

Joëlle Kwaschin

A comme... vignon

Théâtre

La question qui sert de trame au festival In: comment le théâtre peut-il parler du monde aujourd'hui? s'est concrétisée dans une première innovation, inviter un artiste associé avec lequel a été élaboré un programme qui reflète son univers, ses questions, ses enthousiasmes. Cette année, le directeur de la Schaubühne, l'un des plus importants théâtres de Berlin, Thomas Ostermeier était l'artiste associé; l'an prochain, ce sera le Flamand Jan Fabre. Thomas Ostermeier est l'une des figures les plus originales de la scène contemporaine allemande dont le travail, profondément engagé dans la réalité

sociale et politique, a pour ambition de renouveler les formes et l'esthétique du théâtre pour attirer la jeune génération, nourrie, dit-il, de musique pop et de Coca-Cola et qui se détourne d'œuvres qu'elle trouve bavardes et statiques.

Les précédentes éditions avaient, certes, fait une part non négligeable aux compagnies étrangères, même si elle était loin d'être aussi belle que celle faite par le KunstenFestivaldesArts de Frie Leysen. Soit dit en passant, l'espèce de bilinguisme de fait auquel sont accoutumés les Bruxellois — *goedendag, bonjour, zaal éen, salle un* — a pour effet qu'une traduction projetée sur écran pendant un spectacle ne dérange pas les spectateurs belges. En France, le pli n'est pas encore pris, et cela faisait jaser dans les bistrotts de la place du Palais des Papes que les traductions des pièces soient projetées sur écran.

La seconde innovation est l'absence de stars de cinéma qui, pour partie, remplissaient la Cour d'honneur grâce à leur seul nom. Les grands metteurs en scène contemporains, comme Ostermeir, s'ils sont connus du public de « théâtres », n'ont pas encore touché un public plus large.

FESTIVAL IN

La démarche de Frank Castorf de la Volksbühne, l'un des quatre théâtres de l'ancien secteur de Berlin-Est, est emblématique d'un théâtre nourri de préoccupations sociales et politiques et qui, dans le même mouvement, tente de parler à un public « jeune ». On peut naturellement

débattre de savoir si le recours à la vidéo, au multimédia et, de manière générale, à l'idée que l'on se fait des goûts des jeunes suffira à remplir les théâtres. La réponse à cette question ne pourra être trouvée qu'au coup par coup. L'analyse de Barthes reste pertinente: il expliquait son engouement pour le Berliner Ensemble de Bertold Brecht, qui, en 1965, était d'une nouveauté inouïe, par le décalage qui existait entre un spectacle politique, populaire et une forme qui laissait place à de l'esthétique. « Une forme "séparée" met dans l'œuvre une tension interne sans laquelle "il ne se passe rien!" », disait-il. Aux yeux d'Ostermeier, le Berliner Ensemble représente le « théâtre des vieux maîtres, un théâtre classique pour un public bourgeois nostalgique qui rêve encore et se rassure avec ce théâtre un peu dépassé ».

Kokain de Frank Castorf peut être rapprochée de *Purifiés*, de Sarah Kane, un superbe spectacle mis en scène par Krzysztof Warlinowski que l'on avait pu voir à Avignon il y a deux ans et que le Kunsten avait également invité ce printemps. Sarah Kane parle non seulement d'homosexualité, d'inceste, mais encore de l'extrême cruauté des rapports entre les hommes et les femmes, thématiques que l'on retrouve dans le roman, *Cocaïne*, de Dino Segre, alias Pitigrilli (1893-1975). Le roman met en scène Tito, un journaliste et ses amis, prostitués, proxénètes... Drogue, sexe, argent et pouvoir constituent un mélange détonnant que la violence de la mise en scène, comme celle de *Purifiés* accentue. Quatre espaces disposés autour d'une grande croix de fer posée de

¹ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, coll. « Essais », éditions du Seuil, 2002.

