**AGATHA or the Endless Happiness**

ou La présence virtuelle du divin

Serge Ouaknine

C’est une œuvre baroque par excellence. La dimension excessive des voix, la circularité des rythmes, l’omniprésence d’une intimité impossible à rejoindre. Un pont singulier entre le moi et autrui, entre une actrice hors normes et sans excès qui traverse un kaléidoscope d’images scénographiques inimitables. Parce qu’entre être là et son double se répand une épidémie qui court-circuite l’immédiate présence vivante, soit tout possible théâtre. La pandémie de Covid 19 a suscité un théâtre virtuel né de la l’intelligence d’Irit Fogel responsable du théâtre au Ministère de la Culture israélien qui a demandé à Roy Horowitz et Yéhuda Moraly de penser à des formes théâtrales pouvant se passer de la présence du public.

Coup de génie. Intuition visionnaire. Yéhuda Moraly sort des archives de sa jeunesse des textes conçus comme des clips, quand il tremblait entre l’appel de Dieu et celui de la création artistique. Ici il nous rappelle qu’il fut aussi un universitaire avisé : Moraly a constamment cherché la limite du vrai en représentation au défi d’une humanité en traversée spirituelle. Son investigation majeure fut autour de Jean Genet et Paul Claudel. Autour de « l’œuvre impossible ». Moraly a saisi très tôt que la question de la *présence vraie* déborde la charge poétique du texte pour se finaliser en représentation charnelle. Soit un jeu d’acteur qui sur scène serait un frémissement semblable au frémissement de l’être devant l’Infini. Une incarnation palpable, organique, comme une scansion vocale byzantine, bouddhique ou juive… Une voix et un corps construits, une voix des ténèbres pour s’éclairer à tous les seuils de la vie. Un corps dessiné comme une calligraphie.

Le dilemme est là. Comment évoquer une présence charnelle, palpable et poétique mais à travers un discours virtuel audio et iconique? Comment être présent par absence ? Voilà une véritable question juive. Figurer le vivant tout en détournant son immédiate présence. Créer une œuvre de la finitude qui évoquerait l’infinitude. *Être et ne pas être* en même temps. Il n’est pas innocent que Shakespeare fasse dire ces mots à Hamlet pour déconstruire ensuite par une scène de théâtre la trahison de sa mère et de son beau-père.

Avec Agatha nous sommes dans une théâtralité et une virtualité en même temps, puisque l’œuvre est destinée à être partagée par téléphone, tablette ou écran d’ordinateur ! Agatha est une enquête à la Agatha Christie. Tiens ! Nous ne sortons pas de l’Angleterre qui excelle à dénouer l’art et l’arme d’un crime. Quelque chose est donc caché et qu’il nous faut révéler.

Il ne s’agit pas d’un meurtre mais d’une impossible présence scénique. D’où la question du paraitre en chaque scène, au fil d’un montage passionné qui entend casser toute émergence de simulacre. Une actrice interpelle un personnage auquel elle ne parvient pas à s’identifier. Mais elle appelle. Elle ne peut pas le rejoindre. Voilà le secret de cette oeuvre exceptionnelle : ce sont les intervalles qui font l’œuvre, des ponts impossibles à traverser et non pas ce que chacun prétend être. Tel est le secret d’une présence vivante, de briller de ce qu’elle ne peut pas rejoindre.

Étrange. Les mystiques tiennent le même langage. Comment se fondre dans l’infini tout en voulant en être témoin ! Toute tentation artistique ou spirituelle est une construction de limites. Non pas se raconter. Mais dire l’impossible récit. Le réel ne se suffit pas de lui-même, il interpelle un au-delà du paraître, là où serait en sérénité « la sphère du vrai ». Le parfum d’un Dieu audible. Quitter la scène humaine pour advenir à l’ange comme gardien d’une intemporelle vérité.

