

Festival d'automne

PARIS



FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

DOSSIER DE PRESSE THEATRE

Tél. 01 53 45 17 00 - www.festival-automne.com

MAIRIE DE PARIS

METRONUS



| | |
|--|----|
| EDITORIAL..... | 2 |
| LE FESTIVAL D'AUTOMNE 2000 EN CHIFFRES | 4 |
| COORDONNEES ET CONTACTS..... | 5 |
| Au Festival d'Automne à Paris | 5 |
| Sur les lieux de spectacles | 6 |
| THEATRE ¹ | 8 |
| <i>Shockheaded Peter</i> , m.sc. Julian Crouch et Phelim McDermott | 9 |
| <i>L'Idéaliste magique</i> , m.sc. Pietro Babina | 19 |
| <i>House - Caveman</i> , m.sc. Richard Maxwell | 23 |
| <i>Genesi - Il Combattimento</i> , m.sc. Romeo Castelluci | 31 |
| <i>El pecado que no se puede nombrar</i> , m.sc. Roberto Alt | 41 |
| <i>JDX / Point Blank / Quartett</i> , m.sc. Tg STAN | 47 |
| <i>Cymbeline</i> , m.sc. Philippe Calavario | 55 |
| <i>Décameron</i> , m.sc. Bérange Jannelle..... | 60 |
| <i>Hamlet</i> , m.sc. Peter Brook | 65 |
| <i>Hamlet</i> , m.sc. Peter Zadek | 69 |
| Le Festival d'Automne en Ile-De-France | 78 |
| SOUTIENS ET MECENES | 79 |

Contact presse :

Isabelle Baragan

Tél. 01 53 45 17 00 - Fax 01 53 45 17 01

e-mail : i.baragan@festival-automne.com

¹ Les textes du dossier Richard Maxwell ont été traduits de l'anglais par Jean-Paul Murlon. Ceux de *Shockheaded Peter* ont été traduits par Jean-Paul Murlon et Denise Luccioni. L'entretien avec Ricardo Bartis a été traduit de l'espagnol par Eric Beaumartin. Les articles de la Repubblica du dossier Romeo Castelluci ont été traduits de l'italien par Chantal Moiroud.

EDITORIAL

En regard du programme Iran, au Forum des images, sont proposées deux œuvres
 de Shirin Neshat, *Rapture* et *Fervor*.

Les programmes français et dans le prolongement de la vocation des scènes artistiques
 belge avec Pierre Droulers, Meg Stuart, Jan Lauwers, Tg Stan... et italienne avec

Anselm Kiefer, Shirin Neshat, David Cronenberg, Salvatore Sciarrino, Meg Stuart, Gilles Jobin, Jan Lauwers, Pierre Droulers, Julian Crouch et Phelim MacDermott, Pietro Babina, Richard Maxwell, Romeo Castellucci, Ricardo Bartis, Tg Stan, Philippe Calvario, Bérangère Jannelle apparaissent pour la première fois au Festival d'Automne à Paris, rejoignant les artistes qui ont tissé son histoire depuis bientôt trente ans : **Trisha Brown, Mikhail Barychnikov, Peter Brook, Luigi Nono, György Ligeti, Peter Zadek, Bill Viola.**

Riche de la multiplicité des langues et des modes d'expression qui s'y croisent, l'édition 2000 témoigne du renouvellement des générations de créateurs, de la force et de l'actualité des contes et des mythes, transmis par ceux qui les portent, qu'ils soient conteurs en langue créole, maori ou en mandarin, ou bien chanteurs du *tazieh* persan.

Depuis 1972, loin de l'Europe, le Festival a proposé des traversées de l'Inde, de la Chine, de l'Australie, du Japon, pour en faire connaître les diverses formes d'expression. C'est dans ce même esprit qu'il propose un **programme Iran** et invite, à la suite des grands voyageurs du XIX^{ème} siècle, à découvrir **le Tazieh**, unique forme de tragédie traditionnelle du monde musulman évoquant la passion de l'Imam Hossein. Ce rituel présenté en trois épisodes est prolongé par un cycle de concerts de **musiciens du Khorâssân**, berceau de la civilisation perse et pays natal du poète Omar Khayam, et d'un **panorama du cinéma contemporain iranien**, -une trentaine de films pour la plupart inédits en France-. Enfin des écrivains d'Iran et de la diaspora sont conviés pour des rencontres et des lectures.

Après les monographies de Feldman, Ferneyhough, Kurtag, Lachenmann, Nono, Nunes, Stockhausen, le compositeur sicilien **Salvatore Sciarrino** est célébré avec un programme de quinze œuvres en cinq spectacles et concerts.

Dans le domaine des arts plastiques, le Festival d'Automne inscrit trois événements :

Anselm Kiefer investit la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière ; il y installe *Shebirat Kelim* - Le Bris des vases divins-, cinq tableaux de dix mètres sur cinq inspirés de la Kabbale et créés pour le lieu.

The Greeting - La Visitation-, de **Bill Viola**, suite d'images video sur un écran de plus de trois mètres sur trois, est présentée dans l'Eglise Saint-Eustache.

En regard du programme Iran, au Forum des images, sont proposées deux œuvres vidéo de **Shirin Neshat**, *Rapture* et *Fervor*.

LE FESTIVAL D'AUTOMNE 2000 EN CHIFFRES

Les programmes théâtre et danse témoignent de la vitalité des scènes artistiques belge avec **Pierre Droulers**, **Meg Stuart**, **Jan Lauwers**, **Tg Stan...** et italienne avec **Romeo Castellucci**, **Pietro Babina**.

Deux metteurs en scène abordent *Hamlet* de William Shakespeare ; **Peter Brook**, en anglais avec des acteurs britanniques, et **Peter Zadek**, en allemand, avec **Angela Winkler** dans le rôle-titre.

Un lieu de parole a été aménagé dans le réfectoire de l'ancien Couvent des Cordeliers. Sans amplification et dans un rapport de proximité avec le public, pour "**Babel Contes**", quinze conteurs de quinze pays, au cours de cinq semaines, y racontent histoires et mythes. Suivent les acteurs du cycle de poèmes mystiques des trois religions monothéistes, "**Les Dits de lumière et d'amour**".

Le programme cinéma réalisé avec les Cahiers du Cinéma, outre le panorama du cinéma iranien d'aujourd'hui, -Kaniush Ayari, Rakhashan Bani E'temad, Bahram Beyza'i, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Amir Naderi, Naser Taqva'i... - permet de voir l'intégralité de l'œuvre de **David Cronenberg**, ainsi qu'une exposition réunissant esquisses, scénarii, éléments de décors, et objets qui constituent l'univers du cinéaste.

La diversité et l'ouverture de cette XXIX^{ème} édition du Festival vers une génération de jeunes créateurs, rassemblant quarante productions en deux-cent cinquante soirées, ont été encouragées, au-delà des subventions de l'Etat, de la Ville de Paris et du Conseil régional d'Ile de France, par une aide exceptionnelle de la Mission 2000 en France et les contributions de mécènes fidèles.

Revenues de spectacles, 33,48 % : 5 493 000 F

Alain Crombecque

Méénat, 10,75 % : 1 370 000 F

Revenues divers, 1,41 % : 172 000 F

LE FESTIVAL D'AUTOMNE 2000 EN CHIFFRES

Au Festival d'Automne à Paris

35 productions de théâtre, opéra, musique et danse, pour la plupart des créations ou des tournées en France ou à Paris.

- ⇒ 3 expositions dont une commande
- ⇒ 2 cycles cinématographiques
- ⇒ 255 représentations ou concerts
- ⇒ 3 semaines de programmes cinéma
- ⇒ 100 journées de présentations d'exposition

BUDGET : 25 330 000 F HT

- ⇒ **Subventions**, 49,52 % : 12 544 074 F :
 - 8 704 701 F Ministère de la Culture et de la Communication
 - 3 839 373 F Ville de Paris
- ⇒ **Aides exceptionnelles**, 13,45 % : 3 406 521 F
(dont 2 448 579 F de la Mission 2000 en France)

- ⇒ **Recettes de spectacles**, 22,48 % : 5 695 000 F

- ⇒ **Mécénat**, 10,15 % : 2 570 694 F

- ⇒ **Recettes diverses**, 5,41 % : 1 115 925 F

Sur les lieux de spectacles

COORDONNEES ET CONTACTS

Au Festival d'Automne à Paris

Contact presse

Festival d'Automne à Paris - 156, rue de Rivoli - 75001 Paris

Téléphone : 01 53 45 17 00

Télécopie : 01 53 45 17 01

Réservation : 01 53 45 17 17

Site Internet : <http://www.festival-automne.com>

Email : festap@easynet.fr

Service de presse

- ⇒ Directeur de la communication : Patrick Duval
Téléphone : 01 53 45 17 00
e-mail : p.duval@festival-automne.com
- ⇒ Presse :
Corinne Moreau
Isabelle Baragan
Téléphone : 01 53 45 17 00
i.baragan@festival-automne.com
- ⇒ Relations publiques
Cristina Catalano - E-mail : cristina@festival-automne.com
Gérard di Giacomo E-mail : gerard@festival-automne.com

Site Internet

- ⇒ Contact site internet : Fabienne Regnaut
e-mail : regnaut@festival-automne.com

Vous pourrez trouver, entre autres, sur le site du Festival d'Automne à Paris

(Adresse url : <http://www.festival-automne.com> :

- ⇒ Le programme complet du festival en cours et les liens internet des artistes et partenaires,
- ⇒ les dossiers de presse du festival (sont maintenus en lignes les dossiers de presse des festivals antérieurs),
- ⇒ la revue de presse,
- ⇒ les ressources du festival en publication intégrale (ouvrages, catalogues, livret-programmes),
- ⇒ une liste de liens vers les sites des artistes invités et des partenaires du festival,
- ⇒ l'historique du festival (programmes de 1972 à 1999)

Sur les lieux de spectacles

Bertrand Nogent

| Lieu | Adresse / téléphone | Contact presse |
|---|--|---|
| Athénée Théâtre Louis Juvet | 5 square de l'Opéra – Louis Juvet 7 rue Boudreau 75009 PARIS 01 53 05 19 00 | Agnès Lupovici 01 45 49 33 12 |
| Centre Culturel Canadien | 5 rue de Constantine 75007 Paris 01 44 43 21 90 | Lydie Gagné |
| Centre Pompidou | Place Georges Pompidou 75004 Paris 01 44 78 12 33 | Anne-Marie Pereira 01 44 78 40 69 |
| Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière | 47 bd de l'Hôpital 75013 Paris 01 53 45 17 17 | Marcelle Chantel |
| Cinéma l'Arlequin | 76 rue de Rennes 75006 Paris 01 45 44 28 80 | |
| Cinémathèque Française Place de Chaillot | 7 avenue Albert de Mun 75116 Paris 01 53 65 74 74 | Philippe Brody |
| Cité de la Musique | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 44 84 45 00 | Philippe Provensal |
| Couvent des Cordeliers | 15 rue de l'École de Médecine 75006 Paris 01 53 45 17 17 | Marie-Luise Valette Jacqueline Allartier |
| Créteil Maison des Arts | Place Salvator Allende 94000 Créteil 01 45 13 19 19 | Bodo 01 44 63 05 05 |
| Eglise Saint-Eustache | Rue du Jour 75001 Paris 01 53 45 17 17 01 42 36 31 05 | Michelle Sengier 01 42 36 31 05 |
| Espace Châtelet | Parc de la Villette 75019 PARIS 01 40 03 75 00 | Bertrand Nogent |
| Espace Pierre Cardin | 3 avenue Gabriel 75008 Paris 01 53 45 17 17 | Marie-Luise Valette |
| Forum des images | Porte Saint Eustache 75001 Paris 01 44 76 62 00 | Catherine Walrafen |

| | | |
|--|---|--|
| Grande Halle de la Villette | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 40 03 75 00 | Bertrand Nogent |
| La Ferme du Buisson | Allée de la Ferme 77186 Noisiel 01 64 62 77 00 | |
| La Maison des Ecrivains | 53 rue de Verneuil 75007 Paris 01 49 54 68 80 | |
| MC 93 Bobigny | 1, bd de Lénine 93000 Bobigny 01 41 60 72 60 | Viviane Got |
| Odéon – Théâtre de l'Europe | 1, place Paul Claudel 75006 Paris 01 44 41 36 00 | Lydie Giuge |
| Opéra Comique | Place Boieldieu 75002 Paris 01 42 44 45 40 | Alice Bloch 01 42 44 45 50 |
| Opéra National de Paris - Amphithéâtre | Place de la Bastille 75012 Paris 01 40 01 17 89 | Pierrette Chastel |
| Théâtre de la Bastille | 76, rue de la Roquette 75011 Paris 01 43 57 42 14 | Irène Gordon |
| Théâtre de la Cité Internationale | 21, bd Jourdan 75014 Paris 01 43 13 50 60 | Philippe Boulet |
| Théâtre de la Ville | 2, place du Châtelet 75 001 Paris 01 48 87 54 42 | Marie-Laure Violette Jacqueline Magnier |
| Théâtre des Abbesses | 31 rue des Abesses 75018 Paris 01 48 87 54 42 | Marie-Laure Violette Jacqueline Magnier |
| Théâtre des Bouffes du Nord | 37 bis bd de la Chapelle 75010 Paris 01 46 07 33 00 | |
| Théâtre des Champs Elysées | 15 avenue Montaigne 75008 Paris 01 49 52 50 00 | Nathalie Sergent 01 49 52 50 70 |
| Théâtre du Châtelet | 1, place du Châtelet 75 001 Paris 01 40 28 28 28 | Magali Follea |
| Théâtre Nanterre-Amandiers | 7, avenue Pablo Picasso 92022 Nanterre 01 46 14 70 70 | Nathalie Gasser |
| Théâtre National de Chaillot | 1, Place du Trocadéro 75116 Paris 01 53 65 31 00 | Catherine Papegay |

Shockheaded Peter

THEATRE



Shockheaded Peter
Crouch et McDermott



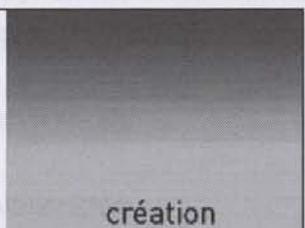
El Pecado que no se...
R. Bartis



L'idéaliste magique
P. Babina



House



Maxwell
Caveman
création



Décameron
B. Jannelle



Cymbeline
P. Calvario



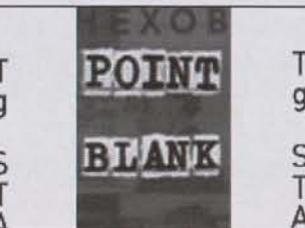
Genesis
Il Combattimento
R. Castellucci



Il Combattimento
R. Castellucci



JDX...



T
g
S
T
A
N
Point Blank



T
g
S
T
A
N
Quartett



Hamlet
P. Brook



Hamlet
P. Zadek

Shockheaded Peter

d'après Struwwelpeter, écrit par Heinrich Hoffmann
création en France

Mise en scène et décors :

Julian Crouch et Phelim McDermott

Musique, Martyn Jacques

avec : Julian Bleach, Anthony Cairns, Ewan Hunter, Tamzin Griffin, Jo Pocock,
The Tiger Lillies (Martyn Jacques, Adrian Huges, Adrian Stout)

Spectacle en anglais surtitré en français

Création Cultural Industry en collaboration
avec le West Yorkshire Playhouse et le Lyric Theatre Hammersmith.

Coréalisation Opéra Comique, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de Barclays Stage Partners, Arts Council of England et l'aide du British
Council



photographie © Gavin Evans

Opéra Comique

Du 28 septembre au 8 octobre

Du livre pour enfants au spectacle...

L'histoire de *Struwwelpeter*

Struwwelpeter, le livre

Il y a plus d'un siècle et demi, Le Dr. Heinrich Hoffmann, médecin psychiatre de Francfort, écrivit et illustra *Struwwelpeter* (*Shockheaded Peter*), une série d'histoires courtes macabres mettant en scène des enfants désobéissants.

Il raconte comment l'idée lui en est venue :

En 1844, peu avant Noël - mon fils aîné avait alors trois ans -, j'allai en ville afin de lui acheter un livre d'images adapté à ses pouvoirs de compréhension. Mais je ne réussis à trouver que de longs récits, des histoires très sottes, commençant et finissant par des remontrances du genre « Un enfant sage doit être sincère » ou « les enfants doivent toujours être propres ».

Ce soir-là, néanmoins, je rentrai chez moi avec un livre que je tendis à ma femme en disant : « Voilà ce que tu voulais pour le petit. » Elle le prit et s'écria d'un ton surpris : « Mais ce n'est qu'un cahier avec des pages blanches ! » « Oui, mais nous allons en faire un livre. » Voici comment. À cette époque, je suivais de nombreux enfants et je me heurtais régulièrement à leur méfiance vis-à-vis des médecins, qu'ils perçoivent le plus souvent comme des croque mitaines . En de telles occasions, je pus constater à quel point une feuille de papier et un crayon pouvaient me venir en aide. Une histoire inventée sous l'impulsion du moment, illustrée par quelques traits de crayon et racontée avec humour, calme le petit adversaire, sèche ses larmes et permet au médecin de faire son travail. C'est de cette manière que naquirent la plupart des scènes absurdes de *Struwwelpeter*. Certaines furent inventées ensuite, dessinées de la même manière impulsive, sans aucun souci de gloire littéraire. Le livre fut relié, déposé sous l'arbre de Noël, et l'effet sur mon petit garçon fut celui que j'espérais.

Introduction de *Struwwelpeter*

*Lorsqu'un enfant est sage,
sage comme une image,
— à table et tout le jour,
la nuit, un vrai amour —
à Noël forcément
il a de beaux présents.*

*Mais la méchante fille, le vilain garçon
qui casse sa dinette ou ses soldats de plomb,
qui renverse le lait et gaspille le pain,
ils ne méritent rien sous le grand sapin.*

*C'est à ce genre d'enfants que sont adressées
les histoires cruelles qui vont défiler.*

Du livre pour enfants au spectacle...

Jolies histoires et drôles d'images

Horrible et pourtant délicieusement stimulant, *Shockheaded Peter* et sa délirante galerie de méchants ont épouvanté et fasciné des générations entières.

Fidèle à l'esprit d'**Hoffmann**, notre *Shockheaded Peter* prend le contre-pied du théâtre musical contemporain, méprisant les effets high-tech au profit d'un décor de carton-pâte évoquant le monde perdu de l'illusion théâtrale victorienne, l'orgue de barbarie et le spectacle de foire ; un calendrier de l'Avent croisé avec une vidéo pop de la fin du XIXe siècle.

J'ai vu pour la première fois **Martyn Jacques et les Tiger Lillies** jouer dans un bar mal famé proche de la gare de Waterloo, fermé peu de temps après par les responsables de la sécurité. Le mélange d'agression et de vulnérabilité, de tendresse et de terreur, de Jacques, le tout sur des rythmes de music-hall, semblait parfaitement adapté à *Struwwelpeter*. Je lui ai donné le livre et, quinze jours plus tard, il me chantait au téléphone l'une des chansons les plus méchantes du spectacle, SNIP SNIP. **Phelim McDermott** est un metteur en scène, scénographe et acteur que je connais depuis le début des années 80, du temps où il était étudiant à l'université du Middlesex. Son association avec Julia Bardsley et, plus récemment, avec le metteur en scène et décorateur **Julian Crouch** (Improbable Theatre) évoquait également le monde de *Struwwelpeter*. Nous sommes tous allés voir Les Tiger Lillies ; Julian et Phelim ont ensuite complété l'équipe de créateurs, avec **Rachel Feuchtwang** (productrice associée), **Jon Linstrum** (éclairages), **Grame Gilmour** (décor) et **Kevin Pollard** (costumes).

Shockheaded Peter naquit au West Yorkshire Playhouse peu avant Noël 1997.

Michael Morris,

Directeur de Cultural Industry
Producteur de *Shockheaded Peter*

mars 1998

Théâtre de sang

Article réunissant plusieurs membres de l'équipe de *Shockheaded Peter* en scène paru dans le *Guardian*, 23 janvier 1999

Rachel Feuchtwang, productrice associée

Michael Morris (producteur) et moi parlions du projet de *Shockheaded Peter*. Michael a sorti une feuille où étaient notées des idées, je me souviens précisément de deux d'entre elles : « ça doit plaire autant aux adultes qu'aux enfants », « Ce doit être un spectacle entre la Prestidigitation et le Vidéo-clip du XIXe siècle ».

