Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Une « maison pleine de nuit »

À propos de : Ibsen Huis de Simon Stone, Festival d'Avignon, 2017.

Pierre Lesquelen

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/3104>

DOI : 10.4000/skenographie.3104

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 251-258

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Pierre Lesquelen, « Une « maison pleine de nuit » », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 26 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/3104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.3104>

Ce document a été généré automatiquement le 26 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Une « maison pleine de nuit¹ »

À propos de : Ibsen Huis de Simon Stone, Festival d'Avignon, 2017.

Pierre Lesquelen

SOLNESS.

Oui, car je vois maintenant que les hommes n'ont que faire de leurs foyers. Leur bonheur n'est pas là. Que ferais-je moi-même d'un foyer, si j'en possédais un ? (*Avec un rire triste et amer*) Oui, aussi loin que je regarde en arrière, c'est tout ce que j'aperçois. Je n'ai rien bâti de solide, ni rien sacrifié pour construire quelque chose qui puisse durer. Rien, rien, rien².

- 1 Sur la ruine des poèmes dramatiques pulvérisés, la 71^e édition du Festival d'Avignon a eu pour mérite de réverbérer une éventuelle inflexion esthétique dans la création théâtrale contemporaine. Le cloître des Carmes, grimé en salle désaffectée par Tiago Rodrigues³, est devenu le lieu d'un culte : celui d'un théâtre originel, espace du souffle, du silence, réceptacle des puissances invisibles. Soudain remis à l'état naissant, l'art dramatique a souvent réaccueilli dans la cité des Papes ce qu'il avait délaissé depuis ses outrages répétés au public et son prétendu refuge irrémédiable dans l'ère « postdramatique » : les personnages, la fable, et pourquoi pas l'illusion mimétique. Au Festival d'Avignon, baromètre arbitraire mais révélateur d'un imaginaire esthétique international, a rejailli cette année de manière significative l'énergie populaire et nécessaire d'un théâtre épique, palpable dans bon nombre de créations, que l'on songe à *Saigon* de Caroline Guiela Nguyen, aux *Atrides* d'Antonio Latella, aux *Parisiens* d'Olivier Py, ou encore au spectacle de l'australien Simon Stone : *Ibsen Huis*⁴.
- 2 Cette longue épopée familiale, qui juxtapose plusieurs temporalités dans un unique espace intime, révèle la nouvelle consécration, plutôt inattendue, de la force narrative de l'art dramatique. De fait, Simon Stone se dit admiratif de la manière avec laquelle Ibsen est parvenu à « réinjecter », à la fin du XIX^e siècle, la « forme épique » dans les « contextes ordinaires⁵ ». La saga familiale qu'il façonne se déroule en deux parties de deux heures chacune. Elle s'apparente de prime abord à un entrelacs filandreux de situations et de sujets psychologiques puisés dans les « drames contemporains » de l'auteur norvégien, d'*Une maison de poupée* à *Solness le constructeur*. Mais l'édifice dramaturgique de Stone transgresse l'horizon d'attente ébauché par le titre du spectacle, un brin scolaire et dédicatoire. Ses notes d'intention traduisent au contraire

son désir de manier les prototypes ibséniens comme de simples formes vaporeuses et son envie de revitaliser ces fantômes littéraires en les intégrant dans un scénario parfaitement inédit⁶, *made home* par la troupe du Toneelgroep d'Amsterdam au cours de longues séances d'improvisations. Comme le fait Caroline Guiela Nguyen dans *Saigon*, Simon Stone effiloche le tissu narratif et propose une fable, exigeante et tortueuse, qui renoue avec la technique brechtienne du contrepoint. Cette nouvelle écriture épique nécessite, comme chez Brecht, une posture herméneutique de la part du spectateur qui observe une succession de vignettes familiales empruntées à différentes époques (des années 1960 à nos jours), compilées sans transition apparente et sans alternance systématique, avec souvent pour seul secours interprétatif les écrans de surtitrage situés, de façon contraignante, au pourtour de la surface de jeu. Aussi, sa dramaturgie amplifie le vertige temporel déjà suscité par la « technique analytique » ibsénienne, brillamment analysée par Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*. Ce procédé consiste, comme le résume Jean-Pierre Sarrazac, à démembrer la machinerie aristotélicienne en s'affranchissant de ce « présent qu'exige le drame » afin de « jeter un pont sur un abîme entre le présent et un passé qui se dérobe à la présentification »⁷. Stone réinvestit alors la dramaturgie du secret élaborée par Ibsen, dans laquelle il faut toujours patienter jusqu'au dénouement pour que les motivations psychologiques des personnages et la nature du mystère familial soient partiellement explicitées. L'architecture singulière d'*Ibsen Huis*, qui alimente sa matière énigmatique par le recours aux contrepoints temporels, aboutit moins à la distance critique recherchée par la politique brechtienne qu'à la naissance chez le spectateur d'un profond sentiment épiphanique. La densité tragique qui gagne la seconde partie du spectacle, en rupture avec la succession quasi bergmanienne des saynètes de vie conjugale en ouverture, n'est pas seulement nourrie par l'enténébrement progressif de la vitalité familiale et par la révélation des actes crapuleux de l'oncle Cees (Hans Kesting). Celle-ci émerge surtout dans l'esprit du spectateur, grâce à l'intelligibilité progressive d'un montage qui déclenche, au-delà de la révélation anecdotique des secrets refoulés, une réflexion historique vertigineuse sur la grandeur et la décadence du mythe familial.

