

Sidération et douceur des images

Ludovic Fouquet

Numéro 129 (4), 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23544ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fouquet, L. (2008). Sidération et douceur des images. *Jeu*, (129), 183–188.

Festival d'Avignon 2008

Sidération et douceur des images

Quarante-cinq spectacles, 116 000 visiteurs, des spectacles de dix nationalités, un nombre impressionnant de créations : voici quelques pistes pour décrire le foisonnement de cette 62^e édition du Festival d'Avignon. L'amplitude est manifeste et la pertinence de la programmation, toujours aussi vive : Pommerat côtoie Mouawad, Kaegi, le Théâtre du Radeau, Castellucci et tant d'autres ; tant de belles rencontres, mais aussi quelques déceptions (Daniel Janneteau et Marie-Christine Soma, notamment, qui se sont perdus dans la contemplation de leur *Feux* : Janneteau signe comme à son habitude une scénographie superbe mais vaine, à tel point qu'on se pose la question du choix des textes de August Stramm, absolument pas aidé par cet exercice de style (trois textes joués dans un décor unique). Wajdi Mouawad a donné un avant-goût de la prochaine édition, puisqu'il en sera l'artiste invité, avec son éblouissant *Seuls*. Heiner Goebbels a proposé un spectacle musical et visuel subjuguant, *Stinfters Dinge* : trois pianos mécaniques, des écrans d'eau ou de toile, des voix *off*, une enquête sur une peinture ancienne, un spectacle sans acteurs, mais avec techniciens à vue. Arthur Nauzyciel a surpris avec cette mise en scène épurée et plastique d'*Ordet*, drame de la foi d'un autre temps, autour du thème de la résurrection dans une communauté de croyants, menée par un Pascal Gregory magistral. Et tant d'autres spectacles : je ne mentionnerai donc que quelques perles, mais en détaillant leur particularité.

Puissance du rêve dans une cuisine encombrée

Sonia de Alvis Hermanis, metteur en scène du Nouveau Théâtre de Riga, m'a surpris par son mélange de réalisme et de stylisation, et par une conduite magnifique de la narration¹. Réalisme et stylisation, Hermanis y voit là les deux influences russe et allemande qui nourrissent son théâtre : « émotion, jeu des acteurs, accumulation des objets » contre « l'art plus intellectualisé, d'une grande perfection scénographique et visuelle² ». On plonge ici dans une réplique minutieuse, patinée, d'un appartement de Leningrad dans les années 40. Rien ne manque, du poêle, de la vaisselle, du linge, des bibelots, du four, du système d'évier à réservoir, etc. Mais très vite, grâce aux lumières douces, à la musique en boucle mélancolique et surtout au jeu (ralenti,

1. *Sonia*, d'après la nouvelle de Tatiana Tolstaïa, mise en scène de Alvis Hermanis, salle Benoît XII, du 5 au 9 juillet.

2. Entretien avec Alvis Hermanis, programme du spectacle.



Sonia de Alvis Hermanis
(Nouveau Théâtre de
Riga), présentée au
Festival d'Avignon 2008.
Photo : Christophe
Raynaud de Lage.

décalé), l'hypermérealisme devient onirique, la chronique se fait conte. Chronique dérisoire d'un amour illusoire de Sonia pour un homme qui lui a déclaré sa flamme par lettre. Mais cet échange épistolaire n'est qu'une farce menée par des jeunes qui veulent se moquer de la vieille fille à « mâchoire de cheval ». Comme dans les beaux contes, cet amour épistolaire va permettre à Sonia de traverser les privations, la guerre, soutien moral quand il n'y a plus rien, que le papier peint à faire bouillir pour récupérer un peu d'amidon ! Amour qui triomphera même du dévoilement car, en allant secourir le Nikolais dont elle est éprise, en le nourrissant de la seule boîte de conserve de jus de tomate qu'elle avait pu mettre de côté avant les combats, Sonia ne reconnaît pas le seul des quatre auteurs à avoir continué pendant des années la correspondance (en fait une femme !). C'est l'histoire d'une petite vie transformée par un amour illusoire.