guingois forment un plateau tournant. Écrans et vidéos sont omniprésents. La caméra, qui suit en permanence les comédiens, surtout lorsqu'ils jouent dans la croix d'acier qui les rend invisibles au public, dénonce, selon Castorf, le voyeurisme de notre société médiatisée. Servis par d'excellents acteurs, qui jouent l'hystérie de manière parfaitement maîtrisée, *Kokain* noie le spectateur dans une débauche de sons et d'images, répète que le monde est à bout de souffle et que la pièce « représente un peu la décadence dans laquelle nous sommes enfoncés aujourd'hui en Europe ». Castorf dit avoir « l'impression que toutes les classes sociales en Europe partagent ce sentiment en ce moment, qu'elles n'ont plus l'espoir de changer le monde, et qu'elles sont punies de leur subjectivité aliénée ».

Avec *En enfer* et *QuesKes 1/2/3, l'impossible poétique du démembrement*, l'écrivain d'origine iranienne Reza Baraheni se confronte à son passé de prisonnier soumis à la torture par le régime du shah et par celui de Khomeini. Exilé de sa langue maternelle, l'azéri, et contraint ensuite à la fuite au Canada, il s'efforce d'« exorciser l'horreur par une poétique de la cruauté ». *QuesKes* est constitué de trois leçons de poétique. Dans un jardin à 23 heures, trois acteurs et Reza Baraheni lisent des extraits de ses œuvres. Étrange contraste que la quiétude de la nuit avignonnaise, l'air inoffensif et doux de Baraheni, la lenteur provoquée par la double lecture en persan et en français et la cruauté des propos. En persan, « couper en morceaux » et « raconter une histoire » se disent d'un seul et

même mot: ainsi, la première histoire lue et traduite au fur et à mesure du persan décrit une bande vidéo diffusée en boucle sur Internet où l'on voit un homme se faire égorger. « Trancher la gorge, c'est tuer le langage, cette part de la mère en chaque être. Le langage est, par nature, un jeu d'amour. »

Le Cirque ici, de Johann Le Guillerm n'aura aucune difficulté avec la législation introduite par le ministre Rudy Demotte en charge du bien-être des animaux, qui interdirait désormais l'usage et la présence d'animaux sauvages dans les cirques qui se produisent sur le territoire belge. Formé par l'excellent Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, Le Guillerm est le dompteur de drôles de quincailleries. L'air furieux, rageur, accoutré de loques, avec aux pieds des espèces de brodequins médiévaux métalliques qui font un raffut de tous les diables, il dompte d'étranges créatures. Il dresse cordes, structures métalliques, bassines de fer, qui tels des chevaux, forment un cercle parfait autour de la piste, rouleaux de tissus aux pliages énigmatiques, les soixante volumes d'une encyclopédie... Seul en scène, il est pendant deux heures son propre fauve, terminant le spectacle par l'érection d'une sorte de gibet, création à mi-chemin entre la performance et l'installation d'art contemporain. « Autrefois, les gladiateurs se mesuraient aux tigres. Aujourd'hui, je me mesure à une barre de fer. L'exploitation animale n'a plus de sens aujourd'hui. On a davantage tendance à avoir pitié des bêtes enfermées qu'à être impressionné par les numéros que les dompteurs sont

capables de leur faire faire. Retrouver la force originelle du cirque, c'est faire des choses étranges avec des objets que tout le monde connaît. »

LE FESTIVAL OFF

Le festival non officiel, le Off, n'offre naturellement pas la même cohérence et pour cause: il n'y a pas de programmation proprement dite puisque toutes les troupes qui peuvent louer un lieu sont reprises dans le programme qui répertoire plus de six-cents spectacles. L'on voit cependant se dessiner au fil du temps une spécialisation et une programmation spécifique non seulement aux théâtres permanents mais aussi aux lieux. Tel ancien cinéma accueille un répertoire d'humour et de café-théâtre, le théâtre des Doms racheté par la Communauté française se veut une vitrine de la création contemporaine de la Belgique francophone, la Région de Champagne-Ardenne a établi ses quartiers dans une ancienne caserne de pompiers...

