

FAUT-IL AVOIR PEUR DU VENT ?

Tout spectateur assidu du festival a son lot de souvenirs millésimés : ennuis et éblouissements, révoltes et communions, mais aussi quelques frissons d'ordre purement météorologique. Qui n'a frisé l'insolation lors des lectures ou des rencontres de fin d'après-midi et qui n'a jamais eu à essuyer une grosse averse au cours d'une représentation ? En 1966, une année froide et diluvienne, *les Troyennes* d'Euripide se faisaient saucer dans la Cour tandis que Jean Vilar s'émerveillait auprès de quelques proches : « *Il pleut, disait-il, et ils ne bougent pas !* ». Le spectateur avignonnais a depuis longtemps inclus la pluie, le vent ou l'orage dans les règles du jeu festivalier même si, le plus souvent, il n'est confronté qu'à la quiétude d'une nuit étoilée. Pour le metteur en scène, en revanche, il n'est pas aussi simple d'affronter les éléments et d'accepter l'arbitraire qui peut en résulter. Tous ceux qui ont œuvré au long des cinquante éditions, qu'ils aiment ce défi du plein air ou qu'ils se refusent à le rééditer, gardent la marque de grandes frayeurs et d'indicibles tourments.

Angoisse et traumatisme

Indicible, c'est précisément le mot qui convient pour rapporter la douloureuse expérience de Joël Jouanneau, en 1989. Au terme des représentations du *Bourrichon*, une comédie rurale dont il était l'auteur, l'angoisse avait été si forte qu'il en avait perdu l'usage de la parole : « *Le Bourrichon* racontait la vie d'un village et de ses habitants. Avant de nous fixer à la Manutention, au dos du Palais des Papes, nous avons fait tourner le spectacle dans une douzaine de villages autour d'Avignon avec, à chaque fois, deux jours d'installation pour intégrer le lieu. On repeignait les volets des maisons en rouge, en jaune, en bleu, les gens participaient, assistaient aux répétitions... Ça, c'était formidable. Mais au moment de la représentation, avec le vent, j'entendais les mots partir dans tous les sens et le mistral me montait littéralement au cerveau ! C'était probablement l'auteur, en moi, qui ne supportait pas de perdre la moitié du texte... ». Un véritable traumatisme qui rendit le metteur en scène incapable d'ouvrir la bouche durant les douze derniers jours !

Joël Jouanneau n'est pas le seul à connaître le sentiment de voir son œuvre en partie saccagée par des facteurs non maîtrisables. Pour son premier festival, en 1967, avec *le Triomphe de la sensibilité*, Jorge Lavelli avait opté pour un décor mobile, sans imaginer à quel point il le deviendrait ! Du soleil, de la lune et des étoiles artificielles, rien, absolument rien n'était resté en place... Mais sa grande peur avignonnaise, il la connut treize ans plus tard pour *Le Conte d'hiver* avec Maria Casarès : « Maria surgissait, couverte par un voile de quatre cents mètres carrés dont les mouvement étaient contrôlés par le chœur. Durant une répétition, le vent a déchiré le voile et Maria a vraiment failli être étranglée ! Ensuite, lors d'une représentation, le public de la Cour a vu un acteur décoller du plateau et se déplacer comme s'il avait un parachute ! ».

Il n'y avait pas de vent mais la scène était inondée par la pluie, en 1974, lors de la première de *Hölderlin* mis en scène par Marcel Maréchal : « Les comédiens glissaient et les éléments du décor, qui étaient sur roulettes, refusaient d'avancer. Rien ne marchait, et durant toute la soirée j'ai maudit les organisateurs ! ».

Pour *les Fourberies de Scapin*, en 1990, Jean-Pierre Vincent, lui, a cumulé les handicaps. D'abord il a eu à se battre contre une nuisance permanente : le bruit des bateleurs installés le soir aux abords de la Cour. Pour obtenir qu'une zone franche soit décrétée à partir de vingt-deux heures devant le Palais, il dut aller jusqu'à refuser de serrer la main du maire d'Avignon... Ensuite, pour la première, il se souvient d'un mistral à arracher la queue des ânes : Il soufflait à cent vingt à l'heure ! Les projecteurs ne tenaient plus qu'à un fil et les planches volaient... Dans ce cas-là, c'est le sauve-qui-peut : on tourne systématiquement la bouche vers le public et on hurle. Le résultat, c'est un combat furieux entre les acteurs et le vent, une lutte qui n'a plus grand-chose à voir avec le théâtre ! ».

