

ZUCCO À SÉOUL par Romain FOHR

"Ici la neige partout, la vie s'est tue ; les dernières corneilles croassent (...)

– ici rien ne croît plus, rien ne pousse plus (...). "

Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, Folio essais, Paris, 2012, p.188.

Lorenzo Malaguerra et Jean Lambert-wild mettent en scène *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès avec la troupe de la Compagnie Nationale de Théâtre de Corée (NTCK). Ils sont nés en 1972, et collaborent régulièrement depuis 2012 pour différentes productions : *La Sagesse des abeilles* d'après Michel Onfray, *En Attendant Godot* de Samuel Beckett (codirection Marcel Bozonnet), *Richard III – Loyauté me lie* de William Shakespeare (codirection Élodie Bordas, Gérald Garutti, Jean-Luc Therminarias et Stéphane Blanquet). Après cette création à Séoul, ils se retrouveront pour *Cap au pire* de Samuel Beckett et *Le Festin de pierre* une adaptation du *Don Juan* de Molière.

Tout deux ont suivi un chemin différent pour devenir artiste de théâtre. Lorenzo a d'abord fait un master de géographie avant d'intégrer comme comédien le Conservatoire de Genève, tandis que Jean qui rêvait de devenir Capitaine au long cours a quitté l'île de la Réunion dans l'océan indien pour la métropole française avant de faire notamment la rencontre marquante du dramaturge allemand Matthias Langhoff. Le duo théâtral historique Manfred Karge et Langhoff a peut-être été une source d'inspiration quant à la façon de concevoir l'élaboration d'un projet artistique pour nos deux artistes. Le metteur en scène ne règne pas en maître absolu, il collabore avec d'autres artisans. Par conséquent, chacun décuplera la qualité de l'autre. À l'heure de la logique du chacun pour soi, et de l'hégémonie du système libéral qui valorise le développement du moi contre l'autre, tout deux se questionnent mutuellement sur le rôle du metteur en scène au vingt-et-unième siècle. Le metteur en scène est-il nécessaire ? Ils cherchent à remettre en cause leurs présupposés respectifs à chaque instant de leur répétition. Ils s'empêchent toute facilité pour revenir à la justesse du propos d'un auteur, à la force même du théâtre. Leur coopération est avant tout une conversation ludique et permanente sur le théâtre et la pratique qu'ils en ont. Aujourd'hui, Lorenzo dirige en Suisse le Théâtre du Crochetan et Jean dirige en France Le Théâtre l'Union – Centre Dramatique National du Limousin ainsi que L'académie - École Supérieure Professionnelle de théâtre du Limousin.

Cette association rare d'un metteur en scène et d'un poète est avant tout une histoire d'amitié. Elle permet au duo de se tourner vers l'essentiel dans le travail de plateau. De plus, ils se complètent artistiquement dans leur approche de la pantomime, l'art du clown, le rapport à l'espace, l'utilisation de la technologie et des nouveaux médias visuels et sonores, le chemin délicat de la direction d'acteur, la précision dramaturgique d'un texte et le sens des mots. Leurs différentes collaborations permettent aujourd'hui de développer sur la scène européenne des mises en scène singulières dans le paysage théâtral contemporain. Leur duo est régulièrement en tournée dans toute l'Europe. Cette volonté de construire un projet commun produit un style très particulier. Pour ne parler que de leur deux derniers travaux : *En attendant Godot* de Samuel Beckett (notamment présenté au théâtre national de Pékin et à la Cartoucherie à Paris) et *Richard III – Loyauté me lie* de William Shakespeare, un style à la fois ludique, tragique et merveilleux se dégagent de leurs propositions. Cette façon de travailler leur permet de manier successivement la

