Document généré le 19 avr. 2024 16:09

Jeu
Revue de théâtre

Lettre de France
Festival d'Automne à Paris, 2e partie

Ludovic Fouquet

Numéro 90 (1), 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16512ac

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. (1999). Lettre de France : Festival d'Automne à Paris, 2e partie. *Jeu*, (90), 145–150.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999

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

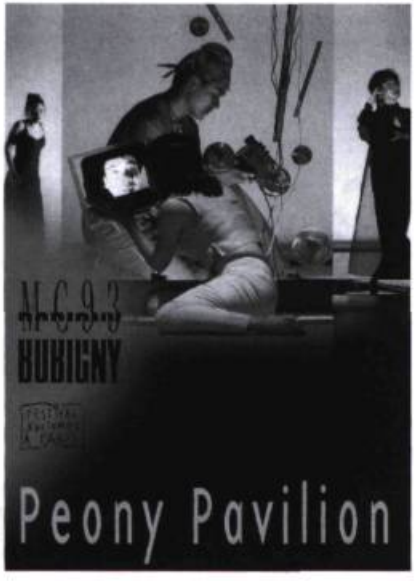
Lettre de France

Festival d'Automne à Paris, 2e partie

Paris, le 25 janvier 1999

Chers amis,

Je poursuis mes souvenirs du Festival d'Automne avec la suite de la saison chinoise. Peter Sellars proposait une version magnifique du *Pavillon aux pivoines*, dont la « version originale » n'avait pu quitter la Chine[1].



Son *Peony Pavilion* reprend la trame générale de cette histoire d'amour qui triomphe de la raison, de la séparation et de la mort[2], écrite par Tang Xianzu en 1598. La jeune Du Liniang se meurt d'amour pour son amant, rencontré en songe, alors que Liu Mengmei, qui n'est autre que cet amant, jeune érudit, est troublé par les prophéties de cette même jeune fille inconnue, hantant ses rêves. Cette dernière meurt après avoir réalisé son autoportrait, devant lequel Liu Mengmei, en voyage et ayant trouvé refuge dans un tombeau, priera comme devant une icône bouddhique. Délivrée des enfers, elle se donne à lui, mais doit le convaincre ensuite d'ouvrir sa tombe pour ne plus être seulement un esprit et pouvoir l'épouser.

Pour donner chair à ces songes et spectres, Sellars convoque pêle-mêle image numérique, captation en direct, musique traditionnelle chinoise, chant grégorien, musique d'opéra fleurant la comédie musicale. Un vaste espace vide, au plancher très neuf, laisse visible la cage de scène, les musiciens et techniciens divers ; il est clos par un cyclo « vaporeux » – cyclo recouvert d'un tulle incurvé éliminant, suivant les éclairages, toute ligne d'horizon – et ponctué de quatre murs de verre, mobiles, contenant chacun trois moniteurs de taille différente. Quatre colonnes de verre servent de fauteuils. Dix moniteurs encadrent le manteau d'Arlequin et d'autres sont disséminés dans la salle[3]. Dans cette esthétique qui prône la transparence et l'artifice, les acteurs sont invités à devenir eux-mêmes techniciens de leur propre regard, manipulant de petites

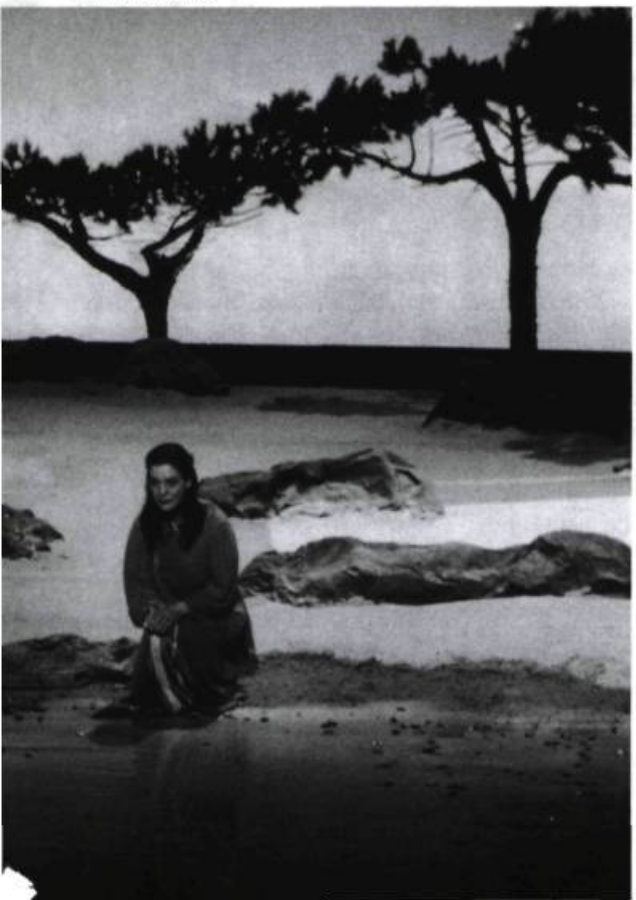
1. Voir ma « Lettre de France » précédente.
2. En évoquant souvent *Roméo et Juliette* de Shakespeare, pièce contemporaine à celle de Tang Xianzu, avec cependant plus de radicalisme et une aventure qui se poursuit par-delà la mort. Joué à la Maison de la culture de Bobigny du 4 au 22 décembre 1998.
3. Dans un dispositif de moniteurs satellites qui n'est pas sans rappeler la scénographie du *Marchand de Venise*, que Sellars a proposé dans ce même théâtre en 1994, MC 93 Bobigny.

