La pièce est en effet ancrée dans les années 90. Elle date de la Coupe du monde, une époque qui fait déjà partie de l'Histoire. Ce qui m'intéresse, c'est de créer un décalage en faisant jouer ce texte par de jeunes gens, qui ont moins de trente ans. Michel Houellebecq écrit sur la misère sexuelle contemporaine, sur le culte du corps et son revers, le dégoût de soi. Il décrit des quadragénaires sortis du jeu sexuel. J'ai l'impression que ce phénomène s'est accéléré et qu'il touche des individus de plus en plus jeunes. Désormais, ce désabusement, ce sentiment d'avoir vieilli vient extrêmement tôt. C'est pourquoi, je trouve par exemple drôle et saisissant d'entendre la jeune comédienne qui interprète Christiane regretter : « À vingt ans, j'avais une très belle vulve ; aujourd'hui, je me rends bien compte que les lèvres et les nymphes sont un peu pendantes. »

Le texte pose aussi les questions de la filiation et de la reproduction, un sujet particulièrement brûlant ces temps-ci...

Lorsque Michel Houellebecq parle de ce monde à venir, il ne le voit que comme quelque chose de négatif. Il est absolument persuadé que ce monde adviendra. La civilisation qu'il décrit est à moins de cinquante ans de nous, elle pointe sous nos yeux. Il y a une dizaine d'années à peine, la procréation médicalement assistée (PMA) et la gestation pour autrui (GPA) étaient rangés en France dans le même tiroir que le clonage. Malgré les récentes manifestations contre ces techniques de procréation, elles paraissent de plus en plus acceptables. Le temps de l'Histoire va réduire ces polémiques à des choses microscopiques. *Les Particules élémentaires* résonnent remarquablement avec les débats récents. Il est donc très intéressant de monter ce texte à ce moment-là. Michel Houellebecq est très clairvoyant. Encore une fois, ce n'est pas par provocation qu'il dépeint une telle société, mais plutôt parce qu'il comprend et anticipe les changements sociaux.

Le caractère « politiquement incorrect » de Michel Houellebecq vous a-t-il encouragé à créer ce spectacle ?

Mon désir n'est pas parti de là. Cependant, de façon indéniable, le fait de constater que personne en France ne mettait Michel Houellebecq en scène m'a encouragé. Ses œuvres sont régulièrement adaptées en Allemagne, notamment par Frank Castorf et Falk Richter. Mais ces deux grands metteurs en scène n'ont pas été imités en France, ni même programmés dans l'Hexagone. Ce dédain est une énigme. Sans doute le théâtre français recherche-t-il quelque chose de vital, de positif. Michel Houellebecq apparaît peut-être, à cet égard, trop résigné et trop cynique. Il y a aussi un problème de fond : il me semble que les metteurs en scène français s'intéressent très peu à la littérature contemporaine et restent très centrés sur le texte de théâtre.

Le théâtre français vous semble trop peu ancré dans l'époque contemporaine ?

Le théâtre doit parler du monde, c'est une évidence. Comme Stanislas Nordey, je m'interroge sur les moyens de parler au théâtre du monde d'aujourd'hui. L'idée de la métaphore pour évoquer la société actuelle ne me paraît, personnellement, pas satisfaisante. Si on veut parler du monde d'aujourd'hui, pourquoi monter *Marie Stuart* de Schiller ? Cela me paraît absurde.

Selon moi, il vaut mieux monter Falk Richter. C'est la raison pour laquelle je regrette le peu de place accordée par le théâtre français à la littérature contemporaine. Le roman, la musique, les arts plastiques sont des arts connectés au monde d'aujourd'hui. Le théâtre, lui, est constamment connecté à l'Histoire, au patrimoine dramatique. Parler du monde d'aujourd'hui, pour moi, c'est très concret. On passe nos vies sur internet, à recevoir de l'information continue, à être en permanence branché : pourquoi faudrait-il fermer tous ces canaux lorsque l'on fait du théâtre ?

Propos recueillis par Renan Benyamina

田

LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES

TEXTE DE MICHEL HOUELLEBECQ

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 

durée estimée 3h40 avec entracte - création 2013

8 9 11 12 13 à 15H

adaptation, mise en scène et scénographie **Julien Gosselin** vidéo **Pierre Martin** lumière **Nicolas Joubert** son **Julien Feryn** costumes **Caroline Tavernier**
assistanat à la mise en scène **Yann Lesvenan** musique **Guillaume Bachelé**

avec **Guillaume Bachelé, Marine de Missolz, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Alexandre Lecroc, Caroline Mounier, Victoria Quesnel, Tiphaine Raffier**

production Si vous pouviez lécher mon cœur

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre du Nord Théâtre national Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais, La Rose des Vents Scène nationale Lille Métropole (Villeneuve d'Ascq), le phénix Scène nationale de Valenciennes, Théâtre de Vanves Scène conventionnée pour la danse, Le Mail Scène culturelle de Soissons

avec le soutien de la Région Nord-Pas de Calais, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Nord-Pas de Calais, de la Ville de Lille et de Beaumarchais-SACD

Le Festival reçoit le soutien de la Fondation BNP Paribas pour la production de ce spectacle.

Les Particules élémentaires est publié aux éditions Flammarion.



LECTURE

10 JUILLET À 18H30 - JARDIN DE LA RUE DE MONS

lectures de poèmes de **Michel Houellebecq**

NICOLAS TRUONG

Responsable des pages Idées-Débats du journal *Le Monde*, producteur à France Culture, auteur avec Jacques Le Goff d'une *Histoire du corps au Moyen Âge* en 2003, **Nicolas Truong** est un fin connaisseur du mouvement des idées contemporaines. Arpenteur éclairé de la pensée philosophique des XX^e et XXI^e siècles, c'est à ce titre qu'il organise le Théâtre des idées, à la demande d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller, dès leur première année à la direction du Festival d'Avignon en 2004, lorsque Thomas Ostermeier est alors artiste associé. Un cycle de rencontres réunissant chaque année des intellectuels venus se confronter aux grands défis qui agitent le monde de la pensée et qui traversent la programmation du Festival d'Avignon. De ces rendez-vous naîtront plusieurs publications : chez Flammarion, *Le Théâtre des idées, 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, paru en 2008, et *Éloge de l'amour* écrit en 2009 avec Alain Badiou, ainsi que de nouveaux ouvrages à paraître chez Flammarion et aux éditions de l'Aube (voir p. 146). L'animation de ce « Théâtre des idées » l'a conforté dans une démarche qu'il avait déjà initiée en 2002 en mettant en scène *La Vie sur terre*, adaptation théâtrale de textes issus de la pensée critique, comme ceux de George Orwell. Persuadé, comme le dit l'écrivain Annie Le Brun, qu'« il n'y a pas d'idées sans corps et pas de corps sans idées », il tente de faire vivre un théâtre philosophique dépassant la simple lecture de textes canoniques sur un plateau de théâtre et visant à « faire advenir des émotions de pensée ». C'est ainsi qu'est née la première ébauche de son *Projet Luciole*, présentée en 2012 au Festival d'Avignon dans le cadre des Sujets à Vif.

Entretien avec Nicolas Truong

L'an passé, vous présentiez au Festival d'Avignon un Sujets à Vif également intitulé *Projet Luciole*. Peut-on considérer que ce travail était, en quelque sorte, une maquette du spectacle que vous mettez en scène cette année ?

Nicolas Truong : Tout à fait. J'avais déjà l'idée d'un travail plus vaste et le modèle réduit de l'an dernier était une version expérimentale de *Projet Luciole*. Cette année, il s'agira, à nouveau, d'une traversée de la pensée critique contemporaine. La trame sera la même que celle du Sujets à vif, avec un point de départ identique : le fameux texte que Pier Paolo Pasolini a écrit en 1975 et qui donne à notre spectacle son titre. Dans cet article, tout à la fois politique et polémique, publié par le *Corriere della Sera*, Pasolini prend acte de la disparition des lucioles pour cause de pollution. Pour lui, ce phénomène est bien évidemment une métaphore de notre humanité, rongée par une pollution des esprits due au triomphe de la télévision et de la Réaction, plus généralement à ce que Michel Leiris a appelé la merdonité de la modernité. À partir de cette réflexion très pessimiste, nous sommes partis à la recherche des lucioles pour trouver où elles se nichent aujourd'hui, les rallumer et les rendre plus brillantes. Car nous défendons l'idée qu'elles ont survécues, comme l'explique l'historien d'art Georges Didi-Huberman, auteur de *Survivances des lucioles*. Il suffit, pour cela, de savoir regarder. Et le théâtre est l'art idéal pour donner à voir ces survivances. L'étape réalisée en 2012 dans le cadre des Sujets à vif nous a été très profitable : elle nous a permis de nous rendre compte que, même en trente-cinq minutes et en plein jour, on pouvait faire advenir, sur scène, des moments de pensée philosophique !

En concevant et animant depuis dix ans le cycle de rencontres du Théâtre des idées au Festival d'Avignon, vous avez fait entendre la parole des philosophes, des chercheurs et des intellectuels. Pourquoi avoir ressenti la nécessité d'un passage au plateau ?

À force de faire vivre la vie des idées et à force d'observer, en parallèle, les metteurs en scène travailler, j'ai compris qu'on pouvait donner une forme théâtrale aux pensées critiques contemporaines, que le théâtre pouvait faire advenir des émotions de pensée à partir de textes philosophiques, mêmes ardues. Théâtre et philosophie ont une histoire commune et rivale, comme Alain Badiou l'a bien montré lors d'un dialogue du Théâtre des idées que j'ai conçu et animé en 2012 : *Éloge du théâtre*. Car il y a une dramaturgie de la pensée, une théâtralité de la philosophie. J'avais déjà vu des spectacles de théâtre dit « philosophique ». Ils consistent souvent à sélectionner des textes dialogués qui peuvent se prêter au plateau, comme par exemple les dialogues de Platon, ou bien des œuvres dissertatives adaptées pour l'occasion. Il y avait aussi les brillantes lectures ou récitations de fragments de Nietzsche ou de Pascal, conçues comme des *one man shows*. Mais devant toutes ces tentatives, je restais toujours un peu frustré. Il me manquait l'ellipse et le non-dit, la friction et la contradiction. Après réflexion, j'ai pensé qu'il y avait une singulière aventure à mener pour donner corps à la pensée, notamment par le moyen du collage et du montage de textes philosophiques. Il y a là, selon moi, une possibilité de provoquer la confrontation et le dialogue entre tous les penseurs, qui se sont d'ailleurs souvent construits par opposition les uns aux autres.

Comment avez-vous choisi vos auteurs, vos penseurs ?

Je suis parti d'un constat. Aujourd'hui, il y a deux tendances dans le regard que l'on porte sur la philosophie contemporaine : soit on la minore, pour ne pas dire qu'on l'ignore, soit on la sacralise en statufiant certains philosophes « stars ». Parmi ces « statufiés », on pourrait citer Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou encore Guy Debord. On oublie alors les débats qui surgissaient lors de la publication de leurs œuvres, les oppositions, parfois violentes, entre eux. Les divergences fécondent avec d'autres, comme Jürgen Habermas, Cornélius Castoriadis, Annie Le Brun ou Claude Lefort. Nous avons donc choisi nos auteurs en fonction de leur pertinence et de leur irrévérence, de leur style et de leur tessiture, mais sans pour autant avoir l'envie de les incarner. Ce sont véritablement les idées auxquelles nous voulons donner corps. On peut ainsi percevoir comment la pensée se développe seule ou en réponse à une autre pensée critique.

Vous employez délibérément le pronom « nous » : vos comédiens ont-ils joué un rôle dans ce travail de mise en relation des textes ?

Judith Henry et Nicolas Bouchaud, les deux comédiens du *Projet Luciole*, sont « collaborateurs artistiques » du spectacle, c'est-à-dire qu'ils participent également à son élaboration. Avec eux, j'ai pu tester des textes et des figures, voir si certaines œuvres « sonnaient ». Garder celles qui passaient sans problème le cap de l'oralité, laisser tomber celles qui s'aplatissaient par la mise en voix. À partir d'un corpus de textes destiné à raconter cette histoire de lucioles, qui elle-même raconte toute l'histoire de la pensée critique contemporaine, nous avons retenu ensemble les extraits qui pouvaient ricocher, rebondir, inquiéter, amuser. Judith Henry et Nicolas Bouchaud sont à la fois des grands lecteurs de philosophie et des acteurs qui ont travaillé des textes non-théâtraux sur scène. Ce qui leur permet de passer d'un philosophe à un autre, sans se poser la question psychologique de l'incarnation. Et d'envoyer un extrait de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel ou du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière comme s'ils commandaient un café au comptoir !

Peut-on parler de « conversations » au sujet du travail que vous entreprenez ensemble ?

Il y a quelque chose de cet ordre, mais ce ne sont pas des conversations dites de « salon ». Il y a de l'engagement, de la force, des frottements. Au terme de notre spectacle, le spectateur doit avoir le sentiment qu'une histoire s'est composée sous ses yeux : celle de la pensée critique contemporaine. D'ailleurs, ce sont des conversations reconstituées par nous-mêmes, car concrètement, tous ces penseurs dialoguaient très rarement entre eux. Ils ne participaient pas à de grands débats médiatisés ou publics, mais conversaient par livres interposés.

À l'origine de votre spectacle, disiez-vous un peu plus tôt, il y a ce texte de Pier Paolo Pasolini, extrêmement pessimiste...

C'est en effet un texte qui appartient à ce que l'on pourrait appeler le courant « catastrophiste » de la pensée critique. Un courant qui va de Walter Benjamin à Giorgio Agamben, en passant par Guy Debord. Selon eux, quelque chose s'est brisé avec les guerres mondiales et le triomphe de la marchandisation du monde. On trouve notamment cette idée dans *Le Narrateur*, un texte de Walter Benjamin publié en octobre 1936. En 2009, le philosophe Georges Didi-Houmerman a écrit en réponse à ce courant un texte intitulé *Survivance des lucioles*, dans lequel il se montre moins pessimiste et cherche les lucioles, les traces lumineuses cachées même à l'intérieur des camps de déportés ou de réfugiés. Il y cite en effet quelques exemples de lucioles qui ont survécu aux catastrophes, des « trouées de lumière », à l'image des dessins réalisés par les enfants emprisonnés dans les camps de concentration nazis. À la lecture de ce texte, je me suis dit qu'il était possible de raconter toute l'histoire de la pensée critique à travers ce jeu d'ombre et de lumière, d'apparition et de disparition des lucioles. Le courant « catastrophiste » est le premier qui apparaît dans le spectacle. Mais il y en a beaucoup d'autres.

Quels sont les autres courants de la pensée critique que vous avez mis en scène ?

En résumant à gros traits, je dirais qu'il y a un courant « déconstructionniste » qui affirme que la philosophie des Lumières nous a aveuglés en voulant rendre compte de la totalité de la réalité par la seule rationalité. Martin Heidegger pense, notamment, que l'emprise de la métaphysique et le règne de la technique ont conduit à l'oubli de « l'Être », et abouti à la transformation du sujet en objet. C'est Jacques Derrida qui, en France, représente ce courant, cherchant à « faire des pas de côté », s'attachant à aller explorer les « marges » de la philosophie. La « théorie critique » de l'École de Francfort (Max Horkheimer et Theodor Adorno) tout en étant opposée à Martin Heidegger, a également remis en cause les abus de la raison instrumentale de l'homme occidental qui, à l'image d'Ulysse s'attachant au mât de son bateau pour ne pas entendre le chant des sirènes, s'est coupé de la nature, de sa propre nature et de sa subjectivité. Il y a, ensuite, un courant « solaire », représenté par des philosophes très différents comme Alain Badiou ou Jacques Bouveresse. Tous deux se rejoignent pour dénoncer ceux qui déclarent la philosophie coupable des crimes du siècle passé et impuissante à construire des systèmes. La Raison est totalisante donc totalitaire, disait-on. Non, répondent-ils. La philosophie est possible, la vérité n'a pas à se noyer dans le relativisme généralisé. Il est encore possible de sortir de la fameuse caverne de Platon. Il y a également le courant de la « critique démocratique » qui, dans notre spectacle, est représenté par Jacques Rancière. Avec sa thèse de doctorat publiée sous le titre *La Nuit des prolétaires*, il a su démontrer comment les ouvriers du milieu du XIX^e siècle s'émançaient à la fois politiquement et esthétiquement. On retrouve bien sûr là la patte de Louis Althusser, qui fut le professeur de Jacques Rancière. C'est pendant la nuit qu'ils allaient chercher leur lumière, pour reprendre la métaphore. Les ouvriers n'ont pas besoin des intellectuels éclairés pour comprendre qu'ils sont exploités, dit-il. Il y a enfin le courant de la « critique analogique », représenté par Annie Le Brun, qui montre que, par analogie, tout se tient dans la société d'aujourd'hui : le crabe reconstitué et la planète disneylandisée, la disparition de la nuit par la pollution lumineuse et l'éclipse du merveilleux.

À titre personnel, avez-vous une préférence pour l'un ou l'autre de ces courants ?

Je dirais que je me retrouve un peu dans chacun de ces cinq courants. Cela dépend des moments. La pensée est parfois une question d'humeur. Et c'est cela que nous avons cherché à monter. La pensée est aussi reliée à nos impressions les plus intimes, à nos chemins de vie. Mais j'incline malgré tout du côté de ceux qui pensent que les lucioles brillent encore, qu'il est permis d'espérer, d'inventer, même au milieu du chaos, du cynisme, du nihilisme.

Les auteurs que vous avez choisi de faire entendre dans votre version « courte », donnée l'année dernière dans le cadre des Sujets à Vif, appartenaient à des générations passées, le plus jeune étant né en 1947, le plus âgé en 1892.

Est-ce à dire que les nouvelles générations de philosophes n'ont rien à dire de plus concernant ces débats ?

Aucunement. Les philosophes dont nous avons parlé dans notre première ébauche appartiennent, majoritairement, à la génération qui a porté sur ses épaules le poids du monde de l'après-guerre et vécu intimement les désillusions politiques

du XX^e siècle. Ils constituent incontestablement notre héritage, notre legs. Quoi qu'il en soit, dans la version « longue » du *Projet Luciole*, on pourra entendre de jeunes philosophes, qui peuvent se rattacher aux cinq grandes familles de pensée que je vous ai précédemment décrites, et surtout qui empruntent d'autres chemins.

Le théâtre sera-t-il présent dans ce corpus ?

Au moins par l'intermédiaire du texte de Jacques Rancière *Le Spectateur émancipé*, qui s'intéresse à ce théâtre qui veut paradoxalement abolir la représentation. Un thème qu'Antonin Artaud avait également développé en son temps... Nous voulons revenir de manière critique sur cette volonté d'une partie de la scène théâtrale de vouloir abolir la séparation entre l'acteur et le spectateur, car le premier serait actif et l'autre nécessairement passif. Une thèse présente chez Jean-Jacques Rousseau comme chez Guy Debord et qui est encore très répandue aujourd'hui.

Lors de la première étape de votre *Projet Luciole*, il y avait un côté très jouissif sur le plateau et le public ressentait un véritable humour au sein de votre travail. Conserverez-vous cet aspect ludique ?

La profondeur du propos ne doit pas empêcher une légèreté. Le moment où des dizaines de livres volaient à travers les fenêtres était, d'ailleurs, très symbolique de cette volonté de faire du léger avec du « lourd » (la pensée). Sur scène, les deux comédiens sont souvent des « jouteurs », des combattants des idées. Nous voulons donner à voir la jubilation de la pensée, ses acrobaties et contorsions.

Vous passez de l'extérieur du Jardin de la Vierge, l'an passé, à l'intérieur de la Chapelle des Pénitents blancs, cette année. Cela a-t-il une incidence sur votre proposition ?

À l'intérieur de la Chapelle des Pénitents blancs, nous pourrions plus facilement faire advenir des « images de pensées philosophiques » qu'en plein jour. Le spectacle sera donc peut-être plus fantasmagorique, très marqué par le travail des lumières.

L'an dernier, on pouvait entendre dans votre *Sujets à Vif* un extrait de texte dit par Guy Debord lui-même. Allez-vous multiplier ces ajouts de réel ?

J'aimerais beaucoup, car la voix de ces auteurs est peut-être plus forte que leur présence physique sur scène. La voix donne à entendre et presque à voir la tonalité de leur pensée, leur style, leur théâtralité, leur intimité.

Serez-vous, comme l'année dernière, sur le plateau ?

Ce sont les comédiens qui ont souhaité ma présence pour casser le « quatrième mur » et éviter le côté trop solennel que peut induire le terme de « théâtre philosophique » que nous avons utilisé alors afin d'orienter et d'informer le spectateur. D'où cette vraie fausse conférence, que je menais en introduction et pendant laquelle Judith Henry et Nicolas Bouchaud s'ennuyaient ostensiblement. L'idée était de témoigner, dès les premiers instants du spectacle, de notre envie d'ouvrir de nouvelles voies d'accès à la pensée, de rendre le « lourd » léger. Pour cette nouvelle version, nous n'avons pas encore décidé de ma présence sur le plateau. Mais si nous choissions de me faire disparaître, l'idée restera.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

▣

PROJET LUCIOLE

CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

durée estimée 1h20 - création 2013

7 8 À 15H | 10 11 12 13 À 15H ET 19H

conception et mise en scène **Nicolas Truong** scénographie **Élise Capdenat** collaboration artistique **Nicolas Bouchaud, Judith Henry**

lumière **Philippe Berthomé** images **Blandine Armand**

avec **Nicolas Bouchaud, Judith Henry, Nicolas Truong**

production Le Monfort

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre National de Bretagne, Compagnie Le Théâtre des idées
avec l'aide de la SACD pour le *Sujet à Vif* en 2012

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



THÉÂTRE DES IDÉES

15 18 19 22 23 À 15H - GYMNASE DU LYCÉE ST-JOSEPH

conception et modération **Nicolas Truong**

(voir page 140)

LAZARE

Lazare a franchi un jour les portes du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Depuis, il n'a plus quitté les salles et les plateaux, écrivant ses premières pièces et multipliant les rencontres avec des artistes tels Josef Nadj, François Tanguy, Claude Régy ou Stanislas Nordey, qui l'invite à rejoindre l'École du Théâtre National de Bretagne. Auteur dès son adolescence, improvisateur dans les lieux publics, il devient acteur et metteur en scène avant de créer, en 2006, sa compagnie Vita Nova, dont le nom est une référence à la *Divine Comédie* de Dante. Autour de Lazare se constitue un « noyau dur » de fidèles collaborateurs qui vont l'accompagner dans une grande aventure théâtrale débutée en 2008. Une trilogie qui s'ouvre avec *Passé – je ne sais où, qui revient*, suivi en 2011 de *Au pied du mur sans porte*, deux titres empruntés à Pessoa, avant de se conclure, temporairement, avec *Rabah Robert*. Cette trilogie s'est construite autour du personnage de Libellule, double de l'auteur, et de sa famille. Une famille entre France et Algérie, réunie autour d'une mère à forte personnalité qui a sa propre langue, et d'un père absent-présent, une famille d'un de ces quartiers de banlieue qui subit et se bat. Mais le théâtre de Lazare n'est pas pour autant un théâtre documentaire. C'est un théâtre qui vit à travers l'écriture, un théâtre de rêves, de fragments, de retours en arrière, de frottements, de vrai et de faux, un théâtre qui fait de la parole recomposée le cœur de la représentation. Une parole écrite, rythmée comme une partition, dont l'oralité traverse le corps des acteurs et leur donne une énergie vitale. Pas de jugements, pas d'explications, pas de lieux communs dans ce théâtre qui bouscule autant les formes de représentation que l'écriture dramatique.

Entretien avec Lazare

***Au pied du mur sans porte* est le deuxième spectacle d'une trilogie. Comment est né cet ensemble ?**

Lazare : L'idée de construire un ensemble de trois pièces était présente dès l'origine du projet. Un ensemble constitué de *Passé – je ne sais où, qui revient*, puis *Au pied du mur sans porte* et enfin *Rabah Robert*. J'y explore la notion de différence, en affirmant notamment un refus de la norme et du normatif. Il y a un lien naturel et évident entre les trois textes qui se répondent. Ainsi, j'avais écrit des scènes pour le premier spectacle que j'ai finalement décidé d'utiliser pour le deuxième, des scènes que l'on retrouve également dans le troisième et dernier spectacle. Par ailleurs, les titres des deux premiers spectacles sont issus de deux poèmes de Fernando Pessoa : *Ode maritime*, où l'on peut lire : « Un amour passé je ne sais où qui revient », et *Bureau de tabac*, dans lequel il est écrit : « Celui qui est resté au pied du mur sans porte qui entendait la chanson de l'infini au fond d'un puits bouché... ».

Chaque pièce aborde-t-elle ce thème central de la différence selon un axe différent ?

Oui. La première pièce traite des massacres du 8 mai 1945 à Sétif en Algérie. Ces événements m'interrogent depuis longtemps, moi qui suis pleinement français, mais qui, comme beaucoup de Français, possède des origines ancrées ailleurs, notamment en Algérie. Lors de mes recherches sur ces tragédies pour écrire ce premier spectacle, j'avais le sentiment d'être un « massacreur-massacré ». Après avoir retourné et fait ressurgir ce passé, j'avais le sentiment de n'avoir aucune issue et me suis trouvé devant un « mur sans porte ». J'ai alors écrit la deuxième pièce, en me projetant dans le présent de ceux qui, comme moi, se trouvaient devant ce mur, c'est-à-dire les jeunes des banlieues, des quartiers et des cités. La troisième pièce, *Rabah Robert*, met en avant un grand absent des deux premières : le père, figure essentielle de ce lien entre passé et présent. Toutefois, même s'il y a un rapport très étroit entre chaque pièce de la trilogie, notamment à travers les personnages, chacune a un style d'écriture particulier et une existence qui lui est propre.

Y a-t-il des personnages récurrents ?

Oui, mais ils sont réinventés à chaque épisode de la trilogie, puisqu'ils sont écrits de manière à faire du théâtre, pour donner à voir, entendre et sentir le monde de multiples façons, sans conditionnement. Ces personnages sont récurrents parce qu'ils sont de véritables figures de théâtre. Charlie Chaplin et son Charlot constituent, selon moi, un exemple extraordinaire, toujours le même, reconnaissable entre mille et, cependant, toujours nouveau, différent, changeant et évoluant. C'est ce que j'essaie de faire avec mes personnages. La figure de la mère est toujours présente, mais jamais à l'identique. Il en va de même pour le personnage central, celui de Libellule, figure inspirée d'Arlequin de la *Commedia dell'arte*, épicurien généreux, qui aime passionnément et joyeusement le monde, mais qui est toujours pris dans une souricière et dans le trou de la mémoire, cet espace à la fois perdu et brûlant. Il n'est pas toujours cet être libre, volant gracieusement au-dessus des maisons et des villes qu'évoque son nom. Libellule vit un quotidien angoissant, en tentant de ne pas prendre l'autre comme champ d'opposition, mais en essayant de le comprendre. Le langage de ces personnages leur permet de renommer le monde avec sa propre galaxie, ses voies lactées et ses impossibilités. Chacun de ces personnages a sa sensibilité et sa perception du monde, mais aussi une métaphysique difficilement partageable. Aujourd'hui, j'ai le sentiment qu'il faut ouvrir les sensibilités, au vu du rétrécissement général auquel nous sommes confrontés, chacun s'isolant dans un groupe ou une chapelle.

Y a-t-il plusieurs formes d'écritures dans vos différentes pièces ?

Oui absolument. C'est ce que je cherche depuis que j'écris. Mon désir est de trouver un équilibre entre un langage quotidien, une prose plus élaborée et une écriture poétique très ouverte. Que tout cela ne se juxtapose pas, mais se mélange. Ainsi le fourmillement du monde est-il présent et concret sur le plateau.

Construisez-vous votre écriture avant même le geste d'écrire ?

Là comme ailleurs, il y a beaucoup de choses qu'on ne sait consciemment pas à l'avance, mais qui sont là, quelque part en soi, pré-inscrites depuis longtemps, comme un matelas de mousse sur lequel on dort dans une forêt, et qui vous imprègne sans que l'on s'en rende vraiment compte. La nuit, on ne voit pas la lumière, mais elle est là, sauf que l'on n'a pas la capacité de la percevoir. J'ai commencé à écrire très tard, car j'ai souffert, dans ma jeunesse, d'une forme de handicap à lire et écrire et ai été ballotté d'école spécialisée en école spécialisée. Cela explique peut-être la nature de mon écriture, que j'espère nouvelle, non déterminée, pas encore repérée, décryptée et analysable.

Quand vous écrivez, pensez-vous aux comédiens, eux aussi récurrents, avec lesquels vous travaillez très régulièrement ?

Très pragmatiquement, je commence à rêver une pièce et j'en parle avec quelques amis, en toute confidentialité, comme avec l'actrice Anne Baudoux. En général, le point de départ est un morceau de poème à partir duquel je commence à écrire pour donner corps à mon rêve initial. Dans *Au pied du mur sans porte*, il y a des bouts de poèmes écrits dans une cave au tout début de mon aventure, à l'âge de dix-neuf ou vingt ans. Ensuite, je constitue une galerie de personnages, qui vont habiter et faire vivre mon rêve. J'imagine une directrice d'école primaire, un policier... ainsi que les acteurs qui incarneront leur parole. Par exemple, si je pense au comédien Julien Lacroix pour le policier, je lui en parle. S'il ne veut pas le jouer, alors il n'y aura pas de policier, car j'attends de mes acteurs qu'ils soient engagés corps et âme à mes côtés. Ils doivent nourrir l'envie de partager un travail difficile, ardu, dans des conditions souvent très fatigantes. Enfin, je confronte mon rêve à la réalité et, avant de l'écrire, je rencontre des personnages réels comme une directrice d'école, un policier de la BAC ou des enfants de quartiers dits «sensibles». Je m'installe dans la cour d'une école avec ma table afin de questionner, parler, regarder et écouter.

Votre texte est-il déjà totalement écrit lorsque vous commencez à répéter ?

Oui, mais il peut se modifier pendant les répétitions, si j'ai le sentiment que, par moments, il ne fonctionne pas et que les acteurs n'y arrivent pas. J'essaie alors de comprendre d'où vient le blocage. Est-ce une erreur d'écriture ou une difficulté propre à l'acteur pour faire entendre les enjeux de certaines scènes ? À titre d'exemple, dans *Au pied du mur sans porte*, la scène dite «du jambon» ne fonctionnait pas, malgré un enjeu pourtant clair : celui de la confrontation, de la tension entre, d'un côté, un rapport moral et éthique, et de l'autre, une ambivalence du désir, comme le dit Vladimir Jankélévitch. Après beaucoup de travail, une solution a été trouvée et je n'ai pas réécrit la scène. Mais parfois, c'est mon écriture qui pose problème et alors, je me remets à la table.

Pendant les répétitions, y a-t-il des conflits entre l'auteur et le metteur en scène que vous êtes ?

Bien sûr... Parce que l'auteur privilégie le texte, tandis que le metteur en scène aime la musique, le chant et une certaine légèreté. L'auteur veut raconter beaucoup de choses sur le monde, alors que le metteur en scène doit faire en sorte que la parole soit audible, que le geste de l'acteur soit artistique. L'auteur se livre à des échappées sur l'univers, la métaphysique et le rêve. Il voudrait, par exemple, que des chevaux arrivent dans des wagons, que la guerre soit traînée par une corde sur le plateau, avec un ciel nuageux au-dessus d'elle et un horizon en flammes. Pour le metteur en scène, le seul moyen de réaliser cela, c'est la parole des acteurs.

Dans votre écriture, les didascalies disent ce que pensent les personnages, plus qu'elles ne donnent d'indications scéniques. Pourquoi ?

Mes didascalies sont des espace-temps qui permettent d'entrer dans la subjectivité du personnage, afin d'en décrypter une sensibilité et un monde singuliers. Ainsi, les didascalies concernant le personnage de Libellule nous aident à comprendre les motifs de son action sur le plateau. Dans mes didascalies, le temps est souvent en suspension. C'est ce que j'appelle «une déformation du temps», un traitement du temps que l'on retrouve chez Beckett dans *La Dernière Bande* ou encore dans l'œuvre cinématographique de Tarkovski avec un travail spécifique sur l'espace et la voix.

Dans *Au pied du mur sans porte*, le personnage principal est un enfant. Pourquoi est-il le porte-parole de vos préoccupations ?

Avant de commencer l'écriture de cette pièce, je suis retourné à Bagneux dans une école primaire où j'ai rencontré des enfants joyeux, éveillés au monde, courant entre les arbres, portant un regard neuf sur les choses et les gens, hors de toute conceptualisation. Immédiatement, je me suis posé la question de savoir pourquoi, quelques années plus tard, ces mêmes enfants seront peut-être devenus durs, difficiles et peu souples. Comment tout cela se durcit-il ? Comment se forme la carapace ? Quels sont les chemins qui orientent ce parcours vers l'âge adulte ? Les rencontres avec la directrice d'école, le policier, le dealer, le toxicomane et la femme de ménage sont au cœur de ce parcours. Je voulais partir de l'humain pour tracer cette voie, ne pas en rester à la caricature de l'enfant des banlieues, mais être proche de lui et le regarder comme un caillou rare, entre cristal et silex.

Derrière cet enfant, c'est tout un monde que vous voulez pénétrer ?

Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment l'humain peut devenir si dur, comment se fabrique la dichotomie entre centre et banlieue, comment se crée la marge et comment se ferme l'esprit de l'enfant. Je ne raisonne ni en historien, ni en sociologue : je cherche simplement à comprendre comment la langue ouvre des domaines de compréhension du monde.

Cet enfant a un jumeau...

Oui, un jumeau mort-né, ce qui ouvre d'immenses possibles à imaginer. Au fil de l'histoire, au fur et à mesure que Libellule grandit, ce jumeau disparaît peu à peu, même si l'enfant continue à lui parler, parce qu'il me semble qu'on a le droit de parler à nos morts qui nous constituent.

En ce moment, on parle souvent de théâtre documentaire, de théâtre documenté ou même d'autofiction théâtrale.

Comment vous situez-vous par rapport à ces catégories ?

Je ne me situe dans aucune de ces catégories. On ramène souvent le personnage de Libellule à ma propre personne, mais je m'en défends. C'est un personnage rêvé, un double de moi, qui lui-même a des doubles. Ce qui est étrange, c'est d'avoir appris par ma sœur, il y a seulement quatre ans, que j'avais eu un jumeau mort-né. La parole de Libellule est une parole imaginée, non une parole réelle. Elle se situe dans des endroits où je ne me rends qu'en rêve, la nuit. C'est davantage du réel « refictionné », revisité, que de l'autofiction. Dans *Au pied du mur sans porte*, la mère devient peintre après avoir vu des tableaux de Van Gogh. Dans la réalité, après avoir emmené ma mère dans un musée à Amsterdam, elle n'est pas devenue peintre !

Lorsque vous réalisez des interviews de personnes réelles, sont-elles de type journalistique ?

Non, pas du tout. Je mets en place des circonstances. Je construis des séquences et des mises en scène. Je fais improviser mon interlocuteur, comme je le ferai pour un comédien. Ensuite, je choisis des mots de cette interview que je mets en valeur dans mon texte. La directrice a dit deux fois « peut-être » sur un sujet qu'elle ne connaissait pas, et moi je multiplie ces « peut-être » dans mon texte. Dans la pièce, ça devient essentiel pour le personnage, cela induit des gestes, des mouvements de corps. J'ai cherché, surtout pour l'enfant, à montrer comment naît l'échec, qui vient le plus souvent des épreuves qu'on lui impose à l'école, sans se préoccuper de ses propres désirs. Car il s'agit bien ici d'une stigmatisation par l'échec.

Vous accordez une importance capitale aux corps de vos acteurs...

Certainement. C'est le cœur, le centre même du travail que j'entreprends. Le corps dit ce que la parole est impuissante à dire. Le corps change l'espace, il peut être un cri, il touche à l'essentiel, ne serait-ce que par une main qui se dresse. Le corps, comme la musique, amène une lecture du temps. Il est toujours pris par quelque chose qui est au-delà de ce qui est dit. Il me semble, en effet, que l'on peut raconter l'histoire d'Hiroshima simplement en pelant des oranges...

La musique tient-elle une grande place dans votre travail ?

Oui, mais de façon différente selon les mises en scène. La musique me permet de faire entendre le poème, de dépasser le sens pour atteindre l'être même. La musique permet aussi aux spectateurs les plus débutants d'accéder au poème, car tout le monde entend les déchirements de la musique. Enfin, avec elle, je peux ouvrir le temps, aller dans des espaces de nostalgie, de perceptions intactes.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

AU PIED DU MUR SANS PORTE

TEXTE DE LAZARE

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée 1h50

15 16 17 18 à 18H30

mise en scène et lumière **Lazare** collaboration à la chorégraphie et assistantat à la mise en scène **Marion Faure** collaboration à la scénographie **Marguerite Bordat**

avec **Anne Baudoux, Axel Bogousslavski, Julien Lacroix, Mourad Musset, Yohann Pisiou, Claire-Monique Scherer**

et les musiciens **Guillaume Allardi, Benjamin Colin, Jean-François Pavros**

production Vita Nova - ANAHI

coproduction Studio-Théâtre de Vitry

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Île-de-France, de Beaumarchais/SACD, de la Spedidam, de L'Échangeur (Bagnolet), du Théâtre National de Bretagne (Rennes), du Trident Scène nationale de Cherbourg et de La Fonderie (Le Mans)

Au pied du mur sans porte est publié aux éditions Voix Navigables et aux Solitaires Intempestifs.

En 1982, **Michèle Addala**, comédienne de formation, commence à travailler avec les habitants des « périphéries urbaines ». C'est dans le quartier avignonnais de Monclar que s'enracine une aventure qui l'engage dans un parcours artistique atypique, à la croisée de ce qu'on appelle la « culture » et le « social ». En 1985, elle fait le choix d'inscrire son art de façon plurielle dans la vie de la Cité et fonde, avec quelques-uns des participants à ses ateliers, la compagnie Mises en scène. Nourrie de rencontres et d'un travail quotidien avec la population (ateliers de pratiques et de création théâtrale, ateliers de parole, d'improvisation, de percussions corporelles), la compagnie affirme son esthétique et multiplie les interventions mêlant amateurs et professionnels dans des espaces aussi divers que les bus, hôpitaux, bistrotts, marchés, jardins et théâtres... En 2002, l'acquisition de L'Entrepôt, « dispositif culturel de proximité », lui permet de s'implanter davantage dans la ville, de relier les différentes activités et les territoires, de développer les partenariats artistiques et associatifs. À la tête d'une troupe de fidèles interprètes et entourée de collaborateurs au long cours tels l'écrivain Jean Cagnard, le dramaturge Gilles Robic ou le chorégraphe et comédien Cheikh Sall, elle crée surtout des spectacles composites, où poésie et réel s'entrechoquent, faisant résonner une parole d'aujourd'hui. Une parole qui « grignote » l'écriture des auteurs associés et porte la rumeur du monde, à l'image de *La Parabole des papillons*, sa première création pour le Festival d'Avignon.

www.misesenscene.com

Entretien avec Michèle Addala, Jean Cagnard et Gilles Robic

Le projet *La Parabole des papillons* s'inscrit dans un vaste travail que vous avez engagé, depuis de nombreuses années, auprès des quartiers d'Avignon.

Michèle Addala : La compagnie fait le choix d'un théâtre de proximité, à la recherche de processus et de formes qui relient le poétique et le politique. C'est un choix historique puisque nous sommes implantés dans le quartier Monclar depuis 1985 et nous avons tissé depuis lors des liens créatifs avec les habitants de l'ensemble de la ville. En effet, nous animons, en lien avec des associations, des structures socioculturelles et de santé, des ateliers de pratique artistique à destination des enfants, des adolescents et des adultes. Ces ateliers se déroulent dans les locaux de nos partenaires ou au sein même de notre théâtre, L'Entrepôt, situé à la lisière de l'intra- et de l'extra-muros. Nous menons également depuis 1997 des ateliers de parole qui, autour d'un thème précis, réunissent des habitants des différents quartiers. Ils sont à l'origine de nombre de nos spectacles dont *La Parabole des papillons*.

Comment s'articulent les travaux que vous menez sur le terrain et la construction de vos spectacles ?

M.A. : Les ateliers de paroles, de pratiques artistiques, les petites formes présentées ici et là tout au long de l'année ne se voient pas uniquement depuis les gradins, mais constituent la colonne vertébrale de notre démarche artistique. Il s'agit de processus de création partagée sur la durée. Nous établissons des liens avec des personnes singulières, des individus particuliers, faits d'histoires uniques et nous nous altérons mutuellement. Nous travaillons avec les habitants, mais nous sommes surtout travaillés par eux. Ce sont eux qui creusent notre imaginaire. Leurs poésies habitent nos spectacles. Leurs paroles grignotent l'écriture des auteurs impliqués dans nos projets.

Comment sont nés les ateliers de parole qui fondent la matière première de *La Parabole des papillons* ?

M.A. : À l'origine, j'anime un atelier d'expression avec un groupe de jeunes dans un stage d'insertion sur le quartier Monclar. La comédienne que j'étais alors est immédiatement sensible à leur façon d'être sur le plateau, à leur présence. Il s'agit tout autant pour eux que pour moi, d'une rencontre humaine et artistique. À la fin du stage, nous avons envie de poursuivre l'aventure. Ils répugnent à aborder le texte et ne s'intéressent pas aux formes théâtrales « traditionnelles », j'écris donc nos spectacles à partir de montages qui croisent travaux d'improvisation, matériaux littéraires et poétiques. En 1995, nous décidons de nous « coltiner » un peu plus aux textes et travaillons à partir d'entretiens de *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu et de monologues de Philippe Minyana. Nous jouons pour la première fois dans le OFF le spectacle *Chronique des funambules*. C'est à partir de là que nous avons eu envie d'aller recueillir, à notre tour, la parole des habitants de notre ville et c'est ainsi que sont nés les ateliers de parole. Une façon pour nous d'ancrer un positionnement sur le territoire, d'affirmer aussi une esthétique qui frotte des écritures fictionnelles et des paroles du réel, qui joue de la transparence entre l'acteur et le personnage, qui puise dans l'écriture du plateau et bouscule les codes de la représentation dans la relation aux spectateurs et aux espaces de jeu.

Comment retravaillez-vous ces paroles ?

Gilles Robic : Si nous revendiquons un ancrage précis, nous ne voulons pas garder « le nez sur nos souliers ». C'est pour cette raison que nous faisons le plus souvent appel à des auteurs à même de porter un regard plus universel. Les ateliers de parole, sources de *La Parabole des papillons* ont tous été suivis par deux auteurs : Jean Cagnard et Valérie Rouzeau. C'est à partir de leurs notes et des enregistrements des vingt-cinq ateliers et des journées d'improvisation, qu'ils ont entrepris leur travail d'écriture pour la scène. Notre choix s'est porté sur deux auteurs ayant des ressources et des sensibilités très différentes. Le premier, Jean Cagnard, romancier, auteur de théâtre, compagnon de longue date de la compagnie,

la deuxième, Valérie Rouzeau, est une figure majeure de la poésie contemporaine. La thématique de l'identité féminine est extrêmement présente dans ses recueils et sa langue est « très poreuse ». Comme elle le dit elle-même, elle écrit beaucoup avec les mots des « autres ». Nous ne leur avons pas commandé une pièce, mais demandé de produire une matière textuelle que nous organisons au fil des répétitions. Hormis cette contrainte, nous les avons laissés libres d'écrire dans « leur » langue ou dans celle des participants.

Jean Cagnard, vous êtes l'un des écrivains avec lesquels Michèle Addala travaille régulièrement. Vous menez, bien évidemment, une œuvre personnelle, en dehors de cette collaboration avec la compagnie Mises en scène. Écrivez-vous différemment quand vous travaillez avec elle ?

Jean Cagnard : Ce n'est pas le même travail, puisque je ne suis pas seul devant ma feuille. Avec Michèle Addala, la matière première du récit m'est offerte. Je tente de capter ce qui, spontanément, me semble le plus théâtral dans les paroles entendues, mais je transcris le maximum de ce que j'entends. Après, je laisse décanter mes notes. Je remarque les redites, les fausses pistes, les digressions. Je cherche les lignes de force, les articulations possibles entre ces paroles. Puis je débute l'écriture et je présente le rendu à Michèle. Suite à nos discussions, je réécris si besoin est. Je m'applique à concevoir des textes très ouverts, dans lesquels une dramaturgie peut facilement s'inscrire. Parfois, je m'autorise à rajouter, à ce qui a été dit dans les ateliers, des réflexions que j'ai pu entendre ici ou là, dans la rue ou lors de conversations entre amis.

