

Création artistique

M. JACQUES NICHET, professeur associé

COURS : LE THÉÂTRE N'EXISTE PAS

Nous avons assisté depuis une quarantaine d'années à tant de singulières métamorphoses théâtrales : elles ont bousculé et renversé hardiment les traditions de l'art dramatique. Comment s'expliquent de telles transformations ? De quelles diverses façons se sont inventées ces formes insoupçonnées, ces visions inconnues ? Est-ce encore du théâtre ? Il arrive qu'un spectacle fasse événement en divisant le public et la critique. Un camp attaque le réalisateur au nom de l'art assassiné, l'autre l'acclame au nom de l'art régénéré.

Zola a donné, il y a plus d'un siècle, un conseil aux artistes pris dans les querelles du moment : « Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre, répondez carrément : le théâtre n'existe pas. Il y a des théâtres et je cherche le mien ».

De cette pratique en effet, ne surgissent que des formes singulières, dissemblables, passagères... Et Zola insiste avec fermeté : « Il n'y a pas d'absolu, jamais ! Dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain ! »

Les affirmations de Zola n'ont jamais visé aussi juste qu'aujourd'hui. En réponse à la bousculade et à la fragmentation d'un monde échappant à nos repères, les spectacles n'ont cessé de se multiplier et de se différencier. Ils tentent de faire écho à nos douloureuses impressions de désorientation et d'incertitude. Les artistes, chacun à sa manière, essaient de réagir par d'autres pratiques, d'autres alliances, d'autres modes de production.

« Quand donc cesserez-vous de vous identifier à la forme qui vous définit ? », s'indigne Gombrowicz. Aucune forme, à elle seule, ne peut définir le théâtre qui ne cesse d'échapper à son identité, depuis la nuit des temps. Nous allons partir à la recherche de spectacles singuliers désormais effacés.

Mon plus grand plaisir serait de retrouver le choc d'une surprise, le surgissement de l'émotion comme pour la première fois, le soir où nous avons vu *Orlando Furioso* de Luca Ronconi, *Les clowns* et *1789* d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, *Un garçon dit au revoir à sa mère* et *Fire* de Peter Schumann et du Bread and Puppet, *le Chant du bouc* de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, *La classe morte* de Tadeusz Kantor, *Les aveugles* de Maeterlinck dans la fantasmagorie de Denis Marleau, *L'acte inconnu* de Valère Novarina, n'importe quelle œuvre de Pina Bausch. Il y a quarante ans, tous ces spectacles étaient inimaginables. « Si tu peux l'imaginer, tu peux le faire » dit le sculpteur Calder. Il a juste fallu un artiste un jour pour les imaginer.

Luca Ronconi : *Orlando Furioso*

Le 4 juillet 1969, en créant *Orlando Furioso* dans l'église San Niccolo à Spolete, Luca Ronconi brise les barrières traditionnelles qui séparent la scène de la salle. Comme le disait dans un sourire Augusto Boal, « on peut faire du théâtre partout, même dans un théâtre ! »

Pour la reprise à Paris, en mai 1970, on entre dans un des pavillons Baltard, on trouve un espace vide, sans gradins ni plateau. On reste debout, ici ou là, sans trop savoir où tourner les yeux. On se sent quelque peu égaré, loin des repères habituels d'un « *Teatro stabile* » : l'instabilité est annoncée d'entrée de jeu.

Soudain, du milieu de la foule, surgit un premier acteur. On ne le voit que jusqu'aux genoux, tant les têtes des spectateurs sont serrées autour de lui. Il est impossible d'apercevoir le chariot roulant qui le porte en le faisant tourner. C'est ainsi qu'apparaît Astolphe, lançant à la ronde, comme un conteur au milieu d'une place publique, les premiers vers du poème de l'Arioste :

Je chante les dames, les chevaliers, les armes, les amours,
Les faits de courtoisie, les audacieuses entreprises...

Aussitôt des quatre coins surviennent quatre chevaliers sur leurs montures de bois et de tôle d'acier, chacun à la recherche de sa bien-aimée. Ces figures caracolantes fendent la foule, entraînées par d'invisibles chariots poussés à la main. « Les quatre comédiens s'emploient à perturber le public, à chasser les spectateurs de la place qu'ils croyaient avoir trouvée pour toute la durée de la représentation » (Franco Quadri). La troupe des acteurs joue ainsi avec l'attroupement des spectateurs. La foule sert de décor. Les épais taillis au travers desquels errent ces cavaliers se confondent avec la cohue qui les entoure. L'épopée fait corps avec le public.

Aux yeux de Ronconi, ce recours aux chariots affirme « le transfert primaire, très grossier, des principes de simultanéité et de mobilité présents dans le poème ». Les machines roulent en tous sens et peuvent s'arrêter n'importe où. Les scènes qu'elles portent peuvent se dérouler successivement ou simultanément, dispersées ou rassemblées dans l'espace. Ces plateaux mobiles forment le grand jeu « des monts et des merveilles » : certains chariots, beaucoup plus élevés, traversent la foule comme au temps du Carnaval, en portant et en animant des monstres (l'ourse

marine sous la figure d'un squelette préhistorique) ou des merveilles (l'hippogriffe, monté par Astolphe, qui s'élève dans les airs pour aller « reprendre la raison de Roland égarée dans la lune »).

À l'évocation du Carnaval s'ajoute celle des jeux forains, du cirque, des marionnettes siciliennes, du music-hall, de l'opéra bouffe ; et comme rien n'arrête la fantaisie des acteurs, la bande dessinée japonaise ou le cinéma sont aussi mis à contribution. Cette revue échevelée enchaîne ou mêle les attractions les plus variées, dans la polyphonie ou la cacophonie.

Ces machines de guerre, ces praticables de cirque, ces estrades foraines, ces manèges d'enfants, ces joutes carnavalesques semblent se déplacer sur un terrain de foire. La représentation prend des allures de fête populaire. De nombreux spectateurs ont envie d'aller voir ailleurs le spectacle qui leur échappe en acceptant de perdre ce qui désormais se joue dans leur dos.

Georges Banu a bien noté la hantise de Ronconi : « Si on regarde longtemps une image immobile, on s'ennuie ». À travers *Orlando Furioso*, le réalisateur exalte son *credo* : « Selon moi, l'espace est toujours lié à la mobilité de l'acteur ou à la mobilité de quelque chose ». Les chariots ne cessent de courir çà et là. Cette course vaut un discours (« *discurrere* », discourir, courir çà et là) : croisements, séparations, poursuites, accostages, affrontements, tout n'est que rencontre ou rupture. Ces élans discontinus, ces fuites éperdues dévoilent un monde où plus personne n'est maître de son destin. Chacun des héros de l'Arioste est ballotté par les vents de la fortune ou de la passion : les tempêtes sont toujours plus fortes que les marins. De la même manière, les spectateurs sont bousculés par tout ce charroi, ils sont plongés dans la même confusion que les figures qu'ils tentent de suivre au milieu de la bousculade.

En abolissant toute clôture, Ronconi réalise un des souhaits d'Artaud : « C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces que nous préconisons un spectacle tournant et qui, au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répandent ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs ».

Cette immersion de chacun au milieu d'une partie des multiples représentations dispersées à travers le pavillon Baltard empêche tout regard d'ensemble. Le spectacle est-il encore « la chose du public », quand le public se trouve débordé et parfois noyé ? Après avoir vu cet événement, j'étais incapable de m'en donner une image globale. Mais c'est justement ce que revendique Ronconi : « Ce spectacle doit être *vécu* par le public, et non vu et jugé ». À ses yeux, cette expérience originale (qui ne sera jamais répétée, à ma connaissance) invite le public à une « véritable participation ». C'est un fait, les spectateurs sont manifestement heureux de contribuer avec les acteurs à ce chambardement du théâtre, à cette explosion de simultanéité, à ce foisonnement de jeux, à ces constants changements de registre. Tout respire une liberté joueuse, une allégresse partagée.

