

L'art de la mise en scène en France au début du siècle¹

DAVID BRADBY

Université de Londres. Royal Holloway
Royaume-Uni

Résumé

Selon Antoine Vitez, les années soixante et soixante-dix seront considérées comme un âge d'or du théâtre français. Cependant, si ceci se révèle vrai pour la mise en scène, c'est aux dépens des écrivains. Bien des metteurs en scène préfèrent faire œuvre avec des mises en scène osées des classiques plutôt que d'ouvrir la scène aux jeunes auteurs. Une ambiance de lutte s'installe entre metteurs en scène et écrivains. Au cours des décennies suivantes, de jeunes écrivains aux noms de Jean-Luc Lagarce, Didier-Georges Gabily, Olivier Py entre autres, établissent leurs propres troupes et cherchent à retrouver une pratique théâtrale qui sert le texte. De jeunes metteurs en scène tels Stanislas Nordey et Robert Cantarella s'associent à leurs tentatives : en 1997 Nordey proclame « la fin du règne des metteurs en scène ». Cependant les grands metteurs en scène du théâtre d'art, Ariane Mnouchkine et Peter Brook approfondissent leurs recherches sur l'art de l'acteur.

Mots clefs : *Théâtre français ; mise en scène ; création ; acteur ; écrivain.*

Abstract

Antoine Vitez thought that the period of the 1960s and 1970s would be seen as a golden age for French theatre. But though this may be true for directors' theatre, it was at the expense of playwrights. Many directors preferred to make their mark with daring interpretations of the classics rather than to open their theatres to the young generation of writers. An atmosphere of antagonism developed between directors and writers. Over the next two decades, young writers such as Jean-Luc Lagarce, Didier-Georges Gabily, Olivier Py among others, set up their own companies in the hope of realising once again a theatre practice that serves the text. Young directors such as Stanislas Nordey and Robert Cantarella join with them: in 1997 Nordey declares "the end of the reign of the directors". Meanwhile, the great 'Art theatre' directors, Ariane

¹ Cet article résume plusieurs sections du livre du même auteur : *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007.

Mnouchkine and Peter Brook, pursued and refined their research into the art of the actor.

Key words: *French theatre; directors; new work; actors; writers.*

En gros, les développements qui ont marqué le théâtre en France dans les vingt dernières années révèlent une lutte entre deux conceptions différentes de la fonction du théâtre dans la société. D'un côté, la notion selon laquelle le théâtre ne doit rien à personne sauf à lui-même. Olivier Py, directeur de l'Odéon depuis mars 2007, a déclaré que « le théâtre n'est pas un média parce qu'il n'a pas de message, il n'a pas d'autre message que lui-même² ». Opposée à cette notion se trouve celle qui estime que le théâtre ne se justifie que par son efficacité à accomplir une action culturelle et sociale, bref, qu'il est responsable devant la société dans laquelle il se trouve. D'un côté une notion promulguée par Edward Gordon Craig au seuil du XXe siècle, d'un autre, celle qui remonte à Jean Vilar et aux jours de gloire du Théâtre National Populaire.

L'homme le mieux placé pour comprendre et expliquer les origines de ces développements est celui qui présida à la période de la croissance la plus rapide de l'activité théâtrale en sa capacité de Directeur du Théâtre au Ministère des Affaires Culturelles : Robert Abirached. « S'il y avait un mot clé en 1981, c'était celui de changement³ ». Avec ces paroles, Abirached commence son regard rétrospectif sur les années quatre-vingt, dont la conclusion tend à montrer que les changements qui ont transformé la société française ne sont pas ceux qu'avait escompté le gouvernement socialiste. Loin d'une confirmation des valeurs de solidarité et de convivialité, Abirached, perçoit « un fil conducteur qui mènerait de l'apologie du désir au triomphe de l'individualisme et à l'exaltation de la réussite, de la méfiance à l'égard des idéologies au bradage des modèles et au brouillage des repères », évolution qui a achevé de dérégler « les boussoles les plus sûres du théâtre⁴ ». Selon Abirached, ces changements inattendus résultent en grande partie de la montée en puissance des médias, de la dictature de l'image dans une société où tous semblent indifférents « au triomphe d'un système qui organise l'anesthésie générale de la cité et des citoyens⁵ ». L'enthousiasme du ministre Jack Lang pour l'audiovisuel, la musique populaire et les vidéo-clips risque de justifier comme « culture populaire » une industrie médiatique

² Py, O, *Discours du nouveau directeur de l'Odéon*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 17.

³ Abirached, R., *Le Théâtre et le Prince*, Paris, Plon, 1992, p. 27.

⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

qui ne cherche qu'à stupéfier son public sans vouloir entamer un réel dialogue avec lui.

Dans cette situation, selon la perspective d'Abirached, il aurait fallu tout faire pour fidéliser et élargir le public de ce grand réseau de théâtres subventionnés en pleine expansion à travers le pays. Or, « l'État a estimé légitime et nécessaire de fonder son action sur une politique de l'offre⁶ », ce qui veut dire que le ministère était plus attentif aux exigences de ceux qui se trouvaient à l'avant-garde du mouvement pour un théâtre de l'image qu'à ceux qui œuvraient pour retrouver l'urgence de la mission d'un théâtre rassembleur dans la tradition du service public définie par Jean Vilar. Les commissions consultatives d'experts appelés à juger les projets et programmes auraient favorisé le théâtre de recherche que leur proposait la plupart des metteurs en scène directeurs des théâtres, et trop vite écarté comme démagogiques les propositions conçues dans le but d'attirer un plus large public : « comment a-t-on pu, par exemple, chasser pendant si longtemps le comique des scènes du théâtre public ? », s'indigne l'ancien directeur du Théâtre⁷.

Cette question du dialogue abandonné entre théâtres et public à partir des années quatre-vingts est fondamentale. Car les termes des contrats signés entre le ministère et les directeurs de théâtre stipulent précisément la prospection d'un public de plus en plus large pour les grandes œuvres théâtrales comme l'action de base qui justifie les subventions de l'État et des collectivités. Certes, ces contrats laissent aux théâtres le soin de choisir les moyens à mettre en œuvre pour parvenir à remplir cette fonction. Dans les budgets des théâtres subventionnés, une part de plus en plus importante est désormais réservée aux salaires des personnes « chargées des relations avec le public ». Certains théâtres, surtout dans le réseau de la décentralisation, reprennent le système des abonnements (que d'aucuns avaient laissé de côté) avec enthousiasme et efficacité. Néanmoins les chiffres de fréquentation montrent que les entrées payantes des CDN et Théâtres Nationaux, prises dans leur ensemble, ne varient pas sensiblement tout au long de cette période où l'investissement de l'État fait un bond en avant⁸. Une enquête réalisée en 1987 pour le ministère de la Culture et de la Communication conclut que, dans l'ensemble, « le public s'embourgeoise et vieillit ». Entre 1981 et 1987, la seule catégorie socioprofessionnelle à marquer une augmentation de fréquentations théâtrales est celle des cadres supérieurs et professions libérales ; le nombre de fréquentations de petits commerçants, d'artisans, d'agriculteurs et ouvriers

⁶ Abirached, R., *Le Théâtre et le Prince II: un système fatigué 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 24.

⁷ *Ibid.*

⁸ Voir Cardona, J. et Lacroix C., *Chiffres du ministère de la Culture, Statistiques de la Culture 1994*, Paris, La Documentation française, 1995.

(en d'autres termes le « non-public ») enregistre même une légère baisse. La proportion de ceux qui vont au théâtre chez les ouvriers et agriculteurs demeure à 2%⁹.

Cependant, la période des années quatre-vingt, selon l'avis de bien des commentateurs, est celle qui voit l'apothéose de l'art de la mise en scène, art devenu enfin autonome après un siècle de luttes pour s'affranchir de la littérature théâtrale. En 1985, Antoine Vitez avait noté : « quand tout sera passé, on regardera ce temps-ci – ces trente ou quarante années – comme un âge d'or du théâtre en France¹⁰ ». Vingt ans plus tard, dans une revue qui fait le bilan de « l'ère de la mise en scène », Jean-Pierre Han écrit que « l'âge d'or est révolu, semble-t-il¹¹ ». Han constate une lacune, une absence de transmission qui fait que les jeunes metteurs en scène manquent de formation. Il cite un jeune metteur en scène, Frédéric Magnani :

Je m'interroge sur l'absence de la transmission dans la nouvelle génération d'artistes dont je fais partie. Il est évident que la génération précédente (Chéreau, Vincent, Mesguich, etc.) a totalement occulté cette notion, ne travaillant que pour elle-même, avec certainement de belles réalisations qui ont marqué l'histoire du théâtre, mais des réalisations sans lendemains pour les générations futures¹².

Pour expliquer cette absence de transmission, Han a recours aux relations conflictuelles entre metteurs en scène et auteurs :

Si tout le monde s'accorde pour dire que la grande révolution en matière théâtrale durant le vingtième siècle aura été l'avènement de la mise en scène, il n'est pas sûr qu'elle ait été aussi facilement acceptée comme art nouveau et indépendant. Ceci pour la simple raison que, très vite, la mise en scène est devenue hégémonique et qu'en France tout particulièrement, où le primat du texte est historique, elle a été perçue comme un véritable danger¹³.