Ainsi la pandémie que nous vivons est une *mise en en exil* de l’apparence excessive de soi. Un repli absolu. Il y a pour cela un seul mot : le *confinement* de l’âme, tout comme dans le dénouement des romans policiers d’Agatha Christi, les âmes sont mises à nue par le dévoilement des stratégies du meurtre.

Chaque âme est quelque part confinée à trouver son double. À l’interpeller avec passion.

Dans le présent article nous ne chercherons pas à descendre dans les ramifications et les contenus du texte, ni à analyser les liens thématiques des « textes de poche » de Yehuda Moraly et le jeu… Son génie fut d’offrir une large part de liberté à des collaborateurs très doués pour transposer le monde des mots en langage scénique. Pour détourner tout possible réalisme ou naturalisme classique : autant dans le jeu de l’actrice Esther Nissim que dans une éloquente et originale scénographie de Francoise Coriat au fil de cadrages parfaits, et un montage filmique invisible (Ilan et Mori Hazan). Le cinéaste Alain Resnais me dit une fois :

« Une bonne mise en scène doit se rendre si juste qu’elle en devient invisible ».

Nous allons seulement nous concentrer sur cette théâtralité qui n’est pas du théâtre et cette virtualité qui n’est pas exactement du cinéma. Ce travail nous a passionné parce qu’il se pose à la frontière de plusieurs arts. Agatha déconstruit les artifices en en créant de nouveaux.

Attendu que cette oeuvre offre une esthétique neuve. Innovante. J’ai entrepris de la décomposer en 8 éléments conceptuels pour en dégager les principes et paradoxes tout comme lors de la Renaissance italienne qui inventait la *vision en perspective*, une famille d’artistes surdoués devait théoriser et poser en géométrie compréhensible par tous, un point de fuite à l’horizon vers lequel toutes les lignes convergent. Ainsi Alberti, Donatello, Brunelleschi, Vasari, Da Vinci tracèrent des règles de compositions picturales et architecturales, des codes de mise en scène des monuments et mêmes des villes qui allaient tenir cinq siècles et se répandre à travers le monde, jusqu’à nous. Quand on innove on s’empare toujours de codes anciens pour les restituer dans une structure formelle nouvelle et dont la prégnance traversera le temps.

Tout art est une intimité rendue publique. Qu’est-ce que la *prégnance* sinon le désir forcené de l’artiste de formuler un artifice qui nous donnerait la sensation du vrai, tout en montrant du doigt son artifice… l’intimité de soi … la forme qui se présente et s’annule pour entendre que toute création se dépose à l’ombre de Dieu…

1. **Agatha en 8 concepts scéniques**
2. **Autonomie des fragments**

Le jeu n’est pas conçu pour une linéarité narrative avec son début, son sommet dramatique et son dénouement. Rien de cela. Dans cette suite de sketches délicieux chaque séquence, chaque instant est autonome et ne se réfère qu’à lui-même ce qui produit la sensation d’être les témoins d’un « ici et maintenant » irréfutable et non d’une histoire avec sa catharsis. Chaque mini clip a une force si personnelle si originale qu’il rayonne telle une urgence incontournable. Je dis bien un fragment de film comme un drame en accéléré. Non pour un dénouement global à venir mais pour un témoignage autonome, chaque fois unique et immédiat. N’est ce pas cela qu’on attend des « grands moments » de théâtre ? Subjuguer pour émanciper l’âme.

1. **Le sang d’un poète**

Agatha me laisse la même saveur que lorsqu’à l’âge de 7 ans j’assistais à une projection du film « Le sang d’un poète » de Jean Cocteau. Chaque moment du film est resté imprégné en moi tel un *testament poétique*, une sorte de fable, ou de folle allégorie quand les être peuvent marcher au plafond et côtoyer les divines figures des mythologies… Un film non narratif qui traverse l’histoire comme le témoignage d’un peintre et poète surréaliste, comme si le réel était fait de fragments miraculeux. Agatha interpelle un sentiment d’urgence et d’imminence poétique analogue. Les artifices nous semblent naturels et s’énoncent pour rejoindre une possible réparation de l’âme.

