



Laure Adler

TOUS LES SOIRS

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD



Laure Adler

TOUS LES SOIRS

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

OceanofPDF.com

PRÉSENTATION

“Ce livre voudrait être un parcours pour non-initiés dans les arcanes du théâtre contemporain, en restant au plus près de ceux qui le font et nous aident ainsi à vaincre le noir le temps d’une représentation.”

LAURE ADLER

Laure Adler raconte sa fascination pour la scène tout en dessinant une histoire du théâtre contemporain, elle exprime la force vitale que lui transmet le théâtre, celle qui l’attire tous les soirs et depuis des années dans les salles noires. Pour cela, elle convoque son histoire intime mais aussi la parole de figures théâtrales majeures (Krystian Lupa, Angélica Liddell, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Claude Régy, Joël Pommerat, Luc Bondy, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Romeo Castellucci, Krzysztof Warlikowski, François Tanguy, Thomas Jolly, Thomas Ostermeier), et invite le lecteur à un voyage dans le théâtre.

“LE TEMPS DU THÉÂTRE”

série dirigée par Georges Banu et Claire David

OceanofPDF.com

LAURE ADLER

Laure Adler est historienne, écrivaine, journaliste et productrice à France Culture. Elle a écrit de nombreux ouvrages (romans et essais) tels que Marguerite Duras (Gallimard, 1998), L'Année des adieux (Flammarion, 1995), L'Insoumise, Simone Weil (Actes Sud, 2008), Immortelles (Grasset, 2013) ou François Mitterrand, journées particulières (Flammarion, 2015).

DANS LA MÊME SÉRIE

Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, 1987, rééd. 2005.

Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, 1988.

Danièle Sallenave, *Les Épreuves de l'art*, 1988.

Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le Héron* (ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu), 1989, rééd. 2005.

Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes (de Strindberg à Duras)*, 1989.

Charles Garnier, *Le Théâtre*, 1990.

Jacques Lassalle, *Pauses*, 1991.

Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, 1991, rééd. 2012.

Yoshi Oida, *L'Acteur flottant* (avec le concours de l'Académie expérimentale des Théâtres – AET), 1992, rééd. 1993.

Bernard Sobel, *Un art légitime* (avec le concours de la Ville de Gennevilliers), 1993.

Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (avec le concours de l'AET), 1995.

Luc Bondy, *La Fête de l'instant*. Dialogues avec Georges Banu (avec le concours de l'AET), 1996, rééd. 2012.

Monique Borie, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute* (avec le concours de l'AET), 1997.

Frédéric Maurin, Robert Wilson. *Le temps pour voir, l'espace pour écouter* (avec le concours de l'AET), 1998, rééd. 2010.

Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, 1998, rééd. 2008.

Georges Banu, *Notre théâtre, "La Cerisaie"* (avec le concours de l'AET), 1999, rééd. 2010.

Guy Scarpetta, *Kantor au présent* (avec le concours de l'AET), 2000.

- François Regnault, *Théâtre-Équinoxes* (avec le concours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique – CNSAD), 2001.
- François Regnault, *Théâtre-Solstices* (avec le concours du CNSAD), 2002.
- Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, 2003.
- Pippo Delbono, *Mon théâtre* (ouvrage conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo), 2004.
- Les Répétitions, de Stanislavski à aujourd'hui* (ouvrage dirigé par Georges Banu, avec le concours de la revue *Alternatives théâtrales* et de l'AET), 2005.
- Georges Banu, *La Scène surveillée*, 2006.
- Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages* (écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou), 2007.
- Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché* (ouvrage conçu et réalisé par Piotr Gruszczyński, avec le concours du Théâtre national de la Monnaie), 2007.
- Yoshi Oida, *L'Acteur rusé* (avec le concours de la Fondation franco-japonaise Sasakawa), 2008.
- Georges Banu, *Miniatures théoriques*, 2009.
- Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour* (ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger), 2009.
- Claude Régy, *Dans le désordre* (propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert), 2011.
- Jean-Louis Martinelli, *Allers/Retours*, 2012.
- Florence M.-Forsythe, *Maria Casarès, une actrice de rupture*, 2013.
- Olivier Py, *Les Mille et Une Définitions du théâtre* (également disponible en version numérique), 2013.
- Jean Vilar, *Notes de service, lettres aux acteurs et autres textes*, 2014.
- Thomas Richard, *Au cœur d'une pratique, The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richard*, 2015.
- Odile Quirot, *Alain Françon, la voie des textes*, 2015.
- Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la Peur*, 2016.

Photographie de couverture :
 Public de la Cour d'honneur au Festival d'Avignon,
Casimir et Caroline mis en scène par Johan Simons, 2009
 © Christophe Raynaud de Lage

© ACTES SUD, 2016
pour la traduction française
ISBN 978-2-330-06548-5

OceanofPDF.com

Laure Adler

TOUS LES SOIRS

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

OceanofPDF.com

Laure Adler

TOUS LES SOIRS

Avec les paroles de

Peter Brook

Romeo Castellucci

Thomas Jolly

Angélica Liddell

Krystian Lupa

Ariane Mnouchkine

Thomas Ostermeier

Joël Pommerat

Claude Régy

François Tanguy

Krzysztof Warlikowski

OceanofPDF.com

INTRODUCTION

Pourquoi tous les soirs ? Pourquoi tous les soirs, depuis plus de deux décennies, ai-je le désir, voire le besoin d'aller au théâtre, d'attendre que le noir se fasse et que, de toutes les manières possibles, le spectacle commence ?

Est-ce la mélancolie sourde qui atteint la plupart d'entre nous à la nuit tombée et qui me permet ainsi d'échapper à la mauvaise étreinte de cette heure dite entre chien et loup ? Est-ce pour oublier ? Pour conjurer le temps ? Pour retrouver les fantômes de l'enfance ? Pour être seule avec moi-même tout en me sentant protégée par la communauté que forment les spectateurs assis dans une salle. Car le théâtre produit une communauté, éphémère certes, mais bien réelle. Pendant une heure, ou une nuit, nous vivons dans le même monde imaginaire, tout en éprouvant des sentiments bien réels pour des personnages, alors que l'on sait parfaitement qu'ils sont fictifs.

Le théâtre, en nous, fait silence et nous permet, assez souvent, d'atteindre une sorte de paix intérieure. Il semble même qu'il ait été inventé pour cela : détourner les foudres de nos affects les plus belliqueux pour établir ou rétablir une harmonie avec les dieux de la cité grecque.

L'effet de catharsis produit par les masques, déformations, apparitions, métamorphoses de notre quotidien, cette addiction à ce qu'on nomme fort justement "spectacle vivant". Si je suis aussi une adepte des multiplexes, des salles d'art et d'essai, et que je ne dédaigne pas le rituel du pop-corn et de la sortie ciné du dimanche soir, je n'éprouve pas à l'issue d'une séance (quel étrange mot aux connotations psy) – quelle que soit la beauté du film – la même excitation, la même sensation d'inventivité, la même remise en question, la même énergie que lorsque je sors d'un théâtre, que le spectacle ait été à la hauteur de mes espérances ou pas.

S'agit-il d'un régime de passions différentes ? D'un autre rapport à la vérité ? En quoi et comment le théâtre s'approche-t-il de la beauté ? Pourquoi nous parle-t-il encore aujourd'hui, et encore plus aujourd'hui, après les tragédies de 2015 que nous avons vécues ? Pourquoi la force – insubmersible, et qui semble défier le temps – de cette discipline qu'on nomme "théâtre" ?

Et qu'appelle-t-on théâtre ? Dans la langue courante, "faire le théâtral" n'a pas bonne presse. Cela qualifie le comportement d'une personne qui en fait toujours trop. Le théâtre, aujourd'hui, c'est justement le contraire : faire le moins de manières possible et savoir se détourner du factice pour arriver à l'essentiel.

C'est de cette force, celle que le théâtre me donne, dont je voudrais parler en souhaitant la partager. Je m'exprime en tant que spectatrice. Une spectatrice informée mais pas spécialisée. Le nombre important de représentations auxquelles j'ai assisté n'a pas entamé mon désir de voir encore et encore. Une spectatrice qui, même déçue un soir, y retourne le cœur battant le lendemain dans l'espoir que...

Je sais que je ne suis pas la seule. Bien sûr il y a les critiques, mais aussi le peuple, dont je fais partie, des amateurs. Nous avons une vie commune. Armélita, Joëlle, Brigitte, Fabienne, Jean-Pierre, Lucien, Éric, Jérôme, Ariel et bien d'autres sont mes *compañeros* depuis des lustres. Nous courons chaque soir pour ne pas être en retard avant le lever de rideau et avons tard dans la nuit du mal à nous endormir, tant les échos de certaines répliques de la pièce, vue il y a deux heures à peine, continuent à résonner malgré nous dans nos têtes.

Pas besoin d'en parler. D'ailleurs, on parle peu entre nous. On se flaire. On se devine. Comme les *aficionados*, on attend toujours le miracle. Une déception excite encore plus le désir d'y retourner, comme si on voulait effacer le mauvais souvenir. Quand le spectacle commence, notre mémoire est vierge pour mieux capter ce qui advient dans l'instant. Il sera toujours temps ensuite de comparer. Peu importe la prétendue notoriété. Au théâtre, les maîtres ne se considèrent pas comme tels et se situent dans la déprise de

leur savoir plus que dans la sédimentation de leur propre savoir-faire. Nous, nous sommes des ogres toujours affamés, toujours à la recherche de chair fraîche et prêts à endurer de longs spectacles encore approximatifs s'il existe une flamme, une énergie, des fragments de beauté et surtout une loyauté envers nous, le peuple des spectateurs. Cela ne nous empêche pas d'être subjugués quand nous retrouvons l'intensité, la profondeur, le dénuement, l'épure "même" de ce que veut dire le théâtre, chez celles et ceux qui ont forgé notre regard et construit ainsi – sans que nous le sachions avec précision – un habitacle de règles.

Ce livre est un exercice d'admiration. Il est aussi un voyage ponctué d'étapes faites de rencontres que j'évoque en donnant la parole à des metteurs en scène de différentes générations et de différents univers linguistiques, esthétiques, politiques, à partir des entretiens recueillis dans l'exercice de mon métier de journaliste et d'enseignante. Bien entendu les personnes dont il est question dans ces pages ne constituent pas la liste exhaustive des artistes qui nous sollicitent aujourd'hui ; mais je me suis laissé guider par certains dialogues que j'ai eu la chance de pouvoir nouer ; certains suivront peut-être, je l'espère.

Le théâtre est également une école. C'est mon école. J'y désapprends mes certitudes, j'y trouve l'énergie et aussi – comme si de rien n'était – des réponses à des questions personnelles qui pouvaient me sembler inextricables.

Le théâtre n'est pas une solution. Ce n'est pas une alternative à la vie. C'est une manière de vivre. Ce n'est pas un conservatoire de patrimoine ni une machine à divertir. C'est un lieu qui, dans une ville, rassemble deux, trois, quatre générations avec des attentes différentes. Dans les salles de théâtre viennent de plus en plus de jeunes qui, comme moi toujours, sont à l'affût de ce qui peut les faire rêver, stimuler leur imaginaire, leur désir de réenchantement du monde.

Ce livre voudrait être un parcours pour non-initiés dans les arcanes du théâtre contemporain, en restant au plus près de ceux qui le font et nous aident ainsi à vaincre le noir le temps d'une représentation.

ART ET ENFANCE

Derrière la cuisine, il y avait une petite maison en tôle où Waité rangeait les casseroles, le linge, les boîtes de lait concentré et, sur le côté, les moustiquaires qu'il déployait cérémonieusement au-dessus des lits vers 6 heures du soir. À cette heure-là, j'avais pris l'habitude de rester avec ma sœur à l'intérieur de cette buanderie et lui, étrangement, nous laissait. Je poussais un carton et dégageais sur le sol une minuscule aire de jeux où je dessinais sur des noyaux de mangue des figures humaines en noircissant une bouche et des yeux avec une allumette. Ils devenaient la maîtresse et la directrice de notre école. Je me souviens encore des rires de ma sœur et de la texture fibreuse et humide qui me glissait entre les doigts.

C'est comme cela que ça a commencé. Être autre part que là où on croit être. S'échapper par l'imagination. Pouvoir être plusieurs alors qu'on vous intime dès l'enfance l'ordre de n'être qu'un. Croire dur comme fer que la fiction est plus forte et qu'elle contient la réalité.

Puis, pendant plusieurs années je n'ai plus joué, je suis rentrée dans le moule, j'ai oublié que j'avais aimé jouer, jusqu'à ce dimanche après-midi gris où, au milieu d'un nid de palétuviers sur une plage au bord de la lagune, deux frères m'ont initiée : ils avaient construit une petite armée de fantassins en bois et étaient à la recherche de tissu rouge. Le dimanche suivant, au prix de ruses de Sioux, je leur apportais un corsage de ma mère que j'avais dérobé et qu'ils déchirèrent pour en faire des drapeaux. Le jeu pouvait recommencer ; et le théâtre, depuis, ne s'est jamais arrêté ni dans ma tête ni avec les autres. Mais ce n'est qu'à l'âge de dix-sept ans que j'ai pu réaliser mon rêve : voir du théâtre "pour de vrai".

Dans l'Afrique que j'habitais, pas de tournée de la Comédie-Française, pas de pièces de boulevard, mais des photos de Gérard Philipe vues dans *Paris Match*, dont l'une, devenue célèbre, d'Agnès Varda le montrant sur

une petite estrade de bois, une chemise blanche flottant autour de son buste, un pantalon étroit de mousquetaire et un sourire énigmatique qui lui donnait un air d'éternité. Il disait qu'il était en répétition avec Jean Vilar pour jouer à Avignon. Puis l'annonce de sa mort. Ma mère et ses amies ont pleuré l'idole de cinéma. À peine débarquée en France j'ai cherché à savoir quand et où je pourrais espérer un jour voir du Vilar. Dans ma province, c'était impossible. Alors j'ai commencé à rêver d'Avignon... Je me souviens que je dévorais les chroniques théâtrales de Michel Cournot dans *Le Monde*. Le rythme de son écriture, cette manière de nous parler à l'oreille, sa relecture minutieuse des pièces avant les spectacles, la connaissance et l'amour qu'il manifestait envers les acteurs, ses fulgurances pour décrire un climat, une atmosphère, me permettaient de penser que j'en étais, que j'y étais. Après l'obtention du bac, mes parents m'ont offert un voyage aux États-Unis. J'ai tenté de l'échanger contre un séjour dans la Cité des Papes... Mal m'en a pris. Je n'ai pas réussi à les persuader. J'ai eu beaucoup moins de mal avec Henry, mon camarade du lycée d'en face – oui, j'ai vécu un temps où les lycées ignoraient la mixité et où se rencontrer dans un café était encore très compliqué. Henry était un garçon bien sous tous rapports. Henry n'avait pas les cheveux longs. Henry n'était pas mon petit ami mais un ami. Henry était fils de médecin et se destinait lui aussi à la médecine. Ses parents possédaient une clinique mais ne lui donnaient pas pour autant beaucoup d'argent de poche. Après bien des hésitations, mes parents acceptèrent finalement que je parte avec lui en deux chevaux pour quinze jours au camping de l'île de la Barthelasse.

Nous n'avions rien anticipé. Il a fallu discuter sec pour sous-louer une minuscule parcelle à un couple de beatniks car le camping affichait complet. Cet été-là le mistral a beaucoup soufflé et la tente s'est envolée à de multiples reprises. Peu nous importait car nous n'avions que peu de temps à consacrer au sommeil.

La nacelle suspendue de Béjart dans la Cour d'honneur pour *Bakhti* (1968), les étoiles au-dessus de nos têtes, la musique de Pierre Henry pour *Messe pour le temps présent*, tout nous entraînait dans une sorte de rituel païen de partage de la beauté, de la sensualité, de l'intelligence, où nous

avons l'impression d'avoir notre place. À Avignon, la totalité du temps est régie par le désir de théâtre. Il faut souvent attendre, attendre de savoir si on a des places, puis attendre la tombée de la nuit et pouvoir occuper le temps. Vilar y avait songé et nous étions embrigadés avec bonheur dans une vie de "festivalier" avec, en début d'après-midi, la "parade" des troupes qui n'avaient pas été choisies par lui mais qui avaient le droit de montrer, rue de la République, leur savoir-faire forain. Puis, en fin d'après-midi, le rituel de la "classe" avec les rencontres du verger, où chacun pouvait prendre la parole et poser des questions aux metteurs en scène et aux comédiens, qui semblaient répondre avec plaisir. Les yeux lourds de fatigue, et malgré les litres de mauvais café ingurgités, on tentait de récupérer des forces à la piscine municipale de la Barthelasse. Puis venait enfin le temps de la cérémonie du spectacle tant attendu que nous avions eu l'impression de "mériter" tant nous nous y étions préparés.

