

Souvenirs d'en France

Paul Lefebvre

Number 24 (3), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29469ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. (1982). Souvenirs d'en France. *Jeu*, (24), 43–55.

souvenirs d'en france*



au pays du discours

Je n'avais jamais vu le feu mais j'en connaissais bien la boucane: *Voies de la création théâtrale*, ouvrages de Bernard Dort, chroniques de Guy Dumur dans *le Nouvel Obs.* (et j'en passe). Le métathéâtre français — particulièrement par le biais du discours — est abondant et on peut se tenir au courant de ce qui se passe là-bas sans bouger de son fauteuil montréalais. Mais ce discours génère continuellement la même inquiétude. Ses points de vue, ses interrogations nous sont étrangers; l'habituel, le connu, l'évident, bref ce qui est tu, ne recèlerait-il pas des présupposés, des clefs qui nous permettraient de saisir les enjeux de ces oeuvres décrites ou analysées? Et comment dé-lire les textes critiques venant d'un pays où l'on juge les intellectuels et les artistes sur la date à laquelle ils ont déchiré leur carte du P.C.? Évidemment, derrière cette inquiétude, l'utopie gênante de vouloir jouir d'une oeuvre, de vouloir se mettre à l'écoute de ce qu'elle veut nous dire, sans l'avoir vue. D'où la tentative, dans cet article, de ne pas chercher à gommer un point de vue

* C'est à l'occasion de la récente tournée européenne du Centre d'essai des auteurs dramatiques, en janvier-février 1982, que la matière de base de cet article a été glanée. Les circonstances du voyage ne m'ont hélas! pas permis de voir du théâtre en dehors de Paris.

québécois face à la pratique française et de lire ces pratiques dans leurs différences d'avec les nôtres.

Nous sommes prisonniers des choix de ce discours métathéâtral. Ainsi, alors qu'Antoine Vitez inaugurerait, par trois nouvelles mises en scène, sa prise en charge du Théâtre National de Chaillot, paraissait un ouvrage¹ sur la genèse de ces spectacles. L'auteur, Anna Dizier, même si elle a suivi le travail de Vitez et de son équipe « sans préjuger de l'assemblage final dont l'appréciation appartient au public », a donné, par la seule publication de son ouvrage, une importance démesurée à des mises en scène ponctuellement brillantes mais généralement confuses et décevantes. Même si cette conséquence est étrangère aux volontés de l'essayiste, l'existence de cet ouvrage, par la mise en monument de son sujet et la trace permanente qu'il lui assure, est appelé à devenir source de distorsions historiques. (Ceci dit, c'est un ouvrage passionnant, qui nous révèle comment travaille Vitez et quelles sont ses préoccupations esthétiques et idéologiques.) Cet exemple n'a rien pour rassurer sur la perception médiatisée que l'on peut avoir du théâtre français à trois mille milles de distance.

Ceci considéré, la qualité, ou plutôt la profondeur, le fouillé de ce discours métathéâtral, ainsi que son abondance, apparaît, même sur place, où théâtre et discours cohabitent, comme une composante importante de l'activité théâtrale française. Sans automatiquement assurer la qualité des pratiques théâtrales, ceci témoigne d'un souci remarquable d'interrogation des enjeux de cette pratique; on est peu enclin à se réfugier derrière des arguments du type « l'art transcende toutes les catégories ». Là où la chose étonne, c'est dans la proximité — pour ne pas dire l'équivalence — fréquente entre le discours des critiques et celui des praticiens. D'où un risque, auquel certains semblent succomber, de confondre explication et phénomène. Le dialogue et l'enrichissement mutuel originant de la différence entre deux discours concernant un même objet semblent souvent s'amenuiser. Et de cette confusion naissent des représentations qui tiennent du squelette habillé et qui sont plus intéressantes par le discours qu'elles sous-tendent (et que le spectateur doit connaître pour jouir du spectacle) que par l'événement théâtral en lui-même. Mais, somme toute, toute cette réflexion sur le théâtre enrichit la pratique plus qu'elle ne la dessert; elle fait du théâtre un lieu artistiquement et intellectuellement exigeant et donne aux praticiens des outils précieux pour l'évolution de leur pratique.