Un témoignage pathétique mais sans aucun atome narcissique.

1. **Le langage autonome d’une** **théâtralité nouvelle**

Il ne s’agit pas de théâtre filmé. Il ne s’agit pas d’un trompe-l’œil. Si le jeu et la mise en scène porte une certaine distorsion baroque, il s’impose par une géométrie fluide de la mise en scène. Les excès des voix ou des couleurs ne sont pas chaotiques ou psychédélique. Non. Un classicisme révolutionnaire. Quel beau paradoxe. Un médium artistique nouveau! Une incontournable urgence à vibrer.

Agatha ne rayonne pas d’effets artificiels mais d’une démesure salutaire. Une théâtralité unique. Rare. Une théâtralité portée par un jeu intense, comme une possession extatique créée pour le virtuel. Les noces de l’impossible. Une extrême présence des interprètes et une extrême distance des effets filmiques virtuels.

Pur chef-d’œuvre. Pure innovation.

Non pas une imitation du théâtre et qui serait une simulation d’une vraie scène de théâtre. Non. C’est une théâtralité nouvelle faite pour l’écran.

Et je précise une fois de plus : ce n’est pas du théâtre filmé. Mais un langage nouveau conçu et travaillé par un excès qui porte le parfum chromatique du vrai. Donc un artifice plus vrai que nature.  Tel est l’originalité de cette démarche.

1. **Les possibles noces de la théâtralité et du discours virtuel**

Yéhuda Moraly comme scénariste s’éclipse derrière le directeur du jeu. Il ne cherche pas à glorifier son texte mais à le dissoudre dans les motivations et l,urgence vitale des personnages en particulier les pulsions et incantation vocale de l’actrice Esther Nissim.

Le concept scénographique est une suite de poèmes visuels chaque fois innovateurs. Bravo à sa conceptrice, Francoise Coriat.

Un *nouveau médium* nous dit Mac Luhan, le spécialiste canadien des médias émergents est fait de 80 % d’innovations et de 20 % de redondance. Par contre une œuvre classique aux codes et conventions déjà figés est le contraire : 80 % de redondance et 20% d’innovation. Agatha s’inscrit dans le premier volet de l’innovation originale. Chaque plan est une surprise. Chaque mouvance de la voix un étonnement. Le médium est virtuel mais il ne s’agit pas d’un film conventionnel. J’ai ressenti une urgence existentielle qui traverse une poigne charnelle. Une théâtralité des profondeurs de l’être sans être du théâtre. Une poétique filmique qui ne ressemble pas à du cinéma. Un théâtre virtuel et présent !

1. **Une densité organique**

Je suis sincèrement étonné que dans le contexte de l’américanisation des discours artistiques, des artistes israéliens se détachent des convention hollywoodiennes ou parisiennes pour innover un médium nouveau : Le théâtre virtuel. Un 8ième art ! Précisément dans un pays traversé d’urgences, où la sécurité domine les esprits, ou où le réalisme l’emporte sur l’imaginaire voilà des voix qui osent « l’impudeur » de la plus intime confession. Des voix non de tête et d’intelligence naturaliste mais des cris du ventre et du coeur dans une totale dignité.

Il s’agit d’une présence vraie, d’une ***densité organique*** qui ne fait pas redondance au sens des mots. Les plans filmés révèlent des innovations scénographiques, une gamme chromatique intense, sans être jamais vulgaire. Une richesse des images sans être ni un tableau de peintre, ni un décor de théâtre, ni un cadre de film réaliste. Chaque plan est une innovation. Son espace est furtif. Non fait pour durer et disparaître *comme au théâtre*, mais imprégner l’âme des témoins. Chaque séquence organique, dense, suave et soudain s’efface. C’est le visage qui triomphe du décor. C’est le décor qui nourrit le visage.

