

## **Des retrouvailles et un peu plus** Festival d'Automne à Paris 2003

Ludovic Fouquet

Number 111 (2), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25519ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

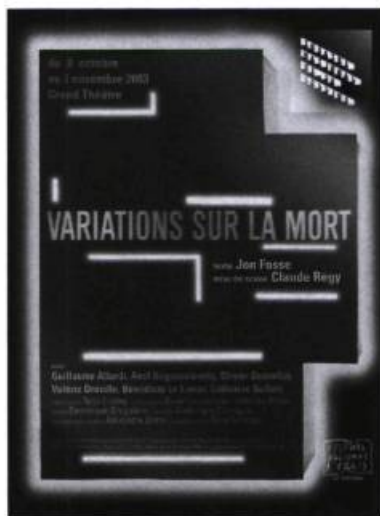
Fouquet, L. (2004). Des retrouvailles et un peu plus : Festival d'Automne à Paris 2003. *Jeu*, (111), 164–168.

# Des retrouvailles et un peu plus

## Festival d'Automne à Paris 2003

**M**a dernière édition du Festival d'Automne à Paris n'a pas été synonyme de découvertes mais plutôt de retrouvailles, de mises au point : si je n'ai pas découvert de nouveaux créateurs (hormis Michel Van der AA pour *One*<sup>1</sup>, « opéra de chambre pour soprano, vidéo et bande sonore », proposition séduisante mais peu convaincante au final), j'ai retrouvé des créateurs comme Claude Régy, Rodrigo Garcia, Romeo Castellucci, le groupe tg STAN, dont le Festival me permet de suivre régulièrement l'évolution. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de nouveautés, de prises de risques cette année. La programmation musicale fourmillait de découvertes et, côté théâtre, on pouvait voir pour la première fois des metteurs en scène moins connus comme Julie Brochen (*Oncle Vania*), Ricardo Bartis (*Là où ça fait le plus mal*).

Après *Melancholia-théâtre* (2001), Claude Régy poursuit sa découverte de l'univers de Jon Fosse, en explorant toujours plus radicalement les notions de frontière et d'infime. Dans *Variations sur la mort*, un grand plateau gris, légèrement incliné, flotte au-dessus des premiers sièges et se détache sur fond d'obscurité<sup>2</sup>. Quatre acteurs surgissent, montent sur ce plateau flottant puis s'en éloignent pour replonger dans l'ombre comme on se diluerait dans l'oubli, la mort, l'attente ou le remords. Ces acteurs sont des présences au statut fluctuant, s'incarnant parfois dans des personnages bien vivants, exprimant leur amour ou leur malaise, ou dans des figures plus floues (parents, amants, coryphée...). Un père évoque la mort de sa fille, présente sur scène et parlant, suivant les scènes, d'outre-tombe ou revivant les épisodes qui ont précédé sa mort, notamment l'époque où, enceinte, elle s'installait dans un appartement avec son amant (« l'autre homme » sur le plateau). Chaque personnage est vu à des âges différents, les époques se télescopent dans



1. Centre Pompidou, 17 octobre 2003.

2. Théâtre National de la Colline, 1<sup>er</sup> octobre au 7 novembre 2003.



*Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*, spectacle de tg STAN (Anvers), de Koe (Anvers) et Discordia (Amsterdam), présenté au Festival d'Automne 2003. Photo: Bernardex Dexters.

se traduit littéralement par *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*. tg STAN s'empare du *Paradoxe sur le comédien*, et ce choix semble évident tellement ce discours sur l'art du comédien rejoint l'une des bases même de leur approche: la mise à vue du processus d'interprétation, le jeu à blanc qui se charge sous les yeux – souvent éberlués – du spectateur. Diderot réfléchit ici à ce qui fonde l'art dramatique et à ce qui motive l'interprétation. Est-ce le sentiment ressenti, la vraie vie vécue? L'acteur doit-il ressentir ce qu'il exprime? Et tout le spectacle n'est qu'une longue mise en évidence de décalages possibles entre le jeu de l'acteur et ce qu'il pourrait ressentir.