une dramaturgie mal en point

S'il est nécessaire, à distance, de recourir au discours métathéâtral pour connaître les enjeux de la représentation, il ne devrait pas en être de même pour les écritures dramatiques. Or, la situation de la dramaturgie française contemporaine est presque aussi misérable en France qu'ici. À Montréal, personne ne joue les pièces françaises contemporaines et elles sont à peu près introuvables en librairie. Rajoutez un presque à chaque proposition de la phrase précédente et vous pouvez la répéter en France. Depuis la génération d'auteurs qui s'est révélée dans ce pays au début des années cinquante (Ionesco, Beckett, Genet), ses parents et ses épigones, il

1. Dizier, Anna, *Antoine Vitez. Faust. Britannicus. Tombeau pour 500 000 soldats*, Paris, Solin, coll. « Didascalies », 1982, 87 p. Photos. Cette collection, « Didascalies », distribuée à Montréal par la librairie Gutenberg, est fort intéressante pour qui veut connaître la pratique théâtrale française. Citons quelques titres: *Britannicus* et (le Théâtre de) *la Salamandre*, *Daniel Mesguish* et *le Roi Lear*, *Méphisto* du Théâtre du Soleil d'après Klaus Mann.



Le personnage de Marguerite dans le *Faust* de Vitez, interprété par Bogustawa Schubert. Photo: René Jacques. « Une mise en scène n'est aisément observable, évaluable, que si elle s'exerce sur un texte connu, déjà éprouvé par une tradition de lecture. »

n'y a pas d'auteur français qui ait atteint une véritable reconnaissance nationale et internationale; les plus connus, Michel Vinaver et Jean-Paul Wenzel, ne le sont que très relativement.

Parcourez le dernier ouvrage de Bernard Dort, *Théâtre en jeu*² (essais de critique 1970-1978) et vous verrez que la dramaturgie française contemporaine n'y a qu'une très faible présence. Il y a une sorte de désintérêt du public et de bien des praticiens pour ce théâtre qui s'écrit, qui n'est pas sans rappeler la situation de la dramaturgie québécoise au début des années soixante: certains se plaignent du manque d'envergure des écritures, d'autres ont les louanges des culpabilisés et d'autres travaillent avec acharnement à l'arrivée sur scène de ces textes. Il est difficile de cerner avec satisfaction les causes de cette situation. Lors d'un colloque intitulé « Auteurs français d'aujourd'hui »³, il y a eu une discussion générale portant sur « l'Écriture théâtrale ». Alors que la discussion roulait péniblement sur ce qui, dans l'écriture même, faisait d'un texte un texte théâtral, un des auteurs, Gérard Le Cam, qui était assis à côté de moi, me glissa à voix basse: « Tout ça, c'est de la foutaise. La véritable question est celle-ci: qui décide qu'une écriture est théâtrale? » Et lorsque cet auteur intervint dans le débat et posa tout haut cette question, la réponse ne tarda pas à venir: en France, le pouvoir théâtral appartient aux metteurs en scène.

Déjà, dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes attirait l'attention sur le fait que la mise en scène devait être apparente pour pouvoir constituer une valeur marchande. Et il y a un rapport à établir par cette observation entre ce qu'on a nommé le « règne du metteur en scène » et la mode de la relecture des textes classiques (qui s'exercerait au détriment de la création). Une mise en scène n'est aisément observable, évaluable, que si elle s'exerce sur un texte connu, déjà éprouvé par une tradition de lecture. Et comme tout ordre de pouvoir tend à se maintenir, cet état de choses ne profite guère à la création française.

