

ICÔNE

2004

Avec

Anne ALVARO

Sharif ANDOURA

Jérôme BOIVIN

Marie DESGRANGES

Odja LLORCA

Fabien ORCIER

Philippe THIBAULT

Texte et Mise en scène de Gerard WATKINS

Scénographie de Michel GUELDRY

Lumières de Alexandre JARLEGANT

Son de Diane LAPALUS

Administration de Production Sylvia

MAMANNO

16 représentations

A la piscine municipale de St-Ouen

L'ESPACE NAUTIQUE AUGUSTE

DELAUNE

Avec l'aide de la Mairie de St-Ouen, de la

DRAC Ile de France, de la fondation

Beaumarchais, de la SPEDIDAM, et le

soutien artistique du Jeune Théâtre National.

Que raconte Icône ?

Trois artistes plasticiens sont conviés par un riche commanditaire pour faire œuvre commune sous la forme d'un tryptique. Leur modèle est une créature qui a pris refuge dans un établissement de bains thermaux.

**Tu dis qu'à chaque fois, tu rêves que tes projets ne ressemblent à aucun autre ?
A quoi penses-tu en disant ça.**

Je pense au temps. À ce que le temps ne permettrait pas de reproduire. C'est une relation d'absolu avec le contenu du spectacle. Je ne pouvais pas concevoir de faire un spectacle d'art sur l'art en me contentant d'un plateau de théâtre. Il fallait étendre le propos à des sensations. Comment reproduire l'odeur du chlore, l'influence que ces milliers de litres d'eau et cette atmosphère a eu sur vous, et sur le public. Il y avait dans cette piscine comme une installation plastique idéale. C'est une extension du geste de l'écriture, plus qu'une mise en scène. L'extension, c'est d'en faire à la fois un mirage et un miracle. Ce n'est pas par soucis d'originalité. C'est pour vivre le moment éphémère du théâtre avec intensité, qu'il laisse une trace organique dans la pensée.

En revoyant le film, ces sensations me sont revenues immédiatement. Tout se déroulait en temps réel. Ça tenait à l'œuvre que nous, plasticiens, avions à charge de créer sur un support. Le geste de peindre, c'était dire les mots. On oeuvrait par les mots à ce que la toile existe, pour que la rédemption puisse opérer, parce qu'on avait à charge aussi de porter ton écriture sur un plateau flottant. C'est comme si le support, c'était le temps réel. On était ensemble, reliés les uns aux autres comme jamais. Cela sous-tendait une dépendance et une délicatesse.

C'était la première fois que j'écrivais un texte sans interruption, sans acte, sans fragment. C'est difficile d'obtenir ça dans l'écriture, mais c'était indispensable. Je ne voulais pas qu'un arrêt de temps puisse interférer l'objectif de rédemption. C'était aussi une manière de condenser l'aventure théâtrale, l'aventure artistique dans un rapport au réel. On appelle ça temps réel, parce que c'est que c'est, une réalité. Les interruptions de temps nous rappellent que ce qu'on regarde est une illusion. Or le plus on va loin dans le fantastique, le plus l'expérience doit être réel. Le temps réel permettait de relier les mots aux temps et de considérer l'ensemble comme une œuvre plastique, palpable, modelable, une « chambre molle et respirante », Vous étiez l'œuvre. La représentation, la visibilité ou non, de l'icône, ça ne m'a jamais posé de problème, parce que c'était vous. Vous étiez déjà absorbé, assimilé par la créature, le modèle.

Parle-moi de ce modèle.

Elle vient des entrailles de l'eau. Comme si on confiait notre mémoire à l'univers aquatique. L'eau présente dans l'air, le corps.

Il me semblait plutôt que c'était toi. Ton potentiel d'imagination, de souvenir, de préoccupation, de considérations, de terreur, d'étonnements, de révolte, trouvaient refuge dans la créature.

Oui. Je m'identifie parfois à un personnage féminin et fragmenté. Mais ma préoccupation était identique à la vôtre, regarder cette créature-là., et transcrire ce regard. Je m'identifie autant à cette créature qu'aux trois artistes, et à Marlowe, empêtré dans ses contradictions, une personne à sacrifier pour que le spectacle puisse aller au bout.

