

## Un théâtre sans urgence Une saison à Paris (1996-1997)

Josette Féral

Number 86 (1), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25629ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Féral, J. (1998). Un théâtre sans urgence : une saison à Paris (1996-1997). *Jeu*, (86), 35-47.

# Un théâtre sans urgence

## Une saison à Paris (1996-1997)

L'un des plaisirs d'être à Paris – outre la beauté de la ville, le charme de ses terrasses de café, la clémence d'un climat qui nous fait rapidement oublier les hivers canadiens, une fois passé aussi le choc du coût de la vie (tout y est deux fois plus cher qu'à Montréal) et des communications téléphoniques astronomiques... –, c'est la richesse culturelle de cette ville. Ce sont des choses que chacun sait, bien sûr, mais qui saisissent chaque fois que l'on s'y retrouve plongé. Rares sont les villes aussi bien dotées : New York, Londres, Rome peut-être... Tokyo sans doute. La multiplicité des activités et des sollicitations y est telle dans chacun de ces cas qu'on regrette parfois de ne pas avoir le don d'ubiquité. Conférences, films, pièces de théâtre, expositions, congrès, opéras, concerts, ballets, stages... tout passe par Paris. Même si l'on ne peut pas tout voir, tout faire, et que les Parisiens eux-mêmes ratent un grand nombre de ces activités, l'important demeure ce potentiel de richesses qui est là à portée, disponible si l'emploi du temps le permet (ce qu'il ne permet évidemment pas). J'ai toujours su que l'idéal pour vivre à Paris est d'y être rentier, comme on pouvait l'être au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce fut mon cas en quelque sorte en 1996-1997.

Il est difficile, bien sûr, de faire un tableau homogène de toutes les pièces à l'affiche en une seule saison, ainsi que de vouloir broser un tableau de l'état du théâtre à Paris. Une vision synthétique est nécessairement inexacte et ne rend pas compte de la multiplicité et de la diversité des spectacles offerts, car la première caractéristique – s'il en est une – tient précisément à cette somme impressionnante de pièces qui prennent l'affiche pendant une saison. L'on trouvera donc dans les pages qui suivent une vision plutôt éclatée, où j'ai choisi de privilégier certaines des pièces vues pour des raisons diverses, au total une cinquantaine de pièces, dont on ne retrouvera ici que quelques-unes.

### Des chemins dans la ville

Aller au théâtre à Paris, cela exige tout d'abord un certain nombre de déplacements. Les théâtres « intra-muros », quoique assez nombreux à Paris (Comédie-Française, Odéon, Athénée, Vieux Colombier, Bouffes du Nord, Hôtel de Ville, Théâtre de la Colline, Chaillot, Théâtre de la Bastille, pour n'en citer que quelques-uns...) sont doublés de toute une série d'autres, situés en périphérie, fruits d'une politique de décentralisation qui, au cours des années, en a multiplié le nombre (Bobigny, Auber-villiers, Gennevilliers, Théâtre Gérard-Philipe à Saint-Denis, Nanterre-Amandiers, Créteil). Cette installation dans la banlieue ceinturant Paris, tout en ayant une influence certaine dans les quartiers où ces lieux culturels se sont implantés a eu néanmoins quelques effets pervers, dont l'un des plus notables est que la programmation

qui s'y fait semble attirer le même public bien parisien sur ces chemins qu'il fréquente habituellement assez peu. Cette décentralisation a multiplié l'offre, une offre qui demeure pour l'essentiel peu différente de celle des autres théâtres institutionnels et qui n'a que peu modifié le public, dont le profil sociologique n'a pas fondamentalement changé, du moins telle est l'impression de surface.

Se rendre au théâtre implique donc toujours un déplacement et un investissement du corps, qui a une part importante dans l'attente de théâtre, dans cette rencontre que le spectateur programme et qu'il attend. Voilà pourquoi l'accueil en ces théâtres périphériques paraît si fondamental après un tel périple. Offrir au spectateur le moyen de se retrouver avant de pénétrer dans la salle, de s'installer dans l'attente, d'entrer dans l'esprit du théâtre en sortant du circuit commercial de la pièce à voir est donc fondamental. Cela demeure une part importante du plaisir du théâtre. Certains théâtres l'ont compris mieux que d'autres. Le Théâtre du Soleil est sans doute celui qui a le mieux réussi à développer cet art de l'accueil.

