

L'illustration par le décalage ou l'art de l'exploration Festival d'Automne à Paris 2001

Ludovic Fouquet

Number 103 (2), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26383ac>

[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. (2002). L'illustration par le décalage ou l'art de l'exploration : Festival d'Automne à Paris 2001. *Jeu*, (103), 159–163.

L'illustration par le décalage ou l'art de l'exploration

Festival d'Automne à Paris 2001

Le Festival d'Automne à Paris fête ses trente ans, et cette édition fut l'occasion de retrouver des collaborateurs réguliers (Societas Raffaello Sanzio, Saburo Teshigawara, Merce Cunningham, Georges Appaix, tg STAN...), comme de découvrir des créateurs (Spiro Scimone, Mladen Materic, Federico Leon, William Yang), ce qui, avec l'éclatement spatial et temporel des propositions dans la ville, fonde la particularité de ce festival.

The Hairy Ape d'Eugene O'Neill, spectacle du Wooster Group présenté au Festival d'Automne à Paris 2001. Photo : Mary Gearhart.





À vous volant ! de Paul Schmidt, spectacle du Wooster Group présenté au Festival d'Automne à Paris 2001. Photo : Mary Gearhart.

Acteurs survoltés et cathodiques : le Wooster Group

Une mini-rétrospective permet de découvrir trois créations du Wooster Group¹ : *North Atlantic* de James Strahs (texte spécialement écrit pour la compagnie et créé en 1984 et 1999), *The Hairy Ape* d'Eugene O'Neill (1995) et *À vous volant !*, de Paul Schmidt d'après *Phèdre* de Racine, en création à Paris. Chacun de ces spectacles, s'il pouvait correspondre à une décennie du festival, fut surtout une occasion magnifique de saisir des étapes de l'évolution du Wooster Group et de revenir, comme il n'est quasiment jamais possible de le faire, à des créations qui n'étaient jamais passées en France et que nous pouvions apprécier plus de vingt-cinq ans après leur création. C'est l'une des caractéristiques de cette compagnie que de répéter très longuement ses productions et de les garder au répertoire pendant plusieurs années. Cela permet notamment une maîtrise physique, une aisance d'interprétation, associée à une vitesse vertigineuse, que l'on avait pu expérimenter en 1999 avec *House/Lights*².

Les trois propositions relèvent toutes d'une même esthétique du collage, confrontations d'éléments divers (texte littéraire, enregistrements sonores, doublage du texte, parodie) dans des univers où la technologie fait décor (micros, moniteurs, caméras, fixés sur des poutrelles métalliques). Le plateau est une machine à jeu, sous surveillance et sous haute fréquence, parfaitement maîtrisée.

North Atlantic nous embarque dans un porte-avion naviguant dans l'Atlantique Nord. Nous sommes dans les années 80, dans les turbulences d'un « monde sur

1. Centre Georges Pompidou, Paris : *North Atlantic*, 14-17 novembre 2001, *The Hairy Ape*, 22-26 novembre, *À vous volant !*, 3-7 décembre.

2. Première invitation au Festival d'Automne à Paris. Voir Eza Paventi, « L'ordre dans le désordre », *Jeu* 93, 1999.4, p. 94-97, et Ludovic Fouquet, « Entre brume et technologie », *Jeu* 94, 2000.1, p. 174-179.

bande magnétique en guerre-froide pré-numérique » (programme). La pièce parodie tout à la fois les militaires et les techniques de surveillance : des bandes magnétiques tournent dans des bancs d'écoute de fortune, avant de devenir lassos, lorsque des femmes militaires, *pin up* débridées, fatiguées de les rembobiner les arrachent allégrement de leur support.

Le dispositif est un plateau incliné, supporté par des tubulures métalliques noires, dans lequel sont intégrés des moniteurs, et autour duquel on peut circuler, rester en attente. Des micros sont disposés un peu partout, autour du plateau, devant lui ou sur une longue table en bord de scène, inclinée elle aussi et donnant l'impression d'une image cinématographique (légère plongée). Lorsque le plateau s'inclinera davantage, les interprètes s'y laisseront glisser comme sur un toboggan. La structure portant le plateau est aussi utilisée, ce dernier devenant l'équivalent du pont et ses dessous, les cabines avec des hamacs. L'ensemble est à la fois totalement débridé et maîtrisé : la diction est très rapide (en anglais non surtitré), jouant sans cesse d'adresses directes au public, les ruptures sont omniprésentes (chansons de variétés ou folkloriques, G.I.'s chahuteurs qui se moquent de leur supérieur, dissociations d'énergie entre la voix et les gestes). Dans l'équipe de transmission, les femmes, prenant des poses de gymnastique, se doublent toutes les unes les autres, dans un esprit redevable au dessin animé. Kate Valk interroge un prêtre allemand et une femme hollandaise, et traduit de manière très fantaisiste leurs propos, alors que les autres filles s'inquiètent du déroulement du concours « miss uniforme mouillé » et que les G.I.'s arrivent à moitié nus, déguisés avec des pagnes en raphia.