tragédie et la comédie avec dextérité. Ils s'étonnent mutuellement comme deux comédiens sur le plateau. L'interprète se trouve au centre de leur préoccupation car ils n'oublient pas leur premier métier d'acteur. Dans un espace dévasté au sol noir et aux murs bleutés, les quatre comédiens *d'En attendant Godot* déambulent entre un chemin et un arbre calciné. Lucky (interprété par Jean) interpelle la salle et la faire rire aux éclats, tandis que Pozzo (joué en alternance par Marcel Bozonnet et Lorenzo) tyrannise son esclave réduit au silence. Le clown blanc et l'auguste font leur numéro de duettiste. Fargass Assandé et Michel Bohiri (deux célèbres acteurs de Côte d'Ivoire) jouent à la perfection avec la langue beckettienne. Vladimir et Estragon deviennent les exilés contemporains qui se déplacent entre les continents comme des oiseaux migrateurs. Pour *Richard III – Loyauté me lie*, Jean incarne le roi sanguinaire dans une baraque de foire avec ses jeux d'adresse, ses ballons, sa musique, ses bonbons, ses explosions, ses feux d'artifice et ses effets lumineux. Richard devient le jouet d'une manipulation tout au long de la pièce puisque tous les autres personnages sont joués par la formidable comédienne Élodie Bordas. Elle se grime en une galerie de personnages (homme et femme, jeune et vieux). Un tour de force ! Une réussite !

Dans cette nouvelle traduction de *Roberto Zucco* en coréen, vous découvrirez le souci du détail lexical, du rythme, du pouvoir sonore des mots de Koltès. Lorenzo Malaguerra et Jean Lambert-wild ont voulu réadapter sans cesse au cours des répétitions ce texte violemment poétique de Koltès pour donner au public les différentes strates de langage du dramaturge français. Avec la qualité technique des comédiens coréens, le texte n'a jamais cessé d'être testé, amélioré, précisé. Ce devoir de traduire a été une des constantes du travail de répétition.

Venir en Corée du Sud est aussi le moyen de prolonger ce travail si plaisant avec une troupe de théâtre déjà initié en France par le duo. Les membres de la troupe de la Compagnie Nationale de Théâtre de Corée rendent possible une osmose plus rapide dans le travail, et une prise de risque plus grande dans les propositions dramaturgiques. Il ne faut pas repartir de zéro pour les comédiens, les pensées communes de la troupe facilitent le travail artisanal de recherche scénique de l'acteur. Il a aussi été simple de jouer avec l'alternance des genres comique et tragique si chère à Koltès qui l'emprunte à William Shakespeare (à l'exemple de la scène du Portier dans *Macbeth*, et des fossoyeurs dans *Hamlet*.)

Les comédiens ont construit leurs partitions en appuyant surtout sur le plaisir du jeu. Lorenzo et Jean ont souhaité rejeter tout lien avec une dramaturgie sans humour, ou un quelconque poids morbide.

Depuis sa mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts* (créé en 2001 et repris en 2011), Lorenzo Malaguerra ressent une affinité forte avec les textes de Koltès. Lorsqu'il propose à Jean de monter le dernier texte écrit par Koltès juste avant sa mort, Lorenzo y décèle une synthèse de toutes ses autres pièces de théâtre (*La Fuite à cheval très loin dans les villes*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert*, *Combats de nègres et de chiens*, *Sallinger*, *Les Amertumes*, *L'Héritage*, *Procès ivre*, *La Marche*) et de sa science du théâtre. Lorenzo et Jean y voient aussi un défi théâtral que même Patrice Chéreau (le metteur en scène et découvreur français de Koltès) n'a jamais relevé.

Mais qui est ce Roberto Zucco ?

Un virus comme nous le suggère Lorenzo et Jean dans leur carnet de bord #4. « Zucco est un virus ! Peut-être l'image miroir de ce virus qui dévora Bernard-Marie Koltès et que celui-ci enferma dans une dernière pièce à la beauté fabuleuse. » Souvent associé à une victime de la société et auteur de faits divers dans la région d'Annecy en France, Lorenzo et Jean préfèrent y voir un héros tragique avec une violence intérieure pure liée à la mort de sa mère. Le corps et

L'esprit du héros traverse le vent, le feu, une pluie de cendre : sorte de neige atomique qui ébranle l'espace intérieur de Roberto et le mène inéluctablement au suicide.

En un sens, ce duo d'amitié et de poésie traite du suicide de l'être humain, sorte de déclinaison à l'infini du mythe d'Œdipe.