Ces considérations quelque peu périphériques à l'expérience théâtrale étant faites, aller au théâtre me procure un plaisir certain. Il y a toujours, indépendamment des expériences antérieures, une attente renouvelée, celle d'une rencontre avec un metteur en scène, des acteurs, un texte. L'ordre ici est important. Il est évident aujourd'hui que le premier plaisir du théâtre demeure pour nombre de spectateurs celui d'aller voir un metteur en scène à l'œuvre, donnant une dimension particulière à un texte que le public connaît habituellement fort bien. L'on pourra sans doute abondamment discuter sur cette translation que le théâtre actuel a accomplie vers la mise en scène et sur ses bienfaits ou ses méfaits pour le théâtre. Pour ma part, il est devenu incontestable que cette médiation qu'opère le metteur en scène entre le texte et l'acteur est centrale et nécessaire au plaisir du théâtre. C'est elle qui colore le sens de l'expérience que le spectateur va vivre, qui lui donne sens. Sans elle, le texte ne demeure souvent qu'un pensum laborieusement travaillé et mal rendu. C'est le metteur en scène dirigeant les acteurs qui donne force et envol à l'écrit. C'est le metteur en scène qui donne puissance aux images, cohésion à l'ensemble.

Bien sûr, tous les metteurs en scène n'y parviennent pas avec le même génie, et l'on ressort de maintes pièces souvent déçu d'une rencontre qui n'a pas eu lieu. Mais qu'importe ? Les rares succès nous font oublier les multiples soirées d'ennui passées à attendre, à espérer un miracle qui n'a pas eu lieu. Disons-le donc d'emblée et redisons-le, l'ennui fait hélas ! souvent partie de l'expérience théâtrale, mais comme disait je ne sais plus quel artiste connu « c'est encore la meilleure façon de s'ennuyer ». Paris n'échappe pas à la règle.

### **Un art institutionnel avant tout**

Au cours d'une saison fort riche où les plus grands noms étaient programmés (Müller, Wilson, Sellars, Mnouchkine, Grüber, Ronconi, Lepage, Bondy, Warner, Dodine, mais aussi Mesguich, Lavaudant, Langhoff, Régy, Villégier, Savary, François, Françon, parmi tant d'autres) où les pièces annoncées étaient enthousiasmantes, il n'y eut pas ou peu de véritables enthousiasmes, ces moments à couper le souffle où une grande pièce naît et dont on sait qu'elle fera l'histoire, dont on sort ébloui, transporté



*Time Rocker*, mis en scène  
par Bob Wilson, Odéon-  
Théâtre de l'Europe.  
Photo : Herman J. Baus.

et réconcilié avec l'art du théâtre et avec l'humanité. Il y eut, certes, des pièces bien faites, avec des metteurs en scène ayant une vision forte, des acteurs très professionnels dont l'art de dire un texte constitue non seulement une très grande force mais un art en soi, il y eut des scénographies souvent brillantes... mais il n'y eut pas ou peu de coups de cœur.

Il est difficile d'en cerner la raison. Certes, le théâtre en France, comme celui d'autres pays, y compris celui du Québec, ne semble pas nécessairement en crise, mais il ronronne avec un confort certain, semblant avoir trouvé une forme artistique qui colle au public et aux mentalités. Tributaire le plus souvent des textes du répertoire, il donne parfois l'impression d'un théâtre sans nécessité où l'art scénique est devenu une forme quelque peu surannée et morte – proche en cela de l'opéra ; très beau, souvent très professionnel, mais sans urgence. Le spectateur s'y rend en sachant à l'avance ce qu'il va y trouver, avec fort peu de surprises et d'éclats. L'impression qu'il en tire est celle d'un théâtre qui ne s'interroge plus sur lui-même, sur ce qu'il veut dire. Pour qui fait-on du théâtre ? Pour quoi ? Pour dire quoi ? À quelles fins ? À partir de quelle urgence intérieure ? Pourquoi choisir tel texte aujourd'hui ? Pour quel public ? Le théâtre semble devenu un métier comme un autre. Il donne l'impression depuis quelques années qu'il est définitivement devenu une forme d'art institutionnel, installé, sans questionnement. Il en émane souvent, comme de certains tableaux anciens, le charme des pratiques artistiques bien faites, quelque peu passées, et le sentiment sans illusion que tout cela tourne un peu à vide. Pas de nouveautés fracassantes, de mises en scène à la recherche d'une forme, pas d'acteurs époustouffants, de découvertes d'auteurs ou de texte... mais un professionnalisme certain, des compétences assurées, des acteurs maîtres de leurs moyens. D'éclats de génie, point ! Sommes-nous

devenus blasés, spectateurs et artistes ? Et pourtant ! Il suffit de si peu pour voir l'enthousiasme du public se réveiller ! Il suffit de quelques moments intenses pour nous faire oublier tout le reste.