Pendant le spectacle, nous étions muets, saisis par la beauté. Après, nous avions besoin de parler. Des groupes informels se réunissaient pour discuter non pas tant de ce que nous avions vu mais de ce que nous avions vécu. Le théâtre était très vite devenu une manière de vivre. Les interminables palabres devant le Palais, insensiblement, au cours de la nuit, se déplaçaient rue de la République pour prendre fin au petit matin devant la gare centrale avec des cafés dans des gobelets qui nous brûlaient les doigts et des croissants que vendait le marchand de tabac. Nous revenions en stop jusqu'à l'île. Autant dire à pied, ivres de fatigue mais toujours parlant, refaisant le monde. Cette année-là, les filles portaient des franges, se maquillaient avec du mascara bleu, mettaient des minijupes et avaient des bracelets indiens aux chevilles qui faisaient du bruit quand elles couraient pieds nus dans le lacis des ruelles proches du Palais. Les garçons se mettaient des bandanas dans les cheveux, certains arboraient une boucle d'oreille, se débarrassaient pour leur plus grand bonheur (et le nôtre) des signes ostentatoires de la virilité. Nous avions l'impression de former une tribu, soudée et solidaire. Nous vivions un temps suspendu. Le jour et la nuit se répondaient dans une arche de mots et d'images qui s'imprimaient dans la mémoire. C'était un tohu-bohu de sens et d'émotions mélangés. Je

ne comprenais pas tout ce qui m'arrivait, j'absorbais goulûment. Cet épuisement volontaire, ce déséquilibre physique nous faisait oublier notre désarroi après la fin brutale de ce que nous pensions être une révolution. Le théâtre était devenu une manière de vivre et de considérer l'existence sans trop avoir à se poser de questions sur l'avenir. Le retour à la réalité ne se fera pas attendre. Après des nuits idylliques en compagnie de Béjart, qui cette année-là occupait la Cour d'honneur avec plusieurs spectacles, des groupes de personnes qui n'étaient pas forcément des spectateurs de théâtre ont commencé à occuper plusieurs places où se donnaient des représentations. Certains se sont improvisés orateurs et, comme des professionnels de la révolution, ont commencé à haranguer la foule en critiquant la tenue d'un festival dit "bourgeois" et "réactionnaire". Le ton est vite monté. Ils ont commencé à critiquer Béjart et à vouloir nous faire répéter les slogans qu'ils avaient inventés : "Béjart Salazar même combat, Vilar démission." Personne n'a repris mais personne n'a dit que leur attitude était honteuse. Ils en ont profité pour lancer de prétendues informations : Vilar ferait protéger son festival par des policiers, Vilar empêcherait les artistes de s'exprimer, Vilar interdirait des assises de la contestation. La suite on la connaît. Devant le cloître des Carmes, où se jouait *Paradise now* de Judith Malina et Julian Beck, la spirale de mépris contre Vilar a pris corps. La troupe s'est jointe aux manifestants et une mise en procès s'est improvisée en présence de Jean Vilar qui tentait en vain de se disculper. Là non plus nous n'avons rien dit. Je n'ai pas fait un geste pour lui manifester mon admiration. Encore aujourd'hui, j'en ai honte. Cette manière si violente de mettre en pièces son rôle de directeur du Festival d'Avignon et de détruire sa conception du Théâtre national populaire a laissé des marques dans la mémoire du théâtre français. Vilar lui-même ne s'en est pas remis. Les soi-disant enragés de l'Odéon sont repartis, ivres de rage, orphelins d'une histoire qu'ils n'ont pas su continuer à faire vivre, mais ayant réussi à provoquer des interrogations sur le bien-fondé de ce festival. Depuis, le Festival en a vu d'autres, y compris son annulation en 2003 en raison d'une remise en cause du statut des intermittents du spectacle. Olivier Py, qui était loin d'imaginer à l'époque qu'il dirigerait un

jour le Festival, fut chargé, lors du cinquantenaire de sa création, d'occuper la Cour d'honneur. Il choisit de faire l'évocation, de manière juste et sensible, des attaques que Jean Vilar fut obligé de subir devant une assistance jeune, qui eut bien du mal à croire que certains avaient désiré la chute du père fondateur du théâtre contemporain. Le Festival demeure, malgré les menaces qui perdurent sur les différents métiers du spectacle vivant, le régime de l'intermittence, et les rigueurs budgétaires qui sévissent dans le monde de la culture, le lieu de découverte, de réinvention, de renouvellement de cette discipline qui ne cesse de se et de nous remettre en cause. Chaque année j'assiste au festival le cœur battant. Il reste le rendez-vous international de toutes les créations, impossible pour moi de ne pas y assister. D'ailleurs, après avoir longtemps squatté chaque mois de juillet les maisons des copains, je me suis finalement installée dans un petit village proche de la Cité des Papes...

THÉÂTRE ET DANGER

Aller au théâtre, c'est ne plus avoir la sensation de la lourdeur du temps, comprendre des enjeux qui vous dépassent, avoir la sensation de mieux comprendre ses propres interrogations et trouver le chemin pour mettre fin à ses propres tourments, se dépasser soi-même. Le théâtre, c'est aussi l'oubli de soi, l'identification avec l'Autre, beaucoup d'autres, même si l'on sait que c'est temporaire. Le théâtre, c'est l'exacerbation de la puissance des mots. Certains s'expriment en lettres de feu dans notre mémoire, d'autres nous échappent et nous passerons du temps à tenter d'en retrouver la trace, quelques-uns nous donnent l'impression qu'ils nous attendent, qu'ils ont été forgés pour nous. Tous vont s'intégrer de manière désordonnée dans notre atelier de pensée, construisant ainsi un habitacle de protection et une boussole qui nous orientera – sans qu'on le sache forcément – dans certaines de nos décisions.

Le théâtre, c'est dangereux. Il y a de bons faiseurs de théâtre et puis ceux qui, se moquant de ce savoir-faire, le mettent en pièces pour mieux en extraire le sang noir en nous laissant K.-O. Quoi de mieux en effet comme pompe de divertissement pour classe bien élevée qui fait toujours semblant de s'amuser qu'une salle de théâtre avec rideau rouge et trois coups bien assénés ?

Thomas Bernhard écrit dans *Ténèbres* en 1986 (éditions Maurice Nadeau) : “Dans mes écrits tout est artificiel, c'est-à-dire que tous les personnages, les faits, les événements se jouent sur une scène, et la scène est totalement plongée dans les ténèbres. Les personnages qui apparaissent dans l'espace carré de la scène sont mieux reconnaissables dans leurs contours que sous un éclairage normal, comme c'est le cas dans la prose ordinaire. Dans l'obscurité, tout devient clair. Pas seulement les apparitions, ce qui relève de l'image, non, la langue aussi. Il faut imaginer des pages

totallement noires : le mot s'éclaire. De là sa netteté ou sa netteté redoublée. Je me suis servi dès le début de ce moyen artificiel. Lorsque l'on ouvre un de mes livres, il en va aussitôt ainsi : il faut imaginer qu'on est au théâtre, avec la première page on lève le rideau, le titre apparaît, obscurité complète – et lentement, de ce fond, de cette obscurité, surgissent des mots qui se transforment en des processus de nature tant intérieure qu'extérieure, et qui, à raison même de leur caractère artificiel, deviennent tels avec une particulière netteté.”

Jeudi 5 juillet 2015, 15 heures. C'est le cagnard dehors. Le Festival d'Avignon commence à la Manufacture avec *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard, mis en scène par Krystian Lupa. On ne sait rien du spectacle si ce n'est que le metteur en scène a travaillé jusque dans la matinée pour modifier des choses, qu'il se tiendra, comme d'habitude, dans les coulisses pour changer à la dernière seconde la place d'une chaise ou la vitesse d'entrée d'un de ses acteurs. On se souvient aussi de *Perturbation*, du même Thomas Bernhard, qu'il a mis en scène deux ans auparavant au Théâtre de la Colline à Paris en nous laissant en mémoire ce douloureux récit initiatique d'un fils qui suit son père médecin de campagne dans ses visites. La mort rôdait sur le plateau. Elle était la grande maîtresse, même si son nom n'était jamais prononcé. Dans ce texte écrit plus tard, la mort est la principale invitée, puisque c'est à la suite du suicide d'une jeune poète que des amis se réunissent pour un dîner, sorte de veillée mortuaire où le nom de la disparue est à peine prononcé, tant l'exposition des vanités de ces artistes tous réunis tourne à la foire d'empoigne et au soliloque. Comme d'habitude chez Lupa, le plateau est nu, les acteurs débarrassés de tout apprêt, c'est comme s'ils entraient par effraction chez nous. Le metteur en scène est pour lui un initiateur d'utopie, un provocateur. Pour lui, il s'agit, en faisant théâtre, de vivre notre songe de vie plus profondément sur le plateau que dans le monde réel.

KRYSTIAN LUPA – “Mes parents étaient enseignants mais ils ne savaient pas comment m’éduquer. Le théâtre m’a permis de m’évader dans une autre réalité puisque la vraie ne m’intéressait pas vraiment. Le théâtre représente pour moi une échappatoire avec l’utopie comme ligne de mire. Au départ, je ne pensais pas tout faire puis j’ai réalisé qu’il était plus facile de tout imaginer et de créer un imaginaire collectif. Ce que je cherche, c’est la compréhension émotionnelle. Mon travail consiste à tenter d’avoir accès au récit caché. Il faut savoir se perdre dans cet immense jardin qu’est notre moi et délaissier les chemins de nos relations vécues avec des personnes réelles pour partir sur les sentiers accidentés de notre imagination. Trouver ainsi la bonne note de musique sans pour autant posséder toute la partition. Tout petit déjà, je m’inventais des personnages et disais tout haut ce qu’ils ressentaient. C’était intuitif et je ne savais pas que cela s’appelait le monologue intérieur. C’est bien plus tard que j’ai appris l’existence des théories de Stanislavski et que j’ai lu sa correspondance avec Tchekhov. Tous deux me sont apparus comme « des penseurs organiques ». Tout enfant a cette capacité de voyager dans son imaginaire mais, au moment où il va à l’école, son paysage imaginaire est alors comme enfermé dans une boîte. C’est ce que j’appelle le « chemin des professeurs ». Moi je cherche l’autre chemin. Le metteur en scène de théâtre doit demeurer un enfant et à la fois savoir être un guide. C’est comme si je continuais mes jeux d’enfant dans un monde dont les habitants vivent la vie rêvée.

Le théâtre, c’est une alternative au monde réel. Il devrait provoquer le monde à travers ses dissemblances. On peut vivre dans un théâtre sans en sortir. La vie sur scène est une vie bien plus vraie que la vie réelle. Car celle-ci est grise et rien ne s’y accomplit véritablement. Au théâtre, les tragédies humaines peuvent se vivre de manière heureuse. Le plus souvent nous ne sommes pas en mesure de suivre le trajet de notre vie. On doit souvent revenir sur nos pas alors que le comédien a la possibilité de la revivre à plusieurs reprises en cherchant à chaque fois quelque chose de nouveau. C’est par la provocation que je cherche à attiser l’imagination.

Je choisis des textes qui demeurent énigmatiques et je cherche quelque chose que je n'ai pas trouvé durant la lecture. Si je comprends tout, alors le texte ne m'intéresse pas. Les romans qui sont normalement impossibles à mettre en scène sont les plus intéressants. Ce qui me fascine, ce sont ces passages impossibles à représenter. Je veux créer mon propre langage et c'est pour cette raison que je choisis des écrivains non pour restituer leur langue mais pour polémiquer avec eux – que ce soit Dostoïevski, Musil, Broch, Bernhard. Je ne cherche pas à illustrer le texte mais à atteindre les structures de l'œuvre en mettant l'accent sur les contradictions. Le corps et l'âme et leurs antagonismes. Le dedans, le dehors. Je me suis aussi intéressé à des icônes, comme Andy Warhol et Marilyn Monroe. Marilyn a toujours voulu être quelqu'un d'autre. Tout a été extrême chez elle – la situation, la personne, l'actrice. Elle se sentait mieux dans la peau de son personnage que dans sa propre peau. C'est cela qui m'intéresse.

Plus j'avance, plus je cherche, comme avec Thomas Bernhard – vers qui je reviens sans cesse –, un décor minimaliste, une vidéo qui prene l'espace pour créer une transgression dans la mise en scène qui provoque une démarche rituelle.”

Quand les derniers mots de Thomas Bernhard s'affichent sur l'écran vidéo comme un long poème au bout des quatre heures de cette cérémonie païenne où ont été saccagées les prétendues vertus célébrées par toutes les conventions sociales, nous sommes au bord des larmes. Théâtre de la cruauté ? Comme Antonin Artaud, Lupa revendique le droit de briser le sens usuel du langage, d'en revenir au sens étymologique, et de demander au spectateur un ébranlement de son esprit, de sa chair, de ses sens. “Il doit bien être persuadé que nous sommes capables de le faire crier”, écrit-il dans *Le Théâtre et son double*. Lupa, qui se revendique plus de Tadeusz Kantor et d'Andreï Tarkovski que d'Artaud, vit naturellement le fait que le théâtre est, par essence, de l'anti-spectacle. Histoire d'une génération d'après guerre qui a rompu avec l'idée du plateau comme représentation réaliste du monde et qui a compris quasi biologiquement – pas seulement intellectuellement – les enjeux de la langue. Idée perçue alors non plus

comme instrument de communication, mais comme hypothèse d'emmurement à l'intérieur de soi-même ? A-t-on toujours pu croire à la force du théâtre ? Samuel Beckett lui-même y croyait-il ? Quand on écoute *En attendant Godot*, on se dit qu'il coupe les jambes à ses acteurs pour qu'ils ne marchent pas trop vite et qu'il donne aux arbres des branches pas trop solides pour qu'ils ne puissent y suspendre une corde. Les violences non exprimées sont toujours suées par les enfants. Plus les parents restent muets, plus le cri s'étrangle longtemps dans la gorge.

Les nouvelles formes du théâtre européen sont marquées au fer rouge par la trace plus ou moins enfouie de ces violences. Comment comprendre le travail de Lupa sur Bernhard sans avoir en mémoire les ravages d'un passé qui ne passe pas, celui que Bernhard a su si bien exprimer dans *Place des héros*, pièce que présentera Lupa en juillet 2016 ?

Dans le théâtre européen, quelque chose a changé depuis une vingtaine d'années. Un nouveau type de narration a surgi et les artistes de spectacle vivant cherchent un langage neuf leur permettant d'atteindre de manière violente, convulsive, et quelquefois contradictoire, l'être humain. Le metteur en scène s'efforce de polémiquer avec l'auteur, qu'il appartienne au répertoire ou qu'il soit un contemporain, et non pas de restituer une quelconque apparente vérité. La guerre plane et, avec elle, l'impossibilité de ne pas avoir à morceler notre rapport au monde. Le vide, le silence, la solitude. Ce qui se passe entre les mots et ce qui se passe entre les êtres. Ce qui est essentiel n'a pas besoin d'être expliqué. Le théâtre s'est débarrassé de son trop-plein de signification, de son côté "leçon de choses", loupe de la société, pour devenir un espace de réflexion, un rituel d'introspection, une réappropriation du monde par l'exorcisme des fantômes du passé. Les metteurs en scène européens ne font plus appel à notre prétendu "savoir" mais à notre propre sensibilité, notre subjectivité, en estimant qu'il y a autant de visions de leur spectacle que de spectateurs. On a trop longtemps forcé le théâtre à exprimer la vérité. Maintenant, il s'occupe plus de convoquer et d'inspirer notre propre imagination et requiert ainsi du metteur en scène qu'il mette en jeu son "je" pour nous entraîner dans un questionnement de nous-mêmes. Ce n'est plus une affaire de langue, de

frontières géographiques : une nouvelle esthétique a surgi avec les moyens les plus classiques du théâtre, mais aussi avec les plus modernes et les plus sophistiqués, pour dire l'émiettement du monde, la violence qui asservit et la révolte désespérée contre la finitude.

Dire la politique et l'Histoire en faisant appel à la philosophie, à la peinture, au chant, donner la parole à celles et ceux qui ne l'ont pas, la prendre en son nom propre sans vouloir, pour autant, parler au nom des autres, partir de l'intimité pour être la plus "publique" qui soit, en vivant le plateau comme un espace de jouissance et un chemin de croix, voilà quelques-unes des tâches que s'est assignées une jeune femme – rare femme dans cet univers professionnel où les hommes continuent à diriger les institutions, à signer les mises en scène et à tenir les rênes des grands festivals où ils programment une majorité... d'hommes.

Quand je l'ai vue la première fois hors du plateau de théâtre où elle avait "officié" pendant plus de cinq heures dans *La Casa de la fuerza*, en crachant du feu, en chantant, en s'étourdissant de danses et de canettes de bière bues au goulot, j'ai cru qu'on m'avait fait une blague. Ce ne pouvait pas être elle, Angélica Liddell, cette frêle jeune femme d'apparence si fragile, qui venait de nous offrir une nouvelle forme de théâtre à base de témoignages, de confessions, de paroles politiques, d'images, de danses populaires, de textes religieux. La personne qui est en face de vous est souriante, belle, maquillée, et ressemble à une poupée. Très vite, elle vous fait comprendre qu'elle est d'humeur hippocratique et mélancolique et que la forme de théâtre qu'elle a inventée et qu'elle a choisi d'incarner requiert une discipline physique et mentale de fer ainsi qu'une autosurveillance permanente de ses propres limites. Dans cette étrange alchimie où son corps, durant le temps de la représentation, chancelle progressivement de fatigue et d'alcool, elle introduit délibérément une part d'exorcisme, de transe communicative avec ses partenaires et, elle l'espère, avec le public, qu'elle considère comme son partenaire. Pour elle, la distinction entre le naturel et le surnaturel n'existe pas. L'expression de la religiosité la plus débridée s'accompagne toujours d'invectives contre la croyance. La

jouissance sexuelle est un chemin de croix. Entre Janis Joplin et sainte Thérèse d'Avila, Angélica trace sa route, faisant de ses créations des opéras de la chair, mâtinés de concert de rock, avec des tableaux vivants qui sont souvent des moments de grâce. On aime ou on déteste. Elle s'en moque. Les titres de ses spectacles sonnent comme des oracles : *Je te rendrai invincible par ma défaite*, *Maudit soit l'homme*, *Tout le ciel au-dessus de la Terre*, *You are my destiny*, *Cette brève tragédie de la chair*, etc. Le théâtre est pour elle la promesse d'une réalisation de prophéties. Elle l'accepte sans discussion, car elle est la digne petite fille de sa grande mère.

ANGÉLICA LIDDELL – “Depuis toute petite, j'ai vu ma grand-mère composer des chants-prières pour faire venir la pluie. Elle les inventait dans les champs et avait un sens poétique très fort et une sensibilité vraiment développée. Mes grands-parents étaient analphabètes, mon père militaire et comme nous déménagions souvent j'allais fréquemment chez eux. Ma grand-mère faisait du théâtre sur la place de son village et je pense que j'ai tout appris d'elle. À quatorze ans j'ai écrit un premier mélodrame d'une centaine de pages sur une épidémie de jeunes filles qui tombaient enceintes et qui mouraient toutes. Mes parents m'ont pensée malade et cela m'a valu une convocation chez un psychiatre. Ma volonté était d'être normale mais personne ne me l'a permis. Les personnes qui m'attiraient et qui m'attirent sont celles qui ont des problèmes ou qui sont à l'écart. Sans le théâtre, cela ferait longtemps que je me serais tiré une balle dans la tête.

Il m'a sauvé de la nature qui est la mienne. Au fil du temps, il est devenu une réflexion. Une réflexion compatible avec cette survie. Il m'a sauvée hier, mais je l'utilise maintenant pour me venger de la vie.