- 3 Aussi, loin de cette création contemporaine qui semblait avoir tourné “le dos à la fable et à la fiction”⁸, Simon Stone réexploite, comme d'autres artistes de cette 71^e édition, le potentiel illusionniste de l'espace théâtral en déployant, de manière cinématographique, un grand panorama historique à l'échelle familiale, dans l'étroitesse du décor ultra-réaliste façonné par Lizzie Clachan. Mais ce que Stone renouvelle personnellement avec *Ibsen Huis*, ce sont les modalités mêmes du théâtre intime. La tyrannie du médium vidéographique, qui envahissait les plateaux avignonnais en 2016, semble avoir été remise cette année et la demeure ibsénienne s'en affranchit complètement⁹ par la singularité de son projet scénographique. Qu'elle ait amplifié la psychose des *Damnés* d'Ivo van Hove¹⁰, la sensualité désincarnée chez Julien Gosselin¹¹, la mélancolie menaçante des insulaires de *Tristesses* chez Anne-Cécile Vandalem¹², la vidéo semblait constituer un support incontournable pour activer une sémiotique du corps et réengager la création théâtrale contemporaine dans l'investigation intime et psychologique. Malgré l'éloignement notable entre le public et les comédiens néerlandais dirigés par Simon Stone, qui évoluent derrière les vitres de cette demeure toxique, aucune caméra ne rend déchiffrables leurs traits faciaux et seuls des micro-oreillettes médiatisent leurs voix presque blanches, qui ne cèdent à aucune exacerbation pathétique. Là où le spectacle de Stone révolutionne littéralement le dispositif du théâtre intime ibsénien, c'est qu'il emploie cet immense décor pivotant¹³

qui offre au spectateur une vision panoptique sur la maison, au rebours de l'éternel salon bourgeois des scénographies naturalistes, sans reliefs ni tiroirs obscurs, qui contraignaient radicalement le point de vue et centralisaient de manière artificielle l'énergie vitale de leur personnel dramatique. La posture voyeuriste dont pourrait jouir le spectateur est toutefois contrecarrée par la complexité du montage qui le met à l'épreuve et relègue l'ironie dramatique que l'on pouvait rencontrer dans l'un des célèbres *dramas statiques* de Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, dont le projet scénographique était semblable¹⁴.

- 4 Le fait que la scénographie estompe la singularité physiologique des personnages trahit sûrement une autre ambition dramaturgique. De fait, la fêlure psychologique des sujets ibsénien semble moins intéresser Simon Stone que les mutations de l'espace qu'ils occupent : la maison. Le potentiel spectaculaire de la crise familiale est surpassé par le démemberment progressif de cet intérieur sémillant, éclairé généreusement par des néons de couleur chaude et parsemé d'un mobilier coloré qui sera remis à l'entracte par des ouvriers-machinistes. Dans la seconde partie, la maison rentre en scène dans un costume squelettique. Dépiécée à vue pendant une bonne demi-heure d'entracte, elle exhibe simultanément son acte de naissance (le chantier de 1964) et son destin crépusculaire, de son abandon, inhérent à l'implosion familiale, à son embrasement définitif par quelques rescapés munis d'un bidon d'essence et d'une chanson, rocailleuse et spleenétique. L'incendie domestique, événement théâtral apparemment irréprésentable, médiatisé par des récits chez Ibsen (*Les Revenants*), Strindberg (*La Maison brûlée*) ou plus récemment chez Edward Bond (*Les Enfants*), constitue chez Simon Stone un acte paroxystique, autant pour son caractère spectaculaire que pour une symbolique décadente qui transcende l'intérêt énigmatique et psychanalytique de cette saga estivale. Les rotations du décor ont tracé autant de cercles concentriques menant au tréfonds infernal. Mais loin d'être une coquetterie décorative, une machinerie illusionniste dotée d'une puissance métaphorique, la maison s'impose comme le « troisième personnage¹⁵ » du spectacle, instance surplombante qui incarne matériellement les heurs et malheurs de la légende familiale. Le travail de Stone concrétise alors le vieux fantasme d'une scénographie organique, élaborée fictivement en 1905 par Edward Gordon Craig avec *The Steps*, drame au cours duquel un gigantesque escalier, peuplé de silhouettes évanescences et silencieuses, aurait suggéré à lui seul « les âges de la vie » :

Car ce qui l'intéresse, plus que le destin des silhouettes humaines, c'est celui de l'escalier, qui, comme les fenêtres ou la lampe de Maeterlinck, tremble d'une vie plus large et plus haute que celle d'un homme ou d'une femme à la recherche l'un de l'autre¹⁶.