Du côté de l'édition, ce n'est guère brillant non plus, même si une reprise semble s'amorcer de ce côté. Gallimard a, en quelque sorte, rouvert sa collection du « Manteau d'Arlequin » qu'il avait délaissée depuis quelques années; pendant ce temps, cette importante maison n'avait publié que les textes théâtraux d'auteurs connus dans d'autres domaines (Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar...). *L'Avant-Scène*, à cause de l'obligation pour la troupe qui présente le spectacle d'acheter une forte quantité d'exemplaires, est un compte d'auteur déguisé. Il y a chez Stock, la collection « Théâtre ouvert », dirigée par Lucien Attoun qui fait, depuis plusieurs années, un travail remarquable basé sur une inébranlable foi en la qualité des textes qu'elle accueille. Depuis un peu plus d'un an, deux nouvelles collections « Théâtre », l'une chez Albin Michel et l'autre chez Jean-Claude Lattès; mais on est surpris en lisant le texte de présentation de la collection: il est identique chez les deux éditeurs.

2. Seuil, 1979, 335 p.

3. Ce colloque, organisé à la Saïgnelégier (Suisse) les 13 et 14 février 1982, par le Théâtre Populaire Romand, qui, quinze jours plus tôt, avait accueilli la tournée du Centre d'essai des auteurs dramatiques, a permis à six auteurs français de lire de leurs textes et de discuter de leur travail et leur situation. Notons que ce colloque, comme la venue du C.E.A.D., s'inscrivait dans une démarche du T.P.R. qui désirait faire un tour d'horizon des dramaturgies francophones contemporaines. Une rencontre de ce type, avec les auteurs suisses romands, est prévue pour l'automne 1982.



Palais de justice, du Théâtre National de Strasbourg: « Une reproduction maniaque d'un avant-midi en cour correctionnelle. » Photo: Sabine Strosser.

« Publier des pièces de théâtre inédites, en assurer en France et à l'étranger une diffusion cohérente, contribuer à faciliter leur production: c'est le triple objectif de cette nouvelle collection, lancée avec l'appui de la Direction du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture et de la Communication. »

L'explication? Une mesure gouvernementale. Un jury au ministère de la Culture sélectionne des textes. Tout éditeur qui les publiera est assuré d'un achat de 750 exemplaires par le gouvernement, ce qui lui permet d'amortir ses frais d'impression. Et toute compagnie de théâtre qui décide de monter un de ces textes publiés reçoit automatiquement pour ce projet une subvention de 50 000 F (10 000 \$). Mieux que toute analyse ou description, cette mesure incitative du gouvernement français montre jusqu'à quel point certaines autorités considèrent que la situation présente de la dramaturgie française est faible.

Si les auteurs solitaires ont souvent difficulté à se faire jouer, il en est d'autres qui jouissent du statut d'auteur maison. Ainsi, Bernard Chartreux fait partie de l'équipe du — remarquable — Théâtre national de Strasbourg; sa pratique est intégrée à la démarche et à l'évolution du groupe.

sarrazac et les rhapsodes

Malgré sa timidité, il serait bien malvenu de nier l'existence d'un théâtre qui s'écrit dans la France d'aujourd'hui. Pour en saisir et exprimer les enjeux, Jean-Pierre Sarrazac vient de faire paraître une étude (à l'origine, une thèse de troisième cycle) sur le sujet intitulée *l'Avenir du drame* et sous-titrée *Écritures dramatiques contemporaines*⁴. Cet ouvrage se détourne des thématiques pour (r)approcher ces

4. Sarrazac, Jean-Pierre, *l'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, éditions de l'Aire, 1981, 198 p. Préface de Bernard Dort, index bibliographique des pièces et des auteurs cités. Dort, dans sa préface, présente ainsi l'auteur: « Jean-Pierre Sarrazac a beaucoup vu, beaucoup lu: il a monté des textes et réalisé des spectacles; il a parlé avec de nombreux auteurs et hommes de théâtre; il écrit des pièces; il enseigne le théâtre à des étudiants et à des élèves-comédiens. Il est donc, à la fois, dedans et dehors ».