Au début, deux voleurs pénètrent dans l'appartement, le fouillent : l'un sort une robe de l'armoire et va en affubler l'autre, bonhomme rondouillet qui va se métamorphoser sous nos yeux en Sonia. Et le voleur n°1 devient narrateur, conduisant le récit et manipulant Sonia. Sonia ne parle quasiment pas, souvent sidérée par ce qui lui arrive ou perdue dans ses pensées, avec une stylisation de jeu, bien loin d'une minauderie de l'homme jouant une femme. Hermanis rattache ce choix à la tradition de la pantomime (lui qui vient de chez Decroux et Marceau) et, de fait, l'interprétation de cet « homme massif, muet, concret, attentif au détail »³ (programme) s'avère sidérante et surtout très touchante. D'autant que l'on voit l'entrée et la sortie dans le personnage, puisqu'à la fin les deux protagonistes récupèrent leur tenue et leur rôle respectif, entassent leur butin dans des sacs, sauf que le narrateur, qui jusque-là était souvent assez ironique envers Sonia, ne garde que les lettres qui ont débordé du buffet, comme s'il en savait la valeur unique.

3. *Ibid.*

Nostalgie de l'enfer

Valeur unique, les trois propositions de Romeo Castellucci autour de Dante représentent pour moi le cœur du Festival, la démonstration évidente d'un art à son meilleur, exploitant tout autant l'écrin de la Cour d'honneur qu'un hall d'exposition ou une chapelle.

Inferno, premier volet⁴ : Castellucci assume totalement l'entreprise de lecture de *la Divine Comédie* comme une plongée dans l'inconnu et non pas comme une tentative d'adaptation. Il tente d'être lui-même Dante (!), c'est-à-dire de comprendre ce qui a pu motiver un homme à écrire pareil texte, en éprouvant à son tour la terreur de « la forêt obscure » dont parle le poète, notamment en faisant lâcher des chiens de garde sur lui, après être venu se présenter en avant-scène (tel Dante au début de son récit). Certes, le metteur en scène a endossé quelques protections, mais le visage est à nu et les chiens déchaînés, symbolisant les trois furies qui poursuivent Dante, avant qu'il ne monte sur la montagne et invoque Dieu. Et c'est justement ce qui se passe, un homme prend la peau de bête qui a recouvert Castellucci et commence à escalader les trente mètres de la façade de la Cour d'honneur, épousant chaque anfractuosité, chaque fenêtre, une rosace. Du jamais vu, un moment unique qui se clôt avec l'envoi d'un ballon de basket, en lieu et place de l'invocation à Dieu. De l'enfer, Castellucci conserve l'idée des cercles, mais surtout la succession de visions hallucinées, la perte des repères, la terrible mélancolie de la vie et de l'amour, la quête et la frayeur de la lumière, des bribes de phrases interpellant l'homme. Et l'on sent comme rarement combien une proposition théâtrale peut être plongée dans l'inconnu, dans un univers particulier, expérience sensorielle qui nous rapte, expérience totale.

Inferno de Romeo Castellucci, d'après Dante, présenté au Festival d'Avignon 2008, dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Photo : Christophe Raynaud de Lage.



4. *Inferno*, d'après Dante, Societas Raffaello Sanzio, Cour d'honneur du Palais des papes, du 5 au 12 juillet.