Pour la préparation du dispositif scénographique présenté en création mondiale au Myeongdong Theater (direction Kim Yuncheol), Lorenzo et Jean sont venus une première fois en juin de l'année dernière à Séoul pour s'inspirer de l'atmosphère si particulière de la mégalopole. Une série de prise de vue photographique de la prison japonaise a ouvert des perspectives spatiales au duo. Dans les années 30, sous l'occupation japonaise, les résistants étaient internés dans cette prison. Sous le regard des gardiens, les prisonniers coréens devaient obligatoirement faire leurs exercices physiques dans un panoptique construit dans la cour afin qu'un surveillant puisse tous les observer en même temps. Lorenzo et Jean ont imaginé que ce pénitencier puisse devenir le lieu d'une chorégraphie pour le training meurtrier de Roberto Zucco qui s'évade en échappant à la vigilance des gardiens au début de la pièce de Koltès. Il s'avère qu'une rapide étude du texte, met en avant la constante de l'élément de la « porte » dans le texte français. Cette ouverture, cette trappe, cette limite, ce mur, ce passage, ce sas, ce trou, cette béance, ce cadre est une lucarne sur le désir et la violence de Zucco. Cette contrainte scénographique que l'on trouve souvent dans le théâtre de boulevard français dessine aussi des scènes entre rêve et réalité. Les comédiens se sont beaucoup amusés avec le dispositif des portes démultipliées. La fermeture des portes dessine un espace de transition clos en demi-cercle pour mettre en lumière le prologue et l'épilogue de chaque séquence.

L'idée principale d'une déambulation du meurtrier Zucco dans la ville apparaît clairement avec ce dispositif qui fait écho au panoptique carcéral. Zucco passe d'un lieu à un autre pour y rencontrer ses victimes, y commettre ses meurtres. « Le Jour des meurtres dans l'histoire de Roberto Zucco » pour paraphraser le titre d'un autre texte de Koltès.

Ce qui fixe le regard dès les premières secondes de la répétition est la référence implicite à la scénographie du russe Vsevolod Meyerhold pour le Révizor de Nicolas Gogol présenté au théâtre d'art de Moscou en 1928.

Matthias Langhoff, maître de Lambert-wild dans les années 90, n'a-t-il pas mis en scène cette pièce dans une scénographie remarquable de Jean-Marc Stéhlé à cette époque ?

Associé à cette paroi sombre de trois mètres de haut, un cyclorama gris clos l'espace du regard au lointain tandis que l'avant-scène est recouverte de morceaux de papiers noirs qui s'amoncellent, strates millénaires de poussières volcaniques ou de neige nucléaire.

Le fantôme du Vésuve entre en irruption juste avant que Roberto Zucco ne tue ses différentes victimes. Une pluie de cendre s'abat sur la ville, sorte de phénomène climatique annonciateur des crimes à venir. Est-ce un signe des dieux ? Les mutations de la nature préparent mieux notre regard à l'horreur qui se prépare. Comme dans les œuvres de Shakespeare, la nature vacille tandis que les êtres disparaissent. Grâce à un lien invisible, les deux entités communiquent.

Mais l'objet qui structure la scénographie en arc de cercle est surtout la structure pariétale noire et lardée de larges traces de griffures. Les personnages d'Edward aux mains d'argent (réalisé par Tim

Burton) et Freddy Krueger (dans le film de Wes Craven) en sont peut être les auteurs suite à des gestes maladroits ou des poursuites macabres.

Au milieu d'un no man's land, un mur incurvé de portes s'arrondit vers la salle. Il ne dépasse pas le manteau d'Arlequin. Point de scènes circulaires, comme nous l'avions vu dans un précédent ouvrage¹ avec Jean Lambert-wild, mais une paroi concave de portes où le spectateur ne distingue plus l'intérieur de l'extérieur, le dedans du dehors, le réel du mental.

Tour à tour, le spectateur y voit une porte de cellules de prison, de chambre, du métro, de cuisine, de frigo, de cabine téléphonique, de panneaux publicitaires, de commissariat, dans une ruelle du Petit Chicago.

Le concepteur scénographe fait le choix de sept portes ce qui donne des indices quant aux choix dramaturgiques de cette mise en scène.

Il apparaît que le duo s'écarte de la fausse piste liée à l'esthétique cinématographique si souvent proposée par les metteurs en scène en Europe. Il réfute le montage de séquences cinématographiques avec des fondus enchaînés. Aucun écran n'est d'ailleurs sur le plateau et cela fait du bien tellement cette proposition semble obsolète. Même le visage de Zucco sur les murs de la ville devient une projection lumineuse style manga très épurée.

La bande sonore constitue aussi un des éléments de la scénographie. Associé aux *Chants des oiseaux* du compositeur ornithologue français Olivier Messiaen, le duo Lorenzo Malaguerra et Jean Lambert-wild multiplie les éléments sonores : cris d'oiseaux, crépitements d'un feu, rafales de vents tourbillonnants. Le montage sonore ciselé accentue l'atmosphère pleine d'oppression qui contamine la scène.