écritures par des caractéristiques formelles. Le nouvel auteur dramatique français y est présenté comme rhapsode (« Terme d'antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de *Illiade* et *Odyssée* ») et ses écrits comme rhapsodiques (« Qui est formé de lambeaux, de fragments »). Il y montre d'abord le renoncement à l'écriture de pièces bien faites et la représentation d'une écriture qui préfère « à l'imitation rigide de la belle nature la libre variété des monstres ». Il expose ensuite une écriture où fable et montage se tiraillent, où le drame se déconstruit, « relativisant la notion, que jusqu'alors on trouvait intouchable, de situation dramatique ». Du côté des personnages, Sarrazac constate que « les contours sécurisants d'une individualité humaine ne peuvent plus désormais être considérés comme le foyer du drame » et que les personnages tiennent de ce « petit homme » de Wilhelm Reich, dont l'ancêtre dramatique serait le *Woyzeck* de Büchner. Il constate le dépérissement du dialogue qui ne formule plus de conflit ni ne l'amène à terme; à son endroit on trouve un langage dramatique fondamentalement lié au silence, non pas un silence plein des sous-entendus d'un conflit psychologique intense mais le silence des « blancs », des « trous », des « dépressions du langage », de la « béance ». Quant à la forme des pièces, Sarrazac, après avoir constaté la mort des anciens genres, note un retour de formes, tels la parabole, le proverbe, l'allégorie, qui possèdent un « ressort commun », soit de « dessiner les voies obliques qui permettent à la fiction théâtrale d'atteindre à un réalisme élargi de toute contrainte dogmatique ». Et l'auteur conclut en indiquant un retour au texte qui remplacerait l'ancien contrat entre les créateurs et le public d'un théâtre du monde par celui d'un *texte du monde*.

L'ouvrage de Sarrazac, subtil et complexe, continuellement jalonné d'exemples, se prête mal au résumé, à la réduction, lui-même *rhapsodique*, à l'image de la dramaturgie qu'il veut étudier. Pourtant, on ne peut manquer de ne pas savoir comment



« Plutôt que de faire un spectacle sur le tribunal, le T.N.S. a refait le tribunal ». L'illusion est à son point limite.

aborder cette nouvelle dramaturgie, ainsi définie par son hybridité téatologique, davantage par ce qu'elle n'est pas (et n'est plus) que par ce qu'elle est. Et ce grouillement de fleurs diverses qui ont poussé sur le corps défunt d'un théâtre certain semble encore se bien mal prêter à des entreprises de botanique.

scènes de triomphe

Si la dramaturgie française contemporaine n'a qu'un rayonnement limité, il en est tout autrement des pratiques scéniques, habituellement cristallisées autour de noms de metteurs en scène. Parler de théâtre en France appelle d'abord et avant tout les noms de Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Roger Planchon, Peter Brook, Jacques Lassalle, André Engel, Antoine Vitez, Georges Lavaudant, Daniel Mesguish *et alii*. Si, des productions marquantes de la dernière saison, je n'ai pu voir le *Peer Gynt* d'Ibsen monté par Chéreau et la mise en scène que Lavaudant a fait des *Géants de la montagne* de Pirandello, il m'a été donné de voir les autres spectacles importants de la saison, soit le *Richard II* de Shakespeare produit par le Théâtre du Soleil dans une traduction et une mise en scène d'Ariane Mnouchkine, la *Tragédie de Carmen*, la version de Peter Brook de l'opéra de Bizet, et le *Palais de justice* du Théâtre national de Strasbourg⁵ (en plus des trois mises en scène de Vitez à Chaillot dont je parlais au début de cet article: *Faust*, d'après Goethe, *Tombeau pour 500 000 soldats*, d'après le roman de Pierre Guyotat et *Britannicus* de Racine). Ces spectacles, première évidence tue, relèvent d'une somme de travail que les conditions présentes de la pratique québécoise rendent impossible; ils sont le fruit d'équipes (de grosses équipes même) qui ont pu y consacrer toutes leurs énergies pendant plusieurs mois. Ce temps de travail, de maturation de oeuvres, soutenu par une réflexion théâtrale exigeante permet la production de tels spectacles, mûris, riches de sens.

remake

Le Palais de justice (remake): à la nomenclature déjà abondante des genres dramatiques, le Théâtre national de Strasbourg vient d'en rajouter un nouveau. Cette troupe, animée depuis longtemps par Jean-Pierre Vincent⁶, s'est fait remarquer depuis quelques années par son dynamisme et l'originalité de ses productions: mentionnons un *Prométhée* monté à l'aube, dans des mines de sel, sur des toits, avec des hélicoptères et un inquiétant *Kafka, théâtre complet* (où les spectateurs étaient prisonniers d'un hôtel tout à fait... kafkaïen).

