

D'un théâtre pauvre au multimédia Festival d'Automne à Paris 2006

Ludovic Fouquet

Numéro 123 (2), 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24247ac>

[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. (2007). D'un théâtre pauvre au multimédia : Festival d'Automne à Paris 2006. *Jeu*, (123), 166–171.

D'un théâtre pauvre au multimédia

Festival d'Automne à Paris 2006

Trente-cinquième édition du Festival d'Automne à Paris, et à nouveau un voyage impressionnant à travers les contrées de la création contemporaine. Jamais, sans doute, n'avais-je eu autant de plaisir à découvrir des spectacles. Ne pouvant les énumérer tous, je choisis avec regret de n'en évoquer que quelques-uns. Je laisse donc de côté les très belles propositions de Caden Manson, de Rodolphe Dana montant avec humour et poésie *le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, dont on fête cette année le cinquantenaire de naissance; cet auteur mort en 1995 est désormais l'un des auteurs français les plus joués.

Maxwell à l'hôtel

Showcase de l'Américain Richard Maxwell (texte et mise en scène) met en situation un homme nu endormi à côté d'une silhouette cagoulée de noir dans une toute petite chambre d'hôtel parisien¹. Six à huit spectateurs se partagent quelques chaises ou restent debout autour de ce lit ! Moment d'intimité partagée avec plaisir et vertige, à l'écoute d'un homme d'affaires méditant sur sa vie, ses angoisses, ses souvenirs amoureux, soliloquant mais nous prenant aussi à partie; ce qui empêche alors tout voyeurisme tellement la distance est minime de nous à lui, tellement l'attention ne peut se déplacer de ses yeux qui nous fixent. Il se parle à lui-même et à son ombre, double noir qui s'émancipe, part aux toilettes et ne revient plus, cette ombre qui prend son maître sur ses genoux, dans un clin d'œil au théâtre Bunraku – autre manière de briser le voyeurisme –, qui cristallise ce double en nous, ce confident auquel, à l'instar de cet homme, nous nous adressons en permanence. L'homme finira par se lever, chanter une chanson à son amant parti, ouvrira les rideaux – frontière passionnante entre le lieu de la fiction et celui de la vraie chambre, de la ville imaginaire et ces vrais passants de Paris que l'homme observe –, s'habillera, puis ira travailler, nous abandonnant.

Le deuxième spectacle de Maxwell fut l'occasion d'un moment fort : le metteur en scène se trouvait encore une fois confronté à une grève paralysant le Centre Georges Pompidou (lieu de la représentation). Frustré, il a proposé d'occuper une salle de réunion du même hôtel pour y présenter *The Good Samaritans*², malgré tout, et cette ténacité a contribué à la sensation de bonheur qui s'est dégagée de la représentation.

1. *Showcase*, du 11 au 14 octobre 2006, Hôtel Citadines, quartier des Halles.

2. *Good Samaritans*, du 11 au 14 octobre 2006, Hôtel Citadines.



The Good Samaritans
de Richard Maxwell,
présentés au Festival
d'Automne à Paris 2006.
Photo : Thilo Beu.

La jauge était minuscule (une vingtaine de chaises disposées le long de la salle), offrant une grande intimité avec les deux acteurs et les deux musiciens, mais surtout une plongée dans l'univers même que décrivent habituellement les spectacles de Maxwell, salles d'entreprises ou intérieurs désolés. Là, plus de décor : des lieux réels et une balance de lumière totalement minimaliste, comme c'est souvent le cas chez Maxwell. La proposition prolonge alors magnifiquement celle de *Showcase*, en jouant justement de l'ambiguïté d'un lieu réel et d'un lieu théâtral, d'un personnage et d'un acteur. Ici, on ne sait plus bien, en plus, si on voit un spectacle ou une répétition décrivant une rencontre amoureuse au sein d'un centre d'accueil, entre une responsable, revêche, blindée d'une autorité protectrice, et un sans-logis, hargneux et susceptible. *The Good Samaritans* confirment la puissance du jeu minimaliste des spectacles de Maxwell, mettant à plat les choses, s'éloignant d'un théâtre de l'incarnation, retenant les gestes et apparemment les émotions, recourant aussi à la maladresse d'un chant (signature de Maxwell) comme vecteur d'émotion. Ça marche tellement qu'on se demande presque pourquoi poursuivre un théâtre plus conventionnel, ce qui est la marque des belles propositions qui rendent sur le coup toute autre approche caduque. Il s'agit d'un théâtre qui parle une langue d'aujourd'hui, qui s'embarrasse peu de formules, évoque ce qui n'est pas dit – le texte distribué en français est d'ailleurs présenté comme traduction littérale des répliques (initialement prévue pour des

projections dans la salle de Beaubourg) et en aucun cas le texte d'une pièce qu'on pourrait lire. Effectivement, à lire, c'est assez plat, alors qu'à vivre, ce fut sûrement la plus belle expérience de cette édition.

