

Lettre de France de Ludovic Fouquet

Ludovic Fouquet

Number 86 (1), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25631ac>

[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. (1998). Lettre de France de Ludovic Fouquet. *Jeu*, (86), 153–157.

Lettre de France

de Ludovic Fouquet

Paris, le 30 janvier 1998

Chers amis,

Il est encore temps d'émettre des vœux, alors, en même temps que de l'électricité, je vous souhaite de nombreux instants de grâce pour cette année à venir. C'est avec un second volet sur le Festival d'Automne à Paris que je reprends ma plume cette année.

Décembre fut japonais : sept nô se jouaient sur une scène traditionnelle. Des artistes issus de la Famille Kanze (l'une des dépositaires de cette pratique séculaire, créée autour du XIV^e siècle) recréaient chaque soir des songes dans lesquels le chant, la danse, la musique, comme l'art du masque semblaient portés à leur degré de perfection.

La scène de nô est un espace vide : une scène de bois, encadrée de piliers et d'un pont menant à une loge, la Salle du miroir. La couleur du bois clair est partout, juste ponctuée par ce rideau arc-en-ciel de la Salle du miroir et par un immense pin dominant le fond de la scène. La scène, comme le nô en général, est un « carrefour des songes », point de rencontre éphémère de passions encore trop bien attachées à la terre. Une rencontre se déroule entre un voyageur (le Waki) et un esprit (le Shite), mais ce qui rend cette rencontre troublante, c'est que ce Shite est en fait issu du rêve du Waki, l'un rêvant de l'autre. À la faveur d'une confusion de sens, le passé resurgit sur la scène du présent : oralement, une confusion est possible en japonais avec *Mazu*, signifiant à la fois *le pin* et *attendre*. Or Mazu-Kanze est morte d'avoir trop attendue son amant au pied de ce pin, le pin devenant alors, grâce à cette confusion de sens, doublement synonyme d'attente. Passant devant cet arbre, sur le rivage de Suma, le voyageur se souvient alors de l'attente de Mazu-Kanze, et le passé va resurgir, devant ce pin-emblème.

Les musiciens entrent en silence, comme les huit récitants ; ils s'installent sur les côtés de la scène, et la flûte, toujours aussi viscéralement touchante, ouvre, puis délimite le cadre spatio-temporel. Plus tard, ils évoquent le bruit des vagues, et vraiment j'ai senti le ressac, doux et violent, de ces vagues battant sans fin le sable.

Le Waki entre. Tendu à l'extrême, le visage nu, il décrit son voyage. Psalmodiant son texte avec une voix caverneuse extraordinaire, il crée un écho dans cette voix tremblée. Ensuite il s'installe sur le côté de la scène et, tout en restant présent, tendu, il s'égaré dans ses songes. Le Shite arrive : Mazu-Kanze entre, accompagné de sa sœur. Et alors se rejoue cette histoire, catharsis provisoire, chant vibrant relayé par le chœur. J'ai découvert combien ces masques pouvaient être vivants : incliné, je lisais la peine sur le masque de Mazu-Kanze, légèrement redressé, un imperceptible sourire se dessinait. Une ombre de manche, et le masque change. Des assistants apportent les

divers accessoires, ou changent les costumes sur l'acteur même. La danse finale de Mazu-Kanze est un moment de folie, d'abandon exécuté avec une tension grandissante, puis tous disparaissent. Seul reste le souvenir d'une peine ballottée depuis des années entre un pin et le rivage, la vision d'un petit chariot blanc et d'un petit sapin sur un socle blanc, le tronc flottant au-dessus du sol. Les conventions sont magnifiées, et j'ai été surpris de la pauvreté des moyens utilisés pour recréer cette histoire, cet espace, cette douleur.

Un autre soir

12 décembre, je plonge dans l'univers bariolé et immédiat du kabuki, qui serait comme une citation, un condensé des autres genres déjà évoqués, mais en beaucoup plus baroque.

Un acte de *Keisei Hangan Ko (La Belle et l'Encens)* de l'auteur Monzaemon (évoqué pour le bunraku) décrivait les aventures du peintre bègue Matahei. Le dispositif rappelait celui du bunraku avec ces toiles peintes, et cette maison en coupe. Sur scène passeront une troupe de paysans effrayés, un tigre (qu'un autre disciple peintre fera disparaître d'un coup de pinceau), le maître peintre et sa femme bossue, et enfin Matahei et son épouse, couple irrésistible prêt à tout pour la reconnaissance du statut de peintre. « Entre moi qui parle beaucoup et mon mari qui est bègue, nous formons un drôle de couple », dit Otoku, la silhouette fragile, le visage entièrement grîmé de blanc, les yeux et les lèvres rougis. Elle psalmodie son texte avec une voix mi-aiguë, mi-rauque.

