Document généré le 24 avr. 2024 20:31

**Jeu**
**Revue de théâtre**

# Entre brume et technologie
## Festival d'Automne à Paris 1999

Ludovic Fouquet

Numéro 94 (1), 2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25842ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Fouquet, L. (2000). Entre brume et technologie : Festival d'Automne à Paris 1999. *Jeu*, (94), 174–179.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LUDOVIC FOUQUET

# Entre brume et technologie

## Festival d'Automne à Paris 1999

Le metteur en scène Claude Régy, introducteur depuis les années 1960 de nombreux auteurs étrangers (Pinter, Stoppard, Bond...), proposait un voyage dans les brumes instables des pays nordiques, une danse lente aux lisières de la folie. *Quelqu'un va venir*, première pièce du Norvégien Jon Fosse à être créée en France[1], est une épure déclinant inlassablement la quête du bonheur en quelques phrases dont la musicalité, marquée par une prononciation lente et retenue, est d'une richesse insoupçonnée. Un couple. Une maison aux confins de la terre et de l'eau. Un banc sur un proscenium surélevé, une fosse en arrière, vaste espace du plateau, occupée par une maison schématique et en volume[2], le tout d'une même teinte grise baignant l'ensemble d'une couleur d'eau et de brume.

1. Théâtre Nanterre-Amandiers, du 28 octobre au 20 novembre 1999.
2. Évoquant celles qui ont été utilisées par Pedduzi pour les mises en scène de Chéreau (notamment *Woyzeck*) ou encore celle de la version scénique de *l'Histoire de l'oie*, présentée cette année en France par les Deux Mondes.

Le couple entre en scène depuis le fond du plateau et, très lentement, vient s'installer sur le banc. Les mots résonnent comme au sortir d'un rêve où l'on aurait parlé haut, les corps sont tendus : « Nous serions seuls, ensemble, l'un près de l'autre, où personne ne viendra. » Mais très vite arrive la certitude que ce bonheur est impossible, que le monde les rejoindra et la pièce n'est plus que la lente répétition de l'impossibilité à vivre « seuls ensemble », l'homme (Marcial di Fonzo Bo) rendant par sa jalousie pathologique toute tentative de sa compagne (Valérie Dréville) suspecte. Cette dernière sent la première l'impossibilité de leur tentative : « C'est si désert ici que quelqu'un va venir. » Et, effectivement, arrivera l'ancien propriétaire (Yann Boudaud), homme pris dans un même ressassement mental, désœuvré, solitaire, mais, lui, en quête de présences humaines. Il va alors rôder autour de la maison et tenter d'amorcer des contacts. Mais il n'est bientôt qu'un prétexte, et sa présence, inquiétant le couple, tient plus du fantasme que de la réalité. Car c'est bien de fantasme qu'il s'agit : nous assistons à la lente destruction d'un couple fusionnel, qui génère ses propres phobies, enfermement progressif où toute altérité devient synonyme de danger.

*Songs and Stories From Moby Dick* de Laurie Andersen, présenté au Festival d'Automne 1999. Photo : Frank Micelotta/Electronic Theater Company.

Le texte, mais surtout cette mise en scène d'une réelle sobriété, relayée par une proposition tenue avec une rare force par les comédiens, rend palpable la vie inconsciente des personnages. L'essentiel est vraiment dans ce qui ne se dit pas, dans ce qui émane des silences, de plus en plus près des personnages.

Le chorégraphe Merce Cunningham jouait aussi d'une brume, toute symbolique, dans le ballet *Pond Way*[3] : évocation très pure de la vie d'insectes et de fleurs sur la surface d'une mare qui développait, devant une toile immense de Lichtenstein, une gestuelle solennelle de mouvements amples, fermes, se jouant de l'équilibre. L'ambiance sonore, japonisante, faite de bruit de gongs et de vent, amplifiait cette mécanique élongée et participait, à l'instar de la toile peinte, d'un même pointillisme en suspension.