Entre le rituel, la performance, la danse, une série d'actions va se développer sur le plateau noir qui occupe toute l'ouverture de la Cour d'honneur, et l'enfer, s'il déploie son lot d'images terribles, est surtout marqué par une grande nostalgie, une douceur, une innocence (des enfants qui jouent, des étreintes, des rencontres) qui tournent vite à l'aigre et au meurtre. C'est que la terreur est derrière tout, elle occupe tout le palais des papes au point d'en faire une sorte de Léviathan rugissant, avalant les corps par ses diverses « gueules » (les ouvertures en ogives du plateau) ou recrachant des moniteurs de télévision, qui chutent du haut de la façade : les fenêtres du palais s'éclairent ou plus exactement sont traversées par une lumière qui parcourt toute la façade comme si le Palais n'était plus qu'une coquille vide, qu'il n'y avait plus ni cloison ni étage, alors que tout le long se font entendre des grondements telluriques. Il y a une volonté de créer une obscurité lumineuse – on n'est jamais loin d'Hiroshima chez Castellucci – qui va aller jusqu'au *flash*, au blanc qui nous engloutit littéralement : tous les gradins sont recouverts de deux immenses toiles blanches tenues par les 2 000 spectateurs, qui doivent tous se passer la bordure de ce voile, toit protecteur ou étouffant (selon les sensibilités : certaines spectatrices se levaient et quittaient l'enceinte pour ne pas être prises sous la toile). À travers cette toile, par un jeu de modulations lumineuses, c'est la façade que l'on aperçoit, dans une blancheur hypnotisante. Nous expérimentons alors comme rarement l'ambiguïté ontologique de toute image à la fois surface et profondeur, et nous voltigeons à la lisière de cet illimité blanc !

Il y a donc une étrange douceur dans cet enfer, qui serait ce moment où il ne peut plus y avoir que de la nostalgie envers ce qui est perdu à jamais, d'où ces attentes que tous viennent marquer à l'avant-scène, en se passant le ballon de basket qu'ils tiennent au côté, comme une arme ou un objet fétiche : toujours cette puissance de création d'images fortes parce que incongrues et économes. Il y a en effet une grande économie sur ce plateau de la Cour d'honneur, qui va permettre le surgissement d'images frappantes (piano en flammes, voiture accidentée, cheval blanc qui passe...) et graphiques : le mot « JEAN » est tracé sur le mur en lettres blanches, puis des lettres lumineuses sur pieds écrivent le mot « INFERNO » (placées face ou dos au public, avec des guillemets qui resteront sur le plateau). On peut lire sur les moniteurs qui apparaissent aux fenêtres le mot « ÉTOILES », puis le mot « TOI » quand les autres moniteurs auront chu.

L'élément le plus marquant reste sans doute la direction si rare, précise, organique, des figurants. Une cinquantaine de personnes de tout âge vont être ces ombres, ces présences, mais dans une qualité chorégraphique unique : enlacements, chutes, corps qui roulent comme des vagues, reculent en chœur alors que d'autres se laissent emporter par un plateau tournant, sur fond de musique tellurique.

L'œil du purgatoire

Purgatorio consacre pour moi un Castellucci en pleine maîtrise de ses moyens, radical, tenant une proposition aussi démesurée que puissante⁵. Démesure, car c'est assez incroyable de pouvoir réaliser de tels décors, un tel déploiement dans des scènes où il ne se passe apparemment rien, juste le train-train d'une vie de famille au père

5. *Purgatorio*, d'après Dante, Societas Raffaello Sanzio, Châteaublanc, du 9 au 19 juillet.

absent. L'action se passe dans diverses pièces (marbres, larges meubles, escalier, piano) d'une villa cossue ; parfois l'action ne dure que trois minutes, mais on a changé de décor, pour être dans la chambre du fils ou être caché avec lui dans son armoire. Et c'est dans cette banalité tout embourgeoisée que se tisse l'horreur, que se joue ce qui serait par la suite la tâche, le péché à purger dans ce lieu de rachat qu'est le purgatoire – comprendre ici plongée dans les terreurs d'un enfant abusé par son père et dans l'impact que cette action répétée aura sur les deux individus ; plongée dans la psyché perturbée d'individus blessés.



Purgatorio de Romeo Castellucci, d'après Dante, présenté au Festival d'Avignon 2008. Photo : Christophe Raynaud de Lage.