Ce côté « dangereux » aurait empêché à la mise en scène de trouver sa place, et dans l'académie et dans les cours de formation professionnelle. Han n'ignore pas les enseignements de Chéreau, de Vincent et de Mesguich, mais il accuse les metteurs en scène de leur génération (à l'honorable exception de Vitez) de s'être limité à ne former que des comédiens et d'avoir délibérément coupé les ponts : « les 'savoirs et

⁹ Guy, J.-M., et Mironer, L., *Les Publics du théâtre*, Paris, La Documentation Française, 1998, pp. 22-24.

¹⁰ Vitez, A., dans *L'Art du théâtre*, n°1, Printemps 1985 ; repris dans *Le Théâtre des Idées*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 123-126 (p. 123).

¹¹ Han, J.-P., « La jeune mise en scène en France aujourd'hui », *Théâtre Aujourd'hui*, n°10, 2005, pp. 152-173 (p. 159).

¹² *Ibid.*, p. 156.

¹³ *Ibid.*, pp. 164-165.

techniques du théâtre, de la lecture, de la dramaturgie, de la scénographie ' sont restés leur propriété (celle du pouvoir sans doute)¹⁴ ». Une telle absence de formation professionnelle – et il est vrai qu'il n'existe pas de filière de metteur en scène dans les grands conservatoires d'art dramatique en France avant 2000 – explique à ses yeux le fait que la plupart des jeunes compagnies se constituent autour d'un comédien-écrivain et qu'ils mettent du temps à découvrir et à affirmer leur style propre.

Sans entrer dans la discussion sur l'enseignement de la mise en scène, on peut constater qu'il existe bel et bien une coupure entre cette mise en scène « hégémonique » des aînés et une nouvelle approche par la jeune génération. L'évolution de l'art de la mise en scène en cette fin de siècle est profondément liée à celle de l'écriture théâtrale, et nous allons voir à quel point les deux s'entrelacent dans l'œuvre de jeunes metteurs en scène. Mais il ne faut pas oublier non plus que tout au long des années quatre-vingt-dix les Chéreau, Vincent et Mesguich continuent à pratiquer leur art (même si Chéreau préfère l'écran à la scène) ; et nous allons donc commencer par une considération des leurs mises en scène avant de passer en revue quelques-uns de leurs jeunes collègues.

Il revient à Lavaudant et à Mesguich de poursuivre la défense et illustration du théâtre de l'image, art autonome, soumis à la volonté créatrice d'un seul directeur. Après dix années de co-direction (avec Roger Planchon) au TNP-Villeurbanne, en 1996 Lavaudant est nommé directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe pour un mandat de cinq ans. Le statut du théâtre reste le même que sous son prédécesseur Lluís Pasqual, et Lavaudant continue à programmer des pièces des différentes cultures européennes, mais avec moins de passion. Il ne relève pas le défi de la notion du théâtre d'art tel que Strehler l'avait défini, fidèle à sa poursuite d'un théâtre de l'image qui oscille entre les fantasmes et les archétypes contemporains à la recherche d'une fluidité presque cinématographique qui doit son inspiration à l'art surréaliste.

Comme exemple de ce travail, on peut prendre *Fanfanes*, spectacle conçu et mis en scène par Lavaudant avec chorégraphies de Jean-Claude Gallota et Mathilde Altharaz en 2000. Ce « spectacle pour rêveurs » a peu de texte ; des voix off (parmi lesquelles celles de Jean-Luc Godard et de Roger Blin) prononcent des phrases de temps en temps, mais le spectacle ne raconte pas une histoire. Lavaudant précise, d'ailleurs, que son but est de gommer le récit pour saisir des moments d'intensité :

Saisir des moments où quelque chose d'étrange et d'intense se passait sur le plateau.
Non pas pour les rendre systématiquement esthétiques, propres, polis et intéressants :

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

plutôt pour les capturer comme autant de Polaroids pas forcément réussis, mais qui gardent la vérité d'un moment qu'on ne reverra plus¹⁵.

La difficulté, pour le public qui n'a pas suivi le travail d'improvisation qui a accouché de ce moment d'intensité, est de trouver le moyen d'entrer dans l'univers imaginaire de Lavaudant, souvent fermé sur lui-même, composé d'images qui sont, certes, belles mais qui restent solipsistes. Quand il tente un affrontement avec l'histoire, c'est encore d'un point de vue subjectif revendiqué : en 1997 il met en scène une pièce (co-signé Michel Deutsch/Georges Lavaudant) intitulée *Histoires de France*. La présentation explique qu'il s'agit d'une « histoire personnelle, polémique, subjective. [...] Des fragments de récits, des poussières de souvenirs¹⁶ ». Subjective, certes, et très peu polémique, le spectacle est composé d'une série de sketches, dialogues imaginaires entre Staline et Marshall, De Gaulle et Mitterrand, Müller et Sartre... Entre ces dialogues imaginaires des scènes « quotidiennes » où des gens ordinaires parlent des événements à tort et à travers : le siège de Sarajevo, les giroilles, la mort de Bérégovoy, les gens bizarres d'en face, se succèdent sans rime ni raison. De l'alternance des dialogues de personnages connus et de voix anonymes, sort une image floue et confuse d'une impossible relation avec l'histoire, toujours hors de portée, insaisissable, sauf pour les personnages mythiques comme de Gaulle. Cependant le spectacle ne se décide ni pour la satire mordante des hommes politiques, ni pour la protestation contre l'état aliéné de l'individu, comme si Lavaudant ne pouvait concevoir le monde autrement qu'à travers ces « Polaroids » instantanés, coupés de tout contexte vraiment historique.

Daniel Mesguich quitte la direction du Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis en 1991 pour prendre celle du Théâtre National de Lille. La réputation de Mesguich est d'être intelligent, doué mais narcissique. C'est surtout son *Hamlet* en 1977 (repris deux fois depuis) qui lui donne cette réputation : il estime qu'il faut jouer non seulement la pièce, mais toute l'histoire des mises en scène et commentaires depuis quatre siècles, et il installe donc deux scènes, l'une à l'intérieur de l'autre, pour que tragédie et commentaires puissent se répondre, où différentes versions du texte peuvent s'affronter. Il y a deux *Hamlet* et deux *Ophélie* ; certaines scènes sont jouées deux fois pour accentuer différentes interprétations, et le meurtre de Claudius par *Hamlet* est rejoué à plusieurs reprises comme dans un cauchemar. « Tout Mesguich est là, dans une sombre flamboyance, romantique et potache, dans une lecture du texte tout à la gloire du signifiant qui fait défiler les livres de sa bibliothèque comme un couturier ses mannequins¹⁷ ». Quand il reprend *Hamlet* une seconde fois, au Théâtre Gérard-Philippe, il joue lui-même le rôle-titre avec non pas un seul *alter ego*, mais plusieurs, y compris

¹⁵ Georges Lavaudant, entretien avec Joëlle Gayot diffusée sur France-Culture, 8 février 2000, consulté sur www.theatre-odcon.fr.

¹⁶ Deutsch, M/Lavaudant, G., *Histoires de France*, Paris, L'Arche, 1997, p. 9.

¹⁷ AFAA, *Guide des 129 metteurs en scène, Théâtre/Public*, hors série n°7, 1993, p. 204.

un squelette. En ancien élève de Vitez, il a un jeu souple, fait de mouvements impulsifs, de contradictions et de jeux contre le texte.

À Lille, il va répéter dans un autre registre l'expérience tentée avec *Hamlet : Boulevard du Boulevard* (1992), montage de textes de Feydeau, Courteline et autres, qui tissent un commentaire complexe sur la spécificité et les différentes interprétations de la farce française du dix-neuvième siècle. Juste avant d'être nommé à Lille, en 1989, il fait une mise en scène de *Titus Andronicus* de Shakespeare qui a un peu le même effet dans le théâtre de son temps qu'avait eu le *Troilus et Cressida* de Planchon au milieu des années soixante : on est étonné de la modernité, de la violence qui ne semble pas loin du théâtre de l'absurde de Shakespeare. D'ailleurs la carrière de Mesguich suit un peu les mêmes chemins que celle de Planchon : une intelligence insolente, un goût pour la métathéâtralité dans la mise en scène de Shakespeare, de Marivaux et de la farce bourgeoise¹⁸. Mais il lui manque la dimension du commentaire social, si importante dans l'œuvre de Planchon, du moins dans ses premières décennies.

Mesguich s'intéresse profondément à l'art de l'acteur ; il assure un cours d'interprétation au Conservatoire de Paris, et quand il accepte la direction du CDN de Lille, il y impose sa compagnie, le Théâtre du Miroir (fondée en 1974). Son répertoire lillois offre des occasions de jeu les plus variées, de Victor Hugo (*Marie Tudor*, 1991) à Marivaux, de Shakespeare à Racine. Il se passionne aussi pour l'opéra et le cinéma où il joue plusieurs grands rôles pour des cinéastes aussi différents que Costa-Gavras, Robbe-Grillet, James Ivory, Iradj Azimi. Mais sa passion va surtout à la mise en scène expérimentale, en particulier des pièces de Shakespeare, qu'il soumet à des interprétations « déconstructives » dignes d'un Sollers, Derrida ou Deleuze. Les décors de plusieurs de ses spectacles sont composés entièrement de livres, comme pour revendiquer l'approche littéraire de ses créations (comme celui du remarqué *Roméo et Juliette* en 1985 au Théâtre de l'Atelier, signé Alain Batifoulrier avec qui Mesguich travaillera une dizaine d'années).