Cette joyeuse effervescence théâtrale me semble avoir été « vécue » en 1970 comme un écho des luttes et des tumultes de mai 1968. Mais quarante ans après, je me demande si cette « expérience » (Ronconi insiste sur ce mot) ne portait pas en elle un tout autre sens que nous ne pouvions sans doute pas percevoir à l'époque.

Sous prétexte de nous donner à voir d'anciennes histoires merveilleuses, Ronconi n'a-t-il pas inventé une forme évocatrice d'un monde qui nous échappe, dont personne ne peut avoir une image globale, un monde irréprésentable ? Il n'y a plus de repères communs, tout se décentre constamment, les événements se superposent dans la confusion, l'accélération et la dispersion de ce qui nous entoure si fugitivement donnent le vertige. La réalité même se dissout sous un flux d'images différentes. Mais où tout cela nous conduit-il ? À un étrange final qui renverse de manière inattendue cette incessante mobilité. La fête éperdue d'*Orlando Furioso* est brusquement interrompue : des machinistes déploient des panneaux grillagés divisant tout l'espace. Spectateurs, acteurs se retrouvent piégés dans une nasse. Un magicien les tient tous enfermés dans son labyrinthe. Chacun se sent coincé, plus personne ne bouge. Si Ronconi avait pu réaliser jusqu'au bout son désir, le public aurait été chassé violemment du théâtre et jeté à la rue !

Je vois là une prémonition des temps amers que nous vivons, de notre époque d'individualisme, de repli sur soi, d'absence de perspective d'ensemble, de dépérissement de la « *res publica* ». *Orlando Furioso* ou comment, les derniers champions de la fête éteints, on sent de froides ténèbres regagner le terrain.

Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil : *Les Clowns*, 1789

« Au tout début, avoue Ariane Mnouchkine, nous n'étions ni brechtiens ni rien. Nous étions juste ensemble ». Cette formule surprenante me dit l'essentiel du Théâtre du Soleil : Ariane ne s'est jamais démentie, et c'est toujours avec une volonté acharnée qu'elle a lutté avec ses amis, contre vents et marées, pour inventer et imposer « un ensemble ».

Cet ensemble repose sur quelques règles claires, librement acceptées. En 1964, ils sont quelques-uns à se réunir en coopérative ouvrière de production : ils partagent la même passion, ils partageront les mêmes salaires. Chemin faisant, ils apprennent leur métier et découvrent leur art.

Après avoir interprété quatre pièces, la compagnie décide en 1969 de devenir l'auteur d'une œuvre qui sera la sienne, la première « création collective » du Théâtre du Soleil. Ariane demande à chaque acteur de chercher son propre clown, à partir d'un exercice appris à l'école de Jacques Lecocq. Chacun se met en apprentissage et s'exerce devant les autres, par improvisations successives. Tous découvrent ensemble une même forme d'expression qui rassemble l'art de la démarche et de la dégainé, l'art du costume excentrique et du maquillage outré, celui de la musique et de l'acrobatie, celui de la voix déformée et de la « parlure » déjantée. La piste de cirque leur permet déjà d'arpenter les chemins du théâtre oriental.

Mais n'est pas clown qui veut. Le défi se révèle cruel : chacun s'efforce d'inventer son double grotesque, se replie sur sa créature extravagante. La création passe par une série d'aboutissements individuels ou d'échecs personnels. Vingt-cinq au départ, les acteurs se retrouvent quatorze à la fin d'exténuantes répétitions. Ariane, intraitable, tranche : « Il n'y a pas d'égalité dans l'art. Il y en a qui peuvent, d'autres qui ne peuvent pas. Ils feront autre chose ».

Cette épreuve de vérité, au contact du plateau, entraîne une sévère sélection. Les uns continuent à improviser, d'autres rejoignent l'administration ou la technique, certains préfèrent partir. L'ensemble du Théâtre du Soleil n'est jamais une donnée fixe, il ne cesse jamais de varier avant et pendant les répétitions. Ariane reste maître du jeu.

La succession des entrées clownesques, souvent réussies, étouffe à la longue le rire : le spectacle ne rencontre pas l'accueil espéré. Tout le groupe, face à ce moment difficile, se soude, s'endurcit. L'ensemble se renforce en surmontant les obstacles. « Notre obstination prend racine dans *Les Clowns* » (A. M.).

Après un temps de passage à vide et d'hésitations, Ariane reprend la main. Elle ne renonce pas à cette ambition de réussir enfin une « création collective » : ce sera la Révolution française racontée par le peuple. Il n'est plus question de se mettre en jeu soi-même mais de porter sur la scène ce qui appartient à tous, la naissance de la république. Ce projet est en lui-même fédérateur : toute la troupe s'enthousiasme et se lance joyeusement dans cette épopée où le peuple se retrouve au premier plan, acteur et narrateur de l'Histoire.

Le Théâtre du Soleil ouvre un chantier et « se met à l'école » : acteurs, techniciens, administrateurs suivent tous ensemble les cours que des enseignants viennent leur donner, lisent de grands historiens, vont à la cinémathèque voir des films qui évoquent cette période. Ils ne cherchent pas « à entrer dans un monde nouveau » mais « à faire entrer un monde nouveau en eux » (T. Negri).

L'expérience précédente leur sert aussitôt. En prenant appui sur « une forme claire, directe, lumineuse », les acteurs passent aisément des clowns aux bateleurs qui depuis leurs tréteaux harangent les spectateurs : ils leur racontent les souffrances, les luttes des plus pauvres, ils mettent en évidence les figures et les tableaux de la Révolution. La troupe se sent libérée : les improvisations des uns peuvent servir aux autres et celles qui ne sont pas retenues contribuent encore à l'invention du spectacle. Tous profitent de chacun et chacun de tous. Ils portent la Révolution et la Révolution les porte.

Je n'ai jamais autant senti la force de cet ensemble qu'au moment du récit polyphonique de la prise de la Bastille. Tous les acteurs sont disséminés à travers l'espace, dans une très grande proximité avec les spectateurs. Chacun raconte à mi-voix à un petit groupe les événements de la journée. On entend à travers la salle une rumeur se répandre, faite des mêmes mots repris ici et là. On entend se répéter les bribes d'un unique récit dit par tous ces différents messagers de l'Histoire. L'exaltation lentement gagne les voix qui montent, de plus en plus vibrantes, jusqu'au cri de victoire final. Rien n'a été représenté, tout a été dit et répété, jusqu'à ce que toutes ces clameurs se rejoignent pour devenir la voix du peuple souverain.

Face à cette irrésistible montée en puissance, les acteurs, qui changent constamment de rôle, représentent aussi les différents membres de la bourgeoisie apeurée. On les voit tenter de mettre fin aux troubles de la rue. Et tous ces jeunes comédiens du Soleil, qui ont participé à l'élan de mai 68, qui sont allés jouer dans des usines occupées, s'en donnent à cœur joie pour se moquer des ennemis du mouvement.

Le public accueille triomphalement *1789* : il acclame l'entrain et la vitalité d'une troupe, le renouveau de la narration théâtrale, la découverte de la Cartoucherie, lieu si radicalement différent des salles parisiennes et une autre manière de produire un spectacle. Je crois aussi que pour une partie des spectateurs de 1970, *1789* prolongeait le désir d'une société plus transparente, plus juste, en un mot, républicaine.