Le vent et les fantômes n'ont désormais plus d'obstacles entre la scène et le monde. Le theatron "l'endroit d'où l'on regarde" se confond avec le proscenium, plus de quatrième mur (cher à Sorj Chalandon), la salle s'allume. Le spectateur est à la vue de Zucco (Baek Seok-gwang) qui le met en joue. La cité est prise en otage. Le comédien Kim Jung-Ho joue successivement le gardien, l'inspecteur, le père et le policier comme un clown taciturne échappé d'un film des Groucho Marx et d'un clip de Mickaël Jackson. Il arrive des rues de Séoul et saute à pieds joints sur la scène.

Nous passons de la terreur au rire, de la tragédie à la farce en quelques instants avec ces trois personnages. Une grande trouvaille assurément. Le spectateur est purgé, c'est la catharsis grecque que tout auteur rêve de mettre en place dans une œuvre.

Dans la séquence finale, les sept portes s'effondrent, l'espace du théâtre antique est désormais prêt à accueillir de nouvelles tragédies. L'espace du cataclysme opère.

Les sept portes du dispositif font écho au texte antique *Les sept contre Thèbes* d'Eschyle. La pièce y retrace la guerre de sept chefs qui, après la mort d'Oedipe, souhaitent prendre le pouvoir de sa ville : Thèbes. Cette cité est un exemple pour la construction des théâtres de l'Antiquité. Quinze siècles plus tard, le scénographe de la renaissance italienne Andrea Palladio, Zucco ne porte-t-il pas ce prénom ?, l'avait aussi prise comme exemple pour la structure des portes et des ruelles antiques dans son théâtre de Vicence, près de Venise.

Eschyle retrace l'épisode de chefs thébains et argiens qui veulent prendre la ville par une des sept portes de la cité. Étéocle, fils d'Oedipe, choisit de garder la septième malgré les prévisions

¹ Jean LAMBERT-WILD, « Les lignes de pouvoir du cercle », in *La Scène circulaire aujourd'hui*, FOHR Romain et FREIXE Guy, L'entretemps, Montpellier, 2015, pp. 116-122.

d'Oedipe qui le met en garde de sa propre mort des mains de son frère Polynice. En gardant la septième porte, il subira son destin.

Dans ce décor, Zucco navigue en sachant qu'il court à sa perte comme Étéocle avant lui. Il est dans une fuite en avant. Il accepte son dernier combat en ouvrant les différentes portes qui ceinturent l'orchestra.

Le dispositif antique grec donne une classification très précise du rôle des portes. La porte centrale est réservée au personnage principal, tandis que les personnages secondaires passent par les autres.

Le duo de metteurs en scène Malaguerra et Lambert-wild évoque les portes antiques lorsque Zucco tambourine à la porte centrale pour appeler sa mère qui rentre par une autre porte à jardin. La mère n'ouvre pas la porte derrière laquelle l'attend Zucco. Elle ne peut pas entrer par la porte réservée aux dieux car elle est mortelle et va mourir à la fin de la scène. La mère devient une sorte de Jocaste qui meurt d'étranglement. Zucco lui brise la nuque d'un coup net, comme Jocaste pendue à son foulard. Mais le duo ne rend pas cette règle systématique tout au long du spectacle, il l'évoque avec élégance dans la première scène de Zucco sans l'accentuer par la suite.

Ce mur concave libère l'espace mental du spectateur qui se trouve au prolongement du cercle architectural antique. L'assemblée se réunit de l'autre côté de l'orchestra. La force du dispositif vient de sa métamorphose invisible au cours de la représentation. Parfois il dessine un *topos* clos, parfois il ouvre un lieu sur le reste du monde.

Les portes surdimensionnées encadrent l'entrée des personnages. Ils deviennent de petits êtres fragiles face à l'ogre Zucco qui les surplombe. Zucco devient à son tour fragile lorsqu'il franchit la porte en volant sous les coups du mac qui le brutalise dans les rues du petit Chicago.

Le hors champ du dispositif apparaît avec les jeux de lumières qui tantôt éclairent, tantôt dissimulent le plateau dans une atmosphère entre chien et loup.