En 1998 Mesguich est invité à faire une mise en scène de *La Tempête* à la Comédie-Française et ce spectacle peut servir d'exemple de son travail. Comme pour le personnage d'Hamlet, Mesguich met en scène deux Prospéro, l'un prisonnier sur son île, l'autre en mage qui domine les forces de la nature. Comme prolongement de ces « doubles », Caliban et Ariel illustrent aussi, tous les deux, des aspects de Prospéro, lien signalé par des fragments de leur costume. Le masque pastoral au moment des fêtes nuptiales est remplacé par une « tempête » de fragments d'autres pièces de Shakespeare, joués par le Prospéro « prisonnier », Caliban et une actrice. Le décor de Louis Bercut est fait de grottes et de labyrinthes composés entièrement de livres

¹⁸ En 1976, Planchon avait monté son commentaire sur la farce *Folies Bourgeoises*.

comme s'il s'agissait d'un immense jeu d'enfants enfermés dans une bibliothèque qui s'amuse à créer un monde en empilant les livres. L'impression finale est que le drame n'a eu lieu que dans l'imaginaire de Prospéro-Shakespeare¹⁹. Cette mise en scène résume à la fois la force et la faiblesse de Mesguich : éblouissant par son invention scénique et ses audaces d'interprétation, son art n'échappe pas au solipsisme qui finit par creuser un abîme entre le cerveau de l'artiste et la société qui l'entoure.

Ariane Mnouchkine et Peter Brook

Au cours des années quatre-vingt-dix, Mnouchkine et Brook continuent, chacun à sa façon, à approfondir ce retour aux sources amorcé dans la décennie précédente. À la Cartoucherie et aux Bouffes du Nord l'aire du jeu garde une forme ouverte : un espace vide devant un public disposé de façon frontale. Dans les deux théâtres, un travail de création en compagnie se poursuit qui place au centre de sa recherche une exploration de l'art de l'acteur. Chez Mnouchkine, la recherche s'approfondit dans les arts de la scène orientale ; chez Brook il s'agit d'un voyage intérieur dans les replis du cerveau.

À la Cartoucherie, après le triomphe des *Atrides*, Mnouchkine tient non seulement à approfondir sa recherche dans les arts de l'Orient mais aussi à intervenir concrètement et provoquer des rencontres fructueuses entre les cultures. Au mois de mai 1993, la Cartoucherie programme un spectacle indien : *L'Inde de père en fils, de mère en fille*, mis en scène par Rajeev Sethi sur une idée d'Ariane Mnouchkine, avec 32 artiste indiens ; un an plus tard, en mai 1994 est créée *La Ville parjure, ou le réveil des Erinyes*, d'Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine. La tragédie de Cixous se sert de la forme eschyléenne pour parler d'un scandale récent en France : l'affaire du sang contaminé. Sa force principale est dans la création d'un chœur, qui offre à la compagnie l'occasion de faire entendre une voix collective dont l'absence avait nui à l'efficacité des épopées sur le Cambodge et l'Inde. Ici le chœur est composé de clochards et indigents qui habitent un cimetière à la périphérie d'une grande ville.

Son spectacle suivant retrouve le moyen de concilier avec bonheur une prise de position politique, contemporaine, avec une forme classique ; il s'agit du *Tartuffe* (juin 1995). La mise en scène établit un lien audacieux entre le fondamentalisme de la Compagnie du Saint-Sacrement au dix-septième siècle et l'intégrisme islamique d'aujourd'hui. Mnouchkine affirme qu'elle veut dénoncer toute idéologie qui, au lieu de proposer un idéal, devient instrument d'oppression :

¹⁹ Voir Carlson, M., « Report from Paris », *Western European Stages*, vol. 10 n°3, Fall 1998, pp. 55-56.

Nous subissons la menace des millions d'hommes dans le monde, qui, au nom de Dieu, s'arrogent le droit de tuer les intellectuels, de violer, de tenir les femmes en esclavage. [...] Comme Orgon, l'Occident est complice, et nous avec lui²⁰.

Le décor, les costumes et la musique indiquent un pays de l'Afrique du nord ; Mnouchkine ajoute même un prologue où on voit arriver devant la maison d'Orgon un marchand ambulant qui attire les membres de la maison en jouant sur son transistor une chanson raï de Cheb Hasni (chanteur populaire assassiné à Oran par un intégriste en 1994 ; le spectacle est dédié à sa mémoire). L'accent mis par Molière sur la famille comme creuset symbolique de ce qui se passe dans la société permet à Mnouchkine d'ausculter les liens entre comportements personnels et forces politiques extérieures (pareil, en cela, à la mise en scène de Planchon). Cette dimension, absente des grandes machines prolixes de Cixous, trouve une puissante expression dans la mise en scène, qui montre la proximité du catholicisme et de l'islam quant à sa politique de la famille et la puissance de la religion comme outil des pères de famille décidés à affirmer leur autorité absolue.

Fidèle à son principe d'écarter l'étude psychologique à la Stanislavski, Mnouchkine encourage ses comédiens à trouver un jeu extrêmement physique pour traduire les passions et conflits imaginés par Molière. Il s'agit d'« extérioriser la plus grande intériorité » pour arriver à « cette fameuse autopsie du cœur par le corps²¹ ». Les gestes sont larges, clairs, ne laissant aucun doute sur les intentions des personnages. Tartuffe est l'incarnation du diable ; « à aucun moment on ne peut douter de ses mauvaises intentions, ni de son hypocrisie » :

Ainsi, ce n'est pas en ascète sévère, ni avec une onction hypocrite (« Serrez ma haine avec ma discipline »), que Tartuffe fait sa première apparition, mais avec la brutalité et la violence d'un chef de bande : précédé du vacarme d'une manifestation de foule hurlant par haut-parleurs des slogans haineux, il fait brusquement irruption, accompagné de cinq ou six sbires à l'allure sombre et agressive comme lui²².

L'accent est mis sur l'étude de cette espèce de folie furieuse qui peut s'emparer du néophyte, surtout quand il s'agit d'un faible comme Orgon qui trouve dans sa religion un alibi commode pour renforcer son autorité familiale. Le spectacle ne craint pas d'employer les registres du mélodrame et de la farce ; il joue essentiellement sur le noir et le blanc – les costumes traduisent cette opposition binaire : toute la famille

²⁰ Mnouchkine, A, *Le Monde*, 6 juillet 1995 ; cité par Josette Féral, *Trajectoires du Soleil*, Paris, Théâtrales, 1998, p. 252.

²¹ Dusigne, J.-F., *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Paris, CNDP, 2003, p. 28.

²² Ertel, E., « Un Tartuffe méditerranéen », *Théâtre Aujourd'hui*, n°10, 2005, pp. 115-121 (p. 121).

d'Orgon est vêtu de blanc, à l'exception de Madame Pernelle, de sa servante, et d'Orgon lui-même. Ceux-ci, passés du côté de Tartuffe portent le noir intégral, tout comme Tartuffe et ses sbires. La force de dénonciation du spectacle est puissante, les moments de farce aussi, et le public revient nombreux (122.000 spectateurs contre 51.200 pour *La Ville parjure*)²³. Cependant, malgré la réussite éclatante, on ne peut pas ignorer tout à fait le tour de passe-passe qui rejette sur l'islam et l'Afrique une conduite blâmable qui, pour Molière, était bien chrétienne et française.

En avril 1996, alors que les représentations du *Tartuffe* se poursuivent à la Cartoucherie et en tournée, éclate l'affaire des 300 Africains sans-papiers qui investissent l'église Saint-Ambroise avant d'être expulsés par la police et d'être hébergés à la Cartoucherie. Mnouchkine se bat pour leur droit de rester en France et intervient à plusieurs reprises pour dénoncer la peur des immigrés, qu'elle accuse les partis de la droite politique de fomenter pour leur intérêt. « En harmonie avec Hélène Cixous », la compagnie développe une création collective sur l'histoire du Tibet qui imagine l'arrivée d'une grande délégation tibétaine en France voulant faire pression sur le gouvernement français pour qu'il ne vende pas d'avions militaires à la Chine ; ayant été éconduits par le gouvernement, les Tibétains demandent l'hospitalité à la Cartoucherie. Ce spectacle, assez didactique, rejoint le théâtre engagé de l'après-1968 dans sa manière de croiser analyse politique (l'état du Tibet sous l'occupation chinoise) et réactions des membres de la compagnie devant un événement qui les dérange, exigeant d'eux une réponse et un engagement personnel.