Autre ton, mais même charme devant l'évanescence dynamique des danseurs, comme absorbés sans cesse dans un ailleurs nocturne, *Biped* confronte le corps à l'espace. Un corps avant tout planté sur ses deux jambes, prêt à tout. L'originalité de ce ballet tient dans le recours à la technologie et son interaction avec les danseurs humains dans une chorégraphie virtuelle. En effet, au ballet interprété par quatorze danseurs, vêtus de la même combinaison aux motifs hologrammiques, se superposent les mouvements de figurines numériques, projetées sur un écran de tulle. Ce tulle vient fermer, côté spectateur, l'espace vide du plateau, créant la cloison invisible d'une sorte de grand temple soutenu par des colonnes lumineuses : lignes en mouvement, elles ouvrent et referment sans cesse l'espace, dessinant des ouvertures éphémères, des corridors impalpables. Les silhouettes numériques sont faites de points, de cercles, hachures en pagaille qui redessinent malgré tout une silhouette anthropomorphe ; corps de danseur passé aux rayons X, des rayons fantaisistes uniquement préoccupés du mouvement et non de la forme du squelette. Lorsque surgit un danseur, ou une figure, l'on a toujours une seconde d'hésitation, car le trouble est réel, surtout lorsque la figure,

3. Théâtre de la Ville, du 9 au 20 novembre 1999. Le nouveau ballet *Biped* était accompagné, en alternance, de diverses pièces du répertoire.

qui semble surgir elle aussi des pendrillons, est de taille humaine. La cinétique et le traitement du relief de ces figures, dont les rotations créent des perspectives insolites, sont d'une grande fluidité et d'un réalisme précis, d'autant plus qu'une même gestuelle les réunit aux danseurs. Des mouvements complexes, une énergie constante cherchant à traverser l'espace, réunissent duos, couples, puis groupes. Les figures se rajoutent, les lignes circulent dans une confusion générale des plans, à laquelle répond la musique, elle aussi résultat d'une stratification réussie entre interprétation *live* et enregistrée.

Au milieu des brumes polaires, Laurie Andersen passait le roman de Melville, *Moby Dick*, au filtre de la technologie et de ses souvenirs personnels liés à ce texte (lectures, films, conversations, biographie de Melville...). Dans *Songs and Stories from Moby Dick*[4], les pages d'un grand livre tournent sur un plateau vide, fermé par un praticable en fond de scène et par un cyclo. Sur l'écran des vagues viennent s'échouer sur un rivage. Arrive Laurie Andersen, avec son violon, elle joue de dos et regarde l'océan. L'on retrouve ses sons, son rôle de narratrice-femme orchestre, mais dans une forme peu nouvelle. Le travail de l'image reste essentiellement de l'ordre de l'illustration (livres, pièces d'or, océan, fond sous-marin), occupant souvent tout le plateau, encadrant les acteurs de colonnes de mots, faisant défiler le texte sur eux ou les éclairant de textes projetés, à la manière d'une douche. Quelques superpositions d'images ou gros plans donnent de belles matières visuelles, des pages défilant sur fond de vague, sur lesquelles se rajoutent d'autres éléments. Une projection de visages sur une sphère évoque la lune, dans un clin d'œil très appuyé à Tony Oursler[5]. Les voix des interprètes sont mixées, dédoublées, rajeunies, suivant les personnages qu'ils incarnent. Et le *talking stick* ne provoque pas la surprise technologique attendue ; certes, c'est un instrument sans fil qui peut reproduire toutes sortes de sons, mais son utilisation reste gadget[6]. Bref, l'outillage technologique permet la création d'un environnement sensible riche, mais peu original, joli, mais sans surprise, qui a surtout pour mérite de nous faire entendre de très beaux passages du texte de Melville.

Cependant, une esthétique burlesque, tenant autant de Lewis Carroll que de Walt Disney et jouant sur la différence d'échelles des accessoires ou sur une gestuelle tenant à la fois du taï chi, de la danse et du mime, nous entraîne plutôt vers l'insouciance de la comédie musicale. Laurie s'assied dans un immense fauteuil blanc, un cuistot doit prêcher devant les requins, un homme parle derrière une loupe énorme, des marins chaloupent des hanches tout en jetant leur filet, un professeur nous explique l'anatomie des baleines, un homme monte en haut d'une tour et nous dit ce qu'il voit dans le ciel, pendant qu'Achab, écrasé sous son haut-de-forme, gesticule

4. MC 93 Bobigny, du 17 au 20 novembre 1999.
5. Cet artiste américain installe dans des emplacements insolites (plafonds, valises entrouvertes, dessous d'escaliers...) de petites figurines de chiffon, sur les visages desquelles il projette en vidéo des visages humains. D'autres fois, ce sont des pupilles projetées sur de grosses sphères blanches. Un enregistrement sonore accompagne ces étranges créatures philosophes.
6. Et ce, particulièrement en comparaison des séquenceurs et échantillonneurs, analogiques et numériques, avec lesquels rivalisent Diane Labrosse et Michel F. Côté, dans *Zulu Time* de Robert Lepage. Leur jeu très physique, la main coupant un rayon, associant à l'immense gamme de son une matière visuelle évidente.