Les lumières de Renaud Lagier (fidèle collaborateur de Jean Lambert-wild) peignent un univers onirique coloré. Chaque séquence se termine par un noir plateau ce qui provoque parfois des hallucinations visuelles. La persistance rétinienne nous donne ainsi l'impression que le mur se rapproche quelques secondes avant de reprendre sa place initiale.

L'ouverture des portes du labyrinthe se fait vers nous, l'accès à la vie des mortels se trouve sur le plateau. Le monde des dieux se trouve derrière le mur de démarcation. Vêtue d'une simple culotte blanche lors de l'épilogue, Zucco monte sur le mur totem comme Icare qui veut atteindre le soleil. Son ombre chinoise sculpte l'effigie d'une muse dressée sur le mur antique avant sa chute mortelle.

Le duo évoque les neuf muses, filles de Zeus et Mnémosyne, qui vivent entre le mont Parnasse et l'Olympe. Pour Platon, les muses deviennent les médiatrices entre le poète créateur possédé et les dieux. Zucco devient le contour d'une muse sur le tympan de la façade.

Combien a-t-il de personnages féminins dans le texte de Koltés ? Et pourquoi ne portent-elles pas de prénoms ? Ne seraient-elles pas devenues une mémoire du chœur antique grec dans la pièce de Koltés ?

Dans *Les Phéniciennes* d'Euripide, Œdipe n'est pas mort, il s'est crevé les yeux. Son fils Étéocle demande conseil à Tiresias, le sage aveugle. Lambert-wild et Malaguerra y font référence avec le personnage du vieux monsieur qui devient un aveugle avec sa canne blanche. Le messager Tirésias donne ses prophéties et disparaît dans un trou noir.

Comme si Zucco était à la fois Polynice et Étéocle, fils fratricide d'Oedipe, il se bat contre lui-même. Une part de lui garde sa part d'enfance, d'innocence, d'amour, d'écoute, de reconnaissance

; l'autre part plus sauvage lui fait commettre des gestes ultra-violents. C'est un long suicide comme le chemin d'Oedipe. Comme Œdipe tue Laios et Jocaste, Zucco tue père et mère. Œdipe n'est-il pas le premier tueur en série ? Comme Œdipe, Zucco joue tous les rôles, celui de l'inspecteur et celui du meurtrier. Il navigue en sachant qu'il court à sa perte comme Étéocle avant lui. Il est donc aussi les deux fils d'Oedipe, un masque aux mille visages.

Zucco franchit les obstacles en gravissant le mur. Il se rapproche aussi des dieux pour atteindre l'Olympe. Mais il se brûle les ailes. Il chute et retombe sur la terre des hommes brûlé par ses désirs fous dans une lumière incandescente.

Comme Antigone qui implore Ismène, la sœur de la gamine (Woo Jung-won) hurle la grâce de sa sœur la gamine (Hwang Sun-hwa) aux dieux dans sa scène finale.

La difficulté de ce texte vient aussi des énigmes laissées par son auteur, comme le sphinx avec Oedipe. Le duo distille avec subtilité ses résolutions dramaturgiques. Il résout l'une d'elles de façon très fine, presque invisible. Aucune indication didascalique n'est donnée pour « l'objet précieux que l'on garde depuis des années » (ligne 187) dans cette famille. Le duo utilise le statut du personnage de la gamine comme indication pour traduire cet accessoire sur scène. Ainsi nous pouvons voir dans cet « objet », l'objet sexuel qu'est cette enfant vierge abusée par son père, son frère... L'« objet » précieux devient ainsi la statue de la « vierge » (« prolongée » selon les termes de Koltès à la ligne 424) : la reproduction miniature bon marché d'une statuette en plâtre qui redevient poussière après que la sœur l'ait jetée contre un mur.

Antigone et le chœur apparaissent aussi en filigrane dans cette pièce de Koltès. Les hommes et les femmes de la pièce forment un chœur antique, c'est pourquoi aucun ne porte un nom. Le défi relevé par Malaguerra et Lambert-wild tient dans cette capacité à créer une osmose entre les différents comédiens de la compagnie nationale de Séoul. Seul Zucco, qui oublie son nom, est identifié. "Qui es-tu Roberto Zucco ? Qui suis-je ?" semble s'interroger Koltès.

L'œuvre de Koltès est riche de référence littéraire et mythologique, mais elle n'est pas didactique. L'auteur français préfère donner des pistes au spectateur avec le titre de ses quinze séquences.