Le Palais de justice est une reproduction maniaque d'une avant-midi en cour correctionnelle, celle des petits délits banals: rixes, conduite en état d'ivresse, coups et blessures, vol à l'étalage, etc. Le texte est une retranscription fidèle d'audiences réelles; le seul travail, dans ce domaine, en a été un de montage, afin de recréer une demi-journée plausible, typique par sa banalité. Alors que le rapport entre le réel et

5. Notons au passage qu'en fin de saison, le Syndicat de la Critique dramatique accordait ses trois prix les plus importants à ces spectacles. Le Grand Prix de la Critique (Théâtre) est allé à *Richard II*; le grand prix pour un spectacle musical a été accordé à *Carmen*; enfin, *le Palais de justice* a été nommée la Meilleure pièce de langue française (Création). Soulignons pour ce dernier cas l'ironie de décerner un prix de la meilleure pièce à une création dont le texte est constitué de *retranscriptions* fidèles d'audiences en cour. Surtout que le prix en question avait été décerné l'année précédente à la production du Théâtre du Campagnol *le Bal*, pièce muette. Quand je vous disais que ce n'était pas drôle pour les auteurs dramatiques français...

6. Jean-Pierre Vincent succédera, à partir de juillet 1983, à Jacques Toja au poste d'administrateur général (directeur artistique et administratif) de la Comédie-Française. On peut se demander comment cet homme de théâtre profondément novateur se débrouillera au sein de cette tranquille institution.

le théâtral s'exprime habituellement par triage, par télescopage, par des procédés qui consistent à condenser des éléments du réel pour que la durée théâtrale restituée, dans l'économie, l'expérience réelle, le travail du T.N.S. s'est au contraire intéressé aux *pertes* de ce réel nommé tribunal et a voulu reproduire ce qui avait d'abord saisi l'équipe à sa première visite au Palais de justice: « ...un complet ratage des rapports humains. Une formidable force de loupage. Et qui semble inhérente à la machine. Au tribunal, on n'entend pas et on ne voit pas » (Jean-Pierre Vincent). Plutôt que de faire un spectacle sur le tribunal, le T.N.S. a refait le tribunal.

Le théâtre est transformé en salle d'audience: la scène est le lieu de la cour (décor plafonné, néons, fenêtres avec lumière « naturelle » venant de « dehors ») alors que la salle tient lieu de galerie du public où prévenus et témoins sont également assis. Les lustres modernes un peu laids sont les mêmes sur la scène que dans la salle qu'éclairaient pendant les spectacles des projecteurs reproduisant l'effet d'un soleil d'hiver à travers les fenêtres. Une horloge indique près de huit heures trente; le spectacle confond comme si de rien n'était l'*ante meridiem* et le *post meridiem* pour nous imposer un impitoyable partage du temps. De ce spectacle, on pourrait dire que seule l'architecture du tribunal relève d'une théâtralité concertée: les gens vont, viennent, on entend les rumeurs du dehors, l'un mâche sa gomme, l'autre revient avec deux cafés, deux discutent dans le coin et les audiences se poursuivent. Comme les prévenus et les témoins font dos au public lorsqu'ils s'adressent à la cour, on comprend mal, sans parler de l'avocat à moustache qui glisse pendant de longues minutes des explications à voix basse à l'oreille de la Présidente du tribunal. Tout est désorganisé, tout se *perd*; il n'y a que deux mouvements d'ensemble de tout le spectacle: lorsqu'une femme dans la salle insulte la Présidente à la suite de la condamnation de son frère ou son ami, on ne sait pas, et lorsqu'un sous-fifre quelconque claque une porte par inadvertance. Ce spectacle insensé (où essaient de se créer des récits d'actes — petits crimes tristes — commis hors champ, hors théâtre, en coulisses) se donne comme un objet à observer: chose prévisible à sa façon. Si tout le monde remarque la Présidente ou le Procureur, l'un voit celle qui revient avec une brioche et l'autre celui qui cherche quelque chose dans ses poches; le sens du spectacle se cache dans cet inévitable éparpillement des regards et des perceptions. Et le choc de ce *Palais de justice* vient de la mise en rapport de la perte de toute signification orientée et de la présentation même de cette perte avec comme horizon la conviction du spectateur que s'administre ainsi la justice réelle. La conscience d'être au théâtre, la confusion et la banalité des anecdotes dont des fragments lui parviennent le détachent de toute identification, de toute affectivité, et ce remake, parce que librement observable, devient source de perplexité, dévoile ce que seules les valeurs de l'institution (au palais de justice, il y a la Justice) cachaient.

