

SANDRA FREEMAN

Le théâtre contemporain

Le théâtre en France

Au mois de septembre 1993, j'ai eu une longue discussion avec le conseiller littéraire du Théâtre Des Treize Vents, à Montpellier, Jean-Michel Vives, au sujet du théâtre contemporain en France. M. Vives passe une grande partie de son temps à lire des textes dramatiques d'auteurs connus et débutants, donc son opinion est celle d'un homme renseigné, sur le plan littéraire aussi bien que professionnel. Il sait de quoi il parle. Ce qu'il m'a dit était que la plupart des textes écrits par de jeunes auteurs français ne l'intéressent guère, qu'il préfère chercher ailleurs en Europe quelque chose de nouveau, de surprenant. Les deux créations les plus importantes du Théâtre Des Treize Vents, – qui est le centre national d'art dramatique du Languedoc-Roussillon – pendant la saison 1993-94 sont *L'Alceste* d'Euripide et *Marchands de Caoutchouc*, d'un auteur israélien, Hanoch Levin. Le premier est une redécouverte d'une fable extraordinaire qui est censée nous séduire par son originalité. Jaques Nichet, directeur du théâtre, et metteur en scène, écrit: «Comment expliquer qu'un texte écrit il y a tant de siècles, nous touche encore? C'est à ce mystère, ce miracle, que nous invitons le public. Une représentation n'est-elle pas une résurrection?» Le monde de la mythologie grecque nous paraît aussi exotique que les pays orientaux, mais en même temps il nous rappelle le fond de nos propres rêves. Il y a le même mélange de l'insolite et du familier dans la deuxième pièce, une farce juive, par le plus grand auteur israélien contemporain, inconnu jusqu'à maintenant en France. L'exotisme est dans l'humour juif, le familier est dans sa préoccupation avec les préservatifs. La troisième création de la saison sera l'adaptation d'un roman anglais de David Garnett, *La Femme changée en Renard*, qui traite de la métamorphose d'une dame en petit renard rouge. L'étrangeté de cette situation est évidente.

Cette préférence pour tout ce qui n'est pas français, le refus d'un théâtre qui raconte la vie quotidienne française, s'accorde bien avec la forte influence des troupes et des comédiens étrangers qui s'est manifestée cet été au *Festival de Théâtre d'Avignon*. Ce festival, qui est l'un des plus importants d'Europe, attire un public énorme. Environ trois millions quatre cent mille spectateurs sont venus aux spectacles officiels (soixante-huit cette année) et aux spectacles «off» (trois cent soixante-six). Les spectateurs et les comédiens aussi sont de plus en plus internationaux. Ce festival du théâtre français revêt un caractère de plus en plus mondial. Il y a des comédiens étrangers qui jouent aussi dans des pièces françaises qui apportent à la représentation un élément nouveau. Au mois de juillet, France-Culture a diffusé une longue émission sur les comédiens et les troupes étrangères à Avignon. Presque tout le monde était d'accord que cette présence apportait un enri-

chissement extraordinaire, qui fournissait les moyens de s'élancer dans de nouvelles directions, de dépasser les limites du langage pour créer des formes artistiques plus universelles, plus poétiques.

Bernard Faivre D'Arcier, directeur du festival, a écrit dans son introduction au programme de 1994: «Beaucoup de productions [...] devraient témoigner du souci apporté à l'essence même du théâtre: des textes, des compositions interprétées par des acteurs, des danseurs, des musiciens, même. Les effets d'image de création, de «spectacularisation» passent à l'arrière-plan. Il y a plutôt recherche de manifeste, de construction, de pulsion fraîche; pour un nouvel humanisme, un besoin de collectif qui ne passe pas d'ailleurs par le dictatisme ou le politique, mais plutôt par la poésie.»