C’est le rythme qui annule la folie des « voix rugueuses » comme émergée d’outre-tombe pour gagner la pleine lumière d’une présence vivante, humaine, si humaine que le moindre geste, le moindre sourire dans son panache tragi-dramatique comme une prophétie adressée à un roi.

Hommage à l’actrice qui porte les paroles comme autant de poèmes d’une Juive qui ne veut pas mourir — sans avoir parlé — sans avoir interpellé le Ciel…

1. **Le jeu du proche et du lointain**

La densité vocale du jeu de l’actrice. Des gros plans qui semblent côtoyer le visage et nous le rendre présent. Des plans séquences superposés à une densité visuelle questionnent la crédibilité de la fiction. Une mise en doute de son élocution. D’où vient cet effet? Pour produire « un effet de réel » il faut introduire du lointain ! C’est un étrange paradoxe que le metteur en scène Jerzy Grotowski a magnifiquement explicité dans une conférence en 1971 au théâtre Récamier à Paris : « *Plus l’acteur est lointain en espace plus il provoque un désir d’identification. Plus l’acteur est proche du spectateur et plus il crée de la distance par une sur-présence. On peut s’identifier au lointain. On ne peut pas s’identifier à l’extrême proximité.* »

C’est en ce sens que la théâtralité est triomphante sans être du théâtre et l’image est captivante sans être aliénante. Agatha nous offre l’originalité d’une présence théâtrale, tout en restant virtuelle. Cette convivialité entre le son et l’image est excellente et crédible, mais parfois les moments chantés gagneraient à se poser sur une image en *noir et blanc* ou sur des couleurs pastel filtrées et non pas sur des plans intenses colorés. Pourquoi ? Parce que le chant provoque son émotion autonome et rayonne mieux sur la discrétion abstraite du visuel dans l’incomplétude du monde en noir et blanc. Deux lyrismes simultanés s’annulent.

Le paradoxe de toute mise en scène est que la mise à distance du « héros » provoque toujours une émotion qui s’achève dans le désir de s’identifier.  Dans Agatha la narration filmique provoque une sorte de mise en abime de la présence réelle que la musique n’essaye pas d’illustrer ni combler (Alléluia !).

Le spectateur devient un témoin lucide — comme à la synagogue où la prière n’est pas faite pour les larmes mais le rappel que le Juif se porte actif et responsable de Dieu.

1. **Pudeur de la musique**

Les intensités des voix et la force chromatiques du décor associée à une quasi absence de mouvements de caméra (travelling) imposent de la proximité scénique. Quant à la musique je félicite son auteur Amnon Beham. Contrairement à un effet de mode (généré par l’omniprésence de la télévision qui s’invite à l’intérieur des domiciles), la musique pour Agatha est pudique. Elle ne chevauche pas, elle n’écrase pas les voix et surtout, elle évite le cliché hollywoodien de « donner de l’émotion à une image qui n’en a pas ».

La musique ici souligne, accompagne, révèle et se tait quand il faut. Bravo aussi au montage sonore. Parfaitement équilibré. Les musiques des feuilletons dramatiques télévisuelsont tendance à dramatiser une séquence pour combler le naturalisme excessif des images. Point de cela ici. La part fantasmatique des personnages féminins est crédible par les mirages suggestifs de la voix sans être écrasé de musique.

Les voix et musiques sont ajustées sans détruire la poésie du délire du texte et de la force des images. L’équipe en entier est à féliciter, car personne n’a réclamé une attention particulière. Donc pas de litanie dans la dramaturgie, pas de sérénade littéraire, pas d’identification fantasmatique du spectateur, chaque témoin est invité à une sorte de silence intérieur. Il est très mystérieux d’écouter une musique qui provoque du silence.

C’est une prouesse exceptionnelle. Je vois l'émergence d’un art nouveau en Israël qui joue non sur la dérision du réel, mais le surgissement d’une poétique cachée dans les détails du survenant. La densité du jeu des interprètes est charnelle, avec une amplitude concise, un travail vocal aux frontières du pathétique et d’une démesure aux limites du cri — sans jamais crier.