### L'acteur n'est plus que texte

Plusieurs raisons peuvent être trouvées à cet état de fait. Notons tout d'abord que le théâtre en France, plus qu'ailleurs en Europe, semble avoir été peu touché par les bouleversements qui ont agité le monde théâtral au cours des années soixante et celles qui ont suivi. Au centre de la scène demeure le texte, un texte de répertoire, souvent prépondérant même si les théâtres tentent, dans la mesure du possible, de faire connaître de nouveaux auteurs et de nouvelles formes d'écriture. L'art de l'acteur et celui du metteur en scène y demeurent donc liés à l'écrit. Il s'agit toujours de bien rendre un texte avant tout. À cet exercice, le théâtre français est imbattable : l'art de dire y atteint des sommets inégalés ailleurs. Les textes dits se colorent, vibrent à l'oreille. Les subtilités de la langue se font entendre. Les mots soudain déliés y retrouvent leur liberté. L'oreille saisit telle nuance, tel sens, telle correspondance qu'elle n'avait jamais perçus auparavant et que des lectures antérieures, plus rapides, avaient gommés.

Et pourtant, par-delà ce plaisir réel de la langue et d'un texte, le spectateur a parfois l'impression que l'acteur n'est plus que texte, sa diction devient d'une artificialité forcée. Le texte en vient à se donner lui-même en spectacle. Dans cet exercice, la présence physique de l'acteur sur scène est inexploitée, insuffisamment développée. Le corps se hiératise dans des déplacements qui demeurent parfois raides, il se fige comme dans la *Phèdre* d'Anne d'Elbée à la Comédie-Française, spectacle au demeurant très beau. Le jeu, le sens du jeu disparaît. Le théâtre est devenu, redevenu, une chose sérieuse, fort sérieuse.

C'est en raison de cette absence d'ouverture aux expériences théâtrales qui ne reposent pas avant tout sur le texte que s'explique sans doute le succès qu'a connu à Paris, cette année, une pièce flamande, *Bernadetje*, mise en scène par Alain Platel, dont Olivier Schmidt, critique au journal *Le Monde*, notait qu'elle allait révolutionner le théâtre ! La pièce était intéressante, il est vrai, et riche de ce ludique absent de maintes scènes françaises. Elle mettait en scène des personnages populaires autour d'une piste d'auto-tamponneuses et mêlait adroitement théâtre et danse. Les acteurs y étaient jeunes, et leurs corps athlétiques donnaient force et présence à leurs rôles. Mais toute passionnante qu'ait été la pièce, elle ne différait pas en esprit de nombreuses autres pièces qui se font un peu partout en Europe – sauf en France semble-t-il – en marge des théâtres institutionnels. Il suffit de voir le Festival des Amériques à Montréal



ou d'autres festivals un peu partout dans le monde (ACT Helsinki en Finlande, par exemple) pour savoir que de telles expériences sont courantes et qu'elles font désormais partie *aussi* du paysage théâtral de notre époque. Comment la France (ou le critique du *Monde*) peut-il encore l'ignorer ? Cela demeure un mystère.

Côté expérimentation, la scène parisienne est donc peu ouverte aux expérimentations théâtrales de nature non textuelle. Deux exceptions toutefois dans ce paysage : le Théâtre de la Cité internationale et la maison de la culture de Créteil, qui ont des programmations tout à fait atypiques des scènes parisiennes et donc très intéressantes, ouvertes sur la diversité des pratiques d'ici et d'ailleurs : théâtre d'objet, théâtre d'images, théâtre du corps. Il est dommage que ces pratiques demeurent souvent fréquentées par les seuls initiés.

Quelques expériences existent aussi parfois dans certains théâtres périphériques et notamment à la maison de la culture de Bobigny, qui offre souvent l'une des programmations les plus intéressantes de Paris. Nous y avons vu ainsi Jean-François Peyret y présenter un *Traité des passions* intéressant, sorte de théâtre d'images à mi chemin entre une inspiration wilsonienne et une forme plus proche du multimédia.

### Un cosmopolitisme certain

Paradoxalement fermée à une certaine forme de théâtre non textuel, la France demeure néanmoins très ouverte aux expériences venues d'ailleurs. Sa tradition d'ouverture et d'accueil n'a pas faibli au cours des années. C'est elle qui a révélé, dès le Festival de Nancy, la plupart des formes théâtrales qui ont marqué l'évolution du théâtre des trente dernières années : Wilson, Grotowski, entre autres. C'est toujours elle qui fait connaître aujourd'hui les metteurs en scène anglais, américains, russes, roumains, polonais, chinois qui finissent par s'imposer à l'échelle internationale. Bien sûr, l'on peut se demander aussi dans quelle mesure certains de ces metteurs en scène, soudain propulsés à l'avant-scène, ne finissent pas par être « fabriqués » par la France, puis pris dans une spirale où les effets de mode sont souvent confondus avec le talent.

