

Entre lune et danse Festival d'Automne à Paris (2^e volet)

Ludovic Fouquet

Number 95 (2), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25869ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

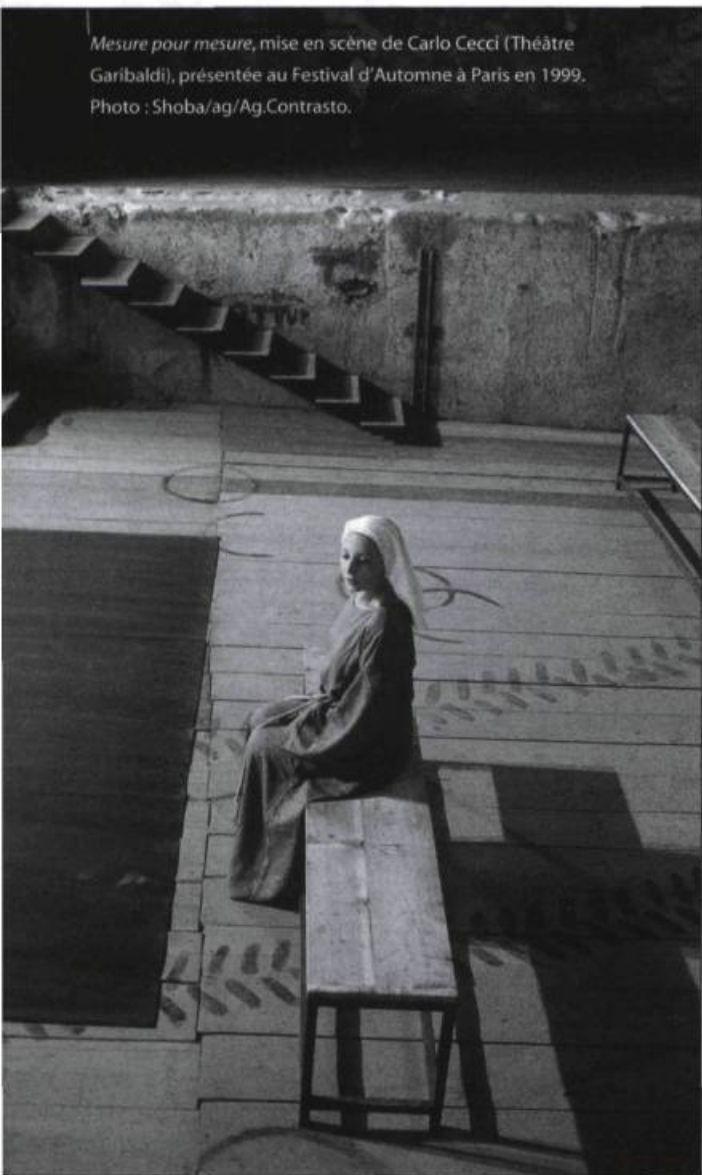
Cite this article

Fouquet, L. (2000). Entre lune et danse : festival d'Automne à Paris (2^e volet). *Jeu*, (95), 151–156.

Entre lune et danse

Festival d'Automne à Paris (2^e volet*)

Mesure pour mesure, mise en scène de Carlo Cecci (Théâtre Garibaldi), présentée au Festival d'Automne à Paris en 1999.
Photo : Shoba/ag/Ag.Contrasto.



Le Festival d'Automne 1999 a été l'occasion de découvertes, de retrouvailles, de spectacles à l'ampleur et au déroulement particuliers, nous entraînant tard dans la nuit, ou convoquant des lunes de circonstance.

L'événement fut incontestablement l'accueil du *Pavillon aux pivoines* (*Mudan Ting*), bloqué par les autorités chinoises la saison dernière. La version technologique de Peter Sellars¹ avait servi d'introduction à cette fable de Tang Xianzu (1598) donnée, cette année, dans sa version intégrale de cinquante-cinq scènes (soit dix-neuf heures de spectacle !). L'événement ne réside pas tant dans l'ampleur de cette reconstitution (occasion unique de voir l'intégrale de cette œuvre, richesse des 500 costumes et des accessoires, importance de la distribution...), que dans l'occasion de rencontre avec le théâtre chinois, révélant des accents poétiques, triviaux, ludiques imprévus.

Un décor unique accueille cette histoire d'amour, de songe et de traversée des Enfers² : un pavillon en bois, flanqué de deux petites scènes sur pilotis, déclinant diverses balustrades et colonnades peintes. Le tout repose sur une pièce d'eau, séparant le dispositif du public, véritable bassin, occupé par des canards, des poissons et surmonté de cages d'oiseaux. Le reste de la scène est laissé

*Cet article fait suite à celui qui est paru dans *Jeu* 94, « Entre brume et technologie », p. 174-179.