Dans toutes les mises en scène de Mnouchkine des années quatre-vingt-dix on rencontre ce souci de l'étranger qui, dans le meilleurs des cas, permet « de reconnaître quelque chose de soi dans le destin de ces êtres confrontés à l'histoire », qui oblige le spectateur à la rencontre avec l'« autre » et qui remplit ainsi « une fonction quasi idéologique dans l'œuvre de Mnouchkine²⁴ ». Cette orientation trouve son apogée avec *Tambours sur la digue* en septembre 1999. Ce spectacle peut être compris comme la conclusion logique de la composition internationale de la compagnie, de sa recherche dans l'art de l'acteur oriental, et de sa volonté humaniste de raconter les luttes des petits contre les nantis au pouvoir. Pour Jean-François Dusigne, ce spectacle constitue la perfection de la quête esthétique de toute l'œuvre, en trouvant la forme d'une pièce pour marionnettes²⁵. Ainsi Mnouchkine réalise son ambition, qui, depuis le début, est d'accéder à une forme du récit direct et compréhensible, mais évitant tout mimétisme naturaliste pour accentuer le geste physique et rythmique.

²³ Chiffres donnés par Josette Féral, *op. cit.*, p. 276.

²⁴ Féral, F., *Trajectoires du Soleil*, *op. cit.*, p. 204.

²⁵ Voir Dusigne, J.-F., « Travels with the Soleil » dans David Bradby and Maria M. Delgado (dir.), *The Paris Jigsaw*, Manchester, Manchester University Press, 2002, pp. 131-145.

Puisant son inspiration dans diverses traditions orientales du théâtre de marionnettes et dans la conception d'Edward Gordon Craig de l'*übermarionnette*, chaque acteur développe un jeu de marionnette, « soutenu » par un manipulateur qui se tient derrière lui – vêtu de noir comme le *koken* du bunraku japonais – et qui lui donne l'impression d'être mû par des forces supérieures. Les acteurs portent des masques faits de tissu sous la direction d'Erhard Stiefel, et leurs mouvements, économes, évoquent le condensé essentiel du geste expressif. Pour préparer le spectacle, chacun des membres de la troupe a fait un voyage en Orient, certains au Japon, d'autres en Corée chez Madame Park Yun Cho, qui était déjà venu à la Cartoucherie en 1992 pour proposer, dans le cadre de l'ARTA, un stage de *Pansori*, un théâtre de chant et de danse qui se distingue par son emploi des tambours.

De retour en France, les comédiens du Soleil s'entraînent chaque jour dans le jeu du tambour coréen : l'un des moments les plus intenses du spectacle est celui où les veilleurs sur les digues donnent l'alarme en déchaînant une complexe séquence rythmique de tambours qui dure une dizaine de minutes. Cette séquence – où les tambours « parlent » – ne fait que renforcer la musique concrète de Jean-Jacques Lemêtre qui, comme pour toute mise en scène du Soleil depuis les Shakespeare, ajoute un accompagnement sonore à chaque instant du drame. Ce spectacle sera l'occasion pour Mnouchkine de renouer avec certaines techniques ou images de ses spectacles antérieurs. Dans les scènes de bataille, par exemple, les « marionnettes » font des sauts prodigieux qui rappellent ceux des guerriers shakespeariens (d'autant plus impressionnants qu'ils semblent être projetés en l'air par leurs manipulateurs) et leur mort est figurée par une pose immobile, assise, comme si la mort les fixait en un instant²⁶.

Le thème de la pièce, écrite pour la compagnie par Hélène Cixous, reprend la question du pouvoir égoïste et hypocrite de tout système patriarcal et du danger pour une société quand la classe dirigeante est coupée de la vie et des idées du peuple. Le bon sens populaire s'incarne dans la figure de Madame Li, marchande qui rappelle la mère Courage, jouée par Juliana Carneiro da Cunha – qui incarnait Dorine dans *Le Tartuffe*. La valeur de la résistance féminine face à l'oppression se trouve confirmée par le fait que le seul personnage dans la classe gouvernante qui prenne le parti du peuple est une (jeune) femme. L'intrigue prend la forme d'un conte légendaire sur le besoin de respecter les lois de la nature ; le cataclysme final, quand les digues débordent et que le pays est inondé, enseigne les conséquences qui guettent toute civilisation négligeant ce respect. À la différence du *Tartuffe*, pourtant, il a manqué au texte de Cixous un ancrage dans les détails concrets d'une société réelle. Les vérités encastées

²⁶ En 2002 paraît *Tambours sur la digue, sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* de Hélène Cixous, film, mise en scène et réalisation d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, Arte Vidéo/CNDP.

dans la pièce, pour être admirables, sont généralisées au point que toute application possible dans la vie d'un occidental au XXe siècle se perd dans les brumes de la légende. Tout le plaisir pour le spectateur réside dans le jeu et la mise en scène raffinés ; du point de vue social ou politique, la pièce est excessivement simpliste. L'émotion de la fin, où la scène est submergée et des poupées sont jetées à l'eau pour représenter la population sacrifiée à l'orgueil des grands, n'a rien à voir avec la *catharsis* tragique, mais plutôt à la sentimentalité du mélodrame.

En dépit d'une certaine superficialité dans les thèmes et personnages, la réussite esthétique est considérable, et Mnouchkine, poussant plus loin que jamais la recherche dans l'art de l'acteur, est justement considérée comme l'héritière de la grande tradition du théâtre d'art au vingtième siècle, remontant à Copeau et à Craig. Comme Brook, elle a réussi à enrichir le théâtre français par sa perspective résolument internationale, et elle a montré à quel point l'art du théâtre peut trouver une nouvelle vigueur s'il réussit à libérer l'acteur et à sortir des espaces consacrés à la représentation par la tradition ; de cette manière le théâtre peut encore lancer un réel défi à la société de son temps, dénoncer ses hypocrisies et proposer d'autres modèles de conduite fondés sur la justice, la vérité et la solidarité avec les victimes de l'oppression. Elle a toujours suivi ses propres leçons : la compagnie pratique encore l'égalité des salaires et toute décision est soumise à un vote général ; les repas se prennent en commun et toutes les tâches sont réparties à tour de rôle. D'ailleurs Mnouchkine s'engage volontiers au jour le jour : en 1995 elle entreprend une grève de la faim pour la paix en Bosnie, et en 1996 elle défend avec passion la décision d'ouvrir la Cartoucherie aux sans-papiers. Sa mise en scène suivante, *Le Dernier Caravanseraï* montre qu'elle continue à défendre un théâtre d'art militant ouvert sur le monde extérieur. Avec ce spectacle, elle boucle la boucle, revenant aux méthodes de création collective de ses débuts. D'ailleurs, comme le montre l'extraordinaire film de Catherine Vilpoux, même quand elle travaille un texte classique, elle n'a jamais cessé de mettre l'accent sur la responsabilité de toute la troupe pour tout choix artistique : sa méthode est avant tout collective²⁷.

Le développement de Brook pendant cette période suit un chemin similaire, mais en empruntant des moyens très différents. Comme Mnouchkine, Brook voit dans l'art de l'acteur le centre créateur de son travail ; comme elle, Brook construit ses spectacles au moyen de l'improvisation, mettant l'accent sur l'ensemble, la responsabilité partagée ; et comme elle, il cherche à raffiner l'art du récit pour pouvoir actualiser dans l'ici et maintenant une fable mythique. Tous deux cherchent à extérioriser l'intériorité ; ce que Mnouchkine appelle « autopsie du cœur par le corps », Brook l'appelle « transparence ». Et tous deux s'ouvrent vers l'étranger, insistent sur la nécessité d'une compagnie réunissant des acteurs venus de traditions et cultures très

²⁷ Le film s'intitule *Au Soleil même la nuit*, coproduction La Sept Arte, Agat Film & Cie et le Théâtre du Soleil, 1997 ; il comprend d'importants extraits des répétitions pour *Le Tartuffe*.

variées. Autre point commun : ni l'un ni l'autre n'acceptent de s'installer dans une réputation acquise, ni de reprendre les réussites passées ; refusant la sécurité, chacun agit selon la phrase de Gourdjieff : « celui qui n'avance pas recule²⁸ ». Dans les années quatre-vingt-dix, Brook s'engage sur son « cycle du cerveau », qui comprend *Qui est là ?* (1995), *L'Homme qui* (1997), *Je suis un phénomène* (1999), *Le Costume* (1999) et *La Tragédie d'Hamlet* (2000).

« Pour faire un bon théâtre vivant, il faut toujours chercher un terrain qui concerne tout le monde. Aujourd'hui », écrit Brook en 1993, « le cerveau est devenu un thème majeur de réflexion et cela n'est pas surprenant... Dès que nous passons à l'intérieur, nous nous trouvons sur une autre planète²⁹ ». La passion de Brook pour cette exploration intérieure commence avec la lecture du livre d'Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (*L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, 1985) : une suite d'études de cas neurologiques racontées avec humour et lucidité, accompagnée d'une réflexion sur la fluidité des frontières entre le malade mental et le médecin. Pendant que *Le Mahabharata* poursuit sa tournée mondiale, Brook commande à Jean-Claude Carrière une version scénique avec une distribution importante ; mais le résultat ne le satisfait pas. Il décide finalement de réduire le groupe à quatre acteurs seulement : Sotigui Kouyaté, Maurice Bénichou, David Bennent et Yoshi Oida. Laissant de côté le texte de Carrière, ils entreprennent une période d'observation dans les cliniques pour ensuite revenir et faire des improvisations sur ce qu'ils ont pu voir.