Le dispositif est quasiment le même pour *The Hairy Ape*, mais il n'y a plus de plateau sur la structure métallique, qui ménage diverses aires de jeu et suggère tout à la fois les étages inférieurs d'un bateau, « L'enfer » (la chambre de chauffe), le pont, puis les bas-fonds de New York. Willem Dafoe, très proche, individu fruste en pleine déroute, y est Yank, ce « singe velu » qui effraiera et sera ridiculisé par la jeune Mildred Douglas (Kate Valk). L'ironie et la caricature sont toujours de mise, mais au service d'une entreprise plus « sérieuse » – bien que l'humour intervienne encore, notamment dans la dernière apparition de Kate Valk, gorille qui enserme Yank dans une étreinte mortelle –, composant des tableaux (les douches enfumées des travailleurs, la prison, le zoo) et exploitant les capacités de cette structure métallique de jeu, supportant des micros et leur grue, des passerelles, des cadres et des moniteurs. Dans ces deux premiers spectacles, les moniteurs, sur fond d'obscurité, unifient soudain le plateau, se moquant de toute topographie, et affichent divers décomptes ou images d'archives.

Tout cela se retrouve dans *À vous volant !*, mais confronté à un texte de répertoire revisité par Paul Schmidt puis par Elizabeth LeCompte – le sous-titre est d'ailleurs explicite : *Phèdre revisitée*. L'espace y est plus sobre, plateau blanc encadré de quelques structures noires et occupé par divers moniteurs et plaques de plexiglas mobiles. Derrière le plateau est suggéré un bassin dans lequel disparaissent souvent les protagonistes. La suggestion se fait de manière sonore : des bruits d'eau intervenant sans cesse, comme des bruits de pas (colosse de pierre en marche) lorsque Thésée se déplace ou des bruits de volants, de raquettes, de souffle lorsque les

protagonistes jouent au badminton, le tout dans un traitement sonore exagéré très humoristique. Le drame de Phèdre est transporté en plein milieu d'un tournoi de badminton, avec des juges sur le plateau, des joueurs vifs, des porteurs de volants, des arbitres sur moniteurs. Les moniteurs établissent des coïncidences avec les protagonistes qui se tiennent derrière eux, dans des agencements parfaits (la tête filmée prolongeant le corps) et ironiques : le visage d'un personnage continue à bouger alors que ce dernier s'est éloigné du moniteur, les jeunes servantes caressent Thésée allongé (Willem Dafoe), dont le visage n'est visible que sur l'écran, et leurs mains apparaissent sur le moniteur. Hippolyte (Ari Fliakos, parfait dans ce rôle mêlant candeur et sensualité) est assis derrière le moniteur avec Thérémène (Scott Sheperd), tous deux vêtus d'une serviette autour de la taille. Le moniteur montre l'image de leurs jambes croisées mais aussi de leur pénis sous la serviette ! Le moniteur intervient aussi en commentaire de l'action ; c'est ainsi que l'on voit le dos de Thésée couvert de cicatrices sur plusieurs moniteurs.

La grande trouvaille réside dans le traitement, plein d'humour mais d'une grande justesse, de Phèdre, éperdue d'amour, littéralement perdue et incapable de se soutenir : elle marche étrangement fléchie, ne se contient plus (et Œnone, interprétée par Frances McDormand, glisse alors une bassine sous sa chaise percée, bassine dans laquelle elle finira par se noyer !), elle ânonne ou remue les lèvres pendant que quelqu'un d'autre parle pour elle (Kate Valk déploie toujours un même jeu au bord de la crise). Filmée depuis plusieurs endroits, son image se superpose à d'autres figures. Texte, bruits, images, tout cela forme un matériau que l'on malmène pour faire un « commentaire sur », sans rester à distance, commentaire acerbe et ironique, mettant en scène à la fois la fable et le processus même de réalisation de cette narration.