Mais la question de savoir comment mettre en mots et en images des questions contemporaines traverse de nombreuses créations, *Roberto Zucco* ou *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, *Brise-glace*, de Jean-Pierre Canel par la compagnie Sortie de route ou *Noce* de Jean-Luc Lagarce de la Compagnie ici et maintenant théâtre. Ces deux dernières pièces sont d'assez laborieuses métaphores de l'exclusion sociale, auxquelles il manque sans doute le « décalage » dont parlait Barthes.

Deux *Hamlet* très différents étaient également montés. *Hamlet Intolérable*, mis en scène par le Roumain Anca Bradu transpose les personnages de Shakespeare en moutons, dont l'un, Hamlet se transforme en loup pour venger son père. Un agneau mutant en loup, déclamant avec un accent roumain prononcé, qui le rend difficile à comprendre, le célèbre « être ou ne pas être » dérouté, même si Sebastian-Vlad Popa, qui a co-adapté la pièce, s'en justifie en disant qu'il incarne l'ancien monde alors que les acteurs français symbolisent « la civilisation, sophistiquée, perverse ». On pourra voir le second *Hamlet* dans la mise en scène de Luca Franceschi de la Compagnia dell'Improviso au Palais des Beaux-Arts de Charleroi en mars 2005. Le mélange de farce et de tragédie est une constante de l'œuvre de Shakespeare et *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark* ne fait pas exception, même si l'humour est plus discret que dans d'autres pièces. Le pari de la compagnie est de confronter des œuvres classiques avec le théâtre de la tradition italienne, la commedia dell'arte. Cela donne un spectacle réjouissant, empli d'énergie et qui a pourtant conservé le texte original. Le propos de la Compagnie Joker, qui montait *Le Cid all'improviso* était autre: la trame de l'histoire est présente, mais les comédiens — formés par Mario Gonzales, un maître du genre —, qui improvisent parfois en fonction des réactions du public, accumulent à plaisir les anachronismes. L'un d'eux fait régulièrement le point avec les spectateurs: cette

petite Chimène marseillaise rêve de se marier avec son Rodrigue et d'avoir une maison avec garage, lave-vaisselle, four à micro-ondes... Corneille s'est dit qu'il ne tiendrait pas cent-trente-sept pages avec une banale histoire d'amour et il a un petit peu compliqué les choses. Gags, tirades classiques, chants, mimes se succèdent à toute allure.

Andromaque, de Racine a été revisitée de deux manières très différentes. Luk Perceval, l'un des grands noms du théâtre flamand présentait, à l'invitation de Thomas Ostermeier, *Andromak*, en version réduite à cinquante-cinq minutes, réécrite de manière contemporaine (à coup d'« enculé, fous le camp »), enfin d'une certaine manière contemporaine. Il n'est pas absolument nécessaire de tout montrer au théâtre et cette tragédie construite autour de la passion et de la haine peut ne pas être montée de manière à rendre manifeste la violence qui habite les personnages (au début, Hermione casse des bouteilles, rendant le sol impraticable et forçant les comédiens à jouer sur une espèce d'autel). Dans un entretien à *La Libre Belgique*, Perceval s'explique de ses choix, « aujourd'hui le théâtre bourgeois est définitivement mort en Flandre. Si en France, on joue encore de manière très classique, face à un public très respectueux, notre public a envie qu'on lui raconte des histoires qui parlent de son propre monde, de sa propre vie. [...] Ici, nous n'avons pas Goethe, ni Schiller, ni Racine, mais nous avons Breughel, dont le modèle était le peuple des rues. C'est ce trait culturel