Le résultat, *L'Homme qui*, présenté au public en 1997, sera une série de portraits austères, sans aucune théâtralité ; les quatre acteurs prennent les rôles de médecins et de patients tour à tour, brouillant ainsi la distinction entre soignant et soigné. En montrant la difficulté de vivre sans mémoire ou de ne pas pouvoir concevoir une moitié de son visage, la compagnie de Brook fait un rapport sobre sur cette planète submergée du cerveau. « Malgré l'ampleur des défaillances mentales, irréparables et définitives, écrit Georges Banu, le spectacle sait préserver le droit au rire. Ni rire cruel ni rire cynique. Rire d'étonnement³⁰ ». Commentant ce travail, Brook insiste sur la continuité de sa recherche : « le but essentiel, depuis *La Conférence des Oiseaux*, quel que soit le domaine, est de faire ressortir ce qui est caché en procédant par élimination³¹ ».

En 1998, Brook retrouve le domaine du cerveau avec *Je suis un phénomène*, tiré des recherches du neurologue russe Alexandre Luria. Dans ce spectacle Maurice Bénichou joue le rôle du mnémoniste russe Solomon Shereshevsky, affligé d'une

²⁸ Cité par Banu, G., *Peter Brook de Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, nouvelle éd., 2001, p. 243.

²⁹ *Ibid.*, p. 245.

³⁰ *Ibid.*, p. 247.

³¹ Brook, P., "I had the intuition", *Guardian*, 27 February 1994; cité par Michael Kustow, *Peter Brook*, London, Bloomsbury, 2005, p. 278.

mémoire parfaite qui ne lui permet de rien oublier et entraîne une synesthésie accablante : chaque parole entendue déclenche une image, une couleur, une odeur, un son :

Bénichou joue l'ambiguïté oppressante qui s'instaure entre les pouvoirs de son don inouï et la marginalisation de cet être arraché au quotidien, désarmé face à lui. Vêtu d'un imperméable, une modeste valise à la main, le « phénomène » nous apparaît alors tel un personnage kafkaïen³².

Le spectacle raconte les relations entre Solomon et Luria, le psychiatre qui s'occupe de lui, relations qui deviennent de plus en plus étroites au fur et à mesure que se crée une dépendance mutuelle.

En parallèle à ces voyages intérieurs, et nourris par eux, Brook développe une méditation sur l'art de l'acteur et du metteur en scène à travers un engagement avec *Hamlet*. Il n'avait pas fait de mise en scène de cette tragédie de Shakespeare depuis une expérience de jeunesse avec Paul Scofield en 1954. « J'ai eu envie de retrouver *Hamlet* qui m'est apparu comme une pièce proche, une pièce qui parle d'aujourd'hui », confie-t-il à Georges Banu³³. Le premier résultat de cette envie sera *Qui est là ?*, version super-condensée de la pièce, entrecoupée de citations de Craig, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht. Ce collage rassemble tout une gamme de traditions culturelles – japonaise, africaine, asiatique – à la recherche d'un jeu réduit à son essence, à la fois extrêmement concret et en rapport avec une dimension spirituelle. Il s'agit de bannir tout ce qui est superflu, d'écarter le mélodrame, et avec lui ces démonstrations sentimentales auxquelles les spectacles de Mnouchkine n'échappent pas, pour parvenir à ce que Banu nomme « la plénitude de l'acte, synonyme de complétude de l'être » : « Sotigui Kouyaté ne fut jamais aussi troublant que lorsque, tout drapé de rouge, il murmura, dans son dialecte africain, les paroles du fantôme de *Qui est là ?*³⁴ ».

Avec chaque retour à Shakespeare, Brook traque cette vérité et cette simplicité si insaisissables dont il parle dans *L'Espace vide*, surtout quand il s'agit d'un texte aussi célèbre qu'*Hamlet*, connu d'avance par son public. En janvier 1995, il avait invité aux Bouffes du Nord le théâtre « Cheek by Jowl », troupe exclusivement masculine, qui présentait *As You Like it*, dans une mise en scène de Declan Donnellan. Les Parisiens en font l'événement de la saison. On admire, à raison, la « fraîcheur et fragilité dans l'émotion » ; « tout semble littéral, enchanté, tangible. [...] Aucune infatuation esthétique, aucun décor biscornu : les comédiens s'offrent triomphalement dans un espace précaire, vacant, somptueux³⁵ ». Ces paroles élogieuses auraient pu être dictées

³² Banu, G., *op. cit.*, p. 250.

³³ *Ibid.*, p. 278.

³⁴ *Ibid.*, p. 264.

³⁵ Frédéric Ferney dans *Le Figaro* ; cité par Laville, P., *L'Année du Théâtre 1994/1995*, Paris, Sand, 1995, p. 144.

par Brook, tant elles résument bien cette qualité de l'éphémère qu'il prise au-dessus de toute autre. Brook propose au jeune comédien noir incarnant Rosalind, Adrian Lester, d'interpréter le rôle de Hamlet dans sa mise en scène. La tragédie sera donnée en langue anglaise et le texte réorganisé pour mieux concentrer l'attention du public sur le cruel dilemme dans lequel se trouve ce prince naïf.

En 2000, enfin, Brook crée sa *Tragedy of Hamlet* ainsi nommée pour le distinguer du texte de Shakespeare, puisque Brook en a coupé à peu près le quart. Son texte change l'ordre de certaines scènes, faisant du célèbre discours « Être ou ne pas être » le pivot de l'action. Dans les interviews données par Brook autour de cette mise en scène, il établit volontiers un parallèle avec les personnages du *Mahabharata* : l'idéaliste, qui rêve de garder sa pureté intacte, est obligé de plonger ses mains dans le sang pour devenir pleinement humain³⁶. L'Hamlet d'Adrian Lester veut préserver une faculté mentale non souillée – le fantôme de son père ne lui a-t-il pas recommandé « Taint not thy mind » (ne souille pas ton cerveau) ? – mais, dans la situation où il est précipité, ceci ne s'avère pas possible. Au bout du monologue « Être ou ne pas être », « Hamlet comprend qu'il faut qu'il trouve un rapport plus direct et plus simple avec l'action nécessaire. Le reste de la pièce ne sera alors que la recherche de l'action juste³⁷ ». Conformément à l'accent mis sur les états mentaux du personnage central, Brook raye de sa version l'arrivée finale de Fortinbras. La dernière réplique de la pièce reprend la première : sur cette scène jonchée de corps, Horatio demande « Qui est là ? » et toute la pièce se résume ainsi comme une méditation sur l'esprit et l'existence humaine. Le travail sur Shakespeare complète ainsi celui sur les recherches des neurologues. Il s'agit de rejeter tous les masques, de regarder en face la réalité dans son étrangeté, sa cruauté, et d'accepter la totalité de la vie ; le paradoxe du théâtre de Brook est d'exprimer cette totalité avec les moyens les plus simples et le jeu le plus nu.

Cependant ses préoccupations sur le cerveau et la tradition théâtrale européenne ne l'empêchent pas de poursuivre la dimension internationale de son travail. Dans les années 1990, il s'intéresse particulièrement aux problèmes de l'Afrique du sud ; il assiste les deux acteurs John Kani et Winston Ntshona dans une reprise de leur chef d'œuvre, créé avec John Fugard sous le régime de l'apartheid, *The Island*. Aux Bouffes du nord, il monte *Le Costume* (1999), une pièce qui raconte une histoire d'adultère dans la banlieue pauvre de Sophiatown, près de Johannesburg³⁸. Ayant été pris par son mari *in flagrante delicto*, Matilda est obligée de traiter le costume de l'amant (qu'il a laissé derrière lui en prenant la fuite) comme si c'était un invité : il doit s'asseoir avec eux à table, accompagner chaque moment de la journée. Cette présence

³⁶ Voir par exemple les citations dans Michael Kustow, *op. cit.*, pp. 283-4.

³⁷ Brook, P., « Paroles sur *Hamlet*. Entretien » dans Georges Banu, *op. cit.*, pp. 278-288 (p. 285).

³⁸ La pièce est adaptée d'un conte de Can Themba par Mthobi Mtshali et Barney Simon (directeur du Market Theatre, Johannesburg).

de l'absent devient si insupportable qu'elle en meurt. La tragédie d'un amour perdu prend tout son sens dans le contexte d'une vie où, dans une situation d'oppression politique, chacun dépend absolument de l'autre.

Brook, contrairement à Mnouchkine, ne fait jamais de déclarations publiques ; sa manière d'agir est plus oblique et moins dogmatique. Néanmoins, il continue à défendre dans sa pratique une conception du théâtre d'art qui ne cesse d'affirmer la double nécessité pour le théâtre de s'astreindre à des recherches sur l'intériorité de l'homme et les procédés du jeu, sans cesser d'être ouvert au monde extérieur. Pour tous deux, comme pour Vitez, la vision de leur art implique une fonction thérapeutique au niveau de la communauté :

On dit qu'à l'origine le théâtre était une activité curative qui apportait une guérison à la cité. Suivant l'action d'une entropie inévitable, aucune cité ne peut échapper aux forces de fragmentation. Mais quand toute la population se réunit, en un endroit réservé, et dans ces circonstances exceptionnelles, pour participer à un mystère, les membres se rassemblent, une guérison temporaire relie de nouveau le corps collectif, dans lequel chaque membre est comme « remembré » et se retrouve à sa place³⁹.