1. Festival d'Automne à Paris, 1998. Voir *Jeu* 90, 1999.1, p. 145-146.

2. Pour la fable, je renvoie à l'analyse du spectacle de Sellars, *Jeu* 90, 1999.1, p. 145.

vide, des toiles peintes illustrent le lointain, alors que, sur les côtés, des coulisses sont visibles (tables, portants...). Suivant les scènes, la toile de fond du pavillon se relève, comme évolue le lointain, qui, dans de très beaux jeux de tulle, dessine les Enfers ; véritables tableaux oniriques à la Bosch, mélange de démons sur échasses, d'énormes machines de bois, disproportionnées, de supplices traités de manière comique (meules, scies...), le tout sous un très beau clair de lune.

Les interprètes passent sans cesse de morceaux parlés à des sortes de récitatifs – voix chantées, de l'ordre du récit, alors que les parties parlées correspondent plus à des moments d'action – dans une maîtrise des ruptures surprenantes. Les gestes, les mouvements dansés si synchrones et si légers, les nuances d'expressions, alliées à des modulations infimes et infinies de la voix, marquent d'autant que les registres de jeu varient sans cesse. Car la grande surprise réside bien dans cette variété et notamment dans un jeu réaliste, outré : gros comique de comédie qu'un Shakespeare n'aurait pas désavoué. La Sœur Stérile³ est d'ailleurs la cousine de la Nourrice de Juliette, jouant des mêmes remarques graveleuses et pleines de bon sens. Elle filoute un herboriste qui lui prépare une potion destinée à rendre vie à sa protégée. Elle trouve en effet exagéré le prix de cette potion préparée à partir d'un bout de chiffon : un morceau d'entrejambes d'un homme vigoureux ! La langue est d'une trivialité surprenante. Ainsi l'homme qui aimait les hommes, jugé aux Enfers, est-il condamné à renaître abeille, afin d'avoir « une aiguille au cul », lui qui proposait de renaître œuf dans des « couilles mauresques », afin d'être dépaycé ! Plus tard, la fée des fleurs passe en revue les vertus de « la fleur de poivre [qui] chauffe et serre le machin féminin, [de] la fleur de grenade qui vous pète dans la gueule ».

Le metteur en scène Chen Shi-Zheng est allé chercher des formes traditionnelles oubliées, afin de reproduire l'intégralité de cette fresque, spécialement pour la partition musicale. Les musiciens, installés sur l'une des petites scènes latérales, développent eux aussi une interprétation d'une grande maîtrise, accompagnant, précédant,



3. Interprétée par un homme, Lin Sen, spécialiste des rôles de clown et impressionnant de réalisme bon enfant. Ce n'est qu'à la lecture du programme que j'ai découvert que c'était un interprète masculin !

punctuant l'action. Ils ouvrent et créent l'espace de la fable, une fable hybride, énorme, mais captivante et qui ne s'offusque pas que l'on s'endorme à la lueur des bougies flottantes, ou que l'on ne voie que quelques épisodes. Cette magie s'offre instantanément. Si la fable est immense, elle n'est qu'un prétexte à de plus nombreux enchantements.

Moins envoûtante, la trilogie Shakespeare (*Hamlet*, *Mesure pour mesure* et *Songe d'une nuit d'été*), proposée par Carlo Cecci, situait les univers de chaque fable dans une Italie napolitaine, braillarde, vive, au parler sonore, aux individus altiers, mais creusait peu la matière shakespearienne. Sans motivation autre que d'enchaîner les trois pièces, et donc, souvent à profit, voir les acteurs passer d'un rôle à l'autre, cette trilogie exploitait dans une grande économie le très bel espace nu de la Manufacture des Œillets.

Hamlet se joue entre deux fauteuils de théâtre, deux petits gradins en coulisses et des douches précises qui délimitent l'aire de jeu. Une herse porte un rideau noir, qui sert de tapisserie, de fleuve, de terre que creuse le fossoyeur. Les acteurs, dans toute la trilogie, sont vêtus de costumes contemporains de ville – dans un traitement et une sensualité qui rappellent souvent les ambiances pasoliniennes. La distribution, très juste, rend contemporain ce drame. Polonius y est le cadre en fin de carrière, digne de confiance et peu courageux, sur lequel s'appuie Claudius, arriviste gominé, jeune chef d'entreprise flambeur, jouisseur caressant sans cesse sa nouvelle épouse – femme sensuelle, habillée d'une robe de velours rouge – avant de se dégonfler totalement en fin de drame. Hamlet, tout en sobriété, se démarque de cette ambiance sensuelle et vénale. Son discours de folie, comme celui d'Ophélie, est magnifique à entendre en italien. D'une manière générale, la musique même de cette langue apporte une nervosité intéressante, un poids particulier à toutes les déclarations sans cesse en œuvre dans ces pièces, traversées, elles-mêmes, par des courses giratoires, des mouvements permanents. L'urgence est un élément intéressant de cette trilogie, urgence de tuer, de punir, d'aimer, de jouer (neuf heures durant).