chant des oppositions

Si ce spectacle du T.N.S. a provoqué de nombreuses réactions extra-théâtrales (intéressant, cela), les deux spectacles qui ont attiré le plus l'attention du milieu théâtral et du public pendant la saison ont été la *Carmen* de Peter Brook et le *Richard II* d'Ariane Mnouchkine. Il est intéressant de constater que ces deux spectacles procèdent théâtralement de façons opposées et montrent brillamment l'impossibilité d'enfermer le théâtre français (et le théâtre tout court) dans des canons rigides.

L'opéra ne s'est jamais fait au vingtième siècle: *Turandot* a été son chant du cygne et *Lulu* est resté inachevée. Et si l'on peut dire qu'aujourd'hui l'opéra est le cadavre le



La Tragédie de Carmen mise en scène par Peter Brook a été créée le 6 novembre 1981 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Photo: Enguerand.

mieux portant du monde, on peut dire aussi que, dans son agonie triomphante, il a avec lui gardé les formes monstrueuses que le dix-neuvième siècle lui avait imprimées. L'opéra est resté gros: gros orchestre, gros décor, grosses voix, grosses conventions, gros budget et jeu gros. Ces critiques fréquentes s'adressent habituellement à l'opéra comme genre que l'on confond abusivement avec sa tradition dominante. C'est du moins une des choses que nous apprend la *Carmen* de Peter Brook, car sa mise en scène remet en question l'opéra comme spectacle qui ne peut faire oublier son inévitable artificialité que par la brillance et la virtuosité (voix spectaculaires, théâtralisation somptueuse) de certains éléments.

Son travail s'est d'abord caractérisé par un refus de s'intégrer au réseau déjà existant du théâtre lyrique afin de définir d'autres conditions de travail que celles qui prévalent habituellement: répétitions fragmentées et peu nombreuses — habituellement quatre ou cinq jours —, metteur en scène réduit à un rôle de metteur en place et de concepteur visuel, chanteurs vedettes aux horaires chargés...⁷ Il a recruté, un peu partout, de jeunes chanteurs et a travaillé dix semaines avec eux « mais en refusant de considérer le chanteur comme un être différent de l'acteur, tout comme l'acteur n'est pas différent de l'être humain: tous s'expriment dans des situations

7. On aura une idée des conditions de travail dans le milieu traditionnel de l'opéra et des difficultés d'un metteur en scène à amener une nouvelle conception des oeuvres en lisant le texte de Patrice Chéreau dans *Histoire d'un « Ring »* où il raconte son expérience de metteur en scène de la tétralogie de *l'Anneau du Nibelung* de Wagner à Bayreuth de 1976 à 1980. Outre celui de Chéreau, cet ouvrage regroupe des textes de Pierre Boulez (direction musicale), Richard Peduzzi (décors) et Jacques Schmidt (costumes). *Histoire d'un « Ring »* a d'abord été publié chez Robert Laffont en 1980 dans la collection « Diapason » et a récemment été édité dans le « Livre de poche », collection « Pluriel ».



