

## **Shakespeare, Müller et autoroute américaine** Festival d'Automne à Paris 2000 (suite)

Ludovic Fouquet

Numéro 99 (2), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26145ac>

[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. (2001). Shakespeare, Müller et autoroute américaine : Festival d'Automne à Paris 2000 (suite). *Jeu*, (99), 187–190.

## Festival d'Automne à Paris 2000 (suite)

# Shakespeare, Müller et autoroute américaine

**S**hakespeare, dans cette édition du Festival<sup>1</sup>, se taillait encore une part respectable avec pas moins de trois spectacles, *Cymbeline* et deux versions de *Hamlet*<sup>2</sup>. Le premier est assez méconnu, pièce somme foisonnant d'intrigues parallèles autour de la cour de Cymbeline (amours contrariées de la princesse Imogène, princes enlevés à leur naissance, nouvelle reine félonne...), seigneur breton du début de notre ère<sup>3</sup>.

Le dispositif propose diverses esthétiques juxtaposées : au-dessus d'un sol de terre ocre flotte, suspendu, un plancher incliné, aux bordures irrégulières, de l'autre côté (jardin), le plateau est délimité par une table en biais et un cadre métallique portant des dizaines de réflecteurs. Au lointain, une masse de terre dessine à la fois des cratères, des collines, un terrain vague. La cage de scène est visible. Passeront une caravane, un solex, un caddy.

L'équipe est nombreuse, arborant des tenues modernes (jeans, tee-shirt, baskets, costume blanc, trois pièces, des années 1970) ou historico-fantaisistes, avec un goût marqué pour le kitsch futuriste. L'ensemble se défait mal d'une esthétique de comédie musicale vieillie. Le spectacle est mauvais, car le jeune metteur en scène Philippe Calvario (27 ans) ne choisit rien, juxtapose des images, sans toujours se libérer d'influences marquées (Savary, mais surtout Chéreau<sup>4</sup>, dont tellement de scènes, de recours à la musique et à l'énergie, sont signées). Ponctuellement, il y a de beaux moments : Imogène lisant la lettre de son amant qui la croit traîtresse, magnifique de dépit et de violence. L'humour fonctionne pour les scènes de batailles, et parfois le côté kitsch est tellement fort que l'on est bluffé (Postumus rêvant dans sa cellule voit débarquer un vrai chanteur de blues, gros noir à paillettes), mais combien de moments lourds, d'humour qui ne fonctionne pas, combien surtout de références dénonçant l'aspect studieux et simplement formel d'un jeu et d'une pratique encore fragiles.

1. Voir également, sur cette édition, un premier texte de Ludovic Fouquet, « Festival d'Automne à Paris : de nouveaux horizons », dans *Jeu* 98, 2001.1, p. 137-141.

2. Dont celle du metteur en scène allemand Peter Zadek, « événement annoncé », mais qui ne passa que trois jours sur Paris, et je ne fis pas partie des heureux journalistes...

3. Théâtre Nanterre-Amandiers, 14 novembre-10 décembre 2000.

4. Philippe Calvario fut son assistant et interprète sur le très beau *Henry VI-Richard III*. Voir Ludovic Fouquet, « Lettre de France, Festival d'Automne... », *Jeu* 90, 1999.1, p. 147.

Quartett, de Anne Teresa et Jolente De Keersmaeker, de la compagnie belge Tg STAN présenté au Festival d'Automne à Paris 2000.  
Photo : Thomas Malgrave.

