Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

16 | 2018

L'expérimental dans la littérature et les arts
contemporains

Juliette au pays du flamenco

Roméo et Juliette, Compagnie Elephant in the Black Box (Nérac, Espace d'Albret, 18 janvier 2018)

Nathalie Vincent-Arnaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11833>

DOI : 10.4000/miranda.11833

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « Juliette au pays du flamenco », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 06 juin 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.11833>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Juliette au pays du flamenco

Roméo et Juliette, Compagnie Elephant in the Black Box (Nérac, Espace d'Albret, 18 janvier 2018)

Nathalie Vincent-Arnaud

- 1 À chacun son Shakespeare ! Tel semble être le mot d'ordre qui, depuis de nombreuses décennies, fait se succéder les adaptations chorégraphiques et musicales de l'œuvre du Barde, marquées par une singulière prolifération aux abords du quadricentenaire de sa mort ou dans le prolongement de celui-ci : le Ballet National de Biarritz avec *Roméo et Juliette* (2010), la Comédie de Valence avec son spectacle de théâtre musical *Les Sonnets de Shakespeare* (2014), le chorégraphe Douglas Lee avec *Ophelia, Madness and Death* (2015), le Théâtre du Peuple de Bussang et l'Opéra-Théâtre de Metz avec *Mon Cœur pour un sonnet* (2016 ; <https://journals.openedition.org/miranda/9547>), jusqu'à la création annoncée pour 2019 d'*Othello ou le ballet des apparences* de Marie-Geneviève Massé et la compagnie de danse baroque L'Éventail. Le nombre et la diversité de ces créations contemporaines — dont la liste n'est ici que très partielle — témoignent de la vitalité et du foisonnement d'une œuvre aux prolongements souvent inédits : chorégraphie baroque ou néo-classique mâtinée de grammaire contemporaine, chanson pop-rock ou cabaret aux accents expressionnistes, voire slam (« Roméo kiffe Juliette » de Grand Corps Malade [2010]). Ces créations constituent autant de lieux de croisements, de tensions, de chocs sensoriels qui ne font que porter plus loin la résonance des œuvres de Shakespeare en dévoilant leur puissance d'engendrement et de stimulation d'imaginaires nourris de problématiques contemporaines.
- 2 Il est des œuvres particulières de Shakespeare qui ont fait l'objet d'un nombre considérable de telles transmutations, les artistes en faisant un terrain d'expérimentations pour leur imaginaire et leurs prises de position politiques et philosophiques. Dans le domaine chorégraphique, c'est *Roméo et Juliette* qui s'impose avec la force d'une déferlante d'adaptations diverses qui ne cesse de s'élancer à l'assaut du public, le *Dictionnaire de la danse* paru en 2008 sous l'égide de Philippe Le Moal n'en dénombrant pas moins de 76 versions par autant de chorégraphes pour le seul vingtième siècle et jusqu'en 2003 (Paris : Larousse, 637-639). Au Panthéon de ces dernières décennies figurent assurément, dans le domaine français, les lectures

proposées respectivement par Angelin Preljocaj en 1990 et, vingt ans plus tard, par Thierry Malandain (Ballet National de Biarritz) en 2010. S'il existe bel et bien un dénominateur commun aux langages de ces deux chorégraphes dans la mesure où tous deux s'abreuvent, dans des proportions variables, à un langage classique revisité et à une esthétique contemporaine non figée, les contrastes entre les deux adaptations n'en sont pas moins légion. Le contraste le plus évident est de nature musicale, la partition romantique et volontiers figuraliste de Berlioz servant le propos de Malandain tandis que c'est la musique de Prokofiev, faisant alterner heurts, secousses et accalmies au fil des inventions rythmiques et harmoniques, que Preljocaj transforme en vecteur de sa propre vision. Les dispositifs scénographiques ne font que renforcer ce contraste. La scène de Malandain est jonchée de boîtes qui jouent tour à tour le rôle de parois, de cocons et de cercueils parmi lesquels les danseurs, tous Roméos et Juliettes en puissance, évoluent dans une atmosphère onirique de tons bleutés, de blanc irréel et de couleurs chair en multipliant les figures du désir et du plaisir amoureux défiant les heurts rivalités et apprivoisant la mort qui rôde en une aspiration à l'infini (<https://vimeo.com/20374468>). Si Preljocaj prend lui aussi le parti de laisser la sensualité amoureuse occuper à plusieurs reprises le devant de la scène, c'est avant tout pour l'opposer frontalement à un code chromatique et gestuel tout autre par lequel il met en scène un univers dystopique régulé par une milice toute-puissante où l'amour constitue, selon le mot d'Irène Filiberti, « un défi à l'ordre établi » (in Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, 639). Lumière crépusculaire, formes saillantes et tranchantes mises en relief par des ombres portées, monochromie des costumes noirs des miliciens, déambulations martiales : la querelle ancestrale des deux familles acquiert dans cette œuvre un tour de conflit social et idéologique évoqué dans une veine expressionniste et dans le sillage orwellien revendiqué par Preljocaj qui emprunte à Shakespeare ses résonances sociétales les plus sombres (<https://vimeo.com/170818900>).