Je suis toujours en lutte avec ce que j'ai appris et j'aime travailler avec des non-professionnels. Ils sont brutaux, naturels, et m'offrent des tranches de vie sauvages. J'ai mis longtemps à comprendre ce que je voulais : pas de lecture intellectuelle, des corps vivants sur une scène qui est artificielle. C'est cette mise en relation qui, pour moi, est importante. Je veux que la scène soit corrompue par la vie et cela peut avoir des conséquences

définitives dans mon quotidien : des amours, des haines, des douleurs. C'est si vrai que ma vie s'est transformée en carnet de notes qui seront, un jour ou l'autre, retranscrites sur la scène.

Pour parler de l'âme humaine, il faut mettre les mains dans la saleté. Ne pas avoir honte de nos déchets. Le théâtre est un acte total, en dehors de toute morale. Pour ce faire, je dois puiser dans ce qu'il y a de pire en moi pour l'offrir ensuite au public. Pendant un temps, j'ai cru faire un travail politique en me mettant à la place de quelqu'un : dans ma pièce *Génocide par omission* j'ai voulu prendre la parole au nom d'un migrant qui se noie pour sauver un enfant mais j'ai ressenti finalement une immense frustration. Il y a un énorme fossé entre la parole et l'action. On ne peut pas prendre la parole au nom des autres. La parole ne me suffisait plus. J'ai ressenti alors la nécessité brutale d'être intime et ainsi d'abandonner tout ce qui pourrait être public et de ne faire confiance qu'à la poésie. Ce fut un chemin de solitude où il a fallu que je réduise à néant la perte de ma jeunesse et où la musique m'a servi de vengeance grâce à sa beauté.

Je ne travaille pas avec un ou des personnages. Cela peut paraître brutal mais ce que je dis sur scène, c'est ce que je pense profondément. Ce faisant, je sais que je romps le pacte social avec la scène. J'ai besoin du théâtre pour exprimer ma vie intérieure. Je suis dans une incompatibilité avec la vie qui m'empêche de m'y exprimer avec sincérité. Sur le plateau la répression disparaît. Cela me remplit d'une énergie et d'une démente qui me permettent de mener mon corps et mon esprit dans des lieux que je ne connais pas moi-même. Tout cela n'a rien à voir avec la réalité. Je suis très disciplinée dans mon travail mais la rencontre avec le public me donne une force considérable. C'est une sorte de démente maîtrisée jusqu'à un certain point, car une fois, aux États-Unis, j'ai franchi les limites, j'ai cassé tous les violoncelles, me suis fait mal et suis arrivée à un point si limite que j'ai dû arrêter pour ne pas finir par mourir sur scène ou devenir folle ou malade. Je cherche à ne pas détruire l'idée de la beauté que je construis et l'épuisement du corps est une manière de porter les douleurs, le plus de douleurs. Je construis des prisons et des asiles sur le plateau. La scène me donne cette

liberté absolue de penser. Cette relation avec la folie et le désir de tuer évoque la vraie vérité. La scène, c'est là où je peux tuer en toute liberté. Si je le faisais dans la vie, je descendrais dans la rue avec des fusils.”

OceanofPDF.com

THÉÂTRE ET ENGAGEMENT

“Si je suis poète ou acteur, ce n’est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n’est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d’hommes et de femmes, je dis des corps, trembler et virer à l’unisson du mien, virer comme on vire, de l’obtusité contemplation du bouddha, assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l’âme, c’est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d’un être intégral de poésie”, écrivait Antonin Artaud, en 1946, dans l’une de ses *Lettres de Rodez*.

Le théâtre est, par essence, le lieu même de l’expérience des limites de la liberté, le lieu où l’on ne triche pas, l’espace privilégié d’où, contrairement à l’usage courant de la langue selon lequel être théâtral signifie toujours en faire trop, seraient bannis les mensonges et les artifices. Depuis Artaud, une bonne partie du théâtre se revendique tel lorsqu’il est dépourvu de théâtralité. C’est ainsi qu’il prétend à une certaine modernité. Plus de représentation du monde, mais le monde, quitte à ce que ce soit à chacun son monde. Plus d’attirails inutiles et encombrants qui détournent notre regard de l’essentiel : le texte et les acteurs. Plus de notion de “spectacle” au sens d’un moment qui aurait pour effet de singer la réalité et de faire oublier le temps, mais plutôt la vie même, le lieu où l’on peut en éprouver le goût, le lieu aussi où l’on peut se construire, soi avec les autres et dans son rapport au monde grâce à la mise en scène. Sa définition a beaucoup évolué au cours des vingt dernières années et seraient bien malins ceux qui pourraient l’enfermer dans une seule acception, tant elle varie selon les générations, les esthétiques et les missions. Fini le temps où, comme il y a encore trente ans, on dénonçait le règne abusif du metteur en scène, plus important que le texte lui-même, et qui donnait sa énième version de tel texte du répertoire, quitte à la massacrer ? Les metteurs en scène, s’ils n’ont

pas abdiqué leur rôle de maîtres d'œuvre, de décrypteurs, de traducteurs du sens, se revendiquent plus aujourd'hui comme des artistes, responsables d'un univers et d'un collectif d'interprètes, que comme les détenteurs d'une vérité qui devrait faire date et s'inscrire dans l'universel. Le public suit, qui aime être bousculé dans ses certitudes, et est de plus en plus habitué à comparer, critiquer, jauger la multiplicité des approches que suscitent des auteurs de plus en plus montés, tels Shakespeare, Tchekhov ou Molière, qui font l'essentiel des programmations du théâtre public depuis une bonne décennie. Est-ce à dire que nous n'aurions pas d'auteurs contemporains dignes d'être montés ? L'exemple de Michel Vinaver, qui continue à faire un tabac avec sa dernière pièce *Bettencourt boulevard, une histoire de France* (2015) et qui vient d'obtenir le Grand Prix de littérature dramatique 2015 par le Centre national du théâtre à plus de quatre-vingts ans, prouverait le contraire. Mais faut-il être dans un âge respectable, ou mort – comme Bernard-Marie Koltès –, pour inspirer confiance ? Force est de constater qu'à l'exception du Théâtre du Rond-Point à Paris et de son responsable Jean-Michel Ribes, lui-même auteur, et malgré l'injonction des pouvoirs publics, rares sont les metteurs en scène qui tentent l'aventure, contrairement à nos voisins anglo-saxons, qui cultivent ce genre avec beaucoup de succès (mais en Grande-Bretagne, des écrivains sont rattachés aux théâtres et font partie du collectif de fonctionnement), ou allemands, qui pratiquent à parts égales le répertoire et la création. Ils y voient un élément de stimulation et non un repoussoir, comme souvent chez nous, où jouer un auteur vivant apparaît trop encore – au mieux – comme une bonne action d'encouragement...

S'il y a bien une femme de théâtre qui ne s'est jamais réfugiée dans le passé par facilité, et qui a toujours considéré la pratique du théâtre comme un plaisir, indissociable d'un risque et d'une fonction de citoyenneté, c'est Ariane Mnouchkine. Pour elle, qui continue à travailler avec des auteurs comme Hélène Cixous, avec qui elle a maintenant un long compagnonnage, ou qui revisite des textes du répertoire, peu importe au fond l'âge du capitaine pourvu que le collectif de la troupe – auteur inclus – ait eu depuis

le début du processus le même désir : pouvoir trouver de l'universel dans ce que nous vivons. Que le texte entendu rejaillisse dans nos consciences, qu'il ait été écrit il y a deux mille ans ou il y a deux ans. Qu'il y ait, comme elle le dit joliment, "de la brûlance". Il faut pour cela savoir distinguer, dans le vacarme de l'actualité qui nous encercle, ce qui nous meut, nous questionne au plus profond. Le théâtre peut aussi renouer avec la mémoire d'un peuple, la lui faire redécouvrir comme ce fut le cas avec *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* et la faire partager. Non pas qu'Ariane ait l'illusion qu'une pièce puisse avoir une influence sur les politiques ; elle lui demande, en revanche, de retentir à l'intérieur de nos consciences et de modifier en profondeur quelques-unes de nos attitudes, oui, de cela elle est certaine.

ARIANE MNOUCHKINE – "Dans la chair et les émotions, le théâtre concrétise les joies, les souffrances, ce que rarement un journal peut faire. Mais la restitution de la réalité ne suffit pas, il faut la beauté de l'acte théâtral pour la rendre lisible. Il ne peut y avoir de compassion sans imagination. Il faut savoir imaginer ce que l'autre subit, mais cela ne suffit pas pour incarner quelqu'un, il faut aussi l'art du théâtre. Le spectateur doit sentir cette part d'identification et se dire que cette femme, c'est lui, c'est lui qu'on enferme, tout en conservant cette part de lucidité qui ne lui fait pas perdre de vue qu'il est au théâtre embarqué dans un récit, pris dans une émotion qui lui donnera la liberté de pouvoir relier ce qu'il ressent à ce qui existe bien réellement dans l'actualité.

Quand j'étais jeune, je suis allée une année à Oxford et c'est là que j'ai compris que je ferais du théâtre. Je ne savais pas si j'allais jouer, être accessoiriste, faire de la mise en scène. Au fond cela m'importait peu mais je savais que je serais dans le théâtre. Pendant une répétition de *Coriolan* cela a été le coup de foudre : ce sera le théâtre, ce moment de répétition où tout est possible, où on peut créer un monde.

Quelque temps auparavant j'étais allée voir *Arlequin serviteur de deux maîtres* mis en scène par Giorgio Strehler au Festival de Menton. J'étais partie seule et en rentrant j'ai ressenti un tel épanouissement de moi-même,

une telle sensation de bonheur, que j'ai eu l'impression qu'un monde s'était ouvert à moi. Voulez-vous savoir ce qu'est le théâtre ? C'est *Arlequin serviteur de deux maîtres*, la flamme même du théâtre. Je pense que Strehler était un des grands maîtres du théâtre. Un maître, c'est quelqu'un qui veut qu'à un moment son élève le quitte. C'est quelqu'un qui supporte la séparation, qui fait tout pour la provoquer. Moi je n'en suis pas encore là...

Quand j'ouvre la porte du théâtre le soir, j'ai la même émotion qu'en 1970, lorsque nous avons ouvert la Cartoucherie. Il y a ceux qui viennent pour la première fois et paraissent intimidés, ceux qui me disent un mot gentil car ils reviennent : « Vous savez, c'est ma mère qui m'avait amenée et maintenant je viens avec ma fille... » J'attends, des nouveaux comme des anciens spectateurs, qu'ils soient émus, émus par l'histoire que je vais leur raconter, émus aussi par la beauté de l'acte théâtral, et qu'ils sachent que cela leur appartient. L'essence du théâtre, c'est la poésie faite chair, même quand il s'y raconte des choses abominables.

Contrairement à certains suiveurs de Bertolt Brecht qui ne l'ont peut-être pas bien compris, et qui ont été plus loin en rejetant l'émotion, moi je pense qu'au contraire l'émotion est un véhicule très important de la compréhension.

Est-ce vrai ? Est-ce de l'art ? Du théâtre ? Il faut qu'il y ait toujours une part d'interrogation, la suggestion doit être réussie mais l'illusion ne doit jamais être totale. Pour y parvenir il faut beaucoup de patience, d'humilité, d'attente. Un metteur en scène n'a pas des formules magiques qui, tout d'un coup, libèrent un acteur ou délivrent la vérité du texte. Il faut essayer, essayer encore, réessayer, recommencer encore. Au début on ne sait rien. Il y a une salle de répétition vide, une page vierge et tout le monde prie pour que le théâtre veuille bien redescendre avec nous... Rien n'est décidé d'avance, sinon je me priverais de tout un chemin d'expérience libre qui est le plus beau moment des répétitions, de tout ce qu'apporte un jeune dans un rôle de vieux ou l'inverse, avant de savoir qui jouera le rôle principal, chaque lecture peut alors se nourrir de toutes les interprétations. Et lorsque je choisis, par exemple, qui jouera Macbeth, celui que j'ai désigné vit toujours un moment de terreur avant de reconquérir sa propre liberté. Nous

nous enorgueillissons de tenter d'arriver le plus près possible du texte et que la dramaturgie, bien sûr, soit nouvelle, mais que ce soit la pièce, pas une idée de metteur en scène sur une pièce. Shakespeare par exemple, c'est l'Himalaya et je n'ai pas besoin de rajouter une montagne à l'Himalaya...

Je ne sais jamais si je vais trouver du théâtre quand je commence un spectacle, c'est-à-dire une espèce de vie, de vérité, et en même temps, de poésie. Lors d'une répétition il peut y avoir plein de choses, mais pas de théâtre, et tout le monde le sait. C'est beaucoup de travail, d'échecs, de chutes, de bobos, de chagrin quand on n'y arrive pas pendant longtemps ou qu'on n'y arrive pas du tout et que, finalement, un autre réussit. C'est un rapport de rythme, de respiration, d'instinct qui fait que sur un plateau on ne marche pas tout à fait de la même façon que sur le plancher des vaches. Le masque est toujours en lisière même quand il n'est pas là : un acteur est masqué, il met le masque corporel et même transparent du personnage. Tant que le masque ne vous impose pas son rythme, ses réactions, on n'est rien et on souffre beaucoup. Être acteur, c'est s'oublier soi-même pour trouver l'autre, c'est mettre son corps à la disposition d'un corps imaginaire, c'est faire entrer en soi un personnage. Les acteurs sont des invocateurs.

Pendant que les acteurs enfilent leur masque pour la représentation, le public, lui, enlève le sien. C'est un moment qui est très fragile, le temps de la représentation, et qui peut s'interrompre à tout moment. C'est une série d'accidents. C'est pour cette raison que je suis toujours présente. C'est un moment d'utopie absolue. C'est extrêmement érotique, ce qui lie le public et les acteurs, c'est un moment de désir, de sensualité, de caresse par les yeux. Je pense que le théâtre, c'est un rapport d'offrande. À l'origine, il était offert aux dieux devant des êtres humains, puis le public est devenu, au fond, le dieu. Mais cette présence existe toujours. J'ai des bouffées d'amour pour ce théâtre qui nous tient encore unis. C'est comme un arc électrique qui se crée quand on rapproche deux pôles."

Faire du théâtre est devenu pour Ariane Mnouchkine son mode de vie ; son existence est tout entière dédiée à sa vocation depuis plus de cinq décennies. De celles et de ceux qui l'accompagnent dans cette vision des

choses, elle attend une grande disponibilité et leur propose une absence de hiérarchie dans la troupe, un traitement financier quasi égalitaire, de longues répétitions durant lesquelles chacun cherche, une vie communautaire dans ce lieu qu'elle a inventé, la Cartoucherie, lieu appelé à être détruit si le Théâtre du Soleil ne l'avait pas squatté, au début des années 1970. Là, dans l'expérimentation du quotidien, s'est élaborée une réflexion transformée en pratique – qui perdure encore aujourd'hui – sur ce que veut dire un théâtre dans une cité. Pourquoi y va-t-on ? Qu'en attend-on ? Dans quel état y arrive-t-on ? Avec qui vient-on ? Qui s'autorise à venir ? Tout le monde se sent-il le droit d'y venir ? Le théâtre est-il vraiment pour tous ? Toutes ces questions qui se trouvaient dans l'air du temps de l'après-68 demeurent hélas toujours aussi – et même encore plus – pertinentes aujourd'hui pour continuer à faire exister un théâtre de proximité dans des zones urbaines considérées comme moins favorisées. Des maisons de la culture ont mis la clef sous la porte sans créer de mouvement de protestation. Des théâtres de banlieue ferment ou sont confiés à des responsables qui, au lieu de théâtre, programment des one man shows d'amuseurs qui font salle comble et donnent satisfaction à des élus qui se sentent lâchés par l'État et considèrent que la culture n'est pas leur priorité. Il est de plus en plus à la mode de dire qu'on n'est pas cultivé et ceux qui nous dirigent se sentent décomplexés d'afficher leur peu d'appétence pour ce qui ne dégage pas de bénéfices narcissiques immédiats. Le théâtre n'échappe pas à la règle de ce désinvestissement symbolique et financier qui affecte le monde de la culture. Mais le théâtre résiste vaillamment, à en juger par le renouvellement des générations et le nombre de jeunes dans les salles du théâtre public, et pas seulement pour les obligatoires sorties scolaires, qui se révèlent être quelquefois des moments de découverte et d'intense jubilation... Je le constate souvent à l'issue des représentations des pièces de Molière ou de Shakespeare, quand je m'attarde parmi les bandes agglutinées devant la sortie, où c'est plus l'étonnement de leur propre plaisir qui est commenté que la satisfaction d'être débarrassé d'une obligation dont ils se seraient volontiers passés.

Ce n'est pas facile aujourd'hui d'aller au théâtre. Il faut vaincre beaucoup d'obstacles : "c'est pas pour moi", "c'est cher", "c'est fatigant".

On ne peut pas se cacher que, malgré les efforts des scènes subventionnées, qui font un travail remarquable de terrain, et malgré la volonté politique d'une gauche bien-pensante qui croyait qu'elle réussirait à faire perdurer ce que Jean Vilar, dans une période où le Parti communiste était encore un parti de masse et où on n'avait pas honte de prononcer le mot d'ouvrier, avait réussi. Le théâtre demeure aujourd'hui l'apanage d'une élite, non pas financière, mais intellectuelle, de personnes qui ont, chevillé au corps, le désir d'apprendre, de comprendre, de se laisser surprendre.

Le théâtre est-il d'ailleurs vraiment pour tous ? Au moment où le Front national tente de récupérer le credo encore si vivant de la maxime vilarienne : Théâtre national populaire, la réalité de l'absence de diversité socioprofessionnelle du public ne peut que donner raison à celles et ceux qui pensent que tout commence par l'éducation. Le théâtre est une mission qui peut et doit aider à construire une forme de citoyenneté. C'est pour cela que certains s'en disent les serviteurs.

Ariane Mnouchkine le définit ainsi et elle a réussi à incarner son combat dans ce lieu qu'elle a imaginé pour son public qu'elle attend tous les soirs au début de la représentation. Pour elle, le théâtre est le lieu du rassemblement : "Après tout, c'est une maison du peuple. Il ne faut pas pousser le public dehors dès la fin de la représentation. C'est à l'intérieur du théâtre qu'il faut créer la maison. On peut y avoir une pensée collective joyeuse où on peut projeter justement un avenir possible entre les êtres humains. C'est le moment de vérité.