qui fait la spécificité de notre théâtre. Nous avons réussi à faire venir un public inhabituel au théâtre [...] ». Les Français n'ont que modérément apprécié cette réécriture de « leur » *Andromaque*, lui reprochant d'avoir plus à montrer qu'à dire. Une autre *Andromaque*, dans le Off, répondait, à sa manière, à la préoccupation de continuer à monter les grandes pièces du répertoire parce que les questions, les sentiments qu'elles mettent en jeu n'ont pas changé. Alain Paris et la Compagnie La belle idée font preuve d'un classicisme épuré qui n'entrave pas l'originalité. Du côté de la mise en scène, une porte tournante en verre insérée entre deux hautes parois sombres permet les entrées et les sorties, donnant à l'ensemble de la pièce un aspect très « graphique » de contraste noir et blanc. Dans la tragédie, le destin est manifesté par ceux que Barthes appelle « le personnel non tragique » (les confidents et les serviteurs). Dans *Andromaque*, ils sont quatre Pylade, Cléone, Céphise et Phoenix. Alain Paris les a fondus en un seul personnage, qui est davantage que la somme des confidents; il apparaît comme celui qui tire les ficelles, un *deus ex machina* qui précipite chacun vers sa fin. La compagnie a durant des mois travaillé les alexandrins au point que ceux-ci passent avec une fluidité très moderne qui fait oublier le côté technique qu'ils peuvent parfois avoir lorsqu'on a l'impression que les comédiens sont en train d'en compter les pieds. Si les rapports entre les personnages sont d'une extrême

violence — Pyrrhus meurt assassinée, Hermione se suicide, Oreste devient fou et Andromaque, qui a vécu presque tout le chagrin possible, trouve l'apaisement en conservant vivant le fils d'Hector —, les comédiens jouent avec une retenue extrême, et même la scène où Oreste perd la raison, souvent prétexte à des débordements hystériques, est jouée avec sobriété, Oreste semblant plus étonné, plus éperdu de ne rien comprendre que jouant dans le registre du fou éructant. Sans conteste, l'une des réussites magistrales du Off.

Le théâtre que d'aucuns qualifieraient de « bourgeois » produit cependant lui aussi de beaux spectacles pas si anodins que cela. Steinbeck avait lui-même adapté *Des souris et des hommes* pour la scène, adaptation dont il était mécontent alors qu'elle était très fidèle au roman. Reprenant la question, Ismail Safwan et Patrick Chevalier (C^{ie} de l'Ange d'or) ont resserré le propos aux deux personnages principaux George et Lennie, ces deux ouvriers agricoles que la crise des années trente contraints à l'errance pour trouver du travail. Le titre du roman, qui vient d'un vers peu connu du poète écossais Robert Burns, « Les plans les mieux conçus des souris et des hommes ne se réalisent pas », et la remise en cause du rêve américain fondé sur la réussite matérielle gardent toute leur actualité. Le destin de Lennie, gentil colosse à la limite de la débilité mentale, et l'amitié de George ne rendent que plus poignant l'échec de leur rêve si raisonnable, acheter une petite ferme.

Nombre de pièces ou de textes adaptés à la scène parlent du monde d'aujourd'hui, que ce soit de manière frontale ou de manière détournée. Plus les événements que l'on veut mettre en scène sont récents, plus il faut trouver un biais, un « décalage », comme le disait Barthes pour que les spectateurs n'aient pas l'impression de voir un pensum platement démonstratif. *Roberto Zucco*² de Koltès, écrit peu de temps après l'arrestation et la mort de ce tueur en série, de même que le film *Roberto Succo*, de Cédric Kahn, ont choqué les familles des victimes qui déniaient toute légitimité à des œuvres dont elles estimaient, de façon partielle, — mais les victimes n'ont-elles pas d'une certaine façon toujours raison? — qu'elles faisaient l'apologie du crime. Si ce dernier texte de Koltès, ici dans une belle mise en scène de la compagnie Ozagê, privilégiée, à la différence du film, les obsessions de l'auteur au détriment de la réalité des faits, elle n'a pas la même puissance que *Dans la solitude des champs de coton*, de la compagnie Cavalcade. La rencontre du client et du dealer, dont le costume évoque un vampire, se transforme en une confrontation métaphysique pour tenter de déterminer quel est le véritable désir du client.

On le voit, les choix politiques d'Ostermeier et de ses invités et leur traduction artistique peuvent se discuter: la violence, l'injustice du monde ne doivent pas forcément se traduire par de grands happenings inspirés des concerts de rock. ■

² Chez Koltès, les personnages n'ont pas d'identité propre: ils ne sont que la mère, la sœur, l'enfant. Le seul personnage qui soit désigné par son nom est le tueur Roberto Succo devenu Zucco...