caméras numériques : le regard est mis en abyme, l'image-miroir devient fascinante, au point que souvent tel personnage s'adresse à elle plus qu'à l'acteur, ce qui va dans le sens de cette fable interrogeant le pouvoir d'incarnation de l'image peinte ou du spectre, et que Sellars transcrit au moyen de la vidéo[4]. À ces présences troubles de la fable, Sellars répond par un « détriplement » du couple principal. Le couple initial doit beaucoup au cinéma américain, deux jeunes comédiens très sensuels utilisant le caméscope comme un nouveau journal intime. Ce jeune couple semble être le souvenir vivant d'un second couple, plus âgé, composé d'un danseur occidental et d'une comédienne chinoise, flanquée de sa fidèle servante. Ces deux dernières, non costumées mais chantant et dansant selon les règles très codifiées du théâtre chinois, apparaissent comme deux vieilles comédiennes se remémorant leurs morceaux célèbres. Nous sommes à la fois dans la fable et dans l'évocation de cette fable. Le texte de ces deux Du Liniang se mêle dans une fluidité onirique, qui tient beaucoup à la légèreté du dispositif et de la technologie. Cet onirisme est renforcé par le troisième couple (chanteurs lyriques) dont la femme évoque l'âme de la jeune fille aux enfers. Les ambiances lumineuses y contribuent aussi, dessinant des aquariums de moniteurs entourés de bulles vertes sur fond orangé et basculant brutalement dans une blancheur éclatante, pendant que sur le côté de la scène une technicienne incruste, sur les visages filmés, des images d'eau, d'objets flottants et de reflets de lumière. L'image se fige, perd ses couleurs, devient icône, portrait du disparu, elle scrute les corps et témoigne d'un éclatement de la réalité. Métonymique, métaphorique, l'image fait lien tout en contribuant à la beauté de ce spectacle hanté par le souvenir, la mémoire et la réalité des songes.

La saison chinoise s'est éteinte sur la douceur d'un conte chinois que le compositeur Qu Xiasong a magnifiquement illustré. *Life on a String* retrace la vie d'un conteur aveugle qui, au terme de sa vie, après 1 000 cordes brisées, ouvre son luth et découvre que le parchemin qu'il contient (censé contenir le secret de la vie et lui redonner la vue) n'est qu'une feuille blanche. Dans un oratorio d'une force saisissante, le conteur (basse) revit ses dernières veillées, entouré de musiciens-récitants du Nieuw Ensemble (Amsterdam). La scénographie mêle dans une même épure musiciens, instruments, larges chapeaux circulaires, cinquante tabourets divers, petites lanternes suspendues à des tiges, ampoules posées à même le sol, le tout dessinant une aire sacrée carrée, entourant le conteur. Il est rare que des musiciens par leur simple présence, respiration et écoute soient aussi signifiants. La musique accorde une grande place aux percussions (chinoises, tibétaines), qui se mêlent aux instruments occidentaux dans des harmonies insolites, énergiques, mais aussi très illustratives. Le plaisir naît du dépaysement, en même temps que de la beauté de cette scénographie et de l'imaginaire partagé autour d'une fable, dont nous ne comprenons pas la langue, mais dont nous percevons toutes les modulations.