Quand ils jouent le soir, les acteurs ne vivent pas la journée de la même manière, et même moi qui ne joue pas, je ne me réveille pas de la même façon les jours de relâche et de représentation. C'est comme lorsqu'on s'apprête à partir en voyage, il y a cette forme de fièvre... C'est un moment très particulier, la représentation. Le spectateur va arriver fatigué, nerveux et pendant l'heure où il attend dans notre hall et où il va être accueilli, il va reprendre confiance en lui et se dire : « Je suis là pour mon plaisir, je vais voir quelque chose qui devrait être beau, j'ai choisi d'être là. » Ce que je

veux au fond, c'est que, dans la salle, le collégien le plus ignare et le lettré le plus cultivé soient pris par le spectacle, pris par la vérité du texte, qu'ils soient émus, enchantés, bouleversés, terrifiés et qu'ils comprennent la beauté de l'acte théâtral et qu'ils sachent que tout cela leur appartient, qu'au fond en eux ils ont cette même beauté, même si elle s'exprime dans leur vie différemment..."

Ariane Mnouchkine n'est pas la seule à avoir considéré que le lieu où elle exerçait était en quelque sorte un territoire où nous, spectateurs, tentions une aventure. Peter Brook, qui s'est installé dans un ancien parking à Barbès en rendant le lieu à lui-même, c'est-à-dire le plus dénudé possible, a su, depuis des décennies, y faire retentir un répertoire classique aussi bien que contemporain en y imposant une nouvelle définition de la mise en scène tenant compte de ce que ce lieu inspirait : l'écoute des textes, l'épure, le théâtre comme offrande. S'il l'a choisi, c'est justement parce qu'il se méfie des traditions au théâtre, et du poids conscient ou inconscient que nous portons à des salles trop imprégnées d'histoire et de patrimoine. Un lieu où faire du théâtre résonne de toutes les empreintes qu'ont laissées celles et ceux qui y ont vécu. Ainsi les murs mêmes sont une matière vivante avec laquelle il compose.

PETER BROOK – “Le Théâtre des Bouffes du Nord est le meilleur instrument pour le type de travail que je veux faire. Ses murs sont une matière vivante, on sent toutes les souffrances, les moments d'angoisse et de vie de toutes les personnes qui ont vécu ici. Tous les publics ont laissé leur empreinte. Il y a toujours la possibilité d'aller plus loin. L'architecture très spéciale du théâtre donne l'impression d'être un grand cerveau qui englobe tous les neurones de l'humanité que nous essayons de comprendre. L'espace du théâtre, telle une chambre mentale. Partir de cela. Le bon théâtre, c'est le miroir que l'on dresse devant la nature. Il faut faire entrer la réalité, la nature humaine, dans le théâtre. Pour cela, il faut être en observation et à l'écoute sans arrêt. Je travaille à partir des êtres vivants. Dans le théâtre, il

n'y a aucune idée, aucune théorie. Nous sommes des chercheurs. Le public, lui, est là pour recevoir. Il faut éveiller chez les spectateurs une unité avec les acteurs en partageant un thème lors de moments suspendus, de silences.

Le théâtre est une leçon, mais le maître, c'est la vie. Quelle que soit l'idée du metteur en scène, je ne crois pas qu'il faut la prêcher mais simplement la partager comme une expérience émotionnelle.

Le but dans le théâtre est de sortir plus positif à la fin de la représentation. On ne vient pas au théâtre si on a confiance en la vie. Et à l'issue du spectacle, le spectateur doit se sentir un peu plus serein qu'à son arrivée. Pour tenter d'y parvenir je n'ai pas de recettes mais une certaine méthode s'est dégagée au fil des ans. La seule image qui pourrait en rendre compte, c'est celle du tamis. Au départ j'encourage celles et ceux que j'ai choisis à l'excès, nous improvisons le chaos, on rit beaucoup avec des idées farfelues mais il faut beaucoup de matière pour que je puisse filtrer et faire en sorte que quelque chose reste, et ensuite aller à l'essentiel. Le sens est purement intuitif dans mon travail dramaturgique. Je vois sans connaître la forme. Ce que je vois est déjà là, je coupe en ayant confiance, comme un sculpteur, et en me refusant à figer une image ou à interdire la spontanéité. Pour l'acteur, travailler de cette manière est très excitant, mais effrayant. Dans le vieux théâtre, il savait qu'il pouvait être confiant en sachant ses textes, mais pour moi c'est juste le contraire, et très souvent on change toute la mise en scène dans les derniers jours. Si on vise la simplicité on n'arrive qu'à quelque chose de stérile. J'encourage les bêtises. Je ne tolère aucune présence étrangère pendant les répétitions. Une chose en entraîne mille autres. Les multiples tentatives permettent la construction de la pièce. Chez soi on nettoie son espace. Pendant les répétitions je fais pareil et j'élimine ce dont je n'ai plus besoin. Le metteur en scène est là pour redonner confiance. Il est, en tant que compagnon, celui qui « dirige », le guide qui aide à trouver avec le reste de l'expédition la bonne direction, mais il peut aussi se perdre.

Je n'oublie pas que je suis âgé. Avec le passage du temps, je sens que j'ai changé. Lorsque je vais voir des spectacles de certains de mes confrères, qui font des choses spectaculaires avec tous les excès que je cherchais

lorsque j'étais jeune, je me rends compte qu'aujourd'hui cela ne m'intéresse plus.

Le mot *forme* contient un univers. La forme n'est jamais le dieu. J'ai toujours tendance à arriver aux premières répétitions avec des idées. Maintenant je m'en méfie. Il suffit que je les mette en pratique pour que je sois déçu. Les vraies formes – c'est comme toute naissance – nécessitent un long processus et, en semant la graine, on ne sait pas la forme que la fleur ou l'arbre prendra. Chacun possède en soi une quête universelle. Il faut avoir la force de dépasser les formes conventionnelles. Derrière la forme apparente, il y a l'invisible. Ce n'est pas pour autant qu'il faut rendre le théâtre pur, austère et absolu. Dans le théâtre de Shakespeare, parmi le public le plus proche de la scène, se tenaient les putes et les voleurs.

Les grands moments de théâtre pour moi sont ceux où l'on partage du silence, ce silence pendant lequel on ne pense plus à soi-même et où l'on ressent qu'on est touché de la même manière que son voisin. Shakespeare dit à la personne qu'il aime : « Tu vas mourir, hélas. » Mais en tant que poète, il sait que ces vers vont lui survivre. Si aujourd'hui nous jouons devant un public, c'est parce que nous sommes vivants.”

THÉÂTRE ET POÉSIE

Le théâtre, depuis quatre décennies, a profondément bouleversé son mode de fonctionnement interne. D'ailleurs, l'écrasante majorité de ceux que nous considérons comme des "grands" metteurs en scène n'acceptent plus de se considérer comme des maîtres. La notion même a perdu de son autorité, voire de son autoritarisme. Le metteur en scène n'est plus celui qui accomplit une tâche en remplissant ses divers devoirs – décor, mise en scène, direction d'acteurs, dramaturgie – mais un chercheur qui livre sa vision d'un texte de manière subjective, qui s'inspire du travail sur le plateau. C'est comme si sa fonction s'évanouissait progressivement. Il peut être aussi un parmi d'autres, qui se désigne, ou est désigné par ses camarades, pour conduire une aventure à égalité avec ses compagnons, une sorte de conducteur d'âmes dans une entreprise intellectuelle et artistique éphémère et fragile où l'incertitude sert de viatique et la remise en cause, de méthode. Cette nouvelle tendance du théâtre peut s'observer dans la pratique de ces nombreux collectifs, ô combien effervescents, où la notion même de metteur en scène a disparu de leur vocabulaire et où l'interchangeabilité des rôles, selon les appétences de chacun, dicte les choix selon les spectacles.

Celui qui illustre le mieux ce changement d'appréhension de ce que signifie le théâtre, c'est Claude Régy. Il a vécu cette métamorphose dans sa propre chair : lui qui a commencé par faire des écoles d'acteur avant de devenir metteur en scène au sens classique du terme a, depuis plus de quarante ans, aboli l'idée de metteur en scène. Il a supprimé la scène, transformé l'architecture théâtrale, rayé les notions mêmes de costume et de décor, et considère l'écriture comme l'élément le plus important, qu'il ne nomme plus "représentation", tant le terme lui semble impropre, mais tout simplement théâtre.

Aller vivre et non voir un moment de théâtre offert par Régy, c'est en effet ne pas aller au spectacle, mais accepter d'opérer un temps de suspension dans son existence. D'abord, faire le vide en soi. Assez de bruits du monde, assez de conversations qui occupent le temps, assez de préoccupations qui vous envahissent et prennent la forme de tourments. Lâchez prise. Être dans l'écoute de ce qui va advenir. Certains s'en offusquent et s'en moquent, prenant Régy pour un faux prêtre de cérémonies bien étranges et inutilement sacrificielles. D'autres, comme moi, s'en abreuvent et viennent y chercher une source d'énergie, de réflexion, d'approche de la beauté, de ressourcement intérieur. Lui qui avait convaincu en respectant les codes du théâtre, en découvrant de nouveaux auteurs comme Pinter et Sarraute et de nouveaux acteurs – tel Depardieu, qui est monté pour la première fois sur les planches grâce à lui – n'a pas hésité à basculer dans un autre espace et une autre perception du théâtre. Il doit cette métamorphose à une rencontre avec Marguerite Duras, lorsqu'il lui demande d'adapter pour le théâtre *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Là, celle-ci s'exécute, mais réalise qu'elle se sent diminuée, comme vidée de son propre travail d'écrivain. Elle décide donc de rédiger un autre texte sur le même sujet qui s'intitulera *L'Amante anglaise*. Or, dans ce nouveau texte, il n'y a pas de possibilité de théâtre, juste des questions et des réponses. Il n'y avait rien à monter. Il n'y avait pas de spectacle non plus, puisque Duras avait inventé, outre l'acteur sur le plateau, un second personnage assis dans le public, dénommé "l'Interrogateur", une sorte de double de l'auteur, qui ruinait l'idée même de la représentation. Rien à voir donc, et pourtant, tous les spectateurs qui ont assisté à cette pièce ont vu beaucoup de choses et imaginé des films entiers. Ce que les spectateurs avaient cru voir, c'étaient des images créées par l'écriture.

Depuis, dans chaque œuvre de Claude Régy, c'est au spectateur, à chacun d'entre nous, d'imaginer sa représentation. Il nous y accompagne par le dépliement du sens qu'il opère à partir des écritures choisies – des auteurs souvent étrangers – mais qu'il retraduit à sa manière pour les faire entrer dans sa chambre d'échos et dans sa fabrique d'imaginaire. Ce n'est pas le sens qui prédomine, mais la sensation. Ce n'est pas la causalité qui est

importante, mais l'enchaînement involontaire, constitutif du chaos du monde. Ce n'est pas la réalité qui nous est offerte, mais une sorte de brume du réel où l'onirisme côtoie la brutalité de l'élémentaire et où nous ne savons plus très bien si nous sommes encore vivants ou bien si nous sommes des doubles mal ajustés de nos identités fantomatiques. C'est à cette théâtralité inhérente au langage lui-même qu'il va dès lors s'attacher en créant un nouvel espace d'écoute et de perception. Dès lors, il se met à "entendre" un texte autrement et en fait, après Duras, l'expérience avec Peter Handke, dont il met en scène *La Chevauchée du lac de Constance* puis *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*. Ce que nous comprenons est très limité, les poètes et les philosophes ne cessent de nous le répéter, et, dès lors, Régy va s'attacher à découvrir, par le théâtre, ce qui n'est pas accessible par le sens apparent, ce qui n'est pas atteignable uniquement par l'intelligence. La rencontre avec Nathalie Sarraute ne fera que le renforcer dans cette quête. Sarraute écrit : "Les mots servent à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots." Matière silencieuse, mais aussi invisible. De cette rencontre avec les auteurs contemporains – il n'a monté, en plus de soixante ans, que des auteurs contemporains – et de cette fréquentation de leur écriture, il a progressivement, mais de manière inéluctable, changé les fondements de ce qu'on croit être le théâtre.

CLAUDE RÉGY – "La grande leçon, c'est que la force du langage est son incapacité à dire. S'il n'y avait pas cette incapacité à dire, les choses les plus secrètes seraient claires et elles seraient dites. Ce n'est que pour l'incapacité du langage à exprimer ces choses qu'il faut trouver – et là c'est un mot de Mallarmé – comment, par le langage, suggérer l'indicible. Il s'agit donc de faire déclencher, par des voies ignorées, des moteurs de l'imagination, ce qui permet alors de comprendre ce que l'on ne comprenait pas. C'est souvent quand il y a absence de sens qu'il y a le début de la création d'un sens nouveau qui est en train de se faire. Donc, il ne faut pas avoir peur de ce qu'on croit ne pas comprendre ou s'arrêter sous prétexte que ce n'est pas compréhensible.

J'ai rencontré une phrase de Nietzsche qui m'a beaucoup convoqué : « Le désordre est-il un ordre caché ? » Ou celle-ci : « Faut-il encore avoir le chaos en soi pour donner naissance à une étoile dansante ? » Ce n'est pas clair... Mais ça ouvre l'imaginaire. C'est de la pure poésie. Or il n'y a pas étanchéité entre la poésie et la philosophie, entre la science et la poésie. Ce qui importe, c'est que cette image vienne du chaos. Je crois donc à cette nécessité de rejoindre le chaos, la confusion de l'état du monde avant la création.

Ce que je sens, ce que j'ai cru découvrir, c'est la force active du silence. Cette matière silencieuse de l'écriture dont parle Sarraute est le complément de l'écriture, son au-delà. Elle a sa vie propre. Duras écrivait des silences. Pinter a commencé à écrire des silences au théâtre. On me dit que Diderot avait écrit le mot silence dans les didascalies de ses pièces. Maeterlinck a écrit sur le silence. Il a, en son temps, précédé Artaud.

Dans mon travail, je distingue trois types de silence : il y a d'abord le silence qu'on observe avant de parler, qui fait que la prise de parole est profondément modifiée. On n'entend pas de la même manière une parole qui vient après un temps de silence. Il y a ensuite le silence qui suit la fin d'une phrase, qui est une caisse de résonance où peuvent s'entendre des échos non écrits de ce qui est écrit. Mais il existe aussi un troisième silence, encore plus subtil : c'est d'arriver à parler sans oblitérer le silence, c'est-à-dire comment faire entendre le bruit des mots en faisant entendre aussi le bruit du silence, comme on dit que la musique laisse percevoir du silence. Je travaille avec les acteurs sur les sons et les rythmes de l'écriture pour rapprocher le langage de la musique, et ainsi tenter d'atteindre les spectateurs dans une région inconnue d'eux-mêmes. On n'analyse pas suffisamment la force créatrice du silence. Maeterlinck disait que deux amants qui ne se sont jamais tus ensemble ne se connaissent pas..."

Comment faire appel aux zones les plus obscures en nous pour provoquer des sensations, des émotions, des cheminements pendant et après le temps de la représentation ? Les metteurs en scène sont de plus en plus nombreux à transformer le plateau du théâtre en lieu de dévoilement de nous-mêmes.

On peut sortir d'une pièce de théâtre et avoir enfin le courage de vivre autrement, de mettre fin à une relation amoureuse décevante ou de se décider à parler en toute franchise avec un ami qui ne nous veut pas du bien depuis longtemps... Théâtre exorcisme ? Théâtre voyeur ? Que venons-nous chercher dans les salles obscures quand nous allons voir et revoir un spectacle dont on se dit qu'il "nous a remués" ? Depuis deux décennies une forme de théâtre narration, basée à la fois sur la capture que le texte produit en nous, sur la rigueur et la cohérence d'une troupe d'acteurs uniquement dévouée à cette forme d'art et sur une forme théâtrale nouvelle, est apparue en France, dont Joël Pommerat est sans doute le principal représentant. Dans cette nouvelle forme, les personnes inventées par lui sont encore plus proches de nous que nos meilleurs amis, les histoires d'amour, de perte ou de rupture, bien plus addictives que dans nos meilleures séries télévisées et la sensation de descendre au fond de nous-mêmes pendant le temps de la représentation si vertigineuse que nous avons du mal, à l'issue de la représentation, à pouvoir articuler le moindre mot, tant nous avons besoin de reprendre nos esprits. Que nous est-il donc arrivé ? Quel type de voyage cet auteur metteur en scène nous propose-t-il pour que ce temps suspendu qu'il nous offre ressemble à une traversée en haute mer en pleine nuit illuminée par des éclairs d'orage ? Ici les sons sont décuplés mais les voix murmurées, les violences sont maquillées en offrandes, la pitié n'a plus cours depuis longtemps, la femme est une louve pour la femme, l'homme n'a plus que son costume trois-pièces défraîchi pour tenter d'apparaître comme un ersatz d'humanité, le désordre dans les familles a rompu l'équilibre factice qui semble régner dans la vie commune et les personnes – personnages ? – qu'il invente semblent si proches de nous que nous avons envie de les secourir, de leur venir en aide ou de leur signaler les dangers, comme lorsque, enfants, on nous racontait un conte que nous savions déjà et que nous interrompions la lecture pour signaler à l'héroïne les méchants avec qui elle ne devait pas parler. Ce n'est pas par hasard si Pommerat a mis en scène plusieurs contes, spectacles soi-disant pour enfants, mais où les grandes personnes – ou censées être devenues grandes – tremblent encore plus que les plus jeunes. Par la force de son écriture et grâce à une

technique d'improvisation proposée à une troupe d'acteurs qui le suit depuis le début, la trame initiale des situations et des enjeux sera progressivement profondément modifiée pour parvenir à la création d'un monde humain, trop humain, où nous, spectateurs, nous nous jetons avec avidité. Serions-nous masochistes ? Aimons-nous à ce point nous repaître du malheur des autres ? Chez Pommerat, le noir règne et régit le temps, les acteurs sont emprisonnés dans des cercles de lumière et leur manière de combattre l'adversité les fait ressembler à des insectes la nuit, au début de l'été, quand ils viennent se cogner aux sources de lumière au risque de disparaître. Chez Pommerat, le texte qu'on entend a plus à voir avec la parole qu'avec la notion classique d'écriture produite par un auteur. S'il aime lire depuis son enfance, il n'entretient pas un rapport fétichiste avec le livre, il dit tomber par hasard sur des textes. Ce n'est pas un rapport savant à l'historicité d'un texte mais ce qui peut se transmettre à travers le temps – quitte à ce que le sens en soit déformé – qui le passionne. Ce n'est pas par hasard s'il a modifié les contes de Perrault et de Grimm. Il souhaite les transmettre avec un esprit de fidélité tout en y exprimant son point de vue, s'inscrivant ainsi dans un rôle de conteur ou de collecteur, comme Perrault et Grimm, qui ne voulaient que fixer des récits qui circulaient bien avant eux et qui circuleraient après eux. Ces histoires sont davantage mues par le désir de faire sortir quelque chose qui habite à l'intérieur de soi et produit de l'imaginaire, du plaisir, mais aussi de la peur, qu'on tente d'évacuer avec l'énoncé même du conte. Faire du théâtre serait dégager un chantier de questions fossilisées à l'intérieur de nous et dont nous savons que, si nous y touchons, nous prenons le risque qu'un incendie puisse s'allumer. Pommerat est pourtant loin d'un théâtre exorcisme et revendique une grande clarté à la fois dans ses méthodes, sa technique, et ce qu'il cherche à obtenir.

