

CULTURE

THÉÂTRE

Ronconi pulvérise l'Histoire...

Dans une usine Fiat désaffectée et repeinte
« les Derniers Jours de l'humanité » de Karl Kraus

TURIN

de notre envoyée spéciale

Entre campagne et banlieue, un quartier excentré de Turin, un immense bâtiment blanc d'aspect galérien, bwave : d'anciennes usines Fiat. Des pas font cliqueter des passerelles métalliques, trop hautes pour qu'on puisse voir qui marche. Il y a foule et elle est élégante. C'est là que Luca Ronconi, avec le Teatro stabile de Turin, présente jusqu'au 20 décembre l'œuvre géante de Karl Kraus *les Derniers Jours de l'humanité*, délirant pamphlet d'une violence extrême, d'une ironie convulsive, où se déchaîne la fureur de ce génial mégalomane — qui, tout seul, écrivait, éditait, publiait un magazine, contre son pays l'Autriche, ou plutôt contre sa façon de vivre la guerre, la première guerre mondiale.

Tout est décalage. On pénètre dans un atelier démesuré, bordé des deux côtés sur toute sa longueur de plates-formes portant d'anciennes presses d'imprimerie, avec au pied des piles de journaux. Des jeunes gens braillent : « *Edition spéciale !* », des passants insultent l'ennemi serbe, clament « *Vive les Habsbourg !* », la guerre est déclarée. Au fond, une locomotive, une vraie, qui date du début du siècle. Partout il y a des gens qui apparaissent, disparaissent, des cris, un mouvement perpétuel de vraies voitures, de cloisons portant des affiches du temps, de canons verdis, de chariots poussés à main d'homme dans l'allée centrale, et sur lesquels se tiennent des personnages qui lancent de longs monologues haletants.

Alors, naturellement, on pense à *Orlando furioso*, qui a fait connaître Luca Ronconi en France, et dans toute l'Europe, spectacle épique et flamboyant où, montant de très hauts chevaux sculptés sur roulettes, les héros de l'Arioste fendaient la foule des spectateurs, s'affrontaient, s'invectivaient, tandis que sur des estrades d'autres personnages racontaient d'autres épisodes. Le tout sur

le même ton emphatique, avec les mêmes gestes hyperboliques de marionnettes siciliennes. Le spectacle proposait une multitude de fragments que chaque spectateur était censé pouvoir organiser selon son désir.

Hantises et perfection

C'était en 1970, et Luca Ronconi pensait déjà aux *Derniers Jours de l'humanité*. Karl Kraus lui offre directement ce que le poème de l'Arioste lui permettait d'expérimenter. La pièce est construite en séquences inégales, et déplaçables. Elle éclate en tout sens, passe d'un lieu à l'autre, comporte un nombre incalculable de personnages. Elle s'adapte tout à fait à cette obsession de Ronconi : la destruction du temps et de la pensée, la projection scénique des labyrinthes du cerveau — ce labyrinthe qui achevait la représentation d'*Orlando Furioso*, — avec les trous noirs de l'oubli, les moments de fusion entre folie et froideur qui engendrent une logique aberrante, meurtrière.

Les Derniers Jours de l'humanité représentent en quelque sorte le double opposé d'*Orlando Furioso*. Si le jeu des acteurs reste outrancier, le mouvement incessant ne donne jamais l'impression de désordre, de bricolage ludique. Tout est tenu, réglé, surveillé par des régisseurs à talkies-walkies. Ils déambulent au milieu des spectateurs, donnant l'impression qu'ils nous dirigent, que nous sommes des figurants dans ce qui se passe là, tout près, et pourtant ailleurs, venant d'un autre temps. On croit entendre les échos toujours brûlants d'une histoire passée à laquelle on ne peut rien changer. Comme si, de chaque côté d'une vitre, acteurs et spectateurs cherchaient en vain à se parler, à s'avertir.

Depuis *Orlando*, vingt ans ont passé, une guerre menace, et le théâtre, l'opéra ont offert à Ronconi maintes occasions de préciser, de

peaufiner ses hantises. Hantise de la désinformation qui attire l'attention vers un leurre — c'était le thème de *XX*, à l'Odéon en 1971. Hantise de la façon déformée dont se traduisent et se transmettent les textes chargés d'interprétations au long des siècles — c'était la base de son *Orestie* en 1972 pour le Théâtre des nations. Hantise enfin de ces grands mouvements de l'histoire qui ne mènent nulle part. C'était *Utopia*, satire du boom économique italien d'après *les Oiseaux* d'Aristophane, pour le Festival d'automne en 1975, tandis que le Caudillo commençait à mourir.

Tout Ronconi est dans *les Derniers Jours de l'humanité*, dans les harangues frénétiques de la bourgeoisie patriote (Marisa Fabbri) et de la journaliste avide d'action et de ragots (Annamaria Guerreri), dans les proférations du personnage qui représente Karl Kraus, (Massimo Francovich) face à un « optimiste » qui refuse de voir la mort et la défaite (Luciano Virgilio)... Ils sont soixante comédiens engagés dans une jubilation forcenée, plus soixante-dix techniciens. Jouée en continuité, la pièce durerait entre huit et neuf heures. En actions simultanées, elle dure seulement trois heures trente.

Tout Ronconi est dans la splendeur du décor, dans la vision des déserteurs pendus, des tables recouvertes de nappes blanches devant lesquelles sont assis les survivants civils tandis que se mouline une musique d'opérette... Images fabuleuses qui se chevauchent, s'entre-croisent, avec une précision militaire. Tout Ronconi est là, dans ce spectacle enclos dans sa perfection, fermé sur une amertume tranquille à laquelle nul ne peut apporter de soulagement.

C. G.

► Jusqu'au 20 décembre. Tél. : 19/39 11-539-707.