Chaque saison, vous établissez un thème préalable aux ateliers de parole...

M.A. : Oui. Même si en changeant de thème, on ne change pas obligatoirement les sujets abordés. C'est l'angle qui varie. Cette année, le thème choisi a été celui d'un « être femme ». L'une des raisons de ce choix provient de nos interrogations sur la place des femmes dans nos sociétés. Que signifie aujourd'hui le fait d'être femme, dans un rapport à l'intime comme dans un rapport sociétal ? Elles sont très majoritaires dans nos ateliers de parole et nous constatons chaque jour qu'elles sont aussi extrêmement présentes dans la vie des quartiers. Elles luttent contre la désertification de ces zones, créent des associations. Elles sont très actives dans les écoles pour défendre l'éducation et amènent leurs enfants dans nos ateliers. Nous souhaitons pour ce prochain spectacle multiplier les approches de leurs paroles contrastées, tantôt pétillantes tantôt fragiles, souvent provocatrices et d'une vitalité décapante.

Concrètement, comment sont organisés ces ateliers ?

M.A. : Très simplement, autour d'un café partagé. Nous passons par notre propre réseau d'adhérents et de personnes-ressources, les associations, les structures socioculturelles, les bibliothèques de quartier, les foyers de jeunes, les troquets. Les gens arrivent et commencent à parler, en toute liberté. Les ateliers de parole ne sont pas des espaces de discussions entre « copains ». Nous essayons d'en faire les refuges de dits « hors convenances » où puisse s'exprimer ce qui se tait en famille ou dans la rue. La lecture d'extraits de textes (romans, récits, pièces, poèmes), en introduction des ateliers, permet de créer un imaginaire commun élargissant immédiatement la discussion. Par des apports littéraires ou journalistiques, nous cherchons à provoquer des paroles singulières, des récits mais aussi du débat. Pour *La Parabole des papillons*, les ateliers ont pris plusieurs formes : grands groupes autour d'une table en journée, entretiens individuels au domicile des personnes, petits groupes en soirée. Afin de susciter des expressions différentes, nous avons organisé quatre journées d'improvisations à L'Entrepôt, où se sont mêlés sur le plateau les professionnels et les amateurs. C'est à partir de ces temps de partage que les auteurs ont commencé à écrire.

Pour la création de ce spectacle, les ateliers de parole sont-ils l'unique relation que vous entretenez avec les habitants ?

M.A. : L'aventure se poursuit au-delà des ateliers de parole puisque des amateurs contribuent à la construction du spectacle et seront présents sur scène. Le matériau qui constitue la matrice de l'écriture du spectacle n'est pas uniquement verbal. Notre recherche s'axe également sur l'écriture du plateau, en posant notamment les acteurs (professionnels ou amateurs) comme auteurs. Lors des premières semaines de répétitions, nous improvisons beaucoup. Le plus souvent, nous commençons par des travaux collectifs, qui permettent aux amateurs de ne pas se sentir exposés aux regards des autres. Il n'y a pas de casting à proprement parler. C'est le volontariat qui prévaut. Nous partons des personnes, des corps existants, de ces présences si particulières qu'ont les non-professionnels sur le plateau. Ensuite, c'est Gilles Robic et moi-même qui organisons les textes et les propositions scéniques pour écrire le spectacle.

G.R. : Le travail dramaturgique va dans le sens d'une construction de séquences par empilements, de transitions non-narratives (lumière, son, images...). Le spectacle n'offre pas vraiment de « trame » à laquelle s'attacher mais met en jeu le dire « collectif » et le dire « singulier », « l'être ensemble » et « l'être intime » d'un groupe de femmes. Nous cherchons à construire un récit étoilé fait de multiples strates et où chacun(e) puisse trouver sa place et que chacun(e) puisse s'approprier. Au final, le personnage principal de *La Parabole des papillons* est un chœur d'une quinzaine de femmes de tous âges (amatrices et professionnelles). Au-delà des répétitions, les amatrices mènent un travail vocal et choral une fois par semaine avec deux comédiennes-chanteuses de l'équipe.

Y aura-t-il des hommes présents sur le plateau ?

M.A. : En plus des deux comédiens de l'équipe et du musicien, nous avons choisi d'intégrer sept jeunes hommes issus des ateliers de théâtre de la compagnie et de « La fanfarumaine », un projet de percussions corporelles que mène le comédien-chorégraphe Cheikh Sall depuis deux ans.

Répétez-vous dans votre lieu ?

M.A. : Oui. Depuis 2000, nous avons la chance d'avoir un lieu, L'Entrepôt, situé boulevard Champfleury. Nous avons tenu à conserver nos bureaux, lieu d'accueil, d'ateliers, de petites formes théâtrales sur le quartier Monclar. Je craignais qu'un théâtre «à nous» nous enferme, mais nous avons réussi à investir cet espace sans perdre notre relation au terrain et à nos partenaires.

Vous rattachez-vous à ce qu'on appelle le théâtre documentaire ou vous sentez-vous plus proches d'un théâtre documenté ?

M.A. : Je ne me reconnais pas vraiment dans ces catégories. Ma pratique est plutôt d'associer étroitement les personnes à une démarche de création, de «co-construction» d'un objet théâtral. Il s'agit, en conséquence, de créer les conditions d'une parole partagée avec aussi pour enjeu de mettre la démocratie au travail. Je cherche à mettre en œuvre un théâtre en prise directe avec le réel fait de littérature, de poésie et de fictions, qui intègre les diversités sans établir de hiérarchie.

J.C. : Je crois que nous ne faisons pas de théâtre documenté, mais du théâtre tout simplement. Nous proposons une démarche artistique aux personnes qui nous rejoignent, et non pas seulement le simple fait de venir témoigner. De mon point de vue d'auteur, je dois toujours chercher l'espace poétique et métaphorique de ces paroles. Nous parlons du quotidien, mais pas d'une façon quotidienne, en le transposant, en l'emmenant ailleurs.

Propos recueillis par Jean-François Perrie



LA PARABOLE DES PAPILLONS

AUDITORIUM DU GRAND AVIGNON - LE PONTET 

durée estimée 1h30 - entrée libre - billets à retirer à la billetterie du Cloître St-Louis à partir du 17 juin - création 2013

5 6 7 8 9 à 16H

mise en scène **Michèle Addala** collaboration à la mise en scène et dramaturgie **Gilles Robic** textes **Jean Cagnard, Valérie Rouzeau**
scénographie et costumes **Laurence Villerot** chorégraphie **Cheikh Sall** musique **Guillaume Saurel** travail choral **Mardjane Chémirani, Maria Simoglou**
univers sonore **Josef Amerveil** lumière et vidéo **Erick Priano**

avec **Ana Abril, Pasquaddish**
cal Billon, Mardjane Chémirani, Mylène Richard, Cheikh Sall, Maria Simoglou et **20 habitant(e)s d'Avignon**

production Compagnie Mises en scène

coproduction Festival d'Avignon

avec le soutien du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la Direction régionale des Affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Conseil général de Vaucluse, de la CAF de Vaucluse, de la Direction régionale de la Jeunesse et des Sports et de la Cohésion sociale Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la Direction départementale de la Cohésion sociale de Vaucluse, de la Ville d'Avignon, de la SPEDIDAM, de la Fondation Abbé Pierre et de la société LBCM
en partenariat avec la Maison Pour Tous et la Médiathèque Champfleury, l'école Scheppler et l'Espace social et culturel de la Croix des Oiseaux

MYRIAM MARZOUKI

Après avoir mené de front une formation universitaire, qui la conduit à l'agrégation de philosophie, et une formation théâtrale à l'École du Théâtre national de Chaillot, **Myriam Marzouki** crée en 2004 la Compagnie du dernier soir. S'écartant du théâtre de répertoire, elle privilégie dans ses projets les adaptations de textes non dramatiques qui lui semblent plus aptes à parler du monde tel qu'il est aujourd'hui. Cherchant à faire entendre sur le plateau des formes de narrations contemporaines et inventives, elle monte le texte de Jean-Charles Massera *United Problems of Coût de la Main d'œuvre*, puis *Europeana*, *Une brève histoire du XX^e siècle* de Patrick Ourednik et, plus récemment, *Laissez-nous juste le temps de vous détruire* d'Emmanuelle Pireyre. Ses spectacles reflètent son engagement pour un théâtre politique jouant des ambiguïtés pour « semer le trouble » chez le spectateur, un théâtre privilégiant la langue et l'esthétique du plateau plutôt que le message purement citoyen. D'origine tunisienne, elle s'est intéressée aux enjeux politiques et touristiques de ce pays. C'est ce sujet qu'elle aborde dans la *Session Poster* organisée par Boris Charmatz en 2011 au Festival d'Avignon. Elle y performe *Invest in Democracy*, une conférence théâtrale imaginée à partir de documents politiques, journalistiques et publicitaires publiés avant et juste après la révolution de janvier 2011.

Entretien avec Myriam Marzouki

Pourquoi avoir choisi une fiction non dramatique pour faire une œuvre de théâtre ?

Myriam Marzouki : Le choix de ce texte s'inscrit dans la ligne artistique de la Compagnie du dernier soir que je dirige depuis 2004, avec la mise en scène des *Quasi-Monténégrins* de Nathalie Quintane, première création de la compagnie. Ensuite, mis à part une incursion chez Georges Pérec et Francis Ponge, j'ai toujours travaillé sur des matériaux littéraires d'auteurs vivants qui ne sont pas au départ des auteurs dramatiques : Jean-Charles Massera, Patrick Ourednik, Véronique Pittolo, ou encore Emmanuelle Pireyre, qui a écrit un texte inédit pour la compagnie en 2011, et avec laquelle je travaillerai en 2014. Pour tous ces textes, il a été essentiel de faire des adaptations, que j'ai réalisées soit seule avec l'accord des auteurs, soit avec eux, parfois dans un aller-retour entre le plateau et l'écriture en cours. C'est ce travail dramaturgique qui me passionne car, en discussion avec les auteurs, il pose des questions fondamentales et actuelles : comment raconter une fiction sur scène aujourd'hui ? Quels sont les nouveaux récits de notre époque ? Quel statut pour les personnages ? Quelle langue fait-on entendre sur le plateau ? Toutes ces questions se retrouvent posées dans *Le Début de quelque chose* de Hugues Jallon que j'adapte à la scène pour le Festival d'Avignon. Je pense qu'il est essentiel que le théâtre fasse entendre les écritures d'aujourd'hui, les tentatives singulières et nouvelles de se saisir du présent.

Comment avez-vous sélectionné les extraits de textes qui constituent votre adaptation ?

Avec l'auteur, nous avons respecté la construction du livre, mais nous avons aussi procédé à des ajustements : certains dialogues ont été réécrits pour leur donner une plus grande oralité ; des parties ont été coupées parce qu'elles étaient trop narratives ou trop abstraites. Nous avons, par exemple, accordé une plus grande importance dramaturgique à un personnage de journaliste, qui n'était évoqué que brièvement dans le livre. Des séquences vont aussi s'inventer et s'écrire au plateau, en particulier dans la mise en relation des différentes écritures qui sont associées dans le spectacle : le travail chorégraphique, la création sonore, la création vidéo.

Quelle a été la genèse de votre adaptation du livre de Hugues Jallon, *Le Début de quelque chose* ?

C'est un processus qui s'est déroulé en deux temps. Ce projet est d'abord né de mon envie, ancienne, d'un travail autour de la relation de l'Occident avec son dehors. Je voulais interroger cette relation entre l'Europe, sa rive méditerranéenne, et les régimes autoritaires qui existaient ou existent encore dans ces zones géographiques. C'est le contexte politique très récent qui a sans doute permis à ce projet de se concrétiser, car il y a, depuis 2011, une plus grande curiosité pour la rive sud de la Méditerranée, le monde arabe, en train de se reconstruire et de se reconfigurer. Cherchant la matière littéraire de mon spectacle, je me suis alors tournée vers le livre de Hugues Jallon paru début 2011. Même si aucun pays n'est véritablement identifiable dans le texte, je savais que l'auteur avait trouvé une de ses sources d'inspiration dans le paysage de la dictature tunisienne, dans l'histoire de ce pays qui est aussi le mien, et dans lequel j'ai grandi.

Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans cette œuvre ?

Comme tous les textes que j'ai mis en scène, *Le Début de quelque chose* articule une exigence poétique à une réflexion d'ordre politique. Il y a dans le texte de Hugues Jallon à la fois un dispositif littéraire de narration original et une analyse très fine d'un certain état politique. Ce qui m'intéresse en particulier, c'est la manière dont le dispositif littéraire, en troublant les représentations communes, produit un horizon qui s'approche de l'anticipation. Dans le texte, il y a à la fois un étirement du temps et une confusion des espaces qui sont passionnants et difficiles à traiter sur scène, car ils permettent d'éviter la simple description ou dénonciation documentaire d'une situation sociopolitique.

Vous ne vous revendiquez donc pas du théâtre documentaire...

Pas tout à fait, puisque je pars toujours d'une œuvre littéraire. *Le Début de quelque chose* est une œuvre de fiction très particulière, qui m'a semblé être transposable au théâtre grâce à sa construction, mais cette adaptation à la scène pose des

questions de dramaturgie et de mise en scène. Avec l'auteur, nous avons gardé, en la retravaillant, l'alternance entre les deux formes de discours qui structurent le livre. D'une part, deux voix qui pourraient être celles de deux « managers ». D'autre part les voix de résidents qui séjournent dans un espace fermé. Il s'agit là d'une parole souvent chorale, collective, où s'expriment les pensées et affects de la classe moyenne occidentale. Le passage au plateau pose donc la question de l'incarnation de ces voix non assignées qui, dans le livre, ne correspondent pas à des singularités, encore moins à des personnages caractérisés. Ils sont traversés par des énoncés de notre époque, tels que les formes d'injonction contradictoire qui caractérisent le discours managérial et une certaine psychologie populaire. Faire passer à la scène un texte qui travaille sur le « nous », sur le groupe, pose des questions dramaturgiques et implique une direction d'acteur particulière.

Ces discours sont énoncés dans un cadre très particulier...

Il semble, au début, qu'on se trouve dans une résidence hôtelière ou un club de vacances, mais très vite on doute, on s'interroge sur ce lieu. Où est-on vraiment ? Il y a, dans le texte, une sorte de parasitage de différents imaginaires sociaux, une confusion troublante d'espaces connus et identifiés. C'est sur ce trouble, cette inquiétude, que je travaille dans le spectacle. C'est aussi ce qui a été au cœur de la recherche scénographique : comment créer un espace scénique sans déterminer le fait que l'action se passe « quelque part » ? Le récit se déroule dans un endroit fermé, où les résidents cherchent à se « reconstituer ». Les personnages veulent savoir « où ils en sont », se posent des questions sur leur couple, se préoccupent de leur besoin de repos, recherchent par-dessus tout le bonheur en ces temps d'angoisse politique généralisée.

Y a-t-il là une volonté de se mettre hors du monde ?

Dans le texte, le monde réel – et sa violence – est un hors-champ qui ne pénètre dans le monde clos que par effraction. La question du hors-champ est essentielle dans la dramaturgie et pose beaucoup de questions, en particulier pour la création vidéo du spectacle. Je dis souvent aux comédiens que le texte travaille sur une sorte d'hypothèse quasiment scientifique qui pourrait s'énoncer comme suit : que se passe-t-il quand tout « s'améliore » d'un coup ? À quoi rime, à quoi fait écho une expérience de sécession collective « réussie » – un lieu de repos hors de, à l'écart de l'Histoire ? Je pense à ce petit texte de Michel Foucault *Des espaces autres. Hétérotopies* republié en 1984 dans les *Dits et Écrits*, et écrit en 1967, à Tunis. Parmi toutes ces hétérotopies, définies comme des lieux particuliers où se révèle quelque chose du fonctionnement réel de la société, il choisit comme exemples l'asile, les hôpitaux psychiatriques, mais aussi les cimetières, les villages de vacances polynésiens et les paillottes du Club Med de Djerba... Ce sont tous des lieux d'isolement, de clôture, de repli, durables ou temporaires. Je conçois donc la mise en scène du texte comme la mise en œuvre d'une sorte d'expérience sociale à laquelle les spectateurs sont associés à la fois comme expérimentateurs et comme cobayes.

Le monde extérieur arrive aussi par des individus qui rejoignent, au fil du temps, le monde clos des résidents...

La perméabilité entre intérieur et extérieur est en effet évoquée par ces arrivées, mais d'une façon très elliptique. Le monde extérieur n'existe que par écho, il n'est jamais montré. Le spectacle raconte en quelque sorte une expérience qui va au bout de son potentiel morbide : la recherche d'un bonheur dépolitisé, d'une prise en charge totale, de la sécurité maximale, rappelle inévitablement le retour à l'enfance, le refus de la confrontation avec les dangers du monde et de l'Histoire. Je mets donc au cœur de la dramaturgie cette question du processus, de la lente contamination qui fait avancer le récit d'une manière très singulière.

Dans votre spectacle, il y aura des comédiens professionnels, mais aussi huit personnes que vous avez rencontrées après avoir travaillé en atelier au Théâtre du Fil de l'eau de Pantin. Pourquoi ?

Dès que j'ai su que ce texte allait devenir la matière de mon prochain spectacle, j'ai eu envie que les voix de ces résidents s'incarnent sur le plateau. Or, ces résidents ne sont pas des personnages dans le livre, et il me semblait peu intéressant, voire faux, de passer par un travail d'interprétation, de construction de personnages. Les voix que *Le Début de quelque chose* fait entendre sont des voix anonymes de la société, de la classe moyenne occidentale. J'ai donc très vite voulu constituer un groupe qui serait comme un échantillon réel de la société et travailler à partir de cette présence réelle de ceux qui allaient incarner ce groupe sur scène. Je souhaite que ces résidents apparaissent sur le plateau dans un effet de miroir avec le public, qu'il y ait un effet de reconnaissance entre le public et les personnes présentes sur le plateau. D'autre part, la langue de Hugues Jallon, particulière, combine à la fois une grande précision de l'écriture et une grande économie de moyens. Il n'y a ni sophistication ni préciosité : le lexique est très simple et cela entraîne des énoncés qui expriment des « expériences pauvres ». Il m'a paru juste de travailler sur cette absence de construction psychologique de personnages et aussi sur une absence de virtuosité, en m'appuyant sur des présences différentes, et en les mettant en avant. Il y aura des corps différents, des gens d'âges différents. Parmi ces interprètes amateurs, il y a un artiste-peintre en bâtiment, une technicienne automobile, un enseignant... Par ailleurs, j'avais aussi envie d'un travail de création qui se partagerait sur un long terme, en amont des répétitions avec les acteurs professionnels, de partager une aventure humaine autour des questions posées par le texte. Cette démarche correspond vraiment à ce spectacle en particulier, à cette écriture-là – l'association professionnels et amateurs ne se justifie évidemment pas pour tous les textes. Mais compte tenu de ce que raconte le texte, l'aventure de la rencontre entre interprètes professionnels et amateurs a un sens politique fort et une justification esthétique précise.

Vous portez un grand intérêt à la présence physique de vos interprètes. Mènerez-vous un travail chorégraphique spécifique avec eux ?

Il y a plusieurs langages qui participent à la dramaturgie. Je collabore avec le chorégraphe Radhouane El Meddeb, également interprète dans le spectacle, afin de traiter ces états de corps particuliers qui se transforment tout au long du spectacle. C'est cette évolution d'un groupe dans un espace clos qui appelle un regard chorégraphique, la sensibilité à ce que dit un

corps en deçà des mots. Il y a également un travail de création sonore qui contribue à faire vivre l'étrangeté de cette résidence. Enfin, la scénographie inclut une création vidéo qui ne créera aucune image redondante avec celles contenues dans le texte lui-même. Nous réfléchissons à des images de sensations et de perceptions, des « images affect » selon Gilles Deleuze. Sur le plateau, nous souhaitons accentuer les sensations de torpeur, d'étrangeté et de peur. Ce ne seront pas des images qui montreront ce qui se passe à l'extérieur, car le dehors reste hors-champ.

Vous évoquez Foucault, Deleuze, est-ce parce que vous êtes philosophe de formation ?

Sans doute, mais j'ai toujours pratiqué le théâtre et la philosophie de front. J'ai étudié la philosophie à l'École normale supérieure, passé l'agrégation, avant de devenir élève à l'École du Théâtre national de Chaillot. Comme comédienne, j'ai participé à de nombreux spectacles dans le cadre du Théâtre universitaire, puis j'ai fait le choix de me consacrer à la mise en scène tout en enseignant. Ce parcours et ces choix expliquent peut-être mon désir de travailler sur des textes réputés « inclassables » pour faire du théâtre, des textes « à la marge », à la lisière entre fiction et théorie, entre poésie et roman. Je pense à Patrik Ourednik, Nathalie Quintane, Olivier Cadiot, Christophe Fiat, Daniel Foucard, Emmanuelle Pireyre ou Hugues Jallon. Il y a bien des manières d'entrer dans la fiction. C'est pourquoi je crois qu'aujourd'hui, écrire pour le théâtre, ce n'est pas seulement écrire une pièce de théâtre.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



LE DÉBUT DE QUELQUE CHOSE

D'APRÈS LE TEXTE DE **HUGUES JALLON**

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée estimée 1h45 - création 2013

15 16 17 18 20 à 18H

mise en scène **Myriam Marzouki** assistanat à la mise en scène **Charline Grand** chorégraphie **Radhouane El Meddeb** scénographie **Bénédicte Jolys**
costumes **Laure Mahéo** lumière **Ronan Cahoreau-Gallier** vidéo **Philippe Rouy** musique **Toog**

avec **Christophe Brault, Radhouane El Meddeb, Alain Gintzburger, Charline Grand, Johanna Korthals Altès** et un chœur (en cours)

production Compagnie du dernier soir

coproduction Festival d'Avignon, le phénix Scène nationale de Valenciennes

avec le soutien de la Région Île-de-France, du Théâtre du Fil de l'eau de la Ville de Pantin et du Conseil général de La Seine Saint-Denis

Le Début de quelque chose de Hugues Jallon est publié aux éditions Gallimard, collection Verticales.

SANDRA ICHÉ

Sandra Iché aime relier, faire du lien, organiser la rencontre entre des formes et des personnes. Ce n'est pas par hasard qu'elle a cofondé, aux côtés d'une dizaine d'amis artistes « bricoleurs » – selon ses propres mots –, une revue artistique et philosophique intitulée *Rodéo*. Une œuvre collective qui revendique l'usage simultané de l'analyse et de la poésie. Sandra Iché incarne et défend cette ambition. Après des études d'histoire et de sciences politiques, elle rejoint P.A.R.T.S., l'école de danse fondée par Anne Teresa De Keersmaecker à Bruxelles, puis intègre la compagnie Maguy Marin, où elle est interprète permanente de 2006 à 2010. Elle y fait l'expérience d'un travail chorégraphique où le rythme dessine le mouvement, où les collisions de signes génèrent l'émotion et où la question politique surgit immanquablement. Durant tout ce temps, Sandra Iché multiplie les aventures collectives, à Beyrouth, où elle cofonde Mansion, un espace culturel porté en collaboration avec Ghassan Maasri, et à Lyon, où elle concourt à l'ouverture de LIEUES, espace expérimental de recherche et de création artistique. Sur scène comme dans tous ses autres champs d'intervention, Sandra Iché interroge la fabrication de l'Histoire et des récits, fait se percuter documents, formes et fictions, proposant ainsi une relecture dynamique et inquiète de notre présent. Une démarche qu'elle déploie dans sa pièce *Wagons libres*, précipité d'un projet au long cours.

Entretien avec Sandra Iché

Comment est né votre intérêt pour le magazine beyrouthin *L'Orient-Express* ?

Étudiante en Histoire, je me suis intéressée, dans le cadre de ma maîtrise, à celle du Liban des années 1990, en reconstruction après quinze années de guerre. Ce que je souhaitais observer, c'était par où peut passer la réconciliation d'un peuple, d'une nation, d'un pays et le rôle que joue, dans ce contexte, la présence de plusieurs langues. Au Liban, à côté de l'arabe qui est évidemment la langue nationale, le français et l'anglais servent à enseigner dans les écoles et les universités. Leur place est donc plus structurante que de simples langues étrangères. Voilà : l'usage des langues dans les processus de dissension et de réconciliation, c'est notamment cette question qui a traversé ma recherche. Mon directeur de recherche de l'époque, Pascal Ory, m'a suggéré de chercher un média francophone qui me servirait de fenêtre, de cas d'étude. J'ai assisté à une conférence à l'Institut du monde arabe à Paris, pendant laquelle il a été question de l'existence et de la disparition, en 1998, de *L'Orient-Express*. Le magazine était disponible à la bibliothèque de l'IMA, je l'ai feuilleté, il m'a plu.

Après avoir réalisé un mémoire d'études sur ce magazine, dans quelles circonstances avez-vous décidé de reprendre votre enquête, presque dix ans plus tard ?

Pendant les cinq années qui se sont écoulées entre la fin de ma maîtrise et l'assassinat, en 2005, de Samir Kassir, le fondateur de *L'Orient-Express*, j'avais gardé contact avec lui. C'est d'abord pour rendre hommage à sa personne, et ensuite pour comprendre son assassinat, ou plus généralement dénouer les fils de ma rencontre avec *L'Orient-Express* et avec ceux qui l'avaient à l'époque fabriqué, que j'ai voulu reprendre un travail, une recherche. J'avais changé de métier : j'avais rejoint P.A.R.T.S., l'école de danse fondée par Anne Teresa De Keersmaecker à Bruxelles. Je n'ai pas pu ou su me mettre au travail tout de suite, principalement pour des raisons d'emploi du temps : P.A.R.T.S., tout comme la compagnie Maguy Marin que j'ai intégrée par la suite, exigeaient une grande implication. En 2008, j'ai refait un voyage à Beyrouth et c'est là que j'ai véritablement commencé à travailler sur cette nouvelle « enquête », mais, cette fois, avec d'autres outils que les outils académiques propres au travail universitaire que j'ai fait en 2000. Ce qui a motivé cette reprise, on peut dire que c'est un faisceau de questions : l'incompréhension inévitable face à la mort d'un proche sur un plan personnel, l'incompréhension face à son assassinat sur un plan politique. Que s'était-il passé au Liban entre 2000 et 2005 pour que cet homme représente une menace ? Quelle trajectoire avait été la sienne ? Entre 2000 et 2005, l'échiquier politique au Liban avait-il changé au point que Samir Kassir n'y occupait plus la même place ? Quelle trajectoire avait été la mienne, moi qui n'avais rien vu venir ? Quels sont les choix qui émaillent la trajectoire d'une vie ? etc.

Pourquoi avoir choisi d'interroger les acteurs de cette histoire depuis l'année 2030 ?

Certains des anciens contributeurs de *L'Orient-Express*, ou plus généralement, certains des anciens compagnons de route de Samir Kassir, avaient aux alentours de vingt ans dans les années 1970. La plupart étaient alors des militants de « la gauche » libanaise, des étudiants progressistes. Certains ont porté les armes pendant les premiers mois de la guerre civile, avant que les enjeux confessionnels recouvrent leur combat. Récemment, Rasha Salti, également ancienne contributrice de *L'Orient-Express* mais de la génération des plus jeunes, m'a parlé d'eux comme « des hommes à la fois soldats et rêveurs ». Ma perception est qu'aujourd'hui, ou du moins jusqu'à la veille des révolutions de 2011 en Tunisie et en Égypte, un sentiment commun les traversait : un sentiment d'impuissance, d'échec, le sentiment d'avoir perdu contre le pouvoir de la religion et de l'argent, alors qu'ils étaient guidés par un idéal de justice sociale, de laïcité et de culture, ce qu'on appelle rapidement « la modernité ». Le dernier livre que Samir Kassir a écrit, *Considérations sur le malheur arabe*, tente de tracer des sorties du « malheur arabe », d'imaginer des issues possibles. Avec *Wagons libres*, j'ai d'abord pensé pouvoir prolonger cette tentative. Le choix de ce protocole d'entretien (celui des « archives du futur » : nous sommes en 2030 et depuis ce 2030, nous nous souvenons d'aujourd'hui) était une manière de proposer à ces hommes et à ces femmes de tenter de se décoller de ce constat d'impuissance. Faire un pas de côté depuis lequel relire le présent, en étant attentif à ses potentialités, ses dynamiques propres. Il ne s'agit pas à

proprement parler d'un exercice d'anticipation, mais d'une lecture du présent depuis le futur. C'est une manière de s'emparer du souvenir, lieu habituel de la nostalgie, pour en faire un outil de remise en jeu du présent, plutôt que de ressassement du passé.

Les interviews que vous avez réalisées ont eu lieu juste avant les révolutions arabes. Cela a-t-il eu une incidence sur votre travail ?

Les interviews ont en effet été réalisées entre novembre 2010 et janvier 2011. Ben Ali est tombé le 14 janvier 2011. Naturellement, nous nous sommes posé la question : que fait-on avec cela ? Tout à coup, le réel était en quelque sorte plus fort et plus audacieux que nous qui tentions par la fiction d'activer quelque chose. Aucune interview n'a pressenti les révolutions qui ont eu lieu, aucune n'a imaginé la révolution d'un peuple, d'une jeunesse. Cette manière-là de faire de la politique n'était même plus envisageable. Il a fallu composer avec cette absence. Peut-être *Wagons libres* devient-il justement le portrait d'une génération d'avant les révolutions, au crépuscule de la modernité.

Comment intervenez-vous sur scène ?

Il a fallu transposer au plateau le geste du chercheur, la dynamique de cette enquête. Il s'agit bien d'une enquête, même si l'objet de la quête - la vérité de cet objet quel qu'il soit, la possibilité de dire « c'était ça » ou « c'est ça » - nous échappe toujours. Sur scène, je travaille depuis une machine, un rétroprojecteur assez sophistiqué que m'a prêté mon collègue Renaud Golo. La machine permet de zoomer et de dézoomer à travers des images superposées. Elle permet aussi des mouvements de travellings. Un regard qui creuse et un regard qui parcourt. Elle me permet d'activer sur scène le geste, le corps de celui qui cherche, la recherche en train de se faire et pas seulement son résultat. Un peu comme si, en observant un archéologue, on accordait autant d'attention aux mouvements de son corps quand il fouille la terre, les mouvements qui disent la relation qu'il entretient avec ce qu'il cherche, qu'aux objets ou parties d'objets qu'il découvre.

Ce rapport presque artisanal aux documents que vous manipulez sur scène peut aussi faire penser à la confection d'un journal. Vous êtes, d'ailleurs, impliquée dans la réalisation d'une revue collective, *Rodéo*.

En travaillant sur *L'Orient-Express*, j'ai découvert *L'Autre Journal*, revue animée par Michel Butel en France, dans les années 1980. Certains des contributeurs de *L'Orient-Express* la citaient en exemple, en particulier pour l'acharnement de Michel Butel à ne dépendre de personne, ni de groupes politiques ni de groupes publicitaires. C'était aussi l'un des chevaux de bataille de Samir Kassir : ne pas se faire dévorer par le pouvoir de la publicité. J'aime effectivement le format de la revue. C'est un format très libre, qui permet la mise en contact, la mise en rapport de régimes d'expressions, de discours et de sensibilités, qui existent rarement ensemble dans d'autres espaces. Et puis, c'est aussi un processus toujours en cours : avec *Rodéo*, nous cherchons à comprendre la revue en la faisant, nous pouvons chaque fois réinventer le format, les modalités de croisement entre tentatives artistiques et questionnements critiques, philosophiques, politiques. À certains égards, la scène peut offrir les mêmes possibilités que la revue. J'essaie d'y inventer un dispositif pour rendre compte d'une histoire et des documents qui la constituent, avec le souci de présenter plutôt que de représenter. Cette présentation est inévitablement faite de fabrication, de fictionnalisation, de mystification, etc. Dans *Wagons libres*, je ne cherche pas à illustrer *L'Orient-Express*, Samir Kassir, ma rencontre avec ces gens, avec le Liban. Je ne cherche pas à fabriquer des images : je préfère m'intéresser au geste de la fabrication. Et le théâtre est un lieu de fabrication du présent.

Entre la scène et le papier, la danse et l'Histoire, la France et le Liban, existe-t-il une unité entre vos différents projets ?

Peut-être je peux m'accrocher à un mot ou à un métier, celui d'interprète, tout près du traducteur et tout près du conteur. J'ai l'impression que ce que je fais, ici ou ailleurs, est toujours un travail d'interprète. Interpréter la vision d'un autre lorsque je suis au service d'un chorégraphe ou d'un metteur en scène. Interpréter la parole d'un autre quand je travaille à la retranscription d'un entretien, comment passer de l'oral à l'écrit, comment faire en sorte que quelque chose de l'oral, de la voix, persiste dans l'écrit. Interpréter des documents, des textes, des souvenirs, des visions, des paroles échangées, et en proposer une certaine organisation, par la chorégraphie. Pour moi, *Wagons libres* est une pièce chorégraphique, même si je n'y danse pas à proprement parler, même si je parle beaucoup et montre des images. Mon corps est l'interprète, le vecteur des informations dont je rends compte, dont je suis le témoin. Mon corps, par la manière dont il occupe, organise l'espace et le temps, architecturalement et rythmiquement, est celui qui relie les documents, les histoires, les images, les affects...

Les personnes que vous avez interviewées pour *Wagons libres* ont-elles vu le spectacle ?

Oui, plusieurs d'entre elles étaient présentes à la création. J'appréhendais un petit peu, évidemment, puisque c'est d'histoire présente qu'il s'agit. Le magazine a fermé en 1998, Samir Kassir a été assassiné en 2005, les anciens contributeurs de *L'Orient-Express* sont vivants, ce qui n'est pas le cas quand on mène une « enquête », une recherche, sur une époque plus ancienne. Les uns et les autres m'ont livré leurs paroles, que j'ai par la suite interprétées, réagencées. Mais les réactions ont été affectueuses. Ahmad Beydoun, l'un de mes interlocuteurs, sociologue et historien libanais, m'a par exemple dit que pour lui, *Wagons libres* était bien une analyse - et non un constat -, mais une analyse qui avance par divagation, plutôt que par catégorisation académique. Et que cette divagation, permise par la perturbation chronologique qui fonde la pièce, et parce qu'elle procède par coups de sonde, par percées, rend paradoxalement la réalité plus transparente. J'étais également inquiète de la posture de l'étrangère qui observe un pays qui n'est pas le sien et qui joue avec son histoire comme on ferait un château de cartes. *Wagons libres* prend le risque de l'orientalisme. Risque ou pas, d'ailleurs : l'orientalisme est une posture en soi, qui peut être adoptée en toute conscience. On peut faire le pari que cela vaut le coup de poser un regard extérieur sur une réalité qui nous est étrangère, et de se mettre en relation avec cette réalité, avec une même intégrité critique à son égard et à l'égard de soi-même.

Dans l'éditorial du deuxième numéro de *Rodéo* que vous signez, vous évoquez la nécessité de « repères pour continuer de nous construire, en tant qu'individus politiques, au contact de l'actualité des pays arabes ». Que voyez-vous, de l'autre côté de la Méditerranée, qui puisse nous inspirer ?

Nous ne pouvons pas savoir quels seront les lendemains de ces révolutions. Et beaucoup continuent aujourd'hui à se battre et mourir. Mais il me semble que, vues depuis la France, où la démocratie est censée être un acquis mais est en fait toujours à reconquérir, les révolutions en Tunisie et en Égypte ont été édifiantes. En France – je parle de la France parce que c'est là que je vis –, la plupart des représentants politiques ont un langage de communicants, de publicitaires. La politique ne se met que très peu en scène sous la forme de débats critiques entre différentes conceptions du bien public et de son enrichissement, mais plutôt sous la forme d'invectives personnelles et vulgaires. Les Tunisiens sont descendus dans la rue avec un désir de démocratie, en disant qu'ils allaient tenter d'inventer la leur, qu'ils ne voulaient pas d'une démocratie de marchands et de clans. Il n'est question ni d'idéaliser la situation là-bas, ni de cracher dans la soupe ici, où les acquis démocratiques sont immenses. Mais peut-être pouvons-nous tirer de la force du geste qui a été le leur pour tenter de redonner du contenu à notre pratique de la démocratie, ici.

Propos recueillis par Renan Benyamina

田✕▲

WAGONS LIBRES

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h15

22 23 24 À 18H

conception **Sandra Iché**

réalisation **Gaël Chapuis, Mary Chebbah, Ali Cherri, Virginie Colemyn, Laure de Selys, Sylvie Garot, Renaud Golo, Sandra Iché, Lenaïg Le Touze, Carol Mansour, Pascale Schaer, Vincent Weber**

avec **Sandra Iché**

et les interviewés **Hanane Abboud, Carmen Abou Jaoudé, Omar Amiralay, Médéa Azouri, Ahmad Beydoun, Omar Boustany, Melhem Chaoul, Nadine Chéhadé, Tamima Dahdah, Jabbour Douaihy, Claude Eddé, Antony Karam, Houda Kassatly, Charif Majdalani, Ziad Majed, Alexandre Medawar, Rasha Salti, Farès Sassine, Jade Tabet, Fawaz Traboulsi, Michael Young, Khaled Ziadeh**

production Association Wagons Libres

coproduction Le Parc de La Villette (Paris), Festival Temps d'images / Les Halles de Schaerbeek (Bruxelles), Pact Zollverein (Essen), Les Subsistances (Lyon)

CHRISTIAN RIZZO

Depuis la création du *Bénéfice du doute* en 2012, **Christian Rizzo** tient ses habitudes à distance : les objets qu'il disséminait sur le plateau sont plus discrets, voire absents, les corps, quant à eux, sont progressivement plus exposés, en même temps que la danse et le mouvement s'imposent plus largement. Les motifs de la chute, de la gravité, de la fragilité font le lien entre ses premières créations, où la scénographie posait un cadre très fort, et ses pièces plus récentes, où les corps, leurs trajectoires et leurs ombres tracent une géométrie toujours très sensible. Plasticien, styliste, musicien, chorégraphe : Christian Rizzo est avant tout un artisan de la scène, qui expérimente et découvre son œuvre en la fabriquant, en la modelant et en la polissant. Sa matière première demeure le corps : celui de ses interprètes, dont le choix procède à la fois de l'intuition et de la nécessité. En amalgamant leurs histoires et les siennes, il propose des fictions abstraites, aux accents lyriques et rock, qui touchent simultanément la collectivité et chacun dans son intimité. Au Festival d'Avignon, il a présenté *Soit le puits était profond, soit ils tombaient très lentement, car ils eurent le temps de regarder tout autour* en 2005, trois solos dans le cadre des Sujets à Vif en 2002, 2005 et 2008, ainsi qu'un autre chorégraphié pour Kerem Gelebek, *Sakinan Göze Çöp Batar*, présenté en 2012.

www.lassociationfragile.com

Entretien avec Christian Rizzo

Quel est le point de départ de votre nouvelle création, *D'après une histoire vraie* ?

Cela remonte à assez loin. J'assistais à un spectacle, il y a quelques années à Istanbul, dans lequel a soudain jailli un groupe d'hommes se livrant à une sorte de danse traditionnelle, complètement effrénée, avant de disparaître aussitôt. Je suis resté bouche bée, dans un état émotionnel intense qui n'a rien à voir avec les émotions que je ressens habituellement au théâtre. Il s'agissait d'une sensation beaucoup plus brute, archaïque. Celle-ci s'est très vite évaporée, mais je porte encore le souvenir de cet état, qui ressurgit régulièrement dans des situations du quotidien. Je l'ai depuis inventé, surinventé. Cela a créé quelque chose en moi, une petite faille, qui se rouvre désormais souvent. Je me retrouve dans des situations comme des mariages où des groupes d'hommes se mettent à danser et je me dis : « C'est exactement ça ! » De fil en aiguille, j'ai eu envie de questionner cette sensation : qu'a pu provoquer en moi cette puissance masculine de groupe, que je n'aime pourtant pas spécialement sur un plateau. Sur scène, je n'aime pas montrer des corps glorieux, je préfère les corps abandonnés, fragiles, se fragilisant. Je me suis retrouvé face à un paradoxe et, par conséquent, avec l'embryon d'un projet. Pour moi, chaque projet commence par un paradoxe.

Votre dernière pièce était un solo pour un danseur turc, Kerem Gelebek. Existe-t-il un lien entre les deux spectacles ?

Cet événement à Istanbul a constitué un starter, qui a réveillé autre chose. Le fait que cela se soit déroulé à Istanbul n'est pas anodin. Il s'agit d'une destination qui m'attirait beaucoup, où j'aurais sans doute pu vivre comme j'ai vécu à Lisbonne, il y a vingt ans. Cela m'a plongé dans un questionnement sur le souvenir et l'ailleurs et, bien malgré moi, sur la Méditerranée, qui fait écho à mon histoire personnelle, puisque j'ai une famille italo-espagnole née au Maroc. Cette histoire intime n'a jamais été un thème, mais elle ressurgit régulièrement : peut-être suis-je en train de chercher, de reconstituer un territoire qui serait le mien, alors même que je ne le connais pas. Si je crée des spectacles, c'est que je me cherche un territoire. Afin d'amorcer le travail sur la pièce, je suis parti avec Kerem Gelebek à Istanbul. Nous avons observé des danses traditionnelles, de clans, nous les avons expérimentées. J'ai très envie de réfléchir à des motifs dansés et j'ai demandé à Kerem d'être le réceptacle de cette banque de données que nous avons constituée, qu'il soit le porteur d'une matrice à donner aux autres. Je tenais à ce que tous les interprètes commencent la création avec un bagage commun, ce que je fais rarement. Bien que nous ayons effectué ce temps de recherche ensemble, Kerem aura le même statut que les autres interprètes sur le plateau.

Qui sont les interprètes de *D'après une histoire vraie* ?

Pour cette pièce, je souhaitais travailler avec des gens que je ne connaissais pas. C'est la raison pour laquelle j'ai organisé des auditions. Je voulais vraiment changer mes habitudes, rencontrer de nouveaux interprètes. Depuis *Le Bénéfice du doute* et le solo pour Kerem, *Sakinan Göze Çöp Batar*, je me méfie des habitudes. J'ai le sentiment que, désormais, les choses sont devant moi. La majorité des danseurs de *D'après une histoire vraie*, sont originaires de pays du pourtour méditerranéen. Il n'y a que des hommes, choisis au regard de petites choses. Je suis très parieur. J'aime beaucoup travailler avec des gens que je n'ai jamais vu danser ; cela me permet de ne pas avoir de projection sur eux. Dans l'annonce de l'audition, j'avais simplement mentionné que la pratique de danses folkloriques était bienvenue.

Quelle place donnez-vous à la musique dans cette création ?

Mon folklore à moi, c'est le rock. Pendant les répétitions, nous parlons beaucoup de rock, du tribal rock, du *headbanging*, cette danse qui repose sur de violents mouvements de tête telle qu'on peut la voir dans les concerts de hard rock. Les huit danseurs sont accompagnés sur scène par deux batteurs, Didier Ambact et King Q4, qui parlent la même langue musicale que moi. Nous avons, par exemple, évoqué ensemble un groupe de rock expérimental, les Swans, qui avaient deux batteurs. La question de la transe m'intéresse beaucoup, dans sa dimension rock, mais aussi son traitement par la musique sérielle. La musique

du spectacle est en train de s'écrire, elle procède d'inspirations qui pourraient être antagonistes, telles que « Steve Reich fait du dub » ou « Un groupe de hardcore fait de la musique liturgique ». Je suis à ce croisement-là. Derrière la question folklorique, ce sont les constances entre toutes les danses qui m'intéressent. Pour des danses minimales sur du djembé, on parle de danse folklorique, alors que par exemple, sur du Steve Reich, elles pourraient être associées à de la danse postmoderne américaine. Le cadre, le point de vue, donnent ou non de la validité aux formes et les rangent dans des catégories telles que « populaires » ou « avant-gardistes ». La question de ces catégories m'agace beaucoup. Je trouve intéressant, dans ce projet, de complètement et constamment déplacer le cadre, le curseur. Musicalement, j'ai toujours travaillé avec des choses très populaires. Il n'y a rien d'avant-gardiste ou d'élitiste à montrer un corps fragile qui se bat simplement avec l'espace pour tenir debout.