Rétablir le lien entre le texte et le public : Stanislas Nordey

Au cours de la dernière décennie du vingtième siècle apparaît une jeune génération de metteurs en scène qui n'a pas peur de dénoncer ses aînés ; Pascal Rambert dénonce « la morgue des puissants⁴⁰ » ; Stanislas Nordey proclame déjà en 1997 « la fin du règne des metteurs en scène » :

Un fait est certain, c'est la fin du règne et de la toute-puissance des metteurs en scène. L'avenir, c'est l'auteur et le public. Ces dix dernières années, on s'en est peu préoccupés. La création contemporaine a été laissée de côté, abandonnée. On n'a pas mobilisé les énergies pour faire émerger de nouveaux auteurs. [...] Au moment où l'on parle de fracture sociale, la réponse du théâtre est dans l'écriture contemporaine. C'est un des principaux enjeux des prochaines années de même que les nouvelles relations avec le public⁴¹.

Selon Nordey, la grande faute à réparer est donc l'abandon par les grands théâtres de la création contemporaine ; pour lui, la tâche qui incombe au théâtre est de

³⁹ Brook, P., *The Threads of Time*, London, Methuen, 1998, p. 225; ce passage est absent de la traduction française, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, peut-être parce que le double sens du néologisme anglais employé par Brook dans la dernière phrase « re-membered » (i.e. se rappeler et rassembler) ne saurait être retenu en français.

⁴⁰ Entretien réalisé le 7 juillet 2004 et consulté sur Fluctuat.net le 10 juillet 2005.

⁴¹ Nordey, S., « C'est la fin du règne des metteurs en scène », *Figaroscope*, 24 septembre 1997.

« rétablir le lien ancestral entre le texte et le public⁴² ». C'est vite dit, et difficile à envisager concrètement, mais Nordey tentera l'expérience quand, le 1^{er} janvier 1998, il est nommé directeur du Théâtre Gérard-Philipe devenant ainsi (à 30 ans) le plus jeune directeur d'un CDN en France. Il publie tout de suite un manifeste affichant sa volonté de bousculer une institution théâtrale vivant sur ses acquis. Le théâtre sera ouvert chaque jour de l'année, trente-deux spectacles seront programmés et les places seront vendues à un tarif unique de 50 francs (environ 7,50 euros) ; un abonnement coûtera 200 francs (environ 30 euros). Ce nouveau programme se tourne aussi vers la population de Saint-Denis et de nombreuses animations, représentations, lectures, invitations à participer sont prévues dans les centres, écoles, et autres endroits publics.

Cette action radicale entraîne des conséquences intéressantes concernant le grand débat autour du metteur en scène et de ses responsabilités. D'un côté le bilan de la première année est très positif : le nombre de billets vendus passe de 25.000 à 46.000, compensant la réduction du prix des places et assurant une audience importante pour les spectacles, dont beaucoup sont donnés par de jeunes compagnies invitées en co-production. Du point de vue budgétaire global, pourtant, la faillite menace, puisque le théâtre enregistre un déficit de 5,5 millions de francs (environ 840.000 euros). Ce trou est imputable au nombre accru de productions et co-productions : dans le domaine public, où une politique tarifaire est imposée, les sommes gagnées par la vente des billets ne couvrent jamais qu'une partie des dépenses d'un spectacle ; ainsi, plus on monte de spectacles et plus on perd d'argent. Selon Nordey et ses défenseurs, cette expérience montre, par l'absurde, que les bases structurelles des CDN ne sont pas adéquates pour permettre une réelle mobilisation des énergies, pour faire émerger de nouveaux auteurs et pour rétablir un lien vivant entre texte et public. Au contraire, leur structure et leurs protocoles budgétaires existent pour assurer leur continuité en tant que musées consacrés aux classiques. Au bout de trois ans, le théâtre ayant accumulé un déficit de 10 millions de francs (environ 1,5 millions d'euros), le mandat de Nordey n'est pas renouvelé.

Servants du plateau : Didier-Georges Gabily ; Olivier Py ; Robert Cantarella

Nordey est le premier de sa génération à avoir la possibilité de mettre ses idées à l'épreuve dans un CDN, mais ces idées sont partagées par nombre de ses contemporains, dont plusieurs se montrent prêts à dénoncer les aînés en termes encore plus virulents que ceux employés par Nordey. Si Nordey parlait du point de vue de l'auteur *et* du public, Didier-Georges Gabily fait moins de cas du public, et défend

⁴² *Ibid.*

surtout l'importance du texte et de l'auteur. En 1994, il dénonce un double abus de langage et de pouvoir des metteurs en scène qui, à l'instar de Planchon, se réclament de l'écriture scénique :

Il n'y a pas d' « écrivains scéniques ». Il n'y a, il ne devrait y avoir, que des artistes, que des « passeurs » - pour reprendre l'expression de Claude Régy -, acteurs et metteurs en scène, servants du plateau, à l'école, à l'écoute de ces textes qui tentent de dire le monde tel qu'il va (ou ne va pas) avec les mots du monde et ceux à inventer encore⁴³.

Selon Gabilly, la génération de Planchon et tous ceux qui se prennent pour « écrivains scéniques », ont abandonné le texte contemporain parce qu'ils en avaient peur :

Cette génération-là se méfiait du texte à bon droit. Le risque du texte – et surtout, et avant tout, du texte de théâtre contemporain –, c'est de n'être pas réductible au sens premier, à l'image première que le metteur en scène-comme-créateur en donne ; c'est d'être, littéralement, *inouï* ; de laisser place à autre chose qu'à la manifestation lénifiante du sens par l'imagerie⁴⁴.

Cette accusation se fonde sur deux qualités du texte, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir : son irréductibilité et sa résistance à la « mise en images ». Pour l'instant, il suffit de remarquer le ton virulent de la dénonciation de Gabilly : pour lui la mise en scène n'est pas simplement une erreur, un fourvoiement dans l'évolution de l'art de la scène, mais une véritable trahison qui, de peur du caractère ouvert, polysémique du texte, l'apprivoise par une « mise en images ». Selon lui, le devoir de la mise en scène contemporaine est d'inventer des pratiques où le parti pris de la forme coupe court à tout naturalisme, où le langage du texte devient le site même d'une action qui reste à définir. Avec sa compagnie, le groupe T'chan'g, dont la plupart des membres ont suivi les cours de Vitez, il affirme ne pas attendre de « résultats », mais vouloir « commettre/agir les gestes démesurés de l'Épreuve-qui-ne-sert-à-rien [...] de savoir textes et corps ensemble, sur le plateau, dans tous leurs états⁴⁵ ». Dépasant, selon Bruno Tackels, l'alternative de l'émotion ou la cognition, le divertissement ou l'éducation.

Les mises en scène de Gabilly – et son écriture de même – font avec nous le deuil du savoir. Son théâtre n'expose aucune vérité. Il ne dispense aucun enseignement. Il raconte justement ce qui se passe lorsque le savoir manque et que la vérité chancelle sous le

⁴³ Gabilly, D.-G., « Cadavres, si on veut », *Libération*, 21 juillet 1994 ; repris dans Jean-Pierre Thibaudat, *Où va le théâtre ?*, Paris, Hoëbeke, 1998, pp. 49-60 (p. 58).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 57

⁴⁵ Gabilly D.-G., dans le *Guide des 129 metteurs en scène, Théâtre/Public*, hors série n°7, 1993, pp. 127-128.

coup de l'histoire. Il donne la parole au monde abrutissant qu'engendre la volonté de comprendre. Un monde interdit qui échappe à toute connaissance, le monde de la guerre, le monde du souvenir, le monde de la poésie, le monde du désir – *le monde qui affronte les corps*⁴⁶.

Ses mises en scène sont, pour toutes ces raisons, difficiles à vivre pour le public, et encore plus difficiles à décrire pour la critique. Très violentes elles refusent pourtant, à tout moment, de permettre qu'une image se coagule sur scène qui résumerait le sens du spectacle ; ils refusent le jeu pirandellien qui dit : je suis le mensonge qui accouche de la vérité. Ce sont des mises en scène qui privilégient la parole et l'acteur qui l'incarne, mais cette parole est souvent déchirée et déchirante, témoignant d'une cruauté artaudienne sans se rattacher à une fable ou à un personnage.

Sa première mise en scène à être largement commentée par la critique est *Violences*, créé au Théâtre de la Cité Internationale en 1991. Ceux qui écrivent sur ce spectacle fragmentaire soulignent combien il est difficile d'en rendre compte : « C'est comme le carnet de croquis d'un peintre. C'est une suite libre d'impressions, d'ébauches, de projets⁴⁷ ». La mise en scène essaie de donner une force matérielle à la parole :

Cette parole unique et collective circule de corps en corps comme un relais que l'on passe. C'est une voix jamais proférée ensemble mais soutenue parfois par un écho de murmures ; une voix inscrite dans une ligne mélodique unique, aux intonations blanches, douces et répétitives, une lamentation à distance⁴⁸.