des rencontres ou cohabitations improbables. Le jeu est lent, mais intense, ralenti mais totalement maîtrisé, mettant en évidence chaque geste, chaque intention par un travail de dépouillement: moins de gestes, moins de lumière pour justement magnifier les gestes et les variations lumineuses, la beauté des silhouettes d'ombre qui soudain surgissent et adviennent à la lumière (dans *Melancholia-théâtre*, Régy exploitait une chambre d'incandescence, couloir de lumière infime dans lequel évoluaient déjà des silhouettes d'ombre quasi évanescentes). Il ne s'agit pas que d'un théâtre cérémoniel (on pense au théâtre nô), car il y a des moments inattendus de joie, de légèreté. Ces ruptures sont surtout sensibles dans le jeu de la jeune fille (à fleur de peau, explosant soudain d'une joie fébrile). Elles ne brisent en rien (mais le renforcent plutôt) ce quelque chose de très réglé, très précis, très intense, dépouillement extrême qui rend palpable la zone trouble de ce « seuil entre des mondes » (Régy), cette limite floue entre la vie, le rêve, le souvenir et la mort.

La compagnie tg STAN, habituée des scènes parisiennes et du Festival d'automne, a rencontré deux autres compagnies flamandes (de Koe et Discordia) pour présenter *vandeneedevandechrijverandekönigendiderot*<sup>3</sup>. Ce titre impossible, qui en fait intègre le nom des trois interprètes-concepteurs et celui de l'auteur,

3. Théâtre de la Bastille, 28 novembre au 23 décembre 2003. Ce spectacle a également été présenté à Montréal, en mai 2004, dans la série Théâtres du monde.

Trois hommes en attente, serrés dans un dispositif de chaises, de tables et de coffres qui ne laissent que de minces passages aux acteurs. Ce dédale de meubles est encombré de toutes sortes d'accessoires (verres, tasses, théière, plaque chauffante, livres, cannes en bois...). Le dispositif bifrontal est conçu en miroir. Le public est donc réparti des deux côtés du plateau et tout est construit de manière symétrique ; ainsi un groupe de chaises Empire sur lesquelles les trois énergumènes feront salon est situé côté jardin pour moi, alors qu'on retrouve trois chaises identiques au lointain à cour, mais de dos pour nous. On découvre progressivement que tout ce dispositif-fatras (chaises, tables, nature morte qu'installe un des acteurs en début de spectacle) est en fait construit en double inversé et joue du reflet.

En début de représentation, les acteurs nous accueillent puis deviennent plus énigmatiques dans leurs silhouettes et leur désœuvrement, relevant autant de clochards, que de marins *pochtrons* aux mains baladeuses, tout en évoquant Vladimir et Estragon. Plus tard, c'est le Siècle des lumières qu'on retrouve : salons de thé, littérature, trompe-l'œil (et le décor, mais tout le spectacle relève de cela), beaux parleurs, perruques. La séquence de mise des perruques est l'un des grands moments du spectacle : on les saupoudre de talc, puis on les en recouvre complètement. La reconstitution se double de quelque chose de clownesque : à chaque mouvement de tête, un nuage blanc se soulève. Leur sérieux alors est tout aussi extraordinaire. À l'occasion de cette mise en jeu du paradoxe, toutes sortes de références théâtrales, esthétiques, historiques, sont donc convoquées – d'autant que les interprètes se permettent sans cesse des remarques hors texte (commentaires sur l'action, le texte ou la situation mêmes, remarques sur Picasso...) – avec parfois, comme souvent chez eux, le texte en main, ce qui permet vraiment de passer de la lecture à « l'interprétation ».