Martyn Jacques, auteur des chansons

Au départ, l'idée de Michael Morris était d'avoir une dizaine de personnes, avec des gens venus de disciplines diverses - marionnettistes, chorégraphes, metteurs en scène -, dont chacun chanterait une chanson. De la variété, pour ainsi dire. Mais la simple organisation d'une rencontre entre un tel groupe d'artistes s'est révélée impossible. En définitive, il a donc demandé à Julian Crouch et Phelim McDermott de créer un spectacle autour de mes chansons - je les avais déjà toutes écrites à l'époque. Près d'un an après en avoir parlé pour la première fois, nous nous sommes tous retrouvés lors d'un concert de Charlie Chuck à Riverside (...)

J'étais un peu méfiant vis-à-vis de Julian et Phelim, car je viens d'un milieu franchement sordide - punks, junkies, prostituées -, j'ai toujours vécu et travaillé avec des gens bizarres, et eux deux n'étaient pas du tout comme ça. J'étais par ailleurs très anti-théâtre, très anti-théâtreux, parce que voilà quelques années j'ai participé à une expérience théâtrale abominable (...)

Julian Bleach, acteur

Nous avons commencé par des ateliers. On s'est amusés à créer des choses avec des journaux, des marionnettes, des masques, des découpages en carton. Ce travail a duré pendant plus d'un an avant d'entamer les répétitions en novembre 97 (...)

Phelim McDermott, metteur en scène

Au départ, on voulait une scène tournante, mais c'était beaucoup trop cher. On a donc abouti à une maquette de théâtre victorien. A un certain niveau, *Shockheaded Peter* raconte ce qui se passe quand on monte un spectacle dans un

théâtre qui ne convient pas tout à fait parce que les portes sont trop petites et le décor bancal.

Mais personnage a également été construit avec la technique du mot unique. Tony Cairns et moi étions en train d'improviser, et le sujet qu'on nous avait donné était le Théâtre. Le personnage qui en est

Julian Crouch, metteur en scène

Ça me préoccupait de définir le décor trop tôt, parce que ça pouvait nous limiter, mais en fait, savoir ce qu'il allait être est devenu un avantage, on pouvait s'en servir pour jouer avec.

Un musée de figures de cire que j'ai visité à Morecambe il y a des années. Vous trembliez sur un mannequin couvert de furoncles, sans la moindre explication, rien qu'une pancarte avec une photo et un nom au genre : « L'homme s'est fait reconnaître ses erreurs ».

Kevin Pollard, costumes

Julian m'a demandé de me charger des costumes. J'ai fait beaucoup de recherches sur cette période au Theatre Museum, et je suis arrivé aux ateliers avec une pleine malle de vêtements, pour que les gens jouent avec : chapeaux, costumes, crinolines, etc. L'un des personnages, Frédéric le Cruel, est sorti tout droit de cette malle. Il y avait un costume d'enfant dedans, un des acteurs a réussi à l'enfiler, et il avait l'air si bizarre que nous avons décidé de nous en servir pour le spectacle.

Le spectacle à Leeds a été terrifiante, sur rien n'est fixé, et nous n'avions jamais joué le spectacle de bout en bout, il a duré près de deux heures et demie et ça paraissait une éternité. Nous avions d'innombrables notes sur tout le plateau nous disant où aller et que faire.

Phelim McDermott

Un jour, Julian a dit brusquement qu'on ne devrait pas penser aux enfants, mais aux parents. Ça a vraiment marqué une rupture. Nous nous sommes assis devant l'ordinateur et avons écrit une histoire commençant par : « Il était une fois... » C'était à tour de rôle, à raison d'un mot chacun, et nous sommes parvenus à l'histoire d'un couple qui a un enfant, il n'y a rien à lui reprocher, mais comme il ne correspond pas tout à fait à l'idée que ses parents se font de la perfection, ils essaient de se débarrasser de lui.

Les premières représentations, c'était vraiment l'enfer. On aurait dit qu'une bombe était prête à exploser.

Julian Crouch

Nous en avons écrit trois pages. C'était très bizarre, très riche, un peu comme si c'était écrit en transe chamanique ou par table tournante. Cela créait une structure : si vous enterrez quelque chose sous le plancher, à la première scène, il faudra que ça revienne plus tard. J'y ai vu l'expression de mes propres sentiments : l'idée de ce que c'est qu'être un parent ressort de sous les planches...

Revenir en courant pour manipuler une marionnette.

Tamzin Griffin, actrice

J'étais vraiment inquiète, parce qu'il ne semblait y avoir aucun fil narratif, mais quand on est allés à Leeds il y a eu un moment magique, vraiment alchimique, où Julian et Phelim ont brusquement tout rassemblé, comme des magiciens.

Outre le récit relatif aux parents, ce qui assure vraiment la continuité du spectacle, c'est le personnage de Julian Bleach, l'acteur et meneur de jeu.

Julian Bleach

Mon personnage a également été construit avec la technique du mot unique. Tony Cairns et moi étions en train d'improviser, et le sujet qu'on nous avait donné était Le Théâtre. Le personnage qui en est sorti était un vieil acteur un peu allumé, qui préside aux destinées d'un vieux théâtre tombant en ruines. J'ai beaucoup aimé que ce soit un vrai monstre égocentrique. Parmi les choses qui m'ont influencé, il y a un musée de figures de cire que j'ai visité à Morecambe il y a des années. Vous tombiez sur un mannequin couvert de furoncles, sans la moindre explication, rien qu'une pancarte avec une phrase d'allure biblique du genre : « L'homme sage sait reconnaître ses erreurs de conduite. » Il n'y a qu'un cheveu entre la comédie et l'horreur. J'ai toujours voulu trouver l'équivalent théâtral de ce musée, et c'est *Shockheaded Peter*.

Michael Morris

Tamzin Griffin

La première à Leeds a été terrifiante, car rien n'était fixé, et nous n'avions jamais joué le spectacle de bout en bout ; il a duré près de deux heures et demie et ça paraissait une éternité. Nous avions d'innombrables notes sur tout le plateau nous disant où aller et que faire.

Julian Bleach

Je n'ai pas vraiment trouvé la première terrifiante. Comme il n'y avait pas de script, on ne pouvait rien oublier. J'ai inventé chemin faisant.

Anthony Cairns, adaptateur et acteur

Les premières représentations, c'était vraiment l'enfer. On aurait dit qu'une bombe était prête à exploser.

Michael Morris, producteur

La meilleure place au théâtre, c'est les coulisses. C'est un tout autre spectacle, complètement frénétique. Des gens qui courent pour des histoires de flammes en carton qu'on doit faire passer dans des trous du plancher, puis qui montent l'escalier en courant pour manipuler une marionnette.

Phelim McDermott

A Leeds, un soir, Martyn s'est trompé de chanson, et il en a été tellement retourné qu'il est sorti de scène. Les ongles d'Anthony n'étaient pas encore prêts pour la scène suivante, alors Julian a rattrapé l'affaire en jouant Richard III.

Bizarrement, c'était parfaitement en situation, parce vu la manière dont il était habillé, il ressemblait à Laurence Olivier, et bien entendu Richard III est censé avoir assassiné ses neveux (...)

Pendant longtemps, Martyn n'a pas vu le spectacle, parce qu'il chantait toutes ses chansons les yeux fermés. Je crois que c'est pendant que nous étions au Lyric que Julian lui a offert un billet de cinq Livres chaque fois qu'il les ouvrirait. Il lui doit sans doute beaucoup d'argent à l'heure actuelle !

Tamzin Griffin

Ce n'est que quand nous sommes arrivés au Lyric Hammersmith que le public a vraiment marché, les gens ont commencé à vouloir des billets à tout prix (...)

Michael Morris

C'est le genre de spectacle dont on ne sait pas s'il va marcher tant que les gens n'ont pas applaudi. Le public est vraiment l'élément essentiel.

Rachel Feuchtwang

Nous pensions à une petite tournée, peut-être à quelques festivals d'été. Mais tout d'un coup, voilà que tout le monde en voulait. C'était devenu un vrai monstre.

Michael Morris

C'est un spectacle qui rappelle aux gens pourquoi ils vont au théâtre : on ne peut pas faire ça à la télévision.

Martyn Jacques

C'est une fête mortuaire. C'est délirant. Quand on mêle mortalité infantile et humour, ça marche.

Kevin Pollard

Je crois que pour beaucoup de gens ça soulève des questions sur leur propre enfance. Aujourd'hui encore, quand je vois ça, je suis si secoué que je ne peux m'empêcher de rire.

Shockheaded Peter : se cogner dans le noir et sur la scène

par Ben Brantley

New York Times, 19 octobre 1999

Bien qu'il paraisse tout droit sorti du *Cabinet du Docteur Caligari*, l'homme qui fait office de maître de cérémonies du *Shockheaded Peter*, *A junk opera* n'a pas l'air très effrayant, du moins pas autant qu'il voudrait.

Certes, joué par **Julian Bleach**, il ferait passer un de ses célèbres confrères, celui de *Cabaret*, pour le père Flanagan ; et il a vraiment une voix d'outre-tombe. Mais c'est de toute évidence un empêcheur de tourner en rond même quand il promet de nous conduire dans « la cave obscure de l'esprit », et dresse un catalogue macabre des morts atroces attendant les enfants désobéissants.

Sa tenue de croque-mort est déchirée à l'épaule, sa longue perruque noire tombe chaque fois qu'il va se livrer à un nouvel effet de Grand Guignol, et ses commentaires sépulcraux émergent par à-coups bredouillants d'une bouche cadavérique. Pourtant, il y a en lui une âcreté, un sentiment de fureur et de frustration tenace, qui suggèrent quelque chose de vraiment sinistre derrière ce masque de pantin macabre.

Être à la fois effrayant et ridicule est un mélange qui n'a rien d'exotique, mais ce qui fait l'originalité de *Shockheaded Peter* va bien au-delà. Tel qu'il est mis en scène, avec un sens soigneusement calculé du détail par **Phelim McDermott** et **Julian Crouch**, et une musique en rapport **des Tiger Lillies**, ce spectacle sait trouver les moyens théâtraux d'évoquer la mentalité amère et perverse d'une culture qui ne peut prospérer qu'en terrorisant ses jeunes.

(...)

Il est peuplé de créatures aussi pitoyables qu'improbables : acteurs délibérément guindés (six en tout), qui font penser aux rescapés d'une médiocre troupe itinérante victorienne, et à des marionnettes, humaines au point d'en être inquiétantes. Le personnage joué par Bleach, qui préférerait manifestement jouer Richard III (ce qu'il fait brièvement, et fort mal) est l'aboyeur de cette parade grotesque, proférant d'un ton hésitant de menaçantes déclarations sur les visions monstrueuses qui nous attendent.

La première du lot est un homme de grande taille, avec un catogan et un visage maquillé comme au kabuki, exprimant une fureur flamboyante et figée. C'est Martyn Jacques, directeur musical du spectacle, accordéoniste et baladin de service.

Sa voix de fausset très âpre est l'équivalent sonore de son visage : une sorte de cri de désaveu prolongé qui bascule souvent dans l'hystérie. Il narre d'abominables histoires, comme celle d'Augustus, qui dépérit jusqu'à se réduire à rien parce qu'il refusait de manger sa soupe, ou celle d'Harriet, la petite pyromane. Il s'achemine ainsi vers des paroxysmes frénétiques qui, après des pauses béantes, s'attardent en jubilant sur le mot « mort ».

Une ingénieuse série de tableaux vivants, rendus avec une méchanceté espiègle et stylisée, est conçue dans le même ton. Quand Harriet (**Tazmin Griffin**) meurt, sa jupe se relève pour devenir une muraille dévorante de tissu couleur de flamme, tandis qu'un énorme chat noir (Bleach, lors d'un de ses nombreux changements de costumes) suit la scène avec un détachement satisfait.

Conrad le suceur de pouce, incarné par une marionnette superbement mélancolique, saigne à mort dans des flaques de serpentins rouges, après avoir été amputé par « l'homme aux ciseaux à longues jambes » (encore **Bleach**). Une autre marionnette - un chasseur à lunettes - est abattue par un lièvre armé d'un fusil, qui entreprend ensuite de se suicider pour monter au paradis des lapins.

Toutes ces vignettes s'intègrent dans l'histoire du personnage titre, un bébé si répugnant que ses parents l'enterrent sous le plancher de leur salon. Ce crime pèse à papa-maman, qui se métamorphosent en simulacre de leur enfant, lequel, avec sa chevelure ébouriffée et ses ongles effilés, évoque un croisement entre l'*Eraserhead* de David Lynch et l'*Edward aux mains d'argent* de Tim Burton. La plongée des parents dans la démence prend la forme d'une fantasmagorie dans laquelle toutes les histoires horribles de la soirée se mêlent en un défilé fiévreux d'images disparates. Bien qu'elle soit présentée avec le même détachement obstinément maladroit que le reste, c'est une charge féroce, qui donne le sentiment que les cruautés accumulées pendant tout le spectacle viennent s'en prendre à la société qui les a engendrées.

Enfin, pour ainsi dire. **Shockheaded Peter** prend soin de toujours dégonfler ses propres prétentions, comme celles de ses goules pontifiantes. Même les passages à vide semblent calculés pour vous maintenir en porte-à-faux. Bleach, qui traduit la sottise du narrateur comédien avec une maîtrise éblouissante, en est finalement réduit à grommeler : « Tout ça n'a absolument aucun sens pour vous, n'est-ce pas ? »

Il n'en est rien, pourtant. J'ai rarement vu de spectacle qui s'approche d'aussi près du cœur obscur, conflictuel, de la vie de famille à l'époque victorienne, que cet inquiétant mélange de pastiche et de parodie (le *Dracula* de Mac Wellman en est un autre exemple). Les adultes le trouveront sans doute plus dérangentant que les enfants, bien que la fillette de dix ans qui m'accompagnait m'ait dit que la scène du pouce coupé était vraiment effrayante.

D'un autre côté, a-t-elle remarqué, il était difficile de prendre au sérieux le personnage de Bleach, surtout à la fin, quand il apparaissait dans cet incroyable costume de bébé qui lui allait si mal. Elle témoignait ainsi d'une ambivalence, entre frisson et rire nerveux, reflétant parfaitement celle de ce spectacle intelligent, plein d'imagination et surtout étonnamment subtil.

Biographies

Après avoir fondé leur propre compagnie, *Improbable Theatre*, les metteurs en scène **Julian Crouch** et **Phelim McDermott** poursuivent une collaboration fructueuse initiée depuis quelques années. Ils créent des spectacles à partir de matériaux inhabituels, brouillant la distinction entre metteur en scène et scénographe et témoignant d'une inventivité assez rare dans le monde du théâtre actuel. Leur *Songe d'une nuit d'été*, destiné à l'English Shakespeare Company, a reçu le Barclays / TMA Award de la meilleure production ; Parmi leurs précédentes collaborations, *Le Revizor* et *Le Bossu de Notre Dame* pour le West Yorkshire Playhouse, *le Doctor Faustus* et *Improbable Tales* pour le Nottingham Playhouse.

Phelim McDermott a également été acteur à la radio, au cinéma et à la télévision, de *Too Clever By Half* et *La Puce à l'oreille* (Old Vic Theatre, Londres), aux longs-métrages *Robin des bois* et *The Baby of Macon* de Peter Greenaway.

Quant à **Julian Crouch**, ses travaux de scénographe, directeur artistique et auteur d'effets spéciaux l'ont amené à travailler sur plusieurs films d'horreur et à collaborer avec Ken Russell et Steven Spielberg.

Les Tiger Lillies

Les Tiger Lillies défient toute description et travaillent selon leurs propres règles volontiers excentriques. Formés en 1989 par Martyn Jacques, ils ont passé le plus clair de la dernière décennie en musiciens itinérants allant de ville en ville dans toute l'Europe. Leurs chansons (qu'on a qualifiées de « pornographie surréaliste ») sont reprises sur de nombreux albums, dont *Ad Nauseam*, *Bad Blood and Blasphemy* et *Births, Marriages and Deaths*, tous parus sur le label Misery Guts Music. L'album consacré à *Shockheaded Peter* marque leurs débuts sur Warner Classics / NVC Arts.

Martyn Jacques

(chant, accordéon) est le fondateur des Tiger Lillies ; Ses chansons évoquent, avec force détails crapuleux, maquereaux, prostituées, drogués, *losers* et autres personnages peu recommandables. Il a écrit la musique de *Shockheaded Peter*, et son adaptation du texte a été publiée sous forme de livre, *The Ultimate Shockheaded Peter*.

les 7 et 8 octobre. Location : 01 64 62 77 77

L'Idéaliste magique

Dramaturgie, décors, son

Pietro Babina

création en France

de Pietro Babina par le Teatrino Clandestino

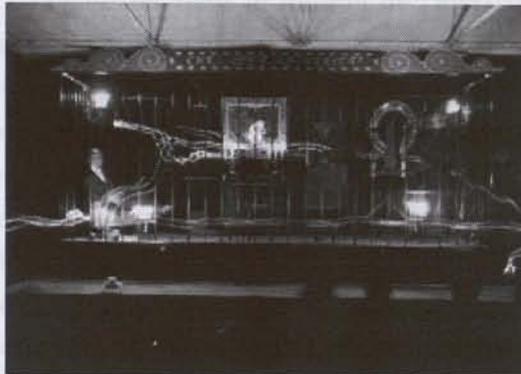
Costumes, Fiorenza Menni

Assistant, Simonetta Zanella

avec : Pietro Babina, Manuel Marcuccio, Fiorenza Memi

Coréalisation Théâtre de la Cité Internationale, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-Département
des affaires internationales et de l'ONDA.



photographie © Enrico Fredigoli

**Théâtre de la Cité Internationale
(La Resserre)**

Du 10 au 22 octobre

La Ferme du Buisson/Noisiel

les 7 et 8 octobre. Location : 01 64 62 77 77

Ce spectacle résulte d'une série d'écueils et de rencontres fortuites, mêlées à des interrogations autour de la science qui m'habitent depuis de longues années. La définition du concept de science est, me semble-t-il à l'origine du concept contemporain de l'objectivisme, de la théorisation systématique, de la critique comparative.

Un esprit scientifique développé, le refus de l'opposition traditionnelle entre la science et l'art, m'ont poussé à chercher l'origine de cet antagonisme rigide qui s'est considérablement accentué depuis deux siècles.

Les recherches ont commencé leur long voyage vers les temps passés et se sont arrêtées là où nous avons identifié le temps de notre sujet : le XIX^e siècle...

La découverte de la machine à vapeur à la fin du XVIII^e siècle, son grand développement au XIX^e et la théorie de Darwin créèrent l'idée tordue du progrès dans le tourbillon de laquelle l'art aussi fut happé, parfois même avec le consentement des artistes.

Ainsi, on s'est avili de plus en plus dans une lutte entre le compréhensible et l'objectif pour aboutir au paradoxe de distinguer « artiste de recherche » et de « non-recherche » tandis que l'unique distinction possible me semble être entre artistes et non-artistes.

Ce misérable abandon du mystère a provoqué le malaise qui nous a remués.

La recherche nous a fait entrer dans le monde de l'électrostatique qui nous a littéralement foudroyés ; c'était le lieu que nous cherchions : là où la science, la magie et l'illusion se fondaient l'une dans l'autre, où les capacités fantastiques des électrons nous frappaient sans que nous puissions les comprendre.

Nous avons découvert comment, à la fin du XVIII^e siècle et pendant tout le XIX^e siècle, on se réunissait pour des soirées électrostatiques, moments délicieux où les découvertes scientifiques allaient de pair avec l'émerveillement et l'imagination.

Avec l'aide de Maurizio Bigazzi, expert en reconstruction d'appareils scientifiques d'époque, nous avons décidé de reconstruire des appareils et une machine électrostatique et de reconstituer ces soirées scientifiques en recréant méticuleusement tous les détails, des machines jusqu'aux costumes.

Le décor est composé d'une Cage de Faraday dans laquelle ont lieu toutes les différentes expériences et où est notamment reproduite une Machine à Influence à double rotation de Wimshurst . Le public, quant à lui, est invité à suivre le spectacle à travers une paire de jumelles distribuée à l'entrée de la salle. Il découvrira à travers ce voyage insolite l'histoire de la science électrique à partir d'expériences réalisées entre le XVI^e et le XIX^e siècle.

Pietro Babina

Quand le théâtre se déguise en science

Par Roberto Sanna

20 avril 2000

Pour parler d'électricité, rendre visible la façon dont elle se produit, il faut d'abord plonger dans l'obscurité ; pour s'informer de la nature du théâtre, il faut se placer au degré zéro de la spectacularité. Et expérimenter l'un après l'autre tous ses effets. C'est ainsi que le Teatrino Clandestino (Petit Théâtre Clandestin), un groupe né il y a une dizaine d'années environ à Bologne et qui s'est fort honorablement imposé comme l'un des plus intéressants de la jeune scène italienne, propose avec « l'idéaliste magique » (joué par le Teatro delle Saline jusqu'à ce soir) une précieuse machine scénique qui génère métaphores et questions.