Quoi qu'il en soit, le fait est qu'on observe en France, à côté d'une tradition mettant le texte au centre de la scène, une certaine fascination pour le théâtre d'image, le beau tableau, pour un certain esthétisme de la scène doublé d'effets scéniques. Cette fascination explique l'engouement pour Robert Wilson et, en partie, celui que l'on a pour Robert Lepage. Les succès de l'un et de l'autre sont de nature très différente, certes. Celui que connaît Lepage en Europe, plus récent que celui dont jouit Wilson depuis plus de vingt ans, a pour origine, outre son talent de metteur en scène incontestable, sa capacité à allier des processus narratifs somme toute assez simples, proches parfois des *sit-com* à l'américaine, à une utilisation très sophistiquée du multimédia et de la technologie moderne ; cela fait de lui l'un des rares metteurs en scène à avoir institué sur la scène théâtrale, ces dernières années, une forme théâtrale originale en prise avec la sensibilité de notre époque. C'était le cas des *Sept Branches de la rivière Ota*, présenté à Créteil et fortement plébiscité par le public.

Bernadetje, mise en scène  
par Alain Platel. Photo :  
Kurt Van der Elst.





*Dom Juan*, mis en scène  
par Daniel Mesguich.  
Photo : Daniel Rapaich.

Si Wilson (trois mises en scène à Paris en 1996-1997) et Sellars (trois mises en scène aussi) demeurent les enfants chéris de la scène parisienne, on y trouve aussi des metteurs en scène chinois (Zhang Yuan), russes (Anatoli Vassiliev, Lev Dodine...), italiens (Carmelo Bene, Luca Ronconi), allemands (Klaus Michael Grüber, Katharina Thalbach), suisse (Luc Bondy). Autrefois il y avait Kantor. Sa disparition a laissé un vide qu'aucune autre pratique théâtrale n'est encore venue combler.

### **Des textes autres**

Monter des pièces d'auteurs peu connus ou inconnus, peu joués ou peu lus, telle devrait être aussi la fonction des théâtres institutionnels, fonction vitale, il faut le reconnaître, qui instituera le théâtre de demain. De part et d'autre, les discours se heurtent sans se rencontrer vraiment : d'un côté, les metteurs en scène regrettent l'absence de grands textes aujourd'hui, de l'autre, les auteurs ironisent sur l'absence de curiosité des metteurs en scène qui optent toujours pour les valeurs sûres du répertoire. Entre les deux, certaines tentatives et certaines institutions s'efforcent d'établir des ponts : la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) dont l'un des volets, Entr'actes, tente d'offrir une tribune aux nouveaux dramaturges. De son côté, Théâtrales cherche à établir des ponts au-delà des frontières géographiques et culturelles. Quant à Théâtre Ouvert, il continue son œuvre de pionnier depuis plus de vingt ans dans le paysage théâtral français.

Paradoxalement, peu de ces textes « à découvrir » se retrouvent sur les scènes institutionnelles, exception faite de certains théâtres qui essaient de donner la parole à des auteurs peu connus ou peu montés : ainsi le Théâtre de la Colline continue à faire des créations de textes (*Kinkali* de Arnaud Bédouet, mis en scène par Philippe Adrien, *le Roi Christophe* d'Aimé Césaire, mis en scène par Jacques Nichet) tout comme le Théâtre de Gennevilliers qui monte *Zakat* du poète Isaac Babel, mis en scène par Bernard Sobel, et *Pearls of Pigs* de Richard Foreman, présenté pour la première fois en français.

En dépit de ces tentatives éparses, les nouveaux textes montés sur les scènes parisiennes demeurent rares malgré une politique très délibérée d'aide à la création affichée par certains théâtres. Ainsi les théâtres nationaux consacrent souvent leur petite salle à des mises en scène de textes qui ne sont pas des textes de répertoire, textes intimistes, joués parfois avec des moyens limités devant un public plus restreint en nombre et à d'autres heures que celle des salles principales (dix-huit heures, par exemple) : tel est le cas de l'Odéon, de Chaillot (voir *Adam et Ève* de Jean-Claude Grumberg), parfois du Vieux Colombier.

Toutefois, les expériences que nous avons pu y voir ne nous ont pas convaincue. Peu de travail du corps. Des textes d'une logorrhée souvent verbeuse où une actrice, la plupart du temps seule en scène, tente de porter un texte fréquemment fort lourd sans aspect dramatique important. C'est l'impression que donnent certaines pièces programmées à l'Odéon, qui demeure l'un des théâtres où l'on sent le plus un effort réel de promotion de textes autres : *la Promenade* de Robert Walser, mise en scène par Gilberte Tsai, *la Dernière Nuit* de Georges Lavaudant, mise en scène par l'auteur lui-même, *Voyage dans le chaos*, montage de textes russes, mis en scène par Lukas Hemleb.

