Document generated on 04/30/2024 2:06 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Festival d'Automne à Paris 2002

Ludovic Fouquet

Number 106 (1), 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26221ac

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. (2003). Festival d'Automne à Paris 2002. *Jeu*, (106), 156–161.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LUDOVIC FOUQUET

Festival d'Automne à Paris 2002

De nombreux spectacles de la 31e édition du Festival d'Automne à Paris m'ont enthousiasmé, sans doute plus encore que l'édition passée. Ce festival remplit tout à fait son office d'ouverture sur le monde en ratissant très large, de l'Afrique du Sud à la Corée, en passant par les États-Unis et la Belgique. Le pays invité cette année était la Corée, avec un programme très complet de danse, de musique, de marionnettes, de théâtre masqué, de cinéma, qui pour beaucoup fut une véritable découverte.

« Trésor national intangible » ou « bien culturel immatériel », voici sous quelles appellations sont recensées les deux représentations que j'ai vues, preuve de l'intérêt depuis 1962 du gouvernement coréen pour sauvegarder son patrimoine. Cela est récent et était particulièrement manifeste avec *Eunyul Talchum* (théâtre et danse masqués[1]) : il était émouvant que celle qui a contribué à sauver cette pratique, Kim Chun-Sin (70 ans) – l'exportant de sa Corée du Nord natale et se démenant dans l'ombre pendant des décennies –, soit présente parmi les musiciens dans cette série de représentations.

Investi à l'origine de pouvoirs chamaniques, le masque a évolué vers une présence satirique, la cérémonie devenant divertissement, ce que suggère parfaitement la forme de théâtre masqué du village d'Eunyul, basé sur le geste rituel et sur la communion des individus interprétant musique ou danse dans une très grande décontraction. La virtuosité, la complexité ne sont pas aussi apparentes que dans d'autres formes asiatiques ; ici on est du côté de la farce, de la pantomime à la gestuelle simple et aux tenues colorées. Cependant, le tableau final, s'il se révèle surprenant de cruauté (la vieille épouse, qui réclamait sa part de bien à son mari remarié, est *bousculée* par la jeune concubine et meurt), est l'occasion de très beaux gestes chamaniques à fortes incidences poétiques, supposés guider la défunte (ainsi la chamane déchirant de son buste un ruban de tissu tenu par les deux larrons, puis le coupant de nouveau avant de s'enrouler la tête dans les cordes et de les offrir à l'autel).

Les marionnettes *Kkokdu Gaksi* utilisent un répertoire très proche[2]. Face au castelet se tient un orchestre qui intervient également, là aussi, par la parole et converse avec les marionnettes ; ces dernières, mesurant entre 30 cm et 1 m de haut et faites en bois peint de couleurs vives, sont parfois très sommaires (simple tête émergeant