La poésie, les mythes et les rêves sont étroitement liés les uns aux autres car tous les trois servent à révéler des vérités cachées. L'avant-garde mettait à nu ces vérités en se servant de la poésie, des rêves, des personnages mythiques. A Avignon, cette année, les organisateurs sont retournés à l'avant-garde pour quatre mises en scène de Christian Schiaretti, un programme tout à fait européen, qui débute avec une pièce surréaliste d'un auteur français, Roger Vitrac, suivie par des textes d'origine polonaise, italienne, et allemande¹. La mise en scène de Vitrac créée pour le festival, est un choix important, car les premières pièces de cet auteur, réalisées par Antonin Artaud pendant les années 20, ont été longtemps ignorées. Il y a eu des reprises de ses œuvres plus accessibles, surtout *Victor ou les enfants au pouvoir*, mais *Les Mystères de l'amour* est profondément déroutant pour le spectateur qui doit entrer complètement dans un univers de rêve, où il y a des transformations inexplicables, des juxtapositions de l'ordinaire, de l'extraordinaire et de l'impossible. Peu à peu, à travers des scènes inexplicables, le public abandonne la raison pour trouver enfin dans l'irrationnel de l'inconscient, le mystère des émotions les plus profondes. L'aspect visuel de la représentation est aussi important, même plus important que le dialogue. Le décor, les costumes, les gestes, l'apparence physique des personnages, fournissent un texte qui n'est pas toujours en accord avec les répliques. Prenons, par exemple, une scène entre deux amants, où les gestes et les mots se contredisent:

Dovic: Ah! Non. Pas de scandale ici, n'est-ce-pas? Je proteste, Léa. (Il la gifle). Je t'ai toujours aimée. (Il la pince). Je t'aime encore. (Il la mord). Il faut me rendre cette justice. (Il lui tire les oreilles). Avais-je des sueurs froides? (Il lui crache au visage). Je te caressais les seins et les joues. (Il lui donne des coups de pied). Il n'y en avait que pour toi. (Il fait mine de l'étrangler). Tu es partie. (Il la secoue violemment). T'en ai-je voulu? (Il lui donne des coups de poing). Je suis bon. (Il la jette à terre). Je t'ai déjà pardonné. (Il la traîne par les cheveux autour de la loge).

L'onirisme, la poésie, l'insolite – voilà des éléments caractéristiques d'une grande partie de la production théâtrale en France depuis dix ans. Si j'ai

commencé par des références à des représentations dans le Midi de la France, loin de Paris, c'est parce que c'est à Avignon que les Parisiens vraiment amateurs du théâtre se rendent pour constater les nouvelles tendances, et ce sont les centres dramatiques nationaux, tels que le Théâtre Des Treize Vents, qui reçoivent d'importantes subventions qui leur permettent de prendre des risques avec de nouvelles créations. Mais si on regarde Paris, l'influence de l'étranger dont j'ai déjà parlé, est toujours évidente dans les traductions d'auteurs européens. Au début de 1994, il y aura une saison russe dans plusieurs salles.

Il faut remarquer que le théâtre français s'est ouvert, il y a bien des années, aux dramaturges et aux metteurs en scène étrangers. Les auteurs du «nouveau théâtre» n'étaient guère d'origine française – Adamov, Arrabal, Ionesco, Beckett, même au début du siècle, Apollinaire (polonais d'origine, né en Italie) – ont laissé des traces inoubliables. Il est très intéressant de noter que l'auteur le plus joué en France actuellement est Beckett, et qu'une nouvelle mise en scène de *Les Chaises* de Ionesco vient d'ouvrir à Paris. Ce sont peut-être ces auteurs-ci qui ont vraiment deshabitué le public français des pièces bien faites, des dialogues raisonnables, des structures classiques, qui lui ont appris à se méfier du langage, à reconnaître l'inefficacité de sa propre langue. Leur vision, au fond, est restée la vision de l'étranger, déséquilibrée, dans un monde qui n'a aucune signification reconnaissable. L'avant-garde a déstabilisé le public qui a fini par prendre goût à ce manque d'équilibre, à l'absence de points de repère...

Pour trouver ce théâtre plutôt expérimental à Paris, les spectateurs ont continué à fréquenter les lieux où ils trouveraient l'œuvre des metteurs en scène innovateurs. L'influence du metteur en scène n'a pas diminué, ce sont eux qui sont les vrais auteurs de la représentation. Si une pièce de Shakespeare est représentée par Ariane Mnouchkine, la signification de la pièce est celle choisie par Mnouchkine, qui ajoute au texte écrit un texte de représentation impressionnant.