Beaucoup ont été surpris au terme de la représentation par l'arrivée abrupte de Babeuf. Son discours, adressé au public dans un grand silence, prenait la forme du message final : comment fallait-il comprendre cette surprenante apologie du communisme, alors qu'étaient déjà bien connus les crimes et les turpitudes du système soviétique ?

On saisissait très vite que Babeuf prenait la parole au nom de la compagnie : le Théâtre du Soleil se reconnaissait dans sa « Société des égaux ». Dès sa fondation, l'ensemble s'était constitué sur le principe de l'égalité, ce qu'il proclamait haut et fort sous les traits du tribun, à la fin de sa première « création collective ». Sans ce principe, la troupe n'aurait pas survécu et ce spectacle n'aurait jamais eu lieu. Si ce principe éclairait la morale publique, les hommes vivraient une bien plus belle vie ensemble. Voilà ce qu'une petite communauté théâtrale tenait à dire à son public et derrière lui à la grande communauté des hommes. Le Théâtre du Soleil, sous l'impulsion d'Ariane, n'a jamais cessé de répéter ce même message à travers ses spectacles, en ouvrant parfois la Cartoucherie à ceux qui luttent, à ceux qui souffrent ou bien en faisant peindre au fronton d'un des hangars trois simples mots : « Liberté, Égalité, Fraternité ».

Peter Schumann et le Bread and Puppet Theatre : *Un homme dit au revoir à sa mère, Fire*

En 1963, Peter Schumann, en compagnie de sa femme et de trois amis, installe un atelier dans le *Lower East Side*, un des quartiers les plus pauvres de New York. Ils y accueillent aussitôt des enfants, leur apprennent à faire cuire le pain, fabriquent avec eux des masques et des marionnettes. « C'est un morceau de pain que nous vous donnons en même temps qu'un spectacle de marionnettes parce que notre pain et notre théâtre vont ensemble » (Peter Schumann).

Le Bread and Puppet Theatre a décidé de descendre du train qui fonce vers le progrès (l'image nous est donnée par le fondateur du groupe) pour se remettre à marcher normalement en sens contraire et revenir vers « la vraie texture de la vie ». Ces artistes partent à la rencontre des gens de peu pour leur raconter le monde avec leurs mains nues et quelques objets pauvres, rudimentaires, naïfs.

Sculpteur, Peter Schumann aime toujours s'exprimer à travers la matière, la terre glaise, le papier mâché ou encollé. Son poème théâtral s'invente « non avec des idées, mais dans les choses » (William Carlos Williams).

Devant l'escalade de la guerre au Vietnam, le Bread and Puppet Theatre descend dans la rue pour rejoindre les manifestations pacifistes. Dressés au bout de longues perches, d'immenses masques en lente procession lancent à la ronde leurs cris silencieux : « ils y sont plus bruyants que la circulation des voitures ». Mais le

pacifisme s'essouffle face à l'ampleur des combats. On voit de plus en plus souvent, dans les quartiers déshérités, des descentes de sergents recruteurs. En 1966, Peter Schumann réplique en montant une « pièce de rue » : *Un homme dit au revoir à sa mère*. Il vient sur les lieux mêmes ouvrir les yeux des parents trop pauvres pour refuser l'enrôlement de leurs fils. « Une œuvre d'art qui n'est pas prise en charge par une communauté, cela ne m'intéresse pas » (P. Schumann).

Le fondateur du Bread and Puppet a l'art de trouver « la force simple des fables des rues » : il raconte lui-même une histoire d'une extrême simplicité en n'employant que peu de mots qu'il articule lentement. À la nouvelle recrue qui fait ses adieux, il tend tour à tour un petit fusil de bois, un vrai masque à gaz, un avion miniature. Mais jamais il ne prononce les mots « guerre », « soldat », « armée ». Le texte ne comporte ni slogan ni explication. Il dit peu, mais tout se lit.

Voici un extrait de la pièce recueilli dans l'excellent et incontournable ouvrage de Françoise Kourilsky : Le narrateur dit : « Les enfants ont peur. Ils se cachent avec leur mère ». Il tend une poupée à la mère vietnamienne qui commence à la bercer. Le narrateur dit : « L'homme prend son avion et cherche l'ennemi. Il bombarde les enfants ». Le soldat sort l'avion de sa musette et le fait tourner au-dessus de lui, puis au-dessus de la femme. Il suspend son geste au-dessus de la femme et de l'enfant. Un coup de cymbale retentit. Le narrateur dit : « Les enfants meurent ». La femme pose la poupée lentement par terre. Le narrateur dit : « La femme prend ses ciseaux et attaque l'homme ». Battements de grosse caisse, de plus en plus forts et de plus en plus rapides. La femme se baisse pour prendre les ciseaux, se redresse et lève le bras pour attaquer l'homme. Le narrateur prend le bras de la femme pour le diriger, et elle frappe l'homme dans le dos. Le narrateur dit : « Et elle le tue ». Un coup de cymbale. « Et l'homme meurt ». L'homme tombe. Trois battements de grosse caisse.

Les mouvements se déroulent au ralenti, avec précaution. Cette extrême économie de moyens concentre les regards et l'émotion du public de la rue. Il suffit de peu pour émouvoir. Tout ce « peu », mot, geste, son, s'accorde et se répond.

L'actrice enlève lentement son masque blanc et remet à vue son masque noir, celui de la mère qui a laissé partir son enfant et qui reçoit en retour un écriteau : « Nous sommes au regret de... ». Elle recouvre d'un drap blanc le corps de son fils allongé sur le bitume.

Ces masques expriment tout un poids de tristesse, d'hébétude, de résignation. Ils n'ont pas été fabriqués pour l'occasion. Le plus souvent, P. Schumann préfère reprendre d'anciens masques qui conservent ainsi leur autonomie, indépendamment de la pièce à laquelle ils se prêtent. Ce ne sont jamais des objets de commande qui viendraient répondre à une demande précise. De la même manière, musique, danse, poème, accessoires, jeu s'articulent les uns sur les autres en gardant leur logique propre.

Une figure du Bread and Puppet semble à la fois morte et vivante. Tout le corps du « figurant » disparaît sous une tunique noire et sous un masque. L'immobilité et le silence de l'acteur font apparaître une sculpture qui garde sa réserve et son secret. Un lent mouvement suffit à donner une impression somnambulique.

En 1965, *Fire* rassemble et confond cinq acteurs et quinze mannequins, tous masqués et vêtus de manière identique. Le premier « tableau vivant » ressemble à une veillée funèbre totalement immobile, puis, après un long temps, quelques acteurs bougent imperceptiblement dans le silence. « Cette pièce a la valeur d'une prière », écrit le témoin d'une représentation. Le public se recueille, en effet, car il sait que *Fire* se donne à la mémoire des victimes du Vietnam et de ceux qui, à travers le monde, ont choisi de protester, en s'aspergeant d'essence et en grattant une allumette.

Je me souviens intensément de la scène du suicide d'une Vietnamiennne, vêtue et masquée de blanc, la couleur du deuil. Sans aucun pathétique, lentement, très lentement, elle déroule un ruban adhésif rouge vif. Elle le colle sur sa tunique, elle se ligote, se bâillonne, lentement, très lentement. Le craquement, le crépitement du rouleau de ruban se dévidant déchire le silence. Nous ne voyons rien de réel, mais nous sommes tétanisés devant cette action. Comme le note si justement Danièle Sallenave, l'acteur « consacre » l'objet en le plaçant « à la charnière du visible et de l'invisible ».