1. **Qu’est-ce qu’un effet de présence ?**

Dans Agatha les possibles moments d’identification sont brefs… On est captivé tout en restant à distance. Telle est l’extraordinaire ambiguïté de ce discours scénique sur écran. Les gros plans font de nous des témoins engagés. Les rares plans généraux exaltent l’iconicité du décor mais non le personnage. Ce qui fait que le spectateur virtuel est fasciné dans l’image sans pouvoir s’y identifier. Il est mis à distance tout en restant captivé ! Mais n’est-ce pas là précisément « l’effet du théâtre » sur scène avec public ? La sensation d’une réelle présence.

Aussi Agatha nous fait voyager entre *proche et lointain*, non pour nous évacuer du discours scénique mais au contraire nous offrir le privilège de devenir nous-mêmes une réelle présence !

J‘avoue que c’est un tour de force qu’on n’éprouve que devant les chefs-d’œuvre. Le grand art nous rend captif d’une indicible urgence, libre et vigilant d’avoir partagé une beauté non formelle mais qui transcende le destin de tout humain.

Tel est l’effet de présence de quelques rares moments au théâtre, et ici nous sommes convoqués à un ressenti analogue tout en témoignant d’un discours virtuel.

Je dis : Bravo ! Le pari est gagné. L’effet de théâtre est là et sans présence vivante du public !!! Mission accomplie.

 **B – Arcanes et question d’une nouvelle esthétique**

Au début de notre article nous disions qu’Agatha est une œuvre baroque. Oui par le foisonnement et densité mouvante des formes. Oui par l’excès des effets et leur mouvance rapide. Le classique est vertical. Le baroque est en courbes. Le baroque est excessif, il court après sa propre destination. Le classique est un repos. Le baroque est une fuite. La superposition des voix intenses sur des couleurs intenses produit un effet de redondance ou de saturation de l’apparent. Il convient donc de filtrer l’image par moment pour contourner un effet « rocker » sophistiqué contemporain. Je ne fais pas là un reproche je porte une nuance là où la redondance est inutile. Visiblement il y a un désir de *mise en abîme de la réalité* dans cette oeuvre magistrale et modeste en même temps. Un souffle amoureux traverse cette virtualité de part en part de telle sorte que fiction et réel se confondent.

Pour cela il manque ici et là quelques silences brefs, Quelques vides de telle sorte que le visuel puisse trahir le vocal ou l’effacer.

Pour être excessif dans le baroque la voix doit être déformée ce que l’actrice fait parfaitement. Mais quand elle se met à chanter lyriquement elle perd une part de crédibilité. Elle est une magnifique actrice de théâtre, elle n’est pas une chanteuse. Le changement de convention de la voix dramatique vers la voix chantée déplace la crédibilité de la fiction. Quand elle joue dramatiquement elle est sublime, lumineuse, et parfaite parce qu’on entend en creux, un chant amoureux et désespéré. Un chant muet par la force même de son jeu dramatique. Donc le chant réel qui suit devient une ironie inutile. Si elle veut chanter elle doit le faire froidement comme dans un *sprechgesand* un *parler-chanter* distant de type brechtien. Le baroque est par excellence l’expression de l’excès pour signifier l’impossibilité de rejoindre une certitude — on doute de l’existence du ciel ou on doute de l’existence d’une possible humaine incarnation.

Dans les opéras classiques italiens, pour que la voix puisse prendre son envol lyrique il lui faut un filtre. Une sorte de vide salvateur. La Callas n’avait pas besoin de décor autour d’elle – sa voix créait le sublime par la vibration vocale et l’immobilité du corps. Dans Agatha les corps ou visages sont souvent immobiles ce qui est une excellente chose car l’agitation du monde se poursuit autour d’eux… La grandeur vient toujours par la mise en scène d’une distance, un obstacle à l’intérieur du discours amoureux.