Baroque et humour sous-tendent tous les éléments de ce spectacle : les costumes ne sont que des chocs de couleurs, de motifs, le jeu est tantôt très naturaliste, tantôt très symbolique. La farce est omniprésente comme pour mettre en valeur la charge pathétique. Les effets sont spectaculaires : le dessin traverse la pierre, lorsque Matahei peint. Le jeu du kabuki est aussi marqué par le *mie*, cet art de la pose, ou de la pause, cet arrêt éphémère, qui produit un « vide emplî ». L'épilogue est un achèvement plein d'humour de cette pièce de formation. Otoku apprend à son mari à marcher, en accord avec sa nouvelle dignité ; Matahei quitte fièrement la scène par ce pont, typique du kabuki, qui traverse le public.

La deuxième partie est un moment de rêve, une danse magnifique : *Ninin Wankyu* (texte daté de 1174), *les Deux Vies de Wankyu*. Devant un pin majestueux, noueux, un homme fou se souvient de la femme qu'il a aimée. Sous le clair de lune, sa danse



Kabuki. *Ninin Wankyu*,
Festival d'Automne 1997.
Sur la photo : Tomijuro
Nakamura et Jakuemon
Nakamura.

faite de volte-face incessantes et d'hésitations exprimait tout le désarroi de la folie et la recherche du souvenir. Quand il s'endort, le rideau blanc du fond se lève, puis un tulle immense, limbes, couches de rêves superposées. Une femme apparaît devant des cerisiers fleuris, peints sur deux épaisseurs de toiles translucides, plongée toujours plus en avant dans le rêve. Les deux amants se rejoignent, puis s'éloignent, dans un pas de deux au mouvement de balancier lent et régulier, comme si à la joie des retrouvailles se mêlait toute la nostalgie des moments passés et la tristesse de cette longue séparation. Succession de mouvements et de retenues, les poses sont toujours de superbes tableaux, jamais totalement figés.

La grâce toute retenue, la souplesse de l'*onnagata*, au milieu d'une débauche d'étoffes colorées, étaient impressionnantes. Ces deux amants étaient en effet interprétés par deux acteurs exceptionnels : Jakuemon Nakamura IV (74 ans !) et Tomijuro Nakamura V (68 ans). Le premier jouait donc le rôle de l'*onnagata* dans ces deux pièces et, vraiment, j'ai vu chaque fois une femme jouer ou danser, drapée dans des kimonos flamboyants, avec une fraîcheur impressionnante. Lors d'une démonstration d'une séance de maquillage kabuki, j'ai pu voir ces acteurs hors scène, âgés, myopes, un peu perdus. Et devant mes yeux un couple d'amants dansait encore au clair de lune...

Le 28 novembre, je découvrais Heiner Goebbels, inclassable sinon sous l'étiquette du théâtre musical. Dans *Schwarz auf Weis* (*Noir sur blanc*), l'univers scénique était à la fois sobre et hétéroclite : trois rangées de onze bancs, alignés devant un vaste écran blanc avec un large cadre de bois, des instruments sur les côtés. Un homme de dos fait mine d'écrire, pendant qu'un texte et le bruit de la plume sur le papier sont diffusés. Des musiciens arrivent, chacun s'échauffe. Et l'on ne sait déjà plus si l'on assiste à une répétition d'orchestre, si les musiciens ne sont pas aussi acteurs, si... Ces musiciens, tout d'abord, semblent accompagner un spectacle ou un film qui se déroulerait de l'autre côté de l'écran. Puis l'on découvre qu'ils sont bien le sujet : un orchestre qui rendrait hommage à un homme disparu (l'écrivain Heiner Müller), et les bancs deviennent cercueils, entraves, comme le souvenir de l'être cher.

Schwarz auf Weis est un requiem, un adieu qui s'exprime à travers des métaphores admirables, transcendées par une réflexion-exploration de la scène avec des musiciens prêts à tout (non seulement les musiciens de l'Ensemble Modern sont-ils de très bons interprètes, mais en plus ils sont très à l'aise en actants, en récitants). On joue des deux côtés de cet écran ; puis, lorsque tous les musiciens ne sont plus que des ombres (magnifique tableau que celui où un chef d'ombre dirige un orchestre d'ombre en même temps qu'il dirige le dernier musicien sur scène, le contrebassiste), les bandes de papier s'écartent, l'écran se perce, mais c'est pour dévoiler la même image : trois autres rangées de bancs. La scène s'approfondit, le cadre de l'écran devient cadre de miroir, qui se dédouble, et ce qui s'abat au sol devient rampe, délimitation de lumière. Des échelles reproduisent ce même cadre. Des néons s'allument sous ces bancs-cercueils, pendant qu'une femme veille devant la forme allongée d'un instrument à cordes, évoquant un corps ou une momie. Une fanfare joue tout au fond du second plateau, puis tous se joignent à cette veillée, tous prennent un violon et s'en servent à la fois comme d'un objet et d'un instrument ; un ballet d'archets se met en mouve-



ment, puis devient nuée d'oiseaux (frottement des cordes), bois du cercueil qui craque, pourrit (frappe du violon et pizzicato).