LYRIQUE

...et déconstruit Mozart

Encore Ronconi. Mais à Bologne, cette fois, pour la mise en scène de « Don Giovanni », de Mozart. Entre farce bouffonne et messe noire

BOLOGNE

de notre envoyée spéciale

Que fait Don Giovanni lorsqu'il ne séduit pas ? Boire, manger peut-être. Que fait Luca Ronconi, metteur en scène conceptuel, en compagnie d'un personnage chez lequel la libido est reine, un gros bébé bloqué au stade oral ? Il le montre comme une machine à consommer, un corps vide sans arrière-pensées.

Ainsi, la mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart pour l'Opéra de Bologne (présentée parallèlement aux *Derniers Jours de l'humanité* à Turin) rappelle qu'un homme de théâtre pervers et intelligent peut en dire beaucoup et se montrer éclairant même s'il n'éprouve qu'une sympathie mitigée pour son héros, qu'il le trouve plutôt insignifiant.

Insignifiant, Don Juan ? Dénué d'intérêt dès lors qu'on ne s'en laisse pas imposer par le mythe et qu'on mesure sa quasi-passivité dans le livret de Da Ponte (le « battant », c'est Leporello !).

La « déconstruction » de *Don Giovanni* par Ronconi rappelle un peu son travail de sape sur le mythe de *Siegfried* à l'Opéra de Paris. Parfaite antithèse de la dernière mise en scène de Strehler pour la Scala (le Monde du 15 décembre 1987). Puisqu'on voyait à Milan le prototype du séducteur méditerranéen, prototype construit sur des siècles de culture italienne, et dépeint par Strehler sous des couleurs — couleur du ciel, couleur des pierres — qu'on ne voit qu'en Italie.

Le « débauché puni » était ainsi doté d'une famille, d'un passé, d'une famille de pensée.

Le Don Juan de Ronconi n'a pas d'âge, pas de généalogie, pas de futur bien sûr, mais pas de passé non plus, on l'imagine inchangé de toute éternité. Ce Don Juan, c'est Ruggero Raimondi : un monstre sacré dont la voix a perdu beaucoup de chaleur

et de vie au profit de techniques de séduction éprouvées (des tempos très rapides, pour que la voix ne se casse pas, par exemple).

Raimondi est le seul chanteur d'opéra qui se soit vraiment frotté au cinéma (*La vie est un roman*, de Resnais) et que son passage par le *Don Giovanni* de Losey semble avoir définitivement figé dans des attitudes de grand prêtre préoccupé. Ronconi n'a rien pu ou rien voulu contre cette grandiloquence crispée. Elle servait plutôt ses conceptions.

Un drogué halluciné

Don Giovanni, en fait, n'existe ici que quatre fois. Quand il tue le père de Donna Anna. Quand il sent une « *odor di femina* ». Quand il fait sa profession de foi : les femmes lui sont plus nécessaires que « *le pain qu'il mange* » (l'oralité après l'odorat). Le héros existe enfin, et pleinement, quand il refuse — tout en dinant... — de se repentir. C'est à ces détails que Ronconi s'est accroché, c'est là qu'il a creusé.

Le meurtre du père se conclut chez lui par un long embrassement, comme si le meurtrier, sorti des bras de Donna Anna, ne retrouvait ses forces qu'au contact d'un cadavre ; sa façon de humer, d'exprimer sa faim est celle d'un drogué prêt à tout, sauvage, halluciné ; quant à la scène finale, messe noire bizarre, plongée dans l'obscurité, dans une chapelle, avec femmes nues jouant du violon autour d'un reposoir, dîner servi sur l'autel et nappes pendant comme des draps de lit, elle évoque irrésistiblement une célèbre scène de cinéma : la mort de Dracula.

Don Giovanni, semble nous dire Ronconi, est un chef-d'œuvre inaccessible, impossible à montrer dans une mise en scène qui en intègre tous les aspects. Car il contient, en fait, trois opéras :

l'histoire de vampire dont nous parlions ; un cérémonial glacé entre Ottavio et Donna Anna où il n'y a qu'à écouter et rien à jouer (et Ronconi se débarrasse de ces scènes d'*opera seria* en baissant le rideau et en abandonnant les chanteurs à l'avant-scène) ; il y a enfin toutes les algèbres entre Zerline, Leporello et Mazetto, soit du vrai théâtre bouffe à l'italienne, de la *comedia del arte*. Et pour nous faire partager ses idées de superposition, Ronconi a eu les chanteurs qu'il méritait : une Donna Anna et un Ottavio aussi virtuoses qu'empesés (Jane Eaglen, Rockwell Blake) ; un Leporello vif-argent, impeccable vocalement (Alessandro Corbelli) ; une Zerline et un Mazetto délicieux, malicieux, jamais ridicules et qui, musicalement, tirent constamment la couverture à eux (Adelina Scarabelli et Giovanni Furnaletto, bien meilleur dans cet emploi que dans celui de Leporello avec Karajan) ; une Elvire (Daniela Dessi) dure mais théâtralement vraie : à la croisée de tous les styles.

Ronconi montre aussi, à travers les décors monumentaux de Margherita Palli (immenses colonnes carrées, lits démesurés glissant sur des rails) que *Don Giovanni* échappe par définition au spectacle, déborde de toutes parts l'imagination, ne saurait être concentré dans un espace satisfaisant. Spectacle-démonstration, spectacle violent, donc, qui aurait nécessité une direction surpuissante, à la Klemperer. Chailly, dans la fosse du *teatro comunale*, est ferme et précis, sans plus.

ANNE REY

► Prochaines représentations : les 12, 15, 28, 31 décembre, le 2 janvier, Teatro comunale de Bologne, Tél. : 19/39-51-529947.