La fuite est la stratégie du credo baroque. Chez Jean Sébastien Bach la musique semble courir sans possible fin. Car toute issue est finitude ou sacrifice. En fait, Agatha nous laisse sur la sensation d’une impossible rédemption des personnages. C’est un choix interrogatif qui fait constat de notre monde en deuil. Il y a donc une forme de désespoir camouflé par un humour tragique.  En ce sens Agatha est un mini opéra — non lyrique —mais pathétique. Il pose un ciel infini mais suspect au-dessus de soi. Telle est l’expression baroque dans la peinture, la musique et l’architecture. Distordre et contourner les formes car l’époque ne veut pas d’une verticalité classique.

Si le virtuel est le terminus de la société occidentale, faute de faire venir le Messie rédempteur du monde, il convient d’abord de défaire les illusions iconiques d’une société de consommation outrancière qui se fuit elle-même dans le spectaculaire. En ce sens Agatha fait un constat juste sans concession aucune. Bien qu’on ne puisse comparer les artistes, Agatha me rappelle l’humour et le chaos salvateur du théâtre polonais d’avant-guerre, avant la grande catastrophe qui a dévasté l’Europe. Witkiewicz fut un dramaturge de génie, bouffon humoristique et métaphysique. Il s’est suicidé le 18 septembre 1939 le jour de l’entrée des troupes russes en Pologne. Il avait prophétisé ce désastre. Il ne voulut pas en être témoin.

Agatha vibre comme une prophétie, non de catastrophe mais de mutation de monde. La pensée juive ne se contente pas de faire semblant, elle exige une réelle présence. Ici nous sommes simultanément, dans un usage du virtuel tout en suggérant la présence immédiate du théâtre vivant. Un véritable tour de force. C’est le contraire absolu du cinéma hollywoodien qui joue à forcer le « glamour » de la présence, le simulacre de l’amour, le faux semblant du spirituel.

Toute oeuvre d’art est une quête d’extase. Quand l’extase précède le divin. C’est-à-dire : se demander comment sortir de sa condition linéaire dans la pesanteur terrestre. Agatha révèle un travail passionné et ironique sur le réel contemporain, une esthétique habitée d’une conscience formelle européenne mais nourrie d’un désir de renversement de valeurs selon une jouissance ludique orientale. Un pur underground qui fera son chemin dans le temps !

Agatha respire d’un travail d’équipe, une rencontre fraternelle et là demeure sans doute son message ultime. Le divin n’est pas dans le produit mais la rencontre que l’oeuvre permet.

Serge Ouaknine PhD

Metteur en scène écrivain

Note biographique de bas de page :

Reçu Premier de sa promotion à l’École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, en 1961, Serge Ouaknine séjournera ensuite deux ans en Pologne, aux Beaux-Arts de Varsovie puis au célèbre Théâtre Laboratoire du maitre Jerzy Grotowski, à Wroclaw. Artiste interdisciplinaire, docteur es lettres et sciences humaines, directeur du Programme de Doctorat en Études et Pratiques des Arts de l’Université du Québec à Montréal, il signe une quarantaine de mises en scène et plus de deux cent cinquante publications sur le théâtre et la formation de l’acteur, poèmes, récits et romans qui lui ont valu une notoriété internationale.

Depuis 2006, il est co-fondateur avec le professeur de médecine Marc Ychou, à Montpellier, d’Ateliers pour cancérologues et étudiants en médecine, afin d’humaniser, par des ateliers de théâtre, la relation médecin-malades. Serge Ouaknine a été décoré à Paris, en 2010, de la Médaille du Mérite Culturel du Gouvernent Polonais, pour sa contribution artistique et intellectuelle aux arts modernes et contemporains. La ville de Rome lui a consacré une rétrospective importante de toute son œuvre graphique pour le théâtre à la Casa di Teatri-Villa Pamphili (2012). En préparation un ouvrage sur la formation de l’acteur et la relation théâtre et médecine.