Requiem à la fois sérieux et ludique, jeu de théâtre en même temps que variations musicales, ce spectacle fut un moment de rencontre rare entre une scénographie sobre mais très efficace, une musique d'une variété et d'une aisance magistrale, et des musiciens-actants superbes de présence et de souplesse. Au-dessus de l'abîme de la tristesse, un ballet joyeux se rejouait, comme pour *Thérèse, Tom et Simon* de Robert Gravel, cet été à Montréal, l'hommage des comédiens, leur tristesse, se transmuiaient en un moment de plaisir théâtral, dans lequel la vitalité de l'engagement prenait des accents uniques et rares.

Le Festival d'Automne s'est fermé avec la douceur toute nostalgique d'une *Cerisaie* abandonnée. Peter Zadek, metteur en scène allemand célèbre pour ses provocations, semblait se racheter une conduite en proposant une vision épurée de la pièce de Tchekhov, spectacle créé à Berlin à l'occasion de ses soixante-dix ans.

La Cerisaie, mise en scène par Peter Zadek, Festival d'Automne 1997.

Photo : Roswitha Hecke.

Zadek rappelle sans cesse qu'il s'agit de théâtre, les acteurs entrent en scène avant d'entrer dans le dispositif, comme dans un décor peint sur un paravent qui n'occuperait qu'une partie de la scène. La cerisaie n'est déjà plus qu'un décor, le « théâtre » des jeux d'enfants. Le premier acte se déroule dans la chambre d'enfants : vide, défraîchie, juste occupée par une armoire et un fauteuil, et percée d'une fenêtre qui donne sur des cerisiers peints. Des valises entravent les passages incessants de chacun, l'action se passe en dehors de cette pièce, mais tous repassent, attendent, se recroisent. Ensuite, il n'y a plus rien sur le plateau, que quelques rondins et deux bancs : un piano se découvre sur le côté de la scène et accompagne cette partie champêtre, qui se déroule devant une grande toile peinte, une plaine surmontée de lignes télégraphiques, un décor délavé, comme oublié... Pour le bal, le dispositif s'enrichit de multiples toiles-cloisons qui camouflent, tout en les dévoilant, les divers salons ; les ouvertures se multiplient en abîme, et la fête devient cavalcade dans un décor de théâtre, dont on voit le rideau rouge. Puis nous retrouvons la chambre d'enfants, totalement vide, un carreau cassé, des cerisiers sans fleurs et à la veille d'être coupés. Les acteurs évoluent devant les toiles de leur passé. Chacun sait le départ imminent, tous sont déjà dans cet espace-temps particulier qui précède les départs. Zadek fait ressentir comme rarement ce désarroi, ce besoin tactile de se raccrocher aux autres. Tous ont besoin d'un contact de mains, d'épaules avant la séparation inéluctable. Même s'il y a quelques moments de joie, voire de farce (comme une partie de jambes en l'air sur les rondins), le désarroi est général, Lioubov Andreevna sentant que tout glisse autour d'elle, même les pièces d'argent qu'elle ne peut tenir en main. La scène de bal sonnera la fin de *la Cerisaie* ; noyée au milieu des chants, Lioubov Andreevna ne pourra que crier ; hurlements vite remplacés par les rires d'un Lopakhine ivre qui célèbre ainsi sa revanche sociale. Les comédiens allemands étaient extraordinaires de présence et de détresse ; j'ai le souvenir d'une aisance de jeu impressionnante. Il reste cependant l'impression que certains effets étaient parfois attendus et, surtout, que Zadek insistait trop sur le fait qu'il pouvait faire des dispositifs sobres, dépouillés, voire minimalistes, comme une manière de dire « vous voyez je ne suis pas qu'un enfant terrible », comme s'il ne savait trop choisir entre d'imposants dispositifs et une scène nue, devenant quasi picturale. En sortant, j'ai eu la sensation qu'il n'avait pas eu assez confiance en la force de ses comédiens. C'était très juste, mais sans plus de frisson.

Une fois encore, la place me manque pour évoquer d'autres moments de ce festival, mais je crois que vous avez là un petit aperçu de ce qui fut une très belle édition, à la programmation large et aux surprises réelles. Nous avons fait de beaux voyages pendant tout l'automne... **]**