- 3 La lecture proposée par le chorégraphe Jean-Philippe Dury, fondateur en 2013, en Espagne, de sa propre compagnie Elephant in the Black Box (<https://www.ebbcompany.com/>), a vu le jour en 2016, s'inscrivant donc dans la mouvance des célébrations de la mort de Shakespeare. Elle se distingue de la myriade des autres adaptations chorégraphiques par la juxtaposition d'une grammaire néoclassique contemporaine et d'une danse flamenco qui, toutes deux, témoignent du parcours professionnel et géographique métissé du chorégraphe. Ayant fait ses classes à l'École de Danse de l'Opéra de Paris avant d'intégrer le prestigieux corps de ballet de l'Opéra, Jean-Philippe Dury a été très rapidement confronté à diverses facettes du répertoire contemporain avant de rejoindre pendant quelques années, en 2007, la Compañía Nacional de Danza à Madrid, alors dirigée par Nacho Duato, chorégraphe aux influences néoclassiques et contemporaines affirmées. Ce dernier avait d'ailleurs créé, en 1998, son propre *Romeo y Julieta*, adaptation dans un style néoclassique aux accents béjartiens sur fond de costumes d'époque et d'une partition de Prokofiev considérée par Duato comme « la chose la plus extraordinaire qui ait jamais été créée pour le ballet » (https://www.balletandopera.com/classical_ballet/mussorgsky_Romeo_Juliet_nacho/info/sid=GLE_1&play_date_from=05-May-2018&play_date_to=31-May-2018&playbills=60493 ; ma traduction).
- 4 La danse flamenco ajoutée par Jean-Philippe Dury au substrat néoclassique et contemporain hérité de son parcours d'interprète et de chorégraphe ouvert aux

influences multiples établit d'emblée une ligne de partage nette entre Capulet et Montaigu, annoncée par la note d'intention du chorégraphe :

Les danseurs du Ballet National d'Espagne incarnent fièrement les Capulet avec toute la grâce de cette danse andalouse et révolutionnaire, tandis que la virtuosité des solistes donne vie aux Montaigu. Danse flamenco et néoclassique s'opposent, à l'image de ces deux familles qui luttent. (<https://www.ebbcompany.com/copie-de-le-sacre-du-printemps>)¹

- 5 À travers cette opposition frontale, la danse flamenca, dont Juliette est l'interprète centrale, s'impose comme valeur d'affirmation et de résistance des Capulet face aux Montaigu, se lisant le plus souvent comme un défi souligné par les caractères propres à cette danse. Postures fières, épaulements, tours rapides, visages tendus et exaltés s'affrontent de manière répétée, tout au long de la pièce, à la chorégraphie martiale des Montaigu qui privilégie sauts, saccades, lignes brisées. Dans ce contexte, le *zapateado* obstiné de Juliette et son franchissement des frontières territoriales implicitement dressées entre les deux clans se font marqueurs d'assertion, de quête de liberté, de dépassement des attitudes et des codes sociaux figés (telles les tentatives effectuées par la Nourrice pour la ramener sur le droit chemin de la raison et de l'éthique familiales).
- 6 Si c'est, comme chez nombre de ses prédécesseurs, la partition de Prokofiev qui a les faveurs de Jean-Philippe Dury, celle-ci cède la place à plusieurs reprises à ce *zapateado* particulièrement intense. De même, castagnettes et percussions à caractère processionnel viennent, à certains moments, se substituer à la trame musicale fondatrice pour accompagner les déplacements d'une silhouette encapuchonnée à caractère d'allégorie mortuaire dont les apparitions jalonnent la pièce. Cette silhouette encapuchonnée aux allures résolument féminines (*la muerta* faisant écho à *la morte* de l'ancrage italien originel) se présente le plus souvent dos au public ou de profil, cheminant d'abord lentement entre les deux amants sur le lit dressé au milieu de la scène et plaçant ainsi d'emblée l'extase sensuelle à venir sous des auspices mortifères. Elle intervient ensuite pour entraîner Roméo hors de la scène en une marche lente et furtive. Elle apparaît enfin en avant du rideau fermé après la mort du jeune couple, traversant la scène jusqu'à l'arrière du lit où, à la suite des deux clans familiaux uniformément vêtus de noir, elle verse de la terre sur les corps réunis des deux amants.
- 7 Le recours à la vidéo ainsi que l'utilisation du hors-scène sont autant de procédés de multiplication des perspectives et des points de vue sur le drame à venir en raison de la valeur proleptique ou de leur charge expressionniste. Le rideau s'ouvre ainsi sur des images vidéo, l'écran de fond de scène montrant en gros plan, en alternance, des corps et des visages de Roméo et de Juliette dont les regards graves et les postures tendues semblent préfigurer le drame, la puissance évocatrice de certaines de ces images étant accrue par le recours à un filtre vert générateur d'un climat d'instabilité et de menace sourde. Le retour régulier de ces séquences vidéo en cours de pièce, le plus souvent en contrepoint du drame qui se joue sur la scène, est d'ailleurs accompagné, à un moment, de l'allégorie mortuaire déjà évoquée qui, face à l'écran, paraît lancer des imprécations. D'autre part, l'utilisation du hors-scène permet l'instauration d'un procédé de champ-contrechamp efficacement souligné par les jeux de lumière : au même moment où les deux clans s'affrontent sur une scène entièrement transformée en ring de boxe pour le duel de Mercutio et de Tybalt — ring de boxe figuré par des cordes portées à bout de bras par les danseurs, les deux extrémités d'une des diagonales de la scène étant occupées par des boîtes aux allures de cercueils —, Roméo et Juliette se tiennent enlacés dans un hors-scène alternativement sombre puis éclairé lorsque la scène de lutte se