C'était très délicat et très respectueux comme mouvement. Pendant les représentations, c'était important d'écouter Marlowe me guider dans l'histoire.

Marlowe est ma confiance dans la narration épique au théâtre. Je me demande toujours si on est encore capable d'écouter quelqu'un se lancer dans la poétisation d'un récit épique.

Il était plus un guide qu'un explicateur.

Pour une fois la scène d'exposition méritait bien son nom. Il doit y avoir une empreinte personnelle dans les scènes d'expositions. Guider le spectateur vers l'ailleurs. Rappeler que le sujet est autre que la fiction. Ce qu'il y a de délicat, c'est qu'il y a une différence aujourd'hui entre lire et entendre. Ça vient de notre fragmentation par les médias, par des modes de récits de plus en plus elliptiques, voire épileptiques. J'ai moins confiance en cette forme maintenant. Comme si on ne pouvait plus dépendre de nos oreilles. Le théâtre est appelé à s'en éloigner. Il y a comme un malentendu entre le récit et le spectateur. Le début du XX^e siècle a été intéressant dans la mesure où l'oralité a fait irruption dans la littérature, pour mieux interpeller. De Melville à Twain, de Conrad à Céline. Marlowe, c'est bien le Marlowe assis en buddha narrant le cœur des ténèbres. C'est donc le geste d'un théâtre littéraire qui nous fait entrer dans l'histoire, mais il tient une position ambiguë. C'est un sombre entremetteur entre l'œuvre et la réalité. C'était vraiment un voyage au cœur de la mise en abîme. Qui est le geste profond du rapport de l'art au monde, qui est à la fois profond, de l'ordre de la rédemption, et en même temps léger, libre, insaisissable, et indéfinissable. Une espèce d'anguille majestueuse.

La créature apparaissait au moment où on avait épuisé le suspens, avant notre appareillage sur la plateforme avec nos aires de créations définies. Les objectifs, nos raisons d'être, étaient encore incertains à ce moment-là, et ce qui nous poussait à embarquer n'était pas tant l'invitation politique de Marlowe que la beauté de la créature et son incertitude. J'ai un souvenir de bonheur parce que ce mouvement était dédié à la beauté.

La beauté a toujours été une quête primordiale. Ce qu'il y a de merveilleux avec la beauté, c'est qu'on ne sait absolument pas ce que c'est. Vous étiez mis dans le seul endroit où une beauté puisse émerger, c'est-à-dire entre doute, fragilité, préoccupation, et absolu. Même Marlowe était empreint de cette incertitude. Il s'agit là d'un matériau rare, puisque nous sommes souvent au théâtre devant une démonstration musclée et dominante. Le doute est là pour nous ramener l'essentiel, que l'icône est une offrande.

C'est le ballon qu'on essaye de rattraper à la nage, tu veux dire ?

Oui.

Au début des répétitions, tu nous as fait des interviews, toi, auteur, interviewant ses personnages. Nous devons répondre sans préparation dans la peau des personnages. C'est saisissant, parce que le personnage semble surgir de nulle part et s'emparer de nous, nous pénétrant les tissus. J'étais déjà possédée par la créature. C'est bien l'écriture qui provoque ça.

C'est un travail que j'affectionne. Ça provoque et enclenche des accès. J'aime que vous soyez complice de la démarche créative, et c'est une manière de vous inclure dans le processus. Ça me permet de ne pas avoir de rapport de dominant avec vous, vu que dans cet exercice, c'est vous qui êtes placés en position de savoir par rapport au personnage, et non pas moi, qui pose les questions. Souvent, quand on devient le sujet, on dépasse le fait d'être sujet, et on entre entièrement dans quelque chose de plus organique. Cet abandon partagé de votre part est mon bien le plus précieux. J'aime extraire l'acteur de sa fonction et l'emmener dans une absorption réelle, une réflexion dans laquelle il se retrouve à la fois seul et en communion.

C'est une passerelle que tu dresses entre toi et tes acteurs ?