L'aléatoire : un plus ou un moins ?

On peut effectivement se demander si son caractère de « spectacle vivant » induit, pour le théâtre, une humble acceptation de ces dérèglements.

Pour Georges Lavaudant, la réponse est affirmative : « Les aléas du plein air

contribuent à faire entrer plus de nature dans l'humain. On renoue avec une idée originelle du théâtre et on apprend à se défaire de pratiques trop rigides, trop installées. Bien sûr, il y a la peur, mais on l'apprivoise, et je n'échangerais ni Les Taillades ni les Célestins contre le traditionnel Théâtre Municipal. Quant à la Cour et ses conditions extrêmes, moi, elles m'ont transformé. Quand on a accepté la perturbation du bel ordonnancement, c'est une expérience qui reste comme une maxime tatouée dans la chair ».

« Oui », répond aussi Jorge Lavelli, arguant que l'accident fait partie du théâtre : « Les éléments peuvent se déchaîner et tout modifier, mais aussi exalter ».

A l'opposé, Georges Wilson revendique pour le théâtre la même perfection formelle que pour les autres arts : « *Est-ce que le peintre peut se dire : je risque que la moitié de ma toile soit arrachée le jour de mon exposition ? C'est évidemment inimaginable !* ». Et avec toute la force de sa conviction, il assure que « *le vrai théâtre, on ne le fait pas en plein air* ». Pourtant, comment douter de l'amour que Georges Wilson a porté à ce festival ? C'est là qu'il fit ses toutes premières armes de metteur

en scène au Verger d'Urbain V, en 1953, avec *la Garde-malade* d'Henri Monnier, avant de s'installer dans la Cour à une dizaine de reprises. « *En Avignon comme dans tous les festivals, dit-il, la mise en scène est secondaire. Les spectateurs sont là pour une période de réjouissances, de vacances ; on sort le soir, on va n'importe où, n'importe comment, et le théâtre lui-même passe au second plan. Je me souviens d'un soir, en 1975, où l'on retardait la représentation d'Othello à cause de la menace d'un orage. Et pile au moment où l'on a commencé, un éclair a frôlé les murs de la Cour en tournant. Eh bien les gens ont applaudi, comme si j'étais le plus grand metteur en scène du monde ! Ce qu'il faut, et qui n'existe plus, ce sont de grands acteurs comme Jean Vilar, Gérard Philipe, Maria Casarès ou Daniel Sorano. Avec des comédiens comme ceux-là, vous savez, le metteur en scène n'a pas grand-chose à faire ! Il dispose d'un matériel humain qui peut remplacer le décor et les lumières ! Il faudrait maintenant former des jeunes dans cette optique, comme Vilar nous avit formés. L'art ne prend tout son sens qu'avec des corsets, des difficultés et des techniques particulières. Et même si tout le monde s'en fiche, je veux continuer à enfoncer le clou ».*

Place aux grands solistes

Si aucune voix ne se joint à celle de Georges Wilson pour minimiser l'importance du rôle du metteur en scène, chacun s'accorde à reconnaître que le plein air – la Cour en particulier - demande à l'acteur d'aller chercher d'autres ressources que celles qu'il utilise lorsqu'il travaille en lieu clos. Marcel Maréchal croit, lui aussi, en la nécessité des grands solistes : *« Il faut appartenir à la race des seigneurs, figurer parmi les petits-enfants d'Alain Cuny. C'est très important d'avoir la voix, la stature. Les gens qui viennent du cinéma, qu'ils restent au cinéma. J'aime bien Catherine Deneuve, mais je ne la vois pas dans la Cour ! »*.

Une opinion nuancée par Jorge Lavelli qui est convaincu que, quel que soit l'acteur, il ne peut parfaitement résister au mistral : *« C'est vrai que Maria Casarès, par exemple, est l'une des meilleures voix de notre théâtre. Quand il y a du mistral on dit « Elle passe ». Oui, elle passe, mais avec le vent on reçoit mieux les aigus que les graves et inévitablement, cela crée un autre personnage »*.

Par ailleurs, on ne peut faire semblant d'ignorer qu'en cinquante ans, les codes de jeu ont évolué. La disparition du ton déclamatoire a même entraîné la modification du rapport entre la salle et la scène de la Cour d'honneur. En 1963, le soir de la dernière apparition de Jean Vilar en tant qu'acteur, la Cour accueillait 3 798 spectateurs. A présent, et depuis 1982, sa nouvelle configuration n'en admet plus que 2 200. Mais, même réduite et rapprochée du plateau, la salle continue de dicter une loi singulière.