trouve à son tour plongée dans l'ombre. On note dans ces scènes le climat expressionniste généré par la lumière, accentué par les tons gris et noirs prédominants des vêtements des Montaigu dont les contours sont rendus agressifs, tandis que les visages se trouvent considérablement dramatisés par le clair-obscur et, lors de la grande scène du bal, par la charge mystérieuse et inquiétante des masques.

- 8 Élément clé de la scénographie, la traîne flamenca revêtue par Juliette à un moment-charnière de la pièce se distingue par son ambivalence. La passionaria en costume noir se mue en amante sensuelle parée d'étoffes vaporeuses tout comme le *zapateado* de la revendication insistante cède la place à l'envol symphonique de l'abandon au désir et au rêve. D'abord parure séductrice qui entraîne l'amant dans son sillage et rend palpable le lien fusionnel du jeune couple, la traîne se fait également, par son caractère surdimensionné, signe avant-coureur d'entrave, de chute, de carceralité, d'attaches indéracinables d'une petite sirène en mal d'échappée salvatrice. En outre, elle fait de la danse qui lui est associée, toute en courbes et en rondeurs, un élément de rupture par rapport à la gestuelle acérée et incisive du clan Montaigu avec lequel les amants prennent définitivement leurs distances. Enfin, la couleur blanche et le relief ondulé de cette traîne évoquent à certains moments, au gré de ses évolutions, un parterre de nuages sur lequel évoluent les deux partenaires, l'associant tout autant à la volupté et aux promesses nuptiales qu'à l'irréalité de l'idylle ainsi nouée, irréalité par laquelle advient tout le tragique de l'histoire.
- 9 Le pont jeté par Jean-Philippe Dury entre néoclassique et flamenco constitue une nouvelle étape du périple artistique incessant de *Roméo et Juliette*, contribuant à ériger celle-ci en emblème d'œuvre à jamais ouverte. Cette extension inédite, musicale, chorégraphique et vestimentaire, du territoire de Juliette n'a toutefois rien d'une concession à une quelconque forme de « couleur locale » que le chorégraphe aurait voulu intégrer en vue d'un ancrage délibéré dans une culture donnée. Elle est avant tout invitation à cette « danse avec sa solitude » que Georges Dibi-Huberman perçoit, chez le danseur flamenco Israel Galván, comme « toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire » (*Le Danseur des solitudes*, Paris : Minuit, 2006, 15), emplie d'un ferment tragique qui dépasse les siècles et les frontières pour devenir, à chacun, infiniment proche et singulier. C'est là l'expérience à laquelle cette création inspirante et prometteuse convie chaque spectateur.

NOTES

1. On trouvera sur la page concernée de ce site de nombreuses images de la chorégraphie ainsi qu'un extrait vidéo.

INDEX

Mots-clés : flamenco, néoclassique, Prokofiev, Shakespeare, vidéo

Thèmes : Music, Dance

Keywords : flamenco, neoclassical, Prokofiev, Shakespeare, video

AUTEURS

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Professeur

Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

nathalie.vincent-arnaud@univ-tlse2.fr