Après *Violences*, Gabily met en scène *Enfonçures. Oratorio/Matériau*, dont le titre dit toute sa dette envers Heiner Müller, au Festival d'Avignon de 1993, suivi des trois parties de *Gibiers du Temps – Première époque : Thésée* au CDN de Brest en 1994 ; *Deuxième époque : Voix* au CDN de la Région Auvergne en 1995 ; *Troisième époque : Phèdre* au Théâtre national de Bretagne, Rennes en 1995. Il meurt en août 1996 au milieu des répétitions de *Dom Juan/Chimère*.

L'approche de Gabily est très particulière, et il serait faux de prétendre qu'elle correspond à un mouvement ou « école ». Cependant il est loin d'être le seul à se plaindre de la place dominante occupée par les « relectures » des classiques par divers « écrivains scéniques » à cette époque. Olivier Py, lui aussi, affirme dans une interview donnée en 2004, où il jette un regard rétrospectif sur la décennie des années quatre-vingt-dix, que :

⁴⁶ Bruno Tackels, *A vues*, Paris, Bourgois, 1997, p. 43.

⁴⁷ Compte rendu du spectacle dans *Le Monde* ; cité dans *Théâtre/Public*, hors série n°7, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁸ Compte rendu du spectacle dans *Libération* ; cité dans *Ibid.*

La démarche qui consistait à prendre un grand classique et à en faire une lecture « à l'allemande » me semblait déjà totalement désuète et tournait en rond : pourquoi reproduire sans arrêt une lecture plus freudienne, plus marxiste, plus lacanienne, plus sociale du *Misanthrope*, du *Tartuffe* ou de Marivaux, jusqu'à enlever parfois la polysémie des grandes œuvres⁴⁹?

Cette interview fut accordée dans le contexte de la mise en scène d'Olivier Py de *Soulier de satin*, une de ses rares mises en scène de textes classiques, et un spectacle où il réussit entièrement à préserver la polysémie de l'œuvre de Claudel.

C'est dans cette exigence d'ouverture polysémique que réside l'originalité de la démarche de Nordey, de Gabily, de Py. Gabily en particulier prend soin d'insister sur le fait que les textes qui l'intéressent sont justement ceux qui ne se laissent pas réduire à un argument ou à une proposition. De même, Py déclare :

Je suis toujours très embêté par rapport à « *issue theatre* » : quand on me demande de quoi parle la pièce... Mais de tout ! Évidemment sinon ça ne m'intéresse pas : du désir, de la foi, de l'âme, du théâtre, des hommes, des femmes, du malheur, de tout⁵⁰ ».

Dans le chapitre suivant on pèsera les conséquences de cette attitude pour l'écriture dramatique ; pour la mise en scène, elle implique une pratique qui tend à brouiller les lignes de démarcation entre les différents corps du travail théâtral au profit d'un travail collectif où chacun apprend de l'autre, et où le chemin parcouru a autant d'importance que le résultat, le spectacle terminé. Py, par exemple, affirme en 2001 : « ma vocation n'était pas particulièrement pour l'écriture théâtrale, le jeu ou la mise en scène, mais pour la chose théâtrale⁵¹ ». Une déclaration similaire aurait pu être faite par un bon nombre de metteurs en scène de sa génération : Jean-Luc Lagarce, par exemple, qui a commencé, comme lui, par jouer et faire de la mise en scène en même temps qu'écrire ses propres textes. Parmi d'autres metteurs en scène dont la pratique vient de l'écriture : Joël Jouanneau, Xavier Durringer, Pascal Rambert...

Du point de vue d'une nouvelle définition de la mise en scène, le parcours de ces créateurs est très différent de celui des acteurs qui se mettent à écrire – comme, par exemple, Jean-Claude Grumberg, Denise Bonal ou Yasmina Reza. Il ne s'agit pas d'apporter à l'écriture une familiarité avec les techniques de la scène, mais d'une vision plus radicale, plus poétique aussi. Chez ces jeunes, la mission profonde du théâtre contemporain est de témoigner du monde contemporain, surtout de sa violence,

⁴⁹ Voir Bradby, D., « Olivier Py : A Poet of the Stage : Analysis and Interview », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, 2005, pp. 234-245 (pp. 240-241).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁵¹ Voir Perrier, J.-L., « Le théâtre de combat d'Olivier Py », *Le Monde*, 8 avril 2001.

et cette tâche ne leur semble possible qu'à condition de combler l'abîme qui s'est créé entre la scène et la poésie. C'est pour cette raison que l'entreprise d'écriture ne se sépare de celle de mettre en scène, de jouer, etc. : la mise en scène n'illustre pas le texte, elle lui donne son urgency, elle le fait vivre en lui donnant sa voix, ses muscles.

Pour les metteurs en scène de cette génération, il s'agit donc de trouver les moyens adéquats pour faire vivre un théâtre de la parole ; pour eux le texte décisif est le *Manifeste pour un nouveau théâtre* de Pasolini, où l'auteur développe l'idée d'un théâtre de la parole en opposition au théâtre du bavardage d'un côté, et au théâtre du geste de l'autre. Stanislas Nordey rappelle, dans une interview donnée à Anne-Françoise Benhamou en 2005, combien ce manifeste l'avait influencé à ses débuts :

J'avais décidé de croire Pasolini sur parole quand il dit que son théâtre, qu'il appelle aussi théâtre de poésie, peut se passer de mise en scène, se faire avec un plein feu, que l'essentiel c'est le rapport de l'acteur et du public avec le poète au centre⁵².

Dans une telle perspective la tâche essentielle du metteur en scène est évidemment de créer les conditions pour une bonne écoute de la parole du poète et de la voix de l'acteur qui l'incarne. Nordey précise, dans la même interview, combien sa préoccupation est de faire entendre plutôt que de faire voir ; et que ce qu'il faut donner à voir, c'est l'acteur aux prises avec la parole du poète : « J'aime l'idée qu'il y a théâtre quand l'acteur s'attaque aux mots physiquement, que le théâtre est cette mastication, cet acte physique⁵³ ».

Robert Cantarella aussi se dit influencé par Pasolini, quand il crée son théâtre de la parole en collaboration avec Philippe Minyana (*Inventaires*, Théâtre de la Bastille, novembre 1987 ; *Les Petits Aquariums*, CDN de Calais, mai 1989 ; *Les Guerriers*, Comédie de Reims, octobre 1991 ; *Drames Brefs (1)*, CDN de Toulouse, octobre 1995). Cantarella affirme qu'il est motivé par la nécessité d'inventer l'avenir du théâtre, et les termes qu'il choisit pour évoquer sa pratique de metteur en scène recourent d'une façon frappante ceux de Gabily :

Que dire du surgissement d'un théâtre qui n'était pas là avant, et qui sans faire d'histoire nous fait prendre conscience d'une consistance (des corps parlants dans l'espace) jusque-là non-vue, in-ouïe⁵⁴?

Cantarella se montre très conscient de la nécessité de trouver un autre mode de

⁵² Nordey, S., « La Cape d'invisibilité », *Outre Scène* (Revue du Théâtre National de Strasbourg), n°6, mai 2005, pp. 79-85 (p. 81).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cantarella, R., « Du grain à écrire » in *Philippe Minyana, ou La Parole visible*, Paris, Théâtrales, 2000, pp. 91-94 (p. 91).

production de l'art théâtral qui laisse une part à l'indécis, l'indéterminé qui est un élément si important des textes, non seulement de Minyana, mais aussi de Gabilly : à propos de *Pièces* de Minyana, il propose de « passer ce texte aux épreuves de la scène pour en trouver plusieurs résolutions, à coup d'essais, de reprises, de croquis, de finitions diverses⁵⁵ ». En 2000, Cantarella est nommé à la direction du CDN Dijon-Bourgogne, et il y poursuit justement cette recherche d'un autre mode de production, recherche documentée dans une revue publiée par le CDN : *Spectres*. Il y définit une remise en question des modes de répétition, et ainsi « remise en question [...] des formes du processus, qui nous font arriver à des inventions qu'on n'aurait pas eu sans cela⁵⁶ ». Les processus employés par Cantarella passent par les mêmes exigences que ceux pratiqués au Théâtre du Soleil – longue période de répétitions, distribution de rôles en cours de travail, le partage des découvertes avec les spectateurs et avec tout le personnel du théâtre. C'est que, pour lui, il s'agit, à travers ce qu'on appelle « répétitions », de construire « un espace démocratique dans lequel inventer comment vivre ensemble⁵⁷ ». Un théâtre de la parole n'a donc, dans cette optique, rien de solipsiste, mais aide, au contraire, à affronter le monde contemporain.