La danse semble très présente lorsque vous évoquez la pièce...

C'est en effet une pièce dansée. Depuis *Le Bénéfice du doute*, où les objets étaient relégués en hauteur pour dégager le plateau, la danse est l'enjeu central de mon travail. Cette fois, il est fort possible qu'il n'y ait aucun décor, mis à part les deux batteurs face à face. Je ne pars qu'avec des corps et des principes chorégraphiques. J'ai envie d'une danse tellurique, qui creuse le sol en même temps qu'elle cherche l'élévation. Une double spirale qui monte et descend, qui creuse et s'élève. Une danse qui tente de résoudre la question de la gravité, de la chute, non pas en se battant contre, mais en l'acceptant. La question de l'être ensemble est centrale. Les danses à partir desquelles nous avons travaillé sont empruntées au populaire, au sens où elles sont partagées, appropriées par tous. Elles sont avant tout le socle pour une écriture abstraite. La virtuosité ou la performance ne m'intéressent pas : il ne s'agit pas d'éblouir avec des danses du ventre ou de derviches tourneurs. Ce que je cherche avant tout, c'est créer du lien. Je vois des rondes, des choses très tenues, main dans la main, pour avancer. *Le Bénéfice du doute* s'achevait sur une danse folklorique interprétée sur une musique techno assez dure. De nombreux spectateurs y ont vu une danse de leur pays : les Bretons de la danse bretonne, les Basques de la danse basque, les Grecs un sirtaki délirant. Il y a toujours dans ces danses des mouvements, extrêmement archaïques, qui réunissent à coup sûr : taper des pieds, lever les bras en l'air, joindre les mains, tourner. L'écriture appartient à une culture, mais le mouvement non. Peut-on inventer une danse folklorique qui ne revendique aucune culture précise, qui ne peut exister que sur un plateau ? Je crois que ce sont là les questions importantes que je me pose actuellement.

La Méditerranée est au cœur de nombreux enjeux géopolitiques et de l'actualité. Cela traverse-t-il votre pièce ?

J'en suis conscient, je m'interroge beaucoup sur les révolutions arabes, sur les rapports entre l'Europe et la Méditerranée, mais cela n'a rien à voir avec cette pièce. Celle-ci répond à un désir, à ce que j'ai envie d'expérimenter aujourd'hui : tout simplement ces huit hommes, les deux batteurs et moi qui les réunis. Comme souvent, je pense que le résultat de ce travail sera un solo incarné par huit personnes. Je cherche avec eux ma propre façon de dire « je ». Je travaille comme on écrit un journal, au fur et à mesure. Ce qui fait acte et sens, ce n'est pas tellement ce qui est écrit chaque jour, mais l'ensemble. Je sens que je vais trouver avec eux les vraies raisons de mon excitation dans ce projet.

Propos recueillis par Renan Benyamina

⌘

D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE

GYMNASE DU LYCÉE AUBANEL

durée estimée 1h15 - création 2013

7 8 9 10 12 13 14 15 à 18H

conception, chorégraphie, scénographie et costumes **Christian Rizzo** musique **Didier Ambact** et **King Q4** lumière **Caty Olive**

avec **Fabien Almakiewicz, Didier Ambact, Yaïr Barelli, Massimo Fusco, Miguel Garcia Llorens, Pep Garrigues, Kerem Gelebek, King Q4, Filipe Lourenco, Roberto Martínez**

production l'association fragile

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse-Midi-Pyrénées, La Ménagerie de Verre (Paris), La Filature Scène nationale (Mulhouse),

L'apostrophe Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise, l'Opéra de Lille, Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape

accueil en résidence au Centre chorégraphique national Roubaix Nord-Pas de Calais

avec le soutien de la Région Nord-Pas de Calais, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Nord-Pas De Calais, de la Ville de Lille et de la convention Institut français-Ville de Lille

FALK RICHTER ET ANOUK VAN DIJK | DÜSSELDORFER SCHAUPIELHAUS

Saisir au plus près les aspirations contradictoires de nos sociétés occidentales, tel est le cœur du travail de **Falk Richter**, homme de théâtre aux multiples facettes, désormais associé au Schauspielhaus de Düsseldorf. Sans négliger le répertoire, il privilégie les pièces des auteurs contemporains qui portent un regard acéré sur notre époque, tels Sarah Kane, Martin Crimp, Jon Fosse ou Lars Nórén. Une veine critique qu'il creuse également par lui-même, puisque Falk Richter est aujourd'hui l'un des rares metteurs en scène allemands à monter ses propres textes dramatiques. C'est en 2008 que le public du Festival d'Avignon découvre sa façon sans détour d'interroger les valeurs libérales qui régissent le monde de l'après 11-Septembre avec *Das System*, un cycle de quatre pièces mis en scène par Stanislas Nordey, avec lequel il créera à quatre mains le spectacle *My Secret Garden* en 2010.

Ouvert aux expériences collectives, Falk Richter collabore également régulièrement avec **Anouk van Dijk**, pour des projets mêlant la puissance des mots à celle des corps. L'esthétique de cette chorégraphe hollandaise s'est construite sur une technique qui lui est personnelle, la « contre-technique ». Fondée sur la liberté du danseur, sur sa vélocité et sa virtuosité, celle-ci demande à l'interprète d'exécuter, pour chaque mouvement qu'il fait sur le plateau, un mouvement contraire. Une règle générant une chorégraphie « irrégulière », intrigante et généreuse, qui donne toute sa singularité à l'œuvre de cette artiste à la carrière internationale, qui dirige depuis peu la compagnie Chunky Move à Melbourne. *Rausch* est le quatrième projet qu'elle cosigne avec Falk Richter, après *Trust* présenté en 2010 au Festival d'Avignon.

www.duesseldorfer-schauspielhaus.de

Entretien avec Falk Richter et Anouk van Dijk

***Rausch* est le quatrième projet que vous menez avec la chorégraphe Anouk van Dijk. Comment se poursuit cette collaboration ?**

Falk Richter : Nous avons toujours voulu créer un ensemble de danseurs et de comédiens polyvalents. En effet, nous souhaitons que les danseurs puissent travailler à partir d'un texte et s'approprier la façon dont les comédiens appréhendent des rôles et des contenus. Inversement, nous aspirons à ce que les comédiens sachent bouger et penser une scène ou un état à partir d'une action physique. Avec *Rausch*, nous poursuivons le travail que nous avons entamé ensemble, en cherchant à faire se rejoindre le plus possible danse et jeu des comédiens. En revanche, les textes que j'ai écrits sont beaucoup plus personnels que ceux de notre précédent projet, *Trust*. Il s'agit en effet d'un dialogue entre moi-même et les spectateurs : au début du spectacle, un personnage entre en scène et explique la façon dont il veut écrire.

Vous disiez, à propos de *Trust*, avoir largement travaillé à partir d'improvisations. Comment se sont déroulées les répétitions de *Rausch* ?

F.R. : Nous avons radicalisé les recherches que nous avions entamées avec *Trust*. Elles se sont articulées autour de trois phases de travail. Nous avons d'abord commencé par dix jours de pure improvisation. Anouk et moi-même avons donné des indications, mais je n'ai donné aucun texte. Si bien que nos improvisations concernaient tout autant le corps que le texte. Par exemple, nous avons passé beaucoup de temps à improviser sur la proposition « *I want* », segment de phrase que nos interprètes devaient compléter. Je voulais trouver, avant d'écrire, ce que ce groupe allait vraiment formuler, comprendre quels étaient ses désirs. Nous avons ensuite répété avec un musicien, Ben Frost, dont la musique est largement intervenue dans notre travail de création. Aussi avons-nous élaboré différents types d'improvisation qui pouvaient concerner le texte, mais également partir de consignes strictement corporelles ou encore de propositions musicales. Nous nous sommes accordé beaucoup de temps pour expérimenter ces différentes directions. Peu à peu, les scènes se sont esquissées. Toutefois, ce n'est que dans les trois dernières semaines de travail que nous avons réellement fixé la dramaturgie.

Comment écrivez-vous lorsque vous travaillez avec Anouk van Dijk ? Votre texte est-il plus incomplet, plus léger, afin de laisser de l'espace à la danse et à la musique ?

F.R. : J'écris différents types de textes. D'un côté, il y a ces cascades de textes, des monologues en fait, dont la syntaxe est très complexe et qui sont très difficiles à jouer. Le comédien le performe presque comme un solo de danse qui peut être accompagné par de la musique. Il y a aussi des écrits très courts dans lesquels j'essaie de laisser de l'espace à la danse, et enfin, d'autres textes qui se transforment finalement en mouvements. À titre d'exemple, pour ce projet, j'avais beaucoup écrit sur les réseaux. Au tout début du spectacle, on voit bien comment les corps se structurent en réseaux, s'assemblent puis se séparent... Seulement, le texte que j'avais écrit pour cette scène n'a finalement pas été conservé. Il n'y a donc aucune parole et cela fonctionne ! Lorsque je conçois un projet avec Anouk, mes tout premiers textes partent vraiment d'états physiques, de mouvements. Très souvent, j'écris un texte qui n'est absolument pas définitif, mais dans lequel nous pouvons puiser pour nos improvisations et qui nous sert également à définir les thèmes que nous voulons traiter.

Anouk van Dijk, au cours de votre carrière, vous avez développé une technique du mouvement appelée la contretechnique. Que cela signifie-t-il exactement pour vos danseurs ?

A.v.D. : La contretechnique est le résultat d'un travail sur une longue période. Cette méthode est d'abord née à partir de questions que je me posais en tant que danseuse : comment se préparer le plus efficacement aux répétitions et aux spectacles ? Comment exécuter des mouvements extrêmement amples sans se blesser ? Comment trouver une certaine liberté en tant qu'interprète ? J'ai ensuite testé les résultats de cette recherche sur mes danseurs et, en dialogue constant avec ces derniers, je les ai affinés. La contretechnique est une méthode complexe régie par des principes physiques et intellectuels : l'interprète exécute, pour chaque mouvement qu'il fait sur le plateau, un mouvement contraire. J'apprends aux danseurs à prendre soin de leur corps et je leur donne des outils pour maximiser leur présence sur scène. D'ailleurs, la plupart de ces danseurs sont eux-mêmes devenus, plus tard, des enseignants de la contretechnique. Et je suis très heureuse de voir qu'ils transmettent ce savoir à des danseurs, de plus en plus nombreux à travers le monde.

Pour *Rausch*, vous avez travaillé avec des acteurs et non pas des danseurs. Comment gérez-vous cette contrainte en collaboration avec Falk Richter ?

A.v.D. : Quand Falk et moi créons une œuvre ensemble, nous commençons d'abord par chercher la matière au cœur des situations dans lesquelles nous nous trouvons. Que se passe-t-il autour de nous ? Quels sont nos problèmes personnels ? Quelles semblent être les grandes inquiétudes dans nos propres cultures et dans les autres pays ? Comment cela nous touche-t-il ? Quels thèmes retiennent notre attention et nous inspirent créativement parlant ? À partir de là, nous trouvons un terrain commun que nous explorons en mouvements et en textes, en danse et en jeu. Ce point de départ est crucial et détermine notre façon de travailler avec nos interprètes, tant sur les improvisations gestuelles que textuelles. Je conçois le langage du mouvement en partant d'improvisations qui déclenchent l'imagination des acteurs et des danseurs. Puis, je mets au point des langages physiques très détaillés pour chacun des interprètes. Chaque cheminement est différent parce que chaque interprète l'aborde à sa manière. Pour certains, cela se traduit par travers des états émotionnels, pour d'autres, par l'exploration de mouvements particuliers et leur coordination. Le processus de base est cependant le même, pour les danseurs comme pour les acteurs.

Falk Richter, vous avez parlé de «réseau»; Anouk van Dijk, dans les indications chorégraphiques de la pièce, vous parlez d'«essaim». Il me semble qu'un des thèmes fondamentaux de *Rausch* est la façon dont on peut construire actuellement un collectif. Était-ce un concept central de votre travail ?

F.R. : Chaque jour, de nouvelles idées émergent du collectif. Dans *Rausch*, le sujet, c'était de savoir comment les gens tentent de sortir de leur isolement, malgré la tendance actuelle à ne penser qu'à partir de son propre ego, à tirer les choses toujours à son avantage, à faire carrière par soi-même... Malgré ce climat d'individualisme, l'aspiration à faire partie d'un groupe demeure. C'est pour cette raison que les mouvements *Occupy* nous ont si fortement inspirés. Des personnes se sont en effet réunies sans nommer précisément leurs objectifs politiques, uniquement sur le principe suivant : nous ne connaissons pas de réponses à la crise actuelle, nous voulons nous laisser du temps et réfléchir à ce qui se passe en ce moment, car nous avons le sentiment que notre société fait fausse route et que nous devons lui donner de nouvelles bases. C'est, je pense, une aspiration qu'il faut prendre au sérieux. La pièce traite également d'un autre type de collectif, plus commercial celui-ci : Facebook. J'ai voulu jeter un regard critique sur ce type de réseaux sociaux, dont l'objectif serait, semble-t-il, de pouvoir communiquer davantage. En réalité, cette forme de réseaux renforce certains comportements capitalistes : le fait notamment de se vendre comme un produit, d'encourager une attitude narcissique, de toujours vouloir renvoyer une image positive de soi-même. Ce qui masque les aspects les plus sombres d'une personnalité, mais aussi, à mon avis, les plus pertinents, les plus intéressants. Dans notre société actuelle, les rencontres entre personnes ont lieu principalement de façon virtuelle. Il nous semblait donc intéressant de travailler sur ce sujet avec des danseurs, lorsque les corps se rencontrent vraiment.

Dans *My Secret Garden*, vous dites que le titre d'une pièce est comme une commande à un auteur. Qu'en est-il pour *Rausch* ?

F.R. : La commande consistait à quitter le rationnel et à entrer dans des zones au-delà du langage et de la logique. Dans la pièce, il y a deux moments qui se situent à cet endroit-là. Au milieu du spectacle, on sombre soudain dans une semi-conscience, une sorte d'état lascif où des rêves, des désirs et une ivresse de liberté refont surface. L'identité se dissout et la réalité aussi. On ne sait plus très bien si ce sont des humains, des êtres, des hommes ou des femmes qui sont là, sur le plateau. Dans un second temps, à la fin du spectacle, on atteint un endroit où le langage trouve son but, tel un instant de clarté et de beauté. Un texte de Virginia Woolf est dit dans plusieurs langues différentes. C'est un moment presque romantique où sont absentes toute peur ou toute pression. Je voulais que la mise en scène sorte de l'analyse de l'état de notre société et s'aventure dans d'autres contrées, soit par le biais d'une sorte d'ivresse (*Rausch*) sauvage, soit par un calme irréel.

Le mot *Rausch* (dont l'une des traductions françaises est «ivresse») n'est-il pas également associé, dans la pièce, à un amour utopique, qu'il faudrait distinguer de la «relation amoureuse» ?

F.R. : Tout à fait. Il existe une immense différence entre l'amour et la relation qui, parce qu'elle ne fonctionne pas, permet à toutes sortes d'individus de gagner beaucoup d'argent (coachs, psys, conseillers conjugaux, guérisseurs de toutes sortes, sans oublier le marché amoureux sur internet). En réalité, on ne parle pas d'amour quand on se dispute sans cesse au sujet de la relation. Le lien entre le mot *Rausch* et l'amour se trouve dans la perte de contrôle. En effet, lorsque l'on est en état d'ivresse, on arrête de penser, de contrôler et lorsque l'on est amoureux, on perd aussi le contrôle. Il y a actuellement une contradiction dans notre société : on veut contrôler la relation amoureuse grâce au coaching, tout en éprouvant un sentiment

d'ivresse, sans pour autant se mettre en danger. Dans le spectacle, j'utilise peut-être toutes les significations possibles du mot *Rausch*, qui n'existe qu'en allemand. Ce n'est pas facile de le traduire en français, parce qu'il abrite toujours une autre signification. Il évoque, tout à la fois, l'enchaînement fou des événements, le grand élan de redistribution, l'ivresse des banquiers, le grésillement d'informations, mais aussi l'ivresse de l'écriture, l'ivresse de l'amour...

Pourquoi avoir choisi le prisme de la relation amoureuse pour parler de notre monde contemporain et de la crise économique qui le secoue ?

F.R. : Dans la pièce, il s'agit de montrer comment l'amour est devenu un marché, un produit économique, par le biais de plateformes internet notamment. Lorsque je crée un profil Facebook, je deviens une action : quelle valeur ai-je donc sur le marché de la relation amoureuse ? Notre réflexion sur l'amour est devenue économique. On réfléchit à l'apparence que doit prendre une relation réussie qui doit nous apporter quelque chose et nous permettre de nous épanouir personnellement. On pense à la façon dont notre intimité doit être gérée à travers des concepts économiques. Cette rationalisation des relations amoureuses n'est pas seulement un reflet du monde de la finance : elle est la conséquence de la crise économique. En effet, les gens ont une telle peur que le système s'effondre, qu'ils aspirent à une grande sécurité et sont à la recherche d'un être en qui avoir confiance. Mais on remarque bien que ce n'est plus si facile de faire confiance. C'est ce que nous avons essayé d'analyser dans ce spectacle : d'un côté la méfiance entre les gens et, de l'autre, l'aspiration à une rencontre véritable et sincère avec quelqu'un. Les contradictions de notre société nous ont toujours intéressés.

Anouk van Dijk, quels sont les moyens que vous avez imaginés pour que le corps parle de la crise économique qui nous touche dans notre vie personnelle ?

A.v.D. : La manière dont notre environnement nous influence est quelque chose qui a toujours été un thème central dans mon travail. Je suis fascinée par la résilience des gens, comment ils tiennent le coup face à des circonstances inattendues, comment ils peuvent échouer mais n'abandonnent jamais, comment après une chute ils se relèvent toujours. Notre société est contrôlée et façonnée par des systèmes politiques et cela a des conséquences sur notre état physique : désorientation, fatigue, insécurité, perte de confiance, condamnation, abandon, célébration, exploitation, ignorance, haine, amour, victoire. Tous ces états peuvent être des points de départ du mouvement, des schémas, des rythmes et des dynamiques, permettant aux interprètes de communiquer entre eux, physiquement et émotionnellement.

My Secret Garden parlait à la recherche d'une intimité. Dans *Rausch*, on a le sentiment que l'on a perdu toute intimité. Comment avez-vous rendu corporelle cette perte ?

F.R. : Dans la pièce, il y a un personnage, Stefan, dont les crises d'angoisse se manifestent par d'intenses tremblements. Ses crises apparaissent dans des moments d'angoisse existentielle, lorsque les gens sont pris dans une situation économique incertaine, ne savent plus s'ils vont s'en sortir financièrement et que leur relation amoureuse subit la même pression. Ce qui me semble le plus violent en ce moment, c'est justement que cette sphère amoureuse connaisse la même concurrence et la même incertitude que le monde du travail.

Une figure de l'auteur/metteur en scène semble se dessiner dans cette pièce. Est-il le porteur d'une utopie, d'un au-delà du langage ?

F.R. : L'homme qui parle au début entre en dialogue avec les spectateurs et leur raconte ce qu'il aimerait écrire. Une façon de guider les gens à travers la pièce, de leur exposer ce que j'avais l'intention de faire en créant *Rausch*. Pour moi, ce n'est pas un personnage, mais une «plage de texte» que le comédien interprète. Cette scène est également liée à l'ivresse (*Rausch*). Il faut en effet s'adonner à une certaine ivresse dans l'écriture, afin de pouvoir écrire dans des territoires où l'on ne soit plus seulement guidé par la raison. Plus tard dans le spectacle, apparaît une figure de metteur en scène qui envahit le plateau et y bâtit une sorte de camp *Occupy*. Anouk et moi nous sommes demandé ce qui allait se passer si, soudainement, quelqu'un occupait notre pièce.

Votre pièce contient un moment central où vous imaginez que le système dans lequel nous vivons s'est écroulé. Y croyez-vous ou n'est-ce là qu'une douce utopie ?

F.R. : Je crois que les néo-libéraux nous étouffent avec leur propagande. Ils ne cessent d'affirmer que le monde dans lequel nous vivons est le seul monde rationnel. Mais, la plupart du temps, ce n'est absolument pas le cas. Le système libéral nous a conduits à une crise financière et économique particulièrement nuisible aux sociétés humaines. Et on nous affirme, quand même, que c'est le seul modèle possible. C'est totalement faux. Lorsque l'on vit dans un pays comme l'Allemagne, on est autrement sensible aux systèmes politiques qui menacent de s'écrouler. Je peux parfaitement imaginer que ce système néo-libéral s'effondre. Dans ce cas, nous nous retournerions alors vers notre passé et nous nous demanderions : comment pouvions-nous vivre ainsi ? La pièce *Trust* parlait de notre peur du changement. Avec *Rausch*, j'ai remarqué que mes jeunes interprètes n'avaient pas peur que le système s'effondre. Pendant les répétitions, ils me demandaient : « Qu'est-ce que la crise ? Toute ma vie est en crise. »

Comme Falk Richter, pensez-vous que nous sommes capables de changer notre système libéral actuel pour un meilleur ?

A.v.D. : Falk et moi partageons la conviction selon laquelle, en tant que société, nous devons faire mieux que ce que nous faisons actuellement. Il semble que les choses changent peu à peu, mais dans quelle mesure ces changements fondamentaux peuvent-ils se réaliser ? Les structures de pouvoir restent en place pour la majeure partie. Mais je suis une personne optimiste : j'ai confiance dans le fait que nous trouverons de nouveaux moyens, de nouvelles solutions.

Vous dites que la fin de la pièce se déroule dans une sorte de camp *Occupy*. Le regard que vous portez sur ce mouvement est-il ironique ?

F.R. : Pour ma part, j'ai une grande sympathie pour ce mouvement que je trouve très important, mais aussi très naïf. Et ce n'est pas si grave. Lorsque que l'on transpose une réalité sur scène et qu'on l'esthétise, on doit créer quelque chose d'autre, saisir plusieurs perspectives et ne pas entrer dans la propagande. D'ailleurs, je n'avais, dans un premier temps, pas du tout songé au mouvement *Occupy*. J'avais simplement écrit cette phrase : « Peut-être est-ce une erreur de croire que deux personnes peuvent être heureuses ensemble ; peut-être seuls dix ou vingt personnes peuvent être heureuses ensemble. » Je voulais sortir d'une relation où l'on se sent prisonnier des projections de l'autre, méfiant, jaloux... Anouk et moi avons donc pensé l'élargir à un collectif, puis nous avons imaginé un groupe qui remettrait tout en question : tous les systèmes injustes, tous les systèmes de contrôle. Le camp *Occupy* qui se construit appartient à une fiction. Comme dans tous les mouvements de la jeunesse, c'est un mélange de colonie de vacances et d'actions politiques. C'est cette ambivalence que j'essaie de montrer, cette ambiance à la fois romantique et révolutionnaire. Je ne pense pas que cette scène soit ironique. Certains moments sont totalement sincères. Mais je voulais qu'elle soit drôle, afin que les spectateurs puissent supporter la radicalité de ce qui est dit.

Pourquoi revenir à l'idéal du couple après avoir évoqué l'utopie du collectif ?

F.R. : L'amour entre deux personnes est contenu dans le collectif. Dans le groupe, il existe également des relations privilégiées entre deux personnes. Ni la thérapie, ni le marché ne sont alors présents. L'utopie de cette existence à deux ne peut exister que lorsque l'on fait partie d'un groupe et que l'on ne vit plus reclus dans sa maison individuelle. C'est pour cela qu'apparaît, à la fin de la pièce, un moment de calme, de détente. Et la pluralité des langues européennes qui se fait alors entendre participe de cette sérénité. Je voulais que chacun puisse parler dans sa langue, à une époque où l'on ne nous parle que d'effondrement. Pour moi, c'est une image où l'existence à deux ne conduit pas à l'isolement, mais à une relation privilégiée au sein d'un groupe.

Propos recueillis et traduits par Marion Siéfert

田✕

RAUSCH **(IVRESSE)**

TEXTE DE **FALK RICHTER**

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h50 - spectacle en allemand surtitré en français - première en France

16 17 18 20 21 22 23 à 22H

conception, mise en scène et chorégraphie **Falk Richter** et **Anouk van Dijk** dramaturgie **Jens Hillje** scénographie **Katrin Hoffmann**
musique **Ben Frost** en collaboration avec **Paul Corley** lumière **Carsten Sander** costumes **Daniela Selig**

avec **Peter Cseri, Lea Draeger, Cédric Eeckhout, Philipp Fricke/Jussi Nousiainen, Birgit Gunzl, Angie Lau, Gregor Löbel, Steven Michel, Aleksandar Radenković, Jorijn Vriesendorp, Thomas Wodianka, Nina Wollny**

production **Düsseldorfer Schauspielhaus**

avec le soutien de la Fondation néerlandaise pour le spectacle vivant, de la Ville d'Amsterdam, de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas et de l'Amicale du Düsseldorfer Schauspielhaus et du Ministère de la famille, des enfants, de la jeunesse, de la culture et du sports de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie

Ivresse est publié chez L'Arche Éditeur.

Un homme fâché, irrité par le monde alentour : c'est dans cet état que **Jan Lauwers** dit avoir commencé l'écriture de *Place du Marché 76*. Le metteur en scène belge assume son côté « éponge », absorbant tout ce qu'il voit et ressent pour le passer au tamis d'une intelligence critique et sensible. Éponge humaniste et libre penseur, se permet-on d'ajouter, tant il se méfie des catégories et des raccourcis, considérant les hommes avec leurs grâces et leurs médiocrités, sans jugement ni complaisance. Pour approcher au plus près cette poésie de l'expérience humaine, son œuvre recourt à tous les moyens du théâtre : ses spectacles s'apparentent ainsi le plus souvent à des performances musicales, chorégraphiques et plastiques, toujours tendues par une narration épique. Ici, le théâtre montre son masque du doigt : les acteurs s'adressent au public, ils tiennent leurs costumes dans leurs mains plus qu'ils ne les endossent, les décors constituent un agencement de signes plutôt qu'ils ne figurent la réalité. Jan Lauwers compose en effet des espaces-temps non situés, où se superposent des couches de réel, de fiction et de mythologie. C'est la marque de fabrique de la Needcompany, troupe qu'il a fondée en 1986 avec Grace Ellen Barkey, caractérisée entre autres par la multiplicité des disciplines et des langues qu'elle utilise et valorise. La majorité des interprètes de *Place du Marché 76* était déjà présente en 2004 au Festival d'Avignon dans *La Chambre d'Isabella*, puis en 2006 dans *Le Bazar du homard*, les deux premiers volets du triptyque *Sad Face | Happy Face* présenté, avec *La Maison des cerfs*, dans son intégralité au Festival en 2009.

www.needcompany.org

Entretien avec Jan Lauwers

Les situations et les personnages sont nombreux dans *Place du Marché 76* : toute une communauté de villageois, qui doit faire face à des événements malheureux, venus de l'extérieur comme de l'intérieur. Quel a été le point de départ de cette nouvelle création de la Needcompany ?

J'ai commencé à écrire cette pièce alors que j'étais quelque peu fâché, irrité par l'état actuel du monde qui m'entoure. Je me suis toujours positionné comme un artiste qui observe la société et qui, ensuite, fait part de ses observations et interrogations. À travers *Place du Marché 76*, je voulais parler de cette population que l'on désigne par l'expression « quart-monde », c'est-à-dire les pauvres, les sans-abris, les illégaux, les réfugiés. Le premier personnage que j'ai imaginé pour cette pièce est un balayeur, en uniforme orange, qui connaît tout le monde au village. Dans nos pays développés, il y a partout des immigrés comme lui qui nettoient nos rues. Ce personnage m'a été inspiré par un homme originaire de Mogadiscio en Somalie, que j'ai rencontré sur les trottoirs de Bruxelles. Dans son pays, il était médecin ; ici, il est balayeur. Comment pouvons-nous tolérer une telle situation à une aussi grande échelle, en particulier en Europe ? Mais si cette pièce a, bien entendu, une visée politique, le plus important reste assurément le théâtre. Comment fabrique-t-on le théâtre aujourd'hui ? Comment peut-on, à travers lui, communiquer avec le public sur des thèmes parfois aussi délicats que ceux de *Place du Marché 76* ? Selon moi, le théâtre est l'occasion de tendre un miroir aux spectateurs afin qu'ils s'interrogent. Ce qui se passe entre les villageois et les étrangers de la pièce illustre un conflit relativement courant, dont les manifestations sont particulièrement préoccupantes aujourd'hui.

Cherchez-vous à réveiller le public ?

Je conçois le théâtre comme un rituel qui repose sur un échange d'énergie avec les acteurs et les spectateurs et qui engage autant les uns que les autres. Il est indéniable que *Place du Marché 76* interpelle le public sur un sujet très sérieux, mais je ne suis pas pour autant un prédicateur. Je me contente de montrer des situations, sans commenter ni juger. Je cherche à poser des questions, mais surtout pas à heurter. Le monde est tellement choquant qu'il me paraît important, dans le domaine de l'art, de ne pas choquer inutilement. Le balayeur et l'immigré sont comme tous les autres personnages, comme nous tous. Ni pires, ni meilleurs. Si je suis très inquiet au sujet des processus de criminalisation des étrangers au sein des démocraties européennes, en particulier des immigrés sans papiers, c'est que je considère qu'il n'y a pas de différences entre les individus, mais uniquement des différences de situations.

Le village voit dans l'étranger qui arrive une menace, mais ce n'est pourtant pas lui qui met en péril la communauté...

Il n'y a pas d'un côté les bons et de l'autre les méchants : la réalité est beaucoup plus compliquée. Je veux prendre le contre-pied de nos sociétés, où tout est présenté en noir et blanc.

La micro-communauté de *Place du Marché 76* est confrontée à une explosion, à un suicide, à un crime pédophile : les malheurs semblent s'y accumuler...

J'ai en effet imaginé un village où toutes les catastrophes possibles adviennent en même temps. On peut considérer que c'est peu vraisemblable, que c'est exagéré, mais, en réalité, les événements se déroulent ainsi. Chaque jour, des drames différents, naturels et sociaux, intimes et mondiaux, se superposent, se succèdent. Au moment où je m'entretenais avec ce balayeur de Mogadiscio dans la rue à Bruxelles, Marc Dutroux, en prison depuis dix ans, réclamait sa libération et la Belgique était au bord de l'implosion. Tout s'entremêle : ces différentes réalités me surprennent dans mon quotidien, au même moment. On peut voir le spectacle comme un hommage à l'humanité, dont les membres persistent à survivre, avec leurs joies et leurs peines, même lorsque les catastrophes s'enchaînent. C'est pourquoi le ton n'est ni pessimiste, ni cynique. Quoi qu'il arrive, les personnages de la pièce continuent d'avancer. Comme dans la vraie vie.

Le bateau qui, à un moment de la pièce, tombe du ciel pour secourir les habitants du village, constitue tout de même une image assez invraisemblable ?

Pas tant que ça. Après un ouragan ou un tsunami, nous voyons régulièrement à la télévision des bateaux dans les arbres ou sur les toits des maisons. Je trouvais cette image fantastique. Ce bateau est construit avec de vieux pneus de voiture et avec des jeux d'enfants gonflables. Il s'agit bien sûr d'une évocation des *boat people*.

La musique, écrite par trois compositeurs, est extrêmement présente. Comment avez-vous travaillé ensemble ?

Les trois compositeurs ont chacun reçu la commande d'une partition correspondant à une des saisons qui rythment la pièce et le quotidien des habitants du village que nous suivons sur l'espace d'une année. Rombout Willems a eu en charge le printemps et l'été, Maarten Seghers l'automne et Hans Petter Dahl l'hiver. Je les ai laissés complètement libres. Je voulais trois pièces différentes mais, par malheur ou par magie, l'ensemble qu'ils ont constitué sans se concerter est très homogène. Cela m'a d'autant plus surpris que leurs styles sont vraiment différents : Rombout Willems est un compositeur plutôt classique, Hans Petter Dahl signe une musique plus pop alors que Maarten Seghers évolue sur des terrains plus expérimentaux. Étonnamment, si leurs propositions sont singulières, elles deviennent complémentaires et cohérentes, notamment grâce à leur appropriation par les acteurs.

Comme dans toutes vos pièces, les acteurs de *Place du Marché 76* chantent et dansent autant qu'ils jouent. Comment parviennent-ils à une telle polyvalence ?

Nous travaillons tous beaucoup, en particulier pour les chansons, composées pour une dizaine de voix. Si la danse semble à première vue moins présente dans cette pièce que dans les précédentes, chaque mouvement, comme chaque élément de décor et chaque phrase ont été parfaitement calibrés. Le tout est, en plus, très souvent interprété dans trois ou quatre langues. Les acteurs de la Needcompany sont capables de tout ! Blague à part, la sélection pour entrer au sein de notre compagnie est particulièrement ardue. Il faut dire aussi que nous nous connaissons tous extrêmement bien. La quasi-totalité des artistes présents dans *Place du Marché 76* étaient déjà présents dans *La Chambre d'Isabella*, créé en 2004 au Festival d'Avignon. Nous formons une micro-société, dont certains membres travaillent ensemble depuis vingt-cinq ans. Travailler au sein de la Needcompany n'a rien à voir avec une expérience professionnelle classique : il s'agit d'un véritable choix de vie. Nous sommes en tournée deux cents jours par an. Il faut donc accepter les conséquences sociales parfois cruelles d'un tel engagement. Cette relation intime a une influence extrêmement importante sur le travail de création. J'écris sur la peau des acteurs, qui est, à mon sens, la peau du monde. Lorsque j'entreprends l'écriture d'une histoire, j'ai déjà ses protagonistes en tête. J'écris le texte seul, puis je le présente aux acteurs qui s'en emparent. Dès cet instant, je cesse d'être auteur pour devenir une sorte de coach, un metteur en scène. Réalisé par Ana Brzezińska, un documentaire récent propose un point de vue sur notre façon de travailler et les relations que nous entretenons. Il s'agit de *I Want (NO) Reality* qui sera présenté cet été, dans le cadre des Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon.

Dans vos pièces, les acteurs n'incarnent pas à proprement parler leurs personnages. Ils sont tour à tour, ou en même temps, des acteurs, des personnages, des symboles.

C'est le point de départ essentiel de mon travail. Il y a beaucoup d'acteurs de formation classique qui ne peuvent pas jouer sur ces trois niveaux de présence. Ils produisent un jeu psychologique et c'est tout. Pour moi, un acteur est un performeur qui présente un personnage tout en étant lui-même. Il doit être capable d'en donner différentes couleurs, différentes nuances. L'un des principes esthétiques de la Needcompany réside dans le fait que nous essayons de présenter les choses, et non pas de les représenter. Il s'agit presque d'un autre métier. C'est parce que j'écris sur la peau des acteurs qu'ils peuvent présenter des personnages, des situations, tout en restant eux-mêmes à cent pour cent. C'est sans doute la raison pour laquelle les spectateurs s'imaginent souvent que tout est improvisé dans nos spectacles. C'est à la fois une insulte incroyable et un compliment fabuleux. Cela signifie que les acteurs jouent parfaitement car, en réalité, il n'y a aucune once d'improvisation dans le déroulement de mes pièces.

Le recours simultané au théâtre, à la danse, à la musique et à la vidéo constitue-t-il aussi un procédé de mise à distance ?

Il s'agit de la stratégie de l'*off centre* : je fais en sorte qu'il y ait toujours simultanément différents centres, différentes sources d'énergie sur le plateau. John Cage a été le premier à multiplier ces centres. Pour cela, il faut recourir à divers moyens : le jeu, la musique, la danse, le décor, etc. Alors que dans le théâtre conventionnel, le regard se concentre sur un point unique, je cherche, quant à moi, à multiplier ces points d'accroche. Lorsque l'on se trouve dans une situation, on perçoit de nombreuses informations à la périphérie : ce qui se passe à côté, la lumière, les bruits de fond, etc. Je veux que cela soit pareil au théâtre. C'est, selon moi, au public qu'il appartient de se concentrer sur tel ou tel signal. Cette relation me paraît plus saine : chacun fait son propre focus et construit sa propre histoire. D'autant que je n'entends pas jouer pour une masse, mais pour chaque individu. Le lieu où l'on joue est très important car je cherche des connexions directes avec le public. Le Cloître des Carmes, où nous allons jouer *Place du Marché 76*, est à cet égard idéal.

Comme nombre de vos spectacles, *Place du Marché 76* mêle autant les langues que les registres artistiques.

Le spectacle est bilingue. Au Festival d'Avignon, 80% du texte sera joué en français, le reste le sera en anglais. Il s'agit d'un choix politique. Je suis d'abord un écrivain flamand. J'écris donc en néerlandais. Mais j'entends rarement mes textes dans ma propre langue. Ils sont toujours traduits en français, en anglais, en espagnol, en allemand. Je détruis volontairement mes armes pour devenir européen. L'Europe est pour moi la seule issue. Ce n'est, d'ailleurs, pas un hasard si neuf nationalités sont représentées au sein de la Needcompany.

La question de la communauté, de sa cohésion et de sa diversité, semble vous préoccuper aussi bien dans le quotidien de la compagnie que dans vos œuvres.

Je suis convaincu que nos sociétés occidentales ne peuvent pas continuer dans ce repli sur elles-mêmes. Prétendre que le multiculturalisme a causé la faillite de nos sociétés, comme le font plusieurs de nos dirigeants politiques, me paraît criminel. Pourquoi sommes-nous aussi crispés face à l'expression de cultures différentes ? En Flandre, le parti séparatiste, dont le maire d'Anvers est président, gagne du terrain dans toute la Belgique, notamment en alimentant cette angoisse face à l'autre, face à la différence. Je pense qu'il appartient à chacun de tenter de désamorcer cette peur. C'est peut-être encore plus vrai pour les artistes que pour les autres.

Propos recueillis par Renan Benyamina

田◎×

PLACE DU MARCHÉ 76

TEXTE DE **JAN LAUWERS**

CLOÎTRE DES CARMES

durée 2h20 - spectacle en français et en anglais - surtitré en français et en anglais - première en France

8 9 11 12 13 15 16 17 à 22H

texte, mise en scène et images **Jan Lauwers** musique **Rombout Willems** (printemps, été), **Maarten Seghers** (automne), **Hans Petter Dahl** (hiver)

costumes **Lot Lemm** dramaturgie **Elke Janssens** assistanat à la chorégraphie **Misha Downey**

avec **Grace Ellen Barkey, Anneke Bonnema, Hans Petter Dahl, Julien Faure, Yumiko Funaya, Benoît Gob, Sung-Im Her, Elke Janssens, Jan Lauwers, Romy Louise Lauwers, Emmanuel Schwartz, Maarten Seghers, Catherine Travelletti**

production Needcompany

coproduction Ruhrtriennale (Bochum), Burgtheater (Vienne), Holland Festival (Amsterdam)

avec le soutien des Autorités flamandes

Le texte et la musique de *Place du Marché 76* seront publiés aux éditions Actes Sud-Papiers en juin 2013.



TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

I WANT (NO) REALITY

NEEDCOMPANY ON LIFE AND ART

film d'**Ana Brzezińska**

UTOPIA-MANUTENTION

(voir page 147)

PHILIPPE QUESNE | VIVARIUM STUDIO

Philippe Quesne aime comparer ses spectacles à une série d'études entomologiques dans lesquelles on pourrait observer des êtres humains évoluer, comme au microscope. Avec sa compagnie, qu'il a pris soin de nommer Vivarium Studio, il explore un théâtre où le texte est un élément de composition parmi d'autres, sculptant ses thématiques plus qu'il ne les écrit, trouvant son inspiration aussi bien dans la peinture et les arts graphiques que dans les aléas du réel et de la création collective. Plasticien de formation ayant débuté comme scénographe, Philippe Quesne fait du plateau un milieu naturel qui contient une puissance de référence et auquel se confronte une bande de personnages, artistes placides et idéalistes, souvent accompagnés d'un chien. Que ce soit dans des spectacles, des performances ou des installations dans l'espace public et dans des sites naturels, il ne cesse de s'interroger sur la puissance politique du groupe, réunissant des personnes portées par les mêmes idéaux que les siens. À rebours de toute dramaturgie classique, les pièces de Vivarium Studio travaillent une présence théâtrale dont le caractère organique recouvre une vie grouillante, aux contours presque fantastiques. Composées de gestes anodins et de rituels de l'ordinaire, elles mettent en scène de petites cérémonies, dérisoires, ludiques, mais hautement symptomatiques des travers de notre société. Au Festival d'Avignon, on a déjà pu découvrir le théâtre de Philippe Quesne et de Vivarium Studio en 2004 avec *Des expériences*, en 2008 avec *L'Effet de Serge* et *La Mélancolie des dragons* ou encore en 2010 avec *Big Bang*.

www.vivariumstudio.net

Entretien avec Philippe Quesne

Chacun de vos projets trouve son point de départ dans son titre, que vous déterminez avant même d'entrer dans la phase de conception du spectacle. Qu'en est-il pour *Swamp Club* ?

Philippe Quesne : J'ai en effet souvent dit que, pour concevoir un spectacle, je parlais d'abord d'un titre, ou de la fin du spectacle précédent. Pour moi comme pour mon équipe, un titre évoque tout un monde. Il porte des intuitions et nous permet de nous mettre au travail, tout en autorisant la matière à rester mouvante. Cette fois-ci, contrairement à d'habitude, le titre n'a pas été le point de départ de notre nouvelle création, puisque le projet repose sur une fable, à laquelle je songeais avant même que nous ne commençons les répétitions.

Quelle est donc cette fable qui a prévalu à la conception de *Swamp Club* ?

« Club » joue avec le fait que nous – les membres de la compagnie Vivarium Studio – formons ensemble une sorte de club. Un lien très fort nous unit, dans la manière que nous avons de produire des pièces ainsi que dans la manière que j'ai de vivre avec ces personnes, qui sont devenues, depuis dix ans, les personnages récurrents de mes créations. Dans *Swamp Club*, je voulais réactiver cette idée de communauté artistique et concrétiser une certaine idée de la culture que nous défendons depuis nos débuts. J'ai imaginé une fable autour d'un centre d'art construit au-dessus d'un marais (*swamp* en anglais), un espace incongru accueillant des artistes en résidence. On y coule des jours heureux, mais un projet urbain menace l'existence même de la structure. Cette fable est pour moi l'occasion de réunir ma « famille » du Vivarium Studio (Isabelle Angotti, Cyril Gomez-Mathieu, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h, Ivan Clédat), mais aussi d'y intégrer de nouveaux arrivants, rencontrés au gré de nos tournées, tels Ola Maciejewska qui vient de Pologne ou Snæbjörn Brynjarsson, originaire d'Islande. Je vais confronter ces derniers à mes « sociétaires », qui seront les « tenanciers » du club.

Quelle drôle d'idée d'avoir situé ce centre d'art dans un marécage...

J'ai toujours aimé plonger mes pièces dans des espaces de terrarium, propices à l'observation des « espèces ». Le marécage trouve son origine au terme de *Big Bang*, notre dernier spectacle, qui se terminait dans un bassin, entre une ambiance de fin du monde et de studio de cinéma. Je me demandais ce que cela pouvait donner de prendre de la hauteur, d'inventer une sorte d'architecture qui domine un étang incertain, avec des herbes et autres plantes aquatiques. Le marécage est également porteur d'une imagerie forte. Il est un symbole de la mélancolie, de l'inertie de l'humain, de son incapacité à entreprendre. L'état de *spleen* et de langueur qu'il suggère est caractéristique du romantisme dans lequel il est difficile d'engager sa vie. C'est aussi un parfait lieu de rêverie, propice aux légendes et, en même temps, une sorte de purgatoire...