Si la référence à Paul Claudel peut paraître quelque peu forcée, il apparaît que la thématique de *L'Otage*, que Claudel a commencé à écrire à Pékin en 1908, traite d'un sujet qui se trouve dans la dramaturgie même de Roberto Zucco.

Dans le contexte post révolutionnaire du second empire napoléonien, un lieutenant enlève le pape. Pour obtenir sa libération, un échange est proposé à une femme qui doit se sacrifier en se mariant à un homme qu'elle n'aime pas. On retrouve dans ce personnage le double de la dame dans le jardin public à la séquence X intitulé justement *L'Otage*. La femme se voit menacée par Zucco sous les yeux de son fils qui mourra. Elle doit abdiquer.

Les mythes, nous l'avons vu avec la scénographie précédemment, structurent le texte de Koltès. Les profils de personnage mythologique complexifient le personnage de Zucco. L'emblématique Sanson, fils d'une mère stérile, possède des forces colossales données par les anges. Zucco ne s'appelle-t-il pas aussi Angelo ?

En échange de ce don, Sanson ne doit pas consommer d'alcool, manger de nourriture et se couper les cheveux. Dans la mise en scène de Malaguerra et Lambert-wild, Zucco répond à tous ces critères de vie monacale, même si le mac lui tend une bouteille de bière. Dans la séquence IX (Dalila), les références au mythe s'intensifient avec les inspecteurs qui interrogent la gamine. En premier, ils la menacent de lui tirer les cheveux. La gamine devient une Dalila des temps modernes. Amoureuse de Sanson, elle va être contrainte de trahir sa parole, et livrer à ses ennemis le talon d'Achille de son héros. Les bourreaux vont couper les nattes de cheveux de

Sanson pour lui soustraire sa force, lui crever les yeux et le faire prisonnier. Zucco/Sanson même combat. Cette force, évoquée par une voix (ligne 1199), commune à Zucco et Sanson leur permet de faire tomber les obstacles, d'écraser les animaux. Zucco est un Sanson (1213) aux yeux du monde, une victime aux cheveux raccourcis aussi, malgré ses crimes de sang. Sanson se vengera malgré lui en faisant écrouler sous sa force retrouvée un temple sur ses tortionnaires. Zucco lui s'évade de la prison après que l'administration pénitentiaire lui ait coupé les cheveux, puis disparaît. Il a perdu sa force physique, nous le voyons dans le combat de rue avec le mac (Séquence VIII - Juste avant de mourir). Zucco se défend comme il peut, puis dans un geste de désespoir, entame une danse à la Bruce Lee (admiré par Bernard-Marie Koltés) faite de petits cris poussifs et de mouvements de kung-fu. Son combat devient une comédie musicale.

Meurt-il symboliquement après cette défaite en tombant à genoux aux pieds de son adversaire ? En tout cas, il redevient impotent comme un nouveau-né, puisqu'il urine dans son pantalon. Il est humilié. Comme Icare, Zucco tombe, mais Koltés se garde bien de nous confirmer que sa dépouille va toucher le sol terrestre. Il reste dans les cieux, et retourne au milieu des anges dont il est issu. Le duo révèle la puissance fondatrice du mythe dans l'œuvre de Koltés.

De nombreuses sources picturales parcourent cette création. Depuis sa prime enfance, Lambert-wild a visité de nombreux musées. Le plaisir a souvent été de quitter l'île de la réunion pour se rendre en famille dans les plus grands musées du monde (Tate Galery de Londres, L'Hermitage de Saint Petersburg, Le Louvre à Paris, La Galerie des offices à Florence).

Lorsqu'il compose avec Lorenzo Malaguerra et Renaud Lagier ses lumières, Jean Lambert-wild évoque les peintres : Turner pour le ciel, Soulages pour l'avant-scène, Le Caravage pour dessiner le contour d'un visage dans la pénombre. La coopérative d'artistes module par petites touches le rapport entre l'ombre et la lumière dans les séquences, et entre elles. Les brutales transitions visuelles entre les séquences se composent après de nombreux brouillons comme un artiste peintre sur son chevalet. Cette discontinuité visuelle montre le choix du duo de rendre chacune des quinze séquences comme une pièce de théâtre autonome.

L'équipe de ce projet ambitieux atteint ses objectifs en proposant un autre point de vue dramaturgique, scénographique et interprétatif plus universelle de cette pièce, pourtant si française.

28 septembre 2016