À ce chapitre, la mise en scène des *Reines* de Normand Chaurette au Théâtre du Vieux Colombier, salle appartenant depuis quelques années à la Comédie-Française, est le signe d'une ouverture vers le Québec, que le Québec ne manifeste pas toujours en retour pour les textes de la dramaturgie française actuelle. L'on est ici assez protectionniste, justifiant toujours ce comportement par la nécessité de donner aux auteurs québécois une plate-forme qu'ils n'auraient pas ailleurs. Le résultat immédiat en est qu'en une saison, il y a plus de pièces québécoises montées à Paris qu'à Montréal même (*le Faucon* de Marie Laberge, *Cendres de Cailloux* de Daniel Danis, entre autres, ont été à l'affiche)<sup>1</sup> !

1. Théâtrales, équivalent ici du CEAD, s'occupe d'échanges entre auteurs de divers pays et se charge de faire connaître à Paris des auteurs contemporains. En mars 1997, l'organisme programmat une rencontre entre des auteurs québécois (Carole Fréchette et Wajdi Mouawad) et des metteurs en scène français (Gabriel Garran, Anne-Marie Lazarini...). Abondamment suivie, la rencontre suscita des discussions animées, en particulier sur les processus de réciprocité, la France semblant faire davantage pour les textes québécois en France que le Québec pour les textes français.

En effet, les nouveaux textes français montés à Montréal sont peu nombreux sinon inexistant. À l'exception du Nouveau Théâtre Expérimental, qui en monta quelques-uns il y a quelques années dans le cadre d'un échange, et de Koltès, monté une fois par Marleau et tout récemment par Alice Ronfard et Brigitte Haentjens, les scènes montréalaises sont très conservatrices dans ce domaine.



## Des jeunes, toujours jeunes

Parmi les jeunes dont on attend la révélation, peu semblent émerger dans le contexte d'aujourd'hui, soit en raison d'un manque d'appui, soit parce qu'ils ne réussissent pas à affirmer une démarche artistique différente et forte. Toutefois, nous avons découvert quelques-uns d'entre eux cette année : Claire Lasne, Christophe Rauck, Olivier Werner, Louis-Do Lencquesaing, Cécile Garcia-Fogel.

À part ces quelques noms, figures en émergence, d'autres noms, toujours les mêmes, circulent depuis des années : Stéphane Braunschweig et Stanislas Nordey. On a l'impression parfois qu'ils donnent bonne conscience à l'institution, qui se dispense ainsi de laisser place à d'autres. Si les mises en scène du premier m'ont paru intéressantes, celles du second m'ont laissée jusqu'à présent fort sceptique, à tel point que je m'interroge parfois sur l'engouement qui semble l'entourer. La mise en scène de *la Noce* de Wyspianski, cette fresque politique et poétique de la société polonaise au tournant du siècle, présentée à Nanterre avec une grande équipe de comédiens, paraissait diluer le texte dans une scénographie dont le principal intérêt était d'avoir développé le côté carnavalesque de l'ensemble. Quant à la mise en scène de *la Dispute*, en reprise en Avignon cet été, elle était d'un ennui mortel, une fois passées les trois premières minutes de spectacle. Nordey semble privilégier des mises en scène éclatées, fragmentaires, qui pourraient être intéressantes si elles étaient porteuses d'une vision de metteur en scène plus affirmée, d'une direction d'acteurs plus ferme ou encore d'une lecture de texte innovatrice. Il reste, semble-t-il, à mi-parcours de l'un et de l'autre, ayant créé néanmoins autour de lui une des rares compagnies de jeunes acteurs dont la jeunesse continue à séduire. Il est vrai que dans le panorama français de telles entreprises sont rares.

Quant à Stéphane Braunschweig, qui montait à Gennevilliers un *Peer Gynt* très efficace, il semble réussir à allier avec bonheur un goût pour les grands textes et un jeu de l'acteur plus polyvalent que celui que l'on peut voir ailleurs. Stéphane Braunschweig fait partie de ces jeunes en voie d'institutionnalisation. Nommé directeur du Centre Dramatique National Orléans/Loiret-Centre depuis 1993, il a mis en scène pièces de théâtre et d'opéra, textes anciens et textes modernes, Shakespeare et Thomas Mann, Tchekhov et Sophocle, Wedekind et Horváth. Ses mises en scène, forcément inscrites dans la tradition française, demeurent le plus souvent au plus près du texte, lui donnant force et amplitude.