Dans *Mesure pour mesure*, un carré formé de six rectangles de métal rouillé délimite une aire centrale, espace du pouvoir que défend l'austère Angelo (Elia Schilton, auparavant Hamlet), lorsque le Duc lui confie le pouvoir, véritable ring dans lequel se joue la tentation, sous les traits de la novice Isabelle (Iaia Forte, qui abandonne le rôle de Gertrude pour celui de la prude Isabelle dans une transformation de jeu intéressante). L'ascenseur métallique de la Manufacture se prolonge de nouvelles grilles pour évoquer la prison.

Ce même ascenseur est paré de guirlandes lumineuses dans la forêt du *Songe...*, qui commence sur une scène entièrement vide, juste traversée d'un couloir de lumière. Un tapis en attente est soudain déroulé, dévoilant un sol de feuillage, l'univers des fées. Une grosse boule chinoise sert alors de lune, pendant que Titania fait de la balançoire et qu'un comédien est affublé d'une tête d'âne. La répétition dans la forêt du drame de Pyrame et Tysbée, et sa représentation devant le duc, sont jouées par une troupe de villageois maladroits et spontanés, dans une grande allégresse.

Les Belles Endormies du bord de scène, mises en scène par Éric Ruf et Pierre Lamandé et présentées au Festival d'Automne à Paris en 1999. Photo : Michèle Le Braz.

Cependant, l'ensemble reste trop souvent au niveau de la simple lecture, voire de la simplification. Les interprètes sont justes, l'univers est sobre, le traitement efficace. *Mesure pour mesure*, pièce à l'argument bancal, il est vrai, ne propose aucune piste de compréhension. Et Cecci (le Duc) y développe un jeu franchement décalé, une esthétique de commedia avec des clins d'œil permanents au public, un jeu faussement dégagé, qui ne cachait pas ses préoccupations de metteur en scène : s'angoissant, à tort, du défilement de la traduction, il ne jouait plus avec ses partenaires, les angoissait (ainsi que les techniciens lançant cette traduction), recommençait même une entrée lorsqu'il croyait ne pas voir sur l'écran la traduction attendue. Il n'est pas gênant de briser le fil d'une illusion théâtrale, au contraire, mais lorsqu'elle se fait au mépris des comédiens jouant leur scène, cela laisse songeur. Cette trilogie proposait donc un voyage italien au-dessus de trois pièces shakespeariennes avec des moments inégaux, survol plaisant mais survol tout de même.

Après *Du désavantage du vent* (1997), évoquant les hommes partis au large, le collectif d'EDVIN(e), sous la houlette d'Éric Ruf, a écrit une rêverie rassemblant douze sœurs mélancoliques, belles de nuit attirant de jeunes hommes qui mourront au matin, dormeurs du val paisibles, alors qu'elles se noieront. *Les Belles Endormies du bord de scène* rassemblent vingt et un interprètes : dix femmes vêtues de lourdes robes de velours sombre et de coiffes blanches, autant d'hommes, sous l'œil attentif d'une maîtresse de chant, qui les accompagne parfois au piano. Le plateau de bois est percé de tranchées : une longue au bord de laquelle sont assises toutes ces femmes, une petite d'où émerge le piano. Les hommes se tiennent debout, en arrière. Les maquillages sont très pâles, les bouches rouges. Progressivement le fond apparaît, sorte de blockhaus d'un autre âge, piles de béton évoquant une ossature souterraine, contrastant avec ce monde d'étang, d'humus et de fourrés qui nous est décrit, dans un spectacle qui tient à la fois de la veillée villageoise (chacun y allant de son récit), d'un rassemblement d'elfes, d'une « Agora des fleurs » en plein conseil – dans un monde post-nucléaire.

Les chants très doux se mêlent au récit, évocation sensible de la nature, ballades amoureuses qui n'échappent pas toujours à la ritournelle facile : « Embrasser ta bouche, mes doigts qui te touchent sentiront le foin » ; « Je rêve de toi, qu'importe les fleurs que j'écrase quand tu me couches » ; « le printemps est proche, vidons vite nos poches ». Les récits, à une ou deux voix, sont dits de manière scandée, comme au bord de la jouissance. Mais cette griserie est par trop artificielle, tout comme l'est l'attention du reste du groupe et leur émotion à l'écoute d'un récit. Chacun apporte sa perle et se grise de pathos facile, dans un texte très inégal.