« Lorsqu'on y arrive pour les dernières répétitions, quelques jours avant la première, c'est la panique parce qu'on n'entend rien. Et puis, c'est comme un pied dans une chaussure, ça rentre » constate Jean-Pierre Vincent.

« Il y a incontestablement une difficulté d'ordre vocal, car tous les acteurs ne sont pas habitués à frapper l'air, précise Georges Lavaudant. Il faut à la fois refuser l'emphase et se faire entendre. Ce n'est pas seulement un choix technique, c'est aussi un choix artistique. Si l'on écoute aujourd'hui des enregistrements de Gérard Philipe, on a l'impression d'un chant déraillant. Plus près de nous, le maniérisme d'Antoine Vitez a aussi constitué une réponse.

Pour un comédien, je crois que la Cour d'honneur permet une expérience unique, celle d'être au plus près du rapport amoureux. Cela peut-être décisif : il me semble que depuis qu'il a joué dans la Cour, Ariel Garcia Valdes a abandonné le métier d'acteur. Il fait maintenant quelques mises en scène en Espagne ».

Savoir choisir ses auteurs

A côté de la question du profil de l'acteur de plein air, se pose celle de la nature du répertoire. Y aurait-il des textes plus prompts à se révéler à ciel ouvert et d'autres, au contraire, réservés aux théâtres clos ? Pour Joël Jouanneau, le texte doit être en concordance avec le cadre. Après le traumatisme du *Bourrichon*, le metteur en scène ne souhaitait pas réitérer l'expérience du plein air. Pourtant, l'an dernier, il occupait le cloître des Carmes avec *Fin de partie* : « *Je ne voulais pas de ce lieu bien qu'il soit l'un des plus prestigieux de ce festival. J'avais peur de la déperdition de texte et je trouvais que pour cette pièce qui se déroule dans un refuge, le plein air ne correspondait pas. En plus, il y a le*

clocher du cloître qui pervertit le sens de l'interrogation de Beckett. Je n'ai pas refusé parce que je ne me sentais pas le droit de priver les comédiens de ce plaisir-là. Mais j'ai eu tort, ça n'allait pas du tout ». Un point de vue à relier à la terreur qu'inspirent les images à Joël Jouanneau, ancien reporter, et à son obsession du juste poids des mots.

Pour Jorge Lavelli, *a contrario*, le théâtre est par définition le lieu de l'artifice, là où la convention permet de montrer une prison - comme dans *Maison d'arrêt* - à ciel ouvert. « *De toute façon, dit-il, il n'existe pas de théâtre écrit pour le plein air et il ne s'agit pas de montrer la réalité mais un point de vue sur le réel. Ce qui est vrai, c'est qu'on ne peut pas monter n'importe quoi dans la Cour d'honneur. « Maison d'arrêt », par exemple, n'y aurait pas trouvé sa place. C'est un texte trop violent, trop intime, et la concentration aurait été difficile. Il faut des pièces lyriques, épiques ».*

« *Des textes avec du vent qui souffle entre les mots, surenchérit Jean-Pierre Vincent, avec des intestices, quelque chose qui permet que se gonflent les voiles... ».* Et tous, évidemment, ont Shakespeare à la bouche. Mais pas forcément ses œuvres complètes.

C'est Jean-Pierre Vincent, justement, qui reconnaît s'être fourvoyé en montant *Macbeth* dans la Cour en 1985. « *Une fausse pièce de théâtre de plein air* » commente-t-il aujourd'hui, convaincu que le propos sied mieux à « l'intérieur ».

Si, avec les Grecs, Shakespeare et Musset recueillent tous les suffrages, personne ne songe pour autant à protéger la Cour d'un répertoire contemporain. Parmi les grands souvenirs que conservent les metteurs en scène en tant que spectateurs, à côté de Claudel et de son *Soulier de satin*, Beckett caracole en tête avec *En attendant Godot* mis en scène par Ottomar Krejca. Georges Wilson - qui interprétait la pièce avec Michel Bouquet, Rufus et José-Maria Flotats - range également Beckett dans la catégorie des auteurs de la Cour, en insistant sur la nécessité de monter « *une pièce intelligente* ».