*House/Lights*, mise en scène d'Elizabeth Le Compte, présentée par le Wooster Group au Festival d'Automne 1999. Photo : Mary Gearhart.

entre deux béquilles à bras. Tout cela crée une matière plus forte que ces belles images, ces sonorités douces, qui ne font que passer, sans heurt, comme quelque chose de déjà connu.

Une même impression de déjà-vu marquait *Memorandum* du collectif japonais Dumb Type, proposant une nouvelle création non encore maîtrisée et faisant dans l'autocitation[7]. Loin de l'évidence assourdissante et étourdissante des précédentes moutures, *Memorandum* fonctionne comme une succession de saynètes à clés autour des capacités d'enregistrement ou d'amnésie de la mémoire. Une cloison de tulle et de miroirs coupe la scène dans toute sa largeur, tenant à la fois de l'écran, du corridor, du mur de salle d'attente ou de hall d'hôtel. Cinq fauteuils rouges, une moquette noire, un arbre en plastique, quelques tables et accessoires, les éléments sont rares et choisis avec soin. Avec cet humour qui est le leur, univers kitsch parodiant la société de consommation et ses rites, les interprètes sont femme de ménage, garçon, homme d'affaires, femmes bourgeoises, garçons de scène installant les éléments qu'évoque un acteur, récapitulant ses souvenirs d'enfants – jusqu'à l'arrivée inopinée de ses peluches de taille humaine… ; des actions se jouent, bientôt brisées par d'étranges ballets lents et lascifs sur une même démarche chaloupée, seul, en groupe, face à face. Les courses et déflagrations sont toujours de mise, couchant au sol une interprète qui tente de faire des relevés topographiques – elle tombe, arrache une feuille de son carnet et recommence – et brisant net les séquences. On fouille ses souvenirs tout en cherchant l'anonymat d'une foule, l'expression zéro des sentiments : parcours schizophrénique de sauvegarde et d'effacement systématiques. L'on retrouve une puissance toujours rare et unique dans le traitement des images (bribes de réel déformées, stratifiées, en couches kaléidoscopiques) déferlant sur l'écran de fond ou accompagnant des séquences dans des jeux de miroirs très bien calés. Sur scène, un homme range son intérieur. Sur l'écran, quatre images juxtaposées de la même action créent des effets de vertiges par leur décalage temporel. Les séquences mêlant images, silhouettes d'ombres et montée progressive de basses saturées, frappées de gouttes limpides de plus en plus aiguës, ont une force évidente, persistante, jouant même de

7. Maison des Arts de Créteil, du 13 au 24 octobre 1999.

manière souvent plus subtile de la relation acteur-écran ; l'écran n'est plus seulement le fond de cible d'un acteur sacrifié. Comme chez Laurie Andersen, mais en poussant plus loin les effets, une image de mer se couvre d'une brume de chiffres, trame de texte à la luminescence particulière qui se fond aux lignes d'écume, avant de n'être plus que lignes colorées, déformées par la vitesse. La maîtrise est évidente mais ne convainc plus. Sans doute le spectacle est-il trop jeune, d'où la sensation de reprise récurrente ? À trop aimer nous devenons aussi exigeants !

Jouant moins sur l'esthétique *high-tech* de la technologie que sur son pouvoir décoratif et hallucinatoire, le Wooster Group présentait *House/Lights* – spectacle visible lors du FTA 1999[8] – au milieu d'une enceinte technologique, capharnaüm de rampes, de herses, supportant lampes ou moniteurs, et de tabourets, lit et autre canapé fixés à des échafaudages[9]. Le texte de Gertrude Stein, *Dr Faustus Lights the Lights*, trouvait une vraie pertinence, dans sa musicalité même, et non pas seulement dans sa relecture du thème faustien. Il se découvrait des accointances étranges avec l'univers gentiment saphico-maso d'un film des années 1960, *Olga's House of Shame*. Mais le vrai plaisir, outre celui, simplement théâtral, d'assister à quelque chose d'aussi rapide et rodé, consistait dans le passage permanent entre la source filmique (visible sur moniteur) et sa doublure physique simultanée. Les comédiens rejouent certaines actions d'évasions, de combats, de caresses, avec les moyens du bord pour décor, des éléments étant basculés, jetés *in extremis*, pour permettre aux acteurs d'adopter la même position que dans le film. Ces doublures sont elles-mêmes filmées par une caméra centrale et toutes ces images se trouvent ensuite mixées, gelées, superposées, pour nous perdre très vite. L'humour est permanent et salvateur, il permet de nous tenir embarqués dans toutes ces situations folles entre un chien qui parle (Ari Fliakos à la gestuelle de danseur impeccable), un garçon grandi trop vite (Roy Faudree), un Méphisto barré (Suzzy Roche) et une Kate Valk interprétant à la fois Faust et sa maîtresse Marguerita Ida. Toutes les femmes sont marquées d'étranges rembourrages aux hanches accentuant le côté kitsch, déjà présent dans les costumes désuets. Une matière vraiment captivante, autant qu'hilarante, qui impressionne par la rapidité de son exécution et la synchronisation de tous les éléments intervenant.