***Swamp Club* est un projet qui célèbre les dix ans de Vivarium Studio. Nombre de vos spectacles simulent une dramaturgie performative du « spectacle en train de se faire ». *Swamp Club* va-t-il proposer un retour sur ces dix ans de création ?**

Swamp Club va symboliquement marquer les dix ans de la compagnie et je vais, à cette occasion, retrouver la plupart des acteurs avec lesquels j'ai travaillé. Plus qu'une fidélité, ce nouveau spectacle va raconter la façon dont une compagnie peut résister. Si j'ai fondé le Vivarium Studio, c'est pour mettre sur scène ce que je ne voyais pas au théâtre. Je voulais triturer des thématiques, un peu comme un sculpteur malaxe sa glaise, et oser écrire pour le théâtre avec différents éléments. *Swamp Club* est sans doute la dernière partie d'une grande fresque (ou la première d'une nouvelle saga), s'intéressant à la charge qui nous revient de rester autonome. Quand notre compagnie s'est montée, nous n'avions pas de gros financements pour créer nos premières pièces, mais c'était une forme de choix. Comment peut-on, en effet, demander de l'argent en France lorsque l'on veut faire un spectacle sur l'envol et la chute et que l'on ne sait pas quelle forme cela prendra ? Mieux vaut se débrouiller, trouver une économie, des gens qui acceptent de travailler de cette façon, c'est-à-dire inventer son indépendance.

Swamp Club marque-t-il une rupture dans votre travail ?

Non, c'est la suite d'une longue saga. Je me suis aperçu, avec le recul, que nos créations s'emboîtaient les unes dans les autres et racontaient, plus ou moins, la même chose : elles montraient des gens calmes, plutôt pacifistes, qui avaient l'air de se poser les mêmes questions sur le monde. Pour le projet *Swamp Club*, je souhaite poursuivre mon travail sur le groupe, le collectif, cette fois renforcé par un quatuor à cordes pour donner à la fable une couleur opératique. Du personnage solitaire de Serge dans *L'Effet de Serge* au groupe utopiste de *La Mélancolie des dragons*, tous les personnages de mes pièces croient en la possibilité d'agir sur l'état du monde ou, tout du moins, de s'y engager poétiquement. Avec *Swamp Club*, je poursuis donc ma réflexion sur la puissance dont on dispose lorsqu'on est un groupe qui s'accorde sur des valeurs et qui décide de réaliser ou de rêver à des choses en commun.

Swamp Club raconte l'histoire d'un utopique centre d'art, menacé par un projet urbain. Que voulez-vous dire sur notre époque et la façon dont la gestion politique menace les lieux de création artistique ?

Le centre d'art représente avant tout un refuge. Je souhaitais montrer des gens qui décidaient de s'y retirer pour y travailler tranquilles, tels de doux utopistes. Avec tout ce qui se passe actuellement, je pense que, si l'on veut défendre l'art, il faut inventer des systèmes parallèles. C'est pour cela que je voulais utiliser la forme de la fable qui constate, quoi qu'il en soit, des choses très actuelles. Si des gens qui ont l'air d'être heureux apprennent que leur centre d'art va être détruit, que font-ils ? Est-ce qu'ils se révoltent, est-ce qu'ils continuent leur chemin ? Est-ce qu'ils se résignent, est-ce qu'ils deviennent violents, est-ce qu'ils appellent des amis à leur secours ? Ce sont toutes ces potentialités que nous explorons en répétitions. J'ai tendance à comparer cette fable à un livret d'opéra, parce qu'elle tient pour le moment en quinze lignes. Mais nous allons la tordre, la questionner, la mettre à l'épreuve du plateau et du scénario.

Vous avez l'habitude de travailler avec soin la musique de vos spectacles, qui crée des ambiances si fortes que l'on peut se passer de mots. Pourquoi avoir choisi, pour Swamp Club, d'inviter les musiciens d'un quatuor à cordes ?

J'ai toujours composé mes pièces en m'appuyant sur la musique. Pour moi, elle donne un climat. Elle permet également de créer une temporalité différente et de prendre en charge la psychologie des personnages, comme dans un film. Pour les dix ans de Vivarium Studio, je souhaitais collaborer avec des instrumentistes pour travailler quelque chose de plus lyrique. Nous allons sans doute procéder par citations, en puisant du côté de Chostakovitch ou de Schubert. Et puis cela rajoute des personnages dans la pièce, car je pense intégrer ces musiciens dans le dispositif scénique, tel un quatuor qui serait en résidence au centre d'art. J'espère aussi pouvoir travailler avec des musiciens locaux, à chaque étape de notre tournée. L'idée est que le quatuor se renouvelle dans chacune des villes où nous jouerons. J'ai envie, pour ce spectacle, de cette fragilité générée par le renouvellement incessant des musiciens qui, paradoxalement, nous amènent aussi la partition et le répertoire. Je suis sûr que cela peut aider le spectacle à rester mouvant, à nous maintenir tous en alerte.

Dans votre travail de composition scénique, le texte est un élément parmi d'autres. Dans Swamp Club, vos comédiens parlent plusieurs langues. Quel rapport au langage souhaitez-vous instaurer ?

Avec *Big Bang*, repartir à l'origine signifiait notamment se demander si un langage était nécessaire, si un bout de sac plastique ne racontait pas plus de choses qu'un mot. Je voulais que l'on regarde le spectacle comme un tableau. Pour *Swamp Club*, je pense que l'on va à nouveau parler sur le plateau. Je m'intéresse à ce qui se perd quand on parle. Plus clairement que d'habitude, je souhaite juxtaposer des langages différents, chacun activant tout un imaginaire. J'aime à penser les protagonistes de cette fable comme des gens qui ne parlent pas la même langue, mais qui savent pourquoi ils sont ensemble. Dans *Swamp Club*, je le répète, je conçois le texte comme un livret, auquel on va pouvoir ajouter des légendes, un peu comme une bande dessinée. D'ailleurs, la nouvelle bande dessinée me fascine par sa liberté de narration et sa puissance graphique (j'apprécie particulièrement des auteurs comme Charles Burns, Ludovic Debeurme ou Jens Harder).

Dans La Mélancolie des dragons, vous avez déclaré avoir rêvé autour de cette interrogation de Jean Starobinski : « L'attitude mélancolique ne peut-elle pas aussi s'entendre comme une mise à distance de la conscience face au désenchantement du monde ? » Avec Swamp Club, êtes-vous passé de la mélancolie à la révolte ?

La mélancolie est un état souvent associé à l'artiste ou à l'amoureux, c'est-à-dire à une personne qui attend soit l'inspiration, soit l'exaltation, capable de lui faire oublier sa condition d'être humain. Un tableau de Bruegel, *Patentia*, a constitué l'une des premières sources d'inspiration de *Swamp Club*. Je me suis interrogé sur ce que signifie être « patient ». Aujourd'hui, on dit à tout le monde d'être patient, d'attendre un peu, de surseoir le temps que l'on traverse la crise. Cela génère beaucoup de résignation et de renoncement. Je voulais reprendre à mon compte ce terme pour porter sur scène, de façon poétique, l'image d'un engagement et non d'une résignation. Pour moi, mettre en scène ces « utopistes », tels qu'ont été qualifiés les acteurs de mes spectacles, c'est montrer des gens qui osent entreprendre des choses liées à l'art et à l'environnement, sans avoir la prétention de donner des leçons ou de trouver des solutions tout seul à ce qui nous arrive politiquement et écologiquement. Mes personnages sont plutôt des individus qui ralentissent la vitesse du monde dans lequel on vit, pour en profiter, au moins le temps d'un spectacle... Dans *Swamp Club*, je veux questionner leurs origines et leur futur incertain. J'ai vraiment envie que l'on puisse ressentir qu'une résistance peut se mettre en place.

Quelles formes va prendre la résistance artistique et politique du Swamp Club ?

Lorsqu'un lieu artistique est menacé, il y a plusieurs stratégies : se contenter de ce que l'on a, faire appel à des politiciens, débiter une grève de la faim, être encore plus militant, fédérer une force politique plus importante que le micro-centre de pouvoir... Nous avons beaucoup d'options dramaturgiques à valider ou invalider lors des répétitions. Pour l'instant, je pense

au film *Les Sept Mercenaires*, dans lequel des cow-boys acceptent d'aider gratuitement un village à repousser des envahisseurs, même si j'imagine plutôt une trame où les résidents du Swamp Club arriveraient à se défendre par eux-mêmes, notamment par des moyens de théâtre. Mais l'idée d'une intervention de super-héros est tentante, tout comme la figure de Robin des bois...

Le temps de travail sur *Swamp Club* s'étend sur plusieurs phases, au Centre chorégraphique national de Montpellier comme au Théâtre de Gennevilliers. Est-ce là votre processus habituel de création ?

L'hiver dernier, il y a eu une résidence préparatoire au CCN de Montpellier pour expérimenter la relation avec la musique de chambre. Nous devions ensuite partir faire une résidence dans un lieu de « nouvelles technologies » aux États-Unis, mais Ola Maciejewska n'a pas obtenu son visa. Nous avons alors pris la décision de ne pas nous y rendre. Je ne peux pas oublier cet événement et il va certainement jouer un rôle dans notre future création : une Polonaise est refusée sur le territoire américain, alors que nous étions juste invités en résidence de création pour rêver et inventer, ça semblait incompatible... Par ailleurs, c'est la première fois en dix ans que nous avons pu répéter sur le plateau d'un théâtre : celui du T2G de Gennevilliers.

Dans vos projets, la placidité apparente des interprètes abrite une vie grouillante, un peu comme dans les tableaux de Bruegel, que vous citez. Comment travaillez-vous la présence de vos comédiens ?

Mes comédiens obéissent à des consignes chorégraphiques de déplacements, respectent des rythmes de parole et ne jouent jamais en pensant à leurs personnages. C'est souvent la combinaison des corps, d'un milieu naturel et d'un rythme de l'action qui produit la compassion, le rire, la tristesse ou la mélancolie. Je crois que le côté paisible, placide, des protagonistes de mes pièces donne de la place au spectateur pour mieux se mettre à l'intérieur des choses.

***L'Effet de Serge*, *La Mélancolie des dragons* et *Big Bang* sont trois spectacles dans lesquels l'art comme pratique amateur est une question de survie. Est-il devenu une espèce en voie de disparition dans *Swamp Club* ?**

Dans mes spectacles, j'essaie toujours de mettre en scène une liberté individuelle qui peut sembler dérisoire et qui s'exprime dans la pratique amateur de l'art. Si je m'intéresse à ces pratiques, c'est parce que les amateurs y consacrent du temps, sans pour autant avoir besoin d'en vivre. C'est plutôt par passion, comme un hobby. J'ai connu des gens qui avaient des doubles vies incroyables : heureusement, l'humain ne se résume pas à une facette ou à un métier ! Cela a aussi pour moi une résonance politique : ces jardins intérieurs échappent au système et donnent de l'espoir, dans une société qui érige, hélas, en normes des valeurs de profit et de rentabilité.

Propos recueillis par Marion Siéfert

▣

SWAMP CLUB

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 
durée estimée 1h40 - création 2013

17 18 19 21 22 23 24 à 16H

conception, mise en scène et scénographie **Philippe Quesne** collaboration artistique **Yvan Clédât, Cyril Gomez-Mathieu**
assistanat à la mise en scène **Marie Urban** costumes **Corine Petitpierre**

avec **Isabelle Angotti, Snæbjörn Brynjarsson, Ola Maciejewska, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h** (en cours) et un quatuor à cordes

production Vivarium Studio

coproduction Festival d'Avignon, Wiener Festwochen (Vienne), Théâtre de Gennevilliers Centre dramatique national de création contemporaine, Festival d'Automne à Paris, Foreign Affairs Berliner Festspiele (Berlin), La Ménagerie de Verre (Paris), Le Forum Scène conventionnée de Blanc-Mesnil, Kaaitheater (Bruxelles), La Filature Scène nationale de Mulhouse, Internationales Sommerfestival (Hambourg), Festival Theaterformen (Hanovre-Braunschweig), La Bâtie Festival de Genève
avec le soutien du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, de EMPAC Experimental Media and Performing Arts Center (Troy, États-Unis), de la Région Île-de-France et de la Spedidam avec la participation du Jeune théâtre national

ANTOINE DEFOORT ET HALORY GOERGER

Si **Halory Goerger** et **Antoine Defoort** parsèment leurs pièces de blagues plus ou moins élaborées, elles ne sont jamais gratuites mais toujours payantes. L'incongruité des situations qu'ils mettent en scène procède d'une subtile stratégie de frottement entre légèreté et philosophie, désinvolture et gravité. Leurs expériences s'inscrivent dans le champ du théâtre mais, de leur propre aveu, c'est un peu le fruit du hasard. Plasticiens bricoleurs d'objets et de concepts, formés à la fin des années 90 aux Beaux-Arts pour l'un, en sciences de l'information pour l'autre, ils s'emparent de tous les matériaux à leur disposition, sans aucune hiérarchie, les recyclent et les repositionnent pour produire des spectacles entre la conférence, la performance et la fiction. Les sciences humaines et sociales irriguent leurs créations et, s'il manie avec brio l'ironie et la dérision, le tandem fait preuve d'une exigence toute pointilleuse et prend résolument position contre l'ennui. Tous deux sont cofondateurs de l'Amicale de production, structure à mi-chemin entre la compagnie et le bureau de production, coopérative à cheval entre les arts visuels et le spectacle vivant, regroupant techniciens, administrateurs et artistes qui s'unissent et collaborent au gré des projets. C'est dans ce cadre qu'ils ont créé ensemble en 2008 &&&& &&&, un spectacle et une exposition traitant « de la science, de la fiction, et des deux réunis par un tiret ». Avec Julien Fournet, Antoine Defoort a participé au Festival d'Avignon en 2010 dans le cadre de la Vingt-cinquième heure avec *Cheval*, présenté comme un « traité abstrait du ricochet ». Il y revient, cette année, avec Halory Goerger et une proposition qui tient peut-être plus du *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert que du roman de Zola, ou peut-être pas.

www.amicaledeproduction.com

Entretien avec Halory Goerger et Antoine Defoort

Le projet de *Germinal*, créer un monde à partir de rien, ne manque pas d'ambition. Comment une telle idée vous est-elle venue ?

Antoine Defoort : Comme souvent, les origines de ce spectacle sont multiples. Nous avons amorcé un tout autre projet qui, pour des raisons diverses, a été abandonné. Il a fallu repartir de zéro et cette situation a, tout simplement, enclenché le mouvement d'un spectacle qui commence avec rien et qui s'auto-génère.

Halory Goerger : Ce qui nous intéressait n'était pas de remettre en scène l'histoire du monde mais de modéliser des possibles alternatifs en partant réellement de zéro et en éludant une série d'étapes clés, traditionnellement présentes dans ce qu'on pourrait appeler une histoire de l'univers. Cependant, au cours de nos recherches, nous sommes tombés sur des invariants comme l'invention du langage, qui apparaît comme une nécessité incontournable.

Quels sont les premiers stades de l'évolution façon *Germinal* ?

H.G. : Tout commence par la lumière, que nous inventons avec des outils théâtraux. En réalité, nous n'inventons pas littéralement la lumière, mais bien la lumière de théâtre. Ensuite, nous découvrons la matière, puis nous inventons la pensée. Les premières interactions naissent alors entre les individus, et, de là, la nécessité d'une nouvelle technique d'échange. Nous avons d'abord travaillé sur des archaïsmes : nous passons de la pantomime à un jeu théâtral assez forcé lorsque nous découvrons l'oralité. Avec la parole, le corps se met en jeu d'une façon différente. Tout au long du spectacle, nous acquérons une capacité à s'exprimer et à se mouvoir de plus en plus efficacement. C'est aussi une histoire du théâtre : on ne parle plus aujourd'hui sur une scène de théâtre comme on le faisait il y a cinquante ans.

Par quels moyens représentez-vous cette création du monde ?

H.G. : *Germinal* est un spectacle de plasticiens. Nous avons travaillé à partir d'un dispositif scénique contraignant, c'est-à-dire un plateau nu, typiquement théâtral, dans lequel s'inscrit le phénomène d'évolution. Ce dispositif détermine naturellement une série de comportements. Ce que nous inventons dans cet espace, c'est d'abord un langage pour communiquer et un système de jeu : rapidement, ce qui était un spectacle sur les systèmes endogènes et la création d'un monde est devenu, en parallèle, un projet sur l'histoire du théâtre. L'avantage d'un plateau vide, c'est qu'on peut le remplir énormément. Nous nous sommes notamment souvenus d'un concert des Talking Heads, *Stop Making Sense*, filmé par Jonathan Demme, dans lequel le *leader* du groupe - David Byrne - arrive seul sur la scène, muni uniquement d'une guitare et d'un radiocassette. Le groupe et la scénographie se composent au fil des titres jusqu'à correspondre au *decorum* typique d'un concert rock des années 70 avec quinze choristes, deux batteurs, etc. Nous trouvions cette idée de construction progressive très belle et nous avons voulu aller dans cette direction. Nous avons donc cherché à créer un système capable de croître indéfiniment. À un moment donné, nous avons même envisagé de passer notre permis cariste pour pouvoir conduire des engins de chantiers !

L'épuration scénique, au moins initiale, de *Germinal* contraste avec vos précédentes créations.

A.D. : Nous terminons en effet une série de projets conçus avec des dispositifs techniques lourds et à vue, plutôt antithéâtraux. Rien ne nous plaît tant que de partir sur des bases diamétralement opposées à celles du projet précédent. Pour le coup, *Germinal* a été l'occasion de grandes nouveautés dans nos pratiques respectives. Nous débutons en effet notre spectacle sur un plateau de théâtre, noir et nu, avec des pendrillons à vue. Pour une fois, on peut y apposer l'étiquette « théâtre » sans exagérer : il y a une continuité narrative, des personnages, on joue vraiment la comédie et il y a un véritable quatrième mur.

H.G. : C'est aussi la première fois que nous imaginons un dispositif qui nous permet de mettre en scène d'autres personnes,

car nous ne sommes pas uniquement les acteurs de notre propre écriture. C'est aussi le sujet de *Germinal* : mettre en scène, construire un collectif. Tout cela s'articule autour du langage : comment négocie-t-on ensemble pour parvenir à prendre des décisions, qui déterminent à leur tour la nature des outils qu'on utilisera pour communiquer ?

***Germinal* serait donc aussi un spectacle sur l'autogestion ?**

A.D. : Nous nous amusons en disant qu'avec *Germinal*, nous voulions faire une grande fresque socialiste. Au début, comme pour tous nos précédents projets, nous étions deux. Nous avons l'habitude de dire que c'est le spectacle qui décide, qu'il est au départ comme un golem, informe, qui nous parle et prend forme. Il est apparu assez clairement que le spectacle voulait parler de communauté, de la formation et de l'évolution possible d'une communauté. Pour faire communauté, il fallait que nous soyons plus de deux. Qui dit communauté dit communication, négociation, pouvoir et beaucoup d'autres choses, abordées dans la pièce.

H.G. : Ceci étant, nous n'abordons pas ces questions frontalement. Nous ne les traitons pas : nous ricochons dessus, les frôlons, les touchons à peine. Ce qui est assez caractéristique de notre travail. Il a fallu désamorcer des situations théâtrales un peu caricaturales comme le sont, en général, toutes celles qui procèdent des conflits de pouvoir. On a parfois l'impression, au théâtre et au cinéma notamment, que les gens passent leur temps à s'engueuler parce que c'est l'un des ressorts de la fiction. Pour ce qui nous concerne, notre expérience de la communauté n'est pas caractérisée par des tensions extrêmes, mais par une certaine bonhomie dans la négociation des tâches à effectuer ensemble. C'est, par conséquent, un groupe qui s'entend relativement bien.

Qui sont vos deux collaborateurs ?

A.D. : Arnaud est un ami musicien, Ondine est danseuse – elle a notamment été interprète chez Sara Manente et Loïc Touzé. Aucun d'entre eux n'avait une véritable expérience du théâtre. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous les avons sollicités : la qualité de leur expression est très peu théâtrale, par conséquent, compatible avec les nôtres, étant donné que nous n'avons pas non plus suivi de formation de comédiens. D'ailleurs, *Germinal* met en scène des gens qui ne sont pas acteurs, qui doivent découvrir et construire le théâtre comme ils découvrent et construisent le monde.

Comment s'est déroulé le processus de création ?

H.G. : Pour ce projet, nous avons écrit un texte à deux, que nous avons soumis ensuite aux comédiens.

A.D. : Nous avons écrit un grand catalogue de situations qui nous paraissaient valables, exploitables. Des fragments que nous testions au plateau et qui se validaient ou bien appelaient autre chose. Contrairement à d'autres créations, *Germinal* ne procède qu'à la marge de l'improvisation. De nombreuses discussions ont été nécessaires sur la cohérence de notre univers : les entorses nombreuses à la cohérence ont été soigneusement choisies et arrangées pour que l'ensemble tienne néanmoins. C'est la première fois que nous disposons d'un texte entièrement écrit.

***Germinal* est irrigué par les sciences de l'information, l'histoire des techniques, les sciences cognitives.**

Avez-vous travaillé à partir d'une documentation scientifique ?

H.G. : Je vais faire mon *coming out* et vous avouer que j'ai étudié les sciences de l'information ! Nous ne nous sommes pas constitué une bibliothèque à proprement parler, mais nous avons tous les deux compulsé les articles Wikipédia relatifs à tous les sujets possibles et imaginables ayant une connexion avec les sciences du langage, l'organisation de l'information et les taxinomies. Wikipédia est mon livre de chevet. Cette encyclopédie dont la matière est constituée par les usagers m'intéresse beaucoup. Si le temps de la représentation de *Germinal* était d'une semaine, et non pas d'une heure trente, on arriverait probablement jusqu'à l'invention de Wikipédia !

A.D. : Forcément, en ligne de mire d'une telle entreprise de création d'un univers, il y a l'utopie de parvenir à un objet qui puisse synthétiser l'ensemble des avancées effectuées. À ce titre, notre fascination pour l'objet internet, qui est probablement la synthèse des avancées médiatiques à l'échelle du genre humain, s'exprime naturellement dans la pièce.

H.G. : Plus précisément, dans *Germinal*, internet est l'outil qui nous permet de réaliser le final du spectacle, c'est-à-dire une belle chanson. Dans les premières étapes du travail, on revenait souvent sur la finalité de la présence de ces quatre acteurs sur le plateau : il fallait qu'ils aillent quelque part. Nous sommes rapidement arrivés à l'idée de leur faire chanter une belle petite chanson à la fin, un but assez simple, mais qui nécessite un certain nombre de compétences. La finalité de l'outil informatique sur le plateau procède plus globalement de la nécessité d'avoir des traces de l'évolution, de conserver les idées. Nous avons opté pour un raccourci grossier : les acteurs trouvent par hasard un ordinateur et l'utilisent immédiatement, avec une grande candeur.

Malgré ces thèmes scientifiques, on rit énormément pendant le spectacle. Assumez-vous un goût pour une certaine forme d'humour potache ?

A.D. : Je ne le dirais pas comme ça, car le mot « potache » peut être mal interprété. J'ai l'impression que « potache » suggère une certaine gratuité. Certes, dans nos stratagèmes, il y a un taux de blagues un peu élevé, mais elles sont toujours au service de quelque chose d'autre. Elles ont une fonction, elles ne sont jamais gratuites. Dans notre travail, il y a évidemment la recherche d'une saveur aigre-douce, un frottement entre quelque chose qu'on essaie de dire ou de montrer, des matériaux qui nous intéressent et qui nous semblent mériter d'être mis en exergue, et puis un traitement formel qui contrebalance le sérieux du propos. Je crois que c'est une histoire de covalidation, d'équilibre. Nous sommes véritablement amateurs de gravité, tout autant que nous le sommes de légèreté, et nous essayons de concilier les deux, quitte à se retrouver en position de grand écart. Vous savez, si nous faisons du théâtre, c'est un peu fortuit car nous avons plutôt un *background* d'arts plastiques.

Par conséquent, nous abordons sans doute le plateau de manière décomplexée, en utilisant tous les matériaux sans hiérarchie. Le texte, la lumière, les objets, la mise en scène, le rapport aux spectateurs sont placés sur un même plan et sont sujets à toutes sortes de décodification. Et donc toutes sortes d'expérimentation où l'humour a naturellement sa place.

Propos recueillis par Renan Benyamina



GERMINAL

THÉÂTRE BENOÎT-XII

durée 1h20

16 17 19 20 21 22 23 24 à 17H

conception **Antoine Defoort** et **Halory Goerger** lumière, vidéo **Sébastien Bausseron** son **Robin Mignot** consultante lumière **Annie Leuridan**

regard extérieur **Julien Fournet** programmation **Maël Teillant**

avec **Arnaud Boulogne, Ondine Cloez, Antoine Defoort, Halory Goerger**

production L'Amicale de production

coproduction La Biennale de la Danse de Lyon, Les Subsistances (Lyon), Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Buda Kunstencentrum (Courtrai), Kunstencentrum Vooruit (Gand), Le Vivat Scène conventionnée danse et théâtre (Armentières), le phénix Scène nationale de Valenciennes, Le Manège.Mons/CECN/Technocité, alcantara festival (Lisbonne), Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, Théâtre de la Manufacture Centre dramatique national Nancy-Lorraine, Festival Baltoscandal (Rakvere, Estonie), Noorderzon Performing Arts Festival (Groningen), Rotterdamsche Schouwburg (Rotterdam) et NXTSTP avec le soutien du Programme Culture de l'Union européenne avec le soutien de la Région Nord-Pas de Calais, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Nord-Pas de Calais, de la Ville de Lille ainsi que du programme européen apap/Performing Europe (DGEAC-Programme Culture)



INSTALLATION

LE JEU DE L'OIE DU SPECTACLE VIVANT

DU 16 AU 24 JUILLET (RELÂCHE LE 18)

DE 14H À 17H ET DE 18H30 À 20H

THÉÂTRE BENOÎT-XII - SALLE D'EXPOSITION

entrée libre

conception et réalisation **Julien Fournet** avec la collaboration d'**Antoine Defoort** et **Halory Goerger** textes **Julien Fournet** et **Halory Goerger**

sur une idée originale de **Matthieu Goeury**

production L'Amicale de production

coproduction le phénix Scène nationale de Valenciennes, L'L Lieu de recherche et d'accompagnement de la jeune création à Bruxelles
coédition Centre Pompidou-Metz, l'Amicale de production

Ce parcours donne à voir les méthodes de production et les problèmes souvent épineux auxquels font face les équipes désireuses de « monter un spectacle ». Fonctionnant à la manière d'un tableau parodique de la production contemporaine, cette pièce se situe entre le récit documentaire, un outil propédeutique et une critique dérisoire du fonctionnement de l'économie du spectacle vivant. À destination des personnes qui souhaitent éprouver les vicissitudes et les atermoiements qui jalonnent le parcours d'une création.

JEAN MICHEL BRUYÈRE/LFKs

LFKs est un collectif international d'artistes, fondé en 1991 et basé à Marseille. Si le groupe croise sans cesse toutes les disciplines, ce n'est pas qu'il soit à la recherche du « spectacle total », mais seulement qu'il a le souci constant de rester libre. Libre de traiter comme il faut les sujets qu'il aborde sans autre nécessité que celle de leurs thèmes : les luttes minoritaires, l'immigration clandestine, le chômage, l'image de l'animal dans la civilisation occidentale, le panafricanisme, la profanation comme base d'une société nouvelle... Chacun est alors l'origine d'un cycle de créations multiformes (films, spectacles, éditions, musiques, livres), long de plusieurs années et dont la liberté de penser est maintenue « par tous les moyens nécessaires ». Admirateur de Malcolm X, LFKs affirme « en toute chose, suivre son conseil ». Ils ont déjà présenté au Festival d'Avignon *Enfants de nuit* en 2002, *Jëkk (sui in res)*, atelier ouvert en 2004, *L'Insulte faite au paysage* en 2005, *Le Préau d'un seul* en 2009 et *La Dispersion du fils* en 2011.

www.epidemic.net/fr/art/bruyere/index.html

Entretien avec Jean Michel Bruyère par LFKs

Les animaux ou l'évocation du monde animal sont presque toujours présents dans tes œuvres, pourquoi ?

Jean Michel Bruyère : C'est certainement vrai qu'ils y sont toujours présents, d'une façon ou d'une autre, c'est-à-dire même lorsqu'ils n'y sont pas directement « représentés ». Mais plutôt que de me demander pourquoi, ne faudrait-il pas se demander ensemble si une œuvre sans l'animal est possible ? L'est-elle ? Peut-il être, en art, une seule œuvre qui ne supporte ni ne soutienne l'animal ? Une œuvre sans rien d'animal, sans aucun lien d'aucune sorte au monde animal, est-elle œuvre d'art ? L'animalité dans l'œuvre ne discrimine-t-elle pas nettement les œuvres d'art et les œuvres « sociales » (représentations de classe, des marqueurs sociétaux ou temporels) ? L'art, c'est le culte des bêtes. À travers l'art, l'homme s'est vu voyant l'animal, et ce point de vue ouvert sur l'être en mouvement est ce qui a fondé l'*humanité*. Que l'art depuis soit toujours à devenir quelque chose de plus que ce culte d'origine est bien certain – c'est même ainsi que chaque œuvre porte au monde une part de nouveauté – mais, pour mettre en œuvre un nouveau monde, pour voir le monde comme nouveau, il faut d'abord le *revoir* : le voir à nouveau. C'est ainsi que pour chaque œuvre, l'art recommence, revoit l'animal et le refait. Il n'y a pas de choix. À toute œuvre l'art revient et il vient de là ; l'art est ce qui est sorti de l'animal et l'a pu voir dans le monde. L'art, c'est la vocation des bêtes ; de la nôtre sans doute, mais à travers toutes les autres. Une œuvre est œuvre d'art quand sa perception nous procure les sensations vives d'une infinité d'allers-retours très rapides, infiniment rapides, entre le néant d'origine et le présent à l'œuvre, entre elle et le début. Et nos débuts montent à l'arbre, voilà tout. Que l'œuvre nous renvoie d'abord à notre pré-monde animal, puis nous ramène devant elle, en un seul instant, alors elle est une œuvre d'art. L'art est cette ligne de métro souterrain qui relie notre présence animale à notre conscience humaine, une ligne sur laquelle les œuvres sont des stations, des bouches ornées par quoi remonter toujours plus haut à la conscience du monde ; des salons noirs hominiens tracés, gravés de chevaux, de bisons, de rennes, d'ours et de bouquetins jusqu'aux lumières de Cézanne, jusqu'aux flous de Falk Richter, aux voilés anarchiques de Polke...

Mais peut-être que cette continuité connaîtra tantôt un immense bouleversement. Il est possible que cette vocation animale de l'art touche à une phase révolutionnaire et prenne une direction et un sens jamais empruntés en 50 000 ans d'histoire et de préhistoire de l'art. Car nous sommes sur le point de comprendre et mesurer l'horreur ancienne et toujours augmentée d'une « colonisation » des autres espèces animales par l'homme : colonisation de leur espace, de leur vie, de leur corps, de leur image et même de leur silence. La colonisation de l'animal est la plus atroce et la plus cruelle de toutes les colonisations jamais pratiquées par l'homme. Quelle qu'elle ait pu être la catastrophe des colonisations de l'homme par l'homme, rien n'aura atteint la monstruosité du sort que l'homme fait aux bêtes, aux fins de s'en servir, de les manger ou de les spolier. Les progrès récents de la science dans la compréhension des cultures animales, de ce qui apparaît peu à peu comme de la conscience animale, s'ils sont encore loin de révéler les animaux tels qu'en eux-mêmes, suffisent à nous faire regarder l'histoire du lien de l'homme aux animaux comme une erreur gigantesque, un désastre majeur, ancestral et constamment aggravé jusqu'à aujourd'hui. Ce lien doit être refait, changé partout et le plus vite possible et si profondément que seule une révolution le pourra transformer comme il faut ; une révolution dans laquelle l'art occupera la première place, en tant qu'il est ce qui nous sépare de l'animal et nous renvoie constamment à lui.

Qu'est-ce qui te plaît tant dans l'Afrique et les gens noirs ?

Rien ni personne ne me plaît parce qu'Africain ou Noir. Et de toute façon, quel que soit mon goût des êtres et des choses, jamais son exposition n'aiderait à comprendre ou estimer les œuvres dans la création desquelles je m'implique. Une œuvre est un objet public et il faut en parler essentiellement de façon politique, même lorsque son sujet n'a rien de politique. Le fait est que je me rapproche de tous ceux ayant de bonnes raisons de détester l'organisation de ce monde. Parce que ce monde a besoin de cela, il a besoin de toute la profondeur de notre réprobation, de notre appétit à le détruire pour enfin en habiter un autre. Il se trouve qu'aucun peuple n'a davantage de motifs que ceux noirs pour reprocher au monde ce qu'il est. Parce qu'il s'obstine à être sans eux, après avoir été si longtemps contre eux, les peuples noirs seraient insensés d'admettre et d'aimer ce que le monde est resté. Dans sa manière d'être un monde, ce que le monde est le moins, c'est noir et voilà ce qui constitue ma sympathie pour l'ensemble de la diaspora africaine. Il n'est pas question de compassion, c'est

seulement que ce monde est un enfer et que les Noirs en général n'y sont pour rien. Je ne cherche pas à me faire des amis, je noue des alliances.

Il faut voir que la décolonisation a été un échec et que l'Afrique continue de manquer au monde à ce jour. À l'équilibre du monde, il manque encore une puissance panafricaine, capable de rassembler enfin tous les peuples noirs, de fédérer leurs richesses, additionner leurs forces et réguler et balancer les forces d'Occident et les forces de l'Asie. Les indépendances africaines sont intervenues à un moment-clé du développement industriel occidental : les années 50 et 60. Un moment durant lequel les États-Unis comme les anciennes forces coloniales européennes n'ont pas résisté à l'idée de tirer profit de la décolonisation pour augmenter encore leur propre production et leurs gains. Afin que la décolonisation soit bien l'aubaine promise à l'industrie occidentale telle que celle-ci se trouvait déjà formidablement épanouie par la Seconde Guerre mondiale, il fallait absolument que fussent contrariées les ambitions d'indépendance réelle et de grande fédération des pays et des peuples africains. Tout au long des années 60, le mouvement panafricain a été patiemment détruit, sous les efforts conjugués de services secrets occidentaux (États-Unis, France, Belgique, Angleterre...), d'industriels occidentaux et de jeux monétaires internationaux alors entièrement conduits par des Blancs.

Aujourd'hui, la refonte, la remise, la renaissance du panafricanisme est une nécessité, un impératif. Les peuples noirs, qui représentent ensemble une telle quantité de l'humanité, ne peuvent pas rester plus longtemps fragmentés et divisés en une myriade de minorités démunies et exsangues. Les richesses naturelles africaines, une quantité fabuleuse des ressources mondiales, ne peuvent plus être dilapidées et accaparées par les Blancs ou les Asiatiques, qui ont déjà tant. La fierté trouvée dans le mouvement des indépendances par les peuples noirs, après des siècles de honte et d'humiliation, est presque entièrement évanouie. Elle doit être retrouvée afin que l'espoir d'une fédération revienne. Œuvrer à la régénération de cette fierté est donc indispensable et, à cela, tous les moyens sont bons, mêmes ceux presque dérisoires comme les miens. Ainsi, il faut comprendre que si je m'intéresse en priorité aux communautés et populations noires, c'est parce que le bien commun me préoccupe.

Y a-t-il une œuvre d'art que tu aimerais voir chaque jour ?

Non, je ne crois pas. Je tiens au contraire à ne pas voir d'œuvres d'art tous les jours, à pouvoir passer plusieurs jours sans voir aucune œuvre d'art. Les œuvres me fatiguent et m'effraient. Je préférerais, et de loin, voir chaque jour au crépuscule un renard dans ma rue.

Est-ce que la révélation d'une œuvre d'art passe par la quantité de regards posés sur elle ? Est-ce cela qui la fait exister ?

Il me semble que la question de l'existence, concernant l'œuvre d'art, doit être posée différemment : c'est l'œuvre qui nous fait exister et non le contraire. Et je ne dis pas exister en tant que « public », n'est-ce pas ? Je dis « exister ». Il reste alors à se demander quelle fréquentation de l'œuvre engage quelle existence pour nous. Pour nous faire tous exister, l'œuvre d'art ne réclame pas d'être vue par chacun et encore moins par tout le monde ensemble, sous la forme d'une foule, dans ce qu'il est convenu d'appeler un « succès ». Pour faire exister le monde, une œuvre a besoin de le connaître, mais non d'être reconnue par lui.

La foule est préjudiciable à la perception de l'art. D'abord parce que le phénomène de foule le plus souvent diminue ou contrarie la puissance de l'expérience intime et l'art alors n'arrive plus à l'individu, il est toujours déjà là (déjà pensé, déjà senti, mais ne lui arrive pas à lui, n'arrive pas vers lui). Ensuite parce que le phénomène de foule empêche que le tri ne se fasse entre les œuvres fortes et les œuvres faibles. La foule le plus souvent confond la puissance qu'elle exhale en acclamant et la puissance de ce qu'elle acclame.

Enfin, il faut remarquer à ce sujet, l'engouement que suscitent les grands musées, les grandes expositions de peintures ou de sculptures, sous la forme notamment de rétrospectives d'artistes occidentaux célèbres dans les trois derniers siècles. Ces agglomérats de foules devant les portes et les guichets, ces queues qui se forment parfois sur plusieurs centaines de mètres, comme à Orsay ou Beaubourg, ont quelque chose de désespérant. Il suffit d'observer la composition socio-culturelle de ces lignes interminables de gens dont l'attente dans l'inconfort le plus grand sera suivie d'une visite étouffante, épuisante, dans des espaces envahis et saturés de monde jusqu'à la nausée. Qui sont ces gens et pourquoi se rassemblent-ils en si grand nombre ? Quand on sait que l'hiver dernier à Paris, par des températures très rigoureuses, le public s'est trouvé capable d'attendre pratiquement une nuit entière afin de visiter l'exposition de toiles d'Edward Hopper, excellent graphiste mais peintre selon moi notoirement nul, dont les œuvres rendent infiniment mieux sous la forme de cartes postales que de tableaux, on ne peut pas croire que l'art soit la première raison de ces immenses rassemblements. À parcourir ces longues queues patientes et déterminées, l'on aperçoit vite une caractéristique remarquable : elles sont essentiellement composées de couples occidentaux de trente-cinq à cinquante ans environ, presque tous blancs, de classes aisées ou supérieures. Elles ne sont pas du tout représentatives de la population du territoire français, désormais largement moins homogène que cela. On comprend alors que ces cohortes viennent chercher là par dizaines de milliers, de jour comme de nuit, dans les grandes messes de l'art moderne et contemporain, le souvenir de la culture blanche au temps de son homogénéité et de sa supériorité sur le territoire national comme sur le monde. Elles ne sont pas à la recherche des sensations de liberté, d'innovation et d'inconnu que la création artistique peut offrir, ce sont des foules conservatrices qui viennent pour se trouver entre elles et se cacher ensemble leur peur du monde nouveau qui les submerge et dont elles savent que leur communauté n'en sera plus jamais le centre unique. Quand l'art devient l'objet et l'otage de tels élans réactionnaires, on comprend pourquoi un ministère de la Culture n'aurait jamais dû voir le jour, pourquoi il fut une invention de droite et tout l'intérêt qu'il y aurait à le détruire sans délai, ainsi que la myriade d'institutions et d'administrations nationales, régionales et locales qu'il a fait naître.

Ce que l'on considère comme le succès des manifestations culturelles, leurs surfréquentations oppressantes et aveuglantes, n'est qu'un pitoyable soubresaut de la classe des cadres des anciens maîtres du monde, une convulsion postcoloniale tardive. Qu'ils crèvent tous avec leur succès de fréquentation.

Est-ce important cependant qu'une œuvre soit dans le domaine public plutôt que dans la sphère privée ?

Ce qu'il faudrait surtout c'est que les œuvres d'art puissent rester loin du domaine commercial. N'avoir plus aucun lien avec l'argent, aussitôt qu'elles sont produites. Une œuvre devrait pouvoir n'être pas à vendre. La traduction de la valeur artistique en valeur argent, sur un marché de l'art, ne fonctionne pas. L'idée selon laquelle une grande quantité d'argent accumulée pourrait s'échanger en grande qualité d'œuvre d'art déjà réalisée n'a à mes yeux pas le moindre sens. À l'accumulation d'argent, passé un certain seuil, au-delà d'une certaine quantité thésaurisée, correspond obligatoirement une égale quantité accumulée de laideurs consenties, en vue de creuser toujours davantage son intérêt et son privilège à soi. Vouloir que les moyens de la laideur soient le critère d'évaluation finale de l'art est une idée pathétique. Je comprends que celui ou celle qui s'abaisse et s'humilie dans l'égoïsme et l'astuce rêve de s'embellir au bout d'un compte, mais c'est évidemment illusoire : le langage et sa logique propre s'y opposent. La réalisation d'une œuvre peut coûter cher à une société qui monnaie tout, mais à condition qu'elle ne vaille rien elle-même, qu'elle n'ait aucun prix une fois achevée.

Mais à part cela, qu'une œuvre ne soit pas obligatoirement et toujours à la disposition de tous ne me choque pas. Le retrait, la rareté d'une œuvre n'est pas ce qui le plus en épuise la puissance. Le mieux, à mon sens, serait que l'œuvre ne soit à personne, mais cela impliquerait de fait qu'elle ne soit pas non plus à tout le monde. Pour cela, le traitement des œuvres dans les anciennes civilisations africaines me paraît être un modèle possible.

Artiste ou délinquant, est-ce que ces deux modes de vie sont comparables ?

Ils le sont certainement, au moins en ce qu'ils sont tous les deux basés sur la rupture avec la règle, la norme et l'ordre établi. Entre artistes et délinquants, la sympathie est profonde. Pour ma part, la fréquentation des délinquants est, en dehors des artistes de notre collectif, la seule qui me convienne, que je trouve agréable et intelligente. C'est la seule à ne jamais mettre en danger la liberté que j'ai besoin de garder intacte, entière et immense pour avoir au moins une petite chance de parvenir parfois à créer quelque chose qui ne soit pas complètement indigne du mot art.

Néanmoins, il y a une grande différence entre l'art et la déviance. La déviance est une création de la règle, une invention de la norme. La norme n'est pas posée pour résoudre les problèmes de déviance dans une société ; la norme est le créateur de la déviance : sans loi pas de délinquance, sans juge pas de faute, sans prison pas de criminel.

Si l'art, lui et dans son avancée propre, dévie aussi et transgresse les normes et les codes d'une société, ce n'est pas pour ce qu'il en dépend, car il n'en dépend pas. Si l'art dévie les normes, c'est justement parce qu'il préexiste à ces normes quelles qu'elles soient et qu'il sera encore là après qu'elles auront disparu. C'est parce qu'il n'a aucune raison profonde de s'en préoccuper. L'art n'est pas une création de la loi.

Que penses-tu du port d'arme ? Est-ce le moment en France de s'armer ?

Je ne sais pas si c'est le moment, quel serait le bon moment ni comment le déterminer, mais, en tout cas, c'est un moment d'armement. Les quartiers regorgent d'armes désormais. J'ai passé les dernières six années à étudier l'histoire du Black Panther Party pour l'Autodéfense, un groupe américain d'action politique né dans les quartiers noirs d'Oakland, Californie, à la fin des années 60, devenu fameux pour avoir opposé à la brutalité de la police contre les Noirs une force populaire de dissuasion et fait du port d'arme un moyen politique. Si l'on en juge par ce précédent célèbre, quand les quartiers s'arment, c'est parce que la police est armée, parce que la police montre les armes à une population qui n'est pas en mesure (et pour beaucoup pas en droit) de reconnaître ladite police comme étant *aussi* la sienne. Lorsque qu'une police, tandis qu'elle opère sur le territoire de votre habitat, ne vous reconnaît pas en tant que l'un de ses *employeurs*, qu'allez-vous penser des armes qu'elle brandit devant vous ? Lorsqu'elle ne donne jamais à voir qu'elle est armée *aussi pour* vous et par vous, mais se comporte, au contraire, comme si elle était armée essentiellement *contre* vous, faut-il tant s'étonner qu'un jour, vous vous armiez à votre tour contre elle et bientôt même contre ceux qu'elle semble représenter et défendre de vous ? Si les « gardiens de la paix » s'avancent trop longtemps dans les quartiers les plus pauvres comme s'ils s'aventuraient dans des zones de guerre, ils finissent par y porter eux-mêmes la guerre ; la population en vient à *sécréter* un *lumpen* armé assez vaste pour se faire craindre, pour se faire voir comme dangereuse et hostile. À ce que j'ai pu constater à travers le monde jusque-là, la véritable et unique cause de la *répression* policière est la *pression* policière. Si l'on veut éviter la surenchère de l'armement dans les cités, il faut d'abord l'empêcher dans la police et, pour cela, il faut que les représentants du peuple, dont la police est le bras armé, représentent le peuple entier. Aujourd'hui en France, l'Assemblée dite *nationale* ne représente personne, que les vieux mâles blancs d'une seule classe sociale : celle d'une petite bourgeoisie de services, lèche-cul de la grande richesse. Ce manque de diversité de classes, d'ethnies et de genres dans la représentation politique et la discussion démocratique est responsable de toute l'inquiétude des villes.