JOËL POMMERAT – “Je sollicite l'inconscient du spectateur par des thèmes comme la solitude, le sexe, l'inhumanité. Une étrange alliance se forme entre des personnages bien réels et des histoires concrètes, même si je conserve un espace d'onirisme dans l'écriture. La réalité à laquelle je

parviens ainsi n'est pas coupée de l'imaginaire ni de l'espace mental de son existence. La réalité est construite par le mental et l'imaginaire de chacun, et ce, même dans la vie réelle. Je m'occupe, par le biais du théâtre, de rendre la complexité de notre rapport à la réalité. Je travaille sur du concret et du vivant et, à cause du théâtre, je m'efforce de mettre en avant des situations complexes tout en cherchant à ne jamais stigmatiser.

J'aime franchir le temps allègrement, le va-et-vient chronologique, géographique, sentimental, croiser les histoires mythologiques et réelles et ainsi emprisonner le spectateur dans des cercles de lumière, grâce à ma troupe d'acteurs. Pour mieux comprendre la réalité d'aujourd'hui, il faut mettre les choses en relation, même celles qui n'ont pas de rapports. Dans cette résonance, une nouvelle signification peut apparaître. Le théâtre est le lieu pour faire apparaître de nouvelles significations, un lieu d'expérience où l'on peut tenter des choses et ne pas rester enfermé dans notre temps présent.

Le théâtre est un lieu de fiction vraie. Il faut que le spectateur essaye de croire que ce qu'il est en train de voir peut lui arriver, va lui arriver, et, pour cela, provoquer des images pour qu'il les associe. Le théâtre cherche à parler de la vie. Tout est vrai sauf l'histoire. Le jeu du théâtre, c'est de jouer avec la vérité avec tous les moyens de l'illusion et de l'artifice. Accepter de dévoiler ce qui n'est pas authentique, montrer ce qui est faux. Pour un acteur, être juste, c'est accepter de montrer ce qui n'est pas juste en soi et exposer tout le désordonné.

Souvent, j'ai eu une sorte de réticence à être trop prosaïque dans le théâtre. Ne pas se perdre dans la réalité anecdotique. C'est sans doute pour cette raison que j'aime les contes de fées où subsiste la trace de l'irrationnel et les préoccupations morales perdues dans les récits modernes. Lorsque j'invente des choses, cela peut me dépasser et l'imaginaire prend le pas, comme les conteurs qui réinventent une histoire et, lorsqu'ils la racontent à nouveau, en créent une autre, souvent involontairement.

Je ne conçois pas l'écriture comme une manière de bien dire les choses, mais comme une manière de pouvoir les retenir. Je tente ainsi de susciter une résonance ou un appel d'un non-dit, plutôt que d'un inconscient. Il

existe sur le plateau une absence de jugement entre mes personnages ainsi qu'un respect qui me paraissent fondamentaux et permettent au spectateur de vivre cet instant en échappant à l'ordre moral tel qu'il est établi dans notre société. Le théâtre est pour moi un espace au-delà du bien et du mal. Le spectateur doit ne plus pouvoir se détourner de la pièce et éprouver un mélange de peur et de fascination. Je cherche une forme d'identification plutôt que la traditionnelle distance avec lui et j'oblige le spectateur à entrer en empathie, y compris avec des personnages odieux. Je tente de le mettre dans une situation de trouble émotionnel quitte à ce qu'il réfléchisse après coup en se demandant ce qu'il a vécu et à quoi il a été mêlé. Modestement, c'est un travail politique. Doubter, soulever le voile de la réalité par le sombre et la nuit, c'est ce que j'essaye de faire même si je sais que l'art ne permet pas d'atteindre une quelconque connaissance mystique. L'art ne permet pas de comprendre ce qu'est la vie, ni d'atteindre l'indicible, mais il peut donner l'illusion de cette quête. Cela console et donne un peu de courage. Ce n'est pas par hasard que ma compagnie s'appelle Louis Brouillard. Je n'ai pas envie de lumière, mais plutôt d'obscurité. Pour moi, la connaissance est visible par le sombre et la nuit."

THÉÂTRE ET MÉMOIRE

Que reste-t-il d'un spectacle quand celle ou celui qui l'a conçu disparaît ? Que reste-t-il d'une œuvre d'un metteur en scène quand il meurt ? On dit des metteurs en scène qu'ils ont accompli un travail et on a de la réticence à utiliser le mot œuvre, tant les traces sont fragiles et leur conservation, au regard de l'acte créatif, problématique. Ils vous le diront tous : si certains d'entre eux ont mené parallèlement une vie de cinéaste – je pense à Mnouchkine, Chéreau, Bondy notamment – ils ont pris soin de surveiller eux-mêmes les “captations”, tant le théâtre est, par essence, un art vivant que l'enregistrement frigorifie en portant atteinte à la nature même de ce qui se passe dans l'instant présent. Le théâtre magnifie l'intensité du présent. La rançon de la gloire de cette immédiateté est qu'il s'engloutit dans une caverne où gisent des fragments hétéroclites d'une mémoire collective.

Au-delà de l'émotion qui suit les premiers mois de la disparition d'un grand artiste de théâtre, comment savoir ce qu'il fut, ce qu'il nous a légué, ce que nous lui devons ? Certains, comme Vitez, écrivent des livres et laissent des traces tangibles de l'exploration de leur art et de leurs théories, alimentant ainsi la possibilité de continuer à les enseigner dans les conservatoires. D'autres écrivent des livres de poèmes ou des fictions qui n'ont rien à voir avec leur métier de metteur en scène mais qui permettent de cerner leur personnalité et de mieux comprendre l'origine de l'acte créateur – je pense plus particulièrement à Luc Bondy. Certains laissent en friche des chantiers importants et leur mort permet de découvrir l'ampleur des enjeux artistiques et philosophiques de leur pensée – la publication à cet égard de l'œuvre écrite de Kantor est stupéfiante. Mais rares, généralement, sont ceux qui se soucient de leur postérité.

Le théâtre est une discipline qui s'apprend mais comment la transmettre ? L'amour du théâtre, lui, ne s'apprend pas, mais peut, difficilement, se communiquer. Cet amour est assez indicible, car fragile, évanescent, impalpable. Nous avons tous en tête des spectacles qui nous ont marqués et restent en lettre de feu dans nos mémoires, mais nous avons beaucoup de mal à les évoquer et beaucoup de réticence à en parler, tant les mots ne semblent pas à la hauteur de nos émotions. Et pourtant, certains spectacles ont pu modifier le cours de notre existence ou nous faire comprendre des choses qui nous paraissaient obscures. Mais nous les avons vécus dans une communauté. Et c'est cette communauté qui a disparu à tout jamais quand le spectacle s'est terminé. L'esprit, lui, a pu se conserver intact dans notre mémoire et continuer à agir. Car faire du théâtre est, le plus souvent, l'histoire d'un choix et une manière de vivre, mais voir du théâtre peut aussi l'être et laisser des traces indélébiles. À cet égard, il faut remercier Jérôme Bel qui, dans la Cour d'honneur du palais des Papes d'Avignon, avec son spectacle intitulé justement *Cour d'honneur*, en 2013, a su, avec justesse, tact et sensibilité, rendre par les témoignages des amateurs qu'il avait choisis, et chorégraphier ce que peut signifier être un spectateur, pour la première fois de façon palpable et compréhensible. Dans l'art contemporain, on magnifie les regardeurs. Dans le spectacle vivant, on ne prête pas encore assez d'attention aux spectateurs.

Notre mémoire de spectateur de théâtre se modifie sans cesse avec l'absorption dans notre chambre mentale des nouveaux spectacles qui viennent s'insérer, ou pas, dans notre mémoire sensible. Mais il y aura toujours les spectacles qui ont forgé notre regard, qui nous ont donné l'impression de nous agrandir, qui ont produit en nous la sensation d'approcher la vérité d'un texte, qui nous ont procuré un tel bonheur que, par superstition, nous avons eu peur de retourner trop vite dans une salle de crainte d'être déçu...

Pour moi, après Vilar, ce fut Vitez. Vitez à Ivry, Vitez à Chaillot, Vitez à la Comédie-Française. Vitez et ses Molière à Avignon. Vitez et *Le Soulier de satin* à la Cour d'honneur du palais des Papes. Tout Vitez. Je prenais tout de Vitez. J'apprenais tout de Vitez. Et lorsque je revenais voir le même

spectacle, à chaque fois je découvrais autre chose. Je donnerais tout ce que j'ai pour revoir tout Vitez... Il ne me reste que ma mémoire défaillante, ses livres, ses actrices et ses acteurs, qui parlent de lui avec toujours autant de passion et qui, pour certains, l'imitent à la perfection.

Je me souviens d'Antoine Vitez une après-midi à Chaillot. Il m'avait donné rendez-vous dans une loge et avait accepté le principe d'un entretien. Lorsque je mis le magnétophone en marche, il me tourna le dos et s'installa face au miroir en me prenant le micro. Il parla d'abondance. Pas la peine de le relancer. Il décida de la chute de l'entretien, se retourna, me tendit le micro et me dit : "Je viens de vous donner une leçon de théâtre. Savez-vous au juste qui vient de vous parler ?"

Il avait fallu se battre à Avignon pour voir son cycle Molière, sans décor – une chaise, deux tables, un bâton, des flambeaux –, avec une troupe de jeunes comédiens qui jouaient dans chacune des quatre pièces choisies – *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope* –, et mettaient en valeur non seulement les résonances entre les personnages des pièces, mais aussi les thématiques métaphysiques de cette architecture clef de voûte, et le côté sentimental d'un Molière dépoussiéré qu'on avait la sensation d'entendre pour la première fois.

Il n'y avait pas grand monde dans cette salle immense et glaciale de Chaillot ce soir-là pour écouter l'œuvre de son ami Jean Métellus *Anacaona*, qu'Antoine Vitez avait décidé de monter. Théâtre transmission, théâtre poétique où la langue était déclamée et où les déplacements des acteurs sur le plateau tentaient de nous faire comprendre la tragédie du peuple haïtien. Molière, Métellus, même combat, répétait Vitez, qui déplorait la désaffection du public pour cette œuvre majeure.

Vitez ou l'indifférence à l'absence de succès si le combat lui paraissait juste. L'année précédente, en 1987, Vitez s'étonnait et se méfiait du trop de succès. Celles et ceux qui ont eu la chance de vivre *Le Soulier de satin* dans la Cour d'honneur du palais des Papes, lors du Festival d'Avignon 1985, ne l'oublieront pas. Rarement comme ces nuits-là nous avons été soudés à ce point dans une communauté de langues, de passions, d'utopies ; rarement comme ces nuits-là nous avons été conviés à une telle odyssée des sens,

chavirés par la luxuriance des situations, emportés par les histoires d'amour terrestres et divines. C'était la première fois dans l'histoire du Festival d'Avignon que l'on proposait aux spectateurs de passer une nuit... au théâtre. Vitez, qui avait déjà monté *Le Partage de midi* et *L'Échange*, avait choisi de prendre la version intégrale de l'auteur. Shakespeare, Genet, Aragon vont lui servir à nourrir les répétitions. Géomètre de la passion, Vitez, en opérant une lecture "primitive" d'un texte que l'auteur lui-même ne maîtrisait pas complètement, nous a entraînés dans un tourbillon où, en dehors même de l'œuvre, il a su composer un hymne à la puissance du théâtre. Dans la tempête, le timonier Vitez. Le sens et l'honneur du métier. "La beauté est une chose qu'il est rare d'atteindre quand on la cherche." C'est Claudel qui le dit.

Dans ma mémoire demeurent l'apparition d'un cheval dans une zébrure d'éclairs, le surgissement de fumées si épaisses sur un plateau qu'elles empêchaient de respirer, en laissant apparaître une cité fantomatique, l'atmosphère moite d'une usine quelque part en Afrique où, par désœuvrement, les blancs s'enivrent de blagues racistes, la fragilité d'une comtesse qui n'ose pas dévoiler à sa domestique qu'elle est amoureuse, et lui, les bras tendus s'agrippant en haut du cou de son adversaire pour mieux tenter de le persuader que, oui, il a quelque chose de très intéressant à vendre au milieu de cette nuit de nulle part. Que ce soit du Marivaux, du Koltès, du Genet, du Duras ; que je l'aie vu mettre en scène des textes de théâtre ou monter des opéras ou réaliser ses films, je garde l'impression qu'avec lui je n'ai pas seulement été conviée à passer un moment mais à vivre une expérience.

J'ai vu, et donc vécu avec, Patrice Chéreau. Je dis bien vécu. Car ce qui se passait dans la tête et le corps quand on voyait un spectacle de Chéreau était si inattendu que cela nous poursuivait au-delà du temps même de la représentation. Ce qui subsiste, c'est le fracas. Chéreau mettait de l'électricité sur un plateau dès les premières secondes. Chéreau possédait la grâce de savoir érotiser les êtres et de rendre vénéneuses les situations.

Chéreau nous laissait en ruine, à la fois pantelants de désir, mais aussi insatisfaits de nous-mêmes, de l'imperfection de nos existences, de l'absence d'exigence de nos idéaux. Pourquoi provoquait-il un tel questionnement ? Pourquoi m'est-il souvent arrivé d'être en colère contre moi-même à la sortie d'un de ses spectacles, en ayant l'impression de ne pas avoir tout saisi ? D'avoir cette sensation de ne pas être à la hauteur de ce qu'il me proposait... ?

Parce qu'il portait au plus haut cet instinct de révolte qui nous habite tous naturellement, mais s'émousse insensiblement, alors que lui travaillait avec, ne le domestiquait jamais, l'exacerbait plutôt en permanence.

Parce qu'il agissait sur nous, en nous, comme un agent actif de perturbation et ne nous convoquait pas au théâtre pour nous plaire, nous endormir dans des certitudes. Il ne nous proposait pas une histoire qui se déroulerait comme un flux continu, et où nos états d'âme seraient largement assoupis, mais il arrivait plutôt comme un messenger venu d'une région désolée où souffle un vent glacé pour nous réveiller de notre torpeur et appuyer là où ça fait mal.

Souvent dans les spectacles de Chéreau on se retenait de crier, on avait la gorge nouée et on en sortait sans pouvoir parler, avec la furieuse envie de marcher seule dans la nuit pour tenter de démêler ce qui venait de se passer dans ce maelstrom d'émotion et de pensée qui nous assiégeait.

Je sais bien que le moment de la représentation a été longuement et savamment préparé par de nombreuses personnes. Je sais bien qu'il a été précédé par de multiples répétitions et qu'une quantité impressionnante de corps de métier y a participé. Je sais que, lorsque le noir se fait, je vais être embarquée dans un voyage fabriqué. Alors pourquoi ce sentiment qu'avec Chéreau ce qui arrivait sur le plateau était vrai et chacun des mots prononcés, à chacun d'entre nous adressé ? Pourquoi éprouvait-on ce besoin de mieux comprendre ces personnages qui, tout d'un coup, surgissaient sur un plateau de son théâtre et devenaient très vite des personnes familières, comme si nous les connaissions de toute éternité ?

Chéreau bousculait et faisait basculer la frontière entre le réel et la fiction. Il a aboli la notion de personnage et fait des êtres sur le plateau non pas tant des comédiens que des personnes. Avec lui pas de gras, pas de démonstration, un refus de l'éloquence. Noir c'est noir. Les mots tombent comme des couperets, les vêtements sont usés par le temps, les décors de Richard Pedduzi semblent être là depuis toujours. En fait, le théâtre a déjà commencé. Anonymous. Chacune et chacun est porteur d'humanité et ne dépend pas de la manière dont les autres le considèrent.

Chéreau ou l'humilité. Le texte avant tout. Il nous y faisait entrer par la beauté formelle de la langue, par ses brusques inflexions, ses ruptures de rythme, ses éclaircies parfois, puis, de nouveau, la forêt obscure du sens ou de la multiplicité du sens. Tout est ouvert. Rien n'est cadré. Il ne s'appesantissait pas sur le sens, la signification. À nous de chercher et pas forcément de trouver. Les acteurs étaient là pour nous accompagner grâce à un cheminement qui, parfois, pouvait paraître labyrinthique avant de devenir, au moment voulu, l'évidence. Je me souviens par exemple de Dominique Blanc interprétant Phèdre, venant tout près de nous, spectateurs, cracher son venin, pliée en deux de douleur, et redevenir humaine, je garde en mémoire Bulle Ogier, si silencieuse dans *Rêve d'automne*, qui nous fait comprendre que tous les chemins mènent au cimetière, je n'oublierai pas Gérard Desarthe dans *Hamlet*, ce monarque qui se désencombre avec volupté de tous ses appareils, qui ne joue pas Hamlet mais l'incarne. Je garde, gravé dans ma mémoire, le souvenir de Chéreau lui-même descendant dans l'arène avec Pascal Greggory dans *Dans la solitude des champs de coton* : ni l'un ni l'autre ne faisait plus l'acteur et ces boules de nerfs, de chair et de désir se frôlaient pendant deux heures en s'échangeant des salves d'injures, mettant la mort en transe, la transformant en danse sacrificielle si excitante qu'elle nous aurait presque donné l'envie et le courage d'aller, plus tôt que prévu, visiter les enfers.