4. Jusque dans des tailles aussi réduites qu'un écran portable de 10 cm.

Les élèves du Conservatoire de Paris ont proposé un *Richard III*[5] étonnant d'énergie et de justesse, sous la direction de Patrice Chéreau. Le vaste espace de la Manufacture des Œillets[6] est laissé totalement vide : des colonnes métalliques, supportant la structure du lieu, délimitent un premier espace de jeu et un proscenium sur trois côtés, le public en gradin occupant le quatrième. Rapport frontal et oubli du décorum théâtral. Des ombres surgissent, les deux camps se font face. Un cri, la musique explose, urbaine, et les combattants sont tous terrassés en quelques secondes ; il ne subsiste qu'un champ de corps et des chaussures éparses, qui resteront visibles – seuls accessoires, temporairement rejoints par une poubelle, un tapis rouge, quelques chaises et une civière. Des corps jeunes (présence charnelle très sensuelle et très marquée), un texte (que l'on entend comme rarement) et une musique (Bjork, Massive Attack...) vibrant des mêmes déflagrations pulsionnelles. Cette scénographie colle au plus près du comédien : les acteurs se déplacent avec leur propre espace de jeu, grâce à une multiplication des poursuites, dans une fluidité haletante. Les scènes sont très justes : extraordinaires les deux imprécations de Lady Margaret, drôle la visite des autorités à un Richard en prière, traité comme un clin d'œil au cinéma, réjouissante la « scène-de-Lady-Anne-derrière-le-cercueil », qui fonctionne enfin, jouant vraiment toutes les étapes de ce « renversement » énorme. Richard, même s'il n'évite pas toujours le tic facile, fait sentir comme rarement sa violence, le dégoût de soi, l'émerveillement d'un amour possible, l'ivresse des victoires, autant de facettes qui font de lui autre chose qu'un simple manipulateur. La fougue de ce spectacle tient à la jeunesse de ces comédiens à peine sortis du Conservatoire, mais la justesse de cette énergie est le fruit d'une véritable rencontre, si pertinente qu'elle a surpris tous ceux qui n'attendaient qu'un spectacle de fin d'atelier et que l'on a joué les prolongations.



Iphigenie auf Tauris de Goethe, mise en scène par Klaus Michael Grüber (Schaubühne, Berlin), présentée au Festival d'Automne à Paris en 1998. Photo : Ruthwalf.

Annoncée beaucoup plus officiellement, *Iphigenie auf Tauris*, de Goethe, n'a pas été l'événement attendu (y a-t-il là une relation de cause à effet ?)[7]. Klaus Michael Grüber, dont le nom est associé de près à la Schaubühne de Berlin, se situe depuis plus de vingt ans à l'intersection des théâtres allemand, français et italien, avec des spectacles vécus comme des « instant(s) volé(s) à l'oubli du temps[8] ». Un grand voile blanc s'ouvre sur un rivage méditerranéen : une surface de sable, ponctuée de rochers, de quelques arbres, d'un

5. La fable shakespearienne était précédée ici de la dernière partie de *Henry VI*.

6. Lieu qui avait déjà accueilli le spectacle sur Depardon, *la Ferme du Garet*, de Marc Feld (évoqué dans ma précédente lettre) et que Chéreau avait déjà investi avec *Dans la solitude des champs de coton* en 1996.

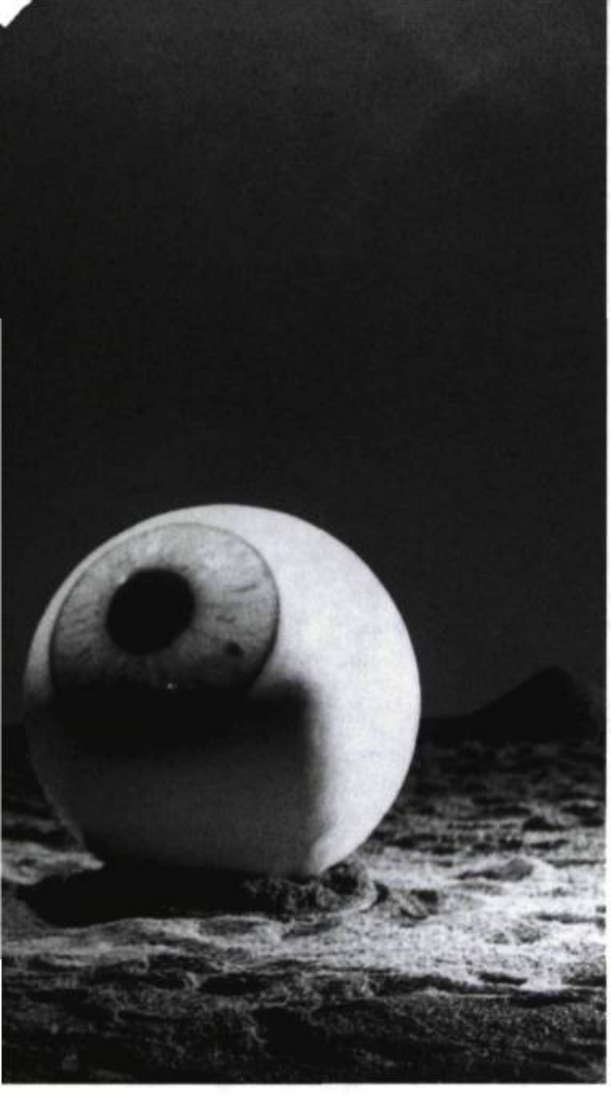
7. MC 93 Bobigny, du 14 au 18 novembre 1998.