Avec sa compagnie du Théâtre du Soleil, Mnouchkine ne cesse de créer des représentations de textes connus et inconnus à la Cartoucherie à Paris. Elle a choisi des pièces de Shakespeare plutôt que des classiques français, ce qui lui a permis de travailler avec sa troupe par des improvisations. Shakespeare est moins connu du public français et les possibilités de représentation des textes sont riches.

La création au Théâtre du Soleil implique création collective, une façon de travailler propre à chaque acteur, apportant ses propres dons, ses propres idées, non seulement au rôle mais aussi à la pièce. Les répétitions ne sont pas de simples «répétitions» puisque les acteurs se réunissent pour inventer quelque chose ensemble. Le travail de l'acteur, le travail du metteur en scène, a une importance égale à celle de l'auteur, même un auteur tel que Shakespeare.

Après une représentation de Henry IV en 1984, Mnouchkine a voulu

traiter un sujet contemporain. Elle a demandé à son amie Hélène Cixous d'écrire une pièce sur le Cambodge. La troupe entière a fait des recherches historiques. En 1985 *Norodom Sihanouk*, dès sa première représentation, a provoqué des critiques à cause de l'attitude sympathisante envers Sihanouk et de la condamnation totale de Henry Kissinger. On a trouvé l'analyse politique superficielle, l'attitude envers les Cambodgiens condescendante. Néanmoins, Mnouchkine a été assez contente de la collaboration pour demander à Cixous d'écrire une pièce sur l'histoire de l'Inde. Cette pièce, *L'Indiade*, a eu sa première représentation en 1987 et a été mieux reçue.

Il est vrai qu'au début de sa carrière, Mnouchkine a été inspirée par l'histoire de la France, elle qui avait un père russe et une mère anglaise. Ses spectacles les plus connus étaient *1789* et *1793*, qui avaient tous les deux pour sujet la révolution française. Elle a aussi réalisé un film sur la vie de Molière. Mais l'étranger la fascine toujours, elle trouve plus facile de faire des remarques sur la société française en se servant d'exemples tirés de cultures différentes.

Depuis 1968, Mnouchkine a une réputation extraordinaire qui est pareille à celle d'un autre metteur en scène d'origine russe, Peter Brook. Ce dernier est nettement moins «français» que Mnouchkine – dont l'éducation a été tout à fait française – car il a travaillé en Angleterre jusqu'en 1970. Il a reçu des sommes importantes pour fonder à Paris le Centre International de Recherches Théâtrales. Lui, et une compagnie tout à fait internationale d'acteurs, se sont installés, finalement, dans un ancien théâtre de Music-Hall, derrière la Gare du Nord. C'est ici, aux Bouffes du Nord, qu'ils ont travaillé sur des interprétations étonnantes des Classiques, telles que *Timon d'Athènes* (Shakespeare) et *La Cerisaie* (Tchekov), aussi bien que des créations inspirées par des textes anthropologiques, psychologiques², et par des mythes orientaux.

Il serait difficile de dire lequel de ces deux metteurs en scène est le plus estimé en France, car la qualité de leur travail due à leur dédication totale est indisputable dans chaque cas. Néanmoins, il serait difficile de nier que la mise en scène la plus remarquable des années 80, voire du siècle, ait été *Le Mahabharata*, une adaptation du poème épique le plus long du monde, quatre fois plus long que la Bible. Ce poème est au cœur de la culture hindoue en Inde. C'est une source d'inspiration pour la danse, le cinéma, le théâtre, et même les bandes dessinées asiatiques.

Peter Brook a demandé au scénariste Jean-Claude Carrière d'en faire une pièce en français. Il a fallu trois ans pour écrire un texte, six mois de répétitions, pendant lesquelles les acteurs ont fait un voyage en Inde, pour que le texte devienne représentation. Et quelle représentation! Au Festival d'Avignon de 1985, des spectateurs ébahis se sont rendus à une carrière non loin de la ville pour assister à un cycle de trois pièces qui a duré à peu près douze heures. Brook croit que cette vision d'une société sur le bord de la destruction, ce grand poème du monde nous renvoie une réflexion fidèle

de notre époque. Expression plutôt anonyme de l'essentiel de la vie humaine, selon Brook, *Le Mahabharata* appartient au monde.