Dans une autre veine, François Tanguy, un « ancien jeune », continue son chemin avec un théâtre différent, fait d'images. S'il a ouvert quelques brèches avec sa compagnie du Radeau, la pièce qu'il présentait dans le cadre du Festival d'Automne, *la Bataille du Tagliamento*, était montée avec moins d'efficacité et de bonheur que ne l'avait été *Choral*. Empruntant à Kafka, Nietzsche et Péguy certains personnages, il faisait pénétrer, une fois de plus, le spectateur dans l'univers poétique du rêve.

Un nouvel arrivant qui s'est révélé à la Cartoucherie, Christophe Rauck, un ancien du Théâtre du Soleil, montait *le Cercle de craie caucasien*. Ses acteurs, qui avaient pour la plupart travaillé chez Ariane Mnouchkine, manifestaient par leur jeu un tel plaisir à être embarqués dans l'aventure théâtrale qu'ils communiquaient celui-ci aux



*Macbeth Horror suite*, mis en scène par Carmelo Bene, Odéon-Théâtre de l'Europe.

graphie d'une grande simplicité. Il en ressortait pour le spectateur un extrême plaisir du théâtre, alliant des corps en jeu et un texte devenu soudain d'une extrême limpidité. Il est dommage que sur la scène parisienne on ne puisse pas voir plus de mises en scène de la sorte.

### **Théâtre d'expérimentation**

Parallèlement à ces nouvelles voix qui se font entendre, certains metteurs en scène continuent de poursuivre une recherche qui a un certain mérite, même si les résultats paraissent parfois fastidieux au spectateur. Dans cet esprit qui le met à part des courants

spectateurs, un plaisir rarement sensible sur les scènes plus aseptisées. La scénographie, toute simple et faite avec peu de moyens, révélait de bons acteurs, jeunes et polyvalents, sachant faire vivre le texte avec leur corps sans en limiter la portée. La pièce bouillonnait. On y sentait quelque chose du bonheur que prenaient les spectateurs lors des tout premiers spectacles du Soleil : le plaisir d'être là, la joie que l'on éprouve à se faire raconter une histoire par des bateleurs qui sont eux-mêmes heureux de jouer et qui le font bien.

Deux nouveaux arrivants. Olivier Werner, vingt-sept ans, mettait en scène à l'Athénée *Pelléas et Mélisande*, non l'opéra, souvent monté, mais la pièce de théâtre. Son objectif était de montrer que « Pelléas n'est pas un livret, mais un poème dramatique<sup>2</sup> », et il le fit fort bien. Il s'agissait pour Werner d'une très belle première mise en scène. Louis-Do Lencquesaing présentait au Théâtre de la Bastille un Wedekind, *le Chanteur d'opéra*. Il a trente ans et en est à sa deuxième mise en scène.

Par-delà ces diverses tentatives, la mise en scène qui nous a paru cependant la plus intéressante est sans conteste celle d'une jeune femme, Claire Lasne, montant un *Platonov* (en reprise de la saison précédente) très simple et de toute beauté. L'accent y était mis sur le jeu de l'acteur, un jeu efficace et précis, dans une scénographie

2. *Le Monde*, 12 février 1997.

dominants, Claude Régy a présenté cette année un Maeterlinck assez particulier, *la Mort de Tintagiles*, un drame pour marionnettes joué par des acteurs. Dans une scénographie en clair-obscur, quatre acteurs évoquent avec une extrême lenteur la mort d'un enfant. On ne voit pas leur visage. Ce sont des voix qui avancent lentement, décomposant les mots sur la scène, sorte d'ombres sorties d'outre-tombe. Si Maeterlinck a été obsédé par la mort, Claude Régy semble l'être tout autant, lui qui a monté précédemment (1985) *Intérieurs*, autre récit relatant la disparition d'un enfant. Cette plongée dans l'ombre, dans une forme épurée à la limite de l'évanescence, Claude Régy la revendique, convaincu que les textes de Maeterlinck apportent à notre fin de siècle ce qui lui manque, « un regard sur la mort, que le matérialisme triomphant refuse ; une dimension de l'esprit dont nous avons été coupés, et qui n'est pas dissociable du corps. Maeterlinck nous rappelle qu'il y a de l'esprit dans la matière.<sup>3</sup> »