Notons enfin que la recrudescence des règlements de compte à Marseille depuis quatre ou cinq années dans des milieux d'économie parallèle est une aubaine pour les conservateurs, qu'une hyper-médiatisation se charge d'exploiter au maximum afin de nous faire redouter l'armement illégal dans les quartiers pauvres. Mais il reste que l'économie parallèle est une créature, un enfant illégitime et non un ennemi du système économique légal et, qu'en l'état des choses, l'économie parallèle continue de faire vivre bien plus de personnes qu'elle n'en tue.

Les luttes semblent toujours plus fortes et plus belles quand elles sont du passé. Qu'est-il possible de faire maintenant ?

Je ne suis pas sûr que les luttes soient plus fortes et plus belles en s'éloignant. L'idée s'en transforme, mais cela ne signifie pas que leur réalité valait moins que le souvenir qu'on en garde. Simplement, le souvenir des révolutions ne sait pas conserver la joie et le rire qui ont accompagné leur instant et quelquefois même ont guidé tous leurs premiers pas : il les efface et fixe à leur place, dans la mémoire qu'on en garde, une quantité de poésie et d'utopie révolutionnaires largement supérieure à celle qui fut nécessaire aux combattants pour se convaincre de fiche tout par terre et de risquer leur peau. Si le rire révolutionnaire n'est pas mémorable, si à son impertinence l'histoire substitue de la *détermination*, c'est le signe qu'une lutte finit toujours reniée et mentie, quels qu'en soient les vainqueurs, qu'elle ait été réprimée ou qu'elle ait triomphé. Le sérieux, l'ampleur de vue et la surdétermination du révolutionnaire en lieu et place de son rire dévastateur et libérateur, voilà qui fait partie du révisionnisme par quoi toutes les luttes sont repeintes après coup. La révolution est une joie dont les vainqueurs tordent le souvenir afin de s'assurer qu'elle ne revienne pas.

Quant à savoir ce qu'il reste possible de faire dans le domaine de la révolte désormais, il me semble que deux approches peuvent a priori fonctionner : d'une part les révoltes et les résistances guerrières d'inspiration quasiment tribale et primitive, mais adaptées à la mondialisation du monde, donc a-territoriales et transnationales, d'autre part le séparatisme de communautés de très petite taille, elles aussi d'échelle tribale, dont le ferment du rassemblement et de la séparation ne serait pas ou non immédiatement un territoire, ne serait pas la création et la fixation d'un État, mais le développement nomade d'un *état d'esprit* qui trancherait radicalement sur l'idéologie dominante (comme certaines communautés d'Asie du Sud-Est l'ont si bien réussi).

À quoi sert la politesse ? L'insulte est-elle son contraire ?

La politesse et l'insulte sont en effet différentes, mais ne peuvent être opposées. Elles ont même un point commun : ce sont des formes quotidiennes de la création.

La politesse libère le comportement social des impositions que la nature veut lui faire. Elle est le moyen d'introduire de l'invention et de la liberté là où celles-ci sont les moins évidentes, là où la prédétermination est la plus forte. La politesse, parce qu'elle est une pure construction, entraîne un exercice quotidien de la volonté individuelle dans une créativité sans fin. Le formidable paradoxe de la politesse est d'être un ensemble de règles des plus contraignantes par quoi l'esprit d'initiative et d'invention se libère et la quantité des choix personnels dans les liens sociaux est infiniment décuplée. La politesse est une sorte de solfège de la vie ensemble : elle n'interdit pas la création, elle la porte et l'adore.

L'insulte, c'est la parole libérée du langage dans le langage. C'est une libération par la déconstruction de langue à des fins de réappropriation. L'insulte est le moyen pour l'humain de sortir vivant du langage. L'insulte et la grossièreté constituent ainsi deux figures majeures de la création, elles évitent que le langage ne se referme sur nous comme une tombe. On peut notamment pour s'en convaincre écouter l'extraordinaire richesse et qualité du rap français : Niro, Booba, Kerry James, Sefyu, Seth Gueko..., des artistes ayant pris la langue d'assaut et qui lui apportent tellement plus que le monde clos et assez beauf du théâtre ou les dérisoires « Maisons de la poésie ».

Comment peut-on échapper au pouvoir des institutions culturelles ?

En négligeant l'ensemble des récompenses qu'elles distribuent. Elles n'attrapent que les nigauds, avec leurs saucisses. Les institutions culturelles n'ont aucun pouvoir réel. Ce sont des agglomérats assez tristes de parasites vivant de l'énergie créatrice des autres. Le seul problème, c'est leur nombre et leur taille actuels. La quantité d'employés de bureau qui vivent sur notre dos est devenue formidable : il y a désormais beaucoup plus de tiques que de chiens.

Tu es athée mais manies les symboles religieux. Les références religieuses sont l'une des fondations de ton travail, cette fois tu choisis saint François, pourquoi ?

C'est une question à laquelle j'ai déjà plusieurs fois répondu et je ne voudrais pas développer longtemps ici sur ce point. Mais disons que les religions séparent et isolent, hors du monde et du commun, des figures dont tout le monde pourtant a besoin. Ces figures-là, il me semble utile de les défaire de leur sacre et de les ramener parmi les hommes et les femmes. Rendre à tous ce qui est commun, c'est ce qui doit être fait dans tous les domaines, y compris celui de la mémoire, des mythes et des imaginaires du passé.

François d'Assise. Ce que j'aime particulièrement chez François d'Assise, c'est le rayonnement qu'il offre à l'idée d'amitié et de fraternité – frère soleil, frère le loup, sœur la pluie, sœur la mort... La puissance brute et simple de ces concepts ne cesse de me fasciner – et comment cette mise en avant le conduit à négliger de façon tranquille et purement logique tout ce qui aurait pu gêner cette quête d'une fraternisation sans fin avec le monde et le vivant : négligence de l'argent, de la propriété, de l'écriture, de la préservation de soi... Je vois depuis toujours la négligence comme une arme politique redoutable. Négliger d'avoir jamais pour soi ce que le pouvoir veut tant pour lui, et partager cette négligence au sein de tribus fraternelles, amicales avec l'entièreté du monde : voilà le moyen le plus sûr de faire s'effondrer entièrement tous les pouvoirs.

François n'est pas un opposant ni un révolutionnaire, il n'a pas même dirigé vraiment les ordres religieux et séculiers nés très tôt de l'engouement pour sa philosophie de vie. Il n'était ni un religieux ni un civil. Il a fondé son incroyable harmonie et paix avec le monde sur une admiration de la vie guerrière de son époque : les codes de la chevalerie française et provençale. Il a rompu avec tout plaisir mondain dans l'intention de développer ce qu'il nommait « une joie parfaite »... Franchement, il n'y a aucune bonne raison pour ne pas s'intéresser à un cas aussi particulier que François d'Assise.

La sculpture occupe une place importante dans tes œuvres, peut-être même la principale, pourquoi ?

C'est tout à fait vrai qu'elle en est le centre. Mais je ne suis pas certain de pouvoir m'en expliquer ici. Les développements seraient bien trop longs. Je propose de le faire ailleurs et plus tard. Disons seulement que je suis convaincu que la sculpture est ce qui commence et termine le théâtre, que les voies théâtrales conduisent à une sculpture plus puissante que celle que les arts dits visuels n'ont jamais permis d'explorer. De nombreux artistes plasticiens des années 70 l'avaient pressenti et ont commencé à l'expérimenter, en investissant le champ théâtral, mais je ne vois pas que ces pionniers aient été exactement compris jusque-là.

Le Simple et l'Ouvert est la septième œuvre que le groupe LFKs montre ou crée au Festival d'Avignon depuis dix ans, c'est-à-dire choisie ou voulue par Hortense Archambault et Vincent Baudriller. 2013 est la dernière édition du Festival qu'ils dirigeront. Ils t'offrent un espace exigu et laid, comment vois-tu cela ? De quoi ce geste final est-il le signe à ton avis ?

Il y a deux ans, ils avaient choisi de nous confier l'inauguration en 2013 de la FabricA, avec une création que nous aurions pu mener dans le quartier de ce nouvel équipement du Festival, incluant la population de proximité et développant de cette manière les travaux que nous avons menés au Jas de Bouffan à Aix pendant trois ans pour la création d'*Une situation Huey P. Newton* au Festival d'Aix (2012). Finalement, ils ont changé d'avis et ont choisi plutôt pour l'ouverture le Groupe F, suivi de Krzysztof Warlikowski... C'est très différent. Mais c'est à eux qu'il faudrait demander les raisons de cette volte-face. Quant à moi, je n'ai pas posé de questions là-dessus. Le Festival qu'ils ont dirigé a été notre principal et très fidèle partenaire en France pendant dix années ; quoi qu'ils choisissent nous concernant, ils ont ma confiance et mon accord entier. Je n'ai pas besoin de savoir ce qui les motive.

Quant au lieu qu'en remplacement ils m'ont proposé pour une création beaucoup plus petite, la Salle Franchet au Lycée Saint-Joseph, quelle qu'en soit la médiocrité, je l'ai trouvé encore trop bien pour nous et trop vaste. À la troisième visite, j'ai demandé l'autorisation d'investir plutôt l'abri à vélos situé dans la sortie de secours de la salle. Ils ont accepté de la même manière qu'ils l'ont toujours fait avec moi, sans la moindre restriction ni hésitation, sans discuter. Je me sens très honoré. Ce choix est une grande chance pour nous.

Tu as choisi pour titre de ta prochaine création à Avignon *Le Simple et l'Ouvert*, pourquoi ce choix plutôt ringard ?

C'est le sous-titre seulement, le titre est : *Troisième vie de François d'Assise*, ce qui n'est guère plus brillant. Je ne sais pas pourquoi, mais je n'avais pas envie d'un titre qui nous distingue et nous flatte. J'ai pensé que c'était une bonne chose que notre titre soit stupidement petit-bourgeois. C'est l'origine familiale de François d'Assise (la famille d'un riche marchand drapier) qui m'a fait penser que ce serait bien ainsi. Un titre comme point de départ trop connu vers autre chose de complètement inconnu, un titre dont on pourrait se défaire facilement et dès que ça commence. Pour commencer.

Entretien réalisé par Delphine Varas de LFKs

TROISIÈME VIE DE FRANÇOIS D'ASSISE

LE SIMPLE ET L'OUVERT

SALLE FRANCHET DU LYCÉE SAINT-JOSEPH
création 2013

11 12 13 14 15 19 20 21 22 23 DE 13H À 18H
SANS RÉSERVATION, DERNIÈRE ENTRÉE À 17H30

d'après

Frères Ange, Léon et Ruffin, Thomas de Celano, Les fioretti de St François d'Assise, Chrétien de Troyes, Léon Bloy, John Rawls, Amartya Sen, Martha Craven Nussbaum, James Carr

avec

Thierry Arredondo, Goo Bâ, Hannes Braun, Martine Brunott, Jean Michel Bruyère, Enzo Carniel, Jean-Paul Curnier, Nadine Febvre, Delphine Varas

et

Florian Belle, Louise Bruyère, Delphine, Franck Di Meo, Benjamin Forte, Johan Gabriel, Axel Gnaman, Salah Khouiél, Stéphanie Kola, Laura, Aurélie Marianne, Charles Michel Kamel Naimi, Lukas Panier-Ramora, Rose, Assane Sène, Jean-Philippe Sourisseau, Djibril Sow, Rémy Tempia, Barbara Wojciekovsky, Farrah Zaidi...

production LFKs, Epidemic
coproduction Festival d'Avignon
avec le soutien de la fondation BNP-Paribas

NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL

Nicolas Klotz et **Élisabeth Perceval** développent un mode d'écriture et de filmage qui interroge autant la forme cinématographique que les bouleversements du monde d'aujourd'hui. Ils filment l'être humain, fragilisé et mis en danger par l'organisation sociétale, de l'entreprise aux institutions étatiques, qui, plutôt que de le soutenir, souvent le brisent. C'est cette fragilité de l'homme qui est au cœur de la *Trilogie des temps modernes*, constituée des films *Paria* (2000), *La Blessure* (2004) et *La Question humaine* (2007), ces deux derniers ayant été présentés à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes. Avec *Low Life*, c'est la jeunesse comme puissance d'antiquité prise dans l'envoûtement du contemporain qui fait irruption au Festival de Locarno en 2011. Aujourd'hui, ils développent deux projets de films fantastiques qui se passent pendant la Révolution française, *Ceremony* écrit par Élisabeth Perceval et *Les Talons rouges* par l'écrivain Yannick Haenel. Confrontant le cinéma à des espaces autres que les salles de projection, ils réalisent des installations pour des lieux de création contemporaine, comme récemment *Collectif Ceremony* présenté à l'Overgarden Institute for Contemporary Arts de Copenhague. Au Festival d'Avignon en 2011, Nicolas Klotz a filmé la mise en scène de Frédéric Fisbach de *Mademoiselle Julie*, avec Juliette Binoche dans le rôle-titre. L'occasion pour lui d'interroger et de renouveler le rapport entre spectacle vivant et cinéma. Il présentera également cet été, *Hamlet in Palestine*, un film qu'il vient de tourner avec Thomas Ostermeier.

Entretien avec Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

Des soixante-sept années d'existence du Festival d'Avignon, il existe des centaines d'heures d'archives, sonores ou en images. Comment avez-vous construit le synopsis de votre film ?

Il n'y avait pas de synopsis à proprement parler, mais des intuitions, des désirs et beaucoup de discussions avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller. La beauté du documentaire, c'est justement la possibilité de filmer le mouvement d'un film en train de se faire. Les directeurs du Festival nous ont ouvert grand les portes de leur travail entre 2011 et 2013. Et comme nous sommes des cinéastes, c'est avant tout le vivant qui nous intéressait, c'est-à-dire les artistes et leurs travaux en cours pour Avignon, avec l'idée de montrer comment ces travaux sont habités, hantés et inspirés par toutes sortes de fantômes. Le Festival d'Avignon est en effet peuplé de fantômes : ceux de l'Histoire, du politique, du théâtre, du cinéma et des spectateurs. Il y a très peu d'archives dans le film. Nous voulions que le film crée ses propres archives. Il s'agit d'un film-manifeste qui propose d'amener le cinéma et ses interrogations au cœur de cette tempête créatrice qu'est le Festival d'Avignon aujourd'hui.

La plus grande partie des images de *Le vent souffle dans la Cour d'honneur* ont été réalisées par vous, Nicolas Klotz. Techniquement qu'avez-vous utilisé comme matériel de tournage ?

Le cinéma est en pleine mutation, avec l'apparition de petites caméras HD, de logiciels de montage, d'étalonnage, de mixage, qui permettent d'expérimenter de nouvelles manières de faire des films. Je me suis servi de plusieurs caméras, d'un Lomokino et de mon I-Phone. Ces nouvelles caméras amènent de nouveaux gestes qui tiennent davantage de la peinture que de la photographie. Pendant le tournage, nous parlions du film comme d'une peinture documentaire, où les visages et les corps des acteurs, des metteurs en scènes et des spectateurs auraient une place importante, ouvrant et fermant des espaces narratifs avec le son. Un film comme celui-ci n'aurait pas pu se faire il y a dix ans, la technologie était alors plus lourde et offrait moins de liberté. Par ailleurs, en dix ans, le Festival a beaucoup transformé la création européenne. On se sentait donc très en phase avec les artistes que nous filmions. C'est à travers nos rencontres avec eux et leur travail que le film est né.

Vous êtes-vous imposé une certaine objectivité dans les choix que vous avez dû faire au moment du montage ou revendiquez-vous le droit à la subjectivité ?

Comment parler d'objectivité au cinéma ? Comme dans la vie, dès que vous regardez quelqu'un ou écoutez une parole, la sensibilité pulvérise l'apparence des choses. Il s'agit de saisir quelque chose d'intime, d'intérieur, de moins immédiatement visible que ce que l'œil perçoit. Cela nécessite du temps, de la confiance, de venir filmer plusieurs fois, de regarder et d'écouter beaucoup. Le montage, ce n'est pas se dire : « Ça on garde, ça on ne garde pas. » C'est construire une expérience cinématographique. C'est cette expérience *live* d'un film en train de se faire que nous cherchions dans l'assemblage des plans et des sons. Moins dans la construction d'un sens définitif que dans les sensations à travers les rythmes, les ellipses, les ruptures ou la durée des plans, qui ouvrent des espaces à l'imaginaire.

Vous avez réalisé des interviews, vous avez filmé des répétitions, vous utilisez des images d'archives. Cela fait-il de votre film un documentaire ?

Au cinéma, la frontière entre documentaire et fiction n'existe pas. La caméra ne fait pas la différence entre les deux. Par exemple, à Avignon, nous avons mis en place dans le hall d'escalier de notre appartement un rituel de filmage que nous appelons le *chœur*. À ce moment-là, nous imaginions que ce chœur serait au cœur du film. Chaque fois que nous y tournions, la lumière éclairait les murs autrement et créait une ambiance vraiment particulière qui teintait la discussion. Nous y avons filmé une vingtaine de personnes – acteurs, philosophes, spectateurs... – mais il ne reste que Nicolas Bouchaud, Silvia Costa et deux spectateurs dans le film. Et pourtant, tous étaient passionnants. On pourrait faire un film sur le Festival uniquement

avec ces moments-là, dans ce même lieu, toujours différent. Même s'il reste très peu de choses de ces tournages, la lumière de cette cour intérieure, l'intimité et la beauté des paroles qui ont été dites planent sur l'ensemble du film. Il s'est passé quelque chose de cet ordre-là à Cesena où nous sommes allés filmer le travail de Romeo Castellucci. Une certaine couleur est apparue, appelant d'autres couleurs. Une attention particulière a été portée aux lieux et à la lumière, à la sonorité des voix et à la clarté des rencontres.

Vous sous-titrez votre film *Les utopies contemporaines du Festival d'Avignon*. Le Festival vous est donc apparu comme le lieu où il est encore possible de rêver l'art du théâtre ?

Bien sûr. On ne peut pas filmer quelque chose qui n'existe pas. Mais pour rêver l'art du théâtre, convoquer l'histoire, la philosophie, la politique, il faut évacuer les milliards d'images et les clichés que l'industrie de l'information véhicule chaque seconde comme étant la réalité. Autant les artistes que les spectateurs. Il faut se réapproprier nos imaginaires. C'est une bataille essentielle aujourd'hui et la balle est, à la fois, dans le camp des artistes et dans celui du public. Le public ne doit pas s'exclure de ça. Les utopies ont toujours divisé. Dans le travail que Thomas Ostermeier a fait l'année dernière avec *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, il y avait un long extrait du texte de Tiqqun qui a valu trois années d'enfer policier à Julien Coupat et Yldune Levy, *L'insurrection qui vient*. Et je me souviens d'un débat assez houleux à l'École d'Art où un spectateur disait que le texte était « fasciste et irresponsable ». Comment rêver, comment éveiller nos imaginaires, sans diviser ?

Vous avez été metteur en scène de théâtre, vous avez réalisé un film, *Mademoiselle Julie*, en parallèle du spectacle mis en scène en 2011 par Frédéric Fisbach. Cette connaissance intime du théâtre vous a-t-elle aidé dans la réalisation du film ?

Heiner Müller, Klaus Michael Grüber, Bernard-Marie Koltès, Didier-Georges Gabily et le Théâtre du Radeau ont beaucoup inspiré notre travail de cinéma, à des niveaux très différents. Mais ce qui se passe bien sur un plateau de théâtre n'augure de rien par rapport à la caméra. La caméra est impitoyable pour celui qui filme. Elle ne pardonne rien. Il faut amener la caméra là où il ne s'agit plus de théâtre filmé et où celui qui filme peut respirer, engager son corps, ses propres rêves et ses émotions. Sinon, ça ne peut qu'être frustrant pour tout le monde. Au fond, c'est comme filmer les acteurs. Si vous ne vous engagez pas, l'acteur fera son travail, mais il ne se passera rien sur la pellicule, parce que vous ne prenez pas le risque de porter un regard sur l'homme ou la femme devant vous. C'est ce chemin qu'il faut trouver vers l'acteur, vers des répétitions ou vers un spectacle. La caméra arrive à un certain moment seulement. On ne peut pas y parvenir comme ça. Il faut prendre le risque de l'intime.

Deux cinéastes sont présents dans votre film : Jean-Luc Godard par la voix et Christophe Honoré lors d'un débat avec le public. Comment voyez-vous aujourd'hui les rapports entre cinéma et théâtre dans un festival comme celui qui existe aujourd'hui à Avignon ?

Le corps de Jean-Luc Godard est aussi montré, en contre-jour, certes, mais il est bien là. Comme l'écran de *La Chinoise* monté dans la Cour d'honneur en 1967. Quand je vois un écran, je pense toujours à Godard. C'est peut-être le cinéaste le plus concret de l'histoire du cinéma. Image, son, écran. La place du cinéma dans le Festival d'Avignon me semble très floue. Peut-être parce qu'il y a beaucoup d'idées toutes faites sur le cinéma comme industrie, alors qu'il est depuis toujours aussi un artisanat, et qu'il le sera de plus en plus, grâce aux nouvelles possibilités ouvertes par la technologie. Avignon pourrait connecter ensemble l'histoire du cinéma, l'histoire du théâtre et les horizons ouverts par les nouvelles technologies. Projeter des films dans des théâtres ou des lieux plus singuliers. Inclure un travail de cinéma dans le travail d'une mise en scène. Ce qui n'est pas du tout la même chose que l'art vidéo ou la présence de caméras vidéo sur scène, qui donnent souvent l'impression d'être un peu coincé entre la pauvreté des plans ou la tentation du spectacle hollywoodien.

Romeo Castellucci, dans une interview filmée, revendique un théâtre qui soit « un champs de bataille », c'est-à-dire un lieu qui soit à la fois un espace de contestation et de propositions artistiques fortes et même dérangeantes. Après les deux années que vous avez passées au plus près du Festival d'Avignon, avez-vous le sentiment que c'est aussi ce que le public attend ?

Je ne sais pas ce que le public attend, mais beaucoup de décideurs affirment qu'ils le savent. D'évidence, il existe des publics. Nous avons rencontré beaucoup de spectateurs, qui prennent assez fortement position et s'engagent dans ce « champ de bataille » dont parle Romeo Castellucci. Cette bataille est bien là aujourd'hui. Elle est puissamment esthétique, publique, économique et politique. La pire des choses serait de faire ce qu'on imagine des attentes du public. À la longue, il n'attendra plus rien. Je crois que l'expérience la plus violente que j'ai vécue dans la Cour d'honneur, c'est la manière dont des groupes de spectateurs quittaient certains spectacles après quinze minutes. Ce n'est pas le fait de quitter le lieu, car le théâtre est un espace démocratique, mais la manière de le faire, avec une violence incroyable d'intimidation et de mépris, en exprimant haut et fort leur position dans le champ de bataille. Cette recherche du public et du consensus, ce n'est pas mourir sur le champ de bataille, c'est la mort du champ de bataille, c'est-à-dire un cimetière.

Valérie Dréville dit dans votre film que le théâtre reste pour elle « un mystère ». Avec votre film vouliez-vous révéler un peu de ce mystère ?

Un mystère, par essence, ne peut pas être révélé. Mais il peut être conjuré, exorcisé ou partagé. En quelques phrases, Valérie Dréville nous le fait ressentir. Cela se voit sur son visage et dans ses silences. Nous avons tourné ensemble il y a quelques années. Elle trimballe cette aura avec elle et nous filmons ce qui est là. Avec un texte ou sans texte. Juste une caméra et quelqu'un dans un peu de lumière. Ce qui est également la nature de l'épilogue africain à Brazzaville, où le film se termine.

Vous montrez des images du spectacle mis en scène par le Groupe F, présenté pour l'ouverture du chantier du nouveau lieu de répétitions et de résidence du Festival d'Avignon, la FabricA, qui se situera au croisement des quartiers Monclar et Champfleury. Avez-vous le sentiment que ce moment est annonciateur d'un vrai tournant dans l'histoire du Festival ?

Nous avons ressenti une vraie euphorie et ça se voyait dans tout ce que nous avons filmé cette nuit-là. C'était quasiment tellurique. Des jeunes, des vieux, des femmes voilées, des couples, des familles, des gamins partout qui avaient les yeux pleins de lumière ! Mais il ne faut pas se faire d'illusions, un vrai tournant dans le Festival d'Avignon, cela veut dire un tournant majeur en France comme en Europe. Comment réconcilier les milieux populaires avec cette utopie, perdue ou à venir, du champ de bataille dont parlait Romeo Castellucci ? C'est un mode de vie, pas de consommation. C'est assez étonnant de constater que le Festival d'Avignon, avec la FabricA, a pu réaliser ce rêve de Jean Vilar, vieux de cinquante ans, dans une période où on ne parle que d'austérité et d'économies. Après dix ans, Vincent Baudriller et Hortense Archambault ont élargi le champ de bataille à l'extérieur des remparts. Il faut en profiter pour y amener ce qui se fait de plus audacieux et de plus contemporain.

En présentant votre projet, Élisabeth Perceval, Antoine de Baecque et vous-mêmes, dites vouloir donner à voir « l'essence du Festival d'Avignon ». Une fois votre travail réalisé comment définiriez-vous cette « essence » ?
Inflammable.

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval sur des questions de Jean-François Perrier



LE VENT SOUFFLE DANS LA COUR D'HONNEUR

LES UTOPIES CONTEMPORAINES DU FESTIVAL D'AVIGNON

durée 1h40 - création 2013

OPÉRA-THÉÂTRE - entrée libre - billets à retirer à la billetterie du Cloître St-Louis à partir du 5 juillet

13 À 15H ET 18H

CINÉMA UTOPIA-MANUTENTION

16 19 22 25 À 17H (voir page 147)

un film de **Nicolas Klotz** et **Élisabeth Perceval** réalisation **Nicolas Klotz**
écriture **Antoine de Baecque, Nicolas Klotz, Élisabeth Perceval**

production La Compagnie des Indes
coproduction ARTE, France Télévisions et Festival d'Avignon

Le film sera diffusé le 13 juillet sur ARTE et le 19 juillet sur France 2.
Un DVD du film sera édité par La Compagnie des Indes (voir page 146).

DES ARTISTES UN JOUR AU FESTIVAL

Ce 67^e Festival d'Avignon est aussi la dernière édition que nous avons imaginée. Nous l'avons voulu ouvert à de nouveaux horizons et tourné vers l'avenir. Nous souhaitons également témoigner du fait que le mouvement et l'énergie que nous lui avons insufflés ces dix dernières années provenaient de la présence et de l'engagement des artistes que nous avons invités, en particulier les treize artistes associés : Thomas Ostermeier, Jan Fabre, Josef Nadj, Frédéric Fisbach, Valérie Dréville, Romeo Castellucci, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler, Olivier Cadiot, Boris Charmatz, Simon McBurney, Stanislas Nordey et Dieudonné Niangouna.

Parmi eux et parmi ceux qui sont venus régulièrement et qui n'étaient pas présents avec un spectacle dans le programme, beaucoup ont exprimé leur envie de partager avec nous cette édition. Nous avons invité ceux qui étaient disponibles à venir faire une proposition artistique pour une fois, ou deux, dans un lieu du Festival. Que ce soit avec une lecture, un film, une performance ou même un spectacle, chacun a trouvé une forme pour participer et manifester ainsi de son attachement au Festival d'Avignon. Avec le temps, ces artistes ont créé un lien fort avec nous et avec les spectateurs : ils racontent, dans leur diversité et leur singularité, le Festival d'aujourd'hui. Nous les remercions chaleureusement de leur présence.

Hortense Archambault et Vincent Baudriller

GUY CASSIERS



ORLANDO

OPÉRA-THÉÂTRE

6 À 18H durée 1h45

spectacle en néerlandais surtitré en français

mise en scène et scénographie **Guy Cassiers**

texte **Virginia Woolf**

traduction en néerlandais **Géraldine Franken**

adaptation et costumes **Katelijne Damen**

dramaturgie **Erwin Jans** collaboration artistique **Luc De Wit**

vidéo **Frederik Jassogne** lumière **Giacomo Gorini**

son **Diederik De Cock**

avec **Katelijne Damen**

production Toneelhuis

avec le soutien des Autorités flamandes

Passionné de littérature, Guy Cassiers coadapte le roman fantastique et inclassable de Virginia Woolf, et le transforme en solo pour la comédienne flamande, Katelijne Damen, incarnant tour à tour Orlando et son biographe. *Orlando* est un roman d'éducation qui traverse les époques, les genres et les codes littéraires : il raconte l'histoire d'Orlando, jeune homme qui deviendra femme, dont la trajectoire commence à l'époque élisabéthaine pour s'achever au début du XX^e siècle. Dans une scénographie mouvante, où s'exerce toute la maîtrise visuelle du théâtre de Guy Cassiers, c'est une ode à la vie, à l'imagination et aux sens qui est ici chantée. Depuis 2006, Guy Cassiers a présenté six spectacles au Festival d'Avignon.

SASHA WALTZ



DIALOGUE 20-13

OPÉRA-THÉÂTRE

7 À 19H durée estimée 1h10 - création 2013

avec **Sasha Waltz & Guests,**

GIOM/Guillaume Bruère, Burak Özdemir (en cours)

Dialogue 20-13 fait partie du programme mis en place pour les 20 ans de la compagnie Sasha Waltz & Guests et à l'occasion de sa nomination en tant qu'Ambassadrice culturelle de l'Union européenne.

Pour la chorégraphe Sasha Waltz, les projets interdisciplinaires *Dialogue* constituent des plateformes de travail intensément créatives. « Ce qui m'intéresse, dit-elle, c'est d'avoir la plus grande liberté possible dans l'art, et non de me soumettre à des limitations de forme ou de contenu. » Ces rencontres entre artistes visuels, musiciens et danseurs sont donc autant de célébrations du moment de la création, de l'énergie libre de l'improvisation et du pur bonheur de l'expérimentation. Pour Avignon, Sasha Waltz, accompagnée de quelques-uns de ses danseurs, ira à la rencontre de l'artiste français GIOM/Guillaume Bruère et de Burak Özdemir, joueur de basson originaire de Turquie. Elle a déjà présenté cinq spectacles au Festival d'Avignon.

ALAIN PLATEL

✳

OUT OF CONTEXT. FOR PINA

OPÉRA-THÉÂTRE

9 À 18H durée 1h25

conception et mise en scène **Alain Platel** dramaturgie **Hildegard De Vuyst** assistantat à la mise en scène **Sara Vanderieck** lumière **Carlo Bourguignon** son et musique électronique **Sam Serruys, Bart Uyttersprot** costumes **Dorine Demuync**

créé et dansé par **Mathieu Desseigne Ravel, Kaori Ito, Emile Josse, Mélanie Lomoff, Ross McCormack, Quan Bui Ngoc, Romeu Runa, Elie Tass, Rosalba Torres Guerrero, Hyo Seung Ye**

production les ballets C de la B / coproduction Théâtre de la Ville-Paris, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, TorinoDanza, Sadler's Wells (Londres), Stadsschouwburg Groningen, Tanzkongress 2009 Kulturstiftung des Bundes, Kaaitheater (Bruxelles), Wiener Festwochen avec le soutien de : Autorités flamandes, Ville de Gand, Province de la Flandre-Orientale

Dans *Out Of Context. For Pina*, le chorégraphe Alain Platel retourne aux origines de la danse et part à la recherche d'un langage physique lié à l'inconscient, à l'arbitraire, à l'incontrôlé. Lorsque ses dix danseurs entrent en scène, ils sont habillés pour la ville, jeunes citadins anonymes. Mais une fois enlevée leur panoplie urbaine, très vite, ils ne sont plus que gestes, spasmes, tics et cris. À partir de cet alphabet élémentaire, leurs corps recomposent une langue : celle des différents, celle des démunis. Les ballets C de la B ont choisi de reprendre ce spectacle joué en 2010 au Festival d'Avignon, où Alain Platel avait déjà présenté sept spectacles.

CHRISTOPH MARTHALER

田◎

KING SIZE

OPÉRA-THÉÂTRE

10 À 21H | 11 À 18H durée 1h20 - 1^{re} en France

mise en scène **Christoph Marthaler**
musique **Bendix Dethleffsen** scénographie **Duri Bischoff**
dramaturgie **Malte Ubenauf** costumes **Sarah Schittek**
lumière **HeidVoegelinLights**

avec **Tora Augestad, Michael von der Heide, Bendix Dethleffsen, Nikola Weisse**

production Theater Basel

L'enharmonique est un procédé de composition musicale reposant sur le fait que deux notes nommées différemment peuvent produire le même son. Selon Christoph Marthaler, les relations humaines seraient impossibles si les êtres n'usaient et n'abusaient de l'enharmonique. Assis ou couché dans un lit *king size*, un couple-chanteur passe en revue un répertoire éclectique allant de la musique sérielle à Michel Polnareff, en passant par Bach et les Jackson Five. Dans cette comédie flirtant avec le boulevard, les personnages cohabitent sans se percevoir vraiment et le rêve prend le pas sur la réalité. Christoph Marthaler a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2010.

PETER BROOK

▲

PETER BROOK - SUR UN FIL...

OPÉRA-THÉÂTRE

12 À 11H30 durée 1h26

un film de **Simon Brook**

production Brook Productions
coproduction Cinemaundici, Ermanno Olmi et Luigi Musini, ARTE
en association avec le Centre International de Recherche Théâtrale

projection avec le soutien d'ARTE

Pour la première fois depuis quarante ans, le metteur en scène Peter Brook a accepté d'ouvrir le rideau sur la face cachée de son travail et de livrer les « secrets » de ses méthodes. En pénétrant dans l'intimité d'un atelier de recherche et d'improvisation pour lequel il a réuni, autour de lui, un groupe international d'acteurs et de musiciens, ce film de Simon Brook nous invite à vivre une expérience théâtrale et philosophique unique, sur un fil... Peter Brook a présenté au Festival d'Avignon *La Conférence des oiseaux* en 1979, *Le Mahabharata* en 1985 et *La Tempête* en 1991, puis en 2006, une pièce sud-africaine, *Sizwe Banzi est mort*.

Projection suivie d'une rencontre avec **Peter** et **Simon Brook**.

ARTHUR NAUZCYIEL

田◎

KADDISH

OPÉRA-THÉÂTRE

12 À 19H durée 1h20

texte **Allen Ginsberg**
lu par **Arthur Nauzyciel**

production Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre
coproduction Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme

Kaddish est un long poème d'Allen Ginsberg, écrit en 1961, sous amphétamines, trois ans après la mort de sa mère, Naomi, militante communiste devenue folle, alors qu'il croit la revoir dans une rue de Manhattan. En s'inspirant de la prière dite lors des enterrements juifs, il retrace son histoire avec elle, ses séjours à l'hôpital, sa détresse, mais aussi New York et l'Amérique de ces années-là. Arthur Nauzyciel porte ce chant d'amour cruel et douloureux, où la narration impitoyable de la descente aux enfers de Naomi est traversée de poésie mystique. Depuis 2006, Arthur Nauzyciel a présenté quatre spectacles au Festival d'Avignon.

CLAUDE RÉGY

▲ BRUME DE DIEU

UTOPIA-MANUTENTION
14 17 20 23 À 17H durée 1h35

un film de **Alexandre Barry**
d'après la mise en scène de **Claude Régy**
du texte de **Tarjei Vesaas**
avec **Laurent Cazanave**

production LGM Télévision
coproduction M_Media, Centre National du Cinéma,
Ministère de la Culture et de la Communication

En 2012, Claude Régy confie, pour la première fois, l'intégralité d'une de ses mises en scène, *Brume de dieu*, à un cinéaste. Pour l'image, le réalisateur Alexandre Barry transpose et réinvente la matière du spectacle, extraite des *Oiseaux* de Tarjei Vesaas. C'est à une expérience intime et hypnotique qu'il nous invite pour, comme l'écrit Claude Régy : « Tenter de percevoir et faire percevoir l'invisible d'un être et l'indicible de l'art. » Claude Régy a présenté *Ode maritime* en 2009 au Festival d'Avignon.

Projection du 14 juillet suivie d'une rencontre
avec **Alexandre Barry** et **Claude Régy**.

THOMAS OSTERMEIER

▲ HAMLET EN PALESTINE OPÉRA-THÉÂTRE

14 À 19H30 durée estimée 1h

un film de **Nicolas Klotz** et **Thomas Ostermeier**

avec le soutien du Ministère des Affaires étrangères d'Allemagne
et du Festival d'Avignon

Subir ou combattre ? Être ou ne pas être ? Lorsque Thomas Ostermeier, directeur artistique de la Schaubühne de Berlin, décide, à l'invitation du Al-Kasaba Theatre, de se rendre à Ramallah en septembre 2012 pour y jouer *Hamlet*, pièce présentée dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2008, il sait que les vers shakespeariens y trouveront un écho particulier. L'idée de ce voyage provenait d'un contact intense avec des professionnels du théâtre en Palestine et tout particulièrement avec le Freedom Theatre dans le camp de réfugiés à Jenin. Sous l'œil du réalisateur Nicolas Klotz, la tragédie du prince danois croise ainsi celle de jeunes Palestiniens. Le film est, par ailleurs, un regard sur une autre tragédie : l'assassinat de Juliano Mer Khamis, ancien directeur du Freedom Theatre, tué par un inconnu en avril 2011. Thomas Ostermeier a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2004.

Projection suivie d'une rencontre avec **Thomas Ostermeier**
et des membres du **Freedom Theatre**.

JAN FABRE

⊞ ⊗ ⊙ LE POUVOIR DES FOLIES THÉÂTRALES OPÉRA-THÉÂTRE

15 16 À 21H durée 4h20

conception, mise en scène, scénographie, chorégraphie et lumière **Jan Fabre**
musique **Wim Mertens** costumes **Pol Engels, Jan Fabre**
assistantat à la mise en scène **Miet Martens, Renée Copraij**
avec **Maria Dafneros, Piet Defranco, Mélissa Guérin,**
Nelle Hens, Sven Jakir, Carlijn Koppelmans,
Georgios Kotsifakis, Dennis Makris, Lisa May,
Giulia Perelli, Gilles Polet, Pietro Quadrino,
Merel Severs, Nicolas Simeha, Kasper Vandenberghe

production Troubleyn/Jan Fabre
coproduction de Singel (Anvers), Romaeuropa Festival (Rome)
avec le soutien des Autorités flamandes

Lorsque Jan Fabre présente au public de la Biennale de Venise *Le Pouvoir des folies théâtrales* en 1984, il pose le geste provocateur et mythique de l'artiste total. Tandis qu'il revisite l'histoire du théâtre sous forme de tableaux vivants usant des corps comme des mots, les grandes œuvres des maîtres de la peinture forment les pendants de l'action scénique. Une performance physique au long cours, qui effectue une percée aussi bien dans la machinerie à illusions du théâtre que dans l'archéologie des rapports de pouvoir. Vingt-huit ans après sa création, Jan Fabre reprend ce spectacle-marathon avec une toute nouvelle distribution. Il a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2005.

DIEUDONNÉ NIANGOUNA ET STANISLAS NORDEY

☒
CROISEMENTS, PARTAGE

OPÉRA-THÉÂTRE

17 À 19H30 durée estimée 1h30

Dieudonné Niangouna et Stanislas Nordey se donnent rendez-vous sur la scène de l'Opéra-Théâtre pour une bataille de textes en toute amitié. Les deux artistes associés de la 67^e édition du Festival d'Avignon feront entendre les écrivains qui les accompagnent au quotidien, dans leur travail d'artiste comme dans leur vie d'homme. Croisant les lectures, ils inventeront ensemble une traversée dans l'écriture qui leur tient conjointement à cœur : celle qui, n'oubliant rien de sa poésie, prend la réalité du monde à bras-le-corps.

BORIS CHARMATZ

✳
ÉTRANGLER LE TEMPS

OPÉRA-THÉÂTRE

18 À 19H30 durée 50 min

interprétation **Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh**
lumière **Yves Godin** son **Olivier Renouf**

En hommage à Odile Duboc, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh s'inspirent librement de la chorégraphie de leur duo *boléro 2* pour produire un mouvement gelé, étiré jusqu'à l'extrême, qui prene appui sur la musique de Maurice Ravel, ralentie trois fois. Suite à un premier essai réalisé au Musée de la danse en présence d'Odile Duboc, ils investissent l'Opéra-Théâtre dans un dispositif créé pour l'occasion. La fugacité d'une soirée unique laisse la place au désir d'un temps arrêté, étranglé : infini d'une danse puissante et fragile dans laquelle les corps ne se meuvent que dans l'empreinte et la mémoire de l'autre. Boris Charmatz a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2011.

PIPPO DELBONO

☒☉
AMORE E CARNE

OPÉRA-THÉÂTRE

19 À 19H30 durée 1h15

spectacle en italien surtitré en français

conception **Pippo Delbono** musique **Alexander Balanescu**
avec **Alexander Balanescu, Pippo Delbono**

production Compagnia Pippo Delbono
Maison de la Culture d'Amiens Centre de Création et de Production
coproduction Emilia Romagna Teatro Fondazione

Pippo Delbono emprunte le titre de son spectacle aux vers de Rimbaud et les fait résonner avec les écrits de ses maîtres, les poètes ardents du XX^e siècle que sont Pasolini, Artaud, Eliot et Whitman. Il compose ainsi un récit incantatoire mis en musique par Alexander Balanescu. Tels des « cris de l'âme », les notes du violon rejoignent les mots déchirants dits sur le plateau. Entre expérience de mort et désir de vie, ils composent à quatre mains un concert pour tous les hommes. Pour les vivants, mais aussi pour les absents, ceux qui sont déjà partis. Pippo Delbono a déjà présenté sept spectacles au Festival d'Avignon.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

CARNETS D'UNE CHORÉGRAPHE :
EN ATENDANT & CESENA

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

20 À 15H durée estimée 1h30
entrée libre

avec **Anne Teresa De Keersmaeker,**
Bojana Cvejić, Christophe Wavelet

En 2010 et 2011, Anne Teresa De Keersmaeker créait au Festival d'Avignon deux pièces explorant le monde de l'*ars subtilior*, musique du XIV^e siècle notamment née à la Cour des papes d'Avignon. *Carnets d'une chorégraphe : En Atendant & Cesena* offre un panorama très vaste de la chorégraphie et du processus de création de ces deux spectacles. Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejić présenteront leur publication en conversation avec le spécialiste de la danse, critique et chercheur Christophe Wavelet. Anne Teresa De Keersmaeker présentera cette année son septième spectacle au Festival d'Avignon.

Carnets d'une chorégraphe : En Atendant & Cesena sera publié en juin 2013 par Rosas et les éditions Fonds Mercator.

**PASCAL RAMBERT
ET DENIS PODALYDÈS**

▣
AVIGNON À VIE

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES
NUIT DU **20 AU 21 À 1H30 DU MATIN**
durée 1h

texte et mise en espace **Pascal Rambert**
avec **Denis Podalydès** de la Comédie-Française
lumière **Yves Godin**

production Théâtre de Gennevilliers
Centre dramatique national de création contemporaine
Texte issu d'une commande de France Culture,
enregistré en public et en direct le 14 juillet 2011 à Avignon.

Avignon à vie, le titre sonne comme une déclaration d'amour et c'en est une. Celle que l'auteur et metteur en scène Pascal Rambert fait à Avignon et à son Festival. « J'ai écrit ce texte dans des trains, des aéroports, des gares, des avions. Quand enfin on peut se taire. [...] Et rêvasser un peu. Rêver à ce que l'on aime. Ici Avignon et son festival. Je ne sais pas pourquoi j'ai voulu écrire une sorte de lettre d'amour à Avignon et son festival. Sans doute parce que se tiennent trois semaines durant dans ce lieu les conditions de beauté et de chagrin de la condition humaine, représentées. » C'est Denis Podalydès qui prêtera sa voix à cette lumineuse ode au théâtre. Pascal Rambert a déjà présenté quatre spectacles au Festival d'Avignon.