Jouissif Copi

Loretta Strong; *le Frigo*. Plaisir, intelligence d'une mise en scène au service d'un univers débridé, celui de Copi, évoqué à travers deux textes et ses dessins pour les journaux (prétextes à des petites saynètes déjantées mettant en scène prostituées, grosses mères de famille argentines, petites filles curieuses, escargots dépressifs, détectives privés de série Z...). Le comédien et metteur en scène argentin Di Fonzo Bo est en terre d'affinités avec son auteur fétiche, dont il ne cesse de porter à la scène l'univers foisonnant, interlope et fou. Après un lever de rideau au tissage pas toujours évident, *Loretta Strong* décrit avec éclat les aventures d'une cosmonaute *trash*. À l'intérieur d'un vaisseau qui doit plus à des aménagements des années 60 ou d'un cabinet de dentiste, Loretta parle d'amour au téléphone, poursuit des rats avant de copuler avec eux, puis de sortir dans l'espace – Di Fonzo Bo étant alors suspendu au-dessus du public! *Le Frigo* présente un mannequin travesti, vieilli, fatigué (magnifique Raul Fernandez), qui reçoit pour ses 50 ans un frigo de la part de sa mère, qui va venir lui rendre visite afin de lui extorquer de l'argent pour payer son gigolo qui la ruine, mère qui va abuser de son fils – et l'on découvre qu'elle est elle-même un homme, que tout est faux, que tous jouent des rôles, bonne et chauffeur compris, qui jouent sans cesse à mourir quand leur « patronne » leur tire dessus ou font mine de la tuer à coups de pelle). Nous sommes dans l'entre-deux du théâtre, ni derrière le décor ni sur scène, dans l'intervalle : splendeur et déchéance de l'acteur magnifié dans une spirale qui est elle-même théâtre. Un théâtre jouissif, très libre, transgressif et souvent énorme – tel ce téléphone qu'on fait exploser, mais dont on utilisera les débris pour téléphoner encore.

Chronique du désir

*Je porte malheur aux femmes, mais je ne porte pas bonheur aux chiens*³ est une chronique inspirée des textes et carnets de Joël Bousquet, jeune poète soldat revenu paralysé du front de la Première Guerre, côtoyant depuis sa chambre les plus grands auteurs de son époque, mais obsédé par l'impuissance dont il est désormais affligé. Le spectacle est à la fois classique dans sa pensée et sa facture, mais aussi parfaitement maîtrisé. Il explore la parole solitaire, le rêve, la collusion réalité-fantasmes, dans des visions aussi superbes qu'éphémères. Incandescence absolue des corps et des âmes par la magie du verbe, qui devient, avec la musique sans doute, le seul élément mobile, vivant, affranchi, tout ce qui reste de libre à ce poète au corps infirme, cloîtré dans sa vaste chambre aux murs nus.

La mise en scène de Bruno Geslin⁴ multiplie les bascules lumineuses et prouve une grande maîtrise de l'image, qu'elle soit photographique ou vidéo, et de la manière de la stratifier, avec les interprètes, pour que ces derniers baignent littéralement dans

3. *Je porte malheur aux femmes...*, du 31 octobre au 1^{er} décembre 2006, Théâtre de la Bastille.

4. Bruno Geslin avait signé en 2004 un très beau spectacle inspiré de la vie et des œuvres du photographe Pierre Molinier, *Mes jambes, si vous saviez quelle fumée*.

l'image, qui est la matière même du souvenir. Les interprètes sont prêts à tout : Denis Lavant est très juste dans ce rôle immobile, ruminant ses phrases et s'échauffant au fur et à mesure qu'il partage ses rêveries – extraites de ses nouvelles –, souvent érotiques, que les interprètes reproduisent sur scène, dans des visions aussi torrides que burlesques sur fond de malaise ; on pense à Bellmer et ses corps étranges lorsqu'on voit deux créatures féminines minauder et prendre des poses érotiques, en se « mélangeant » de manière incongrue. Le poète vieillissant est face à un double danseur, nu et jeune, un double acrobate. Cette opposition généralise un traitement du double et de la silhouette, marquant tous les protagonistes : une jeune fille infirmière ou amante et une musicienne qui quitte son violoncelle pour entrer elle aussi dans la ronde des visiteuses. Car il y a beaucoup de visites, et autant de rêves de l'extérieur, d'où les images vidéo récurrentes d'une course dans la forêt, d'où aussi la bascule lumineuse transformant les murs ternes et opaques de la chambre en une verrière, laissant transparaître sa structure métallique et la clarté de la lune.



Atteintes à sa vie
de Martin Crimp, mis
en scène par Marcel
Jouanneau au Festival
d'Automne à Paris 2006.
Photo : Phil Journé.