Le point de départ est la reconstitution d'une « soirée électrostatique », sorte de conférence démonstration pseudo scientifique très en vogue au dix-neuvième siècle. Avec une méticulosité de philologue, le groupe met en scène un conférencier pédagogue qui revisite l'histoire des recherches sur l'électricité, et ses aides, une femme soumise aux expériences, et un jeune savant responsable des appareils, qui permettent de reproduire le phénomène.

Mais dans la grande cage (la cage de Faraday, l'écran électrostatique à mailles métalliques qui soustrait à l'action des champs électriques externes les corps situés en son sein) dans laquelle on a enfermé les personnages, se produisent bien d'autres choses que la simple reconstitution – si intéressante soit-elle – des soirées du dix-neuvième siècle, entre démonstrations scientifiques et volonté illusionniste.

La conférence parfaitement vraisemblable, et apparemment des plus rationnelle, est constellée de moments « magiques », auxquels succède, de façon tout à fait imprévue, l'éclatement expérimental d'étincelles électrostatiques. Des soubresauts mystérieux viennent troubler le déroulement de la cérémonie. Un long baiser passionné entre la femme et l'assistant, un livre d'où montent des flammes, l'un des tabourets isolants, brusquement déplacé laissant la femme suspendue dans l'air, une tentative ironique de transformer les fauteuils en chaises électriques, et enfin les coups de revolver qui mettent fin à un hypothétique triangle sentimental. Des événements inattendus, des trucs de compagnie de charlatans, et c'est le mystère qui fait irruption. La vie même vient interrompre le jeu rationnel qui vise justement à expliquer le mystère de la vie.

Alors aux yeux du spectateur, qui scrute la pénombre avec les jumelles qu'on lui a fournies à la billetterie, tandis que le conférencier cite le romantique Novalis et s'interroge sur le Moi, la cage de Faraday apparaît comme un cube scénique dans lequel la métaphore se déplace de l'électricité au théâtre. D'ailleurs le pédagogue ne rappelle-t-il pas le « raisonneur » pirandellien, qui observe et explique avec détachement tandis que les deux autres personnages « vivent » le drame ? Ou

encore la vie qui jaillit – généralement par le biais de l'élément féminin - dans la cage où est enfermé le Moi, comme chez Strindberg ou chez tant d'autres grands auteurs de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle ?

Phénomène naturel et mystérieux, expérience unique grâce à laquelle le spectateur parvient à comprendre quelque chose de lui-même, cérémonial évocateur, laboratoire des conflits entre sujet et objet, Art et magie de baraque foraine, le mystère de la théâtralité devient perceptible, lorsque, sortis de scène le candélabre à la main, les acteurs, en une ultime tentative, abandonnent le public dans une obscurité totale.

avec : Laurena Allary

Yehuda Durniyas

Teatrino Clandestino

Gary Wilmes

Fondé en 1990 par des acteurs diplômés de l'Ecole de Théâtre de Bologne, le Teatro Clandestino est constitué de trois membres permanents, Fiorenza Menni, Manuel Marcuccio et Pietro Babina.

Après avoir participé à différents ateliers, et fondé un laboratoire théâtral pour enfants, le Teatro Clandestino présente ses premiers spectacles dès 1990. Après *Il tempo morto* dirigé par Pietro Babina (1990) suivent *A porte chiuse* (d'après *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre en 1992), *Sogno in tre quadri e corcice* (1993), *RAP* (*Resuscitato Amleto Parla*, d'après Shakespeare), *Mondo* qui remporte en 1996 le prix ETI et le prix spécial de la critique Bartolucci, *L'idealista magico* (1997), *30 contro 30, 10* (1998), *Tempesta* (d'après Shakespeare (1999)), *Si prega di non discutere di casa di bambola*, (d'après *Maison de poupée* de Ibsen), *Otello* (2000). La compagnie prépare actuellement une adaptation de *Hedda Gabler* de Ibsen.

Tournée

L'idéaliste magique sera repris au Maillon, Théâtre de Strasbourg, du 9 et 13 janvier 2001.

Tél. : 03 88 27 61 81

Créteil Maison des Arts (petite salle)

Du 10 au 14 octobre

House an

création en France

Mise en scène et musique

Richard Maxwell

Décors, Jane Cox

avec : Laurena Allan, Tony Tom, Tony Vasquez

Yehuda Duenyas Sherratt et Bryan Kelly

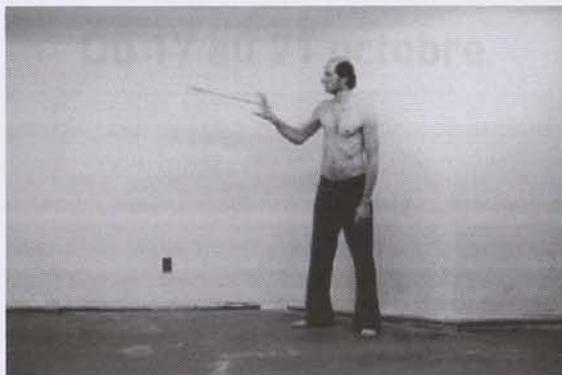
Douglas Reilly, anglais surtitré en français

Gary Wilmes.

Spectacle en anglais surtitré en français Créteil Maison des Arts, Festival d'Automne à Paris

Production Creative Capital. Coréalisation Créteil Maison des Arts, Festival d'Automne à Paris

Créteil Maison des Arts (petite salle)



photographie © Olivier Chabrilange

Créteil Maison des Arts (petite salle)

Du 10 au 14 octobre

Caveman

création en France

Mise en scène et musique

Richard Maxwell

Décors, Jane Cox

avec : Jim Fletcher, Tony Torn, Tory Vasquez.

Musiciens : Scott Sherratt et Bryan Kelly

Spectacle en anglais surtitré en français

Production Creative Capital. Coréalisation Créteil Maison des Arts, Festival d'Automne à Paris

Créteil Maison des Arts (petite salle)

Du 17 au 21 octobre

House en avec Richard Maxwell

Cette histoire familiale de vengeance et de meurtre où le banal côtoie l'épique met en scène quatre personnages, le Père, l'Épouse, le Fils et Mike, présents sur scène tout au long de la pièce. Tout commence avec une famille très ordinaire pendant une journée très ordinaire, jusqu'à ce que survienne un inconnu cherchant vengeance...

En créant cette œuvre, en 1999, Richard Maxwell a développé son propre processus de mise en scène, qui consiste à dépouiller l'argument à l'extrême afin de parvenir à une neutralité totale.

Le décor est la réplique exacte du lieu de répétition où la pièce a été travaillée.

Créé en juin 1998, House a reçu en 1999 le prestigieux Obie-Award, et a été présentée à New York au Performance Space 122, et à l'Ontological Theater (le Théâtre de Richard Foreman). Après sa création, le spectacle a été repris au Wexner Center for the Arts de Columbus, (Ohio), aux festivals d'Amsterdam et de Vienne et au Theater der Welt de Berlin.

Caveman

Caveman met en scène trois personnages : une femme qui tente de retrouver son fils perdu, et deux hommes qui cherchent à se dominer mutuellement pour posséder la femme.

Je me suis mis à travailler sur la pièce en cherchant à déterminer à quel moment l'humanité a reçu le don (ou le malheur) de la raison, et en essayant d'imaginer ce qui s'est passé alors. J'ai commencé par ce célèbre portrait, si plein de clichés, de l'homme des cavernes (Caveman), qui courtise une femme en l'assommant d'un coup de massue et la jette sur son épaule. Mais à mesure que le processus évoluait, je me suis rendu compte que Caveman est également une tentative de retracer l'histoire de la narration jusqu'à son niveau le plus primitif.

Cette pièce a été présentée en janvier 2000 à SoHo à New York, dans le cadre d'un atelier. La création réelle se fera à Créteil, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Quelles sont vos influences ?
La plupart sont musicales : des groupes novateurs comme Big Star, le Clash, les Sex Pistols, John Lydon, Elvis Costello, Robyn Hitchcock, des groupes qui ont quelque chose de neuf et d'excitant. J'aime essayer de trouver ce qui s'est, ce qu'ils cherchent, je crois que pour une grande part ça vient de mon attitude. J'ai toujours été fasciné par les gens insultants et provocateurs. L'énergie du mouvement punk anglais à la fin des années 70 où les gens démythifiaient les superstars... n'en finit pas de me fasciner.

Entretien avec Richard Maxwell

Propos recueillis par de Jason Zinoman

New York Theatre, décembre 1999

Comment les acteurs font-ils pour s'adapter à votre style ?

RM : C'est difficile, et chacun a une réaction différente. Mais je n'appelle pas ça un style, j'appelle ça un processus. « Style » suggère un résultat final, une image visuelle qu'on vous donne pour ce qui est le résultat final. C'est quelque chose dont nous parlions au Cook County : nous n'étions pas voués au résultat final, à la belle image. Nous sommes fermement en faveur du processus. Certaines personnes pensent parfois que c'est plat et monocorde. Mais ce que j'essaie vraiment de faire, c'est de parvenir à un point de dépouillement extrême et supprimer tout ce qui n'est pas nécessaire à ce que je juge indispensable. J'appelle ça la recherche de la neutralité ; je veux réduire le « personnage », aux tâches qu'un acteur accomplit sur scène - le texte, les places, aller d'un point à un autre - et laisser le public déterminer ce qu'est ce personnage. Ce qui rend la chose intéressante, c'est qu'on ne sait pas ce qui va se passer. C'est pourquoi j'aime travailler avec des non-acteurs, parce que leur palette, leur vocabulaire d'interprétation, sont différents de ceux des acteurs formés.

Pourquoi y a-t-il toujours de la musique et des chansons dans vos pièces ?

Quand je suis devenu metteur en scène, j'ai décidé de ne pas me conformer à l'idée qu'on se faisait d'un metteur en scène. J'étais résolu à me servir de ce qui serait à ma disposition. Il se trouve que je joue de la guitare ; j'ai joué dans des groupes au lycée et en Faculté et que j'aime écrire des petites chansons pop. J'aime aussi l'idée d'écrire des comédies musicales. L'idée même de la comédie musicale où nous sommes prêts à accepter l'idée que quelqu'un, au plus fort de l'émotion, se mette à chanter, est parfaitement absurde. C'est vraiment superbe, c'est une idée qu'on accepte et qu'on comprend. Mais si vous y réfléchissez, c'est ridicule. Ça m'intéresse en tant que genre.

Quelles sont vos influences ?

La plupart sont musicales : des groupes novateurs comme Devo, le Clash, les Sex Pistols, John Lydon, Elvis Costello, Robyn Hitchcock, des groupes qui ont quelque chose de neuf et d'excitant. J'aime essayer de trouver ce que c'est, ce qu'ils cherchent, je crois que pour une grande part ça vient de mon attitude. J'ai toujours été fasciné par les gens insolents et provocateurs. L'énergie du mouvement punk anglais à la fin des années 70 où les gens, démystifiaient les superstars... n'en finit pas de me fasciner.

Le théâtre peut-il être subversif et insolent comme ces groupes l'étaient ?

C'est difficile à dire, mais je pense qu'on peut y arriver. Cependant, il faut être vigilant car, au théâtre, si vous cherchez vraiment l'insolence, cela peut devenir pervers. Subitement, ce désir peut se transformer en quelque chose de commercial et de convenu.

Exprimer l'inexprimable avec de longues pauses

par Ben Brantley

New York Times - 8 décembre 1998

Comme l'attestent les œuvres pleines de trous de Harold Pinter, le silence peut être le meilleur ami du dramaturge et remplacer d'innombrables mots et gestes. Bien placé, judicieusement étiré, il peut créer le suspense et susciter une tristesse contemplative (...)

Or, voici Richard Maxwell, homme de théâtre jeune et talentueux spécialisé dans ce qu'on pourrait appeler le silence aseptisé. *House*, la pièce longue d'une heure qu'il a écrite et dirige au Performance Space 122, est ponctuée d'abîmes sans paroles. Mais tandis qu'elle raconte une histoire d'administration corrompue, d'homicide et de fuite devant un assassin, les quatre interprètes retombent constamment dans le mutisme, quelque part entre une légère angoisse et l'insensibilité. (...)

M. Maxwell, qui a 31 ans, a déclaré lors d'une récente interview au Village Voice que son style était un anti-style visant à « approcher la neutralité d'aussi près que possible ». Contentez-vous de placer les acteurs sur scène, suggère-t-il, laissez-les dire leur texte, puis laissez le public remplir les blancs.

Une telle déclaration est pour le moins un peu roublarde. *House* ne donne nullement l'impression d'être menée au hasard. La tessiture des interprètes tiendrait sur deux lignes d'une portée musicale, mais on a le sentiment que chaque inflexion a été définie avec précision, comme leurs déplacements lents et somnolents. *House* est aussi composée qu'une mise en page de *Vogue*. Elle ne serait pas aussi efficace, sinon.

Au début, la soirée promet pourtant d'être irritante. Le programme comprend une malicieuse « note sur le décor », expliquant que Jane Cox, qui l'a conçu, a recréé la salle de répétition de Manhattan dans laquelle la pièce a été travaillée. C'est un endroit blanc et vide, avec des tuyaux, du plâtre qui s'écaille, un téléphone payant fixé au mur, où sont aussi collés des menus de plats à emporter. L'urinoir de Duchamp vous vient à l'esprit, et tout semble travaillé dans le moindre détail.

Puis les acteurs entrent en scène et se placent en ligne, vêtus de tenues de supermarchés recyclées par l'Armée du Salut, dans des poses empruntées à La

Nuit des morts-vivants. Il y a le Père (Gary Wilmes) qui accumule avec un léger accent étranger des phrases sans suite à l'américaine ; le Fils (John Becker, un écolier de Park Slope), qui a le regard vide des enfants posant pour Diane Arbus ; et l'Épouse (Laurena Allan), boule d'énergie négative, le front barré d'une grande mèche, qui périodiquement offre à son mari et à son fils une assiette de toasts. Sur le côté, tout en angles et en regards d'oiseaux, Mike, vêtu d'un complet veston (...)

Maxwell a brossé une intrigue bien nette avec un minimum de détails, qui fait l'effet de fragments de conversation surpris dans un train ou un restaurant. Le Fils ne sait pas comment le Père gagne sa vie, et si le Père aime répéter : « Pose-moi n'importe quelle question », ses réponses n'ont jamais aucun rapport avec ce que lui a demandé son fils.

Chacun des acteurs a droit à un intermède musical en solo, une chanson interprétée sur des mélodies heavy metal diffusées par un magnétocassette qu'ils tiennent à la main. Tous chantent les grands sentiments, très platement (mais de manière très diversifiée) et très gauchement, sans bouger d'un pouce. Mal jouer est un art et on s'y adonne sans ce mépris ou ce ton d'excuse qui suffisent à tout gâcher.

En fait, la soirée est très émouvante. On a le sentiment d'avoir affaire à une humanité à laquelle le langage fait défaut depuis bien longtemps, et dont les efforts pour communiquer restent peu convaincus, comme s'il s'agissait de rituels d'une tribu ancestrale dont on se souviendrait vaguement. Derrière leur apparence mécanique, les acteurs livrent juste ce qu'il faut de sentiment de malaise pour susciter la sympathie. Et s'il a créé des personnages totalement engourdis, M. Maxwell n'a pas commis l'erreur de laisser cet engourdissement gagner le public.

Qu'est-ce que tout cela a de nouveau ? Mais le nouveau existe-t-il encore ? Il est vrai que l'œuvre de M. Maxwell semble avoir de nombreux précurseurs, de Dada à Warhol. Mais, à la fois auteur et metteur en scène, il a un sens du rythme et de la composition très sûr qui donne à la pièce une véritable cohérence.

L'épreuve décisive de ce genre de théâtre survient une heure environ après la fin. Chaque fois que vous parlez ou écoutez quelqu'un d'autre, avez-vous la déroutante sensation d'entrer dans l'univers du spectacle que vous venez de voir ? Avec *House*, la réponse a toutes les chances d'être positive.

Richard Maxwell

Agé de 33 ans, Richard Maxwell est à la fois auteur, metteur en scène et compositeur. Il entame sa carrière professionnelle à Chicago, en 1990, en obtenant une bourse pour travailler avec la Steppenwolf Theatre Company. C'est également dans cette ville qu'il est devenu fondateur et metteur en scène du célèbre Cook County Theater Department. Après avoir pris part, en tant qu'auteur et metteur en scène, à la série Blueprint, créditée d'un Obie-Award, il a poursuivi sa carrière à New York, présentant ses pièces au SoHo Performance Space 122, à l'Ontological Theater, à l'Independent Art, à HERE et au Williamstown Theater Festival. Parmi ses pièces, Cowboys & Indians (co-auteur : Jim Strahs), Ute Mnos V. Crazy Liquors, Burger King, Flight Courier Service, Billings, Burlesque et Fable.

Eva.

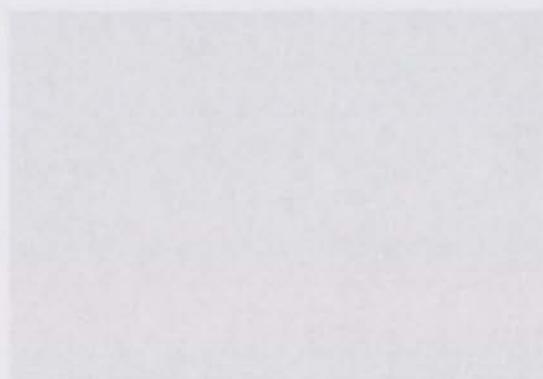
Spectacle en italien surtitré en français.

Production Sorites/Aldo Sardo. Coproduction Holland Festival/Antterdam, Zürcher Theater Spektakel/Zürich, Hebbel Theater/Berlin, Le Maillet-Théâtre de Strasbourg, Perth International Arts Festival/Western/Australie, Centre Dramatique National/Orléans/Laïres-Centre.

Avec le soutien du Teatro Fondi-Capote.

Cofinancement Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-Département des affaires internationales.



www.odéontheatredeleurope.com

Odéon-Théâtre de l'Europe

Du 19 au 25 octobre

Genesi (from the Museum of Sleep)

Texte et mise en scène, décors et autres sons

Romeo Castellucci

Societas Raffaello Sanzio

Musique, Scott Gibbons (Lilith)

Partition vocale et rythme dramatique, Chiara Guidi

Choreutique, Claudia Castellucci

avec : Michele Altana, Maria Luisa Cantarelli, N'Diaga Diop, Renzo Mion, Vadim Petchinski, Franco Pistoni et avec Teodora, Demetrio, Agata, Cosma, Sebastiano, Eva.

Spectacle en italien surtitré en français.

Production Societas Raffaello Sanzio. Coproduction Holland Festival/Amsterdam, Zuercher Theater Spektakel/Zürich, Hebbel Theater/Berlin, Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, Perth International Arts Festival Western/ Australia, Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre.

Avec le soutien du Teatro Bonci-Cesena.

Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-Département des affaires internationales



photographie © Societas Raffaello Sanzio

Odéon-Théâtre de l'Europe

Du 19 au 25 octobre

Il Combattimento

Musique : Claudio Monteverdi (Madrigali guerrieri et amorosi, Libro VIII) set Scott Gibbons (Combattimento in liquido)

création en France

Mise en scène, décors et costumes

Romeo Castellucci

Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci

Ensemble Concerto/Roberto Gini - Scott Gibbons

Dramaturgie, Chiara Guidi

Direction musicale, Roberto Gini

avec : Lavinia Bertotti (soprano), Mario Cecchetti (ténor), Vincenzo Di Donato (ténor), Salvo Vitale (basse) et les musiciens de l'Ensemble Concerto et Michele Altana, Claudio Borghi, Gregory Petitqueux, Claudia Zannoni

Spectacle en italien surtitré en français

Production Societas Raffaello Sanzio, KunstenFestivaldes Arts. Coproduction Wiener FestWochen, Holland Festival/Amsterdam,

Biennale di Venezia - Settore Teatro , Le Maillon-Théâtre de Strasbourg. avec le soutien de la Fondazione Teatro La Fenice -

Venezia et du Teatro Bonci - Cesena. Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris. Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-Département des affaires internationales.



photographie©Societas Raffaello Sanzio

Odéon-Théâtre de l'Europe

Du 11 au 14 octobre

Le point de départ est le premier livre du Pentateuque.²

Cette représentation veut être abyssale, pénétrante et immédiate à travers ses figures, lente et convalescente à travers son souvenir. Car les événements de la création sont impressionnants. Toute chose dans la Genèse est génétique et génitale. Adam et Eve ont été créés et, en ces premiers jours de l'humanité, la mort qui représente la fin de chaque genèse ne fait pas encore son apparition.

