

Le Funambule de Jean Genet

Mise en scène Julien Fišera

« *Une paillette d'or est un disque minuscule
en métal doré, percé d'un trou.* »

Les premiers mots du poème en prose de Genet sont dits dans l'obscurité qui vient juste de tomber sur la salle. Les derniers murmures des spectateurs viennent à peine de s'éteindre. L'environnement est entièrement blanc, et une toile translucide tendue au-dessus des têtes instaure une continuité entre scène et salle. Au lointain, elle se termine assez bas, de sorte que la première image que l'on voit quand on entre dans l'espace, ce sont les jambes du comédien, Pierre-Félix Gravière : debout contre le mur du fond, derrière la toile, son corps est coupé en deux. Assis sur la scène, au moment de dire les premiers mots, il ne peut pas se lever.¹

La Compagnie Espace Commun, fondée par Julien Fišera en 2004, s'intéresse aux écritures contemporaines, françaises et étrangères ; elle entend donner la primauté au texte et à la parole, tout en interrogeant le rapport au public, en pensant le théâtre comme un art de l'échange et de la mise en commun. Pour ce faire, elle s'entoure d'intervenants de tous les horizons : plasticiens, musiciens, danseurs... *Le Funambule* de Jean Genet est le premier volet d'un cycle français, après un précédent cycle sur les écritures britanniques (M. Crimp, H. Pinter et C. Churchill). En résidence à Mains d'Oeuvres à Saint-Ouen puis au CENTQUATRE à Paris, elle a présenté ses spectacles sur de multiples scènes françaises et étrangères, et a également animé des ateliers de formation théâtrale (au Mexique, au Brésil et au Maroc). La compagnie est un des membres fondateurs de « 360 », collectif de jeunes metteurs en scène à l'initiative d'un festival dont la première édition a eu lieu en 2008. L'équipe du *Funambule* est nombreuse, elle compte un metteur en scène : Julien Fišera, un

¹. Voir photo 1.

comédien : Pierre-Félix Gravière, une assistante à la mise en scène : Mirabelle Rousseau, une scénographe : Virginie Mira, un compositeur : Alexandre Meyer, une plasticienne spécialisée dans le traitement des lumières : Caty Olive, un chorégraphe : Thierry Thieû Niang. Après *Titus tartare* d'Albert Ostermaier, déjà avec Pierre-Félix Gravière en 2004, *B.MANIA*, écrit par le metteur en scène et interprété par Antoine Mathieu en 2008, et *Le 20 novembre* de Lars Norén avec Grégoire Tachnakian la même année, c'est la quatrième incursion de Julien Fišera dans la forme du monologue théâtral. Ces textes reviennent sur la singularité d'un homme parmi les autres hommes, ou, comment un individu s'extrait de sa condition pour s'offrir en spectacle.

Il n'est pas rare de voir au théâtre des spectacles construits à partir d'écrits narratifs ou poétiques. Claude Régy l'an dernier présentait *Ode maritime* au Théâtre de la Ville, un long poème de Fernando Pessoa ; *La Fin* de Krzysztof Warlikowski joué cette année au Théâtre de l'Odéon contenait des extraits de *Nickel Stuff* de Bernard-Marie Koltès, du *Procès* et du *Chasseur Gracchus* de Franz Kafka, et d'*Elizabeth Costello* de John Maxwell Coetzee. Dans le cadre d'une réflexion sur la perception dans la mise en scène contemporaine, la première interrogation qui surgit est la suivante : en quoi le fait de porter à la scène un texte non dramatique travaille la question de la perception ? Comme *Le Funambule*, les spectacles cités tirent parti de tous les outils scéniques à leur disposition : lumière, chez Régy particulièrement, vidéo chez Warlikowski. Au regard de tous les intervenants qui viennent d'univers non théâtraux, à quel théâtre Julien Fišera donne-t-il naissance ?