L'accent flamand assure une vraie truculence à l'ensemble, comme la bonhomie de l'un, le sérieux des autres, leur aisance à passer par toutes sortes d'états et de situations. Tout au long, les acteurs sont mis au défi de ne pas réagir affectivement, et on teste leur résistance, jusqu'au moment d'explosion. Cela crée des emmêlements épiques lorsqu'ils sont tous les uns sur les autres, mêlés à des chaises, des cannes, des ficelles, tombant, emportant des tables et des coffres dans leur chute, renversant et brisant tout ce qui s'y trouve. Il est aussi beaucoup question d'entrave avec ce dispositif contraignant, doublé d'un jeu de ficelles qui pendent sous un ensemble de portes composant un paravent au-dessus du dispositif – portes qui finiront bien sûr par chuter en fin de spectacle, clou ultime. Ces ficelles entravant les mouvements des acteurs déploient une métaphore marionnettique évidente, mais aussi une métaphore marine (le dispositif a des allures de bateau, eux portent – à l'instar de Picasso – des marinières en fin de spectacle, on sait que les termes techniques du théâtre sont empruntés à la marine...). Le paradoxe n'a alors rien de doctrinal mais se pare d'une impertinence et d'une virulence toutes revigorantes.

Un lâcher de voitures (de plus de 8 m de haut!), des sacrifices mimés de chèvres vivantes et d'humains, des tables de la loi qui descendent du ciel, des bras mécaniques agitant furieusement des drapeaux français, une mère se pressant les seins pendant de longues minutes, assise sur un petit lit devant l'adulte-enfant immobile, des machines à laver, une maison en réduction qui tressaute, des chevaux dont on ne voit que l'arrière-

train, voici en désordre quelques éléments qui peuplent *Tragedia Endogonia*, sixième épisode, que Romeo Castellucci a présentée à Paris<sup>4</sup>. « Système dramatique » (Castellucci, notes d'intention) qui veut repenser la tragédie, questionner sa représentation contemporaine, en s'étalant sur un cycle de créations (plusieurs villes européennes), sans être pour autant un spectacle en progrès (chaque ville verra le développement d'un épisode). Il s'agit d'après Castellucci de réinventer du mythe – en se détachant de ceux existants. Et, c'est là que la proposition se contredit, car ce n'est pas tant à la création de mythes nouveaux que l'on assiste, mais plutôt à la juxtaposition d'éléments mythiques confrontés à des éléments historiques, dans un univers visuel puissant mais qui a perdu de sa virulence. Même si de nombreux passages de ce spectacle m'ont intéressé, voire impressionné, j'ai eu le sentiment dérangentant que ce dernier poursuivait ce qu'ont amorcé les précédents spectacles de la Societas Raffaello Sanzio (*Genesi, Il Combattimento*): des successions d'icônes à décrypter en lieu et place de ces univers organiques et mécaniques si virulents, qui emportaient l'adhésion dans de violentes évidences (*Oresteia*, présentée en 1997 au FTA, *Jules César*).

Cependant, le rapprochement de divers univers (récurrents chez Castellucci) comme la faute originelle, l'inspiration biblique (l'Ancien Testament, la figure du Christ), la Seconde Guerre mondiale et l'antisémitisme (un lien sacrificiel court tout au long du spectacle concernant le peuple juif), mais aussi le monde de Lewis Carroll et celui de l'enfance, donne lieu à des tableaux saisissants. L'univers des garnisons de policiers des années 40 sert de toile de fond à cet univers étrange qui voit le Christ croiser Lewis Carroll avant d'aller s'allonger en croix sur le toit d'une voiture se déplaçant sans conducteur. Le merveilleux rejoint la dénonciation (virulence des bras mé-

caniques remuant les drapeaux français avant de les frapper violemment sur les murs), sans pour autant réussir à nous embarquer dans cette plongée aux racines du mythe.



*Ikéa* de Rodrigo Garcia, présenté au Festival d'Automne 2003.

Une des dernières séquences d'*Ikéa* donne bien le ton des deux spectacles présentés par Rodrigo Garcia<sup>5</sup>: Garcia dynamite nos comportements, nos traditions en faisant exploser la dinde et le sapin de Noël! Ces deux dernières créations, dont le titre est déjà tout un programme « *J'ai acheté une pelle en solde* [chez *Ikéa* dans le titre original !!] *pour creuser ma tombe* et *Jardinieria Humana*, sont l'occasion, une nouvelle fois, d'expérimenter un regard décalé et de nous faire prendre conscience de notre conditionnement. L'entreprise n'est pas évidente, car on se tient à la

limite du supportable (les acteurs s'étouffant dans leur nourriture, exhibant leurs sécrétions, s'étalant des lasagnes froides et mâchées sur le visage...), comme de la morale, du texte simpliste à force de clichés. Si je pense que le metteur en scène Garcia joue de manière plus efficace avec les objets et accessoires (canapés, caddy, sacs de courses, verres, bouteilles...), comme autant de rebuts de notre société de consommation,