Avignon à vie est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

JOSEF NADJ

✕
WOYZECK, OU L'ÉBAUCHE DU VERTIGE

OPÉRA-THÉÂTRE

21 À 19H30 durée 1h

adaptation libre du *Woyzeck* de Büchner
conception et chorégraphie **Josef Nadj**
musique **Aladar Racz** lumière **Raymond Blot**
avec **Guillaume Bertrand, Istvan Bickei,**
Denes Debrei, Samuel Dutertre, Peter Gemza,
Josef Nadj, Henrieta Varga

production Centre chorégraphique national d'Orléans
coproduction Théâtre National de Bretagne (Rennes)

Selon le chorégraphe Josef Nadj, *Woyzeck*, la pièce inachevée de Büchner, a longtemps été pour lui « une énigme dressée sur son chemin ». Il l'affronte en 1994 dans *Woyzeck, ou L'Ébauche du vertige* en cultivant le potentiel répétitif et fragmentaire qui se dégage des quatre ébauches rédigées par Büchner avant sa mort. Vision de la décomposition qui gagne les corps et les esprits, cette pièce à la frontière du théâtre, du mime et de la danse est un questionnement obsédant sur la nature humaine et la marche inexorable du destin. Josef Nadj a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2006.

OLIVIER CADOT

▣
LECTURE

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH
22 À 20H durée estimée 1h

Poète et romancier, Olivier Cadot est avant tout un inventeur de littérature qui manie avec une dextérité toute musicale les mots comme les situations et fait valser les genres à coups d'accélération. C'est au fil des pages que son écriture foisonnante et jubilatoire se donne en partage, mais aussi sur les scènes, qu'elles soient de théâtre, d'opéra ou même de rock. Lecteur virtuose de sa propre prose, Olivier Cadot nous plonge dans l'univers singulier qu'il construit au fil de ses écrits, tel un Robinson des temps modernes. Il a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2010.

FRÉDÉRIC FISBACH



CORPS...

OPÉRA-THÉÂTRE

23 À 19H30 durée estimée 1h30 - création 2013

d'après *Zone d'amour prioritaire* le roman d'**Alexandra Badea**
mise en jeu **Frédéric Fisbach**

avec **Bénédicte Cerutti, Magdalena Constantin**

production Compagnie Fisbach
coproduction Festival d'Avignon

Alexandra Badea est dramaturge. Son premier roman à paraître met en jeu deux femmes que tout sépare en apparence, époques et lieux. Récit de l'immigration, de l'origine, du pays et du manque. Récit d'une quête. Un homme est effacé par la guerre et leurs vies entières vont prendre la forme de cette absence. L'une creuse la terre à la recherche du corps de son amour. L'autre fuit un père absent. La grande Histoire vient fracasser l'intime, comme à son habitude. Ici, c'est celle de Chypre, de l'indépendance à nos jours, au cœur de l'Europe. L'histoire d'une île séparée en deux par un mur aujourd'hui encore. Frédéric Fisbach a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2007.

Zone d'amour prioritaire d'Alexandra Badea sera publié chez L'Arche Éditeur en septembre 2013.

WAJDI MOUAWAD

GYMNASÉ DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

24 À 19H durée estimée 1h30

Dire le monde, le déployer, le dérouler telle une fresque offerte au regard, voilà ce que propose l'œuvre de Wajdi Mouawad, auteur, acteur et metteur en scène. Si ses rendez-vous avec le public peuvent revêtir la forme d'épopées spectaculaires, comme celle qu'il orchestra toute une nuit dans la Cour d'honneur du Palais des papes, ils peuvent tout aussi bien prendre un tour plus intime, comme le rendez-vous qu'il nous donne cette année. Wajdi Mouawad a été artiste associé au Festival d'Avignon en 2009.

ROMEO CASTELLUCCI ET VALÉRIE DRÉVILLE



SCHWANENGESANG D744

OPÉRA-THÉÂTRE

25 À 19H30 durée estimée 1h10 - création 2013

conception et mise en scène **Romeo Castellucci**
musique **Franz Schubert** dramaturgie **Christian Longchamp**
assistanat à la mise en scène **Silvia Costa**

avec **Valérie Dréville,**
Kerstin Avemo (soprano), **Alain Franco** (pianiste)

production Societas Raffaello Sanzio
coproduction Festival d'Avignon, La Monnaie/De Munt (Bruxelles)

Le titre de cette soirée musicale est celui de l'un des *Lieder* qui la composent. Avec ce *Chant du cygne*, Romeo Castellucci nous invite à réécouter la musique de Schubert dans la caverne ancestrale d'un théâtre. « Comment cette chanteuse peut-elle connaître mon intimité mieux que moi-même ? Quelle est l'origine de cette musique qui touche si profondément ma propre origine ? Et d'où arrivent mes larmes, dénuées de contenu et si éloignées du sentimentalisme que je déteste ? » s'interroge, assis dans le noir, le metteur en scène. Romeo Castellucci et Valérie Dréville ont été artistes associés au Festival d'Avignon en 2008.

PATRICE CHÉREAU



COMA

OPÉRA-THÉÂTRE

26 À 18H durée 1h15

texte **Pierre Guyotat**
jeu **Patrice Chéreau**
mise en scène **Thierry Thieû Niang**

production déléguée AugurArt

En 2006, Pierre Guyotat, esprit contestataire et écrivain engagé, publie *Coma*, roman autobiographique auquel Patrice Chéreau donne aujourd'hui voix et corps. Texte à la main, il arpente le plateau nu, lisant parfois, incarnant plus souvent. À travers lui, sans effet ni artifice, les mots de Pierre Guyotat disent l'infinie souffrance de l'être et de l'esprit. Ils racontent la dépression, la place dévorante de l'art et la pulsion suicidaire, mais aussi la nécessité de vivre, le besoin irréprouvable de s'exprimer, qui se révèlent plus forts que ce coma physique et intellectuel dont l'auteur a été victime. Patrice Chéreau a présenté en 1988 *Hamlet* et *Dans la solitude des champs de coton* au Festival d'Avignon. Il y est revenu en 2011 avec *I Am the Wind*.

Coma de Pierre Guyotat est publié aux éd. Mercure de France.

LES EXPOSITIONS DE L'ÉCOLE D'ART

7-26 JUILLET DE 11H À 19H

ÉCOLE D'ART D'AVIGNON - entrée libre

KIRIPI KATEMBO SIKU

YANGO ★

Né à Goma en République Démocratique du Congo, **Kiripi Katembo Siku** se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, où il vit et travaille aujourd'hui. Il s'intéresse à la peinture avant de se tourner vers la photographie et la vidéo avec lesquelles il ne cesse d'interroger la notion de mutation urbaine, en RDC comme ailleurs. En 2008, il présente, au Centre Pompidou *Voiture en carton*, une vidéo tournée à Kinshasa avec une caméra de poche. Ses œuvres sont exposées lors d'événements internationaux, tels que la Biennale de Venise, la Berlinale, les Rencontres de Bamako ou les Rencontres d'Arles. Depuis 2011, il accompagne d'autres artistes dans la réalisation de leurs projets, comme le film *Atalaku* de Dieudo Hamadi. Kiripi Katembo Siku est l'auteur des photographies illustrant l'avant-programme et l'affiche du 67^e Festival d'Avignon.

Naître et Survivre, visuels de cette édition du Festival d'Avignon sont quelques-unes des photographies qui constituent les séries *Un Regard* et *Mutations* réalisées entre 2008 et 2012 par Kiripi Katembo Siku. Il réalise des portraits organiques du théâtre permanent offert par Kinshasa et Brazzaville, en y révélant une beauté plastique particulière, notamment dans la mise en place d'une société qui organise elle-même son milieu. Il s'agit ici d'ouvrir une fenêtre d'un monde réaliste sur un monde sur-réaliste.

avec la participation de la Fondation Thamgidi et de l'entreprise Mutotu

NYABA LÉON OUEDRAOGO

LES PHANTOMS DU FLEUVE CONGO ★

Chez **Nyaba Léon Ouedraogo**, la photographie se fait prise de position intellectuelle, proche du photoreportage. Né au Burkina Faso, il vit et travaille entre Paris et l'Afrique, continent «empoisonné» par son passé de colonisé au sens propre comme au sens figuré. À travers son objectif, il montre une réalité, mais surtout en révèle les enjeux politiques complexes. Son travail lui vaut d'être finaliste du prix de photographie Pictet. Il collabore aussi avec Sipa Press et le magazine *Jeune Afrique*. En 2009, sa série *L'Enfer du cuivre* a notamment été présentée à la Biennale de Bamako.

L'installation photographique et sonore *Les Phantoms du fleuve Congo* embarque le spectateur dans l'œuvre *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad et le fait accoster sur les rives du fleuve mythique. Son limon est constitué des strates de l'Histoire, ainsi que des conséquences de l'exploitation économique du cours d'eau. Restent aujourd'hui les épaves rouillées, abandonnées au début du XX^e siècle par les colons. Souillant les rives et les eaux, elles constituent néanmoins l'habitat précaire de centaines de familles. À partir de cette vie qui se crée là, malgré tout, Nyaba Léon Ouedraogo interroge la sauvagerie contemporaine des rapports Nord-Sud.

CLAIRE INGRID COTTANCEAU

BECAUSE GODARD ★▲

Claire Ingrid Cottanceau crée des installations. Son écriture plastique mêle matière, prise de notes, projection vidéo, photographie et diffusion sonore. Ses recherches s'articulent autour de la question des territoires et de l'influence de ces territoires sur le comportement humain - de la géographie spatiale à la géographie comportementale. Elle travaille depuis de nombreuses années avec Stanislas Nordey, dont elle est la collaboratrice artistique pour *Par les villages*.

Because Godard est une installation qui s'inscrit au terme du cycle expérimental intitulé *Ceci n'est pas une conférence* initié il y a dix ans. C'est à une immersion dans une partition visuelle et sonore complexe que Claire Ingrid Cottanceau invite le spectateur. Elle travaille les contours et les lignes du mouvement intérieur, celui de la pensée des hommes qu'elle a filmés, lors de marches au bord de la mer. Dans cette expérience contemplative, elle capte la solitude de l'homme et son rapport à la nature, et crée un paysage pour un abandon de soi.

conception **Claire Ingrid Cottanceau** assistanat **Yassine Harrada, Gérôme Godet**

avec les portraits (territoires et présences) en vidéo de **Santorin-Grèce / Dimitrios Koundourakis, Ouessant-France / Pierre Lamandé,**

Texel Wadden-Pays-Bas / Frédéric Leidgens, Suomenlinna Helsinki-Finlande / Stanislas Nordey, Frioul Marseille-France / Pascal Tokatlian

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, de la DRAC-Bretagne, des Instituts français Finlande et Grèce, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Festival Caroline-Marseille

LE THÉÂTRE DES IDÉES

15 18 19 22 23 JUILLET À 15H

GYMNASSE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée 2h - entrée libre

Le Théâtre des idées dessine depuis dix ans ce que pourrait être un service public des idées, un accès direct, libre, gratuit et partagé à l'intellectualité. S'il accueille des auteurs différents et parfois divergents, sa direction est claire : s'inscrire dans l'histoire de l'émancipation par la raison et l'imagination. Jean Vilar résumait son rêve d'Avignon en ces mots : «Le ciel, la nuit, la fête, le peuple, le texte.» Il est tentant de le parodier pour décliner ce que voudrait être le Théâtre des idées : la parole, l'échange, l'assemblée, la critique, la pensée. conception et modération **Nicolas Truong**

15 JUILLET

COMMENT SORTIR DE LA CRISE DE L'AVENIR ?

L'Occident vit une crise de l'avenir : les nouvelles générations ne croient plus qu'elles vivront mieux que les précédentes. Une crise de sens, d'orientation et de signification. L'Occident sait d'où il vient, mais peine à savoir où il va. Comment sortir de la rhétorique du déclin ? De quelle façon réenchanter nos lendemains ? De la politique à l'esthétique, rencontre avec deux traqueurs de lumières et de chemins de traverse.

avec **Yves Citton** théoricien de la littérature **Georges Didi-Huberman** philosophe et historien d'art

18 JUILLET

COMMENT PENSER LE NOUVEAU DÉSORDRE MONDIAL ?

La mondialisation des échanges modifie la géopolitique internationale comme notre rapport à l'altérité. Les sociétés post-coloniales de notre univers multipolaire sont marquées par une diversité culturelle accrue. États émergents et nouvelles formes de pensée, notamment « postcoloniales » se frayent un chemin, entre tensions et apaisement. Comment s'orienter dans cette pluralité des mondes ? Comment cerner ce nouvel enchevêtrement des civilisations ?

avec **Achille Mbembe** historien

19 JUILLET

L'AFRIQUE EST-ELLE L'AVENIR DU MONDE ?

L'Europe semble s'enfoncer dans une crise sans fin et l'Afrique paraît toujours mal partie. Guerres fratricides, économies dépendantes, « printemps » populaires repris en main par des gouvernements autoritaires. C'est oublier que l'Afrique invente des voies de renouvellement social et politique. C'est omettre que l'Afrique peut accoucher d'un monde à venir. Quels sont les grands courants philosophiques et politiques africains ? Dialogue entre des intellectuels des deux continents.

avec **Jean-François Bayart** anthropologue **Achille Mbembe** historien, **Joseph Tonda** philosophe

22 JUILLET

PEUT-ON EN FINIR AVEC LA CRISE DES BANLIEUES ?

Le regard sur la banlieue oscille souvent entre dépréciation et misérabilisme. L'immense question sociale portée par ces territoires périphériques fait oublier qu'il y a du politique dans les quartiers, des inventions civiques, des mouvements artistiques. Comment sortir des clichés dans lesquels certains habitants des cités se sont parfois eux-mêmes enfermés ? Comment réintégrer les banlieues dans l'espace commun ? Comment échapper à l'ethnisation des rapports sociaux ? Comment « refaire cité » ?

avec **Michel Kokoreff**, **Didier Lapeyronnie** sociologues

23 JUILLET

QUELLES RÉSISTANCES INTELLECTUELLES ?

La pensée et la critique radicale du nouvel ordre mondial connaît un regain de vitalité et réaffirme à nouveau son droit de cité. De nouveaux concepts, de nouveaux outils de pensée, de nouvelles formes d'engagement en matière d'idées s'inventent. Quelle est la cartographie de ces nouvelles théories critiques ? Comment les nouvelles générations s'emparent-elles de la boîte à outils des grands penseurs d'aujourd'hui ? Comment échapper à la fabrique des leurres critiques ?

avec **Fabienne Brugère**, **Pauline Colonna D'Istria** philosophes



SPECTACLE

PROJET LUCIOLE

7 8 À 15H | 10 11 12 13 À 15H ET 19H - CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS

conception et mise en scène **Nicolas Truong** (voir page 95)

PUBLICATIONS EN LIEN AVEC LE THÉÂTRE DES IDÉES (voir page 146)

SUJETS À VIF AVEC LA SACD

8-14 / 19-25 JUILLET À 11H ET 18H - durée estimée 1h15

JARDIN DE LA VIERGE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

« C'est une histoire de rencontres, inédites, incongrues. Huit formes courtes, huit confrontations. Des créateurs d'univers différents acceptent le défi de se mêler et d'imaginer ensemble une sorte de métissage, des créations éphémères dont certaines vivent et circulent encore bien plus tard. C'est un rendez-vous devenu pérenne. Cette année, un fil rouge parcourt les Sujets à Vif, l'utopie de la jeunesse, émergence de nouveaux talents, dont beaucoup viennent pour la première fois en Avignon. Une histoire de rencontres et de désirs partagés. La SACD et le Festival se sont associés de façon exemplaire pour provoquer ces libres aventures. Parmi les spectacles qui en sont nés, certains ont marqué les mémoires, beaucoup ont épaté, tous ont rempli les gradins d'un public avide de ces moments de culot ou d'expérimentation. À nouveau cette année, nous avons rêvé ensemble ces échanges qui ne ressemblent à aucun autre et qui seront offerts sous le regard étonné de la Vierge du Jardin. »

Jacques Fansten président de la SACD

PROGRAMME A

8 9 10 12 13 14 À 11H

D' DE KABAL ET ÉMELINE PUBERT CRÉATURES

Chercheur, expérimentateur de croisements entre les disciplines : c'est ainsi que se définit **D' de Kabal**. Dès 1993, il fait ses premières armes sur la scène musicale du rap français, au sein de son groupe Kabal et du collectif Assassin. Sans s'affranchir de la musique, il interroge sans cesse le verbe à travers l'écriture, le slam et le théâtre. Il y ajoute la physicalité du corps, dansé ou instrumental, du hip hop au *human beat box*. Pour ce Sujet à Vif, la danseuse **Émeline Pubert** l'accompagne pour interroger leurs corps, seuls et à deux, sur le fil du rasoir.

« Je vois une exploration dans le son, le verbe et le geste. / Je vois un puits sans fond dont on ne pourrait distinguer que les parois. / Je vois des muscles tendus. / Des gorges serrées. / Je vois des corps qui font des nœuds. / Je vois en fait un chant millénaire, un de ces chants qu'on chante avec la voix et l'âme. / Avec l'esprit et le corps. / Je vois un concerto pour bêtes en sommeil au seuil d'un réveil imminent. / Je vois des glissements, des allers-retours et des inversions dans les propositions des matériaux de chacun. / Je vois des terres inconnues. / Je vois la rencontre inopinée de deux créatures. » D' de KABAL

conception et interprétation **D' de Kabal, Émeline Pubert** œil extérieur **Farid Berki**

production déléguée R.I.P.O.S.T.E.
coproduction SACD, Festival d'Avignon
avec le soutien de la Région Ile-de-France



MAMELA NYAMZA ET FANISWA YISA 19-BORN – 76-REBELS

Née en 1976 dans la *township* de Gugulethu au Cap, la danseuse et chorégraphe sud-africaine **Mamela Nyamza** se forme à la Zama Dance School du Cap, puis à l'Université Tswane de Prétoria, avant de poursuivre ses études chorégraphiques au centre américain Alvin Ailey de New York. Très tôt, elle confronte sa danse à des enjeux socio-politiques complexes, notamment les droits de l'homme. Elle enseigne et collabore à de nombreux projets internationaux. Sur le plateau du Jardin de la Vierge, elle convie **Faniswa Yisa**, comédienne elle aussi originaire du Cap née en 1976, pour un duo engagé.

« Un militant sud-africain a dit un jour : "Les gens doivent parvenir à vaincre cet élément de la vie politique qui joue contre eux. Cet élément, c'est leur sentiment d'infériorité." Il s'agit ici de s'intéresser au contexte historique de l'année 1976, année des émeutes de Soweto, qui sont devenues pour les artistes sud-africains non seulement une cause de combat, mais aussi un substrat créatif. Célébration de l'esprit humain, ce projet entend dépasser le sentiment d'infériorité, pour parvenir à ce point où l'artiste magnifie l'humanité et la libère de sa contingence historique, et où il nous permet de saisir les rares occasions d'envisager un avenir meilleur. » MAMELA NYAMZA

conception **Mamela Nyamza** avec **Mamela Nyamza, Faniswa Yisa**

coproduction SACD, Festival d'Avignon
avec le soutien des Saisons Afrique du Sud-France 2012-2013

PROGRAMME B

8 9 10 12 13 14 À 18H

AMBRE KAHAN, DUNCAN EVENNOU ET KARINE PIVETEAU GARDEN PARTY

Comédienne et metteuse en scène, **Ambre Kahan** est née à Avignon, où elle fait ses premiers pas de spectatrice et praticienne. En 2007, elle joue dans *Thérèse philosophe* mis en scène par Anatoli Vassiliev, aux côtés de Valérie Dréville et Stanislas Nordey. Elle se forme par la suite à l'École supérieure d'Art dramatique du Théâtre National de Bretagne, alors conduite par Stanislas Nordey, qui, en 2013, la dirige dans *Living!* À l'école du TNB, elle crée *Get Out Of My Garden* et réunit, pour la première fois, ses partenaires **Karine Piveteau** et **Duncan Evennou**, issus de la même promotion, ainsi que Marie Charles, créatrice sonore. Elle les retrouvera à Avignon, pour poursuivre ce début de rencontre.

«Ce sont des chemins dallés. Des trous. Avec des ronces. Et des panoramas sublimes. Une vierge. Ce sont de fortes chaleurs. De la poussière. Et beaucoup de moustiques. Une traversée du désert ? C'est venteux. Pour sûr... Une véritable tempête. Qui croque entre les dents. Bref. Ça laisse un drôle de goût. Ou alors une marche forcée. On l'appellera comme ça. À rythme d'enfer. Mais on aime. On en redemande. On veut poursuivre la course. Qu'ils s'aiment. Et qu'ils pleurent. Et qu'ils crient. Et on s'enlace. On chantonne un peu. On a même un ventilateur. C'est vendeur. Comme un jardin d'enfant. C'est un peu la boum. On dira la boum théâtrale. Allez oui. On dira ça. Du slow dégoulinant avec acteurs sales.» AMBRE KAHAN

conception et mise en scène **Ambre Kahan**
avec **Duncan Evennou, Karine Piveteau**
création sonore **Marie Charles** textes **Stig Dagerman, Freddy Mercury, Bernard Noël**

coproduction SACD, Festival d'Avignon
avec la participation du Théâtre National de Bretagne



VINCENT DISSEZ ET PAULINE SIMON PERLABORER

Vincent Dissez est venu à plusieurs reprises au Festival d'Avignon, comédien pour Christophe Huysman, Jean-François Sivadier et Jean-Baptiste Sastre. De 1990 à 1996, il a été acteur du Groupe T'chan'G! dirigé par Didier-Georges Gabily, dont il a suivi la formation parallèlement à celle du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique. Il parcourt le répertoire classique et contemporain, en travaillant notamment avec Stanislas Nordey. Pour ce Sujet à Vif, il explore le plateau avec **Pauline Simon**, danseuse et performeuse, saluée en 2009 par le prix du Talent danse Adami, et lauréate en 2012 du Concours Danse élargie, initié par Boris Charmatz.

«Nous nous sommes rendus disponibles à un espace vierge comme un jardin, à cette rencontre, au dérangement occasionné, à cette phrase d'André Breton : "Aujourd'hui encore, je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles..." »

VINCENT DISSEZ ET PAULINE SIMON

conception et interprétation **Vincent Dissez, Pauline Simon**

coproduction SACD, Festival d'Avignon

PROGRAMME C

19 20 21 23 24 25 À 11H

SÉBASTIEN LE GUEN, JÉRÔME HOFFMANN ET DGIZ DANS LES BOIS

Le fildefériste et comédien **Sébastien Le Guen** se forme au Lido, centre des Arts du cirque de Toulouse, avant de fonder sa compagnie Lonely Circus, associée pendant quatre ans à la Verrerie d'Alès, Pôle national Cirque Languedoc-Roussillon. Pour ses créations, il déplace sa pratique du cirque en collaborant avec des metteurs en scène, chorégraphes et auteurs. Avec son complice, le compositeur **Jérôme Hoffmann**, ils posent ensemble les premières pierres d'un cirque électro. Sébastien Le Guen invite ici le rappeur et slameur **Dgiz** à les rejoindre pour mettre en mouvement des mots sur une partition musicale *live*.

« Dans les bois, derrière le lac, on trouve des feuilles et des craquements, des murmures et des soupirs, des bêtes sauvages et de l'eau qui coule. On trouve des Chaperons rouges de honte et des petits cailloux sans Poucet, des héros fatigués et des prédateurs égarés. On trouve sûrement des ogres sans bottes, des loups sans voix et des ombres sans sujet. Dans les bois, on se retrouve surtout face à soi-même. J'ai imaginé confronter le cirque électro, un travail basé sur l'image et l'accord sensible entre son et geste de cirque, à des mots en action, rappés et slamés. Un flot de paroles, des mots qui claquent et qui coulent comme autant de notes de bas de page, de contre-points, d'échos au mouvement. Nous serons attentifs aux frottements, aux incidents, aux accidents, à la fragilité de cette rencontre entre deux univers pour recomposer, dans les bois, un trio en équilibre. »

SÉBASTIEN LE GUEN

conception et interprétation **Sébastien Le Guen, Jérôme Hoffmann, Dgiz**

production Lonely Circus
coproduction SACD, Festival d'Avignon
accueil en résidence Verrerie d'Alès, Pôle national Cirque Languedoc-Roussillon, Ville de Balaruc-les-Bains



HASSAN RAZAK, PIERRE CARTONNET ET PIERRE RIGAL BATAILLE

Chorégraphe et danseur formé à l'École professionnelle supérieure d'enseignement de la danse de Montpellier, **Hassan Razak** œuvre sur deux territoires. Celui des plateaux d'abord, où il allie percussions corporelles et parole théâtrale dans des projets personnels, et collabore avec des chorégraphes et des metteurs en scène tels Hamid Ben Mahi, Guy Alloucherie, Brigitte Foglio et Carole Pelloux. Le territoire d'Avignon ensuite, où il a grandi et fondé, avec Mourad Bouhlali, la compagnie Onstap. C'est **Pierre Rigal**, chorégraphe et danseur, qui l'accompagne pour mettre son corps et celui de l'acrobate **Pierre Cartonnet** en scène et en espace dans le Jardin de la Vierge.

« La frappe fracasse le silence en mille éclats. / L'uppercut de l'ennemi invisible fait mouche. / Le plaisir de la douleur survolte la carcasse. / L'ennemi invisible m'est très familier. Il me ressemble. / Contre lui le combat est perdu d'avance. / Mais la victoire n'est pas l'objectif avouable. L'échec sera meilleur. / La volonté de chance n'est pas drôle. / Ce qui est drôle c'est l'infortune. / La richesse c'est l'héroïsme du ratage. / L'image bizarre de la perfection me poursuit au galop. / Lorsqu'elle me double, je perds la cadence. / Je la laisse filer. Et je cours derrière elle avec les anges qui se moquent de moi. / Ils me font rire. Je suis essoufflé et ridicule. » PIERRE RIGAL

mise en scène **Pierre Rigal** chorégraphie **Hassan Razak, Pierre Rigal**
avec **Hassan Razak, Pierre Cartonnet**

production Compagnie Onstap, compagnie dernière minute
coproduction SACD, Festival d'Avignon, Parc de la Villette (WIP)
avec le soutien de la Région Midi-Pyrénées et de la Scène nationale de Cavaillon

PROGRAMME D

19 20 21 23 24 25 À 18H

NICOLAS MAURY ET JULIEN RIBOT SON SON

Des plateaux de théâtre à ceux du cinéma, **Nicolas Maury** joue pour des réalisateurs et metteurs en scène qui ont participé à l'histoire du Festival d'Avignon, tels que Patrice Chéreau, Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, Robert Cantarella, Frédéric Fisbach ou plus récemment Guillaume Vincent. En 2011, il a écrit et réalisé son premier film, *Virginie ou la Capitale*. Il invite aujourd'hui **Julien Ribot**, musicien et compositeur, qui, tout en multipliant les expériences artistiques du côté de l'écriture et du dessin, ne s'éloigne jamais longtemps de la création sonore et musicale.

«Sorte d'autoportrait chanté, ce spectacle ne sera ni un cabaret, ni un récital, ni un tour de chant (un tour de force encore moins), mais bien la possibilité de poursuivre ce qui fait loi sur les plateaux de théâtre et de cinéma : le sentiment de la vérité. Quand Godard écrit : "Le réel, c'est les autres, la fiction, c'est soi", considère-t-il que le réel est une forme d'enfer, quand la fiction serait l'oxygène et l'endroit de la liberté? En donnant cette pop intime, en rendant mélodieuses les choses banales, nues et concrètes de la vie, des paysages sonores feront de la prise de chant une nouvelle prise de parole.» NICOLAS MAURY

voix, corps et texte **Nicolas Maury** musique **Julien Ribot** dramaturgie **Marcia Romano** collaboration artistique **Guillaume Vincent**
sculpture **Pierre-Guilhem Coste** auteurs **Mikael Buch, Robert Cantarella, Liliane Giraudon, Yann Gonzalez, Nicolas Maury, Noëlle Renaude, Marcia Romano** (en cours)

production Cie MidiMinuit
coproduction SACD, Festival d'Avignon
avec le soutien de La Colline-théâtre national, du Centre national de la danse, de la Ménagerie de Verre, de la Comédie de Reims



SARAH CHAUMETTE ET MIRABELLE ROUSSEAU SCUM RODEO

Après des années de compagnonnage avec Stanislas Nordey, à la fois comme actrice et collaboratrice artistique, **Sarah Chaumette** joue notamment pour Rodrigo García et Jean-François Sivadier. Sa pratique du plateau la mène vers la danse, entre autres auprès de Mark Tompkins et Deborah Hay. **Mirabelle Rousseau** s'est formée à la mise en scène à l'Université Paris X-Nanterre puis auprès de Bernard Sobel. Elle monte, avec le collectif T.O.C., des manifestes dont ceux de Gertrude Stein, Kurt Schwitters, William Burroughs, Philip K. Dick ou Christophe Tarkos.

En 1967, Valérie Solanas publie à compte d'auteure son manifeste *SCUM* qu'elle vend dans les rues de Manhattan. Brûlot underground? Exposé scientifique? Critique du sexisme ordinaire? Tract politique? Manuel d'émancipation? Utopie totalisante? Poème d'anticipation? Tout un programme féministe et libertaire, qui entremêle les styles et les discours. Texte devenu culte tout en restant confidentiel, depuis bientôt cinquante ans le *SCUM* questionne, affole et persiste à invectiver l'ordre social masculin. S'il est question de le monter, c'est au sens de le chevaucher, d'accompagner ses embardées paradoxales. La bête est féroce mais elle aime jouer. Ne pas se laisser désarçonner. SARAH CHAUMETTE ET MIRABELLE ROUSSEAU

texte **Valérie Solanas** avec **Sarah Chaumette** mise en scène **Mirabelle Rousseau** scénographie **Jean-Baptiste Bellon** son **Lucas Lelièvre**
costume **Marine Provent**

production Le T.O.C.
coproduction SACD, Festival d'Avignon, Festival Automne en Normandie
avec le soutien artistique du Jeune Théâtre National dans le cadre du calendrier de l'égalité du Ministère des Droits des Femmes

ÉCOLES AU FESTIVAL AVEC L'ISTS

15-18 / 22-25 JUILLET À 15H

CLOÎTRE SAINT-LOUIS - entrée libre

billets à retirer à la billetterie du Cloître St-Louis à partir du 5 juillet

Le Festival d'Avignon et l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS) conçoivent leur mission respective avec la volonté d'être des passeurs. Passeurs culturels, passeurs au sens pédagogique du terme, ils ont donc décidé de poursuivre l'expérience lancée en 2008 visant à présenter au public les travaux de fin d'année de grandes institutions de formation dans le spectacle vivant et à faire vivre à leurs élèves une véritable expérience de rencontre avec le public.

LA MANUFACTURE HAUTE ÉCOLE DE THÉÂTRE DE SUISSE ROMANDE

Promotion F / 2010-2013

PRO|VOCATION

15 16 17 18 JUILLET À 15H

durée estimée 2h

mise en scène **Árpád Schilling** assistanat à la mise en scène **Karim Bel Kacem**

avec **Rebecca Balestra, Tatiana Baumgartner, Piéra Bellato, Océane Court, Jérôme Denis, Mehdi Djaadi, Alain Guerry, Agathe Hazard-Raboud, Caroline Imhof, Julien Jacquerioz, Baptiste Morisod, Simon Romang, Sarah-Lise Salomon-Maufroy, Isabelle Vesseron**

Une provocation désignerait le fait d'appeler quelque chose *vocatio* devant quelqu'un *pro-*. Toute action théâtrale peut ainsi être assimilée à une provocation dans un sens politique : à partir du moment où quelqu'un dans la lumière parle et que quelqu'un dans l'ombre l'écoute, il y a déjà théâtre politique. Sa première étape du moins. La question sera pour ce collectif d'acteurs de réfléchir comment aller plus loin, compte tenu de l'endroit où ils sont, une ville suisse, et à ce qu'ils sont : de jeunes professionnels qui s'apprêtent à quitter l'école pour suivre leur vocation. Ils commenceront par aller à la rencontre de cette *polis* (cité) à laquelle et de laquelle ils veulent parler. Ils tenteront d'en définir les contours et les modes de fonctionnement de ses différentes communautés. Viendra ainsi le temps de la prise de parole et avec elle, celui des responsabilités. ÁRPÁD SCHILLING

ÉCOLE RÉGIONALE D'ACTEURS DE CANNES

Élèves de 3^e année

EUROPIA FABLE GÉO-POÉTIQUE

22 23 24 25 JUILLET À 15H

durée estimée 3h avec entracte

texte et mise en scène **Gérard Watkins** scénographie **Michel Gueldry** assistanat à la mise en scène **Yann Richard**
son **Gérard Watkins** en collaboration avec **Emma Quéry**

avec **Ferdinand Barbet, Myrtille Bordier, Jérémy Buclon, Bertrand Cauchois, Hayet Chouachi, Heidi-Éva Clavier, Louise Dupuis, Laurène Fardeau, Lucas Gentil, Maxime Levêque, Lucile Oza, Tom Politano, Pauline Tricot, Gabriel Tur**

production ÉRAC,
coproduction Marseille-Provence 2013, Perdita Ensemble, l'Institut français
en partenariat avec le Théâtre des Bernardines (Marseille)

Europa est publié aux éditions Un Thé chez les fous.

Les élèves de l'ÉRAC ont imaginé avec Gérard Watkins un processus collectif d'interrogations sur l'Europe d'aujourd'hui. En partant de ses auteurs – plasticiens, poètes, musiciens, politiciens –, de sa mythologie populaire, de ses traumatismes historiques et de ses identités divergentes. Aller-retour entre travail de table, *re-enactments*, performances et improvisations. Les jeunes comédiens sont partis en binômes dans sept villes européennes de leur choix, en majorité des ports, Amsterdam, Hambourg, Stockholm, Gdan'sk, Riga, Bucarest et Athènes. Hébergés en *couch surfing* ou grâce à la complicité d'écoles partenaires, ils ont pu interroger l'actualité et leurs pairs, axant leurs recherches et expériences sur les utopies naissantes. Ils ont ensuite rapporté de leur séjour un carnet de voyage théâtralisé, incluant des matériaux divers : interviews, écrits, ambiances sonores. Ces carnets ont servi d'inspiration à Gérard Watkins, qu'ils ont retrouvé régulièrement afin de nourrir son travail d'écriture et de mise en scène, depuis ses prémices jusqu'à son aboutissement avec le spectacle *Europa fable géo-poétique*.

LES PUBLICATIONS AUTOUR DU FESTIVAL D'AVIGNON

DES REGARDS SUR LE FESTIVAL D'AUJOURD'HUI

FESTIVAL D'AVIGNON (2004-2013) REVUE ALTERNATIVES THÉÂTRALES

Ce numéro porte un regard sur les dix dernières éditions du Festival d'Avignon, à travers des contributions variées sur des problématiques transversales tant sur l'esthétique que sur le public, sur le rapport à l'Europe, au territoire, à la pensée ou à l'Histoire. Illustré de photographies, il retrace les enjeux du Festival d'aujourd'hui, notamment à travers l'ouverture de la FabricA, un long entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller et un témoignage des treize artistes associés.

Coédition Alternatives théâtrales-Festival d'Avignon, mi-juin, 20 €

LE VENT SOUFFLE DANS LA COUR D'HONNEUR LES UTOPIES CONTEMPORAINES DU FESTIVAL D'AVIGNON FILM DE NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL

Ce film saisit l'esprit d'Avignon aujourd'hui : ce que le Festival remet en jeu chaque année autour du lien qui unit le public et la création contemporaine, le théâtre et les autres arts, le spectacle vivant et ses implications politiques. C'est le regard de deux cinéastes sur le Festival et la création théâtrale, notamment à travers des répétitions de Simon McBurney, Thomas Ostermeier et Romeo Castellucci, mais aussi des paroles d'acteurs et de spectateurs. (voir page 61)

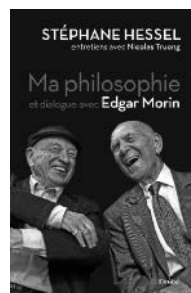
DVD édité par la Compagnie des Indes

CARNETS D'AVIGNON DESSINS DE FRANÇOIS OLISLAEGER

François Olislaeger a croqué sur ses carnets cinq éditions du Festival de 2008 à 2012. Avignon, ville théâtre chaque été, en bande dessinée, c'est le résultat de la commande du Festival d'Avignon pour son blog. Avec du papier et un crayon, on peut aller partout, dessiner en silence, voir ce que nous n'avons pas vu mais aussi retrouver l'émotion que nous avons partagée. Spectateur privilégié, il découvre la programmation et, au jour le jour, le regard pointu, nous fait part dans son langage, de ses émotions et de ses observations, capte le théâtre dans son souffle premier avec humour, poésie et subtilité.

Arte Éditions-Actes Sud, 304 pages, 25 €

DES PAROLES DU THÉÂTRE DES IDÉES



MA PHILOSOPHIE DE STÉPHANE HESSEL

Le livre retrace les grandes lignes du cheminement intellectuel de Stéphane Hessel et contient la réécriture de la rencontre inédite du Théâtre des idées en 2011 avec Edgar Morin, dialogue entre deux résistants, deux tempéraments, deux figures

phares de l'engagement sur les manières de contrer la tentation réactionnaire.

Éditions de l'Aube, 65 pages, 7 €



ÉLOGE DU THÉÂTRE D'ALAIN BADIOU AVEC NICOLAS TRUONG

Après le succès d'*Éloge de l'amour*, rencontre du Théâtre des idées de 2008, paru l'année suivante, Alain Badiou a donné en 2012, en dialogue avec Nicolas Truong, un *Éloge du théâtre* défendant cet art métaphysique

qui permet de s'orienter dans la confusion des temps.

Éditions Flammarion, collection Café Voltaire

RÉSISTANCES INTELLECTUELLES DIRIGÉ PAR NICOLAS TRUONG

Cet ouvrage reprend certaines rencontres du cycle du Théâtre des idées depuis 2004. Il regroupe des morceaux choisis de ces moments qui ont éclairé les thématiques abordées par les propositions artistiques du Festival et dessine une cartographie des pensées critiques contemporaines à travers quatre chapitres : résister en politique, résister en art, résister en société et résister à la fatalité. Les discussions menées sont toutes précédées d'un résumé problématisé afin de mieux rentrer dans l'échange. Une notice biographique permet de situer les auteurs dans leur parcours. Entretiens, dialogues et débats, la forme ressemble à celle d'un jazz intellectuel. Tel est le pari de cet ouvrage : montrer la pensée en action, celle d'auteurs consacrés, émergents ou iconoclastes parmi les intellectuels les plus engagés dans la réflexion sur leur temps.

Éditions de l'Aube

TERRITOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

AVEC LES CINÉMAS UTOPIA

UTOPIA-MANUTENTION

entrée 6,50 €, les 10 places 48 €, avant midi 4 € - billetterie sur place au cinéma Utopia, pas de réservation

programme détaillé dans *La Gazette d'Utopia* et le *Guide du spectateur* disponibles début juillet ou sur www.cinemas-utopia.org et sur www.festival-avignon.com

Les Territoires cinématographiques sont le lieu du dialogue entre le théâtre et le cinéma, entre les spectacles programmés et des films ou des documentaires qui viennent enrichir l'expérience des spectateurs dans leur traversée du Festival.

Ce lien fort entre ces deux arts s'est concrétisé, cette année, avec le film *Le vent souffle dans la Cour d'honneur* de **Nicolas Klotz** et **Élisabeth Perceval** qui ont saisi, avec leur regard de cinéaste, l'esprit du Festival d'Avignon aujourd'hui.

La personnalité artistique des deux artistes associés de cette édition, **Dieudonné Niangouna** et **Stanislas Nordey**, qui sont aussi des cinéphiles, a inspiré de nouveaux territoires.

À travers le cinéma, comme à travers les spectacles du Festival, une Afrique contemporaine et en mouvement se dessinera, notamment avec des films d'**Abderrahmane Sissako**, **Mahamat-Saleh Haroun**, **Alain Gomis**... Le cinéma de **Pasolini** fera, quant à lui, le lien entre l'Afrique et l'Europe, notamment avec son *Carnet de notes pour une Orestie africaine*.

En écho à la place importante donnée cette année à la parole et à l'écriture, sera présent notamment le cinéma de **Vincent Dieutre** avec *Jaurès* et *Déchirés/Graves*, un film réalisé l'année dernière avec les élèves de l'école du Théâtre National de Bretagne. Un film de **Jean-Pierre Mocky**, *La Cité de l'indicible peur*, illustreront sa collaboration artistique avec l'actrice **Véronique Nordey**.

Deux grands artistes qui ont marqué le Festival ces dernières années seront présents à travers le cinéma : **Claude Régy**, avec le film *Brume de dieu* d'**Alexandre Barry**, et **Peter Brook**, avec *Peter Brook - Sur un fil...*, une leçon filmée par son fils **Simon Brook**. Enfin, seront projetés de nombreux documentaires liés à des artistes invités au Festival : Jérôme Bel, Sophie Calle, Jan Lauwers, Qudus Onikeku, Krzysztof Warlikowski...

JEUNES ARTISTES ET SPECTATEURS AU FESTIVAL

Avec l'avenir et la jeunesse comme l'un des fils rouges de cette édition, le Festival poursuit et renforce une série d'initiatives entamées il y a plusieurs années. Toutes portent la marque d'une attention au renouvellement des générations, tant du public que des artistes, accompagnant spectateurs et créateurs de demain.

Chaque année, avec le soutien du ministère de l'Éducation nationale, de la Ville d'Avignon et de quatorze 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 huit cents lycéens, issus de l'enseignement général, technologique ou professionnel. Destinée aux élèves et à leurs professeurs, l'opération **Lycéens en Avignon** favorise le rayonnement du spectacle vivant contemporain dans l'institution scolaire et, grâce à un programme d'accompagnement artistique et pédagogique, contribue 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 d'Aix-Marseille et de Paris, le Festival permet la réalisation de dossiers pédagogiques dans la collection *Pièce (dé)montée*, disponibles sur le site du Festival et sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée>

Initiés 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, soutenus par la Fondation BNP Paribas, les **Voyages Kadmos** permettent à de jeunes artistes de découvrir la création contemporaine dans un contexte de festival et d'y développer leur réflexion et leur réseau. En 2013, les artistes associés des dix derniers Festival d'Avignon ont été sollicités pour chacun parrainer un jeune artiste. Ils seront donc treize à découvrir en juillet le Festival, comme l'ont précédemment fait l'auteure Sylvie Dyclo-Pomos, le metteur en scène Julien Gosselin et les comédiens Marine de Missolz et Harvey Massamba, que l'on retrouve cette année dans la programmation.

Pro Helvetia a souhaité organiser le séjour à Avignon de neuf jeunes artistes suisses, à l'instar de ce qui se pratique déjà depuis plusieurs années au Theatertreffen de Berlin. Ainsi se déroulera le **Séminaire en Avignon** qui vise à offrir, à la relève professionnelle des arts de la scène suisse, une plate-forme d'échanges approfondis d'ordre pratique et théorique. Le programme permettra aux participants de découvrir ensemble une grande diversité de spectacles, de rencontrer des professionnels européens et internationaux et de prendre part à des débats avec les artistes, critiques et théoriciens des arts performatifs invités au Festival d'Avignon.

AIX-ARLES-AVIGNON

Le Festival d'Avignon entretient des relations fortes et de proximité avec le Festival d'Aix-en-Provence et les Rencontres d'Arles. Ils réalisent ensemble les Rencontres européennes et échangent sur leur projet et leurs expériences. Ces festivals du mois de juillet en Provence, autour de l'art lyrique, de la photographie et du théâtre, offrent chacun des espaces de création à des artistes contemporains internationaux et donnent au public la possibilité de vivre des aventures artistiques multiples sur un même territoire.