Il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés (Antonin Artaud).

Les différents intervenants du Bread and Puppet doivent tous accepter une forme d'anonymat. La plupart du temps, personne ne les remarque sous leur masque, d'autant plus qu'ils cherchent le degré zéro du jeu. Mais ils acceptent cette contrainte car ils aiment travailler, avec entrain et humour, sous la direction de P. Schumann et pas plus que lui, ils ne supportent ce « monde du spectacle et de l'étalage ».

Avec des matériaux récupérés aux portes des usines ou dans les poubelles, P. Schumann réalise les masques « des humiliés et des offensés », des chômeurs, des immigrés, des gosses en perdition. Tous, même les analphabètes, enfants ou étrangers, entendent la langue du Bread and Puppet qui parle au cœur, qui parle au « ventre qui crie contre la grande faim du monde et la grande souffrance » (P. Schumann).

François Tanguy et le Théâtre du Radeau : *Le chant du bouc*

Au Mans, dans un vieux garage désaffecté et glacial, au milieu d'un bric-à-brac, une troupe de comédiens, réunis autour de François Tanguy, bricole et bidouille un drôle de théâtre comme on n'en a jamais vu. En 1991, pour leur septième spectacle, ils partent en exploration pendant cinquante semaines pour remonter vers les origines de la « tragédie », étymologiquement « le chant du bouc ».

On ne sait jamais très bien chez eux quand commencent vraiment les répétitions. On ne se précipite pas vers la scène, on « bivouaque » près d'une table où sont étalés des livres, chacun feuillette ce qui lui plaît, poèmes, tragédies, oracles, philosophes présocratiques, mais tout aussi bien Kafka, Beckett, ou quelques

ouvrages d'art. On peut en parler ou rester coi, rien ne presse, chacun s'imprègne à sa façon d'une phrase, d'un paragraphe, d'une image, d'un fragment de grec ancien, d'un poème allemand... On ne connaît pas à l'avance les bienfaits de ce bain littéraire. De toute façon, François Tanguy met les points sur les i : « Pour avancer là-dedans, un texte ne saurait suffire ». Ce long temps d'approche déconcerte plus d'un acteur, comme l'avoue l'un d'eux, Marc Bodnar : « On reste sur le seuil du théâtre, désœuvré, incertain, ayant perdu tout savoir-faire ». Au Théâtre du Radeau, l'efficacité n'est pas de mise. On ne se réunit pas pour fabriquer un spectacle de plus, mais pour « retraverser une énigme ».

François Tanguy, artisan poète, entreprend pendant ce temps de construire, à l'aide de planches de palissade, un « semblant de lieu », toujours modifiable au fil des répétitions. Il refuse toute maquette préalable : « Cela supposerait d'être capable de percevoir à l'avance la façon dont la matière et les corps vont se rencontrer, s'accoler ou se disjoindre ».

Arrive l'heure où il faut commencer à « baratter ». « L'espace, tu y accroches une lampe, et puis tu attends. C'est une autre étape : qu'est-ce qui advient dans ce temps où le discours n'a plus de prise ? » (François Tanguy).

Entre lumière et obscurité débute un étrange « jeu de cache-cache avec des présences », selon la belle expression de Didier Goldschmitt : « Chaque corps qui apparaît peut se mettre à parler. On se demande à la fois d'où vient cette voix et ce qu'elle essaie de dire ». Au public désormais de rester « sur le seuil du théâtre, désœuvré, incertain ». Nous voyons à l'intérieur d'une sorte de cabane passer, disparaître, revenir des figures fantomatiques. L'espace se transforme au rythme de ces étranges apparitions. Les planches se déboîtent, glissent, s'ouvrent sur des coulisses inattendues : nous allons de découverte en découverte dans cette baraque coulissante où les repères se perdent, tant sont instables les cadrages et les perspectives. Le dehors et le dedans se confondent dans un dédale incertain.

Surgissent ainsi à l'improviste des trimardeurs tirant une lourde charrette, une femme portant une gerbe d'épis attachée dans le dos, un homme chapeauté, ventru, empêtré, cherchant à jouer du violon. Il croise Clytemnestre, un couteau à la main, et un couple de jeunes mariés, qui restent derrière une fenêtre sans oser entrer. On croirait voir des exilés dans la nuit. Dès que la lumière les fait apparaître, l'obscurité commence à les estomper insensiblement avant de les effacer.

Même si on assiste à des performances d'acteurs parfois acrobatiques, époustouflantes, tout semble rester à l'état d'ébauche. Le jeu a beau être d'une extrême précision, tout paraît fragile, flottant. Rien n'est suivi. Tout s'effiloche, de fragments en fragments. Une rêverie nous mène en des « glissements insaisissables d'un lambeau d'histoire à une autre » (J.-P. Manganaro). Pourtant jamais ne se casse le fil du rêve.

Ces inconnus, nous les reconnaissons vaguement. Nous les avons peut-être déjà vus. Ils semblent sortir de nos souvenirs, revivifiés par l'humour ou la bizarrerie. Dans cette baraque foraine, ils évoquent le cirque, les marionnettes, les excentriques et les grotesques, le cinéma muet. Soudain un poème en langue étrangère, une musique nous parle en secret.

Nous sommes émus parce que nous approchons de ce qui continue à nous échapper. Ce théâtre nous dit sa vérité sous la forme maintenue d'une énigme. Nous touchons à l'origine du théâtre, à l'origine de la parole et des rêves. Oui, nous restons sur le seuil, profanes, sans comprendre exactement l'oracle qui parle si intensément de nous en nous rendant cette part de mystère à jamais nouée en nous.

Tadeusz Kantor : *La classe morte*

Lorsqu'on entre dans une salle de théâtre, on assume une grande responsabilité. On se trouve pris dans un enchaînement de situations que l'on ne saurait fuir (T. Kantor).

Dès l'entrée du public, *La classe morte* m'a happé : assis à leur pupitre sur des bancs d'école, des vieux regardent dans le vide, immobiles, figés comme des figures de cire. « Vivant », le mot ne convient pas pour ce tableau sans aucune couleur sauf celle du deuil, un tableau réalisé par un peintre avec les corps pétrifiés des acteurs du « Théâtre de la mort ». « On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts. Se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort » (R. Barthes).

Soudain la lumière bascule et un frémissement saisit la classe : un dos cassé se redresse, des mains engourdis se déplacent, des têtes se réveillent. Kantor épie sa classe, suit des yeux chaque petite secousse qui met en branle son tableau. Avec plaisir, avec angoisse, il accompagne ce moment où l'acteur échappe à son metteur en scène. « Le propre de la création/est un état fluide/ changeant/périssable/flou/ comme la vie elle-même » (T. K.).

Les bras se tendent et les vieux se lèvent, d'un air effaré, pitoyable. Pris d'un besoin pressant, ils se retirent à reculons, les uns après les autres, avec la démarche incertaine et heurtée des automates. Au lieu d'entrer dans le jeu, ils sortent : tout commence par un drôle de final lamentable...

Restent des bancs et des pupitres vides où flotte le souvenir de « la classe morte »... « Dans le théâtre professionnel, seules sont importantes les créatures vivantes, les acteurs. Les objets ne sont qu'accessoires. Mais dans *La classe morte*, par exemple, un des éléments les plus importants, ce sont les bancs : donc des objets ? Non, ce ne sont pas des objets : ils sont une machine de la mémoire » (T. K.).