C'est une épopée d'une telle richesse qu'il n'existe rien dans le monde qui ne s'y trouve. L'universalité de la légende a été soulignée dans la représentation par la diversité des nationalités des acteurs, venus de dix-huit pays. Brook s'est servi de traditions aussi différentes que le cirque chinois, la danse asiatique, la comédie classique européenne. Il a mélangé plusieurs styles de jeu, afin de dépasser les limites du particulier; ce qu'il a cherché, ce qu'il cherche, dans tout ce qu'il fait, c'est la façon la plus efficace de raconter une histoire. Pour lui, l'acteur doit être avant tout un raconteur. L'histoire qu'il raconte doit être compréhensible pour tout être humain. La guerre terrible entre deux familles indiennes est à la fois étrange à la culture européenne et tout à fait familière. Brook, plus que tout autre metteur en scène, croit au mystère de la représentation théâtrale. Pour lui, cette représentation doit s'adresser à la connaissance que nous avons tous, mais que nous ignorons, de ce que nous partageons, la connaissance d'un esprit universel.

Depuis la création du *Mahabharata*, Brook n'a rien fait de si ambitieux. La longueur de la pièce, la distribution de rôles, étaient impossibles à reproduire. Un pareil spectacle est épuisant. Peut-être que c'est son chef d'œuvre aux yeux du public. Pour Brook lui-même, toutes ses mises en scène ont la même importance puisqu'elles servent toutes à approfondir le mystère de l'âme. Son théâtre est sacré, une représentation théâtrale sert à unir le public et les acteurs en un rite encore plus significatif qu'un rite religieux.

Il serait intéressant de signaler que le «maître» de Brook, l'homme de théâtre qui l'a inspiré dès ses débuts, est Antonin Artaud, le metteur en scène des *Mystères de l'Amour* de Vitrac.

Dans son livre *Le Théâtre et son double*, Artaud avait proposé un théâtre qui ressemble plus au théâtre oriental, qui transmette son sens, non pas à travers l'intelligence, mais à travers l'organisme même du spectateur. En tant que surréaliste, Artaud croyait découvrir des vérités en dépassant la raison. Donc, il faudrait que l'acteur ait la force de changer la sensibilité du spectateur. Il ressemble à un magicien et le spectacle est une série de sortilèges. La magie, la cérémonie, le rite, voilà des mots essentiels pour Artaud et aussi pour Brook. Le jeu transforme la réalité crue de tous les jours pour nous permettre d'apprécier la réalité cachée derrière l'apparence. La formation de l'acteur donc est longue, un développement de toutes ses capacités physiques. Le jeu demande plus de souplesse que la vie, plus d'énergie. Cette énergie du comédien le transforme et nous transforme en même temps. Les répétitions du *Mahabharata* ont duré trois mois, mais la formation des acteurs dure des années. Les acteurs de Brook ne deviennent pas des vedettes. Ils se perfectionnent constamment afin d'accomplir la magie du théâtre.

Si je me suis concentrée sur Brook, c'est parce qu'il semble très français dans sa recherche d'un théâtre qui doit aller au-delà des bornes de la

nationalité. Il se place dans une tradition instaurée par les surréalistes, toujours vivante à la fin du siècle.