Le Funambule a été écrit à deux périodes distinctes, à près de vingt années d'intervalle — la première version est intitulée *Pour un funambule*. Celle que nous connaissons, qui date de 1957, ouvre un triptyque sur la création et le travail de l'artiste dont les deux autres volets sont *L'Atelier d'Alberto Giacometti* (1957) et *Le Secret de Rembrandt* (1958). Le directeur du Théâtre Paris-Villette, Patrick Gufflet, a choisi cette saison d'en programmer deux mises en scène différentes en même temps. Cédric Gourmelon et Julien Fišera se partagent donc le théâtre pendant les dix jours de représentation, et les spectateurs peuvent aller voir les deux pièces en un soir s'ils le souhaitent. Chacune dure environ une heure. Alors que le premier dirige deux acteurs dans un espace haut de plafond et distille quelques éléments figuratifs sur la scène, le second prend le parti d'un espace résolument non figuratif.

Il n'y a qu'un seul comédien, et ce n'est ni le funambule ni Genet. Pierre-Félix Gravière ne ressemble en rien à la ronde figure du poète et n'est pas particulièrement musclé, comme l'est celui qui incarne le funambule dans la mise en scène de Cédric Gourmelon. Ici,

rien d'acrobatique ni de spectaculaire, sinon à même les mots. C'est la langue de Genet qui est au centre du plateau ; Pierre-Félix reste pendant presque tout le spectacle à cour au fond de la scène. C'est une profération. Dans une grande économie de mouvements, l'acteur emplit l'espace avec le poème. Souvent, il regarde dans le vide de la scène un funambule imaginaire ou disparu, faisant apparaître le noir des mots sur la blancheur de la scène. À la manière de Claude Régy, le spectacle renvoie à un ailleurs du théâtre, comme s'il n'avait réellement lieu que dans la tête des spectateurs, après la fin de la représentation. Cependant, même si Julien Fišera est conscient de ne pas proposer du divertissement, il ne s'agit pas d'un effort à fournir, mais au contraire d'un lâcher-prise dans le flux de la parole.

L'expression théâtrale n'est pas un discours. Elle ne s'adresse pas aux facultés rationnelles de l'homme. Acte poétique, elle veut s'imposer comme un impératif catégorique devant quoi, sans cependant capituler, la raison se met en veilleuse.

L'extrait de la préface des *Nègres* qui est cité dans le dossier de presse du *Funambule* est éclairant : loin de tout réalisme, la profération poétique vise à amener le spectateur dans un état particulier, qui n'est ni un état second ni un état rationnel, de sorte qu'il laisse les mots pénétrer dans son imagination et engendrer des images et des associations peut-être inattendues. La parole fait surgir l'invisible. Concrètement, quel est le processus qui permet d'arriver à un tel résultat ?

Chez Régy, c'est la lenteur de la prononciation qui installe d'auditeur dans un état particulier. Dans *Ode maritime*, l'acteur était plongée dans une semi-obscurité et disait pendant deux heures le poème de Fernando Pessoa debout au bord d'une sorte de plongoir qui avançait dans la salle et sur lequel il tanguait continuellement, sans cesse en déséquilibre. Dans la mise en scène de Julien Fišera, si les lumières sont souvent basses et diffuses et les positions en déséquilibre, contraintes par la toile, privilégiées, le comédien a une diction plutôt rapide. C'est en fait l'ensemble du dispositif scénique qui plonge le public dans une bulle poétique.

Le squelette de la mise en scène de Julien Fišera est celui d'une lente progression verticale. Le texte contient en lui-même son propre élan, rendu sur le plateau par la lente montée de la toile et la progression vers la station debout de l'acteur.