Oui, mais surtout entre vous et le public. C'est à cet endroit-là que se trouve le public, et l'empathie doit passer par là. Je continue de penser que le public est un être fragile, troublé par la vie, et que c'est un échange en rotation de fragilité. C'est une forme de présence et de vérité écorchée que je cherche. Un acteur n'a besoin de rien pour s'identifier à un peintre. Il n'a pas besoin de filtre, ni dans son rapport d'artisan faisant face à son art, ni dans son rapport de citoyen faisant face au monde.

Il y a besoin de temps pour ça. Il faut jouer longtemps pour se défaire de préjugés et des inhibitions. Cette fragilité, nous l'éprouvons. Nous interprètes, en avons vraiment besoin pour lâcher prise et absorber le monde. Dans *Icône*, c'était le moment où Wong Mi Chiu et Donny Ohia débarquaient et provoquaient les peintres.

Toute la construction convergeait vers ses deux invités de la créature et de ses effets sur vous, et sur le public. Il y avait une progression entre le caractère fictif de Wong Mi Chiu, personnage politique issu de la révolution culturelle chinoise, et Donny Ohia, demandeur d'asile, gréviste de la faim, qui était bien réelle.

Tu avais retravaillé son discours ?

Oui. Je l'ai retravaillé comme Buchner retravaillait les discours politiques de Robespierre. Pour que la grammaire provoque une scansion au-delà du discours politique. C'était emmener le texte vers les lumières, vers cette révolte-là. C'est un des discours les plus profonds, émouvants, et intelligents que je connaisse. Une forme de mise en abîme kafkaïenne et profonde des problèmes rencontrés par les demandeurs d'asiles. Il reliait cette plateforme flottante dans une piscine de St-Ouen à une plateforme pétrolière au large du Nigeria. C'est ce qui pouvait changer cette eau en mare putride. Je rappelle ici que le projet a été financé par l'argent du pétrole pour réparer les dommages causés dans le monde par ce fléau, pour réconcilier le Nord et le Sud. En Afrique, les états qui n'ont pas de pétrole sont les seuls qui s'en sortent à eu près. C'est une tragédie qui s'est dévoilée tardivement en ce troisième millénaire. J'étais fier de porter cette parole sur un plateau et la faire découvrir. Elle n'avait pas été relayée par les médias.

Des gens étaient furieux de cette intervention, l'avait prise pour une sorte de provocation frontale.

Oui. Je sais. Les exilés politiques continuent de déranger. On s'en est encore aperçu dans La Tour. Mais il n'y avait rien de frontal dans cette démarche. Ce qui comptait, c'était la réaction des peintres. C'était le devenir de l'icône. Qui ne pouvait exister qu'après que la vérité est éclatée. C'est la difficulté de vivre les utopies. Ça passe par une blessure. Il faut oser être subtil et ambigu avec cette blessure.

Ça veut quand même dire que cette blessure était entendue. J'étais très choquée tous les soirs de la réaction de B, sa manière indélicate de le remercier et de lui voler son histoire.

Oui. Il y avait de quoi. Ce ne sont pas des tendres. Ce sont des créateurs forcenés. Je crois que je n'ai jamais été aussi loin dans ce qui provoque les tensions entre art et politique. J'espérais démonter par là à quel point elles nous sont nécessaires. Il y a des objectifs auxquels je tiens sur chaque spectacle. Ces objectifs sont là pour heurter, parce que ce monde devient hypocrite et terne face aux problèmes qui le hantent.

Je n'ai toujours pas résolue pourquoi K rejetait le fait que la créature reste dans l'œuvre.

C'est une artiste. Elle croit dans l'œuvre, et non pas dans le modèle. Ce que j'aime, c'est l'abandon.

icône baignait dans des textures hypnotiques qui rendaient la chose plus douce comme une piqûre d'éther. La Tour était crue, livrée en pleine lumière, tout y était dangereux, tout faisait mal, des matériaux aux rapports entre les êtres. Il y avait aussi cet effet de double, de possession. De masque.

Ce sont des formes qui sont pour là exorciser. Le chevauchement, le masque, dans le théâtre africain est là pour exorciser les maux rencontrés par le village

Toi, tu serais Marlowe chevauché par une créature vaudoue.

Tout à fait.