4. Odéon/Théâtre de l'Europe, 18 au 31 octobre 2003.

5. Théâtre de la cité internationale, *Jardinieria Humana*, 20 novembre au 6 décembre 2003, *Compré una pella...*, 9 au 20 décembre 2003.

dirigeant des acteurs à l'énergie sans faille (jouant jusqu'à l'épuisement), je pense aussi que l'auteur a un peu perdu de sa virulence à force d'évidences, jouant de ressorts et de moteurs critiques systématiques, conventionnels et simplistes, là où la critique se voulait justement incisive. Mais l'ensemble fonctionne tout de même et l'emporte, à force de surprises, de rires et de malaises. Car, bien souvent, le rire s'étrangle lorsque la séquence devient trop limite. Ainsi, dans *Jardinieria...* ce moment où deux amants se retrouvent, chacun chargé de sacs de courses. Pris d'un désir soudain, ils se déshabillent et font l'amour tout en gardant les sacs. L'homme s'en va brutalement ensuite, laissant la femme au milieu de ses victuailles, qu'elle va méthodiquement ingurgiter, ouvrant paquet de chips, pots de confitures ou de chantilly, se confectionnant des sandwiches improbables. Le rire se fige vite au fur et à mesure de cet *empiffrage* désespéré, qu'elle va poursuivre jusqu'à recracher à un moment ce qu'elle ne peut plus ingurgiter, pour sangloter seule sur son lit.

*Ikéa* est une succession de tableaux plus hallucinés les uns que les autres, servie par quatre interprètes, dont un adolescent très virulent – il joue à fond la carte de l'abruti qui critique tout –, une chanteuse lyrique et un couple (Patricia Lamas et Juan Lorient) prêt à tout. Ces deux derniers étaient les interprètes d'*After Sun* (vu au FTA 2003); on sent d'ailleurs une assurance nouvelle dans leur jeu. Chacun y va de sa réflexion, son aphorisme, sa vision des choses, avec pour credo d'incessantes évocations de toutes sortes de marques. Des projections de portraits permettent de passer en revue les « 40 plus grands enculés » (Presley, Marilyn, Bocuse, Picasso, Pasolini, Maradona, mais aussi Mère Teresa...!), bref tous les clichés et la mauvaise foi populaire sont épinglés sur fond de musique pétante. La consommation, et les nouveaux modes de relations qu'elle induit, sert de substrat à l'ensemble. Les marques sont les seuls vêtements que l'on porte (tracés à même la peau!), tout comme dans *Jardinieria...* où des scènes de fétichisme mettent en jeu des acteurs nus uniquement vêtus de baskets, nouvel objet érotique. Notre couple de choc parodie aussi les désormais traditionnels plateaux-repas dans une version hallucinante, le fauteuil servant de plateau (salade, saucisses, sauces sont versées directement dessus) et eux s'y installant nus, avant de se frotter avec la nourriture, tout en étant soit très détachés, soit au contraire très excités, le plateau TV devenant un nouveau jeu érotique, sans doute le seul ou le dernier! Ce spectacle se clôt sur une image nouvelle, plus apaisée, belle et doucement triste, assez différente de ce que faisait Garcia. Juan Lorient se rase, dos au public. L'éclairage et la musique magnifient cet instant alors que les deux autres acteurs reviennent avec une couronne mortuaire qui va faire office de miroir, une fois accrochée au-dessus du lavabo. L'homme continue à se raser. Image inattendue par sa douceur mais assez en lien avec ces icônes nouvelles que propose Garcia dans chaque spectacle: on pourrait presque y lire des *pietà* et descentes de croix d'un genre nouveau, la consommation y remplaçant la religion. Les images scéniques, véritables tableaux, ont une force puissante dans ces deux déflagrations d'énergie pure et de critique caustique. **J**