8. Brigitte Salino, « Grüber, l'ombre du soir », in *Le Monde*, supplément Festival d'Automne, 18 septembre 1998.

petit temple et d'une colonne brisée, bordée par un vaste cyclo circulaire (à la fois ciel et mer). Sur le devant de la scène, des vagues viennent s'échouer, avec ce bruit caractéristique des paysages de bord de mer. Mais ici pas de souffle de liberté, Iphigénie (Angela Winkler) est sur une île, loin de sa patrie, contrainte de sacrifier les étrangers à la déesse. Le roi Thoas désire l'épouser, mais elle refuse et lui cache ses origines ennemies et maudites (la lignée des Tantales...). Arrivent deux étrangers, qui ne sont autres que son frère Oreste (épuisé par les Furies qui le harcèlent) et son ami Pylade. La fable se déroule, lente d'abord, mettant face à face des acteurs d'une très belle présence, aux échanges pleins d'une pudeur toute respectueuse. La musique même de l'allemand contribue à créer une distance, en même temps qu'une réelle douceur. Le décor de Gilles Aillaud offre des images à la beauté précise et changeante : Iphigénie agenouillée au bord de l'eau, tache orange sur l'immensité bleue ; Oreste (Martin Wuttke) se laissant tomber dans l'eau et caresser par les vagues, puis saluant, le visage collé à son reflet, ses ancêtres qu'en pleine fièvre il voit défiler ; le roi partageant le pain, assis sous un arbre, devant une immensité violette et étoilée, avant de bénir ceux qui repartent, tirant depuis le manteau d'Arlequin un grand voilage blanc qui se gonfle un instant. À l'instar de cet univers, le jeu est juste, mais tout en retenue (surtout Iphigénie), sans émotion presque. L'ensemble est si propre, l'objet si parfait : l'image est superbe, épurée, ralentie, perfection intemporelle. Mais nous ne recevons que de belles couleurs, sans émotion forte ou durable. C'est trop lisse, trop tenu, c'est doux, c'est tout !

Fresque insolite de neuf heures, la deuxième partie des *Somnambules*, d'après Hermann Broch, fut un spectacle très maîtrisé et envoûtant de Kristian Lupa[9]. Dans une galerie impressionnante de personnages, galaxie grouillante qui s'active autour du comptable August Esch, l'arrière-front allemand de la Première Guerre mondiale devient le prétexte à une dérive, une perte de réalité, qui n'est pas sans évoquer l'univers et l'itinéraire d'un Woyzeck. Le décor gris dessine l'intérieur d'une cour d'usine, avec sa galerie métallique et de vieilles portes, mais sert aussi d'espace intérieur : un incessant jeu de toiles peintes, de tulles, rythme la représentation et conduit notre regard, engourdi d'une torpeur réelle, torpeur à laquelle la musique n'est pas étrangère. De larges portes se soulèvent au fond du dispositif, comme des vannes de l'inconscient, pour libérer le flot impétueux des souvenirs, angoisses et fantasmes ; de ce fond d'obscurité surgissent silencieusement de

9. Les deux parties ont été jouées en alternance du 2 au 12 décembre 1998 à l'Odéon, Théâtre de l'Europe.



La Géométrie des miracles de Robert Lepage, présentée au Festival d'Automne à Paris en 1998. Photo : Sophie Grenier.