Dans cette expansion originelle d'être "à la source", personne n'a encore expérimenté la fin. La mort arrivera plus tard par la main homicide de Caïn. Dorénavant, chaque acte de création, mais on pourrait aussi dire "chaque acte" tout court, porte en soi, tel un noyau noir, sa charge négative, la puissance du non-être qui mine, de l'intérieur, chaque prétention d'existence. Chaque acte succombe. C'est donc à travers les yeux de Caïn, pleins de l'expérience tragique du vide que cette Genèse est lue et représentée. C'est à travers le "non" de Caïn qu'on voit la Genèse. Caïn est le premier qui accueille le duel dramatique entre deux polarités fondamentales de l'acte humain: le début et la fin. Il découvre aussi le fort contraste de leur cohabitation qui, en lui, allume les étincelles qui interrogent le sens du destin.

Le début et la fin poursuivent les habitants du monde ; c'est l'orbite de cette Genèse. Ces dispositions originaires s'excluent ; cela n'élimine pas le lien, mais, au contraire il l'augmente ; et voilà le drame générique de chaque création et de chaque commencement. L'art exprime la couleur et le chant de la rupture entre ces deux forces qui, même en contradiction entre elles, sont inséparables.

Et le théâtre évoque cette rupture davantage encore, à travers une représentation qui, comme on sait bien, finit par se répéter. Cette *Genesi*, comme un vrai *teatrum chemicum* soulève le problème génétique et le problème génital du théâtre ; elle vise à l'énigme de la genèse artistique et de la vie récréée, revécue, double du théâtre.

Dans cette grandiose évocation du "premier jour" du monde, la scène rassemblera, à côté des acteurs, les technologies cinétiques, optiques et acoustiques de la représentation, comme magma élémentaire et projeté vers le futur du monde ; comme pure abondance des langages et des sensibilités humaines, la scène palpitera et s'animera, comme pour donner la vie au « premier jour du théâtre ».

Romeo Castellucci

²Cinq premiers livres de la Bible que les juifs désignent sous le nom de Torah (la Loi)

Intervention orale de Romeo Castellucci

Extrait de la video-installation « Le Pèlerin de la matière », conçue par Romeo Castellucci et Chiara Guidi

pour l'Académie Expérimentale des Théâtres - Action le Théâtre des Limites –

Théâtre de la Cité internationale mars - 2000

Coproduction Académie Expérimentale des Théâtres, le Maillon Théâtre de Strasbourg, Societas Raffaello Sanzio

Lorsque je prépare un spectacle, un travail, je pars d'un petit cahier de notes que je remplis chaque jour. Je recueille sur ces feuilles toutes les sensations que la journée me procure en sachant que ce cahier impressionniste constituera la matière première du travail qui suivra.

En le feuilletant, je m'aperçois immédiatement que c'est un chaos, un véritable recueil de déchets, quelque chose qui a été jeté. Je me trouve donc, en quelque sorte, dans les mêmes conditions que Dieu : je dois élaborer ce chaos pour pouvoir en extraire quelque chose.

Au commencement, tout artiste sait que la scène vide est comme la mer des infinis possibles : il sait aussi que la scène est terreur. Ce n'est pas tant la terreur du vide, que la terreur du plein : il y a trop de choses, la quantité nous submerge. La matière est obscure. Il s'agit donc pour moi de comprendre ce que contient réellement ce cahier. Je le relis donc plusieurs fois et émergent alors des traces, des lignes, des constellations dont les contours se précisent nettement.

Je ne fais rien d'autre que suivre cette constellation et, à travers ce parcours, un nom vient à ma rencontre (...) Le titre, selon moi, doit avoir une consonance musicale ; il doit résonner exactement comme un bronze et correspondre à une intonation juste.

Quand j'ai trouvé le titre, alors commence un autre travail, une autre étape, une lutte entre l'ordre et le désordre.

Dans le cas de la *Genèse*, j'ai pris le livre de la Bible, je l'ai lu plusieurs fois, de très nombreuses fois, selon une technique que connaissent bien les forgerons, en martelant. Marteler, marteler, marteler le texte jusqu'à l'étaler. Il doit être réchauffé par le martèlement de la lecture et, grâce à ce martèlement, s'ouvrent des seuils nouveaux. Ce n'est qu'avec l'obsession qu'on réussit à vaincre des portes infranchissables.

À ce moment, intervient alors mon cahier de déchets, d'ordures et la rencontre, l'affrontement ont lieu.

Paradoxalement, se met en place un travail de philologie classique. C'est un travail sur les racines que j'accomplis pour pouvoir justement m'en affranchir. Ce n'est pas un travail de dévotion sur les textes ou de foi, bien au contraire. Il n'y a jamais un « travail de foi » sur ces textes parce qu'il faut connaître mieux son ami que son ennemi.

De la rencontre de ces deux dimensions naissent les problèmes d'ordre dramaturgique et technique auxquels j'adore me confronter. C'est ce qui me passionne, vraiment parce que c'est un plongeon dans la matière.

Quant à la problématique du début et de la fin, omniprésente dans *la Genèse*, il est évident que le théâtre la porte ontologiquement en lui-même, dans ses fibres profondes, qu'ils se pénètrent l'un l'autre.

Le théâtre naît au moment même où il meurt et vice-versa.

Traduit de l'italien par Jean-Louis Pourvoyeur

L'anti-bible est un chef d'œuvre

Par Franco Quadri

Extrait de *la Repubblica* - 8 janvier 2000

Il s'agit là d'une œuvre d'art originale par son langage et sa thématique. D'une œuvre ancrée dans son époque, qui ne craint pas de susciter la polémique en s'attaquant au problème des origines de l'homme, et qui allie au contraire à cette douloureuse réalisation une piété qui justifie largement les longs applaudissements de la salle, debout à la fin du spectacle.

Quelques rares mots en hébreu - les paroles sacrées de la création -, précèdent seuls une fresque monumentale entièrement fondée sur le langage visuel, soutenu par les dissonances computerisées de **Scott Gibbons** ou des chorales de Gorecki, passant du noir cosmique des débuts traumatiques à la blancheur et aux tonalités rougeâtres des deux sections suivantes, tenant compte de la progression de l'histoire, de la science, de l'art. Derrière l'œuvre divine ne se cache pas le superbe geste imitatif du metteur en scène qui la réinvente avec passion : ce voyage « depuis le musée du sommeil » comme l'annonce le sous-titre, n'est qu'une re-création de la création sur un contexte d'objets...

La représentation suit, comme dans un flash-back, le trajet de la lumière d'un objet ou d'un sujet à un autre selon un complexe itinéraire de réactions chimiques inexorables dans leur déroulement, expression d'une nécessité, progressivement effacée par les jets de la poudre divine qui efface tout, couvrant même de gravats ces batteries, machines de vie qui participent à une composition visuelle à la

Duchamp. Dieu est un noir nu et puissant que nous ne voyons que de dos. L'histoire nous est racontée du point de vue de Lucifer, l'ange condamné à incarner le Mal. Il emprunte ici la silhouette émaciée et gesticulante de Francesco Pistoni que nous voyons d'abord sous les traits d'un scientifique et qui disparaît ensuite par une porte étroite dans l'obscurité bruyante du chaos.

Ce guide dramatique est accompagné, comme second lecteur de l'histoire, de Caïn, victime en réalité de sa propre innocence ; à côté de l'ange chassé par l'épée de feu comme sur la toile de Masaccio³, il y a le premier homme, parce que Adam se tord enfermé dans une châsse, cherchant une forme pour son propre corps. Le créateur des races et le fondateur des villes sera le fils maudit, celui qui tue Abel en croyant jouer, entre les oscillations d'un cercle et les jeux de chiens : homicide par amour, c'est lui qui fera pour la première fois l'expérience de la mort, en recevant la couronne du pouvoir de sa mère Eve, déjà martyrisée par la souffrance parce qu'elle a un sein coupé, comme lui a un bras difforme.

Au centre du spectacle, à la place du Jardin d'Eden, il y a le camp de concentration d'Auschwitz, c'est-à-dire le point le plus négatif auquel mènera la création, soulignant le thème sans cesse réitéré ici de l'ambiguïté du mal et du silence absent de Dieu. Entre des toiles blanches et un plaisant fond sonore de chansons des années trente et quarante, dans une vision d'une grande intensité poétique, le lieu d'extermination se présente comme un terrain de jeu où six enfants (ceux du metteur en scène et de sa collaboratrice Chiara Guidi) jouent avec un petit train en égrenant quelques répliques surréelles tirées d'*Alice*, de Lewis Carroll. Mais il suffit d'une terrifiante décharge énergétique pour dénoncer la réalité absurde qu'ils traversent, tandis que du ciel tombent des organes humains et que résonne la voix coassante et prophétique d'un artiste visité par la douleur de la folie comme Antonin Artaud.

On pourrait continuer pendant longtemps encore. Linéaire et surchargée de citations, cette Genèse, comme n'importe quel autre chef-d'œuvre, offre de multiples clés de lecture : elle pourrait même être la simple histoire enfantine ou symbolique d'une chaussette contenant une patte de poulet qui par une complexe succession de passages mène de Dieu à Caïn, pendant qu'un petit robot métallique applaudit en contrefaisant les gestes du public. À voir et revoir...

³ Fresques de la chapelle Brancacci, Florence. (Adam et Eve chassés du paradis) (N.d.T.=

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

Le "Combattimento" est un épisode tiré du poème en vingt chants *La Gerusalemme liberata* écrit par Torquato Tasso à la fin du XVI^e siècle.

L'histoire se déroule pendant la Première Croisade (1095-99) et plus précisément, durant les derniers mois où ont lieu le siège de Jérusalem et la conquête chrétienne du Saint Sépulcre. Alors qu'à Jérusalem le roi sarrasin Aladin menace les Chrétiens qui sont en ville, l'archange Gabriel confie à Godefroy de Bouillon la sainte entreprise de libérer la ville. Tancrède qui combat à ses côtés affronte un chevalier païen inconnu et le frappe mortellement. Lorsque, pour le baptiser, il soulève le heaume de son armure, Tancrède reconnaît en son adversaire sa bien aimée Clorinda.

La cantate de Monteverdi est incluse dans le Livre VIII des madrigaux. Donnée à Venise au cours du carnaval de 1624, l'œuvre est destinée à une exécution scénique. Elle peut être donnée sous de multiples formes, mimée, dansée ou intégrant le jeu des chanteurs.

Notes pour la mise en scène

La guerre et l'amour, le féminin et le masculin, la foi et le désenchantement, la mort et Eros, le vrai et le présumé, chaque élément de ce drame est divisé en deux âmes opposées par la lame du contraire.

Le *Combattimento* nous conduit à l'élément historique de l'expérience des Croisades. Cette remarque est fondamentale pour saisir la portée spirituelle - mais aussi corporelle - de cette pièce. Cependant, ici, la donnée objective de cette croisade inverse sa signification par le signe même qui la caractérise : la croix. Le symbole croisé « latin » sur la poitrine des soldats se réorganise pour réapparaître transformé en croix grecque qui devient alors le symbole moderne de la croix rouge.

Grâce à ce renversement sémantique - mais non pas formel – on peut voir dans le *Combattimento* monteverdien les personnages plongés dans une intériorité biologique, universelle et épique que seuls les gamètes peuvent représenter.

Il sera alors possible d'apercevoir, à travers la projection d'un microscope biologique, un vrai combat de spermatozoïdes vivants à l'assaut de la vie, afin que le frémissent de ces petits êtres puisse signifier sur un plan universel l'armée mystique des Croisades à l'assaut de Jérusalem.

Crucifix et Sarrasins - Bataille à l'hôpital - La Società

Cette tentative de fécondation, toujours frustrée, met en acte toute tragédie humaine possible, jusqu'à la plus petite. Elle représente le théâtre et la dramaturgie humaine au minimum du concevable possible. Il y a quelque chose de grandiose, d'épique et de pitoyable en cela. Avec Monteverdi et Tasso et leur "Combattimento", tout cela devient évident et se joue sur la dernière ligne de défense de l'esprit...

J'ai l'intention de respecter, avec la plus grande déférence, chaque note et chaque virgule de l'œuvre originale. Ce n'est qu'en maintenant scrupuleusement la forme archaïque de "Il Combattimento" qu'il sera possible de jouir complètement de l'étrange émotion rhétorique qui, à l'époque de la première exécution, fit "gittar lacrima" (verser des larmes) au public.

Entre un madrigal et l'autre, j'ai voulu néanmoins intercaler des sons contemporains et la musique "granulaire" du compositeur américain Scott Gibbons. J'ai fait appel à lui, car il y a dans *le Combattimento* une tension dualiste très forte, qui nous a incités à souligner cette antinomie au maximum, en insérant les sons, « déplaisants » de Scott. Pour rendre les Madrigaux plus puissants et renforcer le discours sur beauté et laideur, nous avons également cherché à débarrasser Monteverdi de l'interprétation habituelle.

J'imagine les Madrigaux comme des sons étrangers, qui nous emportent ; des chants de vaisseaux spatiaux du futur, des diamants parfaits, aux innombrables facettes. Monteverdi apparaît alors dans une douceur calculée inconcevable.

Romeo Castellucci

Mars 2000

Croisade et Sarrasins - Bataille à l'hôpital - La Societas Raffaello Sanzio propose une relecture de Monteverdi

Par Franco Quadri

La Repubblica - 18 mai 2000

Le deux, chiffre par excellence du théâtre où s'opposent la scène et la salle, la vérité et la fiction, a toujours inspiré les formes et les contenus du groupe de Cesena. C'est ce même chiffre qui est célébré par Castellucci une nouvelle fois dans *le Combattimento* considéré comme l'autre face des *Madrigaux* de Monteverdi et qui raconte le duel inconscient de deux amants : la volonté scindée par ce geste, dans un quadrilatère fluide de toiles légères qui vont du rose au blanc et n'en finissent pas de se poursuivre et de disparaître tour à tour est au centre de son dernier spectacle.

Cependant, la mise en scène de de **Romeo Castellucci**, sur une dramaturgie de Chiara Guidi suit, en même temps que les notes de musique, la base littéraire de la *Jérusalem Délivrée*, sans pour autant perdre le contact avec l'actualité qui est toujours chère au musicien. On a parlé d'un rapport attraction-répulsion entre le chrétien Tancredi et la païenne Clorinde, doublement masquée, puisque le chevalier infidèle se révélera femme et baptisée. Chacun des deux se dédouble, et pas seulement parce qu'un tiers chante leur histoire épique. Castellucci nous fait revivre la bataille des Croisés évoquée par Monteverdi, dans la chambre d'un hôpital.

Les croix rouges sur les uniformes des personnages deviennent alors les emblèmes à deux faces d'une armée et d'un présent quotidien : et voilà l'action médicale en œuvre, les chariots avec la perfusion, les moteurs qui grondent, une image du Christ qui tournoie dans le fond et toutes les machineries préférées du groupe engagées dans des exploits vertigineux pour donner du rythme et des étincelles. C'est la science qui filtre l'interprétation d'une œuvre, allant jusqu'à tirer du sperme d'un cheval et à nous en faire vivre l'analyse en direct, en projetant sur un mur la lutte frénétique et mortelle des spermatozoïdes, en une sorte de vision paroxystique des croisades qui cessent d'être un mythe inventé pour s'incarner dans la féroce réalité de guerres et d'évolution naturelle.

Mais dans ce défi contre l'énergie brute, qui cherche une métaphore de la violence sans pour autant négliger l'érotisme du langage, la beauté absolue de la partition de Monteverdi – dirigée par Roberto Gini au clavecin, se mesure à des temps différents, évocateurs de la lutte entre paradis et enfer. Il y a aussi la fascinante et inquiétante transcription électronique que l'Américain Gibbons en a tirée, en passant à l'ordinateur les voix et les sons - comme il l'avait fait précédemment dans *Genesi* -, en opérant une sorte de traduction temporelle ou de miroir déformant qui porte au paroxysme le jeu de contrastes.

Travaux des spectacles

La Societas Raffaello Sanzio

Fondée en 1981 à Cesena par Romeo et Claudia Castellucci, Chiara et Paolo Guidi, la Societas Raffaello Sanzio entreprend dès ses débuts un travail singulier et décapant sur le théâtre où les arts plastiques jouent un rôle prépondérant.

Marqués par leur rencontre avec Carmelo Bene et passionnés par Stanislavski, ils revendiquent un théâtre iconoclaste dont *Sophie, théâtre khmer* (1985), pièce de Claudia Castellucci est l'un des premiers exemples. Toutes les pièces suivantes sont conçues par **Romeo Castellucci**. Elle se concentrent tout d'abord sur le cycle mythique de la Mésopotamie : *la descente de Innana* (1989), *Gilgamesh*, puis sur le mythe égyptien *Isis et Osiris* (1990), avec quelques incursions dans le spectacle pour enfants (*Bucchetino, Peau d'âne, Hansel et Gretel...*)

Puis, Romeo Castellucci met en scène *Ahura Mazda* (1991), *Hamlet, la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque* (1992) *Masoch, les triomphes du théâtre comme puissance passive, faute et défaite* (1993), *Orestie, une comédie organique ?* (1995), *Giulio Cesare, Voyage au bout de la nuit* (concert-spectacle d'après Céline) tous deux présentés au Festival d'Avignon en 1998 et 1999.

Le Festival d'Automne et le Théâtre de l'Odéon ont invité Castellucci et sa compagnie à se produire à Paris pour la première fois. Les deux spectacles qu'il présente, *Genesi* et *Il combattimento* (première incursion du metteur en scène italien dans le domaine lyrique) ont été créés au Kunsten Festival des Arts de Bruxelles respectivement en 1999 et 2000.

Il Combattimento

Roberto Gini, direction musicale

Roberto Gini étudie la viole de gambe avec Jordi Savall et la musique de chambre avec Nikolaus Harnoncourt. En 1985, il fonde l'Ensemble Concerto consacrée à la musique italienne de la Renaissance et à Monteverdi. Directeur artistique du Festival de Cremona de 1993 à 1996, Gini crée avec Cristina Miatello un laboratoire de recherche sur la musique ancienne tout en enseignant régulièrement à Genève et à Milan.

Scott Gibbons, compositeur

Scott Gibbons aborde dès 1984 l'exploration de la musique électronique et des technologies informatiques. Parmi les disques qu'il a enregistrés, on compte *Stone* en 1992, *Orgazio et Redwing* en 1994, *Field Notes* en 1998 ; parmi ses installations : *Mantle* en 1991 et *Imagined Compositions for Water* en collaboration avec Brien Rullman. Après *Genesi*, *Il Combattimento* est sa deuxième collaboration avec Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio.

Tournée des spectacles

El pecado que no se puede nombrar (Le péché que l'on ne peut nommer) **Genesi**

2000

- ⇒ 8/10 septembre Palerme (Teatro Politeama)
- ⇒ 20/24 septembre Milan (Teatro Strehler)
- ⇒ 5/7 octobre Dublin (theater Festival)
- ⇒ 1/2 décembre Lublijana

2001

- ⇒ 2/4 février Perth (Australie) international Art Festival
- ⇒ 9/10 mars Ancon
- ⇒ 14/18 mars Prato (Teatro Fabbricone)
- ⇒ 4/5 mai Tarbes (le Parvis)
- ⇒ 10/11 mai Toulouse (Théâtre de la Cité de Toulouse)
- ⇒ 15/16 mai (la Rochelle (la Coursive)

Spectacle en espagnol surtitré en français

Production Compagnie El Sportivo Teatral

Co-production MC 93 Bobigny, Hebbel Theater Berlin, Festival of **Il Combattimento**

2001

- ⇒ 30/31 octobre, Budapest
- ⇒ 4, 5 novembre, Prague
- ⇒ 9 novembre, Leipzig
- ⇒ 22, 23, 24 novembre Antwerpen, De Singel

2001

- ⇒ 17/21 janvier / Strasbourg (le Maillon)



photographie © Marc Enguerand

MC93 Bobigny (petite salle)

Du 14 au 27 octobre

El pecado que no se puede nombrar (Le péché que l'on ne peut nommer)

Texte et mise en scène

Ricardo Bartís

d'après Roberto Arlt

Musique, Carmen Baliero

Costumes, Gabriela Fernández

Lumière, Jorge Pastorino

avec : Sergio Boris, Alejandro Catalan, Gabriel Feldman, Luis Herrera, Fernando Llosa, Luis Machín, Alfredo Ramos

Spectacle en espagnol surtitré en français

Production Compagnie El Sportivo Teatral.