Chéreau se disait artisan et semblait toujours étonné quand on le nommait artiste. Il savait tout faire dans le théâtre : construire les décors, concevoir les lumières, interpréter, diriger. Il était toujours en travail, au travail, et ne faisait rien d'autre. Comme une angoisse, un harcèlement. Il avait toujours

plusieurs projets à la fois comme s'il avait eu peur de manquer. Chaque chantier le requérait pendant des années – il disait qu'il était "laborieux" et il lui fallait du temps pour descendre dans la mine.

Il était toujours en avance sur lui-même, impatient, éternellement insatisfait. Il n'a pas pactisé avec la maladie. Elle l'a arrêté en plein vol.

Il ne laisse pas d'héritage ni d'héritiers. Il a eu des pères – Giorgio Strehler, Roger Planchon, Pierre Boulez –, pas de fils. Mais il a eu des compagnons. Il aimait découvrir, faire découvrir des actrices, des acteurs, des metteurs en scène. C'est pour cette raison qu'il a eu à cœur d'inventer une nouvelle façon de diriger une institution théâtrale. À Villeurbanne d'abord, aux côtés de Planchon, puis au Théâtre des Amandiers de Nanterre, où il a imaginé une nouvelle forme d'école, établi un type de programmation interdisciplinaire – le théâtre, c'est écouter des concerts, voir des films et assister à des pièces tout en n'oubliant pas de faire la fête. Sans cesse sur le qui-vive, il s'informait – lui qui avait l'expérience et la passion européenne chevillées au cœur – des nouveaux talents.

C'est grâce à lui qu'en 1984 nous avons pu découvrir un jeune homme, déjà auteur d'une trentaine de mises en scène dans les plus prestigieux théâtres allemands, qui, pour la première fois en France, choisissait Arthur Schnitzler pour nous capturer grâce à la pureté de son approche de la mise en scène, à la beauté sèche de son décor et de ses lumières, à la mélancolie sourde à laquelle il nous a conviés dès son premier spectacle. Le surgissement de ce dramaturge hors pair fut une révélation.

L'esprit, le *witz*, la touche, la classe, voilà ce qui caractérisait Luc Bondy, disparu à l'automne 2015. Il venait de faire une reprise triomphale d'*Ivanov* au Théâtre de l'Odéon, qu'il dirigeait depuis quatre ans, il était en train de terminer un film et préparait les répétitions d'une pièce de Shakespeare en mémoire de Chéreau, qui avait signé, à sa demande, une nouvelle mise en scène pour l'Odéon...

Ce lecteur de textes hors pair, cet intellectuel mitteleuropa pétri de littérature et de psychanalyse, cet homme à la fois écrivain et poète, funambule à ses heures, observateur implacable du réel, drôle tout le temps,

sérieux jamais, faisait aussi du théâtre, l'air de rien. Mettre en scène lui paraissait aussi naturel que marcher dans la rue ou s'asseoir au café pour regarder les gens passer. Ce qui lui arrivait ne lui suffisait pas. Il s'ennuyait vite. Et comme il savait décocher les bons mots et rire de tout, il fallait avoir une certaine endurance pour suivre. Car Bondy, c'était un rythme d'enfer. Lui qui, en raison de ses multiples maladies depuis des décennies, était médicalement obligé de ralentir, vivait dans un mouvement perpétuel et à toute vitesse. Ces derniers temps il était contraint de vivre beaucoup couché. Il avait réussi très vite à faire de ce qui pouvait être un handicap un supplément d'âme. Le monde s'organisait à partir du sofa, du divan, du lit. Le monde venait à lui. Et pas seulement celui du théâtre. L'altitude de ses propos, sa drôlerie féroce ainsi que sa cruauté de gamin – ce mélange à la fois si intellectuel et si matériel – enchantaient. On en redemandait. Si l'on voulait l'enfermer dans les raisons qui le poussaient à choisir tel ou tel auteur, il s'échappait et disait qu'il n'y en avait aucune. On avait l'impression que le répertoire était un immense jardin où il jetait son dévolu, par tocade ou par hasard, sur un de ses bosquets. Non pas qu'il pensait tout savoir faire. Mais l'important était la machine à penser qui se mettait en route pour comprendre, entendre, faire se déployer le texte. Il pouvait butiner pendant des mois et hésiter entre Shakespeare, Tchekhov, Marivaux, Molière. Il lisait beaucoup autour, prenait des notes, laissait déposer, puis, comme le poète qu'il était, se mettait à plonger. Lui qui avait été l'introducteur du répertoire allemand du début du xx^e siècle, et reconnu comme tel, s'en était vite séparé pour ne pas être encagé dans un type de théâtre. Il aimait les ruptures et recherchait ce qui lui résistait. Je me souviens de répétitions des *Chaises* à Nanterre, avec Dominique Reymond et Micha Lescot, où il emprisonnait les acteurs dans un halo de lumière, les obligeant à se coller l'un à l'autre pour faire dégorger le texte et le comprendre comme gutturalement. Chaque phrase prenait un temps infini. Elle était répétée, répétée, mais il ne l'entendait pas comme il le voulait... Il semait dans chacune de ses mises en scène des petites énigmes comme le Petit Poucet ses cailloux... Pourquoi Araminte possède-t-elle tant de chaussures ? Pourquoi prend-elle un cours de yoga ? Pourquoi Tartuffe a-t-

il les pieds nus ? Pourquoi Orgon ressemble-t-il à un banquier du CAC 40 ? Pas besoin de tout comprendre... Il haussait les épaules quand on voulait tout rendre lisible, lui qui n'a cessé de pratiquer la fantaisie comme un sport de haut vol. Dans les derniers filages d'*Ivanov*, il réglait la chorégraphie des corps comme un maître de ballet du XVII^e siècle et, de sa voix douce, ne demandait à ses acteurs de recommencer que parce qu'il n'était pas sûr d'avoir bien entendu. Il procédait comme un peintre, avec la présence comme un double de Richard Pedduzi, toujours à ses côtés, et composait par assemblage de matières, de couleurs et passait des couches successives de sons, de lumières, de sens. Il créait, par sa scénographie, un monde si proche, si naturel, si loin des conventions, que le répertoire s'en retrouvait vivifié.

Théâtre résurrection ? Théâtre qui demeure mystérieux, car c'est le tournoiement de la langue, les doubles et les triples sens et le cortège des non-dits qui l'intéressaient plus que les évidences fausses ou vraies. Chaque pièce, à ses yeux, devait laisser s'échapper de l'inachevé, de l'inaperçu, de l'incompréhensible, bref quelque chose d'abandonné, terrain en friche que chaque spectateur pourrait à sa guise défricher.

THÉÂTRE ET INVENTION

Ce n'est une question ni d'âge ni d'esthétique, encore moins une question de mode ou d'air du temps, mais bien un état d'esprit, une recherche permanente, une tentative d'atteindre ce qu'est l'essence même de cet art qui, à peine déployé sous nos yeux, s'engloutit dans la nuit de la mémoire.

Il y a celles et ceux qui croient... faire des coups de théâtre en jetant de la poudre aux yeux, en violentant le texte, en hystérisant le jeu des acteurs, en faisant des bandes-son assourdissantes, en surchargeant le plateau, en transformant la scénographie en productrice d'illisibilité, et puis il y a celles et ceux qui, malgré l'épaisseur de leur expérience, doutent de plus en plus et contestent l'idée même de savoir-faire. Ils le rejettent même comme un handicap et allègent le dispositif théâtral pour nous emmener au cœur du mystère et de l'effroi, là où on se retrouve sans repères, perdu dans l'immensité du cosmos. Il suffit d'aller voir ou revoir *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas, dans la mise en scène de Claude Régy, pour se retrouver au fond de la barque, emporté par le charivari des éléments, transi de froid et d'humidité. Je, tu, nous sommes cet homme à demi mort ou à demi mourant. Je flotte parmi les troncs d'arbre, je coule, puis je reviens reprendre l'air au milieu des bulles d'eau irisées, j'ai l'impression que les oiseaux m'escortent, je sais que je m'enfonce, mais j'entends l'aboiement d'un chien. À chaque fois que j'entre dans la salle où se joue ce moment – je n'ose le nommer spectacle – je vis une expérience entre enfouissement et éblouissement. À la fin, je reviens vers moi comme si j'avais été dans un état de semi-conscience. Le noir comme décor, la nuit, toutes les nuits comme unité de temps, le silence comme une nécessité, le murmure plutôt que le cri, Régy nous transmet la sensation de l'origine même de la parole, l'indistinction des mots qui s'assemblent progressivement pour dire l'élémentaire, le vital, le nécessaire.

Est-ce une hallucination ? Le terme même de représentation s'applique-t-il ? C'est par le vide en soi que l'on peut se permettre de s'abandonner. Ne plus être sur le qui-vive, aux aguets. Pour cela il ne faut pas avoir trop de choses à voir sur un plateau, ne pas être convoqué dans un supermarché d'objets ou de référents culturels. Le spectateur est sommé d'oublier ce qu'il sait et est convié à s'étonner, faculté philosophique fondamentale et trop oubliée, quand il vient voir du Peter Brook. Le théoricien de "l'espace vide" s'est, lui aussi, débarrassé depuis longtemps de toutes les conventions pour nous offrir "son" Shakespeare, "son" Tchekhov, "son" *Mahabharata*. Comme un artisan qui remet en question ce qu'il sait trop bien faire pour atteindre le beau, Brook n'a plus besoin de rien pour être théâtre et non faire du théâtre. Juste quelques acteurs, un bout de bois et quelques étoffes. Et l'histoire du monde peut commencer. Que ce soit en Inde au temps des rois ou à l'époque élisabéthaine ou dans les hôpitaux d'aujourd'hui qu'a fréquentés le cher Oliver Sacks, Brook nous entretient toujours des mêmes choses : l'amour, l'abandon, la guerre, la prédominance de la violence, la solitude, la finitude. Avec lui, nous éprouvons la sensation que le théâtre est naturel, comme le fait de respirer ou de marcher, et qu'il prend son origine dans l'activité du jeu, constitutive de notre apprentissage du monde. Le théâtre comme une nécessité. Le théâtre sur la place du village. Le théâtre sans chichis ni apparences. Le théâtre est partout. Brook, qui a expérimenté pendant des décennies aux quatre coins de la planète ce que voulait dire "faire du théâtre" selon les civilisations, travaille depuis longtemps sur des fondamentaux : on veut dire quoi à qui et pourquoi ? Nourri par la tradition populaire et les philosophies orientales, fin connaisseur de la tradition des masques et du théâtre élisabéthain, il a transformé la définition de l'acte théâtral et fait de l'acteur la figure tutélaire, l'envoyé des dieux qui vient nous dire des choses importantes. Ce faisant, il accomplit une révolution silencieuse en assignant au théâtre, à son théâtre, une dimension universelle.

"Vous verrez, on parlera plus tard de notre époque comme d'un âge d'or de la mise en scène", disait Vitez dans les années 1970. Avait-il raison ? Oui, si l'on pense à cette période où Strehler, Gruber, Vincent, Lavaudant,

Castorf, Wilson, Planchon... avaient, par la définition de leur rôle et par la mission qu'ils avaient assignée aux institutions qu'ils dirigeaient, réussi à faire du théâtre non seulement l'expression d'un art majeur, mais aussi une fonction pédagogique, politique, sociétale. Le théâtre pour se divertir, oui, mais aussi pour mieux comprendre le monde, à défaut de pouvoir le changer. Le théâtre aussi pour penser le monde. À cet égard, Vitez a été l'un des plus grands penseurs du théâtre. Il disait qu'il faisait du théâtre d'idées. Cela ne signifiait pas pour autant à ses yeux faire un théâtre intellectuel. Bien au contraire. Il s'agissait plutôt de traduire sur le plateau comment et de quelle manière agissent les idées, y compris physiquement. En exergue de son *Théâtre des idées*, il y a cette phrase : "C'est toujours cela que j'ai voulu donner sur scène : faire voir la force violente des idées, comment elles ploient et tourmentent les corps." Sa pratique du théâtre, sa revisitation des classiques, sa volonté de faire découvrir des poètes contemporains – il détestait le mot d'auteur –, sa direction d'acteurs, son rôle de directeur des institutions théâtrales les plus prestigieuses – de Chaillot à la Comédie-Française – ses écrits, tout contribue à faire d'Antoine Vitez une sorte de figure tutélaire du théâtre français, plus de vingt-cinq ans après sa disparition. Nombreux sont les acteurs, ô combien remarquables, encore sur les planches aujourd'hui, qui témoignent de son art aigu et sans concession de ce qu'on nomme l'intelligence du texte à transmettre avec ferveur et rigueur, ce feu dans l'instantanéité du présent. On parle Vitez, on travaille les intuitions Vitez, on remonte les Molière de Vitez – comme vient de le faire magnifiquement Gwenaél Morin – en demandant à de jeunes comédiens de jouer tous les rôles. Et ça marche. Lui qui refusait de choisir entre l'avant-gardisme expérimental et le populaire à tout prix n'a cessé de chercher de nouvelles formes et ne s'est jamais appuyé sur son savoir ni sur son expérience. Bien malins ceux qui pourraient nous dire quel est le fil qui relie son *Britannicus* de l'*Anacaona* de Métellus ou son *Ubu roi* de l'inoubliable *Soulier de satin* ? Peut-être justement la volonté de faire du théâtre un art de nous rendre maîtres de nous-mêmes et une revendication d'un droit permanent à l'expérimentation. Vitez récusait l'idée qu'il eût pu y avoir un théâtre de son époque et méprisait les metteurs en scène qui se

désintéressaient de savoir s'ils avaient ou pas un public. Il a vécu dans sa chair la contestation même du théâtre comme art et, au-delà de la contestation d'un théâtre qui ne serait plus fondé ni sur la représentation ni sur le récit, s'est posé la question de la mort du théâtre. Et si l'avenir du théâtre n'était plus le théâtre ?

À partir de cette mort annoncée du théâtre, une génération issue du monde de l'art, de la musique, de la danse, a choisi cette discipline comme champ d'interrogation plutôt que comme instrument de transmission de savoirs. Le théâtre est peu de chose. Le théâtre est la forme primitive de l'art. Cherchons donc à retrouver le lien ombilical entre les images et la pensée. Pour ce faire, il faut redescendre dans la caverne de Platon et s'enfoncer dans le brouillard des limbes d'où nous provenons. Avoir froid, ressentir de la honte, sentir son sang couler, assister à des meurtres rituels, accepter notre petitesse et notre finitude, comprendre que l'au-delà n'existe pas malgré les promesses, sortir épuisé, mal en point, secoué, remué...

Depuis qu'il a surgi au Festival d'Avignon avec *Jules César*, Romeo Castellucci fait souffler un vent nouveau sur le théâtre, métaphysique, et nous a apporté une manière de revisiter l'histoire et la réalité de l'acte même de voir. Il nous convie à une réflexion sur l'origine de ce que veut dire le théâtre, même s'il nie farouchement en être un intellectuel ou un théoricien. Et pourtant, depuis maintenant des décennies, il a construit un dispositif théâtral qui nous embarque dans un univers de peur glacée où la liberté du corps est entravée, les mécaniques du désir rouillées, et où nous, pauvres humains, nous sommes condamnés à la répétition des gestes les plus absurdes. Refusant toute idée de se faire "comprendre", Castellucci invente un univers de signes, un territoire où la forme est une morale et où le hiéroglyphe augmente la sensation d'énigme. Rien à expliquer, rien à commenter, à chacun d'entre nous de percevoir. Lui n'a aucune clef à proposer. Il s'étonne même qu'on lui pose des questions. Tout juste s'il peut proposer quelques indices.

ROMEO CASTELLUCCI – “Mes parents m’ont donné le nom de mon grand-père. Je me souviens que lorsque j’allais au cimetière, petit, je devais m’incliner devant la tombe de Romeo Castellucci. C’était très étrange. Je ne pense qu’à la vie. C’est déjà très compliqué de vivre. La mort, d’une certaine façon, n’est pas un problème. On ne peut pas éprouver la mort, donc je ne pense pas très intéressant de la penser.

J’ai passé mon enfance parmi les animaux dans un petit village près d’une rivière. J’ai étudié l’agronomie parce que j’aimais les animaux. D’ailleurs, les animaux sont toujours présents, même s’ils ne sont pas sur scène. Le corps de l’acteur fait référence à l’absence de l’animal. On a oublié le rapport de l’homme et de l’animal à cause de la violence industrielle, mais on aime toujours être avec des animaux quand on le peut. Le rapport est en dehors du langage et cela ouvre une possibilité pour l’être. C’est un grand plaisir pour moi de rester tout simplement avec un animal, une forme de souvenir profond du corps quand il a pu être en paix.

Un jour, grâce à ma sœur, j’ai découvert l’histoire de l’art. J’ai su que c’était la chose la plus importante pour moi. Quelle valeur peut avoir une image ? Regarder, est-ce un acte coupable ? Où commence l’idolâtrie ? C’est une question qui me préoccupe depuis longtemps, aussi bien à travers *Le Voile noir du pasteur*, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, dans *Go down Moses*, que, plus récemment, dans l’opéra *Moïse et Aaron*. Le voile apparaît pour la première fois dans la Bible sur la tête de Moïse. C’est un regard qui est voilé. Il faut voir à travers le voile. Le voile, c’est le regard même, congelé. Il y a rencontre entre l’image et l’observateur. L’image n’est pas une illustration : c’est un appel. Dans chaque image, il y a une forme de combat, un petit Moïse qui est caché, une forme d’interdiction qu’il faut surmonter pour pouvoir regarder. Chaque image est difficile, mais il faut la regarder. Je pense qu’à chaque fois que je commence un nouveau chantier, l’unique chose intéressante à représenter est l’irreprésentable.

Je travaille sur la complexité du langage. Chaque fois qu’un homme parle, il y a des choses qui sont cachées. La parole est devenue circulaire, elle est vide à l’intérieur et cependant c’est l’unique instrument que nous

avons en commun. C'est un abri que nous partageons plus ou moins difficilement.

Je suis tombé dans la dimension théâtrale sans savoir ce que je faisais. Même aujourd'hui je suis totalement aveugle, je ne peux avoir de jugement. Je demeure surpris par l'étrangeté du théâtre. Il n'y a aucune raison de faire du théâtre. Je suis transporté par le courant de l'eau, mais je ne sais pas pourquoi je suis plongé dans cette forme. C'est plutôt un abandon et je sépare la vie de mon art. Mon travail est antibiographique voire antibiotique.