Le *Richard II* de Mnouchkine emprunte à la tradition japonaise. « Les acteurs se figent, bondissent, se répartissent dans cet immense espace selon un jeu de conventions qui donne à la représentation une éblouissante clarté. » Photo: Martine Franck-Magnum.

tirées de la vie »⁸. Brook a demandé à Marius Constant de réduire pour quatorze musiciens la partition orchestrale de Bizet tout en gardant la couleur de l'originale. Avec Jean-Claude Carrière et Marius Constant, Brook et son groupe, à travers la nouvelle de Mérimée qui avait servi de base à l'opéra de Bizet, ont patiemment décapé *Carmen* de son pathétisme bruyant pour y retrouver un véritable sens tragique (où la fatalité parle par les cartes dont le thème musical devient le motif le plus important de la nouvelle partition) et justifier le titre du spectacle: *la Tragédie de Carmen*.

Cette *Carmen* sans chœur, où la célèbre ouverture n'intervient qu'aux trois quarts du spectacle, évoquant les musiciens de la corrida pendant qu'Escamillo, nerveux, achève d'endosser son habit de matador, était jouée dans cet extraordinaire théâtre en ruine, les Bouffes du Nord, que Brook occupe depuis maintenant sept ans. Sur ce sol de sable et de gravier, on joue *Carmen* en costumes sobres (loin de tout exotisme espagnol), avec un minimum d'éléments scéniques: un tapis, des sacs bourrés de paille, une bouteille, des verres, quelques assiettes, une grappe de raisin, une orange, des couteaux... Surtout, et c'est là le paradoxe pour un spectacle d'opéra, on le joue (et le chante) avec ce que je serais bien en peine d'appeler autrement que *naturel*. À travers la construction de l'opéra, on a cherché les lignes de sens, les jeux d'interaction, on a trouvé des attitudes simples, des gestes à la fois quotidiens et spectaculaires tels que Carmen brisant une assiette pour s'en faire des castagnettes,

8. Entretien de Peter Brook accordé à Hortense Guillemard, dans *Acteurs*, no 2, février 1982, p. 25.

ou Escamillo écrasant une orange dans sa main pour la faire boire. On a accordé ces gestes, ces attitudes, au rythme de la musique et l'opéra cesse d'apparaître comme un genre forcé et cet art de la sur-représentation s'efface, telle la peinture chez Rembrandt, où technique, composition s'évanouissent pour ne laisser croire qu'au visage de saint Pierre reniant le Christ.

Si, dans l'opéra de Brook, le chant apparaît si naturel aux personnages qu'il n'est même pas choquant d'entendre l'aubergiste accompagner de sa voix avinée Escamillo dans son refrain de l'air du toréador (en gaaaaarde), le travail de Mnouchkine va dans une tout autre direction par son refus de référer à l'apparence de la réalité. Si le spectacle de Brook tire beaucoup de sa force de l'immédiate opinion de vérité qu'il procure au spectateur, celui de Mnouchkine prend la sienne dans la mise en place d'un système théâtral tout à fait artificiel. Mais quel artifice!

Pour la théâtralisation de son *Richard II*, Mnouchkine a fait des emprunts à la tradition japonaise. Entendons bien que ces moyens théâtraux ne renvoient pas à cette tradition japonaise pour faire une sorte de clin d'oeil élitiste à ceux qui connaissent leur histoire du théâtre; il s'agissait de choisir un système de conventions assez solide pour que certains de ses éléments soient utilisables pour donner corps à l'univers shakespearien, même coupé de ses racines. Bref, rien à voir avec un Shakespeare « japonais ». Si, de l'extérieur, le choix du kabuki peut sembler arbitraire, il se justifie dans la démarche collective du Théâtre du Soleil qui essaie d'aller chercher nourriture à sa pratique à même d'autres traditions que celles du théâtre occidental contemporain: le cirque pour *les Clowns*, la tradition des bateleurs pour



Richard II par le Théâtre du Soleil. « Il faut voir cette armée de cavaliers en marche figurée par des comédiens déployés dans l'aire de jeu, frappant irrégulièrement le sol du pied en levant haut les genoux, faisant claquer leurs ceintures sur la cuisse. » Photo: Michèle Laurent Gamma.