Les images scéniques sont belles, des trappes permettant à une femme-vouivre de croquer les pieds de ses amants, un plateau tournant accentuant l'exultation et l'ivresse que procure la nature, trois herses prolongées de fils supportant les bras levés de trois femmes immobiles, deux belles endormies surmontant la scène, assises sur une poutrelle de béton... la neige tombe et arrive le moment pour ces femmes de quitter leurs amants, d'aller se noyer, d'enjamber l'eau pour retourner dans leur monde. Une par une, elles sautent du plateau tournant pour atterrir sur un petit praticable en avant scène et disparaître. Douze Ophélie se noient et là où Shakespeare écrit en un

Les Lieux de là, spectacle de Mathilde Monnier présenté au Festival d'Automne à Paris en 1999. Sur la photo : Bertrand Davy. Photo : Marc Coudrais.



chant une évocation superbe de la nature, l'on a toute une mélopée qui dilue cette émotion et noie effectivement tout le monde de beaux sentiments.

Avec *les Lieux de là*, Mathilde Monnier bouclait son triptyque chorégraphique⁴ inspiré des textes d'Henri Michaux et porté par la musique magnifique de Heiner Goebbels – déflagrations, écoulements de notes frappées dont j'ai gardé mémoire. Ce journal chorégraphique étalé sur deux ans interrogeait la figure du chœur, tel que l'on rêverait de le voir traité au théâtre : masse indistincte aussi bien que grappes d'individus encore discernables, tas de présences, absorbant les corps, les mêlant et subitement les détachant.

Deux murs encadrent un plateau brillant et nu, l'un est fait de caissons de bois, l'autre est composé d'un empilement de cartons. En fond de scène, un musicien (Alexandre Meyer) intervient sur la musique de Goebbels, ou joue seul, dans des notes saturées, des gouttes métalliques, qui suivent l'action au plus près. Des couples se forment, les corps se mettent en contact, plus exactement en résonance : corps qui frappent le mur, le sol, corps qui rebondissent ou percent les cartons. Un mouvement irrépressible touche ces treize danseurs, dont le corps se met en résistance, avant de les faire se rassembler en une masse grouillante, roulant sur

elle-même. Une diagonale se forme, les corps se tendent et basculent, corps longilignes cherchant l'équilibre, rappelant l'étirement qui constitue le mode de fonctionnement des Méïdosems⁵. Des Méïdosems qui s'appuieraient sur les autres, qui se serreraient au plus près, avant de se détacher en petits groupes ou seuls, développant alors une gestuelle d'une grande force – le pied bien ancré au sol, pendant que la jambe s'élève, ou en relâché subit, jusqu'au sol.

4. J'avais été très impressionné par la deuxième partie, *Dans les plis*, vue en Avignon cet été. Voir *Jeu 93*, 1999.4, p. 110.

5. Protagonistes de *la Vie dans les plis*, sortes de personnages fils, polymorphes, fascinés par l'élasticité et épouvantés par la légèreté.

Les cartons sont dégagés et apparaît un tas de couvertures grises, comme un charnier en attente. « Voici le lieu du morne et de l'enroulé et de la reprise indéfinie⁶ », semble se souvenir Mathilde Monnier. Ces couvertures sont déroulées par les danseurs comme des plis qui n'arrêteraient plus de couler, de se répandre, matière polymorphe qui permet toutes sortes d'accroches et d'enfouissements, fleuve de feutre qui enfouit les corps. Certains danseurs se laissent tirer sur ces bandes, qui inexorablement se rassemblent vers le mur de bois, et le débordent, d'autres tentent de retenir cet écoulement de plis. Mathilde Monnier, de dos, se met un masque sur le visage. Un genou au sol, l'autre en l'air, elle lève un bras, avant de donner son masque à un autre danseur : figure dérisoire qui tente d'infléchir ou de s'abstraire d'un mouvement de masse, tout en étant « confronté(e) à l'absurdité de sa solitude⁷ ». C'est le clown qui, choisi au hasard chaque soir parmi les danseurs, « tente de s'accommoder de l'absence des autres par la dérision et l'humour⁸ ». Une impression d'hésitation se dégageait de cette dernière partie, sans doute due à cette improvisation imposée, à la nouveauté même de cette partie en création, mais aussi à une référence à Michaux plus forte, plus verbeuse – un danseur récite des bribes de textes, joue avec un micro, ce qui se faisait par touches très légères dans les premières parties –, pendant que se développe une illustration plus évidente de cette « vie dans les plis ».

Cette dernière partie réunifie toutes les propositions scénographiques dans une belle évidence et un univers cohérent. Ce qui avait été pour moi une perle d'Avignon devint un spectacle fort, une vraie proposition de danse, se penchant vers d'autres univers et emportant comme rarement ses interprètes. ■

6. Henri Michaux, *la Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 191.

7. Mathilde Monnier, dossier de presse des *Lieux de là*, Festival d'Automne 1999.

8. *Ibid.*