- 5 L'homosexualité refoulée du jeune Sebastiaan (David Roos) et les mœurs incestueuses de l'architecte Cees Kerkman, résidents de cette *Ibsen Huis*, ont inspiré bon nombre de critiques focalisées sur les enjeux psychanalytiques du spectacle, écueil qui a visiblement la dent dure dès lors qu'il est question de l'auteur norvégien¹⁷. Ces analyses éclipsent sa dimension politique et sociologique, enjeu primordial de l'écriture selon Simon Stone qui précise avoir voulu « ancrer », à l'image de l'actualité recherchée par Ibsen, les situations et les « dilemmes moraux [...] dans un aujourd'hui¹⁸. » Grâce au travail scénographique de Lizzie Clachan, le metteur en scène amorce une réflexion sur le rapport problématique entre une famille et son milieu de vie, lorsque l'agencement de celui-ci paraît profondément mécanique et artificiel, lorsque les couleurs rassurantes et festives du mobilier deviennent un pur *décorum* théâtral. Si la maison

constitue un personnage au fort potentiel dramatique, c'est bien parce qu'elle est, dans sa disposition même, profondément mesquine et hypocrite. Ornée d'un velux qui côtoie les étoiles, la grande suite parentale à l'étage offre une démesure ironique à des ébats amoureux rapidement désavoués, tandis que l'étroite chambre enfantine et son petit lit superposé cloisonnent les passions cosmiques et anticonformistes de Sebastiaan. La mise à mort finale du foyer sacré, transformée en rituel funéraire par la cadence rythmique des rotations et le tempo d'une musique *grunge*, entérine la désacralisation des valeurs familiales et de son espace vital. Dès lors, la maison est donnée à voir comme un lieu inhabitable, un territoire impossible dont l'obsolescence est inexorable. Cette densité politique du propos est nourrie essentiellement dans les premières scènes qui se déroulent après l'entracte, lorsque l'un des personnages féminins s'interroge sur l'avenir de cette habitation qu'aucune famille ne veut plus occuper. Celle-ci envisage d'offrir l'espace à une nouvelle forme de collectivité, l'amorce de la seconde partie rappelant alors le pivot narratif de *Disgrâce*, roman dans lequel Coetzee évoque la liquéfaction du noyau familial par le retour du personnage principal chez sa fille Lucy, locataire d'une grande bâtisse ancestrale désormais occupée par une « tribu de jeunes »¹⁹.

- 6 Mais cette utopie collectiviste n'a pas droit de cité dans la pièce de Stone qui relate la désagrégation tragique de l'espace commun. Au rebours de la demeure onirique décrite par Bachelard, celle de Stone ne reçoit « de l'hiver » ni « réserves d'intimités », ni « finesses d'intimités²⁰ », mais elle se désintègre fatalement sous le vent glacial qui parcourt fictivement la cour du lycée Saint Joseph, puis dans un bain de sang lumineux déversé par de puissants projecteurs ornés de filtres rouges. L'épure tragique de cette image inoubliable exhibe la désaffectation de ce cadavre d'ardoise et de verre, l'incendie artificiel transfigurant l'ultra-réalisme de cette scénographie familiale qui révèle soudainement toute sa virtualité. Au-delà des secrets et des mensonges venimeux, ressources narratives éculées par le réalisme psychologique ibsénien, c'est bel et bien de l'avenir d'une communauté dont il est question dans le spectacle de Simon Stone, matière épique, politique et métaphysique, qu'incarne magistralement ce « témoin des conflits »²¹ qu'est la maison, seul « membre permanent de la famille »²².