Il y a d'autres metteurs en scène dont le nom a garanti un grand public pour n'importe quel spectacle. Antoine Vitez, nommé en 1980 directeur du Théâtre National de Chaillot, et ensuite en 1988 de la Comédie Française, s'est établi un intellectuel du théâtre qui a associé la philosophie à la pratique. Malheureusement, Vitez est mort en avril 1990, trop tôt pour avoir réalisé son programme de réformes. Presqu'aussi respecté que Vitez, il y a Patrice Chéreau. A part toutes ses mises en scène de classiques français, de Shakespeare, de Wagner, Chéreau a formé une de ces associations entre metteur en scène et auteur qui ont tellement enrichi le théâtre français au vingtième siècle. Son protégé, à lui, était Bernard-Marie Koltès, le jeune auteur le plus important de la décennie 80-90. Malheureusement, Koltès, qui est mort en 1989, n'a laissé que quatre pièces et un monologue³. David Bradby, dans son article sur cette période en France, constate qu'il y a deux éléments fondamentaux dans le théâtre de Koltès, qui avait beaucoup voyagé et vécu en Afrique – un mélange de races et des «deals», des transactions entre les personnages⁴. Je ne vais pas donner des résumés de ces pièces, car raconter l'histoire d'une pièce ne transmet jamais la force du drame. Il suffit de signaler que par son langage, par ses situations dramatiques, par les échos dans le dialogue d'autres pays, d'autres idées, une mythologie non-européenne, Koltès s'est fortement imposé sur l'imagination de Chéreau, lui a donné le point de départ nécessaire pour créer un grand spectacle.

Il serait un peu injuste de ne pas citer le nom d'Armand Gatti dans un article qui traite du théâtre actuel. Depuis plusieurs années Gatti s'occupe d'organiser des événements dramatiques à propos d'un fait historique, d'une question politique. En juillet 1993, à Marseille, il a fait revivre un incident oublié, honteux de l'histoire de la région. Les 23 et 24 janvier 1943, huit cents juifs marseillais, hommes, femmes et enfants ont été saisis et déportés vers le camp d'extermination de Sobibor, et gazés dès leur arrivée. Depuis janvier, quatre-vingt stagiaires avaient cherché à retrouver les traces de ces personnes disparues, dont la disparition n'est marquée ni par un monument, ni par le nom d'une rue. Le spectacle qui en a résulté, *Adam Quoi* fut une pièce encore plus extraordinaire que *Le Mahabharata*. Elle a duré dix-neuf heures, rassemblé cent vingt participants, s'est étendue sur deux journées, y compris quatorze chapitres, dans sept lieux différents. Les personnages sont des «Alphabets». Pourquoi? Voici la réponse de l'auteur. «[...] Depuis Auschwitz l'Innommable, tous les mots sont pervertis. On ne peut plus, aujourd'hui, parler innocemment de l'eau, de la terre, du ciel et du feu»⁵. Il explique qu'il faut réinventer les signes, repartir au commencement, rouvrir le livre à la première page, et reconvoquer les systèmes d'écriture pour les interroger. *Adam Quoi* est une interrogation continue. Les participants, le public cherchent sans jamais trouver de réponses. Des scènes inachevées, des fragments... Pour que nous nous rappelions, le voi-

sins d'un juif parti pour Sobibor a écrit à un des stagiaires: «Qui n'essaie pas de comprendre et de dire est complice. Ton travail avec Gatti est important. Il fait de toi un messenger pour les autres. Ce travail ne durera qu'un temps [...] Essayez d'en tirer cette richesse, apprendre à être messenger, à porter la connaissance [...] Simplement dans n'importe quel domaine, par esprit de survie collective»⁵.

Pour terminer, je vais parler d'une institution bien française – Les Folies Bergère. Vers la fin de 1993, ce théâtre célèbre a été réouvert après un an de fermeture. Le nouveau spectacle (sous la direction d'un argentin, Alfredo Arias) ne ressemble guère aux tableaux artistiques et au Music-Hall traditionnels. Depuis vingt ans, Arias met en scène des opérettes, des revues, des comédies musicales. Ce qu'il a inventé pour Les Folies est une revue qui raconte une histoire, l'histoire des Folies. Mais c'est une histoire pas claire. On procède par associations; c'est une déconstruction de ce que Les Folies ont été jusqu'à maintenant. Les décors, les costumes sont surprenants, les artistes manquent de finesse (Arias est descendu dans le métro chercher certaines de ses «stars»). Il y a une scène où une chanson d'amour est chantée par deux femmes déguisées en hommes et deux hommes déguisés en femmes. On pourrait dire que l'effet est celui d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar.