Les bancs vides appellent les souvenirs : celui d'une valse discordante et déchirée mais si entraînante, une valse du défunt Empire de l'Autriche-Hongrie (« Il reviendra peut-être encore une fois le temps ancien ») qui fait « entrer » les vieux pour plusieurs tours de danse autour des pupitres vides. Les revenants portent, agrippés au dos, aux épaules ou aux ventres les mannequins des écoliers qu'ils étaient jadis. Les enfants disparus qui vampirisent ainsi ceux qu'ils sont devenus reviennent prendre possession de leur salle de classe et ensemble, ils tournent, tournent et tournent au son éraillé de la valse, souvenirs aussi obsédants qu'une ritournelle. Et Kantor bat la musique et électrise tout ce cirque. Comme l'imagine D. Bournoux, il semble dire au public : « Tout ce que vous voyez n'est que théâtre,

ces simples hommes et femmes [...] sont passés à l'état de spectres, d'acteurs mécaniques. Nous assistons, vous et moi, à la non-présence, à l'irréalité de l'outre-tombe ».

Cette danse de mort au son d'une valse viennoise mêle angoisse, bizarrerie, humour, inquiétude, grotesque, émotion. La force parodique fait ressortir l'intensité du jeu. Cette tension interne rend l'œuvre indéfinissable. Boltanski avoue son trouble : « Je ne savais plus si c'était du théâtre ou pas du théâtre. Quelque chose est arrivé, qui est insaisissable, qu'on ne peut pas mettre dans une catégorie. Je crois que c'est cette non-catégorie... ou non-lieu qui est sa force ».

Toujours fidèle au dadaïsme, Kantor cherche à retrouver avec ses acteurs « une puissance d'action primitive » qui puisse bousculer les idées et les émois du spectateur. Il rejette avec violence les prétentions d'un Art Majeur, d'un Art Universel. Le régime communiste l'a à jamais guéri de l'Universel ! Il refuse énergiquement les Formes Supérieures et préfère se colleter avec la « réalité du degré le plus bas ». Ce poète de la scène apprécie en connaisseur les objets qui ne servent plus à rien, les accessoires et les costumes trouvés dans les « brocantes du cimetière » ou même dans les poubelles. Un matériau dégradé et foireux ouvre la voie à une autre forme de création. Kantor entend l'appel de son compatriote Bruno Schulz. Comme le père dans le *Traité des mannequins* (1930), il cherche lui aussi à rivaliser avec le Créateur mais à sa manière : « Le Démoniaque était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote, pour tout ce qui est vulgaire et quelconque. [...] Le Démoniaque, ce grand maître et artiste, fait disparaître la matière sous le jeu de la vie. Nous, tout au contraire, nous aimons ses dissonances, ses résistances, sa maladresse mal dégrossie. [...] En un mot, nous voulons créer l'homme une deuxième fois, à l'image et à la ressemblance du mannequin ».

Les mannequins des enfants ont été installés par les vieux sur les bancs, à leur place. Ils y restent un moment seuls, doublures troublantes, figées, muettes. Nous voyons un nouveau tableau de la classe morte, morte une deuxième fois.

L'apparition du mannequin s'accorde avec cette conviction que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort, au travers des apparences, de la vacuité, de l'absence de tout message. Dans mon théâtre, un mannequin doit devenir un modèle qui incarne et transmette un profond sentiment de la mort et de la condition des morts, un modèle pour l'acteur vivant (T. Kantor).

Denis Marleau : *Les Aveugles* de Maeterlinck

« La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre ». Maeterlinck se veut catégorique : la représentation étouffe la poésie. « Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui ». Aux yeux du poète, « l'usurpateur » incarnant Hamlet écrase le rêve qui se nomme Hamlet. Comment peut-on ensuite relire le texte de Shakespeare si à chaque ligne du rôle s'ajoute le souvenir d'une gesticulation qu'on voudrait n'avoir jamais vue ?

La pièce *Les Aveugles* (1890) marque la naissance d'une nouvelle dramaturgie où, à la place de l'action, règne l'impuissance. Perdus dans la nuit en pleine forêt, après la disparition de leur guide, douze aveugles piétinent sur place sans savoir à quoi se résoudre. Ils se parlent, s'interrogent, se répondent parmi le bruissement des feuilles ou le souffle du vent. Les égarés cherchent à interpréter les moindres signes qu'ils entendent ou croient entendre. Ils partagent, sans bouger, leur « intranquillité », tandis que la mort s'approche silencieusement.

En 2002, Denis Marleau relève le défi de Maeterlinck et décide d'affirmer dans sa mise en scène l'immobilité des hommes et l'invisibilité des choses. Il commence par effacer la forêt inquiétante, étrange, du poète. Les « personnages » ne parlent plus sous les arbres mais sur fond de nuit noire. « Il ne s'agit pas de décorer le texte, il faut « illimiter » le langage » (Claude Régy).

Après avoir éliminé toute tentation décorative, Denis Marleau supprime la présence réelle des « usurpateurs » : les acteurs sont remplacés par des effigies technologiques. Le metteur en scène veut réaliser le souhait du poète « d'élargir les ailes du rêve » en confiant la représentation à des « marionnettes, fantoches, androïdes, ombres, automates, figures de cire, figures archétypales, êtres privés de vie... ».

Pour interpréter les six rôles féminins, Denis Marleau engage Céline Bonnier qui ne montera jamais sur scène. En fait, il filme à six reprises son visage, ce qui correspond aux six partitions différentes. De la même manière, il confie les rôles des six hommes à Paul Savoie qu'il filmera six fois en gros plan.

À partir de l'empreinte en plâtre de la figure de Paul et de Céline, Marleau fait réaliser six masques masculins et six féminins. Ces douze effigies, en résine blanche, sont tenues par des piques de fer plantées dans le plancher de la scène : on croirait voir douze masques mortuaires. Sur chacune de ces douze faces qui servent d'écran, on projette un des douze visages filmés, les Paul du côté cour, les Céline du côté jardin. Les deux acteurs ont bel et bien disparu au profit de masques sur lesquels leur image tremblante réapparaît. Maeterlinck, dans ses didascalies, s'était efforcé de différencier physiquement ses personnages. Marleau abandonne avec raison toutes ces particularités anecdotiques : on croirait voir et entendre des clones.

Entourés d'obscurité, tournés vers la salle, douze visages d'êtres à la fois vivants et morts parlent sans bouger pendant toute la représentation de ce « drame statique » : nous n'apercevons aucun autre mouvement que ceux des paupières, des yeux et des bouches, à travers quoi palpité le texte.

L'audience semble « médusée », fascinée par le regard de ces figures qui tiennent « de l'automate et du fantôme ». À la fin de ce spectacle spectral, le public commence par applaudir puis s'interrompt très vite, comme paralysé. Denis Marleau semble avoir également entendu la prophétie de Gordon Craig qui demandait tout autant que Maeterlinck la suppression de l'acteur sur scène : « Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre dans notre esprit l'art et la réalité ; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles [...]. Il nous faut créer une sur-marionnette pour surmonter les aveux de faiblesse qui trahissent sans cesse les acteurs [...]. Celle-ci ne rivalisera pas avec la

vie, mais ira au-delà : elle ne figurera pas le corps de chair et d'os. Mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort ».