NOTES

1. Expression empruntée au poète Georg Trakl et à son traducteur Marc Petit.
2. Henrik IBSEN, *Solness le Constructeur* (1892, trad. de Moritz Prozor), in *Drames contemporains*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2005, p. 1010.
3. *Sopro*, création de Tiago Rodrigues, 71^e édition du Festival d'Avignon, 2017.
4. Spectacle créé le 9 mai 2017 au Stadsschouwburg Amsterdam. Production Toneelgroep Amsterdam, avec le soutien de Gert-Jan et Corinne van den Bergh et du Dutch Performing Arts Fund pour la 71^e édition du Festival d'Avignon. Texte et mise en scène : Simon Stone ; dramaturgie et traduction : Peter van Kraaij. Avec Celia Nufaar (Frédérique ; Johanna, vieille) ; Hans Kesting (Cees ; Vincent) ; Bart Klever (Thomas ; Daniël, vieux) ; Maria Kraakman (Johanna ; Lena, adulte) ; Janni Goslinga (Caroline, adulte) ; Claire Bender (Lena, jeune ; Fleur) ; Maarten

Heijmans (Sebastiaan, adulte ; Jacob, jeune ; journaliste) Aus Greidanus jr. (Daniël ; Arthur ; l'ex de Lena) ; Eva Heijnen (Caroline, jeune ; Pip) ; Bart Slegers (Jacob ; conseiller municipal) ; David Roos (Sebastiaan, jeune). Musique : Stefan Gregory ; scénographie : Lizzie Clachan ; lumière : James Farncombe ; costumes : An D'Huys.

5. Voir l'entretien avec Simon STONE et Peter VAN KRAAIJ, disponible sur le site du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2017/ibsen-huis>

6. « Les thèmes et les personnages émanent de l'univers d'Ibsen. Les sources sont plus utilisées comme des atmosphères et donnent le ton moral de la pièce, son orientation possible. Le sens littéral est moins important. Il n'est pas le sujet directement traité. Dans cette perspective, il nous était impossible de garder des sections complètes des pièces originales. », extrait de l'entretien donné par Simon STONE et Peter VAN KRAAIJ, *ibid.*

7. Voir Jean-Pierre SARRAZAC, « L'épilogue ibsenien », in *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud Éditions, 1989, p. 15-29.

8. Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes Sud Éditions, 2016, p. 20.

9. Même si Stone est adepte du dispositif vidéographique, comme l'a montré sa récente adaptation de *Medea* avec le Toneelgroep Amsterdam.

10. *Les Damnés*, création d'Ivo van Hove avec la Comédie Française, d'après le scénario de Luchino Visconti, 70^e édition du Festival d'Avignon, 2016.

11. *2666*, adaptation de Roberto Bolaño par Julien Gosselin, 70^e édition du Festival d'Avignon, 2016.

12. *Tristesses*, création d'Anne-Cécile Vandalem, 70^e édition du Festival d'Avignon, 2016.

13. La scénographie de Lizzie Clachan n'est pas sans faire écho aux structures mobiles que Jan Pappelbaum avait élaborées pour *Nora* et *Hedda Gabler*, montés par Thomas Ostermeier en 2002 et 2005, même si c'est la première fois que l'architecture d'une maison est représentée exhaustivement pour un drame ibsenien.

14. Dans la pièce de Maeterlinck, les spectateurs sont amenés à observer, derrière des vitres d'une maison lointaine, les membres d'une famille qui ignorent un événement tragique.

15. Expression empruntée à Maurice Maeterlinck. Voir Maurice MAETERLINCK, « Préface au *Théâtre de 1901* », in *Œuvres I : Le Réveil de l'âme, poésie et essais*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 502.

16. Voir Jacques RANCIÈRE, « L'escalier du temple », in *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 2011, p. 210.

17. Dans *Le Figaro*, Armelle Héliot estime que le spectacle s'apparente à un simple « feuilleton » qui « ressemble beaucoup à certaines séries, très bien jouées, que l'on peut voir à la télévision », centrant son analyse sur les vibrations psychologiques des personnages et considérant les transformations de la scénographie comme de purs éclairs symboliques : « Le feu qui purifie en détruisant, le feu revient à la fin pour nous dire que l'enfer est dans les familles... ». Voir « Avignon : Ibsen passé à la centrifugeuse » : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2017/07/16/03003-20170716ARTFIG00086-avignon-ibsen-passe-a-la-centrifugeuse.php>

18. Entretien avec Simon STONE et Peter VAN KRAAIJ, *op. cit.*

19. John Maxwell COETZEE, *Disgrâce* (trad. Catherine Lauga du Plessis), Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Seuil », 2002, p. 78.

20. Voir Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (1957), Éditions Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 2012, p. 53.

21. Entretien avec Simon STONE et Peter VAN KRAAIJ, *op. cit.*

22. Expression empruntée à une nouvelle de Russell Banks.

AUTEUR

PIERRE LESQUELEN

Doctorant contractuel en Etudes Théâtrales à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle : « Les résurgences symbolistes dans la dramaturgie contemporaine (depuis 1990) », sous la direction d'Arnaud Rykner (autour d'Howard Barker, Jon Fosse, Peter Handke, David Harrower, Anja Hilling, Daniel Keene et Arne Lygre). Rédacteur à *I/O Gazette* (critique d'arts vivants). Il est agrégé de Lettres modernes.