nouveaux personnages. Plus rien n'est stable, ou permanent, à l'intérieur de cette structure (parabole évidente) ; jusqu'au lit conjugal dont les pieds de devant sont absents, inclinaison conventionnelle et image d'un naufrage. Quelques accessoires définissent chaque nouveau lieu (tables, chaises, lits) et se font de plus en plus rares. Les comédiens du Stary Teatr de Cracovie (une trentaine) sont très présents, développant un jeu réaliste, duquel sourd continuellement une nostalgie poignante : formes vides, perdus dans ces troubles et forcés de continuer à vivre, ils se laissent happer tout en se réjouissant d'une victoire éphémère[10], d'un retour du front, d'une guérison. Le malaise est permanent et provoque de très belles scènes : un enterrement, des retrouvailles pleines d'incompréhension et d'angoisse entre deux époux, une agonie vécue en plein délire christique... autant d'évocations troubles de nostalgie, de rédemption et de sacrifice. Il était passionnant de constater, à l'occasion de cette représentation, comment nous, spectateurs, nous installons dans une telle durée, comment il faut réellement se laisser embarquer. Docile, je me levais à chaque intermède, puis revenais plonger dans cette vaste fresque, au rythme d'abord très lent, puis de plus en plus vif, pour finir dans une catastrophe attendue.

Je manque de place pour évoquer plus longuement ce festival. Néanmoins, deux mots encore. *La Géométrie des miracles*, de Robert Lepage et d'Ex Machina[11], brosse à grands traits la biographie de l'architecte Frank Lloyd Wright, et la tisse avec celle du gourou russe Gurdjeff. Dans une volonté de dévoilement de la machinerie, poussée jusqu'au retrait (momentané ?) du sable qu'il contenait, un vaste bac de bois sert de plateau. Empli, jusqu'aux représentations de Salzbourg, par dix-sept tonnes de sable, il dévoile désormais sa machinerie : cordes, marques au sol, arrivée de gaz... ; un écran flottant le surmonte et une table à dessin, encordée, occupe son centre. Cette table est le pivot, sans cesse tournant, d'un spectacle qui manie encore une fois aisance scénographique, polysémie des accessoires et beauté des images[12]. La danse, source de moments superbes comme cette *Danse du héron* (mêlant la mort en voiture de Svetlana Wright et les élèves de Gurdjeff en train de danser), enrichit un jeu qui jongle du réalisme à la convention la plus pure, rapprochant des événements et des lieux divers dans une

10. Grandiose scène de bal, grâce au réalisme et à la liberté des interprètes développant chacun des mini-fables, qui n'est pas sans évoquer le *party* de *Thérèse, Tom et Simon*, proposé par le NTE en 1997.

11. Maison des Arts de Créteil, du 20 au 29 novembre 1998.

12. Images plus brutes que dans les derniers spectacles, jouant sur les matières et allant jusqu'à la nudité, pleine d'humour, d'un Belzébuth faustien revu et corrigé.

même spirale onirique (ou encore dédoublant l'acteur et son œil, sphère démesurée). La fluidité, l'enchaînement des scènes atteint, ici, une réelle maîtrise, que met en valeur cette esthétique d'un plateau de cinéma (projecteurs, machinistes visibles, décors parcellaires) dans lequel l'œil du spectateur est invité à zoomer. Spectacle ambigu qui confirme une maîtrise scénique, tout en soulignant les limites d'une fable construite sur de réelles biographies et sur le cliché, mais qui témoigne surtout d'une fascination-abyme devant la malléabilité du matériau, dans laquelle l'équipe d'Ex Machina semble un peu perdue. C'est une belle étape que nous avons vu, sûrement pas la meilleure.

Je termine en évoquant deux perles chorégraphiques. Monstre sacré, le chorégraphe Steve Paxton (père du *Contact Improvisation*) m'a fait voir, en improvisant sur les *Suites anglaises* de Bach, interprétées par Gould, ou en reprenant l'un de ses premiers ballets (*Flat*), un corps conscient de lui-même, fondamentalement au présent et disponible, comme jamais je n'avais vu. Première vision, la jeune chorégraphe israélienne Inbal Pinto débarquait en France dans le brouhaha joyeux d'une danse ludique, d'un univers plastique fait de toiles peintes, de statues végétales, de nains, de fous ou encore de personnages hérités de Vélasquez. Fantaisiste, insolite, *Wrapped* avait la couleur d'une histoire d'enfant, mais l'impertinence du récit d'une jeune adulte déjà formée à l'irrévérence et à l'art de la pirouette.

Il a fait bon rêver cette année à Paris : le voyage vers la Chine, les langues étrangères, les textes d'un répertoire mondial, tout nous parlait de trouble, de métamorphose d'une réalité, monstrueuse ou ludique. L'échappatoire fut onirique !

Bien amicalement,

Ludovic Fouquet