Valère Novarina : *L'Acte inconnu*

Depuis l'âge de huit ans, Valère Novarina écrit. Il se proclame « écrivain pratiquant ». Jour après jour, il poursuit « une écriture sans fin » : « Tout ça, toutes ces épreuves, pour m'épuiser, pour me tuer, pour mettre au travail autre chose que moi, pour aller au-delà de mes propres forces, au-delà de mon souffle. Jusqu'à ce que la chose parte toute seule, sans intention, continue toute seule, jusqu'à ce que ce ne soit plus moi qui dessine, écrive, parle ». Ce forçat de l'écriture quotidienne aime se répéter souvent, comme s'il désirait toujours, en insistant, préciser et nuancer sa pensée : « J'écris sans moi. Je suis depuis longtemps à la recherche d'un art lyrique sans moi ».

Au lieu d'être maître et possesseur de ses mots, il préfère se sentir dépossédé par l'élan de l'écriture et se retrouver, lui et son langage, dans un « état d'instabilité, de mouvement ». On croirait entendre son ami le peintre Jean Dubuffet : « La pensée est en mouvement, elle est en mouvement, tandis que les mots sont corps inertes. Il faudrait des mots en mouvement ».

Novarina veut mettre en branle tout un dictionnaire. Voilà pourquoi il écrit « vers le théâtre » – et non « pour » – afin de lancer dans l'espace et à la face du public une parole redevenue vivante. L'auteur presse ses acteurs d'attaquer le public : « Ne pas prendre de temps. Le bombarder avec ces projectiles qui s'appellent des phrases, du langage, de la parole en mouvement ».

À une époque où les langues ne cessent de disparaître les unes après les autres, où le langage régresse vers une communication étriquée, Novarina nous invite à nous approcher d'une scène pour nous laisser ébranler, pour éprouver en nous « la joie et la souffrance de saisir encore une fois le langage sur le vif ». Dans la journée, nous nous sommes peut-être conduits comme de pauvres « bêtes communicatives », mais le soir, au théâtre, nous voilà confrontés à des acteurs, « des fils du son, nés d'une parole, appelés à parler, des danseurs nés, des appelants ». Nous voyons sur le plateau ces « animaux de prophétie » qui nous rappellent que nous sommes de la même race qu'eux, que nous sommes nous aussi « appelés à parler », et qui nous montrent « comment le monde est appelé par le langage ».

Pendant une mauvaise dizaine d'années, Novarina a toujours entendu les éditeurs et les metteurs en scène lui ressasser : « Ce n'est pas publiable », « ce n'est pas jouable ». De guerre lasse, une poignée d'acteurs, André Marcon, Laurence Mayor parmi les premiers, ont voulu faire entendre l'appel prophétique du poète et l'ont persuadé de se mettre en scène lui-même...

Celui qui a voulu que l'écriture le dépossède de son moi demande aussitôt à ses interprètes de suivre son exemple : l'acteur, c'est « un qui n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps qu'il tient pour un chien mort ». L'auteur demande à ceux qui le jouent de se préparer à devenir « des marionnettes vivantes

dont le centre est creusé ». Ce théâtre se refuse à dévoiler le fond de l'être humain : pour représenter un homme, « il faudrait un chariot avec vingt-deux acteurs », tant « l'individu, contrairement à son nom, ne cesse de se diviser en pièces et en morceaux. Au cœur, il n'y a personne. Un puzzle avec une pièce manquante, un trou ». Novarina lève le rideau sur ces trous par où passent du souffle, des appels, des interpellations, des interrogations sur le langage.

L'Acte inconnu n'offre, comme le plus souvent chez cet auteur, ni fiction ni fable ni personnage ou tellement trop nombreux ! L'acteur ne reçoit pas un rôle, mais un « rollet » où sont consignées toutes les lignes de textes variés qui, dans quelques semaines, surgiront énergiquement de sa bouche et de son corps. Au cours des répétitions, chacun s'exerce comme un jongleur à faire voltiger les mots ou à les lancer abruptement comme des couteaux...

Grock, les Fratellini, Louis de Funès servent de modèles aux acteurs novariniens : à l'image de leurs maîtres, ils déboulent sur la piste avec des profils redessinés à gros traits, retrouvant à l'occasion les bonnes vieilles « formes populaires » – marionnettes, masques, clowns, music-hall, opérette.

Le poète rassemble autour de lui une escouade d'acteurs fidèles, prêts à défendre son œuvre. Leur force d'imagination, d'intervention et d'interpellation, en se mêlant et se frottant les unes aux autres, provoquent des étincelles. Les numéros d'attraction se construisent en se contrariant. Dès qu'une séquence se termine, une autre commence, opposée, contrastée. N'oublions pas le nom de la compagnie de Novarina : « L'Union des Contraires ».

La création de *L'Acte inconnu* a été très favorablement accueillie dans la cour d'honneur du festival d'Avignon en juillet 2007. Le scénographe Philippe Marioge a pour premier souci de « favoriser le rythme des entrées, des sorties, des apparitions ». Il invente « une structure simple pour mettre en valeur l'effervescence de l'écriture » : à cour, au lointain face et au jardin, il installe trois tentes triangulaires qui facilitent des allées et venues rapides puisqu'elles communiquent avec des coulisses situées sous le plateau. Ce dispositif permet de réduire singulièrement l'espace de jeu, évitant ainsi une dilution du texte sur une trop vaste étendue. Entre les trois tentes se découpe au sol un « tapis de jeu » qui divise en deux tranches contrastées – rouge et noire – le carrefour de toutes les rencontres.

Costumés par Renato Bianchi, les acteurs ressemblent aux figures d'un jeu de cartes ou d'un tableau de Malevitch, avec des silhouettes très découpées et rehaussées de couleurs. Le spectateur n'est pas invité à voir « des personnages mais des vêtements habités ». Le déplacement des acteurs réveille constamment l'énergie de l'image puisque les couleurs des habits et celles du sol, celles des tentes s'enchevêtrent toujours différemment, sous forme d'un kaléidoscope géant.

Le flot de texte provoque un vertige, une sorte d'ivresse, de plaisir d'être roulé par les mots. Mais l'acteur accomplit une performance soir après soir, tant il est difficile de relever le défi de l'écrivain qui répète d'un air entendu : « Je fais trébucher ».

J'ai retenu quelques témoignages d'acteurs qui ne jouaient pas dans *L'Acte inconnu*, mais ils expriment avec bonheur ce que ressent l'interprète d'une œuvre

aussi périlleuse. Quand devant le public l'acteur Claude Merlin commence à se délivrer de plusieurs dizaines de pages consécutives, il se lance dans un exploit sportif semblable « à la descente à ski d'une piste noire par temps glacé. Il y a cette peur effroyable de ne pas arriver à la phrase suivante ».

Parfois les acteurs, en pleine répétition, éprouvent une étrange griserie : Laurence Mayor est soudain secouée « de fous rires inquiétants, comme si la calotte derrière la tête sautait. On a l'impression d'être au bord d'un collapsus, d'avoir franchi un seuil très mystérieux ».

Après avoir beaucoup souffert et pesté devant un passage extrêmement long et ardu de son texte (« Il veut me tuer ! »), Daniel Znyk parvient en jouant à quelques instants miraculeux : « L'acteur juste est constamment concentré mais distrait. Distrayant comme le nageur qui ne pense à rien : c'est l'eau qui nage ».

« C'est l'eau qui nage » : je ne connais pas plus belle formule pour évoquer les jeux de langage de Valère Novarina.

Pina Bausch

Pina Bausch le déclare sans ambages : « Il m'importe plus de regarder les gens dans la rue que d'aller voir un ballet ». À une forme figée, la chorégraphe préférera toujours le mouvement vrai : « Je cherche à parler de la vie, des êtres, de nous, de ceux qui bougent. On ne peut plus en parler en respectant une certaine tradition de la danse. On ne serait ni efficace ni crédible ».