Là-haut, durant la longue accoutumance à son nouveau territoire, le funambule se sent seul. Sa silhouette restera longtemps inanimée. Agrippé des deux mains

à la passerelle devant ce câble horizontal sur lequel il n'ose poser le pied, on croirait qu'il boit avec paresse le soleil.
Il n'en est rien. Il gagne du temps.
Il mesure l'espace, palpe le vide, pèse les distances, surveille l'état des choses, en fixe la place.²

On croirait lire, dans les mots du funambule Philippe Petit, des recommandations au comédien. C'est toute la difficulté du *Funambule* : jouer et dire qu'on joue ; dans cet écart entre le corps de l'acteur et le regard que son discours porte sur lui-même. Le spectacle est ce creux ou cette faille, qui fait écho à la « blessure » incommunicable de l'artiste, cette « région désespérée et éclatant où [il] opère » dans la solitude et le dépouillement, à l'origine de toute création. Pierre-Félix Gravière est seul sur scène, l'espace est entièrement vide et blanc.

Le poème de Genet, dès lors qu'il est porté à la scène, pose constamment le problème de l'adresse. C'était une des grandes différences entre la mise en scène de Cédric Gourmelon et celle de Julien Fišera : le comédien de la première (Raoul Fernandez) ne récitait le texte qu'au public alors que Pierre-Félix Gravière s'adressait tantôt au public tantôt à lui-même tantôt au funambule, imaginaire ou disparu. Le piège aurait été de considérer le texte comme une suite de consignes données par Genet à Abdallah, son amant et acrobate. Les spectateurs auraient alors été exclus du discours. Mais l'écueil didactique (ton, gestes) a été évité, si bien que la performance était ouverte à l'ensemble des spectateurs, acrobates comme non acrobates.

Dans *Les Nègres* et dans chacune des pièces de Genet, les didascalies sont extrêmement nombreuses et précises. L'ensemble est « orchestré » d'avance, selon le terme qu'il emploie lui-même régulièrement, dans son imagination. Rien n'est laissé au hasard ; ainsi que le voulait Artaud, « le spectacle [est] chiffré d'un bout à l'autre »³, le texte constituant une sorte de partition. Sa présence même sur les plateaux de répétition terrorisait les acteurs. Or, dans le cas d'un texte non dramatique, l'absence de didascalies ouvre le sens et la mise en scène de manière totalement inhabituelle chez Genet. L'improvisation et l'expérimentation ont soudain leur place sur le plateau. On peut alors penser le jeu à l'aide de l'improvisation jazzistique : la trame du spectacle (le texte) est un squelette sur lequel on s'appuie pour habiter la scène.

². Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997, cité dans le dossier de presse du spectacle.

³. A. Artaud, « Premier manifeste du théâtre de la cruauté », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 118.

L'improvisation, c'est de la composition, c'est de l'écriture orale, dans l'immédiateté du jeu, qui met en branle inconsciemment tout notre savoir, toutes nos connaissances. [...] Tu composes dans l'instant, exactement comme tu inventes ta vie. Vivre, comme jouer, c'est sélectionner parmi tous les possibles et décider sur le champ. Ce qui suppose évidemment une grande connaissance de son instrument. Mais c'est une maîtrise qu'il faut oublier. Dans le moment de l'improvisation, on est dans une sorte de vide, au bord du ravin, suspendu entre la vie et la mort. [...] Improviser, c'est anticiper, c'est jouer ce que tu ne connais pas encore. [...] C'est l'individu confronté à ses « contenus » — ses hésitations, ses peines, ses frustrations, ses drames, ses pulsions. [...] Au risque de se perdre, de passer par des moments de grande solitude, de grande détresse. Mais dans cette perte de soi, on gagne la poétique.⁴