Coréalisation MC 93 Bobigny, Hebbel Theater Berlin, Festival d'Automne à Paris



photographie©Marc Enguerand

MC93 Bobigny (petite salle)

Du 14 au 27 octobre

La pièce

Surréaliste et plein d'humour noir, *El pecado que no se puede nombrar*, (*le Pêché que l'on ne peut nommer*) raconte la folle entreprise d'un groupe de conspirateurs, unis par l'échec, qui tentent de mettre fin aux injustices de ce monde. D'utopies en délires, ils combinent l'ouverture d'un réseau de maisons closes pour financer la fabrication d'un gaz qui éliminerait tous les capitalistes. Adapté du diptyque romanesque *les Sept fous* et *les Lance-flammes*, chef d'œuvre de l'auteur visionnaire Roberto Arlt, ce spectacle d'une frénésie subversive convoque les spectateurs à une réunion clandestine et burlesque dans le Buenos Aires des années 30.

Olga Cosentini

Teatro al Sur - Mai 1999

Ricardo Bartis est un créateur talentueux et exemplaire de l'avant-garde théâtrale en Argentine. Acteur doué et, au cours des dernières années metteur en scène qui ne cesse de surprendre par une optique nouvelle et une lecture très personnelle des textes et des thématiques qu'il aborde, il maintient parfois d'une manière polémique une indépendance créatrice sans concession. Son honnêteté intellectuelle et artistique l'a poussé à rester en marge de la culture officielle. Il se réfugie et résiste avec sa troupe d'acteurs, le *Sportivo Teatral*, dans un atelier théâtral situé dans le quartier de la Villa Crespo de Buenos Aires...

El pecado que no se puede nombrar, tiré du roman *les Sept fous* de Roberto Arlt, a été créé à Buenos Aires en 1998. Malgré le succès qu'il remporta dès sa présentation en Argentine, puis dans plusieurs festivals internationaux (Cadix, Avignon) on peut facilement supposer que le spectacle n'a pas été conçu pour être représenté commercialement. Il est né comme un travail de recherche des acteurs à partir de divers textes narratifs de Arlt.

Bartis décrit lui-même la façon dont il a travaillé avec sa troupe :

Nous nous réunissions habituellement pour lire et pour discuter de ce que nous lisions, pour découvrir ensemble un sens moins évident du texte, une insinuation de l'auteur au beau milieu de ce qui est manifeste. Parfois, on assiste à des transferts entre les caractères de deux personnages ou à la naissance d'un autre qui en synthétise plusieurs. Voilà ce que nous appelons multiplier car la sensation que l'on éprouve est celle d'être le témoin d'une explosion du sens d'une multiplication de significations. Et il arrive qu'une anecdote apparemment insignifiante acquière une valeur métaphorique ou qu'elle fasse apparaître des références insoupçonnées.

D'après le metteur en scène, cette méthodologie n'est pas appliquée exclusivement à la préparation d'un spectacle, mais elle ne constitue très souvent

qu'un exercice expérimental interne. Cette volonté d'explorer sans avoir d'autre ambition que celle des découvertes probables et incertaines et sans aspirer nécessairement à un produit fini susceptible d'être vendu sur le marché du spectacle a précisément un prix si élevé que seuls ceux qui ne visent ni le succès ni l'argent sont en mesure de s'en acquitter.

Ce n'est pas un hasard si **Ricardo Bartis** et son *Sportivo Teatral* ont choisi de travailler sur des textes de **Roberto Arlt**. L'écrivain argentin (1900-1942), aujourd'hui considéré comme un classique de la littérature de ce siècle, dépeint dans son œuvre la décadence et la décomposition d'institutions sociales et culturelles telles que la famille, l'éducation ou la justice. Les péripéties de ses personnages résultent du désajustement de leur conduite et de leur conscience vis-à-vis d'une réalité qui ne les prend pas en compte. Ils se regroupent pour résister et constituent une secte de lunatiques désespérés qui croient pouvoir manipuler eux-mêmes et pour leur bénéfice les outils de la science. Ils espèrent financer la révolution mondiale avec le revenu d'une maison close où ils joueraient le triple rôle de propriétaires, de prostituées et de clients. Les circonstances historiques qui, au cours des premières décennies de ce siècle ont poussé Arlt à laisser ce témoignage littéraire des frustrations sociales de l'Argentine, loin de disparaître, semblent se répéter alimentant ainsi une spirale dont le *Sportivo Teatral* a réussi à reproduire la courbe ascendante dans *le Pêché qu'on ne peut nommer*.

Entretien avec Ricardo BARTIS

Extrait de la Revista "Conjunto"

Revista de Teatro latino americano, 1998

Quelles sont tes références artistiques ?

Je me sens très proche d'un peintre comme **Bacon**, de sa vision chaotique des choses, de son extraordinaire lucidité qui le conduit perpétuellement à rechercher "l'accident". Mon rapport au théâtre s'inscrit dans la même démarche.

J'ai été également profondément bouleversé par le théâtre de **Kantor**. Puis, à force de l'étudier, au-delà du fait que mon théâtre ne présente aucune sorte de parenté avec le format du sien, j'ai fini par voir en lui un maître possible, une référence intellectuelle profonde...

Il y a néanmoins dans le milieu du théâtre quantité de gens que je déteste et qui me paraîtraient devoir en être expulsés à coups de pieds pour l'injure qu'il font à l'art. Mais j'y reste lié, et je reconnais ma dette envers quantité de grands acteurs argentins et étrangers dont j'ai beaucoup appris (...)

Je suis néanmoins convaincu qu'il faut haïr toute méthode, toute technique, sans quoi, la bureaucratie qui s'installe. Voilà pourquoi il ne faut pas courir après les

subventions ou les invitations aux festivals internationaux, pourquoi il faut refuser de travailler dans les structures officielles ; il faut rester en marge, parce que c'est dans les marges que peut naître l'urgence de la parole ; seule cette conscience d'une parole qui nous sera toujours refusée peut garder vivante ma volonté de parler.

Dans tes mises en scène, tu romps avec le stéréotype du corps de l'acteur d'une façon très intéressante. Ta mise en scène de El pecado que no se puede nombrar présente par exemple un acteur obèse, des personnes que dans la vie on aurait tendance à trouver laides, peu séduisantes, voire très ordinaires, chose peu fréquente sur scène.

Les normes de la beauté sont des concepts idéologiques dont nous sommes tous plus ou moins prisonniers et qui n'ont rien à voir avec ce que nous sommes. Il me semble que le corps de l'acteur en train de jouer irradie érotisme et lumière, et que cet événement n'est pas seulement affaire de forme mais que, depuis le lieu d'où il parle, il est comme l'hostie de la communion :

Il m'est impossible de croire que ce bout de saloperie soit le corps du Christ. Il y a là un champ d'érotisation terrible, tellement imposé par la culture, qu'on se dit tout à coup : "je suis en train de manger le corps de notre Seigneur". C'est extrêmement érotisé.

En état de jeu, l'acteur narre, pour ainsi dire, les personnages ou les situations, mais il est en même temps hautement conscient de son jeu ; alors il jouit, sans s'inquiéter de savoir si la situation est dramatique ou terrible, ou s'il est en train de pleurer ; il jouit et il est fier d'être là où il doit être.

El pecado refuse une certaine idée préconçue de l'incarnation des personnages.

La femme n'est jamais une femme, en réalité, mais un homme qui se souvient d'elle.

Il aurait été très drôle, très simple, d'en faire une sorte de parodie ridicule, complètement histrionique. Mais ce ne sont pas des stéréotypes, ce sont des hommes habillés de jupons. Je crois qu'il n'y a pas besoin de forcer le trait. On ne souligne que si l'on doute, et ce que l'on souligne devient alors une caricature proche du grossier.

Comment le texte de la pièce a-t-il abouti à son état définitif ?

J'ai découpé le texte d'Arlt, puis je l'ai recomposé comme un puzzle, en organisant parallèlement avec les acteurs un travail d'improvisation. Ce travail répondait à une norme bien précise : je créais une situation absurde, qui finissait par s'imposer et sur laquelle nous construisions notre travail. Avec de tels choix, on se trouve devant des alternatives qui finissent par déboucher accidentellement sur des situations dont il peut ensuite ne rien rester mais dans lesquelles l'acteur a saisi une texture intéressante, tel ton ou telle image à un moment donné. Nous

avons laissé tomber beaucoup de choses extraordinaires qui étaient apparues au cours de cette recherche : c'était un matériau inutilisable parce qu'il nous emmenait trop loin dans l'étrangeté. Il y avait par exemple une longue séquence avec un corps d'homme étendu par terre comme un mort, avec la photo de la femme. Quelqu'un arrivait, lui parlait et se mettait à pleurer : alors le mort bougeait sa main, le touchait et, tout à coup, se déclenchait une curieuse sorte d'improvisation, de lutte, où l'on aurait dit que la morte tirait les ficelles et que, par inversion des rôles, c'était le mort qui pleurait. Puis un troisième arrivait, il y avait plusieurs séquences avec la morte et le tableau, très bizarres, très intéressantes, très séduisantes. Nous avons aussi improvisé à plusieurs reprises autour du journal, et il n'en est rien resté d'autre qu'un journal, tout simplement. Voilà comment nous travaillons.

Et Borgès ? Que signifie-t-il pour toi ? On croit en déceler quelque influence à travers ce dont tu parles.

C'est un écrivain tout à fait remarquable et singulier. Longtemps pendant ma jeunesse, je l'ai regardé avec des préjugés, et c'est plutôt à l'âge adulte que je l'ai découvert. Borgès dit quelque chose de parfois très utile s'agissant de bâtir des récits, il parle de créer un système de pensée par rapport à un point. Selon lui, il suffirait de faire une fixation sur un point et de se mettre à construire autour. Et puis il y a aussi son idée du temps, cette réflexion profonde et extrêmement intelligente qu'il fait sur le temps. Son écriture est par ailleurs très aristocratique, il ne change pas de sceau. Mais il y a des écrivains argentins contemporains très importants pour moi : Lamborghini, entre autres, et Ricardo Piglia, tout aussi extraordinaire.

Te définis-tu comme un metteur en scène engagé ?

Comme tu le sais, mon engagement politique a été extrêmement fort. J'ai longtemps pensé qu'il n'y avait pas d'autre alternative que de prendre les armes contre la dictature . Le fait d'appartenir à une génération qui a perdu une quantité de gens dans des conditions horribles m'a profondément marqué, humainement et artistiquement...

Néanmoins, pour moi, la voie du théâtre en Amérique latine passe par la reconnaissance d'une culture autonome, sans référence obligée à des traditions régionales, politique ou sociales.

Biographies

Ricardo Bartis

Ricardo Bartis est l'un des représentants les plus talentueux de l'avant-garde théâtrale en Argentine. Il maintient, depuis une quinzaine d'années, une indépendance créatrice sans concession, en marge des règles institutionnelles. C'est en conciliant ainsi liberté et manque de moyens qu'il travaille depuis 1981 avec sa compagnie, *El Sportivo Teatral*, dans un vieil atelier rénové, loin du centre de Buenos Aires. Acteur de talent, il réalise sa première mise en scène en 1985 (*Toiles d'Araignées* d'Eduardo Pavlovsky). Il adapte ensuite des pièces de répertoire (*Hamlet* en 1991) ou ses propres textes (*Cartes postales argentines* en 1989, *Le Dépeçage* en 1996. *El pecado que no se puede nombrar* (le péché que l'on ne peut nommer) présenté en 1998 est sa dernière création.

Frank Verduytsen

Production: Tg Star. Coopération Théâtre de la Cité Internationale, Festival d'Automne à Paris. Avec le soutien de l'ONDA.

Roberto Arlt

Roberto Arlt est né en 1900 à Buenos Aires, d'une mère italienne et d'un père allemand. Mort à quarante-deux ans, ce fils d'immigrés a produit, avec Borges, l'œuvre la plus importante de la littérature argentine. Entre 1926 et 1942 (soit guère plus de quinze ans d'écriture fébrile) Arlt publie des romans, dont *Le Jouet enragé* et *Les Sept fous*, son chef d'œuvre (dont est tiré *El pecado que no se puede nombrar*, des nouvelles (*Le Bossu* et *L'Éleveur de gorilles*), des chroniques (*Eaux-Fortes de Buenos Aires* et *Eaux-Fortes espagnoles*). À partir de 1930, son écriture s'oriente de plus en plus nettement vers le théâtre : *300 millions*, *Le Fabricant de chimères*, *Saverio le Cruel*, *Une Preuve d'amour*, *L'Île déserte*, *Afrique*, *la fête du fer*, *Le Désert entre dans la ville*. Ses œuvres traduites en français sont publiées aux Editions du Seuil.

Photographie: Ben Nimmur

Théâtre de la Cité Internationale (La Galerie)

Du 10 au 18 novembre

Tg STAN *ank*

création en France

JDX Un ennemi du peuple

Spectacle en anglais non surtitré

d'après *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen

Adaptation et mise en scène, Stan

Décors et lumières, Thomas Walgrave / Costumes, An d'Huys

Un spectacle avec : Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan de Schrijver, Frank Vercruyssen

Production, Tg Stan. Coréalisation Théâtre de la Cité Internationale, Festival d'Automne à Paris. Avec le soutien de l'ONDA



photographie© Bert Nienhuis

Théâtre de la Cité Internationale (La Galerie)

Du 10 au 18 novembre

Point Blank

création en France

d'après Platonov d'Anton Tchekhov

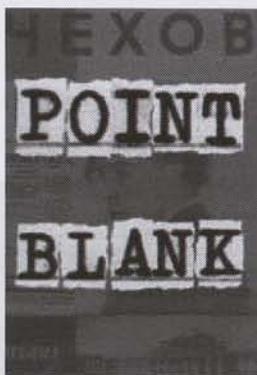
Spectacle en anglais non surtitré

Décors et lumières, Thomas Walgrave / Costumes, An d'Huys

Avec : Gillis Biesheuvel, Cristina Bizarro, Pieter Embrechts, Tine Embrechts, Jolente De Keersmaeker, Günther Lesage, Pedro Penim, Sara de Roo, Tiago Rodrigues, Damiaan De Schrijver, Adrian Van den Hoof, Frank Verduyssen

Coproduction Tg Stan, Centre Culturel de Belem/Uniao Europeia-Programa Caleidoscopio.

Coréalisation Théâtre de la Cité Internationale, Festival d'Automne à Paris. Avec le soutien de l'ONDA



visuel© Tg STAN

Théâtre de la Cité Internationale (La Galerie)

Du 27 novembre au 3 décembre

Centre Pompidou

Du 20 au 25 novembre

Quartett

de Heiner Müller, d'après *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos

création en France

Spectacle en anglais surtitré en français

Décors et lumières, Thomas Walgrave, Herman Sorgeloos / Costumes, An d'Huys

Un spectacle de Anne Teresa De Keersmaeker, Jolente De Keersmaeker Cynthia Loemij, Frank Vercruyssen

et avec : Cynthia Loemij, Frank Vercruyssen

Coproduction Tg Stan, Rosas.

Coréalisation Centre Pompidou, Festival d'Automne à Paris.

Stan est subventionné par la Communauté Flamande.

Avec le soutien du Ministère de la Culture de la Communauté Flamande.



photographie © Herman Sorgeloos

Centre Pompidou
Du 20 au 25 novembre

La scène belge du peuple

adapté de *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen

De chaque côté de la "frontière" linguistique, cinq écoles de théâtre déversent chaque année leur lot d'acteurs sur le "marché". Ces dernières années, les deux côtés ont connu un accroissement comparable de jeunes compagnies. Les flamandes accèdent moins facilement encore aux structures établies que les francophones. En Flandre, cependant, les arts de la scène viennent de se voir régis par un nouveau décret. Celui de 1975 ne prenait en considération que le théâtre de texte. Celui de 1993 prend enfin en compte l'émergence de la danse hors Ballet de Flandre, des Centres d'Art et de théâtre musical. Aux côtés de grandes institutions (KVS à Bruxelles, KNS et KJT à Anvers, NTG à Gand et MMT à Malines), six jeunes compagnies parmi lesquelles Tg Stan ont reçu en 1994, pour la première fois, un subside structurel pour une période de quatre ans.

Les quatre acteurs de la compagnie parlent de leur vision du théâtre :

Nous faisons un long travail d'analyse dramaturgique sur le texte et préparons une version qui se parle naturellement, dans la langue que parle le public. En français, il y a moins de distance entre l'écrivain et l'oralité de la langue. Cela n'a rien de nouveau, mais nous ne croyons plus au théâtre d'illusion, de convention, de personnages...Souvent, nous ne commençons à jouer que quand le public entre dans la salle le jour de la première ; nous ne simulons jamais sa présence en répétition.

le soir, le mai 1994

On dit souvent que notre théâtre est politique. Nous sommes des individus qui ne parlons pas comme une entité indivisible. Le théâtre est une petite parcelle de la vie, c'est notre moyen aujourd'hui de participer à la vie. La vie a-t-elle à voir avec la politique ? La vie a-t-elle à voir avec l'art ? La conscience et le positionnement face au politique, nous les considérons comme indispensables.

1994. Un ennemi du peuple d'Henrik Ibsen, écrit en 1867, répondant à merveille à la recherche sur les limites du répertoire entreprise par la compagnie

Le répertoire est de la chair à vif, explique Frank **Propos recueillis par Claire Diez**
La Libre Belgique, mai 1994

ont aussi loin dans le système que ceux des années 30. Ce n'est pas par hasard que nous traitons depuis presque un an des textes écrits autour de 1890. Après la Deuxième Guerre mondiale, l'écrivain s'est mis en marge de la société, comme Thomas Bernhard par exemple. Au tournant du siècle, ce n'était pas le cas. Les écrivains de cette époque réussissaient à dire d'une certaine manière des choses incroyables sur la société. Ibsen qui est aujourd'hui considéré comme un écrivain bourgeois était un homme très en avance sur son temps. Il disait des choses que les écrivains de nos jours n'osent plus dire.

JDX/Un ennemi du peuple

adapté de *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen

Ecrite en 1883, cette pièce d'Henrik Ibsen relate les mésaventures d'un jeune médecin, Thomas Stockman qui découvre que l'eau des nouvelles installations thermales de sa ville sont polluées. Son frère, maire de la ville, refuse de prendre les mesures qui s'imposent par peur des lourdes conséquences financières et politiques que sa décision entraînerait. La presse locale et les notables refusent également d'intervenir et Thomas Stockman se retrouve stigmatisé comme ennemi du peuple.

Cette version de la pièce a été créée sous le titre de *JDX - A Public Enemy* au cours de la manifestation "Anvers, Capitale européenne de la Culture 1993", quelques mois après qu'un Anversois sur quatre ait voté pour l'extrême droite lors des élections communales. Le titre choisi par les Tg Stan fait référence à la culture rap, marquant fortement le traitement auquel la compagnie a soumis ce texte d'Ibsen : même tempo rapide, même satire acérée, même fureur à peine contrôlée. Dans un style résolument agit-prop, le spectacle dénonce les pièges et l'hypocrisie du système démocratique, les magouilles, les mensonges et l'intimidation, la duperie de la population et l'intolérance.

Tout va très bien, compris ?

Christelle Prouvost,

le Soir, 24 mai 1994

Avec *Un Ennemi du peuple*, Tg STAN dénonce l'hypocrisie de la masse face au courage de l'individu. Avec une ironie délibérée.

Inscrite dans la "Trilogie 1994" de la troupe flamande Tg STAN, *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen, écrit en 1883, répondait à merveille à la recherche sur les textes du répertoire entreprise par la compagnie.

Le répertoire est de la chair à vif, explique Frank Verduyssen, l'un des membres fondateurs de cette troupe de comédiens sans metteur en scène. *Peu de textes vont aussi loin dans le cynisme que ceux des années 20. Ce n'est pas par hasard que nous traitons depuis presque un an des textes écrits autour de 1890. Après la Deuxième Guerre mondiale, l'écrivain s'est mis en marge de la société, comme Thomas Bernhard par exemple. Au tournant du siècle, ce n'était pas le cas. Les écrivains de cette époque réussissaient à dire d'une certaine manière des choses incroyables sur la société. Ibsen qui est aujourd'hui considéré comme un écrivain bourgeois était un homme très en avance sur son temps. Il disait des choses que les écrivains de nos jours n'osent plus dire.*

Après avoir créé " De Laatsen " d'après Gorki au KunstenFestivaldesArts, et avant de montrer "1794" de Büchner et "Earnest " d'Oscar Wilde, Tg STAN a rejoué "JDX-A public Enemy ".