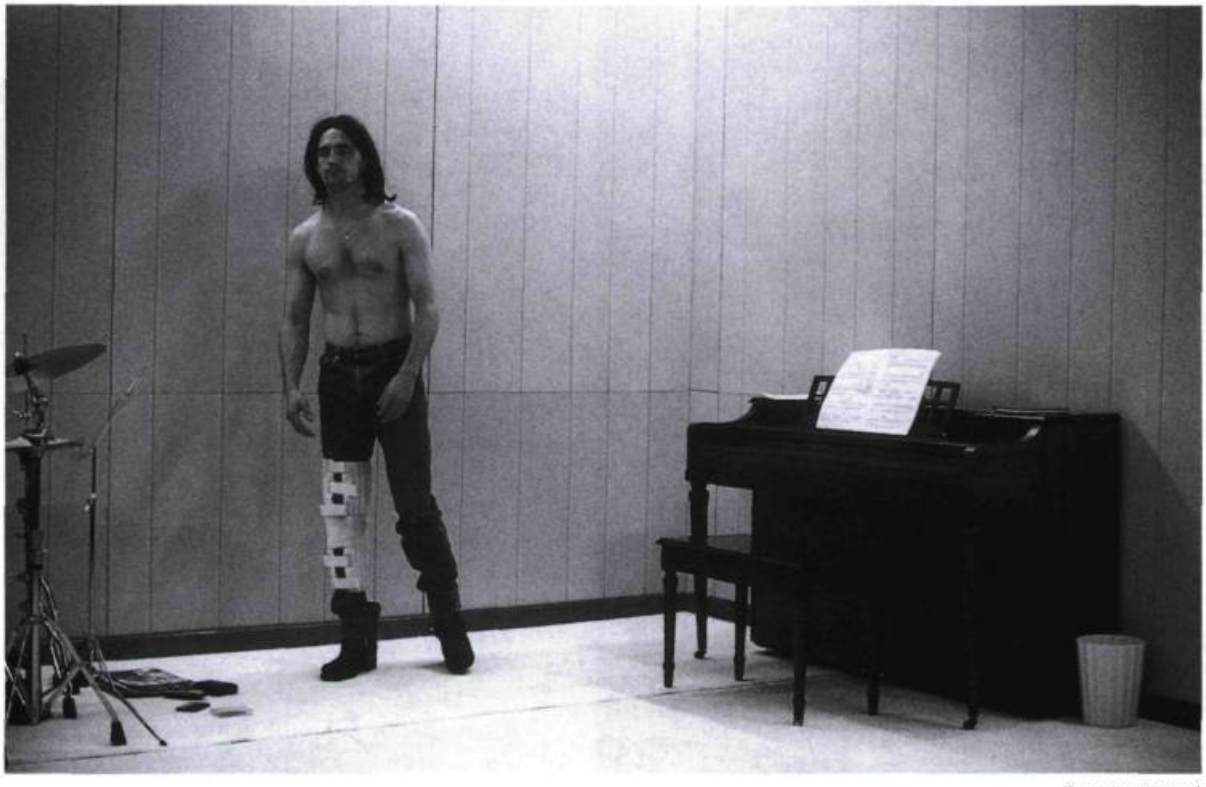
1. Théâtre des Abbesses, Paris, du 21 au 24 octobre 2002.
2. Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, du 13 au 17 novembre 2002.

Flicker, spectacle du Big Art Group de New York, présenté au Festival d'Automne à Paris 2002. Photo : Festival d'Automne.

d'épaules schématiques) ou plus complexes (visages peints aux yeux allongés, bouches et bras mobiles, sexe de bois d'un personnage tout rouge qui arrose l'assistance !). Le merveilleux comme le plus prosaïque est parfaitement rendu par ces marionnettes qui se battent, se font dévorer, pleurent, se moquent, construisent un temple (dans lequel le public coréen viendra déposer des offrandes). La manipulation rappelle celle de nos marionnettes à gaine, mais avec une stylisation plus importante dans l'apparence ainsi que dans la gestuelle (disparition et apparition des figures comme si elles gravissaient ou descendaient une colline…). On y confronte des croyances, des sagesses, on y expose des problèmes insolubles que l'orchestre (sorte de chœur antique) est souvent invité à départager.

Nathalie Richard, comédienne reconnue de l'institution théâtrale, signait sa première mise en scène avec *le Traitement* de l'Anglais Martin Crimp[3]. Tout concourait à une réussite : acteurs de talent (notamment Jacques Bonnaffé), Théâtre National, auteur en vogue en France. Or ce fut tout l'inverse : c'est l'histoire de la dénonciation du cliché qui devient elle-même pontifiante. Des techniciens opèrent des changements à vue dans un espace dépouillé et très *lounge* (loft, restaurant de sushi, espace vide ponctués de quelques meubles design…) : on est chez des « bobos » (bourgeois bohèmes) qui se piquent de création, par le biais de rencontres d'individus travaillant pour le cinéma. Ils sont à la recherche de la « vraie vie » pour en faire un matériau cinématographique, d'où ce contrat passé avec une jeune fille afin qu'elle leur livre sa vie, faite d'asservissements consentis (son compagnon la laisse ficelée sur une chaise toute la journée). Il y a donc mise en abyme de la vie par le cinéma, d'où une impression pirandellienne, et, comme chez Pirandello, la fable en soi est peu intéressante (la jeune fille horrifiée, découvrant que l'on va trahir son histoire et que son histoire va devenir scénario !), prétexte aux vertiges incessants qui doivent survenir dans ces mises en abyme. Ici la fable est gardée au premier degré, elle ne s'éloigne jamais pour laisser la place à la vraie interrogation du texte qui passe

3. Théâtre National de Chaillot, Paris, du 7 novembre au 7 décembre 2002.



Drummer Wanted de Richard Maxwell au Festival d'Automne à Paris 2002. Photo : Festival d'Automne.