Dépouillement et insouciance de l'évidence : *les Antigones*

Cela est la base même du travail du collectif belge tg STAN (Stop Thinking About Names), qui propose une réflexion (destructrice) sur l'illusion théâtrale, dans une mise à nu virulente du dispositif de jeu et de l'acteur – qui se passe de substrat technologique, et plus largement décoratif. Le spectacle *les Antigones*³ propose une approche jouissive d'un grand mythe en juxtaposant deux versions d'*Antigone* (celle de Cocteau et celle d'Anouilh). Cette lecture est d'autant plus forte qu'elle nous a pris au dépourvu : commencée comme une pochade debout sur une table (version de Cocteau, de 20 minutes environ), puis enchaînée avec le texte d'Anouilh (une fois la table retirée), elle se révèle être une lecture magistrale, nous plongeant progressivement dans la fable, mais d'autant plus facilement que le drame est connu et, ici, répété⁴.

C'est à la plongée dans le rôle et dans le jeu que l'on assiste, sans chichi, tout se déroulant à vue, les interprètes nous attendant, nous présentant la soirée, puis se lançant. « Voilà, c'est parti », dit une comédienne (Jolente de Keersmaecker), alors que

3. Théâtre de la Bastille, Paris, 4-21 décembre.

4. Dans l'introduction à ce spectacle, on nous fait un historique des versions de ce drame, un rappel mythologique, puis des clins d'œil divers. On apprend, par exemple, que Nelson Mandela a interprété le rôle de Créon en prison !



Les Antigones, spectacle de la compagnie tg STAN présenté au Festival d'Automne à Paris 2001.
Photo : Bernaded Dexters.

la lumière change et qu'elle monte sur la table. Le dispositif est sobre : un plateau fait de larges planches de bois brut, des lattes suspendues formant le lointain et séparant le plateau des coulisses, quelques chaises et une table.

Les interprètes abordent leur personnage avec une franchise et une familiarité qui fait ressortir comme rarement leur humanité. Antigone est une minette coquette (petite jupe courte, collier, baskets colorées), ce qui est habituellement la caractéristique de sa sœur, Ismène. Elle n'est pas simplement cette sauvagionne butée et dépeignée que l'on nous présente. Ce qui fait que ses adieux à Hémon, les paroles à sa nourrice ou à sa sœur, mais surtout sa confrontation avec Créon prennent un tel impact (cette dernière scène est tellement juste, mais surtout tellement dépouillée, ne plaquant aucun rapport social, que j'ai cru que la fin allait être modifiée et qu'Antigone, convaincue, fatiguée, irait se recoucher ! Mais Créon parle trop et l'on voit tout basculer de nouveau). Créon, dubitatif, désabusé, honnête, est interprété par Frank Vercruyssen, acteur à la silhouette longiligne, fragile, marquant chaque production du collectif d'une conscience rare d'elle-même⁵.

Le dispositif permet aux comédiens de voir la scène, tout en se changeant derrière les lattes de bois, ou de s'asseoir le long du plateau : les comédiens en attente regardent les autres, puis replongent. Antigone face à Créon vient un moment s'asseoir à côté de la comédienne jouant Ismène, tout comme les adieux à Hémon sont observés par la nourrice et Ismène. Cette mise à vue du drame propose de nouveaux liens dramaturgiques, de nouveaux regards sur les protagonistes, mais surtout une expérimentation du processus de théâtralisation, en action, sans filet, dans une brutalité d'autant plus marquante qu'elle est faite de proximité, de mise à nu et de convention partagée ; tout cela dans un état d'esprit qui n'est pas loin de celui du Wooster Group : une ironie qui se pointe de douceur, une folie qui ne se prend pas au sérieux, mais qui ne laisse pas son propos à distance. Avec ou sans le moniteur, ces approches ne se masquent pas : elles témoignent d'une réflexion active qui dépasse la fable et qui embarque le spectateur non pas dans le confort d'une fable et d'un univers bien délimités, mais dans les arcanes mêmes d'un univers en construction et en ébullition. Dans cette tourmente, c'est un monde que le spectateur voit naître sous ses yeux, celui même du théâtre. **J**

5. Ce dernier, ayant été victime d'un accident, jouait à Paris avec des béquilles ; cela s'intégrait parfaitement dans la lecture du personnage du roi, à tel point que l'on pouvait se demander si ce n'était pas un élément de son costume.