Vilar avait monté *Richard II* au premier Festival d'Avignon en 1947. Cette photo, d'Agnès Varda, a été prise six ans plus tard, au moment de la reprise de la pièce par Vilar au même endroit.

1789, la commedia dell'arte pour l'Âge d'or et les techniques indo-persanes pour la seconde pièce de son cycle shakespearien, *la Nuit des Rois*.

Tout, dans ce *Richard II*, est d'un hiératisme spectaculaire et violent. On joue sur une immense scène carrée, couverte d'un tapis blond de kapok brossé où des lignes noires filent vers le lointain occupé par d'éblouissantes toiles de soie, où les acteurs courent, se massent, se déploient. Tout, paroles, mouvements, est ponctué d'incessantes percussions. La diction énergique, très hachée, est presque tenue *recto tono*. D'ailleurs, les personnages ne dialoguent pas; le destinataire des paroles que préfèrent les acteurs est le public à qui est laissé le soin de mettre en rapport ce que les divers personnages énoncent. Les maquillages, sur fond blanc, sont stylisés (les vieillards, masqués). Vêtus de costumes somptueux (or, argent, pourpre) qui allient la richesse et la souplesse des vêtements théâtraux japonais à des éléments évoquant la Renaissance européenne (le meilleur exemple: ces fraises *molles*), les acteurs se figent, bondissent, se répartissent dans cet immense espace selon un jeu de conventions qui donne à la représentation une éblouissante clarté. Il y a toute une science du corps, des mouvements et de la proxémique qui se déploie dans le spectacle; elle permet l'établissement d'une stylisation raffinée, d'un code théâtral autonome qui donne au spectacle son incroyable impact. Il faut voir cette armée de cavaliers en marche figurée par des comédiens déployés dans l'aire de jeu, frappant irrégulièrement le sol du pied en levant haut les genoux, faisant claquer leurs ceintures sur la cuisse: mime d'une bouleversante efficacité. Et c'est peut-être là, dans la clarté, en plus de sa beauté, qu'est la richesse de la mise en scène de Mnouchkine. La parole n'est pas masquée par un rendu psychologisant et le visuel suggère les jeux de pouvoir qui jalonnent ce récit terrible de la déposition d'un monarque. Notons cependant que la traduction de Mnouchkine a beau rendre en détail le texte shakespearien, elle souffre néanmoins du défaut de la plupart des traductions françaises de Shakespeare, soit un aplatissage des niveaux de langue et du côté rond et charnel de l'original.

Avec ce *Richard II*, Mnouchkine triomphe en ce moment à Avignon, là où Vilar avait commencé avec cette même pièce en 1947. Vilar dont l'ombre occupe encore l'horizon du théâtre français. Et lorsque Vitez, à Chaillot, se met à multiplier les activités (dans les escaliers, les halls, les foyers, partout) dans cet immense complexe théâtral qu'on lui a confié, on se rend compte que si on a encore peine à croire à la grande fête civique autour du théâtre (que Mnouchkine semble pourtant avoir ressuscitée), personne n'y a tout à fait renoncé.

Cet article, évidemment, n'a fait qu'effleurer le théâtre en France; il ne dit mot de la décentralisation, de bien des pratiques remarquables, des conditions générales de la pratique du métier, du débat autour de Brecht (et de l'énorme influence allemande sur la pratique française), etc. On parle en France, en ce moment, d'un « retour au texte ». Il faut cependant le voir comme un recours aux textes et non un retour à l'auteur dramatique: paradoxe de ce pays où l'abondante activité théâtrale est basée sur une intense circulation de textes — tant critiques que dramatiques ou, plutôt, dramatisables — mais où triomphent les pratiques de la représentation.

paul lefebvre