*The Tragedy of Hamlet*<sup>5</sup>, mis en scène par Peter Brook, avait en revanche la force et la sobriété des spectacles de maturité, faisant ressortir comme rarement la maîtrise théâtrale d'un metteur en scène apaisé, sûr de son métier et distillant ce drame dans un humour peu courant. Un simple tissu rouge suffit à délimiter l'espace de jeu, que quelques coussins de couleurs, tapis et bancs viendront ponctuer – il ne suffira que de quelques secondes pour opérer les changements de scènes nécessaires. La pièce commence directement sur la rencontre de Hamlet et de son père ; le spectre, très hiératique, sans aucun effet autre que sa démarche lente, son attente hors du tapis, sa voix sépulcrale, dans cette mise en scène, une expression magnifique, charnelle, lorsque Hamlet touche sa main, son bras, pour finir par l'étreindre. Le même acteur (Jeffrey Kissoon) joue ensuite Claudius, soulignant ainsi la fraternité des deux hommes. Hamlet (Adrian Lester<sup>6</sup>) parle d'une manière très naturelle, avec une grande rapidité de débit – rappelant le jeu des jeunes comédiens américains. C'est un souffle moderne qui se dégage de ce jeu, l'acteur multipliant les adresses au public, les éclats spontanés, jouant avec toute l'audace et l'impétuosité d'un jeune prince bravant une cour sclérosée. L'humour est permanent : Polonius (Bruce Myers) assis, tenant à bout de bras la tapisserie derrière laquelle il est supposé se cacher ; ce même acteur interprète un fossoyeur mémorable, émergeant d'une tombe (trois coussins disposés en U), jouant avec un crâne, qui, mis au bout d'une perche, sera utilisé comme une marionnette. La distribution, comme souvent chez Brook, est multiethnique, réunissant les principaux continents (Ophélie est d'origine indienne, Hamlet « africaine »...), autour d'une musique orientalisante (Toshi Tsuchitori) qui ponctue tout le drame et aide à la stylisation des combats (traités dans l'esprit de la capouèra). L'expression anglaise apporte une fluidité évidente à la pièce. Hamlet dans cette proposition gagne en impétuosité et en charme, mais perd dans le même temps la part d'ombre et d'ambiguïté, qui fait la richesse du personnage. Il est évident qu'une mise en scène n'épuisera jamais les potentialités d'un texte (particulièrement chez Shakespeare), mais il y a soudain quelque chose de trop évident dans le royaume du Danemark !

**Hamlet dans cette proposition gagne en impétuosité et en charme, mais perd dans le même temps la part d'ombre et d'ambiguïté, qui fait la richesse du personnage.**

La compagnie belge Tg STAN s'est distinguée avec plusieurs propositions, dont un très beau *Quartett* de Heiner Müller, conçu par Anne Teresa (chorégraphe) et Jolente (comédienne) de Keersmaeker<sup>7</sup>. Müller s'est inspiré des *Liaisons dangereuses*, de Laclos : Merteuil et Valmont s'affrontent, se séduisent de nouveau dans l'intimité d'un boudoir, qui, pour Müller, pourrait être aussi un « bunker postatomique ». Tous deux vont rejouer leurs plus belles pages ou conquêtes, en s'échangeant sans cesse les rôles, joutes pleines d'ironie qui s'appuient sur la silhouette filiforme de l'acteur (Frank Verduyssen), son indifférence toute dandy, sa précision plus perverse qu'il n'y paraît, sa manière d'indiquer plus que de jouer et l'énergie, la solidité tranquille de la danseuse (Cynthia Loemij). Elle commence par une danse en silence, après un accueil musical insolite (techno hurlante), les interprètes attendant le début, nous regardant patiemment. Elle s'enroule, se plie, glisse, se détourne, délimitant son domaine avant de prendre la parole : accélération, suspension, rupture et maîtrise marquent la partition de la danseuse, qui est aussi excellente comédienne, se transformant, par exemple,

5. Théâtre des Bouffes du Nord, 21 novembre-12 janvier 2001.

6. Interprète pétillant du dernier film de Kenneth Branagh, *Peines d'amour perdues* (2000).

7. Centre Georges-Pompidou, 20-25 novembre 2000.





d'une manière impressionnante, cheveux dénoués, toute palpitante et innocente, lorsqu'elle interprète la jeune nièce que Valmont va déflorer. Tous deux dénoncent leur propre jeu – se demandant s'ils poursuivent, s'ils pourraient être « femme » ou « homme » – sans que le public saisisse toujours les mises en abyme et changements de personnages, ce qui crée le vertige en même temps que le plaisir. Jusqu'au bout, l'on ne saura pas vraiment qui joue qui, si l'empoisonnement final est rejoué. L'homme reprend la gestuelle de la femme, l'indiquant du bout du bras, de la jambe, et ils sortent.

La programmation danse était assez riche. *Braindance*<sup>8</sup> du Français Gilles Jobin, travaillait avec justesse la notion de nudité, dans des jeux de postures, d'éclairages de la peau à la lampe de poche, dessinant des fragments de chair, des courbes insolites sur fond d'obscurité. L'ouverture du ballet était très impressionnante : deux hommes déplaçant, déshabillant, manipulant avec détachement trois femmes inertes, cadavres mis en scène dans l'obscénité de leur vulnérabilité.

*Absolute zero*<sup>9</sup>, de Saburo Teshigawara, ne m'a par contre absolument pas convaincu : autocélébration ampoulée utilisant le détour de la vidéo dans des prologues très esthétisants, mais si classiques dans l'intervention. Le chorégraphe, toujours parfait, aux lignes et bras si maîtrisés, juxtaposait des exercices de style, sous le prétexte d'une recherche d'un « point de calme parfait ». Le deuxième morceau, un duo avec une danseuse, démontrait avec puissance combien Teshigawara est avant tout un chorégraphe des corps et des mouvements d'ensemble : deux lignes fluides traversaient l'espace, dans des mouvements et ondulations jouant de l'étirement du mouvement, intervenant en prolongement ou en contrepoint.

