

Vieux crus et vins nouveaux

Evelyne Ertel

Number 38, 1986

Festivals en questions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27897ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ertel, E. (1986). Vieux crus et vins nouveaux. *Jeu*, (38), 116–127.

vieux crus et vins nouveaux

Le 39^e Festival d'Avignon (présenté du 6 au 31 juillet 1985) a été considéré, dans l'ensemble, comme une réussite. C'est, en tout cas, le sentiment qui se dégage des bilans dressés à son issue par la presse qui s'accorde pour décerner à son nouveau directeur Alain Crombecque un *satisfecit* moral: «Le festival est fini, c'est la fête à Crombecque», titre Jean-Pierre Thibaudat qui loue le directeur de son «efficacité», de sa «discrétion», de son «sens de l'équilibre», mais plus que tout, de son goût très sûr et de son amour authentique du théâtre¹. Mathilde La Bardonnie, dans *le Monde*, vante également son «bon goût», sa «persévérance» et le qualifie de «découvreur, [d']inventeur passionné d'événements théâtraux»². De son côté, Alain Crombecque s'est déclaré tout à fait satisfait de son premier festival: bien que ramené à une durée de trois semaines au lieu des quatre ou cinq des années précédentes, celui-ci aura fait, pour moins de représentations, le même nombre d'entrées (environ 110 000) que l'an dernier. La Cour d'Honneur et le Cloître des Carmes auront connu une assistance de 80 à 95% selon les spectacles, le Verger et Théâtre Ouvert auront atteint régulièrement les 100%; quant au *Mahabharata* de Peter Brook et au spectacle de Tadeusz Kantor, les deux «clous» du festival, ils auront largement dépassé la jauge, atteignant 120% d'assistance. Pour ces deux derniers spectacles, du reste, les bureaux de location affichaient complet avant même l'ouverture du festival, et l'on voyait des festivaliers courir désespérément à la recherche d'un billet, faire plusieurs heures d'attente à l'entrée des spectacles dans l'espoir de pouvoir racheter une place à un spectateur même si, pour le *Mahabharata*, il fallait risquer de s'éloigner d'Avignon en pure perte. J'ai même vu des gens se promener à travers la ville en exhibant des pancartes: «Cherchez une place pour Kantor»; et l'on entendait dire que certains billets se revendaient au marché noir (mais je ne l'ai pas vérifié moi-même).

Sans doute ces phénomènes sont-ils communs à tous les festivals un peu courus où la disponibilité du public, particulière dans ces moments de vacances, cristallise les passions et pousse aux extrêmes. Mais j'ai le sentiment qu'ils ont été particulièrement exacerbés cette année à Avignon, notamment parce que la critique et les médias, renonçant de plus en plus à jouer un rôle de découvreur, s'entendent pour promouvoir les «gros» spectacles. Ainsi, l'on savait, depuis plus de six mois, que le *Mahabharata* de Peter Brook, coïncidant heureusement avec l'année de l'Inde, serait l'Événement d'Avi-

1. *Libération*, 31 juillet 1985.

2. *Le Monde*, 2 août 1985.



Dans le off, une reprise de la Rumeur (compagnie de Patrice Bigel) a été remarquée. Il s'agit de *l'Éternel Amoureux*. Photo: Jean Bérezné.

gnon 1985. Et la «couverture» dont cette création a joui (et continue de jouir)³ dans les journaux et dans les revues est tout à fait exceptionnelle, pour ne pas dire excessive.