notamment ici par un étrange chevauchement des répliques : Crimp laisse dans ses répliques des barres obliques qui signifient que la réplique suivante doit commencer. Or, dans la mise en scène de Nathalie Richard, ce télescopage est à peine esquissé. Là où le chevauchement de répliques est, dans le texte, un formidable révélateur dramaturgique, il ne devient ici qu'une pause affectée d'un théâtre à prétentions expérimentales. On en reste au cliché, il n'y a aucune invention, aucun plaisir, on s'ennuie avec les personnages devant leurs sushis et on se désespère que du théâtre puisse être aussi indigeste.

Le chorégraphe Rachid Ouramdane proposait une interrogation sur la vidéo et la relation du corps à l'image qui, si elle ne m'a pas totalement enthousiasmé, n'en était pas moins riche de beaux moments. Partant d'une réflexion sur la communication non verbale que permet l'image et sa relation avec l'espace (avec tous les jeux de distanciation entre le sujet filmé et son image cadrée puis mise en scène dans l'espace), *+ ou – là* confronte six danseurs à six écrans suspendus et mobiles[4]. Ces derniers sont régulièrement mis à l'horizontale et jouent de mimétisme avec la télévision ou la peinture (très belle crucifixion jouée à distance par trois interprètes derrière leur pupitre, chaque écran mimant l'emplacement des figures autour de la croix – et c'est bien dans cette distance que réside tout l'intérêt de la proposition). Les captations sont omniprésentes et créent des effets de miroir, révèlent des détails ; bien souvent l'image diffusée donne la clé de compréhension de l'action scénique : ainsi le visage d'une

4. Centre Pompidou, Paris, du 31 octobre au 4 novembre 2002.

femme est-il recouvert de billes, de tissus, de tranches de jambon et de lard par un esthéticien étrange. Progressivement se dessine le visage d'un christ monstrueux (sous le scalpel d'Ouramdane, qui coupe la tranche de jambon, surgit une bille bleue qui suggère un œil). Celle qui incarnait le mannequin (répétant sans cesse l'action du défilé) est désormais hideuse, et cela est visible par la caméra qui cadre en gros plan l'opération en cours. À un autre moment, Ouramdane nu, assis de dos, s'amuse avec une image à l'envers de son corps, dans l'écran suspendu au-dessus de lui. Un beau jeu de lignes corporelles emplit l'écran de manière graphique (on pense à l'acrobate de Picasso comme à certaines compositions de Bram Van Velde). La musique baroque croise des airs plus kitsch interprétés par Ouramdane en *play-back*, des couples s'enlacent au sol, au plus près d'une caméra scrutant la femme. Il m'a semblé que l'ensemble était décousu et surtout que les interprètes restaient fascinés par l'image d'eux-mêmes qu'ils voyaient sur scène et que les propositions, souvent ingénieuses, s'alourdissaient.

À l'inverse, *Flicker* du Big Art Group (New York) proposait une exploitation ludique de la captation par une mise à vue du bricolage de l'image[5]. Très influencé par le Wooster Group, Caden Manson signe une mise en scène inventive, vive, qui met en abyme, voire en procès, la captation vidéo. Neuf interprètes jouent entre deux rangées d'écrans. En avant-scène, la première rangée cache les acteurs jusqu'à la taille, elle est surmontée de trois caméras ; en fond de scène, un grand écran délimite l'espace. La première rangée sert aussi de coulisses aux acteurs que l'on devine s'affairant avec force perruques et costumes. Car il s'agit d'aller très vite, les séquences sont courtes et vont s'accélérant, croisant deux intrigues (celle d'un film d'horreur – des jeunes égarés dans la forêt sont la proie d'un *serial killer* – et celle d'un triangle amoureux entre un garçon suicidaire, un vidéo-voyeur aux pulsions morbides et une jeune fille manipulatrice, caractérielle et jalouse). Les interprètes rebondissent sans cesse d'une situation à l'autre, jouant avec beaucoup d'énergie et d'ironie, mais surtout se repositionnant pour des séquences qui ne dépassent souvent pas trente secondes – interrompues par une bande-son qui porte chaque ambiance et qui suggère aussi des zappings incessants. Face aux trois caméras (et à celles tenues à la main), ils se positionnent pour jouer des scènes à la sensibilité exacerbée. Ils jouent à distance les uns des autres, chacun filmé par une caméra. Quand il doit y avoir un contact (que l'on voit à l'écran), ils se touchent en fait par le biais de doublure vidéo (c'est ainsi qu'à un moment une jeune fille se retrouve avec un avant-bras poilu !). De même, les paysages sont en fait des photographies passées devant la caméra (travelling et rideau à la fois) dans des effets illusionnistes très efficaces (ainsi les photos de voitures, approchées dans un mouvement elliptique de la caméra, suggèrent parfaitement les voitures qui ne s'arrêtent pas, illusion renforcée par la bande-son). On voit donc sans cesse la scène jouée, son résultat à l'écran et tous les artefacts permettant sa réalisation (cadrage, travelling d'objets et de gens glissés sur le plateau, doublure et *play-back*, inclinaison des acteurs pour suggérer une contre-plongée…). Le spectateur doit accepter d'entrer dans le jeu afin de décoder tout cela. Les interprètes interviennent avec brio dans des situations paroxystiques (ivresse hilarante au bar, cruauté de scène sado-maso où l'on se mutile au rasoir, course poursuite dans la forêt…). La vidéo les