Avec cinq petites tables de conférences, quelques chaises, deux trois cendriers et bouteilles d'eau minérale (!), Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Frank Vercreyssen et Sara De Roo content à leur manière la lutte solitaire d'un homme contre l'écrasante et stupide majorité.

En lieu et place des éléments de décor réalistes, l'hilarante Anette Kouwenhoven, assise à gauche de la scène, lit les didascalies non sans ajouter quelques petits commentaires ou appréciations sur le jeu de ses camarades, n'hésitant pas à souffler les répliques quand ceux-ci ralentissent le débit.

Ne se départant jamais de leur petit sourire, les quatre complices optent pour un jeu physique, expéditif, fidèle à la devise de Tg STAN, entendez délibérément ironique. Un jeu moqueur qui passe au vitriol les airs d'importance que peuvent se donner leurs semblables. Sans jamais verser dans le tragique ou le torturé, ils dénoncent pourtant avec férocité l'amoralité, l'hypocrisie crapuleuse et les résistances farouches d'une société corrompue qui camoufle ses errances, refuse de se remettre en question, d'être bousculée dans ses assurances. Un régal d'intelligence qui se plaît à prendre distance pour mieux nous coller le nez tout contre nos vérités.

Point Blank

D'après *Platonov* de Tchekhov

Point Blank s'inspire largement d'un texte de jeunesse d'Anton Tchekhov, *Platonov*, qui, comme *La Cerisaie* ou *Les trois Sœurs* se développe autour de thèmes tels que la corruption, la perte de l'idéal, l'échec. La pièce met en scène la noblesse rurale appauvrie, désillusionnée dans la Russie du XIX^e siècle, et est centrée sur Platonov, un jeune instituteur qui, percevant les travers de l'ordre social, refuse de se plier aux codes de la société.

A travers son jeu vif et un sens imposant du timing et du rythme, la compagnie Stan qui avait déjà abordé Tchekhov en 1989 offre une interprétation étonnante de la pièce.

C'est avec un plaisir de jouer communicatif que les acteurs de *Point Blank* accentuent la caricature et l'aspect comique en croquant les péripéties amoureuses des personnages.

Steven Hoens

Quartett

De Heiner Müller

S'inspirant du roman épistolaire de Choderlos de Laclos *Les liaisons dangereuses*, Heiner Müller écrivit ce texte en 1980 en situant l'action – ou plutôt, le dialogue – à la fois dans un boudoir du XVIII^e siècle et dans un bunker après la fin de la Troisième Guerre mondiale.

Ce décalage reflète la volonté de l'auteur d'exacerber l'épreuve de force entre l'homme et la femme. Pour Müller, *Quartett* – le titre fait référence au jeu de rôles auquel s'adonnent Valmont et Merteuil, Cécile de Volanges et Madame de Tourvel – est une "réflexion sur le terrorisme" plutôt qu'un règlement de compte entre les sexes.

Le terrorisme au sens le plus large, car Müller s'attache à dénoncer la "terreur de l'ennui".

A propos de *Quartett*

Ce spectacle, créé en 1995, s'inscrit dans une démarche des sœurs De Keersmaeker, Anne Teresa la chorégraphe et Jolente la comédienne et propose une étude des rapports entre le mouvement et la parole. Il succède à *Just Before* de Rosas (1997) et précède *In real time* leur dernière création qui réunissant sur scène les acteurs de STAN et les danseurs de Rosas. *Quartett*, interprété par Frank Verduyssen de STAN et Cynthia Loemij de Rosas, est donc en quelque sorte un spectacle de transition. Mais l'appeler ainsi est faire une injustice à la qualité de la production, une rencontre remarquable de la danse et du théâtre de texte.

Frank Verduyssen est franchement excellent dans le rôle du vicomte roué. Avec son corps filiforme, généralement immobile, et ses silences contemplatifs, il est l'archétype du chasseur qui épie sa proie, prêt à frapper. Il personnifie le stratège qui jauge en permanence sa position, un pion qui conserve à tout moment une vue d'ensemble du jeu. Pour Cynthia Loemij, interpréter le rôle de Merteuil constitue un défi considérable. Elle ne doit pas seulement s'affirmer comme danseuse, mais également en tant que comédienne et femme. Une telle prestation requiert une interprète dotée d'une forte personnalité et capable de dire le texte de façon convaincante; de plus, elle doit fournir un effort physique considérable. Le spectacle commence par un solo dansé, un enchaînement de mouvements répétés – elle cherche, elle trouve. Loemij se tient au centre du plancher, tantôt tendue comme un ressort, tantôt décontractée, comme si elle voulait relâcher ses muscles avant d'entamer le véritable travail. Elle règne sur le plateau, c'est évident. Lorsque commence son monologue, son domaine a été délimité, le spectacle a été amorcé et annoncé comme le rituel que Müller avait très probablement en vue (...).

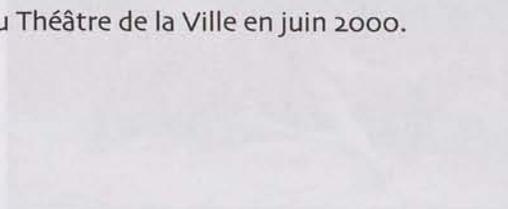
Steven Heene

La compagnie STAN

Créée en 1989, la compagnie de théâtre STAN réunit de jeunes acteurs diplômés du Conservatoire de théâtre d'Anvers, Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Frank Verduyssen et Sara De Roo. Leur ambition : se mettre eux-mêmes en tant qu'acteurs, avec leurs capacités et leurs échecs (avoués), au centre d'une démarche créatrice fondée sur la destruction de l'illusion théâtrale, le jeu nu, l'engagement rigoureux vis-à-vis du personnage et de ce qu'il a à raconter.

Résolument tournée vers l'acteur, refusant tout dogmatisme et toute classification (STAN signifie S(top) T(hinking) A(bout) N(ames)), ils abordent un répertoire éclectique – quoique systématiquement contestataire – dans lequel les comédies de Wilde ou de Shaw côtoient le journal intime d'un Büchner ou d'un activiste noir américain et où Tchekhov, succède à Bernhard, Ibsen ou Peter Handke. Le refus du dogmatisme se lit aussi dans des collaborations engagées avec d'autres artistes, qu'elles soient régulières comme avec le groupe bruxellois Dito'Dito ou Rosas (compagnie de Anne Teresa De Keersmaeker) ou occasionnelles avec des acteurs comme Luk Perceval (Shepard) ou Julien Schoenaerts). Malgré l'absence de metteur en scène et le refus d'harmoniser – ou peut-être justement à cause de cette particularité – les meilleures représentations de STAN font preuve d'une puissante unité où fuse le plaisir de jouer.

Cette démarche résolue les pousse aussi à affronter les publics les plus divers (de préférence étrangers), parfois dans d'autres langues. En anglais, ils jouent *The Answering Machine*, *Earnest* (Oscar Wilde), *One 2 Life* (basé sur un matériel de textes portant sur George L. Jackson), *The Last Ones* (Maxime Gorki), *Yesterday We Will* (Jolente De Keersmaeker/Willy Thomas) et *Blackhole/Cancer* (Gerardjan Rijnders), *Point Blank* (d'après *Platonov* d'Anton Tchekhov), *Quartett* (Heiner Müller) et *La Carta* (Javier Tomeo). Leur dernier spectacle, *In Real Time*, coproduit avec Rosas, a été créé à Bruxelles, dans le cadre du KunstenFestival des Arts en mai 1999 et repris au Théâtre de la Ville en juin 2000.



photographie: Anne-Cécile Goyan

Théâtre Amandiers

Du 14 novembre au 10 décembre

Cymbeline

de William Shakespeare

création

mise en scène

Philippe Calvario

Traduction, Jean-Michel Déprats

conseil dramaturgique, Margaret Jones-Davies / assistante mise en scène, Élodie Demey

Scénographie, Pierre Garcia / Costumes, Patricia Dubois / Lumière, Bertrand Couderc / son, Éric Neveux.

Chanson du prologue, Catherine Ringer.

avec : Lola Accardi, Fabrice Bénard, Céline Carrère, Ariane Crochet, Philippe Goin, Jean-Claude Jay, Christian Kiappe, Erik Krüger, Régis Laroche, Stéphane Metzger, Bénédicte Pardijon, Roy Robbi, Sophie Tellier.

Remerciements à Marianne Faithfull.

Production Théâtre Nanterre-Amandiers, Compagnie les Mots Dits.

Coproduction Le Quartz-Centre Dramatique National et Chorégraphique de Brest, Les Créneaux de Suscinio.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National



photographie © Anne Gayan

Théâtre Amandiers

Du 14 novembre au 10 décembre

Cymbeline est un chaos, une pièce hybride qui marque le changement d'un millénaire : un monde de transition et de décadences. Elle demeure un mystère mais reste proche des contes de fées de notre enfance.

Un des mystères reste l'ambiguïté de tous les personnages (masculins ? féminins ?) qui se retrouve déjà dans le titre (une consonance féminine pour un rôle masculin) et leur insatiable quête d'identité.

Je veux me perdre avec les acteurs dans tous ces mélanges : j'ai envie du trouble magnifique et ambigu de ne pas savoir.

On retrouve tout Shakespeare : *Le songe d'une nuit d'été* avec la forêt et les deux enfants élevés dans une caverne, *Le roi Lear* avec un roi qui ne cesse de faire les bons choix, *Roméo et Juliette* avec les amours contrariés d'Imogène et de Posthumus. Pièce romanesque par excellence, Cymbeline reste avant tout un conte certes mais cruel.

Les travestissements (Imogène deviendra un homme pour se reconstruire, un mystérieux serviteur s'avérant être une femme), la multiplicité des lieux et des actions, l'incroyable jeunesse de la pièce (et ses fausses imperfections) forment le matériau dont j'ai envie de m'emparer avec violence.

Philippe Calvario

Mai 2000

CYMBELINE

L'un des plus grands poètes victoriens, Tennyson, se fit enterrer avec un exemplaire de *Cymbeline*. Dans *Ulysse*, Joyce évoque la dernière vision paisible de la pièce. Curieux pouvoir magique que celui de cette pièce, inspirée d'un conte aussi archaïque que *Blanche Neige*, que parcourent des mythologies classiques et arthuriennes et d'énigmatiques symboles alchimiques. *Cymbeline* est la trente-sixième pièce écrite par Shakespeare qui, en 1609, a quarante-cinq ans. C'est un drame romanesque comme le seront *Le Conte d'Hiver* et *La Tempête*, une tragi-comédie où l'on croit retrouver *Roméo et Juliette*, *Othello* et *Desdémone*, *Antoine et Cléopâtre* dans un contexte où leurs histoires finiraient bien.

Qui est Cymbeline? Il règne sur l'île brumeuse de la Bretagne des druides à l'époque où naquit le Christ. Il a passé sa jeunesse à la cour de l'empereur Auguste. C'était l'habitude chez certains nobles bretons en ces temps qui suivirent l'invasion de l'île par Jules César. La pièce raconte comment ce roi tyrannique envers sa fille Imogène, l'obligeant à se séparer de son mari Posthumus qu'il avait pourtant adopté à la mort de ses parents, devient l'artisan de la paix entre la Bretagne et Rome.

Il y a six ans déjà que Jacques Ier est monté sur le trône d'Angleterre à la mort d'Elisabeth Tudor en 1603 réunissant par la conjoncture de cette ascension l'Ecosse dont il était le roi, l'Angleterre et le Pays de Galles. Grâce à lui, les îles britanniques désormais s'appellent la Grande Bretagne. Jacques renoue avec la lignée interrompue des anciens rois bretons d'avant les invasions. La Bretagne de l'an 0, qui sert de décor à *Cymbeline* ne peut que faire rêver Jacques. Shakespeare écrit *Cymbeline* pour parler à ce roi anxieux et absolutiste de ses peurs et de ses ambitions impérialistes. Avec *Le Roi Lear* (1604), il avait déjà ressuscité l'un de ces anciens rois bretons qui régnaient sur une Bretagne unie. Ecrite en vue de l'investiture du prince de Galles en 1610, *Cymbeline* est une pièce de circonstance, censée plaire à ce roi protestant qui rêve d'un grand empire protestant en Europe. Comment expliquer que quelque vingt ans plus tard, cette même pièce plaise aussi au censeur de l'Inquisition chargé d'expurger l'oeuvre de Shakespeare, qui la qualifie de "rare" ?

C'est l'un des miracles opérés par cette pièce qui parle de pardon, de tolérance de paix, définie comme un équilibre entre des forces inégales où le vainqueur paie un tribut au vaincu. Des mondes anciens se mêlent aux mondes nouveaux, permettant des synthèses jamais vues encore à l'orée de ce XVIIème siècle.

La modernité de *Cymbeline* tient à ce qu'on ose y parler du mal, de l'abject, comme le XXème siècle a appris à oser parler du mal sans détour, dans la lumière blême du désespoir, de la séparation et de la mort. *Cymbeline* parle du mal pour pouvoir parler d'amour, de paix, de tolérance: en ceci, c'est une pièce du XXIème siècle qui cherche peut-être à apprendre à oser parler du bien, de ces choses comme l'espoir, l'émerveillement, les retrouvailles qui semblaient n'appartenir, il n'y a pas si longtemps encore, qu'au conte de fées.

A la cour, le mal règne, inéluctable, rendant toute relation humaine suspecte. Le roi Cymbeline dominé par une marâtre qui cherche à marier Cloten, son fils d'un premier lit à sa fille Imogène, sépare celle-ci de son mari, le roturier Posthumus Leonatus. La séparation n'attise pas l'amour. A Rome, sous l'influence pernicieuse de Iachimo, le doute s'installe dans l'esprit de Posthumus éloigné de sa femme. Posthumus, le fougueux Roméo des premières scènes, se métamorphose en Othello.

A l'acte II, le mal invente ses stratagèmes; dans le lieu clos, miniaturisé de la chambre d'Imogène dont le décor baroque évoque un théâtre dans le théâtre, Imogène endormie a la beauté des divinités évoquées par les peintres de la Renaissance. Dans une des scènes les plus célèbres du théâtre de Shakespeare inspirée d'un conte de Boccace, Iachimo ayant pénétré dans la chambre est à l'affût du détail qui deviendra une preuve d'intimité irrévocable, salissante. Il

note, il enregistre. Son regard est parfois si précis qu'il en devient poétique. Ce nouveau Iago réussira à convaincre Posthumus que sa femme lui a été infidèle. La jalousie inspirera au mari d'Imogène une tirade dont la misogynie reste légendaire.

L'univers clos de l'acte II s'ouvre dans l'acte III sur de vastes horizons désolés comme la terre gaste des légendes d'Arthur. La vérité désormais est voilée dans un brouillard. L'errance d'Imogène que l'on voit s'éloigner vers l'ouest, poursuivie par le désir de meurtre de son mari et par le désir de viol de Cloten, devient la quête de la foi dans un monde vide et désespéré comme les landes du *Roi Lear*. L'identité vacille, les noms changent, Imogène se déguise en garçon, se réfugie dans une grotte où elle est accueillie par trois hommes dont deux d'entre eux sont ses frères, les fils de Cymbeline enlevés dans leur petite enfance. Son faux nom Fidele est le seul signe de vérité dans le brouillard de ce monde perdu.

Le monde est devenu si corrompu qu'il est, à l'acte IV tourné à l'envers, en proie au grotesque, à l'illusion qui fait que les sens se troublent et que le bien semble être le mal et que le mal semble être le bien. Croyant boire un breuvage bénéfique, Imogène s'endort pour la deuxième fois, victime de la reine. Son sommeil ressemble à la mort mais n'est pas la mort. Imogène la pure, Imogène la fidèle doit confronter sa pureté et sa foi à l'abjection d'un cadavre, comme Juliette dans le tombeau des Capulets. Devant le corps décapité de Cloten, elle croit voir celui de Posthumus. L'imaginaire gothique de *Cymbeline* recouvre le monde de son voile obscur.

L'acte V est l'acte de la conversion de Posthumus dont chaque étape, de plus en plus onirique, se caractérise par un enfouissement progressif dans la terre, symbolique de cette mort à lui-même qu'il doit subir pour renaître. C'est comme s'il fallait répéter, à plusieurs reprises, comme on "rèpète" sur une scène de théâtre, les affres de la mort pour s'en libérer, pour redevenir l'homme qu'on a cessé d'être - car la pièce, comme *Macbeth* (1605) est avant tout une réflexion sur la virilité. Dans l'acte V, Posthumus est étrangement condamné à rejouer son propre rôle comme un acteur, à mimer son désir de meurtre, lorsqu'il frappe Fidele qu'il ne reconnaît pas encore. Tout dans cet acte est théâtral, agencé pour faire sens: le combat victorieux contre Iachimo, la guerre elle-même qui prend des allures de masque, le passage initiatique de l'étroit défilé où Posthumus sauve Cymbeline avec l'aide des trois hommes de la grotte, sa descente dans l'enfer de la prison où il est condamné à mort, ce rêve où il entend ses parents morts, désespérés par la tragique vie de leur fils, demander des comptes à la divinité et où Jupiter descend pour les réprimander de leur manque de foi. Car c'est de foi qu'il s'agit toujours, de cette foi qui est la grâce et la source des miracles.

Pas d'in vraisemblance donc dans ce *happy end* qui ne fait que traduire dans les images flamboyantes de ce théâtre baroque les étonnantes réalités du psychisme humain telles que Shakespeare les découvrait dans ces paysages de l'an 0 et que Philippe Calvario, avec courage et souffle, nous fait redécouvrir sur la scène de l'an 2000.

Adaptation et mise en scène

Margaret Jones-Davies

Bérangère Jannelle

Philippe Calvario

Né en 1973

Comédien et metteur en scène

Théâtre

1991: *Les Justes*, création collective

1992: *L'Opéra de 4 Sous*, Ugo Ugolini

1993: *Guerres*, Raymond Acquaviva

1994: *Curiosités du Mal*, Stéphane Auvray Neuro,

1994: *Roses de Noël*, Robert Picquet

1995: *Léo Burckart*, Jean-Pierre Vincent

1996: *Roméo et Juliette*, Erik Kruger

1997: *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre* de Noëlle Renaude

1997: *Capitaine Fracasse*, Erik Kruger

1997: *Les Femmes savantes*, Jean Danet

1998: *Hamlet*, Erik Kruger

1998: *Henry VI - Richard III*, Patrice Chéreau

1999 : *Fragments Koltès*, Catherine Marnas

Cinéma

1996: *La Belle Verte*, Coline Séreau

1997: *Ceux qui m'aiment prendront /e train*, Patrice Chéreau

2000 *Intimacy*, Patrice Chéreau

Mise en scène

1995: *Starmaniac* (Théâtre Mathis)

1997: *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*

(Nanterre Amandiers, Théâtre du Ranelagh)

1998: *Et maintenant le silence*, création collective

(Nanterre Amandiers, Théâtre de la Bastille)

1998: *Henry VI - Richard III*

Assistant de Patrice Chéreau

(Festival d'Automne/Manufacture des Œillets)

Décameron et contexte

d'après l'oeuvre de Boccace

Adaptation et mise en scène

Bérangère Jannelle

Scénographie, Claude Chestier

Costumes, Marie Neufville

Lumière, Christophe Delarue

avec : Elsa Bosc, Rodolphe Dana, Lorenzo d'Angelo, Elisabeth Hölzle, Eline Holbö-Wendelbo, Katia Lewkowicz, Alessandra Perrone

Production Cddb-Théâtre de Lorient. Coproduction Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, La Ferme du Buisson-Scène Nationale de Marne-la-Vallée, Teatro Garibaldi/Palermo.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

Avec le concours de l'AFAA qui initie le programme génération/s 2001, avec le soutien de la Présidence française de l'Union européenne, du Ministère des Affaires étrangères, du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Mission 2000 en France



et de la Commission européenne, et du Festival d'Automne à Paris et dans le cadre du programme Culture 2000



photographie © Alain Fonteray

La Ferme du Buisson/Noisiel

Du 14 au 18 novembre

Décameron : Texte et contexte

1348 : Année de la grande peste noire en Europe : Mort sous ses effets de près d'un tiers de la population européenne.

1349-1351 : Boccace (Giovanni Boccaccio), écrivain florentin, grand conteur européen écrit *le Décameron*, premier recueil de nouvelles attesté dans l'histoire de la littérature européenne.