Et nous voilà presque à notre point de départ: l'attraction qu'exercent sur les Français l'onirique, l'exotique, et l'insolite.

Notes

- ¹ *Les mystères de l'amour* de Roger Vitrac. *La poule d'eau* de Stanislaw Witkiewicz. *L'homme, la bête et la vertu* de Luigi Pirandello. *La noce chez les petits bourgeois*, de Bertolt Brecht.
- ² *The mountain people* de E. Turnbull. *The Man who thought his wife was a hat* de O. Sacks.
- ³ *Combat de nègre et de chiens* (1983). *Quai west* (1986). *Dans la solitude des champs de coton*, (1987). *Le retour au désert* (1988). Le monologue s'appelle *La nuit juste avant les forêts* repris au Festival d'Avignon (1993).
- ⁴ David Bradby, *A modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, 1991.
- ⁵ Cite par René Solis dans *Libération* 22, 30 juillet 1993.

M

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Voici une liste des prix littéraires les plus prestigieux attribués en France en 1993.

Prix	Auteur	Titre	Éditeur
Goncourt	Amin Maalouf	Le rocher de Tanios	Grasset
Académie française	Philippe Beaussant	Héloïse	Gallimard
Renaudot	Nicolas Bréhal	Les corps célestes	Gallimard
Médicis	Emmanuelle Bernheim	Sa femme	Gallimard
Femina	Marc Lambron	L'œil du silence	Flammarion
Interallié	Jean-Pierre Dufrenoy	Le dernier amour d'Aramis	Grasset

Olof Eriksson

STIG STRÖMHOLM

*Défense et illustration et Rivarol – ébauche d'une réflexion historique sur la francophonie**

Mesdames et Messieurs,

Vous l'avez certainement déjà deviné: la rubrique, consciemment énigmatique, de cette conférence, ou plutôt de cette causerie, fait allusion à deux ouvrages célèbres, qui marquent deux étapes particulièrement importantes dans l'histoire de la littérature et surtout de la langue française. Un esprit imbu de théories modernes parlerait peut-être de deux jalons dans l'évolution de la sociolinguistique internationale et comparée.

«Défense et illustration», en répétant ces mots, vous vous rappelez sans aucun doute le livre de Joachim du Bellay, cette première expression – que l'anachronisme soit pardonné – d'une francophonie consciente, voire militante. C'est en 1549 que le jeune poète angevin, ami de Ronsard et membre de la Pléiade, lance son appel patriotique et passionné pour la langue et les lettres nationales, dédaignées par les intellectuels de l'époque.

L'ouvrage de Joachim du Bellay se situe donc, si vous voulez bien, avant l'aube de cette longue journée éclatante qui verra briller la langue française en plein soleil, de la période de grandeur incomparable et généralement reconnue qui commence à peu près un siècle après du Bellay et dont le crépuscule, d'ailleurs inégal et encore loin d'avoir atteint le stade de nuit, s'annonce au commencement du XIX^e siècle.

Le nom de Rivarol évoque une autre étape du cheminement de la langue française. A s'en tenir au message, et aux conclusions, du journaliste piémontais dans son Discours sur l'Universalité de la langue française, couronné par l'Académie de Berlin en 1784, on dirait que cet ouvrage marque l'apogée, que c'est le soleil de midi qui brille sur la langue que Rivarol étudie avec tant de perspicacité et d'enthousiasme. Or, nous savons aujourd'hui que l'après-midi est déjà assez avancé. Qu'on le regrette ou non, il n'y a pas à dire: la Révolution constitue non seulement une rupture, ou plutôt une fracture dont la cicatrice demeure, dans l'histoire de France; elle marque également une rupture dans les rapports culturels avec une Europe qui, malgré l'effervescence révolutionnaire momentanée dans certains milieux et malgré l'éblouissement que provoque l'épopée napoléonienne, ne se veut ni républicaine à la française ni tributaire à l'impériale.

C'est donc en partant des jalons que sont les ouvrages de Joachim du

* Discours prononcé à l'occasion du séminaire de français organisé par Kurssekreteriatet, Uppsala universitet, le 28 janvier 1994.