LES RENCONTRES EUROPÉENNES

7 JUILLET - ARLES - Théâtre d'Arles - 10h-12h

10 JUILLET - AVIGNON - Jardin de la rue de Mons - 11h30-13h30

11 JUILLET - MARSEILLE - MUCEM - 15h-18h

entrée libre

programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

Initiées en 2007 par le Festival d'Avignon, les Rencontres européennes proposent un espace de réflexion et de 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, les Rencontres européennes se projettent dans le thème *D'où vient l'avenir ?*, pour trois rendez-vous : le 7 juillet à Arles, le 10 à Avignon et, organisée par le Festival d'Aix, le 11 à Marseille au MUCEM. S'appuyant sur la programmation respective de chaque festival, ces rendez-vous donnent l'occasion d'établir un dialogue en public entre artistes et chercheurs. Ils s'emparent de questions concernant aussi bien les artistes que le projet européen dans sa construction, telles que celle de la transmission qui sera débattue à Arles, ou celle du dialogue interculturel dans la création qui réunira à Aix des artistes vivant et travaillant de part et d'autre de la Méditerranée.

Au Festival d'Avignon, en partenariat avec le Relais Culture Europe, la discussion s'attachera, le 10 juillet, à évaluer les possibilités de transformations qu'offre l'art sur un territoire. Quel rôle le courage des artistes et des acteurs culturels joue-t-il dans ce processus ? En quoi permet-il d'agir et d'expérimenter librement ?

EXPOSITION AUX RENCONTRES D'ARLES

LE FESTIVAL D'AVIGNON PAR STÉPHANE COUTURIER ET FRÉDÉRIC NAUCZYCIEL

Cloître Saint-Trophime - Arles

De 2007 à 2010, le Festival d'Avignon a, chaque année, invité un artiste photographe à poser son regard sur une édition, à la transformer en sujet pour la révéler différemment. Porté avec le Centre national des Arts plastiques et son dispositif de commandes publiques, ce projet a successivement concerné les thématiques du public, de l'acteur, de la mémoire et de la scénographie.

François Hébel, directeur des Rencontres d'Arles, a choisi de montrer cette année deux de ces regards : celui de Frédéric Nauczyciel sur le public et celui de Stéphane Couturier sur l'architecture et la scénographie au Festival d'Avignon. Le premier a réalisé en 2007 une série de grands formats en noir et blanc intitulée *Public (Ceux qui nous regardent)*, captant la présence des spectateurs et le temps de la représentation. Le second a créé en 2010 une série de grands formats intitulée *Melting Point - Avignon*, donnant à voir la métamorphose des lieux d'Avignon, passant de l'état de monuments patrimoniaux à celui de salles de spectacle, de la répétition à la représentation.

D'UN FESTIVAL À L'AUTRE

Le Festival d'Aix-en-Provence - www.festival-aix.com

La 65^e édition du Festival d'Aix-en-Provence a lieu du 4 au 27 juillet. Des opéras, dont *The House Taken Over* de Vasco Mendonça, mis en scène par Katie Mitchell, et *Elektra* de Richard Strauss, mis en scène par Patrice Chéreau (deux artistes que l'on retrouve au Festival d'Avignon), des concerts de renommée internationale, ainsi que de nombreux événements seront proposés.

Les Rencontres d'Arles - www.rencontres-arles.com

La 44^e édition des Rencontres d'Arles se tient du 1^{er} juillet au 22 septembre. Elle présente plus de cinquante expositions dans des lieux patrimoniaux de la ville. Projections nocturnes, rencontres, signatures de livres et stages photo se déroulent lors de la semaine d'ouverture.

CYCLE DE MUSIQUES SACRÉES

AVEC MUSIQUE SACRÉE EN AVIGNON

6-25 JUILLET

renseignements : contact@musique-sacree-en-avignon.org ou www.musique-sacree-en-avignon.org

6 JUILLET - 18H - TEMPLE SAINT-MARTIAL RENCONTRES TROMPETTE ET ORGUE DU BAROQUE AU JAZZ

Péan II pour trompette et orgue de Jean-Pierre Leguay. Œuvres pour orgue de Buxtehude, Bach, Christophe Marchand et *Small journey*, création jazz pour orgue d'Andy Emler.
trompette **Adam Rixier** orgue **Pascale Rouet**

7 JUILLET - 17H - ÉGLISE DE ROQUEMAURE * FLAMBOYANCES BAROQUES - 1

Quatre marches pour cuivres de Telemann, *Funeral Music of Queen Mary* de Purcell et *Magnificat* de Caldara. Œuvres pour orgue de Frescobaldi, Pasquini, Muffat et Froberger.

Chœur Cantabile, un ensemble de cuivres, percussions et continuo / direction **Pierre Guiral**
orgue **Maurizio Salerno**

en partenariat avec la mairie de Roquemaure et l'association des Amis de l'Orgue de Roquemaure

9 JUILLET - 12H - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL MICHAËL LEVINAS : LE COMPOSITEUR TROUVÈRE, UNE CERTAINE VISION DE LA COMPOSITION

Spirales d'Oiseaux II pour trois euphoniums (version pour trois cors en création) de Michaël Levinas. Œuvres pour orgue de Bach, Franck, Messiaen, Scelsi et Lacôte.

cors **Gaëlle Claudin**, **Thomas Breuque**, **Éric Sombret**
orgue **Thomas Lacôte**

en partenariat avec l'association Orgue Hommage à Messiaen

11 JUILLET - 12H - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL CHANTS MYSTIQUES

Tre Preghiere di San Francesco pour soprano et orgue, *Ave verum Corpus* pour soprano, violon et orgue (création) et *Cantus* pour violon et orgue de Thomas Daniel Schlee. Œuvres pour orgue de Liszt, Mendelssohn et Merkel.

soprano **Petra Ahlander** violon **Gabriella Kovacs**
orgue **Peter Hödlmoser**

en partenariat avec l'association Orgue Hommage à Messiaen

12 JUILLET - 18H - CHAPELLE DES ITALIENS À LA VIE LA MORT : TABLEAU-CONCERT

Création d'après *Le Triomphe de la mort* de Bruegel. Ce tableau, qui résonne avec les guerres et génocides dont nous sommes les témoins contemporains, a suscité chez les musiciens de l'ARFI une vaste fresque sonore. Grâce à l'outil vidéo et à une scénographie originale laissant apparaître ou disparaître les musiciens à l'intérieur du tableau, un cheminement permettant une nouvelle approche de l'œuvre se déroule à travers la toile.

Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire
vielle à roue **Laurence Bourdin**
trompette, appeaux **Jean Mereux**
saxophones alto et soprano **Jean Aussanaire**
contrebasse **Bernard Santacruz**
en partenariat avec l'AJMI

* Roquemaure et Malaucène sont des communes situées à l'extérieur d'Avignon.

14 JUILLET - 18H - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS FLAMBOYANCES BAROQUES - 2

Même programme pour chœur et cuivres que le 7 juillet, mais avec les œuvres pour orgue de Purcell, Stanley et Pasquini, ainsi que *The Moving Air*, création pour orgue à quatre mains d'Olivier Mellano, compositeur de la musique de *Par les villages* mis en scène par Stanislas Nordey à la Cour d'honneur.
orgue **Lucienne Antonini** avec **Luc Antonini**

16 JUILLET - 18H - TEMPLE SAINT-MARTIAL REGARDS CROISÉS ORGUE ET ACCORDÉON : MUSIQUES BAROQUES ET CRÉATIONS CONTEMPORAINES

Something out of Apocalypse de Pierre Jodlowsky et *Plein jeu* de Philippe Hurel pour accordéon et dispositif électronique. Œuvres pour orgue de Byrd, Frescobaldi, Buxtehude et improvisations pour orgue et accordéon.

accordéon **Pascal Contet** orgue **Luc Antonini**

19 JUILLET - 18H - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS HANG ET ORGUE EN DUO

Concert d'improvisations qui associe le hang, instrument de percussion aux qualités sonores révolutionnaires inventé il y a quelques années seulement, aux sonorités anciennes de l'orgue doré historique de Piantanida.

hang **Francesco Agnello** orgue **Luc Antonini**

21 JUILLET - 17H - ÉGLISE DE MALAUCÈNE * FLAMBOYANCES BAROQUES - 3

Même programme pour chœur et cuivres que le 7 juillet, mais avec les œuvres pour orgue de Byrd, Clarke, Stanley et Vivaldi.
orgue **Ciricino Micheletto**

en partenariat avec la mairie de Malaucène et l'association des Amis de l'Orgue de Malaucène

23 JUILLET - 18H - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS VOIX D'HOMMES SLOVÈNES

Œuvres de Gallus, Monteverdi, Schubert, Mendelssohn, Reger, Chopin et de compositeurs slovènes contemporains. Œuvres pour orgue de Cabanilles, Scarlatti, Buxtehude et Bach.

Chœur **Vokalna Akademija Ljubljana**
direction **Stojan Kuret** orgue **Luc Antonini**

en partenariat avec le Festival des Chœurs Lauréats de Vaison-la-Romaine

24 JUILLET - 12H - CHAPELLE SAINT-LOUIS REGARDS SUR LA COUR D'AUTRICHE

Œuvres pour violon, clavecin et orgue de Muffat, Biber, Schmelzer, Pandolfi et Kerll.

violon **Amandine Beyer** clavecin et orgue **Willem Jansen**

25 JUILLET - 12H - COLLÉGIALE SAINT-AGRICOL VOIX D'UKRAINE

Œuvres de Victoria, Bach, Pärt et polyphonies religieuses orthodoxes. Œuvres pour orgue de Franck, Loret et Reger.

Chœur **Oreya de Jitomir** / direction **Alexander Vatssek**
orgue **Jean-Luc Salique**

en partenariat avec le Festival des Chœurs Lauréats de Vaison-la-Romaine

FRANCE CULTURE EN PUBLIC

13-26 JUILLET - programme détaillé dans le *Guide du spectateur* - fréquence à Avignon 90.7

LECTURES ET RENCONTRES EN PUBLIC

MUSÉE CALVET - entrée libre

13 JUILLET - 20H - en direct

TOMBÉ HORS DU TEMPS

récit pour voix de **David Grossman** (distribution en cours)
suivi d'un entretien avec l'auteur
réalisation **Blandine Masson**

14 JUILLET - 11H30

SCÈNE DE LA MÉMOIRE - LE LIVING THEATRE

archives, entretiens par **Jean-Pierre Jourdain**
réalisation **Jacques Taroni**

14 JUILLET - 20H30 - en direct

LIVING!

version radiophonique
d'après la mise en scène de **Stanislas Nordey**
textes de **Judith Malina** et **Julian Beck**
réalisation **Marguerite Gateau**
précédée d'un entretien avec Stanislas Nordey par Joëlle Gayot
en partenariat avec le Festival d'Avignon

15 JUILLET - 20H

LECTURE

texte de **Peter Handke**
lu par **André Wilms** (distribution en cours)
réalisation **Alexandre Plank**

16 JUILLET

11H30 - INAUGURATION DU SITE DE LA FICTION DE FRANCE CULTURE 20H - SOIRÉE SPÉCIALE

avec la SACD

17 JUILLET - 11H30 | VOIX D'AFRIQUE

UN RÊVE AU-DELÀ

texte inédit de **Dieudonné Niangouna** lu par l'auteur
réalisation **Alexandre Plank**
en partenariat avec le Festival d'Avignon et la SACD

18 JUILLET - 11H30 | VOIX D'AFRIQUE

COMA BLEU

texte inédit de **Sylvie Dyclo-Pomos** lu par l'auteure
en partenariat avec le Festival d'Avignon et la SACD

18 JUILLET - 20H

SPECTRES MES COMPAGNONS

Lettres à Louis Juvet et autres textes de **Charlotte Delbo**
lus par **Emmanuelle Riva**
choix de textes **Geneviève Brisac**
réalisation **Marguerite Gateau**

19 JUILLET - 11H30 | VOIX D'AFRIQUE

LE FOND DES CHOSES

texte de **Léonora Miano** lu par **Atsama Lafosse**
lecture dirigée par **Eva Doumbia**
en partenariat avec le Festival d'Avignon et la SACD

19 JUILLET - 20H

CLÔTURE DE L'AMOUR

texte de **Pascal Rambert** lu par **Audrey Bonnet**
et **Stanislas Nordey** réalisation **Alexandre Plank**
en partenariat avec le Grand Prix de littérature dramatique

20 JUILLET - 16H

LECTURE DU PRIX TRANSFERT THÉÂTRAL 2012

Hund, Frau, Mann de **Sybill Berg**
traduit de l'allemand par **Pascal Paul-Harang**
lecture dirigée par **Leyla Rabih**
en partenariat avec le Goethe Institut et la Maison Antoine Vitez

21 JUILLET - 20H

LECTURE

par **Denis Podalydès** de la Comédie-Française

DU 22 AU 26 JUILLET - 11H30 | VOIX D'AFRIQUE ET D'AILLEURS

programme et distribution en cours
en partenariat avec la SACD

DU 22 AU 26 JUILLET - 20H - en direct

UNE SEMAINE DE VACANCES

carte blanche à **Christine Angot**
programme et distribution en cours

LES ÉMISSIONS EN PUBLIC

MUSÉE CALVET - entrée libre

15 16 17 18 19 JUILLET - 19H-20H - en direct

LE RENDEZ-VOUS

par **Laurent Goumarre**

ÉCOLE DES ORTOLANS - entrée libre

15 JUILLET - 10H30-11H30

LA DISPUTE

par **Arnaud Laporte**

LES ÉMISSIONS À L'ANTENNE

DU 2 AU 12 JUILLET - 19H55

LECTURE DU SOIR

par **Robin Renucci**

en partenariat avec Les Tréteaux de France

7 ET 21 JUILLET - 20H30

CHANGEMENT DE DÉCOR

par **Joëlle Gayot**

DU 8 AU 12 JUILLET - 20H

À VOIX NUE

avec **Peter Handke**

par **Virginie Bloch-Lainé**

DU 15 AU 19 JUILLET

20H30 - FEUILLETON

Écrits de metteurs en scène
(Romeo Castellucci, Dieudonné Niangouna,
Wajdi Mouawad, Anatoli Vassiliev, Krzysztof Warlikowski)

23H - LES ATELIERS DE LA NUIT

Semaine théâtre

RFI EN PUBLIC

11-16 JUILLET - programme détaillé dans le *Guide du spectateur*

fréquence à Paris 89.0, à Brazzaville 93.2, à Kinshasa 104.9 et à Ouagadougou 94.0 - www.rfi.fr

LECTURES EN PUBLIC

JARDIN DE LA RUE DE MONS - entrée libre

ÇA VA, ÇA VA L'AFRIQUE !

DU 11 AU 16 JUILLET - 11H30 - entrée libre

avec le soutien de la SACD dans le cadre de son action culturelle radio

Le cycle de lectures « Ça va, ça va, l'Afrique ! », programmé dans le Jardin de la rue Mons au pied du Palais des papes, met à l'honneur des auteurs contemporains du continent et de la diaspora, lus par les acteurs du Festival d'Avignon. Ces lectures sont dirigées par la metteuse en scène Catherine Boskowitz.

11 JUILLET

ATTITUDE CLANDO

de Dieudonné Niangouna

12 JUILLET

L'ACTE DE RESPIRER et autres textes

de Sony Labou Tansi

13 JUILLET

ET LES MOUSTIQUES SONT DES FRUITS À PÉPINS

de Fiston Nasser Mwanza

14 JUILLET

SAMANTHA À KINSHASA

de Marie-Louise Bibish Mumbu

15 JUILLET

FAÇONS D'AIMER

d'Aristide Tarnagda

16 JUILLET

AU NOM DU PÈRE ET DU FILS ET DE J.M. WESTON

de Julien Mabilia Bissila

Ces lectures seront diffusées dans la grille d'été de RFI, le samedi du 27 juillet au 31 août de 22h10 à 23h sur l'antenne Monde + FM Paris et le dimanche à 15h10 TU (Temps Universel) sur l'antenne Afrique.

LES ÉMISSIONS À L'ANTENNE

ANTENNE MONDE : DU LUNDI AU VENDREDI - 15H10

ANTENNE AFRIQUE : DU LUNDI AU VENDREDI - 11H10

VOUS M'EN DIREZ DES NOUVELLES par Jean-François Cadet avec Muriel Maalouf

ANTENNE MONDE : DU LUNDI AU VENDREDI 23H30 / SAMEDI ET DIMANCHE - 14H10

ANTENNE AFRIQUE : DU LUNDI AU VENDREDI 15H30 / SAMEDI ET DIMANCHE 21H10

LA DANSE DES MOTS par Yvan Amar

Informations pour les spectateurs

L'École d'Art, foyer des spectateurs

7-26 juillet

Lieu de croisement entre le public et les œuvres, l'École d'Art est tout naturellement devenue un **lieu de rencontre privilégiée entre les spectateurs et les artistes**. C'est notamment ici que se déroulent les Dialogues avec le public.

Le foyer des spectateurs est également un **lieu de ressources**. Vous y trouverez des informations 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 enfin un **lieu de propositions artistiques**. Outre l'installation de Philippe Ducros (voir page 65), vous pourrez y découvrir trois expositions en accès libre de 11h à 19h (voir page 139).

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 d'échanger 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, dès le matin à 11h, dans la cour du Cloître Saint-Louis.
- Les **Dialogues avec le public** vous proposent, à 11h30, et parfois à 17h, dans la cour de l'École d'Art, d'échanger vos impressions avec les équipes artistiques des spectacles que vous aurez découverts.

Guide du spectateur, le Festival au jour le jour

Compagnon de route du spectateur, ce guide recense jour après jour les lectures, projections de films, expositions, émissions de radios en public, rencontres et débats organisés en écho aux spectacles, des manifestations pour la plupart gratuites, proposées par le Festival ou ses partenaires. Disponible début juillet à l'accueil du Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art, sur tous les lieux de représentation et sur notre site.

Guide du professionnel du spectacle vivant à Avignon

Avignon se transformant l'été en un véritable forum professionnel, le Festival édite un guide qui détaille l'ensemble des débats et permanences destinés aux professionnels du secteur. Des rendez-vous organisés par l'ensemble des acteurs culturels présents en juillet, notamment à la Maison professionnelle du spectacle vivant, installée au Collège Viala. Disponible début juillet au Cloître Saint-Louis, à l'École d'Art, à la Maison professionnelle et sur notre site.

Maison professionnelle du spectacle vivant

Collège Viala, 35 rue Guillaume-Puy - du 11 au 18 juillet, de 11h à 19h

À l'initiative de plusieurs organismes sociaux et institutions du secteur culturel, la Maison professionnelle du spectacle vivant ouvre ses portes aux artistes, techniciens, personnels administratifs et tout professionnel souhaitant s'informer. Espace mutualisé de la profession, il propose chaque jour des permanences où prendre conseil auprès de spécialistes, des rencontres et ateliers, un bureau aménagé avec wifi, ainsi qu'un espace buvette où organiser ses rendez-vous.

www.festival-avignon.com, source d'information

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...

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 English, German, Hungarian, Kinyarwanda, Mandarin, Polish and Spanish. Several shows are performed in English: Exhibit B, Jet Set, Lagos Business Angels, Logobi 05, Marketplace 76, The End of the Western, The Gate of Non-Return and Remote Avignon. Moreover many of the shows have strong visual or dance components and will be accessible to non French speakers: Au-delà, D'après une histoire vraie, Drums and Digging, QADDISH, Ouvert ! and Partita 2. As well as the exhibitions by Jean Michel Bruyère/LFKs, Sophie Calle, Claire Ingrid Cottanceau, Kiripi Katembo Siku, Nyaba Léon Ouedraogo 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. You can consult the English version of the Festival website.

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 18 jours pour des publics d'adolescents de 14 à 17 ans et d'adultes. L'accueil est organisé dans les établissements scolaires d'Avignon. 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 1^{er} juillet

Ceméa - Centre de jeunes
20 rue du portail Boquier 84000 Avignon
+ 33 (0)4 90 27 66 87

à partir du 2 juillet

Ceméa - Centre de jeunes
Lycée Saint-Joseph
62 rue des Lices 84000 Avignon
+ 33 (0)6 46 10 30 53

www.cdjsf-avignon.fr
contact@cdjsf-avignon.fr

La librairie du Festival

5-26 juillet - Cloître Saint-Louis - de 10h à 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 rares ainsi qu'une sélection de disques et de DVD. Plus de 2000 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, par ailleurs, une autre librairie dans la cour de la Maison Jean Vilar ainsi qu'à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon.

La boutique du Festival

5-28 juillet - Place de l'Horloge - tous les jours de 9h30 à 22h30

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. De nombreux produits dérivés du Festival sont désormais disponibles toute l'année sur notre boutique en ligne www.festival-avignon.com

Une démarche environnementale

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.

Pour toute information concernant notre démarche environnementale, consultez la rubrique Infos pratiques de notre site internet.

Budget prévisionnel de l'édition 2013

produits

	€ HT	%
SUBVENTIONS	7 171 000 €	59%
État (1)	3 786 000 €	31%
État - Mission de préfiguration	230 000 €	2%
Ville (2)	940 000 €	8%
Grand Avignon	940 000 €	8%
Département	625 000 €	5%
Région	550 000 €	4%
Union Européenne	100 000 €	1%
RECETTES PROPRES	5 085 065 €	41%
Billetterie	2 347 840 €	19%
Autres recettes (mécénat, prestations, ventes spectacles...)	2 737 225 €	22%
dont reprise amortissement	300 000 €	2%
TOTAL	12 256 065 €	

charges

ARTISTIQUE	6 503 924 €	53%
Programmation	5 156 670 €	42%
Production	1 347 254 €	11%
SERVICES COMMUNS (direction artistique, communication, technique générale, administration)	5 522 141 €	45%
dont amortissement	397 000 €	3%
MISSION DE PRÉFIGURATION	230 000 €	2%
TOTAL	12 256 065 €	

(1) hors gel de l'État

(2) hors prestations en nature de la ville valorisées à 709 311 €

Les partenaires du Festival d'Avignon

Maison Jean Vilar

6-27 JUILLET (relâche le 14) - 8 rue de Mons - tél. +33 (0)4 90 86 59 64 - www.maisonjeanvilar.org

EXPOSITION - tarif unique 5 €

POPULAIRE ? VOUS AVEZ DIT POPULAIRE ?

DU PUBLIC DE JEAN VILAR À LA FABRICA, DIEUDONNÉ NIANGOUNA ET STANISLAS NORDEY

Le public est-il le nom du peuple au théâtre ? Jean Vilar s'adressait à tous les publics, mais plus encore à celui qui est éloigné de la culture. Plus précisément à celui qui en a été dépossédé par une bourgeoisie égoïste et fermée sur elle-même, à l'image de ses théâtres « bonbonnières ». C'est pourquoi Vilar est revenu au tréteau, au plein air, créant à Avignon une esthétique de la grandeur à travers les couleurs, les musiques, et la poésie. Car pour être populaire, cette entreprise était aussi une *idée de poète*. Les termes de l'utopie vilarienne ont évidemment changé, le monde a marché : trente ou quarante ans plus tard, un TNP et quelques centres dramatiques éparpillés sur le territoire sont devenus un réseau de production et de diffusion dont la densité n'est pas contestable. Mais ce développement n'a-t-il pas atteint ses limites ? Ce système est-il frappé d'épuisement ? Le phénomène Avignon, avec notamment la croissance du OFF, n'est-il pas passé de la floraison à la prolifération, de l'idée de poète aux nécessités du marché ? Un détail, pourtant, n'a pas vraiment changé : dans un monde inquiet de sa paupérisation, artistes et pouvoirs publics sont liés par une obligation civique, une responsabilité sociale. La FabricA qui est inaugurée cet été, outil de travail théâtral édifié dans le quartier Monclar au bénéfice des prochaines productions du Festival, est-elle une réponse, directe, indirecte, au message de Vilar, lancé voici 66 ans et pourtant toujours jeune ? Entretiendra-t-elle avec « son » public une relation aussi sentimentale que celle de Jean Vilar et Gérard Philipe avec le leur ? L'expérience des deux artistes associés de l'édition 2013 du Festival, celle de Dieudonné Niangouna au Congo-Brazzaville et celle de Stanislas Nordey en banlieue parisienne ou en région, participe-t-elle de cet effort de compréhension du public ? Partageons-nous aujourd'hui, avec ceux-ci comme avec les artistes contemporains de tous horizons, une conversation émue ? Raconterons-nous aux générations futures une histoire amoureuse de notre Festival et du théâtre de notre temps ? C'est à ce balancement entre nostalgies et engagements, à ce dialogue entre souvenirs et avenir, qu'invite l'exposition de la Maison Jean Vilar.

coproduction Association Jean Vilar / Festival d'Avignon

SPECTACLES - tarif unique 10 €

LA MACHINE DE L'HOMME mise en scène **Stanislas Roquette** avec **Stanislas Siwiorek**

DU 8 AU 27 JUILLET À 13H30 (RELÂCHE LE 16)

Variation sur le *Dom Juan* de Molière, à partir des notes de Jean Vilar qui mit la pièce en scène dès 1944.

VILAR AU MIROIR de et par **Christian Gonon** de la Comédie-Française

DU 9 AU 21 JUILLET À 15H30

Évocation du directeur du Théâtre National Populaire à partir de ses *Notes de services* et du *Memento*.

VILAR OU LE GOÛT PASSIONNÉ DE L'OBSTACLE vidéo-conférence de **Jacques Téphany**

DU 9 AU 27 JUILLET À 17H (RELÂCHE LE 19)

LECTURES

VILAR, AUTEUR DRAMATIQUE par **Éric Ruf** et **Christian Gonon** de la Comédie-Française

8 JUILLET À 15H30

CORRESPONDANCE RENÉ CHAR - ALBERT CAMUS par **Bruno Raffaelli** de la Comédie-Française et **Jean-Paul Schintu**

19 JUILLET À 17H

RENCONTRES / DÉBATS - entrée libre

Christian Gonon, Jack Ralite, Éric Ruf, Matteï Visniec, Bernard Faivre d'Arcier, Georges Banu, Joseph Danan... Autour de : Vilar écrivain, les marionnettes du monde, les femmes auteures en Afrique, l'art à l'école, la compagnie BlonBa, Maria Casarès, Benjamin Fondane, le théâtre pour l'enfance et la jeunesse...

RADIO L'ÉCHO DES PLANCHES Reportages et émissions réalisées en public et en direct - 100.1 FM - www.lechodesplanches.net

PUBLICATIONS *Cahiers Jean Vilar* n° 115 : catalogue de l'exposition présentée à la Maison Jean Vilar.

L'avant-scène théâtre n° 1343 : pièces inédites de Jean Vilar présentées et annotées par Rodolphe Fouano.

Les 40^{es} rencontres d'été de la Chartreuse

La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle

58 rue de la République, Villeneuve lez Avignon - tél. +33 (0)4 90 15 24 24 - www.chartreuse.org

TROIS SPECTACLES EN COLLABORATION AVEC LE FESTIVAL

TINEL DE LA CHARTREUSE

RE-WALDEN mise en scène **Jean-François Peyret**

6 7 8 10 11 JUILLET À 18H (voir page 67)

AU PIED DU MUR SANS PORTE mise en scène **Lazare**

15 16 17 18 JUILLET À 18H30 (voir page 98)

L'ARGENT mise en scène **Anne Théron**

22 23 24 25 JUILLET À 18H30 (voir page 21)

TROIS CRÉATIONS RENCONTRES D'ÉTÉ DE LA CHARTREUSE 2013

REGARDS conception, écriture et interprétation **Séverine Fontaine**

CAVE DU PAPE - durée 1h15

8 9 10 12 13 14 16 17 18 19 20 JUILLET À 16H

Situé dans le monde de l'enfance et de l'adolescence, ce solo mêle corps, texte et chants au cœur d'un dispositif scénographique et plastique intégrant la lumière, les objets, le son et l'image animée. En douze tableaux, nous suivons l'évolution de l'enfant, de sa naissance au monde, à son éveil dans sa vie d'adulte. Au fil de sa construction, l'enfant nous livre ses émotions, ses sensations. Il grandit, se confronte, se carapace... rêve à une société utopique... une nouvelle République où le hors-norme serait la norme... Et pourquoi pas ?

production Compagnie IKB

coproduction La Chartreuse-CNES / Espace Albert Camus, Bron / Maison des métallos, Paris / Théâtre Massalia Friche de la Belle de Mai, Marseille / Le Cube, Centre des Arts Numériques, Issy-les-Moulineaux.

DÉCRIS/RAVAGE d'**Adeline Rosenstein**

CAVE RIVOIRE - durée 1h30

15 16 17 19 20 21 23 24 25 26 JUILLET À 20H

Série documentaire retraçant l'histoire de la Question de Palestine à partir de 1798. À l'ère powerpoint de la transmission performative des connaissances, *Décriis/ravage* s'interdit l'usage de toute iconographie. Donner à voir la collision entre les logiques de chacun, révéler le rôle déterminant des « cadres mentaux » de l'idée que les uns se font de la dangerosité des autres... Les trois textes : l'historique, le personnel et le théâtral s'entrechoquent autour d'un même « fait » sans créer d'affaissement sémantique. Ils entrent en friction et tentent d'assouplir les discussions aux arguments raidis comme laine bouillie par les lavages de propagandes.

Ce projet a bénéficié d'une bourse d'auteur de la CFWB, du soutien de l'Office national de diffusion artistique en France (ONDA) et du soutien aux lettres de la CFWB.

ÉTANT DONNÉE performance/lecture/installation de **Cécile Portier**

BOULANGERIE - durée 1h30 - suivie d'une visite de l'installation

8 9 11 12 13 14 15 JUILLET À 14H

Étant donnée, conçue comme forme hybride entre l'installation et la performance scénique, est une fable : une femme amnésique et la tentation de lui redonner vie grâce aux données numériques collectées sur elle. C'est un projet de fiction poétique transmédia venant questionner la prolifération des traces numériques dans notre quotidien et la mise en données numériques de nos vies personnelles. Ce récit « fragmenté » a pour point de départ l'œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donné*, où le spectateur est mis dans la position d'un voyeur, regardant par un trou de palissade une femme nue, allongée, dont on ne voit pas le visage. Cette figure de la femme abandonnée, observée sera le personnage de cette histoire. Elle viendra jeter une autre lumière sur ces données numériques qui ne se donnent pas tant à voir mais qui travaillent à nous rendre chaque jour un peu plus « transparents ».

PERFORMANCE

POUR UNE CONTEMPLATION SUBVERSIVE de et avec **Christophe Pellet** mise en scène **Christophe Lemaître**

STUDIO - durée 1h - tarif 5 € sur réservation

15 JUILLET À 11H

Le contemplateur contemple le corps immobilisé dans l'agitation sociale et sous le regard de ceux qui ne contemplent pas et continuent de s'agiter. Il ne fait aucun profit, et cela, toujours sous le regard des autres. C'est un être rendu au monde, à une matérialité retrouvée, parfois brutalement et jusqu'à la mélancolie.

LECTURES/RENCONTRES

STUDIO ET CAVE DES 25 TOISES - durée 1h - entrée libre - réservation conseillée au 04 90 15 24 45

10-23 JUILLET à 11H

En écho aux résidences de la Chartreuse

- 10 *La Mort d'Orkhon* de **Finn Iunker** mis en espace de **Maruen Marin**
- 11 *La Mastication des morts* de **Patrick Kermann** mis en espace de **Maruen Marin**
- 12 carte blanche aux éditions de l'Entretemps avec **Christophe Bara** et **Matthieu Mével** à l'occasion de la publication de *La littérature théâtrale du livre à la scène*
- 13 autour de *Étant donnée* rencontre avec **Cécile Portier**, **Juliette Mézenc**, **Stéphane Gantelet** et **Alexandra Saemmer** (sous réserve)
- 16 autour de *Regards* rencontre avec **Séverine Fontaine** et la Cie IKB
- 17 autour de *nous sommes tous des k. et c'est par là* rencontre avec **Paul Emond**, la Cie La Fabrique des petites utopies et Nord-Ouest théâtre
- 18 hommage à Wladyslaw Znrko rencontre avec le Cosmos Kolej
- 19 *Ammonite* de **Dorothee Zumstein**
- 20 carte blanche à Quartett éditions avec **Stéphanie Marchais** et **Benjamin Dupré**, en présence des auteurs **Natacha de Pontcharra**, **Anne Sibran**, **Michel Simonot** et **Bernard Souviraa**
- 21 on a fait tout ce qu'on a pu mais tout s'est passé comme d'habitude rencontre avec **Philippe Fenwick** et le collectif ZOU
- 22 autour de *Décriis/ravage* rencontre avec **Adeline Rosenstein** et son équipe
- 23 carte blanche aux éditions Espaces 34 avec **Sabine Chevallier** en présence des auteurs **Magali Mougel** et **David Léon**

en partenariat avec Villeneuve en Scène, le Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Avignon (CRRGA), le Festival d'Avignon et Wallonie Bruxelles Théâtre/Danse.

EXPOSITION

SOLITUDES photographies mobiles de **Jean-Christophe Polgár**

PASSE-PLATS ET PARCOURS DE VISITE

6 JUILLET-18 AOÛT - horaires et tarifs du monument

Solitudes est un projet d'exposition de photographie mobile qui propose d'explorer les visions et les expériences contradictoires de la solitude dans ce lieu historique. Avec ses spécificités et ses limites, la photographie mobile réécrit à sa façon l'histoire de la photographie et propose de nouvelles manières d'appréhender les images. Par sa pratique de la prise de vue, son autosuffisance et sa possibilité créatrice, par la connexion directe aux réseaux, *Solitudes* propose d'explorer ces différentes facettes en adéquation à ce lieu unique, autour de deux axes de réflexion : à l'intérieur et à l'extérieur.

RÉUNION DES CENTRES CULTURELS DE RENCONTRE (C.C.R.)

12 JUILLET

Les *Centres culturels de rencontre*, nés en 1973, fêtent également cette année leur 40^e anniversaire à la Chartreuse. Hommage à Jacques Rigaud et pose d'une plaque à la bibliothèque de la Chartreuse.

RADIO CAMPUS AVIGNON

SALLE DE LA COLOMBE

6-26 JUILLET - émission quotidienne de 19h à 20h - en direct et en public. www.radiocampusavignon.fr

Association étudiante de l'Université d'Avignon, *Radio Campus Avignon* transmet depuis 2011 pendant le Festival d'Avignon avec un rayonnement national important sur le réseau *Radio Campus France*. À l'occasion de la *Sonde Finnegans Wake*, en mai 2011, les étudiants avaient investi les lieux de la Chartreuse pour un marathon radio de 36h en direct : le *Finneghertz Wake*. De par sa forme performative, cette retransmission a été une expérience intense et enrichissante pour l'ensemble de l'équipe. *Finneghertz Wake* demeure un événement marquant pour l'association qui souhaite renouveler ce partenariat en installant son studio à la Chartreuse pour diffuser en direct et en public le temps du Festival d'Avignon et des Rencontres d'été 2013.

La billetterie spectacles : du 17 juin au 5 juillet, du lundi au vendredi de 13h à 18h ; du 6 juillet au 26 juillet, tous les jours de 11h à 18h. tél. +33 (0)4 90 15 24 45 / loc@chartreuse.org

La librairie : ouverte tous les jours de 10h à 18h30. tél. +33 (0)4 90 15 24 48 / librairie@chartreuse.org

Le monument : ouvert tous les jours de 9h à 18h30. tél. +33 (0)4 90 15 24 24 / accueil@chartreuse.org

Tarif PASS sur présentation d'un billet des Rencontres d'été de la Chartreuse, du Festival d'Avignon, de Villeneuve en Scène ou de la carte d'adhésion du Festival OFF

Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

74 rue Louis-Pasteur - www.univ-avignon.fr - blogs.univ-avignon.fr/lebruitdumonde/

LE BRUIT DU MONDE RENCONTRES CULTURELLES ET SCIENTIFIQUES

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, expositions et projections soulignent une programmation au croisement des sciences et des cultures, des arts et des savoirs. L'Université accueillera, par ailleurs, le Forum *Libération* le 12 juillet, ainsi que les représentations de la compagnie lauréate du concours national de théâtre étudiant les 16 et 17 juillet à 15h.

programme détaillé disponible en juillet

Conservatoire à rayonnement régional du Grand Avignon

1-3 rue du Général-Leclerc - www.grandavignon.fr

10-20 JUILLET

Lieu de rencontres 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 10 au 20 juillet : des travaux et lectures d'élèves du cycle spécialisé pôle théâtre 1 et 2, des rendez-vous avec de grands créateurs en lien avec la programmation du Festival, des *master class* et les séances publiques de travail entre étudiants du conservatoire et de grands metteurs en scène baptisées « En direct des coulisses ». Et bien d'autres surprises encore...

entrée libre

programme détaillé disponible en juillet sur www.sacd.fr et www.facebook.com/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

11-21 JUILLET (RELÂCHE LE 17)

L'ÉTÉ AU CDC, PARTICULIÈREMENT DANSE

L'aventure de la danse se poursuit l'été à Avignon sur le plateau du Centre de Développement Chorégraphique - Les Hivernales. Sur cette scène entièrement dédiée à la danse, huit compagnies vont se succéder du 11 au 21 juillet à l'occasion du plus important festival d'art vivant, démontrant la vitalité de la danse et le travail de prospection et de découverte d'un CDC. La présence de ces artistes essentiellement accompagnés par des institutions ou des organismes européens, confirment le rôle du CDC d'Avignon l'été dans la mise en place de collaborations européennes de très haut niveau. *L'été au CDC* alliera les formes et les styles, présentant sur le plateau des soli, des duo mais également des pièces de groupe. Toutes les danses cohabiteront pour la plus grande joie du public qui trouvera cette année encore de quoi assouvir sa soif de danse.

Festival Théâtre'Enfants et tout public

Association Éveil Artistique des Jeunes Publics
Maison du Théâtre pour enfants/Monclar-Avignon - 20 avenue Monclar - tél. +33 (0)4 90 85 59 55 - www.festivaltheatrenfants.com

10-27 JUILLET (RELÂCHE LE 14 ET LE 21)

Pour la 31^e 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 avec le spectacle vivant. Pendant seize jours, à 200 mètres des remparts, le Festival Théâtre'Enfants et Tout Public invite familles, groupes et professionnels à découvrir les univers de treize compagnies, du théâtre à la musique, du conte au théâtre d'objets ou d'ombres, offrant aux plus petits comme aux plus grands une très large palette de la création contemporaine pour les jeunes publics.

Centre européen de Poésie d'Avignon

4-6 rue Figuière - tél. +33 (0)4 90 82 90 66 - www.poesieavignon.eu

Le Centre européen de Poésie d'Avignon ouvre une nouvelle étape de son exploration poétique et artistique de l'Afrique, cette terre de tous les désespoirs et de tous les espoirs. Un voyage depuis les premiers rendez-vous du Centre européen de Poésie d'Avignon en 1987 avec Tchicaya U'Tamsi (République du Congo) et Paul Dakeyo (Cameroun) puis, en 1989, avec Aimé Césaire le poète dans la cité, avec Sony Labou Tansi (République du Congo) et Bernard Zadi Zaourou (Côte d'Ivoire) et tant d'autres, jusqu'à l'Afrique du Sud en 2013. En lien avec l'Afrique, des lectures avec *Les Rendez-vous de 5 à 7* et une exposition du 6 juillet au 14 août, de 12h à 19h, entrée libre. Et aussi *Photographies d'acteurs* de Christian Roger.

détail dans le programme du Centre européen de Poésie d'Avignon

Les expositions du département de Vaucluse

Cour de la Chapelle Saint-Charles, 5 rue Saint-Charles et Cour de l'Archevêché, 35 rue d'Annelle

DU 11 JUILLET AU 29 SEPTEMBRE

SCULPTURES EN COURS - AUBE ET CRÉPUSCULE

À Saint-Charles et à l'Archevêché, le Département de Vaucluse présente les œuvres de deux artistes qui rendent grâce et parole aux éléments de la nature. **Béatrice Arthus-Bertrand** dans sa dernière création, *Forêts*, évoque, à travers la torsion du bois et la noirceur de l'encre de Chine, la destruction de millions d'hectares de forêts. L'œuvre de **Gabriel Sobin** est, quant à elle, le témoin minéral de l'aube du monde, une tentative naturelle de vider la forme et d'ancrer dans la pierre l'image archétypale des prémices de l'humanité. Le Département de Vaucluse enrichit cette année son soutien à l'art contemporain avec le Vaucluse Art Tour qui vous permettra de découvrir à la fois les lieux dédiés à la création contemporaine de notre Département et la beauté et la richesse de notre territoire.

entrée libre - en juillet, tous les jours de 10h à 19h

Fondation Calvet

Musée Calvet - 65 rue Joseph-Vernet - tél. +33 (0)4 90 86 33 84 - www.musee-calvet-avignon.com

Le musée Calvet est un magnifique hôtel de style franco-italien du XVIII^e siècle, entre cour en calade et jardin. Outre quelques belles pièces préhistoriques, il présente une collection égyptienne, des peintures et sculptures du XVI^e au XX^e siècle, ainsi qu'une partie de la collection Marcel Puech. La peinture avignonnaise y est largement représentée. Au cours de son parcours, le visiteur pourra notamment découvrir les œuvres réalisées par Joseph Vernet.

en juillet, tous les jours sauf le mardi, de 10h à 13h et de 14h à 18h - entrée du musée 6 € - réduit 3 €

Musée Lapidaire - 27 rue de la République - tél. +33 (0)4 90 86 33 84 - www.musee-calvet-avignon.com

Le musée Lapidaire est la collection archéologique du musée Calvet. On peut y découvrir de très belles stèles, vases et objets de la Grèce antique, tout autant que des pièces étrusques, romaines et gallo-romaines. Des pièces majeures comme la Tarasque de Noves et le guerrier de Vachères sont également exposées.

en juillet, tous les jours sauf le lundi, de 10h à 13h et de 14h à 18h - entrée du musée 2 € - réduit 1 €

Collection Lambert en Avignon

Palais des Papes, place du Palais et Collection Lambert en Avignon, 5 rue Violette - www.lespapes.com

DU 9 JUIN AU 11 NOVEMBRE

LES PAPESSES

Afin de renouer avec les grandes expositions populaires de renommée internationale, la Collection Lambert et Avignon Tourisme proposent une exposition conjointe qui, par son titre, annonce la dimension spectaculaire et grandiose de la manifestation. Sous l'égide de Jeanne la Papesse, incroyable légende médiévale, cinq femmes artistes ont été sélectionnées, telles des papesse de l'art moderne et contemporain : **Camille Claudel**, dont on célèbre le double anniversaire de son internement et de sa mort à Avignon, **Louise Bourgeois**, **Kiki Smith**, **Berlinde De Bruyckere** et **Jana Sterbak**. Les ensembles d'œuvres présentés dans les prestigieux espaces du Palais des papes et de la Collection Lambert dialoguent ainsi avec l'histoire médiévale d'Avignon.

Festival Contre Courant

Contre Courant Festival pluridisciplinaire sur l'Île-de-la-Barthelasse

Festival pluridisciplinaire des arts de la scène, le Festival Contre Courant est né de cette vocation inspirée par les mouvements d'éducation populaire, chers à Jean Vilar. Il était donc normal que la CCAS s'associe au Festival d'Avignon afin de mener un projet visant à offrir des conditions idéales pour recevoir les œuvres et échanger, en toute égalité, entre artistes et publics.

Réunir une vingtaine de spectacles, plusieurs milliers de spectateurs sur neuf jours, c'est la performance que réussit depuis douze ans la caisse centrale des activités sociales des industries électrique et gazière, la CCAS, sur l'Île de la Barthelasse, pendant le Festival d'Avignon.

Ainsi se succéderont, du 12 au 20 juillet prochain, des artistes tels que Julien Mabilia Bissila, Angélica Liddell, La Comédie de Genève, Yaël Rasooly, Pierre Cleitman, Jérôme Etcheberry, la Compagnie Yann Lheureux, Les Conteurs Électriques, Olivier Py...

Informations : réservation obligatoire pour les spectacles de 22h (5 € pour les extérieurs de plus de 18 ans). Hormis ces spectacles, les autres propositions sont en accès libre dans la limite des places disponibles.

contact : Hélène Cagniard - tél. +33 (0)9 53 00 89 23 / +33 (0)6 81 26 21 74 - www.ccas-contre-courant.org

Cycle de musiques sacrées

Avignon, Malaucène, Roquemaure

Partenaire du Festival d'Avignon depuis 1967 à la demande de Jean Vilar, 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.