5. Maison des Arts de Créteil, du 26 novembre au 1er décembre 2002.

scrute au plus près : lors de l'accident de voiture final qui voit la fin des deux intrigues, on a des gros plans sur les visages tuméfiés, puis sur les yeux des protagonistes. Mais toujours le traitement est ironique (le couteau qui traverse une tête ressort de l'autre côté couvert de colliers rouges pour suggérer le sang, les cadavres sont montrés en photo comme des pièces juridiques, mais sur scène, ce sont des poupées maculées de rouge qu'on nous montre). La dénonciation se fait avec humour, même s'il me semble que c'est avant tout un spectacle ludique, exploitant avec intelligence les codes du cinéma et des *sitcoms*.

La mise à plat du processus théâtral est plus manifeste dans le spectacle de Richard Maxwell comme dans celui des TgStan. La vidéo de *Flicker* exploite le décalage et la distanciation ; c'est exactement ce que propose *Drummer Wanted*, dans lequel le jeu des deux interprètes semble légèrement hors situation, ce qui est une signature des spectacles de Maxwell[6]. L'émotion est toujours décalée, soit trop retenue, soit trop forte, sans raison apparente, à tel point qu'on a parfois l'impression que les protagonistes sont frappés d'aphasie ou d'amnésie – de même que la mère (Ellen LeCompte) ponctue la pièce de « ha, ha, ha » dits à froid. Ici, le prétexte de la fable est encore plus mince que dans *House*, pièce par laquelle j'ai découvert le travail de Maxwell[7] : une mère explique à son fils musicien (Pete Simpson) qu'il est temps qu'il vive sa vie, elle le force à sortir du nid (il partira grâce à un dédommagement versé par les assurances à la suite d'un accident dont il vient d'être victime). Le dispositif y est tout aussi radical, une boîte de jeu posé à même le sol, salon sans fenêtre ni porte, boîte presque entièrement close puisque seule la surface côté public est ouverte – c'est par là qu'entrent et sortent les deux interprètes. Les fauteuils y sont recouverts de plastique, tout est propre. Un piano est coincé dans un angle alors qu'une batterie siège au centre : mère et fils se retrouveront dans un *boogie* détonant, la batterie du fils couvrant les arpèges de la mère. La boîte rend encore plus sensible le huis clos, la peur de l'extérieur qui pousse le fils à rester chez sa mère. Cette dernière finit tout de même par le conduire en ville, dans un café où chacun à leur tour ils chanteront comme dans un karaoké. Ensuite, alors que le fils retire l'attelle de sa jambe, dans une ultime scène de dispute, il se retourne vers sa mère, qui est figée, et lui dit : « Voilà le seuil, mec. Tu avais raison, il n'y a pas de quoi s'inquiéter. » Sans doute encore plus que dans *House*, le jeu des interprètes, leur mobilité, m'a impressionné : ils sont totalement leur protagoniste (costume, tenue) et, en même temps, ils ont des réactions (ou non-réactions) excessives, voire des ruptures pendant lesquelles ils nous dévisagent. Le réel est soudain baigné d'une étrange étrangeté.