Ces paroles de Joëlle Léandre sont aisément transposables dans l'univers du théâtre. La présence et l'attention à ce qui se passe entre la scène et la salle est au cœur du processus. Evidemment, c'est plus de la démarche que de la pratique de l'improvisation, qui serait textuelle, dont le théâtre peut s'inspirer : difficile d'improviser au théâtre sans tomber dans l'écueil de la banalité. Le dernier spectacle des Chiens de Navarre par exemple, *Une raclette*, est une improvisation tissée sur la base d'un squelette narratif. Si certaines idées sont efficaces, l'ensemble est tiré vers le bas par la facilité de blagues éculées. Dans *Le Funambule* il n'est pas question d'improvisation sur le texte mais dans la manière d'habiter la scène. C'est à cet endroit que Thierry Thieû Niang a apporté un éclairage spécifique. Le détour par la danse a permis au comédien, habitué aux mises en scène quasi chorégraphiées tant elles sont précises (il a beaucoup travaillé avec Alain Françon), de porter le spectacle de théâtre vers autre chose que de la simple profération pour véritablement habiter l'espace avec son corps et ses regards. Pensons au *Bérénice* de Lambert Wilson aux Bouffes du Nord, avec Carole Bouquet, il y a quelques années : c'était une cérémonie poétique, une célébration de la langue racinienne portée par des acteurs à la diction parfaite, mais l'ensemble était froid et inhabité. On s'ennuyait. Ici, si la dimension poétique de la langue de Genet est centrale, elle était suffisamment maîtrisée par Pierre-Félix Gravière pour que l'essentiel du travail soit ailleurs : dans la présence à l'espace, aux spectateurs et à soi-même. Repensons aux mots de Philippe Petit cités plus haut, qui pense le fil du funambule comme un « territoire ». C'est exactement le terme qu'emploie Thierry Thieû Niang pour décrire la façon dont il envisage l'espace⁵. Il s'agit de s'approprier la scène en intégrant dans le jeu les modifications de l'espace : le comédien regardait la toile levée, les lumières scintiller, il marquait l'arrivée de la musique

⁴. Joëlle Léandre, citée par Stéphane Ollivier, « Joëlle Léandre passe à table », *Jazz Magazine* n° 615, juin 2010, p. 20.

⁵. Entretien avec Thierry Thieû Niang, 24 février 2011.

par une pause, il touchait les murs, regardait ses mains... L'épure de la mise en scène dévoilait le squelette de la présence pure, sur lequel l'acteur s'appuyait pour développer gestes et déplacements. Il s'agit en fait, pour emprunter les mots de Thierry Thieû Niang, de « faire confiance à l'être-là », de se laisser porter par ses propres mouvement, « d'être bougé » au lieu de bouger. Ce discours peut paraître abstrait mais se traduit dans le corps de manière extrêmement concrète : par exemple, lever le bras en suivant une impulsion donnée par le petit doigt de la main au lieu de lever le bras en suivant une impulsion donnée par l'épaule. L'intériorité n'est pas la fermeture ; il s'agit de s'ajuster, de reconnaître pour soi les changements d'espace, ce qui ne signifie pas les jouer, de la même manière que Genet appelle le funambule à danser « chaque soir, pour soi seul », et non pour les spectateurs. Entre la toile, la lumière et la musique, ces changements sont multiples.

Julien Fišera a créé un espace théâtral avec le concours de gens qui viennent de milieux artistiques extrêmement divers. Caty Olive, qui a fait les lumières, n'est pas régisseuse mais « scénographe lumière ». Elle vient de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, et partage ses activités entre projets d'architecture, installations plastiques, expositions et spectacles chorégraphiques. Virginie Mira, la scénographe plateau, est aussi architecte et designer. Le compositeur Alexandre Meyer, qui collabore avec le théâtre et la danse, est guitariste dans ses propres groupes et accompagne la conteuse Muriel Bloch. Il joue également parfois sur scène, comme récemment dans *Nos Solitudes* de Julie Nioche. Thierry Thieû Niang travaille avec autant de professionnels que d'enfants et d'amateurs, et a été instituteur et psycho-motricien avant d'être danseur et chorégraphe. Chacun apporte ses compétences et son histoire sur le projet, de telle sorte que, à l'image de l'équipe composite, l'espace de jeu est constitué d'éléments autonomes qui gravitent les uns autour des autres.