C'est une longue et lente introduction, créant un sentiment de malaise inouï. Dix phrases à peine s'échangent dans le premier quart d'heure qui seront ensuite lisibles sur l'écran de tulle fermant l'espace, pendant le premier changement de décor. Puis arrive le père, fatigué. Gêne de la mère qui part à la cuisine. Le père met un chapeau de cow-boy et monte le grand escalier pour aller saluer le fils. Silence et cris, pleurs et ordres (« Ouvre la bouche ! »), plaintes et gémissements (avec cette ambiguïté terrible des gémissements du fils qui semblent de plaisir). Le père redescend, hagard, et joue du piano. Son fils descend et s'assoit sur ses genoux, lui disant que tout est fini, que tout va bien ! Nouveau changement scénique, avec un cercle en premier plan qui occulte le plateau. Et alors tout part : plongée dans une vision hallucinée, le fils devant ce grand cercle de lumière, d'images, d'ombre, de souvenirs, image démesurée de fleurs géantes rappelant le Goldorak immense avec lequel on l'a vu jouer. Question encore de la surface qui se révèle profondeur, sidération du public qui plonge soudain, qui comprend que ce n'était pas simplement une image qu'on lui projetait, mais

bien des herbes et des fleurs démesurées dans un espace qui progressivement se dévoile derrière le cercle de tulle, à quoi s'ajoutent diverses strates d'images.

C'est aussi l'œil, cet écran circulaire sur lequel défilent toutes sortes de visions comme autant de réminiscences de rêves ou de visions furtives. Et progressivement ressurgit l'ombre, puis la silhouette du père, jusqu'à ce qu'arrive la figure incongrue de l'enfant trop grand, trop vite poussé, habillé pareil, mais incarné par un adulte très grand et mince, alors que le père est alors incarné par un acteur handicapé, pris dans une sorte de crise d'épilepsie en même temps que le fils : combat de ces esprits perturbés, incapables de relire leur parcours. Puis des lignes noires sont tracées mécaniquement sur le cercle qui tourne, et forment des rosaces, jusqu'à boucher complètement l'œil qui a vu : un cercle d'encre comme un œil qui devient aveugle. Un moment terriblement grandiose. j

EDWIGE PERROT

Théâtre et vidéo : le pouvoir du *live*

L'édition 2008 du Festival d'Avignon présentait un certain nombre de spectacles faisant intervenir de la vidéo en direct¹ sur scène. De *Airport Kids* de Lola Arias et Stefan Kaegi à *Wolfskers* et *Atropa. La Vengeance de la paix* de Guy Cassiers, en passant par *Hamlet* mis en scène par Thomas Ostermeier ou encore *les Tragédies romaines* du metteur en scène flamand Ivo Van Hove, le *live* se présente comme un outil privilégié pour de plus en plus d'artistes aujourd'hui.

Deux démarches ont particulièrement retenu mon attention. La première est celle de Cassiers², car elle propose une utilisation à la fois très ponctuelle de la vidéo en direct sur scène et, partant, d'une efficacité remarquable en regard des enjeux dramaturgiques qui sous-tendent les spectacles *Wolfskers* et *Atropa. La Vengeance de la paix*. La deuxième, celle de Van Hove³, se fonde sur une multiplication vertigineuse des écrans sur la scène et donne à voir le direct comme un véritable langage sur lequel s'établit le spectacle des *Tragédies romaines*. S'il est intéressant de s'arrêter sur ces trois spectacles, c'est précisément en raison de leur thématique commune : le pouvoir

1. Nous mettons de côté les projections d'images vidéo qui ne sont pas filmées et diffusées en direct.

2. Directeur artistique du Toonelhuis d'Anvers (Belgique) dont on a pu voir le spectacle *Rouge décanté* à Montréal, lors du Festival TransAmériques en 2007.

3. Metteur en scène flamand qui dirige depuis 2001 le Toneelgroep Amsterdam, la plus importante compagnie théâtrale des Pays-Bas.