Après Lars Eidinger, comédien de Thomas Ostermeier en 2004, Jan Fabre pour la création *In Hac Lacrimarum Valle* avec Bernard Foccroulle et Olivier Py pour une lecture en 2005, des programmes musicaux autour de Liszt, Bartok, Ligeti et Kurtag en hommage à Josef Nadj en 2006, une création pour orgue de Gérard Pesson en 2007 qui collabora avec Frédéric Fisbach, l'écho particulier que *La Divine Comédie* de Dante avec la présence de Romeo Castellucci trouva en 2008 au sein de plusieurs concerts, le lien particulier entre Zad Moultaqa et Wajdi Mouawad en 2009, la création du *Cantique des cantiques* de Rodolphe Burger d'après une traduction d'Olivier Cadiot en 2010, le concert d'improvisation percussions, piano et orgue de Jean-Pierre Drouet et Séverine Chavier en 2011, l'hommage rendu à la famille McBurney et à la musique russe en 2012 avec une création pour orgue de Gerard McBurney, frère de Simon, ainsi qu'une présence régulière de Thierry Escaich au cours de plusieurs festivals pour des ciné-concerts, Musique Sacrée en Avignon célèbre cette année la présence de Stanislas Nordey et de Dieudonné Niangouna à travers des concerts.

Le concert du 9 juillet à la Collégiale Saint-Agricol présentera notamment une création de Michaël Levinas pour trois cors : *Spirales d'Oiseaux II*. Michaël Levinas, dont l'opéra *La Métamorphose* d'après Kafka a été mis en scène par Stanislas Nordey, a une certaine vision de la composition et se définit lui-même comme un compositeur trouvère.

Le concert du 14 juillet à la Métropole Notre-Dame des Doms, nous donnera à entendre en première audition une création pour orgue à quatre mains d'Olivier Mellano : *The Moving Air*. Le guitariste et compositeur Olivier Mellano signe cette année la création musicale de *Par les villages* de Peter Handke, mis en scène par Stanislas Nordey dans la Cour d'honneur.

Le concert du 16 juillet au Temple Saint-Martial, *Regards croisés orgue et accordéon : musiques baroques et créations contemporaines*, sera donné avec la présence de Pascal Contet, accordéoniste exceptionnel qui a participé aux *Inepties volantes* de Dieudonné Niangouna créées au Cloître des Célestins en 2009. *Something Out of Apocalypse*, création de Pierre Jodlowsky pour accordéon et dispositif électronique d'après le célèbre film *Apocalypse Now*, nous rappellera que les horreurs de la guerre sévissent toujours de par le monde et notamment en Afrique.

Le tableau-concert *À la vie la mort* d'après *Le Triomphe de la mort* de Pieter Bruegel le 12 juillet à la Chapelle des Italiens qui, aujourd'hui encore résonne au travers des guerres et génocides dont nous sommes les témoins contemporains, initie un nouveau partenariat avec l'Ajmi, association pour le Jazz et les Musiques improvisées.

Enfin la présence exceptionnelle d'Amandine Beyer à la Cour d'honneur pour le spectacle d'Anne Teresa De Keersmaeker et Boris Charmatz nous permet de la programmer dans un concert violon, clavecin et orgue avec Willem Jansen le 24 juillet à la Chapelle Saint-Louis et de l'entendre dans un répertoire de musiques baroques intitulé *Regards sur la cour d'Autriche*.

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 - www.musique-sacree-en-avignon.org

Cinéma Utopia

Le cinéma Utopia a été créé il y a près de quarante 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, ils ont imaginé une gazette, véritable rendez-vous mensuel avec les spectateurs. Ici, par respect pour les auteurs et le public, il faut choisir entre boire, manger, téléphoner ou regarder un film ! 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. de toutes nationalités et de toutes cultures. C'est dans ce lieu citoyen que le cinéma en tant qu'art ouvre nos yeux sur le monde. Tout au long de l'année, de nombreux invités, metteurs en scène, techniciens du cinéma, musiciens, chorégraphes, danseurs animent avec d'autres acteurs de la vie sociale et politique débats, cinéconcerts et rencontres. Enfin, le jeune public n'est pas en reste car plusieurs milliers d'écoliers usent chaque année leur fond de culotte sur les fauteuils de velours et commencent ainsi à construire leur regard sur le monde.

contact : utopia.84@wanadoo.fr - www.cinemas-utopia.org - + 33 (0)4 90 82 65 36
5 salles, 2 lieux - Manutention : 4 rue des escaliers Sainte-Anne - République : 5 rue Figuière

Centres de jeunes et de séjour du Festival d'Avignon

Un dispositif d'accueil permettant d'élargir les publics du théâtre

Dès la fin des années 50, le Festival d'Avignon a confié aux Ceméa (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) la création d'un dispositif d'accueil facilitant l'accès au Festival pour un public populaire. Ainsi est née, en 1959, sous l'impulsion de Jean Vilar, l'association Centres de Jeunes et de Séjour du Festival d'Avignon, qui conjugue les efforts de trois partenaires fondateurs : les Ceméa, le Festival et la Ville d'Avignon. Cette structure, animée et gérée par les formateurs des Ceméa, propose un ensemble de « séjours culturels » en direction des différents publics, jeunes et adultes, contribuant ainsi à la politique d'élargissement et de renouvellement du public souhaitée par le Festival d'Avignon. Ce dispositif permet également de développer des projets d'éducation artistique et culturelle, en partenariat avec l'État (ministère de la Culture et de la Communication, ministère de l'Éducation nationale), ainsi qu'avec les collectivités territoriales. Chaque année, 1500 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 2004, une action particulière en direction des lycéens a été développée avec, à partir de 2007, 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 » ou les « rencontres internationales de jeunes » (public originaire de plus de quinze pays différents). **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 1^{er} juillet) / + 33 (0)6 46 10 30 53 (à partir du 2 juillet) - contact@cdjsf-avignon.fr
www.cdjsf-avignon.fr

La collection Pièce (dé)montée

La collection nationale de dossiers pédagogiques en ligne Pièce (dé)montée accompagne depuis 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>

France Culture

Cette année encore, nous nous réjouissons d'investir le Musée Calvet pour une série d'émissions, rencontres, lectures, créations radiophoniques du 13 au 26 juillet. Avec une nouveauté : pour la première fois, nous accompagnerons le Festival jusqu'à son tout dernier soir, avec la dernière semaine en direct, diffusée sur notre grille d'été, et confiée sous forme de carte blanche à l'écrivain Christine Angot, qui revient en Avignon pour la première fois, après de longues années d'absence. Fidèles à l'esprit de dialogue que nous cultivons depuis toujours avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, nous avons élaboré une programmation à la fois autonome et liée à certains grands événements du Festival. Dieudonné Niangouna et Stanislas Nordey seront présents au Musée Calvet à travers leurs textes ou leurs spectacles. On les entendra jouer, lire. On entendra aussi tous les matins des textes pour la plupart inédits d'écrivains, hommes ou femmes de théâtre africains. Nous découvrirons aussi un des premiers textes de théâtre de Peter Handke. Et nous ouvrirons les festivités de France Culture au Musée Calvet avec la première création en France de la pièce de l'écrivain David Grossman, *Tombé hors du temps*. Création que David Grossman a choisi d'honorer de sa présence et je l'en remercie profondément.

La SACD, si fidèle à France Culture, accompagnera plusieurs de ces propositions et s'associera à nous pour l'inauguration du site de la fiction tant attendu par les auditeurs et les internautes. Ensemble, nous pourrons enfin offrir la première grande bibliothèque sonore, dans laquelle chacun trouvera, selon son choix, les œuvres du passé et celles du présent. Et bien sûr, nos grands magazines culturels - La Dispute, Le RenDez-Vous, Changement de décor - rendront compte régulièrement des créations du Festival et témoigneront sur notre antenne de la vitalité de cette 67^e édition du Festival d'Avignon.

Olivier Poivre d'Arvor, directeur de France Culture

France Culture à Avignon sur 90.7 - www.franceculture.com

RFI

RFI, partenaire officiel du Festival d'Avignon, accompagne l'un des artistes associés de cette 67^e édition, l'auteur, acteur et metteur en scène congolais Dieudonné Niangouna. Sa présence est un événement en soi puisque le Festival s'ouvre largement aux créateurs et cultures africaines. RFI témoigne ici de son engagement en faveur des cultures africaines et plus particulièrement du théâtre et de la littérature.

RFI est une radio française d'actualités, diffusée mondialement en français et en douze langues étrangères (anglais, cambodgien, chinois, espagnol, haoussa, kiswahili, persan, portugais, brésilien, roumain, russe, vietnamien). RFI, c'est aussi quatre cents correspondants sur les cinq continents, des rendez-vous d'information et des magazines réunissant chaque semaine près de 40 millions d'auditeurs à travers le monde et une offre « nouveaux médias » (site internet, applications mobiles...) qui enregistre 10 millions de visites chaque mois.

Au programme de la radio mondiale, un cycle de lectures d'auteurs du continent coproduit avec le Festival d'Avignon et le soutien de la SACD, une couverture sur ses antennes de cette édition exceptionnelle, avec un studio installé sur place.

« C'est un vrai bonheur et une belle fierté que de voir en cette année 2013, pour la première fois, le nom de RFI associé officiellement à celui du Festival d'Avignon. À l'occasion de la présence comme artiste associé de Dieudonné Niangouna, auteur et metteur en scène congolais, RFI se devait de venir concrètement défendre la vivacité du théâtre et plus largement des cultures africaines mises à l'honneur en cette 67^e édition. En collaboration avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, nous avons donc élaboré un cycle de lectures qui, du 11 au 16 juillet, fera entendre une jeune génération d'auteurs francophones africains : « Ça va, ça va, l'Afrique ! ». Dans le Jardin de la rue de Mons, ce sont les mots d'une Afrique contemporaine et vivante, inscrite dans le monde, qui seront lus par les acteurs du Festival, avec le soutien de la SACD. Des textes qui témoignent du monde, de sa violence comme de sa fantaisie et de son inventivité, mais également d'une Afrique source d'universel. Cinq textes auxquels s'ajoute le poème *L'Acte de respirer* du Congolais Sony Labou Tansi, disparu en 1995. Par ce choix, nous rendons hommage à l'un des piliers de la création théâtrale africaine, l'inventeur d'un langage et d'une dramaturgie que porte aujourd'hui la jeune génération. Forte de ses quelque 40 millions d'auditeurs à travers le monde, RFI sera bien sûr la caisse de résonance de cette création et de ce rendez-vous déjà internationalement reconnu qu'est le Festival d'Avignon. Nous diffuserons au cours du mois d'août l'ensemble de ce cycle de lectures sur nos antennes. Une façon de faire entendre au monde cette interpellation, cette exclamation, ce salut à l'Afrique : Ça va, ça va, l'Afrique ! ».

Cécile Mégie, directrice de RFI

contacts :

Anthony Ravera - +33 (0)1 84 22 93 85 - anthony.ravera@rfi.fr / Henri Maus - +33 (0)1 84 22 73 16 - henri.maus@rfi.fr
Fréquence à Paris 89.0, à Brazzaville 93.2, à Kinshasa 104.9 et à Ouagadougou 94.0 - www.rfi.fr

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 pour faire vivre le Festival à ses auditeurs et propose plusieurs rendez-vous publics.

Le magazine culturel de l'été

les 5 8 9 10 11 12 juillet à 18h10 - en direct

Le Masque et la Plume

le 14 juillet à 10h - diffusé le 14 et le 21 à 20h

Émissions en public au Cloître Saint-Louis

France Inter à Avignon sur 97.4 - 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, France Culture et cette année RFI. Partenaire naturel, née en 1982, France Bleu Vaucluse a toujours accompagné Le Festival. Première radio du Vaucluse et d'Avignon (sondage Médiamétrie 2012/2013) avec plus de 69 000 auditeurs, France Bleu Vaucluse consacre de nombreux rendez-vous au Festival, avec notamment l'émission quotidienne de Michel Flandrin du lundi au vendredi. Depuis de nombreuses années, Michel Flandrin suit avec passion l'actualité culturelle du Vaucluse pour France Bleu. Il reçoit de 10 à 11 heures tous ceux qui font le Festival, les metteurs en scène, chorégraphes, comédiens... et commente les spectacles qu'il a vus. Des musiciens se produisent en direct et les auditeurs invités peuvent gagner leurs places de spectacle.

En direct et en public à l'Espace Vaucluse, Place de l'Horloge, du 5 au 26 juillet de 10h à 11h - entrée libre

et dans les studios 25 rue de la République

France Bleu Vaucluse à Avignon 100.4 ou 98.8 - www.francebleu.fr

France Télévisions

Nous sommes très heureux, à France Télévisions, de pouvoir cette année encore accompagner le Festival d'Avignon.

Le projet de Jérôme Bel, *Cour d'honneur*, que France 2 diffusera en direct est passionnant car pour la première fois, c'est la parole des spectateurs racontant leur Festival d'Avignon qui fait le spectacle. La mission de la télévision de service public est de permettre aux téléspectateurs de partager les émotions, les plaisirs et les découvertes de ceux qui ont la chance de pouvoir se rendre dans les salles de spectacle.

Le développement de l'offre numérique de France Télévisions va permettre, au-delà des retransmissions de spectacles, de donner la parole aux téléspectateurs, tout au long du Festival, bien sûr, mais aussi tout au long de l'année. Le lancement de la nouvelle plateforme numérique de France Télévisions, Culturebox, à la fois site d'informations culturelles et plateforme de retransmissions de spectacles, permet aux créateurs et aux spectateurs de maintenir un lien et un échange encore plus riche.

Le Festival d'Avignon est l'un des plus grands lieux de création dramatique et chorégraphique. C'est une grande satisfaction et une immense fierté pour nous de faire partager au plus grand nombre, à travers les programmes diffusés par nos antennes et les réseaux numériques, le formidable travail de Hortense Archambault et de Vincent Baudriller.

Rémy Pflimlin, président de France Télévisions



À L'ANTENNE

EN LIBRAIRIE LE 12 JUIN 2013

MERCREDI 3 JUILLET À 22H30

PETER BROOK - SUR UN FIL (+7) VOD

EN VOD PREMIUM DÈS LE 3 JUIN

DOCUMENTAIRE DE SIMON BROOK (83MIN)

COPRODUCTION : ARTE FRANCE, BROOK PRODUCTIONS, CINEMAUNDICI

Pour la première fois depuis 40 ans, l'immense metteur en scène Peter Brook a accepté de lever le rideau sur la face cachée de son travail et son approche unique de la scène.

SAMEDI 13 JUILLET À 20H45

SOIRÉE EN DIRECT D'AVIGNON
PRÉSENTÉE PAR MARIE LABORY

> 21H **LE VENT SOUFFLE
DANS LA COUR D'HONNEUR** (+7)

DOCUMENTAIRE DE NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL (95MIN)
COPRODUCTION : ARTE FRANCE, LA COMPAGNIE DES INDES

Un voyage au cœur du Festival d'Avignon aux côtés des plus grands artistes, pendant le processus d'élaboration de leurs œuvres.

> 22H30 **DRUMS AND DIGGING
DE FAUSTIN LINYEKULA**

EN DIRECT DU CLOÎTRE DES CÉLESTINS,
ET SUR ARTE LOVE WEB

COPRODUCTION : ARTE FRANCE, LA COMPAGNIE DES INDES (100 MN)

La nouvelle création du chorégraphe congolais, Faustin Linyekula, qui incarne avec notamment Dieudonné Niangouna, artiste associé du festival, la jeune génération d'artistes africains.

DIMANCHES 21 ET 28 JUILLET À 13H30

À L'ÉCOLE DU THÉÂTRE (+7)

SÉRIE DOCUMENTAIRE DE CLAIRE LABOREY (4X26MIN)
COPRODUCTION : ARTE FRANCE, ZADIG PRODUCTIONS

Une année scolaire au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris : l'apprentissage du théâtre comme école de la vie pour des artistes en devenir.

CARNETS D'AVIGNON

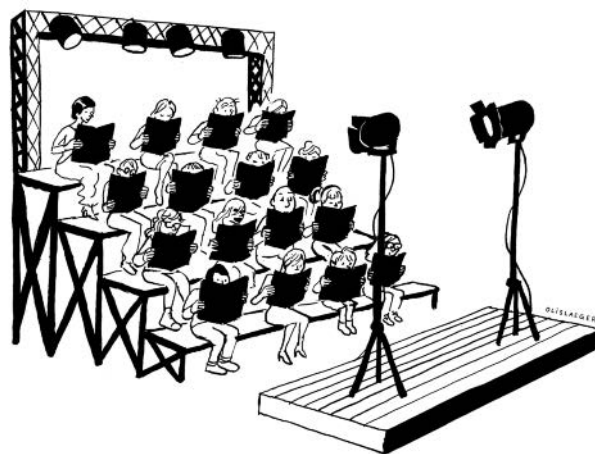
FRANÇOIS OLISLAEGER

PLANCHES DE 2008 À 2012

PRÉFACE D'HORTENSE ARCHAMBAULT ET VINCENT BAUDRILLER

arte
ÉDITIONS ACTES SUD

Une centaine de spectacles, une cinquantaine de débats, et Avignon, ville théâtre chaque été pendant le Festival. Le dessinateur François Olislaeger propose une rétrospective de cinq années d'arts de la scène et d'émotions, en bande dessinée.



PROJECTIONS PUBLIQUES

VENDREDI 12 JUILLET À 11H30 À L'OPÉRA-THÉÂTRE

PETER BROOK - SUR UN FIL de Simon Brook

Projection suivie d'une rencontre avec Peter et Simon Brook

SAMEDI 13 JUILLET À 15H ET 18H À L'OPÉRA-THÉÂTRE

LE VENT SOUFFLE DANS LA COUR D'HONNEUR

de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

arte

CONTACTS PRESSE

ARTE : CLÉMENCE FLÉCHARD - 01 55 00 70 45 - c-flechard@artefrance.fr

ARTE ÉDITIONS : HENRIETTE SOUK : h-souk@artefrance.fr - 01.55.00.70.83

MAÏLYS AFFILE : m-affile@artefrance.fr - 01.55.00.70.85

L'Adami

La création aide la création : la rémunération pour copie privée gérée par l'Adami participe au financement de quatre créations du Festival d'Avignon.

L'Adami représente les artistes interprètes principaux : comédiens, danseurs, chanteurs, musiciens solistes, chefs d'orchestre. Elle se mobilise pour leur juste rémunération et pour la promotion de leur travail et apporte l'efficacité de la gestion collective pour mieux répartir leurs droits en France et à l'étranger.

Partenaire fidèle du Festival d'Avignon, l'Adami renouvelle son engagement en faveur de la vitalité artistique et de l'emploi culturel. C'est pourquoi, les artistes réunis au sein de l'Adami sont heureux de soutenir ce festival qui met sur le devant de la scène tant de comédiens, musiciens et danseurs de tous les horizons.

En 2013, l'Adami participe au financement de quatre créations majeures du Festival d'Avignon :

- *Par les villages*, mise en scène Stanislas Nordey,
- *Shéda*, texte et mise en scène Dieudonné Niangouna,
- *Lear is in Town*, mise en scène Ludovic Lagarde,
- *Projet Luciole*, mise en scène Nicolas Truong.

contact : Laure Pelen - +33 (0)1 44 63 10 15 - lpelen@adami.fr - 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 auxquels ils doivent faire face.

La SACD perçoit et répartit aujourd'hui les droits de plus de 53 000 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, sons et lumières...), 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 class* 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 - 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 70 000 artistes dont 32 000 sont ses associés.

En 2012, la SPEDIDAM a participé au financement de 1 394 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 les spectacles :

- *QADDISH*, chorégraphie de Qudus Onikeku,
- *Sans doute*, mise en scène de Jean-Paul Delore,
- *Au-delà*, chorégraphie de DeLaVallet Bidiefono,
- *Swamp Club*, mise en scène de Philippe Quesne.

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, cinq spectacles issus de Flandre se retrouvent dans la programmation de cette 67^e édition du Festival : Anne Teresa De Keersmaeker nous propose *Partita 2* dans la Cour d'honneur du Palais des papes, un duo né de sa rencontre avec Boris Charmatz en Avignon en 2011, Jan Lauwers présentera *Place du marché 76* dans le Cloître des Carmes où il créa en 2004 *La Chambre d'Isabella*. Par ailleurs, Guy Cassiers avec *Orlando*, Alain Platel avec la reprise d'*Out of Context. For Pina* et Jan Fabre avec la recréation du *Pouvoir des folies théâtrales* feront partie de l'exceptionnel programme «Des artistes un jour au Festival» présenté à l'Opéra-Théâtre.

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 en France organise et soutient un grand nombre de manifestations autour de la culture allemande, en coopération avec des institutions françaises ou européennes. Les rencontres interculturelles franco-allemandes et européennes sont au cœur de son travail. Sa 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. Son département Information et bibliothèque 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.

Les temps forts du Goethe-Institut au Festival d'Avignon :

- le programme allemand

Le Goethe-Institut intervient en sa qualité de partenaire dans le cadre de la préparation du programme allemand pour la 67^e édition du Festival d'Avignon, en soutenant les pièces suivantes : *Faust I + II* de Nicolas Stemann, *Hate Radio* de Milo Rau, *Logobi 05*, *La Fin du western*, *La Jet Set* de Gintersdorfer/Klassen, *Non-Tutta* d'Anne Tismer et Silvia Albarella, *Rausch* de Falk Richter et Anouk van Dijk, *Reise durch die Nacht* de Katie Mitchell.

- l'annonce des boursiers du Theater Transfer / Transfer Théâtral (TT)

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 2012 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.

- la lecture scénique de *Hund, Frau, Mann* de Sybille Berg, traduit en français par Pascal Paul-Harang

Leyla-Claire Rabih mettra en espace cette pièce qui a été primée comme la meilleure traduction depuis les 15 ans d'existence de « Theater-Transfer (TT) / Transfert Théâtral ».

En coopération avec France Culture.

contact : Pia Entenmann - +33 (0)1 44 43 92 52 - pia.entenmann@paris.goethe.org - www.goethe.de/paris

Pro Helvetia

Le Séminaire en Avignon

Du 17 au 23 juillet 2013, le Festival d'Avignon, en partenariat avec la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia et le Théâtre Saint-Gervais à Genève, propose un séminaire destiné à la relève dans les arts de la scène, avec un focus sur le théâtre. Ont été sélectionnés neuf jeunes artistes auxquels est ainsi offerte la possibilité de participer à un riche programme de découvertes et de rencontres autour de l'expression artistique contemporaine proposée au Festival.

Le Séminaire en Avignon vise à offrir à la relève professionnelle des arts de la scène suisses une plateforme d'échanges approfondis d'ordre pratique et théorique. Le programme permettra aux participantes et participants de découvrir ensemble une grande diversité de spectacles, de rencontrer des professionnels européens et internationaux et de prendre part à des débats avec les artistes, critiques et théoriciens des arts performatifs invités au Festival.

Tout au long de cette intense semaine de perfectionnement professionnel, le groupe bénéficiera de l'accompagnement d'Éric Vautrin, maître de conférences en Arts du spectacle à l'Université de Caen Basse-Normandie et chercheur associé à l'ARIAS-CNRS (Atelier de recherches sur l'intermédialité et les arts du spectacle - CNRS/ENS Paris/Université Paris-III).

Saison Afrique du Sud-France 2012-2013

La France accueille l'Afrique du Sud de mai à décembre 2013, après y avoir été invitée en 2012.

De mai à décembre 2013, elle propose au public français une plongée dans l'Afrique du Sud d'aujourd'hui, jeune démocratie florissante qui continue de panser les plaies des oppressions passées et qui, chaque jour, avance pour conforter sa place dans le monde d'aujourd'hui.

Dans une centaine de villes (Métropole et Île de La Réunion), plus de cent cinquante manifestations artistiques et culturelles mais aussi scientifiques, techniques, gastronomiques ou encore économiques, sportives et touristiques témoignent de la diversité sud-africaine. Les festivals et les institutions les plus prestigieux comme les structures plus modestes participent ensemble à ce large coup de projecteur sur le dynamisme de cette puissance émergente, membre des BRICS et du G20.

Cette Saison d'une ampleur exceptionnelle souhaite aussi mettre à l'honneur Nelson Mandela, figure tutélaire de la Nation arc-en-ciel avec une exposition inédite à Paris et en donnant un écho national à la Journée internationale Nelson Mandela du 18 juillet.

La Saison en chiffres : 30 expositions, 35 ateliers, 40 résidences, 50 films, 100 concerts, 150 vins sud-africains à déguster, 250 représentations de danse et de théâtre et 800 artistes, chercheurs et autres intervenants.

Au Festival d'Avignon, la Saison Afrique du Sud-France 2012-2013 soutient les artistes sud-africains Brett Bailey, Mamela Nyamza et Faniswa Yisa.

www.france-southafrica.com

Groupe Audiens

Créer une relation privilégiée pour mieux servir et accompagner nos clients

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 :

alimenté par les cotisations versées par les employeurs, ce fonds 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. En 2012, Audiens a aussi ouvert le 3^e centre de prévention agréé Agirc-Arrco en Île-de-France, avec pour objectif la promotion du *bien vieillir* auprès de nos aînés.

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, Audiens affirme ainsi sa vocation sociale en développant quotidiennement une politique de proximité destinée aux professionnels qu'il protège.

contact : +33 (0) 811 65 50 50 - www.audiens.org

La Fondation Crédit Coopératif

Le Festival d'Avignon et son mécène partagent un engagement commun : le soutien à la création artistique et sa rencontre avec un public le plus large possible.

La Fondation Crédit Coopératif soutient depuis 2011 le Festival d'Avignon en tant que mécène principal. Ce partenariat illustre des convictions fortes de la Fondation Crédit Coopératif. Celles que la fréquentation des œuvres et des arts de la scène contribue à fonder des liens de solidarité dans une société, que l'accessibilité à la création la plus contemporaine est un enjeu dans la construction d'une citoyenneté et que les activités qui permettent un dialogue interculturel et intergénérationnel sont essentielles.

Créer pour être « *le lieu de la création artistique et celui de son accès au plus grand nombre* », le Festival d'Avignon est aujourd'hui le premier festival des arts vivants. Une renommée qu'il doit au nombre de créations qu'il propose, à sa faculté à être en prise avec le réel et au dialogue qu'il instaure entre les œuvres et les spectateurs. Autant d'actions qui font du Festival d'Avignon un levier d'optimisme.

L'optimisme ! Tel est le moteur de la Fondation Crédit Coopératif qui depuis près de 30 ans agit dans le champ de l'économie sociale et solidaire. Auprès de celles et ceux qui font bouger le monde. Pour un avenir plus humain !

Les grands optimistes de ce monde étant faits pour se rencontrer, le Festival d'Avignon et la Fondation Crédit Coopératif ont noué un partenariat fort, affinitaire et inscrit dans la durée.

À propos de la Fondation Crédit Coopératif

Comptant parmi les doyennes des fondations d'entreprise, la Fondation Crédit Coopératif est le prolongement en mécénat d'une banque pas comme les autres, le Crédit Coopératif, leader dans le secteur de la culture. La Fondation Crédit Coopératif mène des actions autour de trois axes d'intervention : la connaissance et la reconnaissance de l'économie sociale et solidaire, de la cohésion sociale et du développement durable. Elle soutient des laboratoires universitaires et des *think tanks* spécialisés. Elle décerne, chaque année, plus de 60 prix venant encourager les initiatives à forte plus-value économique, sociale, culturelle ou technologique mises en œuvre par les mouvements et les organismes de l'économie sociale et solidaire : associations, mutuelles, coopératives. Mécène principal du Festival d'Avignon, partenaire-projet de Marseille-Provence 2013 sur une semaine de spectacle vivant au MuCEM et Grand Mécène de la Culture, la Fondation Crédit Coopératif a fait du spectacle vivant un de ses domaines privilégiés d'intervention.

contact : Jean-Pierre Mongarny, secrétaire général de la Fondation Crédit Coopératif
fondation@fondation.credit-cooperatif.coop - tél. +33 (0)1 47 24 88 36
www.credit-cooperatif.coop/fondation/

Total

La filiale congolaise de Total soutient le spectacle *Shéda*

La filiale de Total Exploration & Production au Congo est fière d'apporter son soutien à l'artiste Dieudonné Niangouna pour cette 67^e édition du Festival d'Avignon et saisit ici une nouvelle opportunité de mettre en lumière la scène congolaise contemporaine avec *Shéda*, une création originale.

Présent en République du Congo depuis plus de 40 ans, Total E&P Congo s'engage de manière pérenne dans des projets culturels à fort impact, au retentissement local comme international. Initiative emblématique de cette politique, le centre culturel et sportif Jean-Baptiste Tati Loutard de Pointe-Noire a ouvert ses portes en 2012 et rassemble aujourd'hui 1000 adhérents autour de la lecture, du théâtre et des arts du Congo.

Total E&P Congo est le premier opérateur pétrolier du pays, avec près de 60% de la production nationale en 2013. Principal investisseur étranger, la filiale est aussi le premier employeur privé du Congo et compte aujourd'hui plus de 1 250 collaborateurs. En outre, l'entreprise place au cœur de ses activités son engagement sociétal et soutient de nombreux projets dans des domaines variés tels que l'éducation, la formation, le développement économique local, la santé et l'accès à l'énergie.

Le soutien de la filiale congolaise s'inscrit dans la politique du groupe Total en matière de mécénat culturel.

Total, un mécène très engagé dans la culture

Total et sa Fondation d'entreprise sont partenaires de grandes institutions culturelles françaises (Musée du Louvre, Musée du Quai Branly, Institut du monde arabe, Centre Pompidou) dont ils accompagnent régulièrement les expositions avec le souhait de favoriser le dialogue des cultures. Le Groupe s'appuie notamment sur son rayonnement international pour mettre en valeur les richesses culturelles des pays où il est présent. Le visage africain donné à l'édition 2013 du Festival d'Avignon permettra ainsi de faire découvrir au public un large éventail de la richesse de la création africaine en matière de spectacles vivants, danse et théâtre.

Une autre des missions que Total s'est fixée est de développer des passerelles entre culture et monde associatif afin de permettre à des personnes en situation de vulnérabilité économique et sociale de visiter les expositions soutenues par son mécénat.

Enfin, en partenariat avec la Fondation du Patrimoine, Total contribue à la restauration et à la réhabilitation du patrimoine culturel, industriel et artisanal français dans les régions où le Groupe est implanté. Un programme qui lui permet de favoriser la formation et l'insertion professionnelle au travers de chantiers de restauration.

Au-delà de ses partenariats culturels, le mécénat de Total intervient dans trois autres grands domaines d'action : la solidarité, la santé et la biodiversité marine.

www.total.com / www.fondation.total.com

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 2012, 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

La Fondation BNP Paribas

Le Festival d'Avignon et la Fondation BNP Paribas poursuivent leur collaboration, initiée en 2010, autour du réseau *Kadmos* qui permet à la fois d'accompagner une coproduction théâtrale et de développer le programme de coopération, *Les Voyages de Kadmos*.

Initialement constitué de quatre festivals méditerranéens (Festival d'Avignon, Festival d'Athènes-Épidaure, Festival Grec de Barcelone et Festival international de Théâtre d'Istanbul), le réseau *Kadmos* permet de susciter des envies partagées : accompagnement d'artistes, production et accueil de spectacles, soutien à de jeunes créateurs. Dès 2010, la Fondation BNP Paribas fait cause commune avec ce réseau européen en permettant la circulation des artistes et la diffusion des œuvres autour du bassin méditerranéen. Son engagement depuis 2010 représente une enveloppe de 180 000 euros.

Ensemble, ces festivals de renommée internationale donnent corps à l'un de leurs principaux objectifs : faciliter la mobilité et la rencontre des jeunes acteurs culturels issus de leurs pays respectifs, mais aussi du pourtour méditerranéen et d'Afrique. C'est ainsi que naissent en 2010 les *Voyages de Kadmos*, permettant à une dizaine de jeunes artistes, chaque année, de découvrir des festivals, de nourrir leur inspiration, d'échanger avec leurs pairs et de faire vivre le réseau par leurs réflexions et leurs propositions.

Les Voyages de Kadmos ont déjà permis à une trentaine de participants, d'accéder aux spectacles des festivals, tout en proposant une série de rencontres avec les organisateurs des institutions accueillantes et avec des professionnels du secteur. En 2013, les voyageurs *Kadmos* seront accueillis à Avignon du 8 au 14 juillet. Au nombre de treize, les jeunes artistes sont parrainés par de grands noms de la scène contemporaine. Pour Hortense Archambault et Vincent Baudriller, il s'agit d'un clin d'œil autant qu'un hommage aux treize artistes associés qui se sont succédés à leurs côtés depuis dix ans.

Du côté de la production et de la diffusion des œuvres théâtrales ou chorégraphiques, le réseau *Kadmos* a accompagné la création et la diffusion de plusieurs 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 a été fléché sur la pièce *Puz/zle* du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui. Cette année, la Fondation BNP Paribas coproduira la pièce *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq dans une mise en scène de Julien Gosselin qui a été voyageur *Kadmos* en 2012. Cette création sera présentée du 8 au 13 juillet à la salle de spectacle de Vedène.

Cette 67^e édition du Festival d'Avignon sera aussi l'occasion de découvrir la pièce *Bataille*, dont Pierre Rigal (soutenu par la Fondation BNP Paribas depuis 2008) signe la mise en scène et la chorégraphie avec Hassan Razak. Ce duo sera présenté à Avignon dans le cadre des Sujets à Vif du 19 au 25 juillet.

25 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 de nombreux chorégraphes, la Fondation BNP Paribas s'attache également depuis plus de treize ans à soutenir des artistes de cirque contemporain. 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 numeridanse.tv, vidéothèque internationale de la danse en ligne. En 2012, elle s'est engagée auprès du Festival Montpellier Danse, l'un des principaux rendez-vous chorégraphiques en France et en Europe.

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.

<http://www.bnpparibas.com/nous-connaître/mecenat>

contact : Agence Heymann Renault

Sarah Heymann / Hélène Muron - +33 (0)1 44 61 76 76 - h.muron@heyman-renoult.com

Fondation SNCF

Nous aidons les jeunes à se construire un avenir

La Fondation SNCF s'attache à faire vivre les valeurs fondatrices de l'entreprise. Solidarité, proximité et responsabilité mobilisent les femmes et les hommes de SNCF.

La vision d'un monde solidaire

L'entreprise SNCF traverse les territoires où vivent les jeunes, les croise dans ses gares et les transporte dans ses trains, ses bus et ses tramways. Elle connaît leurs envies, leurs difficultés et leur formidable potentiel. Aider les jeunes à se construire et les associations qui les accompagnent pour dessiner le monde de demain, c'est la mission de sa Fondation.

Trois axes, un parcours

Les trois champs d'action de la Fondation SNCF tracent un parcours d'accompagnement des jeunes de la petite enfance à l'âge adulte.

La prévention de l'illettrisme donne le goût de lire et d'écrire dès 4 ans. Avec 600 associations soutenues depuis 2009, la Fondation SNCF est un mécène majeur de cette lutte, labellisée Grande Cause nationale 2013.

Vivre ensemble fait partager les différences de génération, de culture... et permet aux jeunes de s'enrichir et de s'intégrer. En 2013, la Fondation SNCF soutient la FabricA pour son implantation au cœur de quartiers d'Avignon en mutation, qui en fait un lieu de rencontres des habitants et des artistes, et ouvre en grand l'accès à la culture.

Entreprendre pour la mobilité aide les jeunes à se lancer dans la vie en créant une activité qui fait avancer les modes de transport.

Le Mécénat de compétences

Au-delà du soutien financier, la Fondation SNCF encourage les salariés à apporter leur savoir-faire à des associations partenaires, sur leur temps de travail et dans la limite de dix jours par an. Le président, Guillaume Pepy a fixé l'ambition : 1 000 missions d'ici 2016. À suivre sur www.fondation-sncf.org

23 correspondants régionaux repèrent les projets au plus près du terrain

500 projets d'associations soutenus chaque année à travers la France

3 millions € de budget annuel

ECAir

ECAir (Équatorial Congo Airlines) a été créée avec l'appui de l'État congolais dans son projet de moderniser le secteur des transports aériens au Congo. Après la construction du nouvel aéroport international de Maya-Maya dans sa capitale, le pays a voulu se doter d'une nouvelle compagnie aérienne nationale. Pour cela, ont été développés des partenariats intensifs avec des professionnels du secteur aéronautique international (comme la société suisse PrivatAir) afin d'accompagner la nouvelle compagnie dans ses diverses phases opérationnelles.

C'est en août 2011 que l'existence de la nouvelle compagnie est révélée au grand public, avec la signature : « Bienvenue chez vous » à l'occasion de l'ouverture de la première ligne Brazzaville-Pointe-Noire/Pointe-Noire-Brazzaville.

Aujourd'hui, la compagnie possède dans sa flotte :

- 1 Beechcraft 90 : 5 places (vols privés - taxi aérien)
- 2 Boeing 737-300 : 120 places dont 12 en classe affaires et 108 en classe économique
- 1 Boeing 757 : 148 places dont 16 en classe affaires et 132 en classe économique

En plus de la ligne Brazzaville/Pointe-Noire, il y a eu le lancement de la desserte Brazzaville/Ollombo en mars 2013. Le lancement de la ligne Paris/Brazzaville marque l'ambition d'ECAir d'être une compagnie aérienne internationale. Le réseau régional, qui sera opérationnel à partir de juin 2013, permettra de relier Brazzaville à Douala et à Cotonou.

ECAir s'est dotée d'un centre de formation pour son personnel, afin de l'équiper du bagage nécessaire pour être compétitif. Le centre de formation développe des modules actuels et conformes aux exigences internationales. Parmi les actions menées, on peut citer, entre autres, le recrutement en 2012 de vingt jeunes congolais, dont trois filles pour une formation de pilotes cadets. Cette équipe sera renforcée, en cette année 2013, avec vingt recrutements supplémentaires dans la même discipline.

Le personnel navigant commercial, le personnel de vente et de la technique subissent également des formations continues. Cette politique de formation est un socle de la vision d'ECAir : elle permet d'élaborer une bonne planification des ressources humaines et une véritable adéquation poste/profil.

La matérialisation de la vision se traduit donc par la multiplication d'actions susceptibles d'aménager un environnement et des atouts propices à rendre la compagnie compétitive et pérenne. Tout ceci contribue à faire d'ECAir une référence, la compagnie qui relie le Congo au monde, et de Maya-Maya un grand hub.

Le Cercle des partenaires du Festival d'Avignon

Créé en 2006 par des chefs d'entreprises d'Avignon et destiné aux PME et TPE, 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 3300 €.

Les entreprises du Cercle :

Agence PO/Provence Organisation, Avignon Tourisme, AXA-Agence Monier-Péridon, AXC, Beterem Ingénierie, BMW MINI Foch Automobiles, Cabinet Causse, CBA Informatique, Citadis, Comité des Vins des Côtes du Rhône, L'Echo du Mardi, Ecoform, Fond de dotations Axiome Mécénat, France Boissons, Granier Assurances, Groupe Chabaud - Techplus automatismes, Hôtel des ventes d'Avignon, Hydropolis, Konica, Lab Nat, Gabriel Meffre, Provence Plat, Restaurant Christian Étienne, Rubis Matériaux, Vignobles Brunier, les Vins de Vacqueyras et Voyages Arnaud

contacts : Frédéric Jussian et 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 1000 €
- Grand Mécène : don à partir de 5000 €

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 a ouvert un Cercle d'amis pour les spectateurs de Suisse romande.

Nous remercions nos mécènes individuels* :

Bernadette Voinet-Bellon, Alain Aloual Dumazel, Baronne Arielle de Rotschild, Jean-Paul Gaultier, Fernande Gontier, Luc Guinefort, Berthe Juillerat, Sylvie et Bernard Marseille, Anouk Martini et Bruno Hennerick, Agnès et Louis Schweitzer

* Certains de nos mécènes souhaitent conserver l'anonymat

contact : Frédéric Jussian / Festival d'Avignon - mecenes@festival-avignon.com

Les Vins de Vacqueyras

Depuis seize ans, les vignerons des Vins de Vacqueyras sont heureux et fiers d'être présents au Festival d'Avignon pour faire partager la richesse et les saveurs de ce terroir, situé à 30 km au nord d'Avignon, au pied du massif des Dentelles de Montmirail au cœur des Côtes du Rhône.

Avignon, Capitale de la culture. Vacqueyras, terre de culture

Deux lieux chargés d'histoire, de traditions et de dynamisme.

Avignon, vouée toute entière au théâtre avec son bouillonnant Festival où l'amour de l'art s'épanouit chaque année à travers ce grand rendez-vous culturel. Vacqueyras, où sur chaque parcelle de vigne, de génération en génération, la passion du vin devient un art.

Vacqueyras, c'est une centaine de vignerons et de négociants réunis dans cette même quête de perfection et de générosité. Des « acteurs » qui enchantent chaque année le public avec un nouveau millésime que leur savoir-faire tente de sublimer.

Pour honorer leur partenariat avec le Festival d'Avignon, les vignerons et les négociants sélectionnent trois cuvées spéciales en rouge, rosé et blanc, représentatives des vins de Vacqueyras. Véritables ambassadrices de l'appellation, les bouteilles de ces cuvées, qui portent sur leur habillage l'affiche du Festival, renforcent la convivialité des rendez-vous et des soirées avec les artistes et les invités du Festival.

Ainsi les accents de ce terroir, au fil des dégustations, célèbrent la rencontre entre Avignon haut lieu de culture et Vacqueyras terre de culture, pour le plaisir de chacun dans ces moments inoubliables...

www.vacqueyras.tm.fr

Les Vins des Côtes du Rhône

Les Côtes du Rhône, partenaire historique du Festival

Les Vins des Côtes du Rhône partagent avec le théâtre de nombreuses valeurs telles que l'art de vivre, le plaisir, l'échange ou encore la culture. Tous deux ont Avignon comme capitale. C'est donc très naturellement que l'idée d'un partenariat entre le Festival d'Avignon et les Côtes du Rhône a vu le jour, reposant sur une tradition d'accessibilité et d'ouverture à l'autre, qu'il soit spectateur ou dégustateur.

Cette année encore, le Festival proposera un large choix de spectacles, alors que les Vins des Côtes du Rhône et leurs dix-huit villages se mobilisent pour vous faire découvrir leur diversité grâce au traditionnel (mais éphémère) bar à vins, mis en place dans la cour de la Maison des Vins. 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 5 au 26 juillet (sauf le 14 et soirées privées) de 19h à 23h.
Accès à la dégustation : 5 € (verre, éthylotest)

contact : Maison des Vins - 6, rue des 3 Faucons - 84024 Avignon cedex 01 - +33 (0)4 90 27 24 00
www.maisondesvinsfestival.com

Bureau de presse du Festival

responsable du service **Rémi Fort**
adjoint **Yannick Dufour**
assistant stagiaire **Théodore Faugère**

tél.: + 33 (0)1 47 97 82 58

à partir du 25 juin
tél.: + 33 (0)4 90 27 66 51/52
fax: + 33 (0)4 90 27 66 83

email: presse@festival-avignon.com

COMPOSITION DE L'ÉQUIPE DU SERVICE DE PRESSE À AVIGNON DU 5 AU 26 JUILLET 2013

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**
email: presse@festival-avignon.com

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Festival d'Avignon

renseignements : + 33 (0)4 90 14 14 60
billetterie (à partir du 17 juin à 10h) : + 33 (0)4 90 14 14 14
administration : + 33 (0)4 90 27 66 50
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 / 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

Avignon Taxi service : + 33 (0)4 90 82 46 46

Vélo-cité, service de vélo-taxi : + 33 (0)6 37 36 48 89

Bus TCRA : + 33 (0)4 32 74 18 32

Tarifs de 3 € à 47 €

Pour plus de renseignements,
veuillez consulter les pages billetterie du programme
ou notre site internet.

© Festival d'Avignon, mai 2013, sous réserve de modifications
photo de couverture Kiripi Katembo Siku - graphisme Jérôme Le Scanff
portraits et entretiens réalisés pour le Festival d'Avignon par Renan Benyamina,
Jean-François Perrier, Marion Siéfert et Christilla Vasserot (sauf exceptions)
coordination Laurence Perez avec Flora Coutouis, Yannick Dufour, Rémi Fort et Isabelle Jeanpierre
maquette Julien Gaillardot