

## La question du regard

à propos de *Kings of War*  
et *Les Damnés*, mise en scène  
Ivo van Hove

ANTOINE  
LAUBIN

Parmi les grandes figures internationales de la mise en scène actuellement en activité, Ivo van Hove est probablement un de ceux qui accordent le plus d'attention au récit. Alors que le post- et le néo-dramatique, et les recherches de narrativités singulières ne cessent de dominer, le directeur du Toneelgroep d'Amsterdam s'obstine avec succès à « raconter des histoires ». Jamais directement auteur de ses spectacles<sup>1</sup>, à la différence d'un Castellucci ou d'une Liddell, par exemple, il puise ses sujets dans le répertoire, élargissant cette notion à l'histoire du cinéma<sup>2</sup>, sans négliger toutefois celle du théâtre. Cet attachement au récit, aux situations et aux personnages, ne doit pas laisser penser que la réflexion sur les outils de la narrativité contemporaine serait absente de son œuvre. Au contraire, au fil de son abondante production, on observe l'élaboration d'une grammaire scénique propre de plus en plus précise, basée sur le traitement combiné de l'espace et de la vidéo *live*. Une « science du hors-cadre » savamment élaborée pour traiter de la parole publique et politique aujourd'hui, science qui trouve une forme de point d'aboutissement dans deux de ses récents succès : *Kings of War* d'après Shakespeare (créé en 2015 à Amsterdam avec l'ensemble du Toneelgroep) et *Les Damnés* d'après Visconti (créé en juillet 2016 au Festival d'Avignon avec la Comédie Française).

La fin des *Tragédies romaines*, grand succès du Festival d'Avignon en 2008, contenait une affirmation dramaturgique forte, véritable plaidoyer pro-théâtre. Alors que le dispositif scénique invitait les spectateurs à côtoyer les acteurs sur scène durant plusieurs heures et que de nombreux téléviseurs permettaient de suivre l'action lorsque celle-ci se déroulait hors de la vue, la dernière partie du spectacle brisait cette dynamique : les spectateurs étaient priés de quitter l'espace scénique et de regagner le gradin pour suivre l'issue d'*Antoine et Cléopâtre*, dernière pièce du triptyque. Ce faisant, Van Hove énonçait sans ambages une vérité simple : pour appréhender pleinement une situation dans sa complexité, il est nécessaire de s'en extraire.

*Kings of War*, d'après William Shakespeare, mise en scène Ivo van Hove, Toneelgroep Amsterdam, 2015. Photo Jan Versweyvel d.



Le regard immergé ne saurait englober la totalité du tragique se déroulant sous nos yeux. Il faut du recul, un cadre. Plusieurs années avant que les expérimentations autour de la réalité augmentée ne se multiplient, van Hove semblait affirmer l'urgence de la distance, l'importance du point de vue.

*Kings of War* propose un ensemble de quatre heures compilant trois des drames historiques shakespeariens, qui correspondent à trois règnes successifs sur le trône d'Angleterre : *Henry V*, *Henry VI*, *Richard III*. Si on peut y lire une réflexion sur le pouvoir, élaborée via un passage en revue de trois manières tranchées de l'exercer, une autre interprétation de l'œuvre est permise. Le traitement des quatre heures de spectacle laisse à penser que tout tend vers son issue. En d'autres termes, que van Hove s'intéresse



ici à la « généalogie » de Richard III : comment advient le tyran ? Comment son accès au trône est-il rendu possible ? En ne se contentant pas des trois premiers actes du drame (Richard III est couronné à la fin de l'acte 3 de la pièce éponyme), mais en convoquant les trajets – ici condensés – des deux souverains précédents, le metteur en scène flamand et son dramaturge Bart Van den Eynde contextualisent bien au-delà de ce qui est convenu ; ils invitent à élargir le regard que l'on porte sur l'action.

Avoir confié le rôle de Richard III à Hans Kesting, prodigieusement exceptionnel (un des plus grands acteurs en activité en Europe), peut être vu comme un indice de la prédominance de la pièce sur les deux autres. Mais c'est le dispositif vidéo-scénographique, conçu avec Jan Versweyvel (scénographie et lumières)

et Tal Yarden (vidéo), qui œuvre prioritairement à cet objectif de « sur-contextualisation ».

L'espace central du spectacle, inspiré par la *war-room* de Churchill durant la deuxième guerre mondiale, est le lieu de la prise de décision et de la parole publique. Il est surplombé d'un écran géant. On y retransmet en gros plan les communications officielles à la population et les cérémonies d'intronisation. Mais cet écran, frontal, au centre du dispositif scénique, n'appartient pas à la diégèse : il est avant tout l'outil proposé au spectateur pour voir au-delà du visible ; pour appréhender, autour de la parole officielle et des décisions publiques, les causes et les conséquences de celles-ci.