Enquête signée Crimp

*Atteintes à sa vie*⁵ de Martin Crimp propose une approche plurielle à l'occasion d'une enquête autour d'une femme, nommée Anna, Anne, Annie, à l'identité floue : tour à tour terroriste, artiste mettant en scène ses tentatives de suicide, jeune fille assumant sa liberté dans le porno, tout en s'assurant une retraite mentale par une absence totale

5. *Atteintes à sa vie*, du 13 novembre au 3 décembre 2006, Théâtre de la cité Internationale.



Hamlet, présenté
par le Wooster Group
au Festival d'Automne
à Paris 2006. Photo :
Paula Court.

d'affect – terrible scène, dans laquelle la jeune fille est exhibée sur un podium de *peep-show*, par un réalisateur lubrique qui va aller fouiller sous sa jupe avec sa caméra. Marcel Jouanneau signe une mise en scène qui fait jeu de tout et image de trois fois rien, mettant au premier plan la précision et la variété du jeu des neuf comédiens (sept hommes mi-maffieux, mi-crooners et deux femmes se changeant sans cesse), tous marqués d'une même détente et disponibilité à la plongée dans la scène ou à la sortie rapide, à l'allusion directe au public.

Le dispositif est sobre : un socle incliné bleu pâle, comme un clin d'œil à un plateau de théâtre ou de music-hall avec sa rampe de lumière qui fait tout le tour. Deux écrans sont dévoilés derrière les pendrillons, puis deux volumes sphériques emplis d'eau descendent des grilles, pendant la scène de l'artiste conceptuelle. Dans cet espace sobre, des caméras sont mises en scène, tenues en main, sur pied, posées au sol ou suspendues très haut au-dessus du plateau, et saisissent les acteurs avec un effet de retard ou de flou, multipliant les cadrages étranges (petites silhouettes dans un grand espace ou au contraire corps vu de trop près). L'espace noir entre les deux écrans est synonyme de la fuite du protagoniste central, permettant un passage d'un écran à

l'autre, lacune très signifiante. Le texte de Crimp n'est pas écrit pour un nombre précis d'interprètes et devient un matériau à partager. Il y a une manière très habile et souvent ludique de devenir narrateur de l'action en cours, de s'y immiscer, de devenir un instant le protagoniste décrit, avec des jeux de traduction permanents (langues russe, japonaise, créole, etc., sonnantes assez locales, mais en réalité purement fantaisistes).

Hamlet sous surveillance

Le Wooster Group, comme à son habitude, proposait une exploration d'un texte du répertoire, ici *Hamlet*⁶, le passant au travers de divers filtres, technologiques, historiques, cinématographiques. Mais cette fois, ces filtres restent trop visibles, et l'on n'a pas eu ces trouées permettant d'atteindre l'acteur, le moment vécu sur le plateau, cette manière de bousculer, de triturer une œuvre qui a fait la force du Wooster. Les acteurs se soucient plus de placement que d'interprétation, et ne sont pas tant en relation avec les autres acteurs ou avec le public qu'avec des moniteurs les entourant, dans lesquels ils contrôlent en permanence le bon mimétisme avec un film de référence, une version filmée de *Hamlet* par Bill Colleran, tournée en 1964, avec Richard Burton. Cependant, les images sont superbement et magnifiquement les jeux d'échos qui se font face, se téléscopent : le cinéma et le théâtre, la version de 1964 comme matrice de référence et celle qui se rejoue sous nos yeux. Le thème de la surveillance ou de l'observation, central dans *Hamlet*, trouve ici une expression magistrale. Et cela par l'œuvre de référence même. La mise en scène d'Elizabeth LeCompte se cale donc sur cette référence de 1964, qui devient le référent absolu. La version du Wooster est alors un double proche, archéologique, fouillant les strates et mimant le dispositif, le jeu théâtral et les placements tout en s'ingéniant à déconstruire chaque moment par des jeux avec la bande vidéo (avance rapide, répétitions...). En 1964, il s'agissait d'une expérience unique de « théâtre-film » pour laquelle on avait filmé avec dix-sept caméras une représentation en montage direct, diffusée dans deux mille cinémas américains deux soirs de suite – donc là aussi une représentation sous observation. Pour traduire les effets de montage du film d'origine, les acteurs se repositionnent à chaque changement de plan, dans des glissés qui viennent interrompre la scène, la troubler. Ils se replacent autour d'une table à roulettes sur laquelle est fixée une chaise, éléments de la mise en scène d'origine, qui deviennent ici étranges accessoires de cinéma ou d'un univers psychiatrique, multipliant les prothèses, les déambulateurs, traduction du monde instable de la pièce et de la folie ambiante comme de la « désorientation » de *Hamlet*. Un *Hamlet* faisant face à un spectre qui n'est que l'ombre filmée du spectre de 1964, une ombre de plus de quarante ans ! À peine un peu plus que l'âge de ce festival qui en est à la période de « maturité superbe » ! ■

6. *Hamlet*, du 4 au 10 novembre 2006, Centre Georges Pompidou.