Dans les mises en scène en question (de deux auteurs : Soukhovo-Kobyline et Vinaver), ces méthodes donnent lieu à des scénographies sobres mais pleines d'imprévu, dans « un espace entre le réalisme et l'onirisme » créé par le jeu des acteurs autour de quelques rares objets⁵⁸. S'il fallait nommer une qualité qui caractérise les mises en scène de Cantarella, de Nordey, de Gabilly, de Py et de toute cette génération, ce serait donc la simplicité des moyens, l'absence d'effets spectaculaires, et la priorité accordée aux acteurs. On n'en finit pas de reprendre la célèbre définition de Brook du théâtre au degré zéro au début de *L'Espace vide*. Py, par exemple explique ainsi ce qu'il entend par « la chose théâtrale » : « Les planches. Une personne prend la parole et essaie de raconter une histoire face à deux autres dans une salle⁵⁹ ». On fait tout pour libérer les mots, pour rendre la voix à la scène, selon la perspective suggérée par Alain Ollivier, qui écrit :

Après un siècle de mise en scène considérée comme un des beaux-arts [...] on ne jouait plus une œuvre, on faisait de sa représentation un exploit, une performance formelle. Et maintenant, étourdie de ses exploits, la scène est comme sans voix⁶⁰.

Comme exemple de cette libération de la voix sur scène, on ne saurait trouver

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ Cantarella, R., « Bilan du travail 1 », *Spectres*, n°1, 2003, pp. 29-31 (p. 31).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Voir Minyana, Ph. « Regard d'auteur 2 », *Spectres*, n°1, 2003, p. 72.

⁵⁹ Voir Perrier, J.-L., « Le théâtre de combat d'Olivier Py », *Le Monde*, 8 avril 2001.

⁶⁰ Ollivier, A., « Le Commerce d'une action poétique », dans *Où va le théâtre, op cit.*, pp. 73-81 (p. 79).

mieux que la mise en scène par Robert Cantarella d'*Inventaires*. Dans cette mise en scène de 1987 au théâtre de la Bastille, au cours de laquelle Cantarella affirme avoir appris son métier, la scène est pratiquement vide en dehors des trois actrices, chacune avec un seul objet fétiche – la robe à fleurs pour Florence Giorgetti qui joue Angèle, le lampadaire pour Judith Magre, qui joue Barbara, et la cuvette pour Edith Scob, qui joue Jacqueline. Cantarella n'essaie pas de faire faire des exercices de psychologie aux actrices ; il les fait travailler au contraire sur le souffle, le rythme, la vitesse, la voix : « le texte non ponctué dit le banal, l'ordinaire, comme chez Michel Vinaver, et c'est ce banal qui fournit la théâtralité. Ce n'est pas un théâtre analytique, mais musical, pneumonique, qui réclame une énergie du corps⁶¹ ». Cette exigence d'une énergie *corporelle* revient souvent dans les déclarations des jeunes metteurs en scène. Pour Catherine Anne, « ce qui fonde l'art de la mise en scène pourrait être le travail de l'espace et des corps. À quel endroit, dans quelle relation avec le spectateur, dans quelle énergie physique, et selon quels choix rythmique est dit tel morceau de texte⁶² ? »

Si les moyens sont souvent simples, élémentaires au sens de Brook, le travail de dramaturgie et de scénographie ne l'est pas forcément. Car l'écriture théâtrale a évoluée, est devenue plus compliquée. Pour la plupart de ces metteurs en scène, il ne s'agit pas de monter une histoire simple racontée par un acteur à son public (encore que cette formule continue sa route, et les monologues qui commençaient à envahir les scènes dans années quatre-vingt sont encore très présents à la fin du siècle). Il s'agit plutôt de faire démarrer un nouveau travail expérimental sur les formes. En conséquence, et toujours dans le sillon de Vitez, les jeunes metteurs en scène font théâtre de tout texte, persuadés que l'acteur peut parvenir à libérer le fonds poétique de n'importe quelle grande écriture, et que c'est là son devoir et sa gloire, plutôt que dans la réalisation de textes écrits *pour* la scène. L'un de ceux qui s'aventurent le plus avant dans l'expérimentation est François Tanguy, fondateur du Théâtre du Radeau, basé dans une ancienne fonderie au Mans. Pour Tanguy, « oser, risquer, libérer les formes » est la vocation du jeune théâtre et il fait de la Fonderie un lieu d'accueil pour un grand nombre de groupes partageant sa vision. Il affirme la nécessité de maintenir, dans ce programme expérimental, un lien avec le public populaire⁶³.

Pour les metteurs en scène en question il n'existe pas de contradiction entre théâtre expérimental et théâtre politique. Au contraire, ils défendent une conception assez vitezienne du théâtre d'art comme laboratoire de réflexion pour la société.

⁶¹ Cantarella, R., « Interview » dans Françoise Spiess (dir.), *Trois Pièces contemporaines*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 93-94 (p. 94).

⁶² Anne, C., « La mise en scène : travail de l'espace et des corps », *Théâtre Aujourd'hui*, n°10, 2005, pp. 188-189 (p. 188).

⁶³ Voir Perrier, J.-L., « François Tanguy et le Théâtre du Radeau à l'œuvre des *Cantates* », *Le Monde*, 7 juin 2001.

Cantarella affirme, en 2002, que pour lui « le courage qu'il faut encore et toujours pour faire entendre une parole est politique. Croire à la parole comme acte de dévoilement momentané (surtout pas définitif) et convoquer un public pour cela est un acte politique⁶⁴ ». Beaucoup citent les thèses de Guy Debord dans *La Société du spectacle* pour appuyer la nécessité *politique* d'un théâtre de la parole. Jean Jourdeuil pose même le débat dans des termes extrêmes, renvoyant dos à dos tragédie grecque et cirques romains : il soutient que les mises en scène à grand spectacle alimentent le même appétit dégénéré pour l'image que l'omniprésente télévision et que « nous sommes plutôt Romains que Grecs, et c'est regrettable ». Dans sa perspective, le théâtre grec était un théâtre de la parole et du débat de sujets d'intérêt public, et c'est à cette source que le théâtre contemporain devrait s'abreuver.

Cette opposition entre spectacle barbare romain et théâtre humaniste grec, pour être un peu sommaire, est souvent citée dans les débats de l'époque ; dans les années quatre-vingt-dix, d'ailleurs, plusieurs metteurs en scène suivent la voie indiquée par Mnouchkine en montant des cycles de tragédies grecques. Dans la tragédie grecque acteurs et metteurs en scène découvrent une parole chorale à laquelle les écrits de plusieurs auteurs contemporains semblent faire écho. Déjà dans les textes de Heiner Müller, très joués dans les théâtres publics à cette époque, on distingue une voix chorale, conséquence inévitable d'une écriture qui refuse aux personnages une identité stable. Pour mettre en scène de jeunes auteurs français, aussi, il faut trouver le moyen de faire circuler une parole qui n'appartient pas, *a priori*, à tel personnage plutôt qu'à tel autre. Ainsi le metteur en scène se trouve obligé d'inventer les moyens de faire vivre une *parole partagée* qui, souvent, ne s'explique pas par son origine dans un seul personnage. Gilberte Tsai a commencé tôt ce partage de la parole, avec notamment le travail sur les *Tableaux impossibles* entrepris à la fin des années 1980, en rencontrant des peintres et les faisant parler sur un tableau idéal, inachevé et inachevable. De ces rencontres est né un texte, puis un spectacle présenté en 1991 à Bourges, Rennes, Strasbourg, dans des théâtres mais aussi dans des musées. Le spectacle ne réunit pas une multitude de témoignages mais aborde en profondeur un problème artistique ; il n'est pas vraiment question de personnages, puisque le centre de la pièce, le point focal, est un objet (inexistant, qui plus est) et peu importe qui parle, pourvu que l'on progresse dans la connaissance de l'objet.

Plusieurs auteurs des années 1990 suivent cette voie d'écriture chorale où le sujet est servi par une pluralité de voix, sans grande distinction les unes des autres. C'est aussi le cas de Joël Dragutin qui, travaillant sur les « mythologies contemporaines », en vient à écrire et mettre en scène un spectacle comme *La Baie de*

⁶⁴ Cantarella, R., « Bilan du travail 2 », *Spectres* (Revue du Théâtre Dijon Bourgogne), n°1, 2003, pp. 70-71 (p. 70).

Naples (1995) où on assiste à un interminable repas, qui se compose en réalité de fragments mélangés, condensés et compilés de divers banquets, déjeuners, petits déjeuners, dîners entre amis. Les paroles des convives n'ont en soi pas d'importance – sauf la réaction immédiate qu'elles peuvent déclencher de rire, d'indignation, de crainte – mais elles forment un tout qui décrit une classe sociale dans un moment particulier et répétitif. Si, dans les premiers temps, les convives se répondent de façon relativement cohérente, les époques, les moments, les personnages se mélangent au fil du spectacle, tout comme les plats (réels) qui se succèdent de plus en plus vite et de façon de plus en plus désordonnée sur l'immense table, pour donner l'image de « la perte de sens, l'éloignement du réel dans les sociétés occidentales postmodernes de cette fin de siècle⁶⁵ ».

En guise de conclusion, on peut reprendre une constatation de Patrice Pavis : « où est donc passé la mise en scène ? L'écriture en a absorbé une bonne partie. [...] Il est devenu presque impossible de séparer l'écriture de la mise en scène⁶⁶ ».

⁶⁵ Dragutin, J., Avant-propos à *La Baie de Naples*, Paris, Editions de l'Amandier, 1995, p.10.

⁶⁶ Pavis, P., *La mise en scène contemporaine*, Paris, Colin, 2007, p. 105.