Le théâtre n'est pas philosophique. Il ne cherche pas de réponse. C'est un multiplicateur de problèmes. Le théâtre n'est pas un acte de vérité. C'est un acte totalement faux. Le théâtre est né dans la communauté humaine. Il s'agit d'un artifice capable, pour un instant, de suspendre la réalité. On ne peut suspendre la réalité que si on est capable de produire du réel. Le théâtre comprend donc une part de danger. Le théâtre, c'est comme un feu qui pénètre dans le corps du spectateur. Et c'est la mémoire du feu qui reste.

L'artiste n'existe pas. Il est dépassé. L'unique chose, c'est le rapport entre le spectateur et ce qu'il y a devant lui sur le plateau. J'utilise quantité de stratégies et de technologies et mélange différents savoirs, y compris la microbiologie : une fois qu'une chose est jetée sur le plateau, il faut sortir, quelque chose doit advenir. L'inconscient du spectateur est requis. Il doit se désencombrer de tous ses savoir-faire culturels. Je recherche le transfert d'imaginaires à chaque représentation. Je suis un visage dans la foule et j'accomplis un travail de solitude. Je ne suis pas mystique et je ne revendique aucunement le théâtre comme thérapie. Le théâtre est un moment où, consciemment ou non, on avale du poison pour le rejeter. L'origine de la tragédie grecque a pour fonction d'aller à la rencontre de nos forces les plus obscures. Le théâtre n'invente rien, il fait passer des choses, comme l'effroi et la beauté, et propose un type de narration. Et dans la vie, on a besoin de beaucoup plus de fiction qu'on ne l'imagine."

Ils sont de la même génération. L'un est passé par l'histoire de l'art, l'autre par la philosophie. Tous deux ne s'encombrent pas d'une mémoire récente du théâtre et se veulent des accoucheurs de formes nouvelles. Romeo paraît posé, calme, même s'il brûle d'un feu intérieur en permanence, Krzysztof Warlikowski, lui, semble impatient, rageur, et chacune de ses mises en scène paraît un défi, en termes à la fois de relecture d'auteurs contemporains, d'audace formelle, de violence sourde, de recherche d'intensité. Il ressemble à un rocker. Il en a l'énergie, la dégaine, la mélancolie aussi. On l'a vu débarquer dans le paysage du nouveau théâtre européen grâce à Brook, dont il était l'assistant, après avoir été celui de Lupa. Il a hésité entre la prêtrise et l'engagement. Il a choisi une troisième voie qui concilie les deux premières : la construction d'un monde dont il est le maître et où s'affrontent des problèmes métaphysiques. Après avoir commencé à monter Canetti, Dostoïevski, Gombrowicz, il s'est intéressé à Shakespeare, dont il a créé la quasi-totalité des pièces, pour revenir à un répertoire contemporain, en choisissant Kane et Koltès. Depuis quelques années, il invente une nouvelle forme de dramaturgie en choisissant sur un même thème des auteurs de périodes différentes, comme dans *Appolonia*, où il fait cohabiter des textes d'Euripide avec ceux de Crotz ou de Littell ou *Phèdre(s)*, en 2016, avec Racine et Mouawad. Au fil des ans s'affirme la singularité de son univers avec son atmosphère électrique, quasi hystérique, ses lumières violentes, ses caissons transparents qu'il installe sur le plateau et où il met de temps en temps ses acteurs, tels des poissons rouges manquant d'oxygène dans leur bocal et tressautant avant l'agonie. L'intensité, le paroxysme des sentiments, l'expression des sensations, la liberté des corps, et toujours la recherche douloureuse de la vérité sont au rendez-vous de son théâtre.

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI – “Je cherchais un sens à ma vie, une direction à mon existence. Le catholicisme était très fort en moi, c'était mon éducation. Puis j'ai étudié le protestantisme, le bouddhisme. À cette époque-là, en Pologne, on rêvait d'embrasser le savoir. Dans mon milieu social, devenir prêtre était une solution. C'est alors que le théâtre est arrivé à ce moment

précis de mon questionnement. Du coup, j'ai changé d'études et ai commencé à m'inscrire en cours de théâtre. J'ai terminé mes études à trente et un ans.

J'étais entre deux maîtres, Lupa, que certains considèrent comme mystique, et Brook, considéré par d'autres comme un gourou, mais qui s'en est toujours méfié et qui est pour moi l'incarnation de la rationalité. Il a fallu que je trouve ma voie. Au départ, je voulais être fidèle. Je voulais adapter, ne pas trahir ceux qu'on appelle les grands auteurs. Puis j'ai compris leur force poétique. Le théâtre est complètement faux. Il n'a pas d'outils pour faire croire. Quand je monte *Hamlet* je n'ai pas besoin de chevaux, de fumée, de fantôme : j'ai compris qu'il fallait que la réalité se dédouble et, pour le signifier, il suffit que quelqu'un à l'allure un peu étrange traverse le plateau. Je ne veux pas rester sur ce qui est écrit, évoqué, et je ne me sens aucune obligation de devoir représenter. De la même manière, je prends dans les grands auteurs ce dont j'ai besoin sans éprouver la nécessité d'être exhaustif. Dans Shakespeare, je prends et laisse tomber sans états d'âme, et sans avoir l'impression de le trahir, car j'apprends et je vis dans la proximité de sa perfection. Je pense que l'écriture d'une pièce de théâtre qui est publiée est une chose et que la création sur le plateau en est une autre. C'est un support pour abandonner le texte.

Le théâtre est pour moi la prolongation de questions religieuses et philosophiques. Je ne veux pas rester sur l'esthétique et tente de traduire sur un plateau ce que j'ai dans la tête. Je propose un voyage, à prendre ou à laisser, un voyage où l'on peut se sentir mal à l'aise, car je travaille beaucoup sur la notion de péché et d'incertitude. À la fin du voyage, je suis encore plus perdu. Il n'y a pas de spectacle si je ne me mets pas en danger. Mes inspirations sont plus du côté du cinéma – mon maître étant David Lynch – et du rock que du théâtre proprement dit. L'idée du rideau, du noir, d'avoir chacun sa place, d'être immobile me déplaît. Je me demande comment faire un théâtre plus simple avec une force plus simple pour répondre aux désirs les plus cachés de chacun des spectateurs. Faire du théâtre pour retrouver notre liberté au mépris du danger encouru, voilà ce que je cherche. Je condamne mes acteurs au danger, mes spectateurs aussi.

J'invite à désapprendre les règles sociales qui nous emprisonnent. Moi qui fais partie de cette minorité homosexuelle encore exclue, je ne veux plus culpabiliser et je propose l'acte de théâtre comme l'aire de jeu de nos propres désirs, un compte rendu honnête de mon existence et de mes interrogations, et plus j'avance, plus je suis perdu..."

Le sens de la perte, il connaît. Chacune de ses créations est comme un nouveau souffle poétique, philosophique et politique. Les règles, il ne les a pas acceptées. Depuis plus de quarante ans dans ses pièces, dans la pratique de sa compagnie le Radeau, mais aussi dans l'utopie incarnée qu'il a su – en dépit de difficultés de plus en plus grandes – faire perdurer dans sa coopérative La Fonderie, au Mans, François Tanguy, même s'il le dénie, est devenu au fil du temps un maître de la révolte. Ses spectacles sont de plus en plus des chantiers ouverts aux spectateurs où chacun – techniciens comme acteurs (et d'ailleurs les techniciens sont des acteurs et les acteurs doivent savoir aussi être des techniciens) – assemble des fragments de beauté, à partir d'échafaudages de bois, par l'écoute d'airs d'opéra, la composition d'un bouquet champêtre ou la splendeur d'une épaule de femme dénudée, à la fin d'un drapé. Le monde est un perpétuel bordel et occuper un plateau doit pouvoir en attester. Tanguy refuse toute reconstitution d'un ordre quelconque, mais accentue notre sensation du chaos par un empilement de planches mal équarries qui tombent à n'importe quel moment, et une mise en abyme du savoir par fragments qui empêchent tout effet de "compréhension". Il provoque ainsi en nous une sensation permanente de déséquilibre. On a l'impression d'assister à la débâcle de notre modernité, prétendument triomphante, tout en se remémorant ce texte de Walter Benjamin sur l'ange de l'histoire, ou ce tableau de Paul Klee, où il observe que l'ange a le visage tourné vers le passé et qu'il ne peut aller vers l'avenir tant la tempête fait rage au paradis.

Flux de sensations, répertoire confettis, extraits de musiques de la mitteleuropa, travail intense sur l'histoire de la peinture, monde artisanal, principe de déconstruction, décadres, recadrages, Tanguy nous offre des

flux, des intensités, des circulations, des énergies. Bien malin celui qui pourrait décréter ce qu'il fait vraiment et lui-même dit ne pas avoir cette prétention. Ce n'est pas un hasard s'il a nommé sa compagnie le Radeau.

FRANÇOIS TANGUY – "L'aventure théâtrale ? C'est ramener la profondeur de champ à la surface, au présent, à la face du dire. Le fait de dire, c'est du théâtre et pas du spectacle. Le spectacle, c'est montrer, donner à voir.

Le théâtre, c'est être dans un espace-temps commun entre ceux qui assistent et ceux qui assistent autrement.

Le théâtre, c'est cet endroit où on converse à vue, à découvert. Le lieu d'où l'on regarde, cela suffit, ce qu'il y a à voir, c'est ce qui nous cerne et se propage en formes verbales, sonores comme des tracés.

Il y a aussi un théâtre dans les cavernes où l'on retrouve des effigies, des traces de traces.

Il faut délimiter un parcours à la surface, retrouver la ligne dorsale qui passe partout et trouver le chemin du sensible.

La représentation, c'est l'hésitation, car sans cela tout aurait été déjà fait. Qui va nous raconter comment on va s'en sortir et si on va encore pouvoir s'en sortir ? Alors on retrace, on fait le pas du pas, on recompose le tracé, c'est cela que je nomme le théâtre.

Un principe idiot au théâtre, c'est qu'il faut bien entrer et sortir. Il faut prendre en charge l'espace commun entre les spectateurs et ceux qui agissent sur le plateau. C'est une construction mentale. L'unité du temps aussi est remuée. Il faut creuser le temps à l'intérieur du temps, pas le faire croître. Tout est question de détails. Avancer, reculer, aller au plus près, reculer encore. Au cinéma, on monte, on découpe, on peut changer de plan, il suffit de coller ; au théâtre, on ne peut pas, ce n'est pas qu'on ne peut pas, on fait autrement.

Vous me posez la question du statut du texte dans mon travail. Pour moi, c'est la même matière que celle dont sont faits les corps, les mémoires, c'est une masse agissante. Il faut comprendre le mouvement des mots, le support de la page et comment lui rendre son existence, le rythme de l'inscription des lettres qui forment des phrases. On explore les conditions de l'espace et

du temps. Ce n'est pas immédiatement joyeux, mais ce n'est pas totalement désespéré. Cela s'appelle la surface de réparation, c'est alléger grâce à des bras de levier. Pour faire du théâtre, il faut savoir soulever une charge en répartissant l'effort. Il faut éviter de se faire écraser par le problème soulevé, car cela peut mener à la mort.

Le théâtre ? C'est résister, pas reprendre, pas regagner parce qu'on a perdu. Résister, cela veut dire se souvenir : la mémoire devant, pas derrière. Sur un plateau les corps apparaissent, disparaissent, disent des mots proférés il y a des centaines d'années. De quelle mémoire s'agit-il et pourquoi, et en quoi cela nous concerne encore ?

Le théâtre, c'est pouvoir dormir, manger, travailler. Accueillir et rendre l'hospitalité, parler, réfléchir, agir et ne pas se dire qu'on va être entravé par une quelconque commission et le faire parce qu'on a une responsabilité de citoyen. Le théâtre, c'est un service public dans un espace public. Quelque chose s'asphyxie dans le sens commun qu'on prête au service public. Et on nous pose toujours cette question : le théâtre, à quoi ça sert ? Ni à vivre ni à mourir. Ce n'est pas pour autant qu'on doit faire l'aumône, je veux parler de l'aumône de la réalité. Se pencher, se redresser dans le même mouvement simultané et continuer à s'adresser au public, qui est l'ensemble constituant de mon humanité."

THÉÂTRE ET PLAISIR

Ce n'est pas que quelques personnes ne m'aient reproché cette même simplicité que j'avais recherchée avec tant de soin. Ils ont cru qu'une tragédie qui était si peu chargée d'intrigues ne pouvait être selon les règles du théâtre. Je m'informais s'ils se plaignaient qu'elle les eût ennuyés. On me dit qu'ils avouaient tous qu'elle n'ennuyait point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits, et qu'ils la verraient encore avec plaisir. Que veulent-ils davantage ? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.

Depuis longtemps, la notion de plaisir n'a pas bonne presse dans le monde du théâtre, comme nous le rappelle Racine dans sa préface à *Bérénice*. Prendre du plaisir est douteux et cela signifie que le spectacle est “facile”, voire ambigu et trouble. Le spectacle comme divertissement est

rarement revendiqué ouvertement, même s'il demeure le but inavoué, inavouable. On peut y parvenir par la beauté de la langue et la jouissance éprouvée par la confrontation avec le répertoire de Racine et de Corneille, ainsi que le fait admirablement depuis vingt ans Brigitte Jaques. Ce n'est pas tant qu'elle restitue, mais qu'elle revivifie. Un peu comme une plante qu'on aurait délaissée et qui redresse la tête parce qu'on l'arrose et que, bientôt, une fleur en éclôt. Christine Le Tailleur, avec Sacher Masoch, Sade ou Choderlos de Laclos plus récemment, travaille à déployer sur le plateau une langue fantôme, une langue qui n'est plus la nôtre mais qu'elle tend à nous rendre proche en demandant à la fois à ses actrices – sublime Valérie Lang, remarquable Dominique Blanc – de l'incorporer littéralement. Elle crée un dispositif théâtral qui éloigne l'action, donne une densité particulière à ce qui s'énonce et confère ainsi une sorte de charge magnétique au langage. Elle nous permet de la sorte non la sensation de la restitution d'un patrimoine, mais la pensée d'une langue commune revisitée avec intensité.

Ce plaisir du texte revient en force chez les jeunes générations de metteurs en scène qui, à juste titre, trouvent absurde et obsolète la soi-disant lutte entre les contemporains et les classiques. Serait-ce à cause de son anniversaire ? Shakespeare fait l'objet de quantité de mises en scène et, plus on est jeune, plus on a envie de le monter pour le plus grand plaisir d'un public qui en redemande. Serait-ce à cause de ce besoin d'un théâtre de tréteaux où l'on communique sans faire de façon tout en s'ingurgitant mine de rien des leçons d'histoire ? Peut-être. Le succès public et populaire est au rendez-vous et nombre de représentations rassemblent une majorité de jeunes qui, eux-mêmes, disent s'éveiller à l'amour du théâtre et vouloir y revenir grâce à des passionnés comme Thomas Jolly. Théâtre pour taper des mains, pour assister à un remake de bonne série genre *Game of Thrones*, avec des lumières et des moments de concert rock, théâtre comme un match sportif où l'on vient soutenir son équipe, tout est utilisé pour rendre la performance joyeuse et... addictive.

THOMAS JOLLY – “Il y a quelque chose qui s’apparente à de la vibration. L’ADN du théâtre, c’est ici et maintenant. Tous les soirs, quand je mets en scène et que j’interprète Shakespeare, j’essaie cet ici et maintenant. Je crois que je suis plus proche de moi en interprétant Richard III sur un plateau que dans ma vie. Tout est connecté avec moi. Je suis en exploration de moi-même, en empathie avec le personnage. Grâce à Shakespeare, je vais à la rencontre de moi-même. Je n’aime pas le théâtre égocentré. Le théâtre, c’est du spectacle vivant, de la machinerie, du spectaculaire.

Le cinéma, les écrans nous déconnectent, quelquefois à notre insu, de la question du vivant ; le théâtre l’entretient, l’alimente. J’essaie de faire résonner les mots immuables d’un auteur avec cette matière vivante et mouvante que sont les acteurs, et je fais en sorte que cette rencontre puisse avoir lieu devant des spectateurs. Pour qu’il y ait théâtre, il faut que la matière vivante et la matière morte se connectent. Le public agit comme une loupe.

Shakespeare nous donne sans cesse une leçon. Le corps, le texte, l’appropriation de la langue suffit. On peut jouer tout Shakespeare avec une table et une chaise. Moi j’ai le goût du spectaculaire, donc j’en rajoute. J’aime le côté épique. Mais le théâtre est et demeure l’aventure d’un acteur qui s’approprie un texte devant un public. Il se produit alors une immédiateté, nous sommes tous vivants en même temps et au même endroit. Le théâtre constitue un petit laboratoire qui nous indique comment rester vivants ensemble. Face à l’angoisse que nous éprouvons dans ce moment de crise que nous subissons, il faut préférer la curiosité, le débat contre la violence, prôner l’écoute face au rejet. Shakespeare nous indique la voie : *Richard III* dépeint un monde qui cède face à la crise. En en démontant tous les mécanismes, il nous permet d’en tirer les leçons sans nous en donner.

Le théâtre demeure l’une des voies d’accès les plus simples et les plus pertinentes pour résoudre beaucoup de questions sur notre vivre ensemble. Une sorte de traité d’indulgence personnel. Si le théâtre est toujours là, face à la multiplication des écrans, c’est parce qu’il possède quelque chose d’irremplaçable. Tant qu’il y aura des êtres vivants, il y aura du théâtre.”

Lui aussi a Shakespeare dans son ADN. Il en a monté quasiment toutes les pièces alors qu'il n'a pas la cinquantaine. Il pense et "rumine" longtemps un texte avant de commencer à le "jeter" sur le plateau. À Avignon, son *Hamlet* dans la Cour d'honneur avait fait sensation. Pas adapté, pas scénarisé mais comme une partition rock, un texte érotisé, électrisé, une sorte de manifeste du théâtre postmoderne. Son *Richard III*, l'an dernier, fut un événement qui fera date. Lars Eidinger, un des acteurs fétiches de Thomas Ostermeier, apparaissait au début de la pièce comme un être difforme, pervers certes, mais désirable, mystérieux, touché par la disgrâce, et toute la mise en scène tendait à provoquer chez le spectateur une identification progressive au sort de ce monstre qui termine son existence accroché à une corde pendant que la musique répétitive de la chanson de Laurie Anderson, *Superman*, scande son agonie. Convulsions du désir, néo-expressionisme, théâtre à la fois de maîtrise absolue pour mieux permettre l'expression du hors limite de la passion, le metteur en scène allemand avance à chaque création de nouvelles propositions, nous émeut de plus en plus profondément, tout en faisant corps avec sa troupe, avec laquelle il semble constituer un corps vivant. C'est parce qu'il était mauvais élève qu'il est... tombé dans le théâtre.