Chez TgStan, la mise à plat du processus théâtral opère par ruptures et stratifications des couches de jeu, avec comme rarement la sensation d'une remise en jeu du texte et de son rapport avec le public à chaque représentation.

Chez TgStan, la mise à plat du processus théâtral opère par ruptures et stratifications des couches de jeu, avec comme rarement la sensation d'une remise en jeu du texte et de son rapport avec le public à chaque représentation. Bien que très réglée, l'interprétation garde la marque et la fragilité de la première découverte. La mise en scène de *Tout est calme* de Thomas Bernhard, signée collectivement, est encore une fois magistrale, notamment par la possibilité de voir les interprètes entrer et sortir de leur

6. Théâtre de la Cité Internationale, Paris, du 4 au 10 novembre 2002.
7. Voir « L'illustration par le décalage ou l'art de l'exploration. Festival d'Automne à Paris, 2001 », *Jeu* 103, 2002.2, p. 159-163.

personnage, partir à blanc et se « remplir » sous nos yeux[8]... Par le truchement du souffleur-correcteur surveillant chaque erreur de syntaxe de ces interprètes flamands jouant en français (Frank Vercruyssen joue tous les personnages secondaires, tout en continuant, imperturbable, la surveillance du texte, qu'il tient en main), les ruptures sont encore plus nombreuses et surprenantes qu'à l'accoutumée. Le jeu est très frontal et le public sans cesse interpellé. On sent une distance des comédiens avec leur personnage propre, qui fait que l'ironie, le commentaire sur le personnage percent dans le jeu de l'acteur, dédoublé. Cette connivence quasi clownesque avec le public (clin d'œil, sourire malicieux...) rend la fable plus riche qu'elle ne l'est apparemment (spécialement les rapports humains reliant ces trois protagonistes, un auteur à succès, son épouse éperdue d'admiration et une jeune thésarde visiblement naïve). Le plateau de bois brut est cette fois envahi d'accessoires (fauteuils, tables basses, bibelots, grand bouquet de lys couronnant une table ouvragée) et baigne dans l'obscurité. Un écran en fond de plateau reçoit l'image d'un paysage vallonné que l'on va voir évoluer comme si vingt-quatre heures défilaient pendant les deux heures de la représentation. C'est une atmosphère plus qu'un lieu réel qui est ainsi évoqué. Les acteurs jouent avec la reconstitution, on met à vue les CD dans l'appareil, on passe derrière l'écran en niant le réalisme du paysage par la silhouette d'ombre. Le processus de théâtre est en cours, et l'on pourrait ajouter en cours de conscientisation rare. Processus conscient, ludique, bluffant.

Je prends encore quelques lignes pour vous parler de *Disfigure Study*, première chorégraphie de l'Américaine Meg Stuart (1991), qu'elle reprend ainsi onze ans après sa création ; c'est l'occasion de mesurer la force de cette première œuvre, nourrie de références plastiques (picturales) mais proposant surtout une donnée physique d'une grande puissance[9]. Cette chorégraphe de la chute, du spasme, de la déconstruction, signait ici une réflexion bouleversante sur le désir (vain, tenace...) et sur le corps en perpétuel déploiement, dans un espace vide marqué d'un rapport au sol très fort. Le plateau devient lit, couche douce puis dure, sur laquelle le corps allongé pirouette de plus en plus vite. Cette mise en scène du corps multiplie les perspectives inédites : une main éclairée dans le dos d'une danseuse, des jambes flottantes émergeant dans la lumière et étreignant une femme allongée plus bas, une main ferme retenant la tête et le corps lourds d'une danseuse aphasique. C'est un corps qui s'emballe, qui résiste et dont les membres semblent autonomes. Par moments, le danseur est confronté à un membre rebelle, qu'il découvre comme s'il était nouveau. Ce retour dans le passé a permis de mesurer l'originalité et la force de ce regard qui émergeait, et m'a offert une fin de festival magistrale. **j**

8. Théâtre de la Bastille, Paris, du 12 novembre au 8 décembre 2002. Les autres interprètes sont excellents : Damiaan de Schrrijver, Sara De Roo, Jolente de Keersmaeker. Les spectacles *Quartett* et *les Antigones* ont déjà été évoqués dans nos pages.
9. Théâtre de la Bastille, Paris, du 12 au 15 décembre 2002.