Quand Pina Bausch regarde la foule dans la rue, elle porte toute son attention sur l'origine du mouvement : « Il m'intéresse moins de savoir comment les gens bougent que ce qui les fait bouger ». Ainsi, quand elle recrute ses danseurs, Pina Bausch n'attache pas une grande importance à leur technique. Elle essaie de saisir en eux ce qui les incite à danser. Un interprète qui affiche avec fierté sa virtuosité l'ennuie. Elle lui préfère une personnalité attachante, timide, d'une grande curiosité d'esprit, dont elle apprécie la forme d'humour. En fait, cette danseuse se méfie à l'extrême des canons de la chorégraphie. Elle cherche une danse intempestive, à contretemps.

Pina Bausch a toujours eu la hantise de copier malgré elle un autre artiste. C'est en elle qu'elle voulait trouver ce qui la mettait en mouvement. Elle a toujours redouté le conformisme, la répétition d'une forme établie. Quand la ville de Wuppertal lui propose la direction du « ballet » municipal, elle accepte à une condition : que le mot disparaisse et soit remplacé par « Tanztheater ». Elle préfère partir d'une forme qui reste à inventer, même si elle s'inspire de l'expérience de son maître Kurt Joss. Est-ce du théâtre dansé ? De la danse théâtralisée ? Du théâtre ou de la danse ? Elle ne s'en soucie pas. Elle sait qu'elle doit avancer dans le bouillonnement avec ses danseurs. Elle affronte sa peur, sans aucun livret préalable sur lequel s'appuyer. Au moment de se lancer, elle se demande même si elle pourra « recommencer à danser ». Elle fait seulement confiance au mouvement qui se met en marche dès qu'elle entreprend d'interroger ses danseurs.

Dès les premières répétitions, en effet, elle pose à sa troupe de multiples questions qui partent en tous sens. Chacun est invité à improviser une réponse, en solo, en duo ou par petits groupes. Elle-même reste à l'affût du premier mouvement, du geste qui parle mieux que des mots : l'expression qui échappe lui semble préférable à une improvisation bien ficelée. Elle guette en chaque personne qu'elle croit bien connaître ce qu'elle ignore d'elle. C'est ainsi que progressivement elle voit venir un premier état du spectacle... ou plus exactement, plusieurs réalisations possibles. Après plus d'une centaine de questions, la chorégraphe se retrouve en effet face à quatre ou cinq heures de propositions. Impitoyablement elle trie, ne conservant que ce qui l'émeut personnellement, sans se donner de raisons. Quelques rares improvisations seront reprises et approfondies. Dès qu'elle le peut, à la manière d'une monteuse au cinéma, elle coupe et colle les *rushes* qui forment une première séquence. Mais aussitôt après, elle lance ses danseurs sur une piste inverse en les questionnant davantage. Elle souhaite ainsi, par une seconde séquence, contredire la première. Elle refuse instinctivement de s'enfermer dans une seule forme. Elle préfère s'échapper sans attendre. Ainsi Pina Bausch affirme son entière liberté : elle est toujours prête, par exemple, à sauter d'un genre à un autre. Opérette, music-hall, cirque, chanson, cinéma, elle prend son bien partout où elle le trouve.

La chorégraphe provoque systématiquement des courts-circuits qui entraînent une indicible émotion. Elle sait partir d'un geste ordinaire pour l'amplifier en un superbe déploiement choral. Ou bien elle laisse une valse s'effacer pour revenir à la prose du quotidien. Les constants changements de registre, la multiplication des intermèdes, le mélange des musiques et des chants les plus variés, la brusque suspension d'un air musical pour accompagner de silence un moment de danse, toutes ces discontinuités dans la continuité prennent par surprise les cœurs.

La danse à tout instant se suspend et se reprend. Pina Bausch peut, sans aucune contradiction, affirmer à la fois : « J'ai un immense respect pour la danse, et c'est sans doute pour cette raison que j'en use modérément » et « Chez mes danseurs, il y a de la danse énormément, même quand ils ne bougent pas ». Dans les deux cas, la danse échappe à la danse.

Le spectateur n'est jamais emprisonné dans une logique narrative. Les « attractions » se succèdent comme dans une revue, les danseurs abandonnent leur smoking et leur robe du soir pour revenir en maillot de bain, des hommes se travestissent en petits rats de l'opéra après avoir chaussé des ballerines et revêtu un tutu blanc, une femme chante en s'accompagnant à l'accordéon, un homme traduit les couplets en langage des signes...

Les surprises peuvent se révéler bien plus violentes. « Il faut lever le rideau et montrer la plaie » (Kafka). Pina Bausch, sans slogan ni discours, attaque le conformisme de la société allemande d'après-guerre, bloquée dans sa mauvaise conscience et sa quête de respectabilité. Elle arrache les masques et montre la fureur qui déchire des couples. Hommes et femmes, superbement vêtus, peuvent, en gardant leur élégance, faire preuve de bestialité : de telles abjections semblent normales puisque tout le reste de la troupe les accepte avec impavidité. À côté de ces étranges et redoutables animaux, on n'est pas étonné de voir surgir des alligators, un

hippopotame ou tout un bestiaire dont la présence s'impose comme une évidence. Le spectacle dérive dans une logique de rêve qui préfère « le vertige des sens à la précision du sens » (Michèle Feuvre). Pina Bausch « sait quel langage elle veut obtenir : celui observé et appris quand elle était enfant. Celui qui échappe à la raison sous le coup de l'émotion. Celui qui contredit la parole » (Dominique Frétard).

Après avoir montré la face abjecte et terrifiante d'un monde sans amour, Pina Bausch, inconsolable, exprime dans ses spectacles l'immense nostalgie d'un paradis perdu, et le désir malgré tout de retrouver une part de cette beauté enfouie dans le souvenir des temps heureux de l'enfance : « Je me souviens, ma mère aimait beaucoup courir pieds nus dans la neige... J'ai toujours trouvé ça très beau ».

Épilogue : Romeo et Claudia Castellucci et la Compagnie Raffaello Sanzio : *Buchettino*

Suivez-moi. J'entre dans l'obscurité, je pénètre dans une cabane de bois sombre, je sens une odeur d'humus, je marche sur des feuilles mortes. Cinquante petits lits attendent les enfants, une femme les invite à se glisser sous les draps et les couvertures. Les quelques parents restent debout, le long d'une des parois. Noir total.

Une ampoule nue s'allume, suspendue au plafond de la cabane. La femme est éclairée par une pauvre lumière. Elle demande aux enfants de fermer les yeux, de se préparer au sommeil. Elle ouvre son livre, lit les premières lignes du *Petit Poucet*. Elle se tait. Dans le silence, la lumière baisse. L'ampoule laisse voir, dans la nuit noire, un filament électrique légèrement rougi, une veilleuse. On entend des sabots frotter sur le plancher à l'étage au-dessus et le grommèlement de deux voix, sans doute le bûcheron et sa femme. Ce qu'ils marmonnent est incompréhensible. Un temps de silence. On entend dans l'obscurité un léger vent, l'éveil des oiseaux. Une porte grince, laissant passer le frémissement des arbres, l'homme et la femme partent d'un pas lourd. Derrière, les enfants suivent. On sent l'immensité de la forêt dans laquelle ils se perdent...