Le texte s'ouvre sur un prologue évoquant les ravages commis dans la ville de Florence par la peste, laquelle détruit tout repère et tout lien, qu'ils soient sociaux, affectifs ou politiques, intimes ou publics et provoque ainsi une crise violente et durable de la société en proie au chaos.

Un jour pendant cette peste, une "compagnie" de jeunes gens, issus de la bourgeoisie marchande de Florence, décide, sous l'impulsion décisive des femmes, "très gracieuses dames" qui composent majoritairement le groupe, de quitter la cité - de se sauver - et de chercher refuge à la campagne dans la paix de villas somptueuses.

Là, les jeunes gens de "la compagnie", fuyant la peste, décident de se réunir une dernière fois. Dans ces lieux hors du temps, lieux certains de l'utopie, invention d'un paradis ici-bas, ils se racontent à tour de rôle des "nouvelles, fables, ou histoires, comme on voudra les appeler".

Ils vont ainsi, avec le désir de connaître tous les plaisirs de la bouche quand elle a encore le goût de l'humus et de la cendre, se délecter des mets mais surtout des mots qui donnent le plus de plaisir.

Post Mortem

Lire le *Décameron* et poser les questions qui me hantent : comment résister à la peste ? comment vivre avec nos morts, comment vivre aussi avec nos "petites morts", quand on sent que "quelque chose" est mort en soi ?

La réponse de Boccace à ces questions - qui touchent à l'intime et au public, au poétique et au politique n'est pas à chercher dans une doctrine ou une pensée constituée en forme d'idéologie : C'est avec la parole comme lieu de résistance de la vie, que s'affirme la nécessité qu'il y a pour Boccace d'écrire *le Décameron* et pour nous de faire du théâtre avec cette œuvre, d'en faire même un théâtre. Parce que la peste correspond à une expérience de mort indicible, parce qu'elle va toujours de pair avec l'interdit au sens propre, la parole narrative se pose comme l'acte de vie fondamental, originel, et s'expose comme le seul moyen de déjouer la mort.

C'est à travers cette parole de "survivants", de "passeurs" que s'écrit la mémoire d'un monde en train de mourir (Le Moyen-Âge et toute la matière de la culture orale qui deviendra la matrice indispensable à toute Renaissance).
À travers les histoires qu'ils se racontent, ces jeunes gens vont accoucher d'un monde réinventé, d'une vie à nouveau rêvée et ce qu'ils vont défendre, affirmer courtoisement et fougueusement dans un acte de liberté extraordinaire est la revendication d'une vie du désir. Mais, c'est le "Grand Théâtre" de la Femme qui S'aime sous peine de mort : telle est la devise, s'il en est une, en forme de testament, du *Décaméron*.

Bérange Jannelle

Un projet de création(s) hors les murs

Aujourd'hui, alors que le *Décaméron* a quitté depuis plusieurs mois le port de Lorient où il est né en Mars 2000 et continue son voyage ailleurs, c'est plus que jamais en termes de cinéma que je parlerai de ce spectacle dont la vie se déroule comme un road-movie.

De ville en ville, d'étape en étape, le *Décaméron* se construit, dans des lieux de mémoire vivante où sans cesse l'avenir s'invente à partir du passé, faisant théâtre de tout pour un théâtre de vie : du "hasard" des rencontres, de la vie des fantômes ...

Chaque étape dans un nouveau lieu appelle une remise en jeu radicale. Aussi, parce que l'identité d'un lieu interroge nécessairement l'identité du théâtre, le *Décaméron* ne peut exister comme théâtre que s'il se réinvente sans cesse "ici et maintenant".

Fuyant un espace qui redéfinit chaque fois le lieu de la peste comme infection, destruction ou désolation, la jeune compagnie, poignée de survivants, se réfugie dans un lieu d'asile, et surtout un lieu de renaissance possible.

Ainsi, la fuite devient le principe même du spectacle qui s'écrit comme un carnet de bord, en fonction des "terres d'accueil" :

A Lorient, en mars 2000, la compagnie investit d'abord la base de sous-marins de Keroman construite par les allemands en 1942 et sur laquelle se concentrèrent les bombardements qui provoquèrent la destruction de toute la ville sauf la base puis traverse en bateau la rade comme on remonte le temps pour se rendre à la chambre de commerce et d'industrie du Morbihan (berceau de la compagnie des Indes qui fut l'acte de fondation de la ville florissante de L'Orient, avant cette époque noire).

A Palerme, (où le spectacle fut joué en mai) après avoir déambulé entre les ruines et les ordures de la Piazza Magione dans le quartier populaire de la Kalsa, les

jeunes gens se réfugient dans un ancien théâtre à l'italienne, le Teatro Garibaldi, bâti pour célébrer la fin d'un ancien royaume et l'avènement d'un nouvel état.

À Strasbourg, en juin, le *Décameron* s'est glissé dans le Grand Etablissement des Bains Municipaux : centre de soins et d'hygiène publique, mais où se joue aussi quotidiennement une histoire de la vie privée, édifié par les allemands sur les fondations d'une ancienne caserne lors de l'annexion de l'Alsace-Lorraine,

Enfin, dans la ville nouvelle de Noisiel, c'est le "Grand Théâtre" de la Ferme du Buisson aménagé dans cette ancienne ferme industrielle que la "compagnie" en quête de salut interrogera.

Bérangère Jannelle

France et Italie

A l'origine de la dimension internationale de ce projet qui réunit des acteurs français et italiens (mais aussi norvégiens), il y a tout d'abord un texte traduit dans l'Europe entière, qui fait figure de pilier de la culture européenne ; il y a aussi un lien particulier entre la France et l'Italie, une rencontre, entre deux "familles" de théâtre, celle du CDDB-Théâtre de Lorient et celle du Teatro Garibaldi de Palerme animées par des préoccupations artistiques communes.

A l'occasion d'auditions organisées au Teatro Garibaldi au mois de Janvier 1999 sur l'invitation de Carlo Cecchi, des comédiens palermitains se sont joints aux comédiens français. Le travail de carte blanche proposée à Bérangère Jannelle par le CDDB en avril 1999 s'est ainsi construit sur la réunion de cette équipe franco-italienne. Ce *compagnonage* entre Carlo Cecchi et Bérangère Jannelle s'est ensuite poursuivi avec la Trilogie Shakespeare (*Hamlet*, *Mesure pour mesure*, *le Songe d'une nuit d'été*) présenté au Festival d'Automne en 1999 pour laquelle Bérangère Jannelle a été assistante à la mise en scène.

Bérangère Jannelle

Née à Paris le 11 Avril 1977

Après ses études de philosophie et une maîtrise sur Kafka, elle suit des cours de théâtre et travaille dans un atelier dans lequel interviennent Gilberte Tsai puis Valère Novarina.

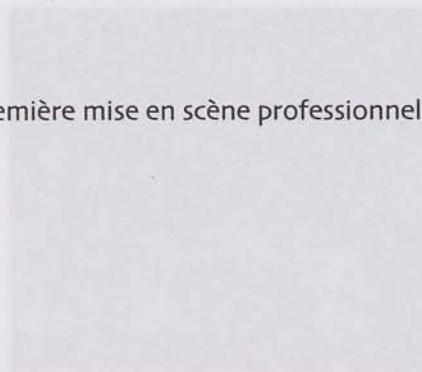
Assistance et mise en scène

Elle a été assistante à la mise en scène de Stéphane Braunschweig (*les Trois soeurs* de Tchekhov atelier du CNSAD), Eric Vigner (*Marion de Lorme* de Victor Hugo), Klaus Michael Grüber (*A propos des géants de la montagne* d'après Pirandello, atelier du CNSAD), d'Arthur Nauzyciel (*Le Malade imaginaire ou le silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia) et de Carlo Cecchi (*Hamlet, Mesure pour mesure, Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare).

Le *Décameron* s'inscrit dans le cadre d'une carte blanche de quinze jours qui lui été confiée par le CDDB-théâtre de Lorient en Avril 1999 et dont la présentation eut lieu le 1 Mai 1999 au Centre d'Art Contemporain de Kerguéhennec. C'est à la suite de cet atelier que la décision de produire le spectacle intégralement a été prise.

Bérangère Jannelle est depuis deux ans artiste associée au CDDB-théâtre de Lorient.

Cette création est sa première mise en scène professionnelle.



Bouffes du Nord
photographie Jean-Claude Lenoir

Théâtre des Bouffes du Nord
Du 28 novembre au 12 janvier

Hamlet

de William Shakespeare

création

Adaptation et mise en scène

Peter Brook

Collaboration à la mise en scène, Marie-Hélène Estienne

Musique, Toshi Tsuchitori

Costumes et éléments scéniques, Chloé Obolensky

Lumière, Philippe Vialatte

avec : Jeffrey Kissoon, Adrian Lester, Bruce Myers, William Nadylam, Natasha Parry, Naseeruddin Shah, Shantala Shivalingappa, Rohan Siva.

Spectacle en anglais surtitré en français

Coproduction C.I.C.T, Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Automne à Paris



Bouffes du Nord

photographie © Jean-Guy Lecat

Peter Brook

Théâtre des Bouffes du Nord

Du 28 novembre au 12 janvier

Hamlet de William Shakespeare Peter Brook

Mise en scène Peter Brook

Arrêtez quelqu'un, n'importe qui, dans la rue et dites lui : « Que connaissez-vous de Shakespeare ? » Il y a de fortes chances pour que la réponse soit : « To be or not to be, être ou ne pas être... »

Pourquoi cela ? Qu'est-ce qui est caché derrière cette petite phrase ? Qui l'a prononcée ? Dans quelle circonstance ? Pour quelles raisons ? Pourquoi cette petite phrase est-elle devenue immortelle ?

On monte *Hamlet* partout, tout le temps... en clochard, en paysan, en femme, en pauvre type, en homme d'affaires, en débutant, en star de cinéma, en clown et même en marionnette...

Hamlet est inépuisable, sans limites... Chaque décennie nous en offre une nouvelle analyse, une nouvelle conception... et cependant, *Hamlet* demeure un mystère, fascinant, inépuisable...

Hamlet est comme une boule de cristal, tournoyant dans l'air, immuablement. Ses facettes sont infinies... La boule tourne et nous présente à chaque instant une nouvelle facette... Elle nous éclaire. Nous pouvons toujours redécouvrir cette pièce, la faire revivre, partir à nouveau à la recherche de sa vérité...

Ainsi, avec un groupe international d'acteurs, nous allons présenter une nouvelle adaptation d'*Hamlet*, en anglais, dans la langue de Shakespeare, car la vie même de la pièce est contenue dans la musique de ses mots. Il n'est pas question pour nous de chercher la nouveauté pour elle-même. Derrière la surface de cette pièce se cache un mythe, une structure fondamentale, que nous allons tenter d'explorer ensemble.

Peter Brook

A l'occasion des représentations de *Hamlet*, les Editions Actes Sud publieront en novembre un recueil d'entretiens avec Peter Brook, *Entre deux silences*.

Extrait de *Avec Shakespeare* par Peter Brook

Traduction Jean-Claude Carrière, ed. Actes Sud, 1998

Que peut-on dire à un jeune comédien qui s'essaie à un de ces grands rôles ? Oubliez Shakespeare. Oubliez qu'il y a jamais eu un homme de ce nom. Oubliez que ces pièces ont un auteur. Pensez seulement que votre responsabilité en tant que comédien est de donner la vie à des êtres humains. Alors imaginez uniquement - comme un truc utile - que le personnage que vous êtes en train de travailler a vraiment existé, imaginez que quelqu'un l'a suivi partout en secret avec un magnétophone, de telle sorte que les mots qu'il disait soient vraiment les siens. Qu'est-ce que cela changerait ?

Les conséquences d'une telle attitude peuvent aller très loin.

D'abord, toutes les tentatives de penser qu'Hamlet est « comme moi » sont anéanties. Hamlet n'est pas "comme moi", il n'est pas comme tout le monde, parce qu'il est unique. Pour le prouver, faites une improvisation de n'importe quelle scène de la pièce. Ecoutez attentivement votre propre texte improvisé: il peut être très intéressant, mais mot par mot, phrase par phrase, est-ce qu'il a la même force que le discours d'Hamlet ? Vous allez devoir admettre que ce n'est pas vraisemblable. Et il est absolument ridicule d'imaginer que quelqu'un puisse - échangeant Ophélie contre la fille qu'il aime ou Gertrude contre sa propre mère - , situation pour situation, s'exprimer avec l'intensité d'Hamlet, avec son vocabulaire, son humour, sa richesse de pensée. Conclusion : dans l'histoire un homme comme Hamlet a existé, a vécu, respiré et parlé une seule fois. Et nous l'avons enregistré ! Cet enregistrement est la preuve que ces mots ont vraiment été dits. Ainsi convaincus, nous vient un vif désir de connaître cette personne exceptionnelle (...)

Cela ne nous conduit ni à la négligence, ni à un moindre souci pour le détail sensible du vers. Au contraire, chaque syllabe prend une nouvelle importance, chaque nouvelle lettre peut devenir un clou essentiel dans la reconstruction d'un cerveau d'une complexité énorme. Nous ne pouvons pas continuer à toujours commencer par une idée, un concept ou une théorie sur le personnage. Il n'y a pas de raccourci. Toute la pièce devient une grande mosaïque et nous nous rapprochons de la musique, du rythme, de l'étrangeté des images, des allitérations, même des rimes, avec la surprise et la modestie de la découverte, parce qu'ils sont des expressions nécessaires de créatures humaines hors du commun.

Peter Brook au Festival d'Automne à Paris

1974

Timon d'Athènes de William Shakespeare (Théâtre des Bouffes du Nord)

Les Iks de William Shakespeare

1978 en scène

Mesure pour mesure de William Shakespeare (Théâtre des Bouffes du Nord)

1989

Woza Albert! de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, Barney Simon (Théâtre des Bouffes du Nord)

1995

Qui est là ? (Théâtre des Bouffes du Nord)

Dramaturgie, Barbel Jehlich

1996

Oh les Beaux Jours de Samuel Beckett (Théâtre des Bouffes du Nord)

Annett Renneberg, Sarah Ross, Otto Sander, Angela Winkler

2000

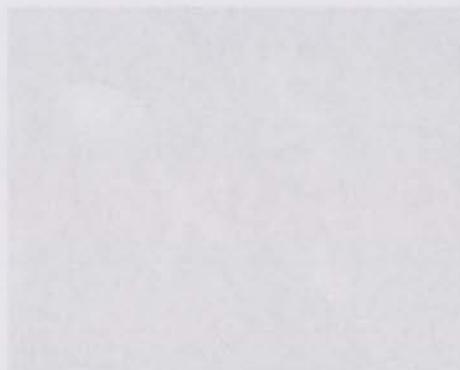
Hamlet de William Shakespeare (Théâtre des Bouffes du Nord)

Coproduction Wiener Festwochen, Schaubühne am Lehniner Platz/Berlin, Théâtre National de Strasbourg, Zürcher Festspiele/Zürich.

Festival Theaterforum/Expé 2000 Hamovra, Cortina d'Ampezzo, Festival

Nota bene :

Biographies à disposition au Festival d'Automne courant septembre.



MC93 Bobigny

Du 15 au 17 décembre

Hamlet

de William Shakespeare

mise en scène

Peter Zadek

Traduction allemande d'Elisabeth Plessen

Décors, Wilfried Minks

Costumes, Lucie Bates

Lumière, André Diot

Musique, Peer Raben

Dramaturgie, Bärbel Jaksch

avec : Uwe Bohm, Benjamin Cabuk, Jan Fischer, Knut Koch, Rüdiger Kuhlbrodt

Hermann Lause, Paulus Manker, Eva Mattes, Barnaby Metschurat, Klaus Pohl,

Annett Renneberg, Sarah Ross, Otto Sander, Angela Winkler.

Spectacle en allemand surtitré en français

Coproduction Wiener Festwochen, Schaubühne am Lehniner Platz/Berlin, Théâtre

National de Strasbourg, Zürcher Festspiele/Zürich,

Festival Theaterformen/Expo 2000 Hanovre. Coréalisation MC 93 Bobigny / Festival

d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation DaimlerChrysler France



photographie © Roswitha Hecke

MC93 Bobigny

Du 15 au 17 décembre

Avec plus de vingt mises en scène consacrées à l'auteur élisabéthain, Peter Zadek est sans conteste un des plus grands metteurs en scène de Shakespeare dans le théâtre de langue allemande. Après avoir monté *Hamlet* en 1977, il a éprouvé le besoin de revenir à cette pièce phare. Présenté en avant-première au TNS de Strasbourg en 1998, le spectacle a été repris à Vienne, Zurich, Berlin et Hambourg en 1999.

Le Festival d'Automne à Paris et la MC 93 de Bobigny le programment à Paris pour trois représentations exceptionnelles.

Entretien avec Peter Zadek

Propos recueillis par Andrea Jacobsen

Journal du TNS de Strasbourg, Printemps 1999

Vous présentez à Strasbourg une série de six avant-premières d'Hamlet. Ces représentations ont-elles une signification particulière ?

Un spectacle lorsqu'il est vivant n'est jamais achevé. Et je pense d'une manière générale qu'il ne faudrait présenter dans les théâtres que des avant-premières. C'est une idée qui commence à faire son chemin dans les habitudes théâtrales.

Robert Lepage travaille ainsi. Je me souviens qu'**Heiner Müller**, au Berliner Ensemble, pouvait se lancer dans une mise en scène sans calendrier précis.

Lorsque j'ai monté *Hamlet* pour la première fois en 1977, je dirigeais un théâtre à Bochum. À cette époque, nous avons pris la décision avec les acteurs de commencer les répétitions sans communiquer de date précise pour la création du spectacle. Après une interruption pendant l'été, nous avons repris notre travail en septembre. Au mois d'octobre, nous étions toujours en répétition. Un jour, les acteurs ont évoqué spontanément l'idée d'une date pour le début des représentations. Je leur ai proposé de commencer la semaine suivante et c'est ce que nous avons fait.

Une première jouée ainsi produit un moment de théâtre tout autre qu'une création dans des conditions habituelles. Dire « nous sommes prêts » ne signifie pas pour autant que le travail est achevé. Ce premier *Hamlet* a été joué deux ans environ. Pendant tout ce temps, le spectacle n'a cessé de se transformer. Les choix fondamentaux n'ont jamais été altérés, mais ils ont évolué au fur et à mesure qu'à l'intérieur de ce cadre, les comédiens développaient leur jeu. À la fin, le spectacle n'était plus le même.

Aujourd'hui, deux courants coexistent dans le théâtre contemporain. D'un côté un théâtre perfectionniste, illustré entre autres par **Bob Wilson** et **Peter Stein**. De l'autre un théâtre vivant et en mouvement perpétuel, dont je me réclame et qui cherche à offrir toujours au spectateur la sensation heureuse que l'ouvrage sort toujours de l'atelier.

J'aimerais que les critiques prennent l'habitude de voir des spectacles de ce genre au moins deux ou trois fois. C'est leur demander beaucoup, mais je ne vois guère d'autre solution. Monter *Hamlet* est un défi qui demande un investissement de soi très grand et un très long travail de préparation. Alors peut-être peuvent-ils faire cet effort de leur côté... ?

Par ailleurs, je pense que la vocation du théâtre subventionné n'est pas de soumettre constamment les artistes à l'obligation de la réussite. Nous vivons dans un monde où cette pression provoque déjà suffisamment de dégâts.

Pourquoi revenir à *Hamlet* et avoir choisi une femme pour le rôle-titre ?

Le regard que je porte sur la pièce, tant d'années après, s'est complètement transformé. Notre rôle de metteur en scène est de ramener les textes à notre époque et à notre vie. Cela n'a rien à voir avec une quelconque actualisation. Une fois que j'ai été convaincu qu'il me fallait revenir à cette pièce, je me suis posé la question : qui dans le rôle d'Hamlet ?

Spontanément, j'ai pensé à Angela Winkler. Ce n'est qu'ensuite que j'ai réalisé que c'était une femme.

Extraits de *Das Wilde Ufer Ein Theaterbuch* de Peter Zadek

Editions Kiepenheuer & Witsch, 1990

Le théâtre

Je rêve d'un théâtre qui donne du courage. C'est un théâtre pour des gens affamés, avides, pour qui le théâtre n'est pas un dessert raffiné, mais un repas nécessaire, vital, sans lequel ils périssent dans la civilisation ravagée que nous avons édifiée. C'est un théâtre de l'imagination, des sentiments libérateurs et des pensées risquées — un théâtre romantique, par conséquent. C'est aussi un théâtre qui décrit la réalité de notre vie et de notre agonie. C'est un théâtre coloré, doté de multiples strates, naïf parce que nous devons tous apprendre à retrouver notre enfance, et nuancé, parce que nous avons tous vécu des choses qui ont secoué et embrumé notre naïveté infantile. C'est un théâtre qui cherche, pas un théâtre qui prétend connaître les réponses.