D'abord, la toile, actionnée en coulisses par un régisseur caché, est levée indépendamment du discours prononcé en même temps. Le comédien peut, s'il sent que le geste est juste à ce moment-là, la regarder, mais il ne marque pas particulièrement son mouvement, d'autant plus qu'il ne le remarque pas toujours. Ce n'est que lorsqu'elle est arrivée au terme de sa course, en haut du mur du lointain, que le public se rend compte avec surprise qu'elle a bougé, contrepoint de l'immobilité (relative) de Pierre-Félix Gravière. Cette surprise est le premier des *événements* théâtraux qui ponctuent la mise en scène. Il y en a deux autres : la surprise à la vue du ciel étoilé formé par les spots de lumière jusque là cachés (il intervient à la fin) et le passage à la station debout de l'acteur, aboutissement d'un lent

crescendo. Ce ne sont pas des actions dramatiques. Cette distinction est importante car elle rend intelligible la question de la mise en scène d'un texte non dramatique.

Ensuite, les lumières ont été travaillées non comme un éclairage d'accompagnement mais comme un élément plastique indépendant de ce qui se passe sur scène. Le plafond, invisible, est tapissé de spots dont la lumière est diluée par la toile. Les modifications de la disposition de cette dernière en modifie la perception et, selon l'endroit où l'on est placé dans la salle, on ne voit pas la même chose : au fond, on perçoit des couleurs générales tandis que devant on voit clairement les spots, qui forment un ciel étoilé quand ils sont tous allumés, à la fin du spectacle.

Enfin, la musique intervient à chaque paragraphe écrit en italiques par Genet. Sur l'heure que dure le spectacle, une boucle sonore de quelques secondes est diffusée huit fois, très très bas, de manière quasi imperceptible, et un morceau d'environ deux minutes une fois, à la fin : c'est un grand crescendo, alors que le noir se fait dans la salle. La musique joue sur les contraires, instaure de la distance. Alors qu'on aurait pu s'attendre à quelque chose de dramatique et lent, une sorte de transe inspirée de la musique contemporaine, Alexandre Meyer a composé un rock plutôt joyeux, à l'arrière-goût années 1970. Non illustrative, elle participe quand elle est diffusée très bas aux modifications de perception générales du spectacle, et quand elle est diffusée fort, au relâchement de la tension du discours. Elle prend la relève de la parole et signale la fin du flux tendu de la bulle poétique.

Pour porter à la scène un objet non dramatique au départ, Julien Fišera a construit un objet également non dramatique.⁶ Théâtral et scénique, mais non dramatique : la présence simple de l'acteur est privilégiée, telle une apparition, l'adresse est dirigée soit vers le public soit vers un funambule absent, renvoyant donc à un ailleurs du théâtre, et chaque partie du spectacle est autonome par rapport à sa voisine — sans pour autant y être hermétique. Le centre se situe davantage dans la relation qui existe, différente chaque soir, entre ces parties que dans un tout fermé sur lui-même, d'autant plus que les spectateurs ne voient pas le même spectacle selon leur position dans la salle. Si l'on tire ce fil de réflexion, *Le Funambule* serait la somme de tous les points de vue possibles et leur relation, au présent.

⁶. Contrairement à Cédric Gourmelon, qui a dramatisé le texte en mettant en scène deux acteurs et en représentant le fil du funambule grâce aux gestes et aux lumières : une unique rangée de spots à cour éclairait la scène, elle-même tapissée de sable, comme au cirque. L'acteur qui disait le texte marchait à un moment sur un fil imaginaire, tandis que l'autre (Antoine Kahan), muet et immobile pendant tout le spectacle, faisait une acrobatie pour le final.

Le parti pris du spectacle est donc celui d'un théâtre de la sensation, qui présente un objet scénique total et vise à emporter les spectateurs dans une contemplation active en tant qu'elle est constituée par la multiplicité de leurs points de vue.

Raphaëlle Tchamitchian, juin 2011.



© Fred Kihn