« *Il faut certainement un propos, une histoire qui croise les préoccupations du plus grand nombre, ni trop abscons, ni trop personnel* » ajoute Georges Lavaudant qui participa, en 1983, à une expérience audacieuse. Cette année-là, Bernard Faivre d'Arcier avait programmé dans la Cour deux textes résolument contemporains : les Dernières nouvelles de la peste de Bernard Chartreux et

les Céphéides de Jean-Christophe Bailly, respectivement mis en scène par Jean-Pierre Vincent et Georges Lavaudant. « *Pour ces deux spectacles, j'ai le souvenir de spectateurs qui s'enfuyaient par grappes, avoue Jean-Pierre Vincent. Bernard Faivre d'Arcier était très courageux, mais les festivaliers sont trop conditionnés par les modes télévisuelles et touristiques. Il faut arriver à rassembler à la fois autour de la recherche et de l'acquis. C'est difficile, car si le fil est trop tendu, il casse, et s'il ne l'est pas assez, il ne tire pas le public en avant* ».

Si la cour rejette d'elle-même les textes trop intimes ou trop naturalistes, elle ne s'accommode pas, non plus, de n'importe quel traitement scénographique. Jean Vilar, qui définissait le lieu comme « *un théâtre de poche en plus grand* », s'est toujours refusé à intégrer le cadre au décor. La pierre restait dans l'ombre et seul le « ring », l'espace de jeu à proprement parler apparaissait dans la lumière.

C'est après 1968, regrette Georges Wilson, qu'on a commencé à planter dans la Cour d'immondes décors de carton-pâte ! Dans le même temps, on s'est mis à gesticuler, à

brasser beaucoup d'air d'un bout à l'autre du plateau. J'ai vu un « Tartuffe » qui scindait en quatre la fameuse réplique : « Cachez ce sein que je ne saurais voir ». Entre chaque morceau il partait faire un tour en coulisses et c'est hors du plateau qu'il hurlait le dernier mot ! ».

Pour un metteur en scène qui s'affronte pour la première fois à ce cadre et à ses dimensions exceptionnelles, la tentation est grande de vouloir tout mettre à profit. « *Les deux premières fois, j'ai fait des bêtises* », reconnaît Jean-Pierre Vincent. « *J'avais envie de tout utiliser, l'architecture, l'espace... Je n'ai vraiment maîtrisé la Cour qu'avec les Fourberies. Mon plaisir s'était déplacé : il était devenu celui de faire rire deux mille deux cents personnes !* ».

Pour Jorge Lavelli, la Cour est une jubilation, un plaisir qu'il a déjà renouvelé quatre fois. « *Je ne sais pas si je suis un metteur en scène de plein air au sens où Vilar l'entendait, mais pour moi, le sens de l'espace est essentiel. C'est en pensant spécialement à la Cour que j'ai voulu un dispositif entièrement souterrain quand j'ai monté les « Comédies barbares ».* Pour ne pas déguiser les murs, j'ai fait sortir tous les éléments par des trappes ouvertes

dans le plancher. Ce qui est important, c'est d'avoir le temps de répéter sur le plateau, parce que quand on arrive avec un spectacle que l'on a façonné ailleurs, il faut tout réviser. Des déplacements qui prennent dix secondes sur n'importe quelle scène peuvent durer plus d'une minute sur ce plateau hors norme. Il faut se rappeler aussi qu'on ne peut pas dissimuler une entrée car il n'y a pratiquement pas de coulisses. Mais plus qu'une contrainte, cet espace représente une grande liberté et peut générer des idées formidables ».

Jorge Lavelli aborde la Cour comme un élément moteur de sa création mais d'autres s'y sentent parfaitement à l'aise sans avoir conçu l'objet théâtral spécifiquement pour elle. En 1973, Marcel maréchal y importait son *Cavalier seul* d'Audiberti, rodé auparavant... sur la scène du Studio des Champs-Élysées ! « *La toile de fond avait été agrandie quatre fois, mais dans la Cour d'honneur elle apparaissait grande comme un timbre-poste !* ».

La Cour, tous – mis à part Joël Jouanneau qui ne s'y est pas frotté et qui n'en a jamais rêvé – en parlent comme si elle constituait le seul lieu qui modifie réellement les enjeux. Si l'on exclut

les risques d'intempéries, les autres scènes du festival ne provoquent pas d'effroi et ne suscitent probablement pas le même frisson. Georges Lavaudant le dit simplement : « Il y a un pari, une tension, c'est pour ça qu'on y va. Pour s'affronter à la peur, à la futilité d'un public en attente de l'événement, comme pour le film d'ouverture à Cannes ».

Et puis dans la Cour, comme le remarque Jean-Pierre Vincent, il n'y a pas que des étoiles, de la pierre et du vent. « Il y a des fantômes... ».