Dans un tout autre registre, Armand Gatti continue de mener tout seul son entreprise théâtrale profondément engagée dans la réalité politique environnante. Cette fois-ci, c'est à Sarcelles qu'il présente *l'Inconnu n° 5 du Fossé des fusillés du Pentagone d'Arras*, une œuvre en trois lieux, résultat de plusieurs mois de travail avec les jeunes du quartier. Autour de la figure de Jean Cavaillès, mathématicien fusillé par les nazis pendant la guerre, Gatti traite de l'Histoire d'hier et d'aujourd'hui mais aussi de mathématique, de mécanique quantique... Conformément à son processus habituel de travail, Gatti a choisi de traiter ce sujet avec les jeunes du quartier, installant leur travail sur leur lieu de vie même, leur prêtant ses mots, empruntant les leurs dans une énorme entreprise qui ne représente qu'une étape de travail. Gatti dit souvent qu'il est l'un des derniers dinosaures. Cette démarche menée avec force et conviction en dépit des difficultés toujours nombreuses dans ce genre d'entreprises force l'admiration. Plus qu'un spectacle, le spectateur suit un parcours, celui d'un homme convaincu que le théâtre n'est pas spectacle mais engagement dans la vie de ses contemporains. Le théâtre y renoue avec le social et repose des questions fondamentales sur son sens et sa fonction aujourd'hui.

### **Des femmes metteurs en scène qui s'affirment**

Une évolution intéressante à souligner, comme partout ailleurs quoique avec plus de lenteur, c'est celle de femmes metteurs en scène dont la présence s'affirme dans la

3. Cité par Brigitte Salino, *Le Monde*, 12 février 1997.



Peer Gynt, mis en scène  
par Luca Ronconi. Photo :  
Marcello Norberth.

profession. Brigitte Jaques montait un *Sertorius* remarquable à Aubervilliers. Elle poursuit sa fréquentation de Corneille, qu'elle affectionne particulièrement et qu'elle nous apprend à aimer de nouveau par-delà les enseignements scolaires qui ont fini par donner au spectateur l'impression illusoire d'un manichéisme erroné. Claire Lasne s'affirmait avec *Platonov*, cependant que Stéphanie Loïc à Thionville, Agathe Alexis à Béthune, Elizabeth Chailloux à Ivry poursuivaient chacune leur fonction de directrice artistique et de metteur en scène dans leur institution respective. Claudia Stavisky, pour sa part, montait un Pirandello (*Comme tu me veux*) à Gennevilliers, choisissant délibérément une scénographie simple au profit d'une mise en scène qui donnait, là aussi, toute sa place au jeu de l'acteur (Nada Strancar y était remarquable).

On a l'impression que les femmes bouleversent doucement le paysage théâtral français, donnant des coups de boutoir dans un système institutionnel qui ne se renouvelle que fort peu. Leur programmation à la tête d'institutions qu'elles dirigent (généralement en banlieue ou en province, aucune d'entre elles n'a encore été appelée à diriger un des grands théâtres institutionnels parisiens...) est différente. Souvent, elles n'hésitent pas à sortir des sentiers battus et, si elles se mesurent à des textes classiques du répertoire aussi bien que contemporains, elles se révèlent aussi de bonnes directrices d'acteurs en obtenant de ces derniers une dépense, une présence et une énergie (parfois même une violence<sup>4</sup>) que ne semblent pas toujours obtenir leurs collègues masculins, plus traditionnels, à

quelques exceptions près, dans leur approche du texte.

Ariane Mnouchkine, bien sûr, sert à toutes de modèles, elle qui a su affirmer son théâtre sans concession en choisissant une démarche artistique tout à fait unique, de plus en plus unique dans le paysage théâtral français.

\* \* \*

Un tel parcours général, nécessairement inexact, devrait se doubler d'analyses ponctuelles de spectacles spécifiques, car le théâtre demeure, avant tout, la fréquentation d'une œuvre spécifique, une expérience chaque fois unique. Chaque mise en scène, chaque texte mis en scène est en soi un monde qui nécessite un regard critique qui lui est propre et impose son propre angle d'approche. Nous n'en avons hélas pas la place !

La somme de pièces laissées dans l'ombre est donc impressionnante. Nous n'aurons parlé ni de *l'Île du Salut* de Matthias Langhoff, ni de *Jouer avec le feu* de Luc Bondy présenté dans le cadre du Festival d'Automne, pas plus que du *Peer Gynt* de Ronconi,

4. Je pense, en particulier, à Katharina Thalbach, metteur en scène allemande, invitée à présenter à Chaillot, dans la petite salle, un *Macbeth* très fort et particulièrement sanglant. Il y avait dans ce spectacle quelque chose de l'âpreté que l'on imagine avoir été celle de l'époque de Shakespeare. Là encore, la scénographie était particulièrement simple, donnant toute sa place au jeu de l'acteur.