Que doit-on avoir en premier lieu : un théâtre de ce type, ou le public pour s'y rendre ? Le théâtre, c'est la communication entre le public et les comédiens, le contact, le frôlement, la tension, l'expérience commune, le voyage commun dans l'incertain.

Le choix d'une pièce

Les rencontres avec une pièce que l'on met en scène plus tard, à un moment ou à un autre, sont, me semble-t-il, semblables aux rencontres avec un être humain. La première impression, par exemple, on ne l'oublie jamais. Pour une pièce, il peut s'agir d'une mise en scène que l'on a vue ou dont on regarde un enregistrement, cela peut aussi être le souvenir d'une représentation à laquelle on a assisté il y a longtemps, bien avant d'avoir l'idée de mettre soi-même la pièce en scène. Pour moi, ces rencontres précoces avec les pièces sont les plus excitantes : on doit les porter avec soi sans les exploiter concrètement, sans « penser » à elles, et soudain, dans une nouvelle situation, les souvenirs reviennent de nouveau. On se demande alors si le désir de mettre la pièce en scène provient de ces souvenirs, on tente d'explorer le temps et le champ dans lequel on l'a découverte.

Le travail avec les comédiens

Travailler avec des comédiens, pour l'essentiel, ce n'est pas autre chose que de travailler avec un auteur, avec le décorateur, avec un musicien.

La projection est certainement le point de départ d'une coopération entre metteur en scène et comédien. Un comédien magnifique qui ne m'inspire rien ne peut pas m'intéresser. Du moins dans ma mise en scène. Comme chez n'importe qui, mon imagination est faite de figures, de symboles d'un monde entier qui est de plus en plus fixé au fur et à mesure que je vieillis. Elle est en partie une sorte d'album de famille dans lequel s'est rassemblée en un groupe, sous des modèles toujours identiques, toute la palette des relations humaines provenant de mon expérience et de mon imagination. Le monde tel que je le vois y est réuni — pères, fils, autorités, amis, amies. Bien entendu, ils se recoupent assez souvent, ils se reflètent les uns les autres, ils passent du statut de mauvais à celui de bon personnage, et réciproquement. Souvent, lorsque je commence à distribuer une grande pièce, je ne pense pas d'abord aux rôles, mais au groupe de comédiens que je conçois et que je souhaite pour cette pièce. Le centre de gravité érotique constitue cependant la décision première et essentielle ; si cette décision n'a pas été prise tout de suite, au moment du choix du texte, je considère ensuite la pièce avec beaucoup de méfiance (...)

On pourrait aussi décrire le travail de répétition avec des comédiens comme le combat pour une image — quelle image aura le plus de force, celle du comédien, du metteur en scène, de l'auteur, laquelle va s'imposer ? Dans un long travail, couvrant plusieurs années, avec un metteur en scène et les mêmes comédiens, les rapports de force se modifient cependant en permanence, non seulement entre le metteur en scène et les comédiens, mais aussi entre les comédiens eux-mêmes. Cela ne signifie pas du tout une baisse de la qualité globale : c'est le cours naturel de la vie, avec toutes ses variantes. Un metteur en scène qui « s'impose » à tout prix, même si son imagination n'est pas aussi forte que celle d'un comédien

habitué au contraire, se comporte comme un mauvais gouvernement — il tente de conquérir par le pouvoir ce que sa force ne suffit pas à lui procurer.

Hamlet⁴

Le théâtre de comédiens... la conscience, l'âme, l'homme intérieur. Le théâtre dont l'homme a besoin pour trouver par mille détours sa véritable essence, son âme : c'est de cela qu'il s'agit dans *Hamlet*. Le théâtre dans le théâtre n'est pas pour rien le centre et l'apogée de la pièce. Hamlet dit de lui-même qu'il joue magnifiquement, Polonius a été comédien à l'université, le roi Claudius (« il sourit et sourit et c'est une canaille ») ne cesse jamais de se déguiser. C'est comme dans la vie, tous jouent des rôles comme des fous, pour empêcher que d'autres les reconnaissent, et en espérant qu'ils détermineront ainsi leur propre identité.

Laurence Olivier a mis en scène son film sur *Hamlet* comme une œuvre sur « un homme qui ne pouvait pas se décider ». Mon *Hamlet* à moi vit dans un monde chaotique, un monde d'apparence, il joue des rôles et observe d'autres personnes qui jouent des rôles. Il interroge le monde, qui ne s'arrête jamais assez longtemps pour donner des réponses convaincantes.

Être prêt, voilà le tout, dit Hamlet. Prêt à la mort ? Prêt à vivre ? Ou bien veut-il dire : être prêt à se moquer de cette comédie qu'est la vie ?

Des questions, des questions... qui nous concernent. Les réponses que donne la pièce de Shakespeare défilent devant nos yeux comme les éléments d'un rébus.

Non, il ne s'agit pas, dans ce grand poème fantastique, comique, atroce, de répondre à des questions sur notre vie. Il s'agit de formuler sur scène la problématique, avec son caractère urgent, et de le faire de manière charnelle et poétique.

Au cours de notre travail, nous avons interrogé la pièce sur la manière dont l'humanité joue la comédie, et les comédiens sur leur activité de comédien. Que vit un comédien qui joue Hamlet, qui joue le fou — peut-être pour dissimuler sa peur de la folie —, lorsqu'il est confronté à une comédienne qui, dans le rôle d'Ophelia, devient folle par sa faute, par la faute de Hamlet ?

La question est intéressante lorsqu'elle déclenche chez le spectateur les mêmes questions ou des questions similaires, lorsqu'il peut, pour ainsi dire, y raccorder son imagination.

Le suggestif et, je le crois, la plus grande partie du théâtre, peuvent s'intégrer dans le processus sous de nombreuses formes et de nombreux déguisements. C'est ce qui transforme le théâtre en littérature, ce qui en fait quelque chose de plus que le simple jeu de miroirs extérieur. La suggestion, c'est l'exploration à tâtons du canal qui existe entre l'imagination de l'artiste et celle du spectateur. Elle est une manière de placer dans l'esprit du spectateur des images, des pensées

⁴ A propos de sa mise en scène en 1977

et des rêves qui ne coïncident souvent pas avec ce qu'il voit sur la scène, qui peuvent être totalement différents de ce qu'il voit et éprouve physiquement.

Un chapeau roule sur une scène vide. Peu de temps auparavant, son propriétaire a été condamné à mourir la tête tranchée. Le chapeau est-il sa tête ? Certainement pas, mais il nous suggère qu'il l'est. Alors accourt le condamné, qui ramasse son chapeau. Le public est soulagé. Le comédien se met d'un seul coup à pleurer. Pourquoi est-il triste ? Il est encore en vie ! Il nous en donne le motif : c'est son frère jumeau qu'on a décapité. Ce chapeau, c'était le sien.

Une comédie sur le « chapeau » ? Ou la tragédie du « frère jumeau » ? le concept de comédie ne décrit pas le niveau du rire, mais le clivage, cette espèce de distance entre les comédiens et les rôles, et entre ce qui se passe sur la scène et les spectateurs. Les tragédies peuvent être stupides, les comédies sérieuses. Pour moi, *Hamlet* est une comédie sérieuse de ce type. Je pense toujours à Oscar Wilde, dont la plus grande comédie, *Bunbury*, s'appelle en réalité *The importance of being Earnest* — « L'importance, c'est d'être sérieux ».

Le prince gouverne

Par Franz Wille

Theaterheute, juillet 1999

Peter Zadek met en scène *Hamlet* et découvre en Shakespeare un politicien visionnaire de l'Europe.

On ne trouvera pas dans le répertoire un seul autre classique auquel les modèles d'interprétation collent aussi solidement, où les clichés traditionnels de l'indécis incapable d'agir, du penseur pâle, de l'intellectuel mélancolique première victime de son État, recouvrent à ce point toute vision sur la pièce. Goethe, déjà, y voyait « un grand acte reposant sur une âme qui n'est pas à la hauteur de l'acte », et le romantisme allemand a cimenté l'image de l'homme d'esprit déchiré, désesparé dans un monde aliéné, résigné devant l'insoluble dilemme constitué par la connaissance et la décision. Heiner Müller, dans une tradition très allemande, laissait Hamlet se fracasser contre un État en cours d'effondrement, mais encore tout puissant. Sa mise en scène, fruit de plusieurs mois de répétition menés en même temps que s'effritaient le Mur et la RDA, à partir de l'automne 1989, ne laissait pas l'ombre d'une chance au prince danois.

Peter Zadek aborde les choses d'une manière plus détendue (...). Comme le bâti du texte, le décor de Wilfried Minks vise lui aussi la plausibilité sans compromis : la scène est quasiment vide, et, lorsque s'ouvre le ventre de fer-blanc, les personnages vacillent encore, pris du vertige du voyage, le long de la rampe : d'abord un homme d'âge moyen, courbé, nonchalant, avec une voix cassée par le

whisky, portant un uniforme clair ; un homme pour toutes les situations, entre le capitaine au long cours qui tient l'alcool et le dictateur militaire sud-américain : le roi Claudius. À son côté, une impératrice de salon en tenue rouge profond, dont l'embonpoint habillé est d'un grand effet sur le public. Elle porte avec cela un sourire triomphal au visage qui le lui fait comprendre à tout moment : seule décide ici une femme qui a belle allure — la reine Gertrude. Entre ces deux personnages, vêtu d'un deux pièces élégant, un homme corpulent, un professionnel allègre et sans conscience de la politique, auquel il ne manque qu'un cigare pour faire un Churchill : Polonius. À côté, une fille scintillante, pure, qui semble tout juste tombée de son film des années trente et attend Cary Grant, un peu perdue : Ophelia. Avec ce que représentent Otto Sander, Eva Mattes, Ulrich Wildgruber et Annett Renneberg, on pourrait s'attendre à une soirée très divertissante, située quelque part entre Oscar Wilde et *La Princesse Czardar*, entre Neil Simon, *Evita* et *Sang viennois*. Ça pourrait devenir franchement gentil.

Mais juste avant que cette comédie de salon ne prenne son essor, une silhouette noire leur surgit sous le nez, file devant eux à la vitesse d'un cafard, le long de la rampe, et s'y installe, rétive, évidente, sur une sobre petite chaise. La créature se place sur le rebord le plus éloigné, le dos tassé, le regard profondément concentré sur la cour et pourtant introverti, un élève modèle plein de reproches qui a subi une grave injustice. Avant même qu'Angela Winkler ne produise un son, le destin de Hamlet est scellé : ce prince est un gâte-sauce.

Deux mondes se font face quelques secondes après le début de la scène, inconciliables, avec une absence de mystère rafraîchissante : d'un côté, une société discrètement corrompue, aimablement prête au divertissement, sensible aux humeurs du luxe et du mode de vie. Ballons de vin, diffuseurs de parfum à fleurs, gens d'esprit et respectables ingénieurs des intrigues. De l'autre côté, les Dix Commandements en personne : imprégné, jusqu'au dernier pore, par une névrose de lavage extrêmement morale, qui place même sous le soupçon d'inceste le mariage de Gertrude avec son ancien beau-frère, Hamlet gâche la belle ambiance des noces. (...)

Lentement, imperceptiblement, Peter Zadek et Angela Winkler soulèvent la pièce hors des gonds de sa réception traditionnelle, qui la faisaient couiner et grincer. Plus Hamlet affirme longuement et intensément sa phase de défi, moralement irréprochable, plus les centres de gravité se déplacent inéluctablement dans cette vieille histoire (...).

Lorsqu'on est capable de dissocier pendant cinq actes la cause et l'effet — ce que nous montre la mise en scène de Zadek —, on est malheureusement obligé de le constater : une fois écarté le meurtre de roi non expié qui précède l'action (ce qui, à l'époque élisabéthaine, faisait plutôt partie des risques professionnels normaux pour les tyrans), la chute d'une dynastie stable n'est due qu'à un seul homme, Hamlet, le dilettante et détective amateur.

Le théoricien pragmatique de la politique, Nicolas Machiavel, très apprécié par Shakespeare et ses contemporains, l'exprime ainsi : Un homme qui, en toute chose, ne veut que faire le bien, disparaît forcément parmi tous ceux qui font le mal. Un prince qui veut s'affirmer doit donc être capable de mal agir si la nécessité l'exige. » Pour ce qui concerne *Hamlet*, il faudrait ajouter qu'un homme qui veut le bien en toute chose anéantit forcément les nombreuses personnes qui ne sont peut-être pas aussi bien que lui.

De ce point de vue, les Hamlet deviennent des risques mortels pour n'importe quel État ; Peter Zadek transporte *Hamlet* avec ses propres moyens et renverse, comme si de rien n'était, deux siècles de réception de l'œuvre en Allemagne. Comme toujours, le jeu d'Angela Winkler est saturé d'une identification à son rôle. Zadek la laisse atteindre un tel paroxysme de panique qu'elle change Hamlet, la victime, en criminel. Elle transforme ce penseur prétendument incapable d'agir en un extrémiste destructeur dont l'ergoterie irresponsable et un besoin œdipien de se venger de l'amant de sa mère vont faire tomber toute une ville. En passant, Zadek arrange ici le triomphe de l'individu des temps modernes, qui définit par lui-même sa loi morale, vainc jusqu'à en mourir et emporte tous les autres aujourd'hui : la pointe noire de la Renaissance, qui a placé l'homme dans un système de droit avec lequel il est capable de se tuer et de tuer tous les autres.

Toutes choses que Shakespeare savait. Mais celui qui dit que Zadek se comporte en brave homme lorsqu'il monte pareille mise en scène n'a pas compris grand chose au pouvoir.

1990

Der Kaufmann von Venedig de William Shakespeare (Théâtre des Amateurs)

Biographies

Der Kirschgarten d'Anton Tchekhov (MC 93 de Boulogne)

2000

Peter Zadek

Peter Zadek naît en 1926 en Allemagne à Berlin. Ses parents émigrent en Angleterre, fuyant le nazisme. Après des études à Oxford et à l'école d'art dramatique Old Vic, il signe ses premières mises en scène en 1947, à l'âge de 21 ans : *A Salomé*, d'Oscar Wilde, succèdent *les Bonnes* puis *le Balcon* de Jean Genet. De retour en Allemagne en 1958, il monte Ionesco, Vauthier, Camus. Il est nommé directeur du théâtre de Bochum (1972-1977) puis du Schauspielhaus de Hambourg (1985-1989). Son refus du didactisme le pousse à mélanger les genres : textes classiques alternent avec pièces musicales et théâtre de boulevard.

Ce sont ses mises en scène de Shakespeare qui le rendent célèbre : *le Marchand de Venise* (1972), *le Roi Lear* (1974), *Othello* (1976), *Hamlet* (1977), *le Conte d'hiver* (1978) *Mesure pour mesure* (1991) au Théâtre de l'Odéon avec Isabelle Huppert.

Depuis 1990, il travaille régulièrement avec la comédienne Angela Winkler.

Angela Winkler

Après quelques rôles dans différents théâtres allemands, elle intègre de 1971 à 1978 la troupe de la Schaubühne. Elle joue entre autres dans *Peer Gynt* de Ibsen, mis en scène par Peter Stein et *Die Wupper* de Else Lasker-Schüller, mis en scène par Luc Bondy. Elle est appelée ensuite par le cinéma où elle tient des rôles importants : *L'honneur perdu de Katharina Blum* (1976) et *le Tambour* (1979) de Volker Schlöndorff, *la Femme gauchère* (Peter Handke), *Heller Wahn* (1982) de Margaret von Trotta, *Danton* (1983) d'Andrzej Wajda.

Au théâtre, sous la direction de Klaus Michaël Grüber, elle joue dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1981), *Prométhée enchaîné* d'Eschyle/Handke(1986) et *Iphigénie en Tauride* présenté par le Festival d'Automne et la MC 93 en 1998.

Avec Peter Zadek, elle fut Anna Petrovna dans *Ivanov* de Tchekhov (1990), Bell dans *la Lune se couche* de Pinter (1995), Ranievskaja dans *la Cerisaie* de Tchekhov (1996).

Peter Zadek au Festival d'Automne à Paris**1988***Lulu* de Frank Wedekind (Opéra Comique)**1990***Der Kaufmann von Venedig* de William Shakespeare (Théâtre des Amandiers)**1997***Der Kirschgarten* d'Anton Tchekhov (MC 93 de Bobigny)**2000***Hamlet* de William Shakespeare (MC 93 de Bobigny)

Le Festival d'Automne en Ile-De-France

Le Festival d'Automne à Paris, association subventionnée par :
Le Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles Département des

Les Gêmeaux/Sceaux/Scène Nationale

- ⇒ Les Dits de Lumière et d'Amour
- ⇒ Trisha Brown Dance Company

Chevilly-Larue, La Maison du Conte Aulnay-sous-Bois, Espace Jacques Prévert Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne Le Blanc-Mesnil, Forum Culturel

- ⇒ Babel Contes

Noisy-le-Sec, Théâtre des Bergeries

- ⇒ Trisha Brown Dance Company

La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée

- ⇒ Décaméron/Bérangère Jannelle
- ⇒ Ma/Pierre Droulers
- ⇒ L'idealiste Magique/Teatrino Clandestino

Franco Culture est partenaire du Festival d'Automne à Paris

Conservatoire de Bagnolet

- ⇒ Salvatore Sciarrino

Les mécènes

Agnès B.
Air France
Arts
Association Groupé pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Pierre Bergé
The Cohen Foundation
Centre des Opéra et Compagnies
Suez Lyonnais des Eaux Fondation
DaimlerChrysler France
Fédération de France
Fondation France Télécom

SOUTIENS ET MECENES

Le Festival d'Automne à Paris, association subventionnée par :

Le Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles Département des
Affaires Internationales Délégation aux Arts Plastiques
Centre National de la Cinématographie
La Ville de Paris Direction des Affaires Culturelles
Délégation Générale à l'Information et à la Communication de la Ville de Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie de l'aide exceptionnelle de :

Mission 2000 en France
American Center Foundation
Conseil Régional d'Ile-de-France

et du soutien de :

Centre Culturel Canadien
Onda
Téléfilm Canada
The British Council
Publicis conseil
Metrobus

France Culture est partenaire du Festival d'Automne à Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours de l'association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

agnès b.
Air France
Arte
Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Pierre Bergé
The Bohem Foundation
Caisse des dépôts et consignations
Suez Lyonnaise des Eaux Fondation
DaimlerChrysler France
Fondation de France
Fondation France Télécom

Les mécènes

Métrobus
Minneapolis Foundation/HenPhil Pillsbury Fund
Publiprint Le Figaro
Philippine de Rothschild
Société du Louvre (Hôtel de Crillon, Hôtel Martinez, Baccarat, Annick Goutal)
Sacem TotalFinaElf
Guy de Wouters

Les Donateurs

Jacqueline et André Bénard, Michel David-Weill, Claude Janssen, Sylvie Gautrelet, Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Carlo Perrone, Henry Racamier, Hélène Rochas, Bernard Ruiz-Picasso, Monsieur et Madame Bruno Roger, Béatrice et Christian Schlumberger, Monsieur et Madame Antoine Winckler
Banque du Louvre, CGIP, Champagne Taittinger, Colas, Compagnie de Saint-Gobain, Crédit Agricole, Crédit Commercial de France, Essilor International, Euris, Fondation Nicole Chouraqui, Groupe Banques Populaires, Groupe Les Echos, Hachette Filipacchi Associés, Helena Rubinstein, L.A. Finances, L'Express, M6 Metropole Télévision, Prisma Presse, Rothschild & Cie Banque, Solvay, Anne et Valentin.

Les Donateurs de soutien

Maïmé Arnodin
Jean-Pierre Barbou
Monsieur Jean-Paul Baudecroux
Annick et Juan de Beistegui
Monsieur et Madame Philippe Blavier
Christine et Mickey Boël
Monsieur et Madame Jean-François Charrey
Monsieur et Madame Robert Chatin
Monsieur et Madame Jérôme Chevalier
Monsieur et Madame Guillaume Franck
Monsieur et Madame Otto Fried
Maria Maddalena et Xavier Marin
Micheline Maus
Jean-Claude Meyer
Naïla de Monbrison
Annie et Pierre Moussa
Madame Colombe Pringle
Monsieur et Madame Robert Reckinger
Pierluigi Rotili
Nancy et Sébastien de la Selle
Reoven Vardi
CarnaudMetalbox
Le Nouvel Observateur

Photo de couverture : Shirin Neshat -DR-