*Highway 101* de l'Américaine Meg Stuart, avec la compagnie belge Damaged Goods, est un projet itinérant (Belgique, Autriche, France), s'inspirant de l'architecture de chaque lieu d'intervention pour proposer une réflexion intéressante sur la démarcation public/privé, banal/spectaculaire. Suivant les lieux, des caméras de surveillance, des caméscopes sont exploités et mêlés à des bandes enregistrées, jouant ainsi d'une confusion évidente de la réalité et de la synchronie de l'événement filmé. La représentation du centre Pompidou<sup>10</sup> exploitait peu la captation directe et les caméras de surveillance, mais, dans une exploration inédite du lieu – traversée balisée de tout le sous-sol, au travers d'un dédale de coursives, corridors, salles de spectacle, stationnement –, nous instaurait nous-même comme caméra de surveillance, suivant des actions plus ou moins banales, dans des angles de vision très marqués (vision comme en plongée dans un corridor de 100 mètres de long, au bout duquel les danseurs semblent s'être écrasés, plongée encore du haut d'un escalier d'où l'on voit des danseurs vêtus de blanc semblant flotter dans le blanc, plan large et cinématographique de

8. Théâtre de la Ville, Salle des Abbesses, 17-21 octobre 2000.

9. Maison des Arts de Créteil, 12-14 octobre 2000.

10. 25 septembre-1<sup>er</sup> octobre 2000.

notre vision du stationnement, autour de danseurs immobiles, cadrages précis de notre vision de danseurs enfermés sous un escalier, derrière une baie vitrée – zoo d'un nouveau genre).

Le spectacle joue à troubler tout d'abord la séparation public/danseur. Nous entourons une jeune femme immobile, sorte d'enfant en attente, prise de spasmes (à la fois jeu et crise), totalement concentrée dans son action et en même temps détachée de cette action. Tout au long du spectacle, les danseurs, sous le flux de déflagrations musicales (techno, saturée, granulaire...), ne sont plus qu'énergie pure, tressautements, comme si leur corps réagissait à leur insu. Nous découvrons des danseurs observant des écrans, plongés dans leurs réflexions. Ailleurs, nous ne distinguons plus les interprètes des spectateurs, tous debout et semblablement vêtus dans le même espace, lors de séquences filmées en direct par des danseurs déambulant caméra au poing parmi les spectateurs. Soudain notre voisin nous fait face, sourit, se fige, sur-saute, disparaît, ou glisse au sol. Des micros-actions nous entourent de la sorte, nous poussant presque à agir de même ! Dans un des théâtres, nous nous asseyons sur le plateau, autour d'une femme rousse, assise dans un fauteuil orange, surveillant, par le biais d'un écran de grand format, un homme dans une pièce minuscule, qui regarde sans cesse dans la direction de l'objectif, cherchant à se dissimuler. Elle dirige ses actions, le réprimande lorsqu'il se déshabille ou sort du champ, le flatte avant de l'autoriser à prendre l'escalier : « *Don't be shy.* » Les escaliers de la salle s'allument, et nous comprenons que c'est à nous que s'adressait cette femme. Sans cesse les actions nous surprennent avant de se repositionner dans une répartition plus classique, frontale.

Face aux ascenseurs vitrés du foyer, les corps chutent, développent une ultime séquence, les uns et les autres montent et descendent sur les trois niveaux visibles. Auparavant, dans le long corridor, courses, mimes, séquences dansées, actions banales (portages de poubelles ou de colis) s'étaient enchaînés. Et nous suivons, dociles, intrigués puis convaincus par cette proposition qui s'inscrit dans la tradition des happenings tout en mettant en abyme le processus de réception, en développant une gestuelle très maîtrisée et physique (qui se laisse aussi aller à l'improvisation) et en jouant d'un humour salvateur. « Je suis Jérôme Bell<sup>11</sup> ! », dit Meg Stuart, jouant à l'hôtesse derrière un comptoir, avant de déclarer : « Vous savez, l'art, c'est au-dessus. Ici, c'est juste une performance. » **J**

---

11. Chorégraphe français, développant une danse contemporaine assez conceptuelle ; il fut interprète de pièces de Preljocaj, Bouvier-Obadia, Larrieu...