La lampe s'allume. La conteuse reprend sa lecture dans le silence. L'histoire avance avec des mots. Elle se tait. Noir. On entend dans la nuit profonde des chats-huants. On frappe à la porte timidement, à l'étage au-dessus. L'Ogresse, avec des sabots très sonores, va ouvrir. On l'entend grommeler, elle accueille les enfants égarés. On perçoit, au lointain, l'approche de pas pesants et les branches qui craquent. L'Ogresse se précipite pour mettre les sept garçons au lit. La veilleuse s'allume. Quelques mots encore pour faire avancer l'histoire. Noir. Un coq chante au loin. On entend l'Ogre se lever, pousser d'effroyables cris, découvrir qu'il a égorgé ses sept filles. Tout se renverse avec fracas à l'étage au-dessus. Il part à la poursuite des gosses dans la forêt. Un vent terrifiant se lève, les branches des arbres sont secouées violemment. On frappe à coups redoublés contre les parois de la cabane. Les planches plient au risque de casser, un monstre dans la nuit cherche à renverser les cloisons de bois qui le séparent des enfants couchés. Tout risque de s'effondrer, tout craque, la tempête fait rage. La veilleuse s'allume. Silence total. La femme en quelques mots termine l'histoire.

Parmi les jeunes spectateurs de sept ou huit ans, beaucoup viennent d'assister à leur première représentation : ils ne sont pas assis dans un fauteuil, ils n'ont vu aucun rideau se lever, n'ont assisté à aucune scène, n'ont aperçu aucun acteur, aucun personnage. Une femme, par intermittence, se contentait de lire, elle ne jouait pas. Mais les enfants jouaient avec leur imagination, d'autant plus vivement qu'ils ne voyaient pas d'images. Ils ont compris ou mieux, ressenti un des secrets de notre art si bien exprimé par Marguerite Duras : « C'est au théâtre qu'à partir du manque on donne à voir ».

Les enfants n'ont rien vu mais tout entendu, ils ont tout vu de ce qu'ils ont entendu, ils ont vu avec leurs oreilles. Ils ont compris ou mieux, ressenti un nouveau secret : au théâtre, on peut voir avec les oreilles, entendre avec les yeux.

Ils ont compris ou mieux, ressenti que la sensation de la présence remplace réellement la présence, c'est encore un secret : il n'est pas nécessaire de montrer, il suffit de suggérer.

Ils ont compris ou mieux, ressenti que le théâtre savait se détacher du livre quand il le voulait, s'arracher au mot pour s'emparer d'un langage d'avant le langage, un langage soudé à celui des animaux, des Ogres et des Gnomes.

Ils ont compris ou mieux, ressenti que le son leur donnait l'immensité, l'immensité qui reste à la porte de la chambre, l'immensité de la nuit dans laquelle ils se perdent. L'immensité de la monstruosité informe qui veut les dévorer, eux aussi, en abattant la cabane !

Les enfants sous les couvertures sont soumis à une épreuve physique, ils sont eux-mêmes ébranlés par les chocs portés contre leur abri, à coups de pied, à coups de masse. Mais ils ont compris ou mieux, ressenti que les parois de bois résisteraient à la monstruosité informe, qu'elles ne la laisseraient pas passer. Ils ressentent à la fois le plaisir d'avoir peur et le plaisir d'être protégés sous leurs couvertures. « Les rêves c'est quand ça reste dans la tête. Les cauchemars c'est quand ça vient dans la chambre » disait un enfant de trois ans à un psychanalyste. Ici le cauchemar reste à la porte.

Les Castellucci ont brisé le conte en différents fragments. Les plus courts appartiennent au livre : la femme se limite chaque fois à quelques lignes. Mais cette rétraction du langage correspond au refus des Castellucci « de travailler avec la narration, si on entend par ce mot la volonté de représenter et d'illustrer une histoire ». « La narration, déclarent-ils, implique une illustration qui éclaircit l'histoire. Notre travail cherche plutôt à donner corps à un drame ». Ils veulent arracher à la littérature la violence du mythe. Ces forces brutales s'expriment ici par la combinaison de sons enregistrés et de bruits réels, produits à l'étage au-dessus ou tout autour de la cabane par des acteurs invisibles. Ils frappent, laissent frotter leurs sabots sur le plancher, marmonnent ou hurlent. « Au delà des paroles, la chambre entière se transforme en caisse de résonance de tous les événements qui se succèdent, transmettant les traces acoustiques de tout ce qui se passe », peut-on lire dans le projet de la compagnie. « Il fait presque noir et la seule activité possible est celle de l'oreille qui, de cette façon, augmente sa capacité de percevoir les sons provenant des quatre directions, en haut et en bas. [...] Il n'y a presque rien à voir

mais beaucoup à écouter et à entendre, c'est la reconquête du sens de l'ouïe favorisée par la chaude quiétude du lit. [...] Au lit on revient à la base de sa propre présence et on suspend l'existence. Nous avons tous connus, dans le ventre de notre mère, un moment où il était impossible de voir mais possible d'entendre les sons déformés du monde extérieur ».

Les Castellucci s'arrachent du texte au lieu de s'y attacher : ils ne traduisent pas un texte, ils métamorphosent le théâtre pour pouvoir redonner accès à l'invisible, à l'indicible qui est à l'œuvre dans le mythe. La scène se trouve hors-cadre, scène invisible de l'inconscient et du cosmos, scène faite de tressaillements, d'ébranlements, de piétinements, de coups et de chocs répétés.

Réfugiée dans l'abri provisoire du théâtre, la petite communauté des enfants retrouve la femme qui revient régulièrement dire quelques mots de l'histoire, sous la veilleuse : les mots effacent la nuit infinie, la respiration effrayante de la forêt, les hurlements de Saturne dévorant sa descendance... Avec quelques mots, l'espace redevient civilisé sous le halo de la petite ampoule suspendue dans la nuit. Cette femme inconnue, sous la veilleuse, semble se dire à elle-même, comme Kafka dans son *Journal* :

Enfoui dans la nuit. Être enfoui tout entier dans la nuit, comme il arrive quelquefois que l'on enfouisse la tête pour réfléchir. Tout alentour, les hommes dorment [...] et toi tu veilles, tu es un des veilleurs. [...] Pourquoi veilles-tu ? Il faut que quelqu'un veille, dit-on. Il faut quelqu'un.

SÉMINAIRE : L'ANTHOLOGIE INATTENDUE

L'« Anthologie inattendue » se présente d'emblée comme un jeu proposé aux professeurs du Collège de France. Ceux qui veulent y participer me font l'amabilité de se conformer à une règle simple : ils me proposent chacun trois poèmes qui pour eux évoquent le mieux « le temps ». Ce thème n'est pas davantage précisé, il laisse place à une grande liberté. Dominique Nichet-Baux, Martine Michaux et Alice Zeniter nous aident à trouver l'ordre et l'équilibre des textes en ajoutant progressivement de nouveaux choix.

L'autre partie du jeu consiste à occuper le grand amphithéâtre Marguerite de Navarre pendant quatre jours, le temps d'équiper en projecteurs l'espace, d'installer soixante chaises de paille et d'imaginer avec Philippe Marioge différentes manières de les mettre en jeu, de répéter texte en main avec Sabrina Kouroughli, Luce Mouchel et Dominique Parent, de régler la conduite des lumières et des sons avec Dominique Fortin et Bernard Valléry, d'accueillir le public le dernier soir.

Tout ce déploiement d'énergies pour une seule et unique représentation... Mais le plaisir est d'autant plus intense que tout se joue en peu de temps, que les joueurs ne comptent pas leur peine et parviennent à effacer leur travail. Sur scène, devant un auditoire attentif, les poèmes redeviennent ce qu'ils sont : une parole donnée, une parole partagée, aussi gratuite et mystérieuse que nos présences au monde.