THOMAS OSTERMEIER – "À l'école j'étais très turbulent et la seule solution qu'on ait trouvée pour canaliser mon énergie, c'était de faire du théâtre. J'ai fait aussi de la musique ; je voulais être acteur, être sur scène tout le temps, être au milieu du bruit, attirer l'attention. Puis j'en ai eu marre d'être dans les mauvais spectacles, de porter des costumes moches, d'évoluer dans des décors épouvantables. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de faire mes mises en scène moi-même. J'ai alors travaillé aux côtés du grand metteur en scène Einar Schleef, puis Manfred Karge, au Berliner Ensemble. Il fallait travailler pour gagner sa vie. Je travaillais la nuit et le week-end pour faire du théâtre dans la semaine. Notre avenir nous semblait désespéré. Quelle était la place de la jeunesse dans cette situation de l'Allemagne où persistait beaucoup de chômage ? Existait-il une alternative à cette déchéance qui nous frappait, à ce chaos dans lequel nous vivions ? Après la chute du Mur

de Berlin, je me suis baladé à l'Est avec des amis. On a commencé à squatter des maisons, à trouver des endroits pour faire de la musique, du théâtre. La musique, la culture vibraient dans la rue. Il y avait des espaces vides, à l'intérieur comme à l'extérieur. Le squat est devenu banal, mais tourné vers la culture artistique. Après la chute du Mur, Berlin était un paradis, une utopie pour cette jeunesse désespérée.

J'ai fait beaucoup de rock ; à l'époque, cela s'appelait le *grunge*. En Bavière, j'ai joué avec Nirvana après un concert. Certains acteurs ont fait de la musique avec moi. J'ai toujours l'impression, en écoutant un concert, que l'énergie, la force, les sentiments sont incroyables. Cela me donne des idées pour mes mises en scène et j'aimerais réinventer ce type d'énergie sur un plateau de théâtre. Au début de *Richard III*, la cour participe à une fête. Richard, lui, en est exclu. C'est avec la musique que j'ai tenté de faire vivre cette sensation, de retrouver la pensée de Shakespeare. La musique s'impose comme une question dramaturgique dans tout mon travail. Sortir de la pensée cérébrale par la musique.

Quand je monte une pièce de Shakespeare, il faut savoir que c'est une pièce que je porte depuis de nombreuses années dans ma tête. J'ai été bouleversé par mes lectures. L'idée de la mise en scène se construit pendant des années. J'ai plusieurs mises en scène dans la tête et je commence le véritable travail lorsque je trouve les bons acteurs. Alors, elle m'habite. Le travail est comme inconscient à l'intérieur de moi. Je me sens comme un peintre qui commence avec quelques couleurs et qui en change selon les situations. La situation pour les acteurs est injuste, car eux commencent tout juste à travailler sur la pièce, tandis que moi j'ai quelques longueurs d'avance sur eux, donc c'est moi qui propose. Je donne une situation et l'acteur joue en puisant dans son expérience personnelle. Je leur demande de se souvenir d'un moment de rage, de colère, de deuil qu'ils ont eux-mêmes traversé. Les acteurs sont dans un jeu sincère parce qu'ils prennent des responsabilités personnelles par rapport à leur vécu ; c'est un jeu profond et c'est cela que je veux retrouver, même si cela n'empêche pas les moments de divertissement apportés par la musique. La monstruosité des propos dans *Richard III* est inimaginable. Je ne cherche pas à faire du

théâtre mais à montrer avec mes acteurs ce que nous sommes en tant qu'êtres humains. La plupart des acteurs et la majorité des metteurs en scène ont une idée du théâtre dans leur tête, ils font une copie du théâtre et ne pensent jamais à leur propre vie. Le travail n'a rien à voir avec les idées ; le théâtre, ce n'est pas avoir des idées, c'est être en communication avec le monde. Si tu as une idée, oublie...

Le théâtre a un côté ringard que je n'aime pas, mais ma vie est dans le théâtre... Quoique... Je n'ai pas abandonné l'idée de devenir musicien... Je vais prendre des leçons de piano."

OceanofPDF.com

THÉÂTRE EN DANGER

En France il y aurait deux théâtres : l'un privé, l'autre public. On a tendance à les opposer, tant dans les fonctions que chacun s'est assignées que dans la définition de l'idée même de théâtre qu'on leur accole. L'un serait censé nous divertir, l'autre nous faire penser. Les choses ne sont pas si simples... Le privé ferait du lourd, de la gaudriole au prix de toutes les concessions, et le public, au contraire, ne programmerait que des spectacles de qualité, synonymes d'une volonté de transmission, voire d'élévation. Les clichés ont la vie dure... Chacun son public ? D'un côté, celui qui a une âme, de l'autre, celui qui suit les tendances du marché ? Fort heureusement, depuis une bonne quinzaine d'années, les frontières ne sont plus si circonscrites et, aujourd'hui, il n'est pas rare de découvrir ou redécouvrir des pièces de répertoire dans le privé ou de venir y admirer des grands acteurs, et même, pour les retardataires, d'avoir la chance d'assister à des reprises de pièces qui furent de grands succès du théâtre public. Il existe des directeurs de théâtre privé qui savent prendre des risques de programmation en choisissant des auteurs contemporains – ce que fait, hélas, de moins en moins le théâtre public – et en confiant leurs pièces à de grands metteurs en scène découverts par le théâtre public. Un nombre de plus en plus important d'entre eux travaille indifféremment pour les deux scènes et le temps de la lutte des classes semble bien terminé...

Il n'empêche que subsistent des différences dues peut-être au mode de financement et à l'exercice du métier. Le théâtre privé est condamné au succès puisqu'il produit et finance ses propres spectacles et, depuis les attentats de janvier et de novembre 2015, ses salles subissent une forte désaffection ; celles dites du théâtre public, elles, affichent encore souvent complet. Le public a-t-il de moins en moins envie d'aller au théâtre pour passer un bon moment, mais continue-t-il à le faire quand il sait qu'il a des

chances d'être ému, remué, instruit et, pour de bonnes ou mauvaises raisons, pense-t-il qu'il trouvera ainsi plus la satisfaction de ses attentes dans le public que dans le privé ? *A contrario*, des institutions culturelles fortement subventionnées, notamment par certaines municipalités, commencent à vouloir adopter les critères de rentabilité du privé à la demande des élus. Il en résulte que les récentes décisions de certains maires de remplacer des programmations de qualité par de prétendus humoristes ou de soi-disant amuseurs du stand-up, sous prétexte de vouloir faire plaisir à leurs électeurs, ne font que flatter ceux qui exècrent le théâtre et se gardent bien de le fréquenter, ce qui a pour effet de caresser leur populisme tout en méprisant leurs aspirations. Ces décisionnaires inspirés disent agir au nom du "grand public". Ils oublient que nous faisons tous partie du grand public...

La décentralisation de certaines décisions culturelles au nom de ce "grand public" constitue donc un réel danger. Mais ce n'est pas pour autant que le théâtre public constitue un havre de paix et une assurance d'avenir pour le théâtre. Lui aussi est en crise. Il n'a été repensé ni dans son modèle, ni dans son fonctionnement, ni dans ses missions depuis l'élaboration de la charte théâtrale imaginée avec maestria par Jack Lang et il subit aujourd'hui une crise de rhumatisme aiguë. D'abord, il souffre d'un machisme délétère et persistant qui fait s'interroger sérieusement sur les capacités de ses tutelles à choisir toujours dans le même pré carré en ignorant la diversité des talents. Grâce soient rendues aux rares metteuses en scène responsables d'institutions – Irina Brook, Claire Lasne-Darcueil, Macha Makeïeff, Marie-José Malis, Claudia Stavisky – qui font un remarquable travail généralement pas assez souligné (mais les femmes ont l'habitude de travailler dans la modestie et le bas bruit et ne détestent pas ce manque de publicité). Loin de moi de vouloir exiger un quota, mais les metteuses en scène sont aujourd'hui légion, de sorte qu'on est fondé à se demander pourquoi elles sont si constamment absentes ? Ne leur ferait-on pas confiance ?

Le théâtre public souffre aussi d'une crise d'endogamie et de narcissisme : ses principaux directeurs s'autoproduisent et se coproduisent entre eux dans un cercle de plus en plus fermé, ce qui a pour conséquences d'assécher le renouvellement des propositions, d'empêcher la venue de nouveaux talents et de ne pas assez donner de place aux auteurs contemporains. S'il est en effet absurde d'opposer le classique au contemporain, il est tout de même surprenant de constater que dans le public on n'a jamais, depuis deux-trois ans, autant monté Shakespeare (certes, sous prétexte d'un anniversaire), Molière, Racine, Tchekhov... À chaque fois, c'est un grand moment de bonheur que de réentendre les textes, mais le théâtre n'est-il pas en train de s'asphyxier en prenant de moins en moins de risques et en jouant si peu d'auteurs vivants ? Pourquoi font-ils si peur, les contemporains ? Pourquoi n'a-t-on pas confiance en leur force, leur énergie ? Pascal Rambert, Wajdi Mouawad pourraient-ils monter leurs textes s'ils ne dirigeaient pas des scènes ? Fini le temps où Chéreau jouait Koltès qui n'avait pas trente ans, Bondy montait Fassbinder, Gabily jouait lui-même ses textes en inventant ses règles, Vinaver nous offrait son univers grâce à Roger Planchon et Jean-Marie Serreau. Dès la publication de ses textes. Jean-Luc Lagarce – reconnu maintenant dans le monde entier et au programme de l'agrégation – faisait ses tournées devant de maigres assistances : au moins pouvait-il faire entendre sa musique et trouver ainsi des relais comme Micheline et Lucien Attoun qui dans leur Théâtre Ouvert – le nom est à lui seul une morale – permettaient aux œuvres des auteurs vivants de se déployer. Foin de la nostalgie, mais aujourd'hui, où sont ces espaces, ces nappes d'oxygène nécessaires au futur du théâtre ?

La ronde des *top ten* du spectacle vivant se distribue les scènes, et le même spectacle – coproduit par plusieurs institutions – tournera pendant longtemps, appauvrissant l'offre, rendant de plus en plus difficile aux nouveaux talents d'être programmés. Cela finit par créer une sorte d'esthétique commune sans aspérités ni tensions, empêchant *de facto* un nouveau mode de fonctionnement des collectifs. Est apparu en effet depuis une dizaine d'années un désir d'allumer le feu du théâtre, dans une sorte de contre-culture réinventée où les ateliers, l'interchangeabilité des rôles, le

risque commun assumé par la troupe et les spectateurs valent méthode et morale d'une exploration de nous-mêmes et non d'un repos ou d'un repas offert par des professionnels qui connaissent les ficelles du métier... Il faudrait accorder plus de confiance à des directeurs artistiques, et pas forcément uniquement à des artistes, pour diriger les grandes institutions et veiller à ce qu'un cahier des charges clair puisse régir les missions des responsables qui ont souvent tendance à programmer leurs propres créations et/ou celles de leurs camarades. Fini l'époque du troc ? Vive la perturbation, la dissonance, la révolte contre les codes, la possibilité de la fêlure, de l'inattendu, de l'incorrect, pour que surgissent le jamais-vu, l'inespéré.

Car le théâtre n'a jamais été aussi inventif, prolixe, insolent, métis dans ses forces de proposition et dans ses redéfinitions. Le théâtre a besoin de temps et la multiplication de la pratique "zapping" ne satisfait ni les spectateurs, qui ont l'impression de toujours être en retard sur leur propre désir, ni les comédiens, qui souhaitent approfondir en réinventant chaque soir leur art, pas plus que les metteurs en scène, qui doivent trouver de nouveaux rythmes au fur et à mesure des représentations. C'est, par essence, un spectacle vivant qui a donc besoin d'épaisseur, de reprises, d'ajustements progressifs. Écoutons les jeunes générations qui n'attendent pas du théâtre une démocratisation des savoirs mais une réelle prise de risque, une confrontation existentielle avec ce que nous devons traverser en ces sombres temps. N'acceptons pas qu'une partie du théâtre institutionnel devienne un échange de bonnes convenances où l'on produit pour de mauvaises raisons trop de spectacles fatigués dès la première représentation, sans enjeu véritable, si ce n'est pour réassurer le narcissisme de professionnels de la profession et le fonctionnement des institutions. Faisons en sorte que se multiplient des scènes alternatives, des friches, des ateliers où intensité du travail rime avec fragilité et fragilité avec poésie et enjeux. Soutenons toutes celles et ceux qui, bien souvent collectivement, redéfinissent à leurs risques et périls la cartographie traditionnelle du théâtre en faisant imploser les notions fondatrices de metteur en scène, de comédien, de spectateur... Cela à partir de collectifs, sans hésiter à rendre "impure" la discipline, grâce à la danse, à la performance, au cirque, aux

musiques de tous les répertoires. Spectateurs, nous sommes entraînés dans une sorte de sarabande où la mort rôde et où, grâce au noir et dans le noir, tous les soirs, nous avons le sentiment d'être des individus singuliers faisant partie d'une communauté et de pouvoir approcher avec volupté la certitude de notre finitude.

OceanofPDF.com

Je remercie les metteurs en scène qui m'ont accordé leur confiance et que j'ai la chance de rencontrer régulièrement dans le cadre de mes travaux universitaires et radiophoniques. Les paroles des artistes publiées dans ce livre découlent de ces moments.

OceanofPDF.com

DANS LA COLLECTION “LE TEMPS DU THÉÂTRE”
EN VERSION NUMÉRIQUE

OSTERMEIER Thomas, *Le théâtre et la peur*, 2016.

PY Olivier, *Les Mille et Une définitions du théâtre*, (version standard et version audio enrichie avec les voix d’Élizabeth Mazev et Olivier Py) 2013.

DANS LA MÊME COLLECTION
EN VERSION NUMÉRIQUE

ABKARIAN Simon, *Ménélas rapsodie*, 2012.

ANNE Catherine, *Une année sans été*, 2013.

AUBERT Marion, *Saga des habitants du val de Moldavie suivi de Conseils pour une jeune épouse*, 2012.

BADIOU Alain, *Le Second procès de Socrate*, 2015.

BENAMEUR Jeanne, *Je vis sous l’œil du chien suivi de L’Homme de longue peine*, 2013.

BERTHOLET Mathieu, *Shadow Houses suivi de Case Study Houses*, 2012.

BLIER Bertrand, *Désolé pour la moquette*, 2012.

CARRIERE Jean-Claude, *Audition*, 2012.

CENDREY Jean-Yves, *Pauvre maison de nos rêves suivi de L’herbe tendre*, 2012.

CHALEM Denise, *Paris 7e, mes plus belles vacances*, 2012.

COMPAGNIE Les Sans Cou, *Notre crâne comme accessoire*, 2016.

DARLEY Emmanuel, *Aujourd’hui Martine*, 2012.

DE VOS Rémi, *Débrayage suivi de Beyrouth Hotel*, 2012.

—, *Le ravissement d’Adèle*, 2012.

—, *Les Cinq sens suivi de Toute ma vie j’ai fait des choses que je savais pas faire*, 2016.

DURIF Eugène, *Le petit bois suivi de Le fredon des taiseux*, 2012.

- FORTI Laura, *Les nuages retournent à la maison*, 2012.
- FRÉCHETTE Carole, *Je pense à Yu* suivi de *Entrefilet*, 2013.
- , *Small Talk*, 2014.
- GRUMBERG Jean-Claude, *Moi je crois pas !*, 2012.
- , *La vie sexuelle des mollusques*, 2016.
- HONORÉ Christophe, *La Faculté* suivi de *Un jeune se tue*, 2012.
- , *Violentes femmes*, 2015.
- IBSEN Henrik, *Le Constructeur Solness*, 2013.
- , *Le Canard sauvage*, 2014.
- LESCOT David, *Les Jeunes* suivi de *On refait tout et de Réfection*, 2013.
- MCLEAN Linda, *Un jour ou l'autre* suivi de *Ce qu'est l'amour* suivi de *Sex & God*, 2015.
- MULLER Florence, *La Beauté, recherche et développements* suivi de *La Queue du Mickey*, 2015.
- POMMERAT Joël, *Cercles / Fictions*, 2012.
- , *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*, 2012.
- , *Pinocchio*, 2013.
- , *Cendrillon*, 2013.
- , *Au monde*, 2013.
- , *Le Petit Chaperon rouge*, 2013.
- , *Ça ira (1) Fin de Louis*, 2016.
- POMMIER Frédéric, *Le Prix des boîtes*, 2013.
- PY Olivier, *Orlando ou l'impatience*, 2014.
- RIBES Jean-Michel, *Théâtre sans animaux*, 2013.
- , *Par-delà les marronniers*, 2016.
- VINCENT Guillaume, *La nuit tombe...*, 2012.
- VON KLEIST Heinrich, *Le prince de Hombourg*, 2014.
- ZAHND René, *Guillaume Tell*, 2015.

DANS LA COLLECTION “APPRENDRE”
EN VERSION NUMÉRIQUE

- BROOK Peter, *Avec Shakespeare*, 2015.
—, *Le diable c’est l’ennui*, 2015.
BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat*, 2015.
CHABRIER Jean-Paul, *Une reine en exil*, 2012.
CITTI Marc, *Les Enfants de Chéreau*, 2015.
DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, 2013.
MÉVEL Matthieu, *L’Acteur singulier*, 2015.
POISSON Georges, *Tel était Molière*, 2014.
PY Olivier, *Cultivez votre tempête*, 2012.
WALLON Emmanuel, *Scènes de la critique*, 2015.

DANS LA COLLECTION “METTRE EN SCÈNE”
EN VERSION NUMÉRIQUE

- MAURIN Frédéric, *Ivo van Hove*, 2014.
POLIAKOV Stéphane, *Constantin Stanislavski*, 2015.

OceanofPDF.com

Ouvrage réalisé
par le Studio [Actes Sud](#)

[OceanofPDF.com](#)