Tout autour du plateau (à Jardin, en fond de scène, à Cour), un long couloir blanc encadre l'espace de jeu principal. Il est invisible au regard des spectateurs mais les acteurs, comme les deux cadres au travail durant la représentation, s'y déplacent à leur guise. Ce qui s'y passe est donc retransmis sur l'écran géant à destination du spectateur. Secrets d'alcôves conditionnant les prises de décisions martiales ou impacts dans le réel de ces mêmes décisions s'y succèdent. Ainsi, le regard du spectateur englobe simultanément l'exercice du pouvoir au centre du plateau et, via l'écran, les coulisses du pouvoir ainsi que ses conséquences. La parole publique proférée sur scène se voit recontextualisée par l'action des couloirs». Les rituels de couronnement démarrent par exemple hors plateau et, là où ils semblent très similaires dans l'espace public, on constate, par la mise en scène du « off », qu'ils répondent à des « backgrounds » bien différents. Le réel est toujours plus multiple qu'il n'y paraît.

D'un blanc clinique, ces couloirs ont lieu les crimes les plus atroces et les manigances des aspirants au pouvoir, opèrent aussi comme une forme de « surface de projection » : c'est peut-être finalement le fantôme de la « réalité cachée » qui y est montré. Que nous racontons-nous nous-mêmes sur ce qui conditionne l'exercice du pouvoir ?

En d'autres termes, le dispositif scénique de *Kings of War* nous montre à la fois ce que l'on ne devrait pas voir et interroge sur ce que l'on souhaiterait voir.

Au fil de l'action de Richard III, l'espace central se dépouille et ne semble plus figurer que l'espace mental du tyran psychotique, autre indice, s'il en était, que tout tendait depuis le

début à cerner un certain « comment-en-est-on-arrivé-là », terriblement raccord avec l'actualité la plus contemporaine.

Dans *Les Damnés*, récit des liens entre capitalisme et nazisme via une trajectoire familiale, la conception de l'espace vidéo-scénographique est encore radicalisée. La zone centrale n'a désormais plus d'assise réaliste : un vaste espace orangé sert d'aire de jeu principale, surplombée ici aussi d'un écran géant. Une nouvelle fois, le centre du plateau est le lieu de l'action, de la décision prise, de la parole publique. Mais la contextualisation à l'œuvre est désormais davantage organisée : à Jardin figurent des loges, des tringles à vêtements, un ensemble de lits, un poste d'observation que rejoignent les acteurs entre deux scènes ; à Cour se trouvent les cerueils qui accueilleront un à un les cadavres des victimes successives de l'action ; en fond de scène l'écran diffuse images d'archives du troisième Reich (incendie du Reichstag, autodafés, images des camps) et gros plans sur les acteurs, jouant ou non. En somme : causes à Jardin, conséquences à Cour (ici encore au service d'une mise en scène utilisant les processus de ritualisation comme éléments centraux).

L'écran est ici utilisé prioritairement pour matérialiser le désir de dissection, pour pointer les décalages entre le public et le privé, le mouvement collectif et le mouvement individuel, l'intime et le politique. Lorsqu'on évoque les beuveries SA ou la Nuit des longs couteaux, par exemple, seuls deux acteurs (dont le surprenant Denis Podalydès) sont présents sur l'aire de jeu mais leur retransmission sur l'écran voit une foule les entourer. L'efficacité du dispositif est redoutable. Redoutable également de simplicité lorsque les caméras se retournent vers les spectateurs et montrent à l'écran la passivité de la foule face à l'horreur. Redoutable enfin dans l'effroi suscité par le final où le personnage de Martin von Essenbeck mitraille la foule alors que l'écran n'est plus qu'une surface stroboscopique dont sa silhouette se détache dans la nuit.

Paradoxalement, c'est en « sur-contextualisant » son action par ces biais multiples que van Hove la rend plus ample et universelle, la sort de son cadre historique strict pour la faire parler au présent.

*Kings of War*, d'après William Shakespeare, mise en scène Ivo van Hove, Toneelgroep Amsterdam, 2015. Photo Jan Verweyweid.



1. Il n'en a pas toujours été ainsi : Ivo van Hove a signé lui-même les textes de ses deux premiers spectacles au début des années 1980.

2. Voir, à ce sujet, notre entretien paru dans le n°101 d'Alternatives théâtrales « Ivo van Hove : L'art du compromis », dans lequel il évoque sa cinéphilie et les choix qui motivent ses adaptations de grands scénarios, texte en accès libre sur le blog Alternatives théâtrales : <http://blog.alternativestheatrales.bel/lart-du-compromis/>.