## Les Reines à Paris

Mai 1997, *les Reines* de Normand Chaurette, pièce montée par Joël Jouanneau, prend l'affiche au Vieux Colombier. La distribution va pour l'essentiel à de grandes actrices maison de la Comédie-Française : Christine Fersen, très digne et un peu raide en duchesse d'York, Catherine Hiegel, puissante en reine Marguerite résistant à l'étouffement ambiant, Martine Chevalier, proche de la folie en reine Elizabeth. Trois jeunes actrices complètent la distribution : Cécile Garcia Fogel, perverse à souhait en Anne Warwick, Emmanuelle Meyssignac, qui demeurera extérieure au rôle d'Isabelle Warwick, et Océane Mozas, imposant sa présence muette en Anne Dexter. Le décor sobre évoque l'intérieur d'une tour, prison où les reines se rencontrent et s'entredéchirent. Les seules ouvertures dans cet espace sont celles des portes, longues fentes étroites qui s'élèvent jusqu'aux cintres et par où entrent et sortent les personnages, montant et descendant sans cesse les marches de ce palais qu'on ne voit jamais mais qu'on devine sombre et plein de dangers. Les costumes sont très beaux, d'une très riche texture, mettant en valeur la sensualité des tissus.

La mise en scène de Jouanneau est intéressante. Il a choisi de privilégier le jeu des mots plutôt que celui des corps ; c'est donc par l'échange acerbe des propos que passent la violence des êtres et leur perversité : celle d'Anne Warwick qui guette le trône avec une innocence d'autant plus terrifiante qu'elle semble encore à peine sortie de l'enfance, celle de la duchesse d'York qui nie l'existence même de sa fille, Anne Dexter, après avoir à jamais séparé celle-ci de son frère, qu'elle a condamné à la prison en raison d'un amour pour sa sœur qu'on devine incestueux. Femme sans âme, elle domine de sa présence toutes les autres reines qui l'entourent, même si elle sait que son règne s'achève et que celui d'Anne Warwick commence. Autant l'une est toute en raideur et en sécheresse de l'âme, autant l'autre est en nuance et perversité, véhiculant en surface les signes d'une humanité que tout vient démentir. Cette dernière n'hésite pas à paver la voie aux crimes les plus odieux de Richard sans se départir d'une innocence qui en fait toute la perversité.

Perverses, les reines le sont assurément. C'est cette perversité même qui fait la différence entre la mise en scène de Jouanneau et celle de Brassard lors de la création de la pièce à Montréal. En effet, au Québec, la mise en scène mettait plus en relief la violence des personnages et leur extrême présence physique. Le jeu scénique des actrices était centré sur une corporalité très forte qui en faisait des êtres venus de la terre et proches de la matière. Dans la mise en scène de Jouanneau, les personnages sont avant tout discours. C'est au travers de leurs mots que les coups sont portés. Il en émerge des êtres faits de duplicité et de perversion, cachant la violence de leurs propos sous une civilité apparente. Fait de culture, dira-t-on peut-être. L'on saisit dans ce transfert à quel point les faits de culture marquent aussi le transfert géographique des textes d'un lieu à un autre.

de *Macbeth Horror suite* de Carmelo Bene, de *Time Rocker* de Bob Wilson, du *Hamlet* de Mesguich ainsi que de son *Dom Juan*. Nous n'aurons pas parlé non plus de *Léo Burckhart* à la Comédie-Française, ni de *Phèdre* d'Anne d'Elbée qui valait pourtant le détour, ni de *Quai Ouest* présenté par Elizabeth Chailloux à Ivry, ni de *Karl Marx* monté par Jean-Pierre Vincent au Théâtre Nanterre-Amandiers, pas plus que de *la Tour de Nesle* présentée par Planchon au Théâtre Mogador, l'un des mélés les plus populaires du XIX<sup>e</sup> siècle, ni de l'excellente *Illusion comique* mise en scène par Jean-Marie Villégier à l'Athénée, ni de *la Maison de poupée* montée par Deborah Warner à l'Odéon... ni de tant d'autres.

Parcelle, un tel parcours l'est donc nécessairement. Il ne peut que rendre imparfaitement justice à la diversité des expériences et des mises en scène. Mais par-delà cette diversité qui décèle dans l'océan théâtral d'une saison habituelle des îlots où le spectateur aime prendre pied, émerge l'image kaléidoscopique d'un théâtre en bon état de marche, un théâtre multiple, diversifié, ouvert à l'altérité d'expériences venues d'ailleurs. L'impression générale est celle d'un théâtre bien ancré dans les pratiques et les institutions, un théâtre qui ne semble pas en crise grave et qui pourtant, il faut bien le reconnaître, nous interpelle de moins en moins. ¶