Même enceinte technologique, *Zulu Time*, de Robert Lepage, est une version *high-tech* du cabaret. Réparti des deux côtés d'une scène centrale, elle-même encadrée de deux structures tubulaires, le public assiste à un show dans une succession de numéros musicaux, vidéo, robotiques, qui tous répondent à la carte du technologique. Cabaret futuriste où tout se décline sur fond de métal, de lumière stroboscopique et de techno.

Une intrigue théâtrale assure les liaisons et un fil narratif entre ces numéros. Elle est inspirée du code international de l'aviation, où chacune des vingt-six lettres de l'alphabet correspond à un mot, supposé faciliter la communication entre tours de contrôle et appareils de la planète. Ces mots ont inspiré une chronique désabusée des

8. Voir l'article d'Eza Paventi, « L'ordre dans le désordre », dans *Jeu* 93, 1999.4, p. 94-97. NDLR.
9. Mise en scène d'Elizabeth LeCompte, Théâtre de la Bastille, du 8 au 18 décembre 1999. Première invitation au Festival d'Automne.

*Zulu Time*, spectacle de Robert Lepage présenté au Festival d'Automne 1999. Photo : Sophie Grenier.

voyageurs de l'air (rencontres, solitude de la chambre d'hôtel, catastrophe aérienne fomentée par un groupe de terroristes dont on suit les préparatifs...). Un système de ponts mobiles permet des espaces de jeux démultipliés et mouvants, en même temps que des plateaux en attente pendant les numéros. L'une des premières scènes montre ainsi un ballet vertigineux : les deux ponts montent et descendent, portant des voyageurs de plus en plus pressés, alors que d'autres traversent le plateau central. Les annonces d'embarquements se font entendre, parfaite évocation des couloirs d'aéroports et des tapis roulants qui se croisent. Avec très peu de mots, mais une bande sonore ou des interventions *live* omniprésentes, divers tableaux alternent avec les numéros, dans des changements scéniques aussi rapides qu'ingénieux – ce à quoi Lepage nous a souvent habitués. Les ponts descendent au-dessus du plateau, et nous avons en coupe la cabine d'un avion, la chambre d'un hôtel ou encore une vue sous-marine, des pilotes étant suspendus au pont et cherchant l'épave d'un avion. Le pont descend au fur et à mesure de cette plongée, pendant qu'un homme attend sur ce pont, littéralement le pont d'un navire, *à la surface*. La structure métallique est utilisée dans ses moindres recoins, un numéro de tango se faisant la tête en bas, un acteur accroché à un filin sautant dans le vide pour une copulation *trash* avec une hôtesse de l'air.

Les numéros prennent place sur la structure (robots, lumières...) ou sont projetés sur un vaste écran central, se déroulant entre les ponts. Comme au cabaret, la facture est inégale, mais les propositions de Granular synthesis (Autriche) se détachent de loin, mêlant vidéo (stroboscopique, déformée, solarisée) et musique dans un ensemble d'une grande violence, visage hurlant, corps se frappant à son propre reflet... Même si l'ensemble du spectacle souffre de sa condition d'éclectisme première, il m'a semblé que Lepage, tout en intégrant magnifiquement les propositions des divers artistes, y insufflait une cohérence, une aisance scénographique, qui dépasse le simple collage de numéros. Dans ce show expérimental, les interprètes s'essaient à de nouveaux emplois (acteurs-musiciens, cascadeurs, chanteurs, ou l'inverse) dans une implication physique plutôt de l'ordre de la performance. La parole s'oublie et la poésie s'égare, fouettant l'ensemble par intermittence. **j**