petit détour par le off

Si l'on met en parallèle le vide et le silence de la presse, concernant toutes les manifestations du off — qui, cette année, proliférant jusqu'à la folie, atteignait le nombre exorbitant de 250 à 300 représentations par jour —, on comprend l'amertume et, parfois, la rage qui peuvent s'emparer de ses participants, lesquels connaissent souvent des conditions de travail extrêmement difficiles et précaires, et subissent des exigences financières pour l'exploitation de salles la plupart du temps indignes de ce nom, qui sont proprement scandaleuses. Il est vrai qu'il n'est pas facile au critique dramatique de s'orienter dans l'immense jungle du off, et ce ne sont pas les innombrables tracts publicitaires dont il est bombardé du matin jusqu'au soir qui peuvent lui permettre de faire un choix pertinent. Mais, s'il prend un peu patience, la rumeur fonctionnant avec une particulière vélocité dans un lieu où l'on passe à converser tout le temps qu'on ne consacre pas au spectacle, il verra les choses se décanter très vite: comme le spectateur d'Avignon, moins blasé sans doute du théâtre que le critique professionnel, est prêt à prendre plus de risques que lui, on apprend, au bout de quelques jours, s'il existe des spectacles du off qui méritent d'être vus.

3. Repris à l'automne au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, après une tournée triomphale à travers l'Europe, le *Mahabharata* doit revenir en Avignon pour le Festival 1986.



La Nuit du plaisir différent, création de la Rumeur, très caractérisée par son aspect chorégraphique, semble très influencée par l'art de Pina Bausch. Photo: Manuel-François Pascual.

C'est ainsi que, sans avoir connu des révélations bouleversantes, j'ai pu éprouver, au cours de mes brèves incursions dans le off, quelques plaisirs et émotions de théâtre supérieurs à ceux que m'ont procurés bien des spectacles du in. Une troupe, particulièrement, s'est fait remarquer: il s'agit de la compagnie de Patrice Bigel, la Rumeur, qui présentait en Avignon deux spectacles: une reprise, *l'Éternel Amoureux*, et une création, *la Nuit du plaisir différent*, spectacles hautement professionnels, donnés dans une salle d'une centaine de places, bien équipée, et qui, dès la première semaine, ont fait presque constamment salle comble (le second, vers la fin, refusait même du monde)⁴. Patrice Bigel a, au départ, une formation de danseur, et il est clair qu'il a soumis les membres de sa compagnie à un entraînement à la danse très important. Ses spectacles, quasiment sans texte parlé, ont un aspect chorégraphique dominant (sur une bande-son très travaillée) et le plus récent, en particulier, semble très influencé par l'art de Pina Bausch. On peut sans doute reprocher à ces spectacles un côté mode (goût pour le «rétro», la comédie musicale américaine, l'opéra) trop prononcé, mais ils sont faits avec beaucoup d'intelligence et de talent, un sens aigu de l'image et du rythme scéniques; ils alternent l'humour et l'émotion et témoignent d'une direction d'acteurs fine, précise et exigeante. Il me semble qu'en mettant ces qualités au service sinon d'un texte, du moins d'un propos plus construit dramaturgiquement, la compagnie Patrice Bigel devrait s'imposer rapidement. Ne suffirait-il pas, au fond, qu'elle revienne en Avignon dans la programmation officielle pour que le succès et la notoriété en soient assurés?

Avec des moyens plus modestes et aussi moins accrocheurs, deux autres spectacles

4. Ce spectacle a reçu le prix spécial du Jury et le prix des meilleurs costumes et décors, décernés par un jury constitué pour le off-festival par un mécène privé: René Praile.

m'ont séduite par leur finesse et leur sensibilité. Le premier proposait une adaptation théâtrale du roman de Stefan Zweig: *la Lettre d'une inconnue*⁵. La mise en espace, reposant sur le dédoublement du personnage de l'écrivain et sur le jeu retenu et intériorisé à la fois du personnage féminin (joué par Élisabeth Tamaris, une comédienne chevronnée) faisait résonner très justement ce beau texte. Le second, *la Nuit et le Moment*, d'après Crébillon-fils⁶, m'a donné un plaisir de l'esprit tel que, souvent, la subtilité de l'ironie et l'art de l'allusion propres au XVIII^e siècle français savent le procurer: ici, une mise en scène qui, avec des moyens très simples et un travail de jeu aboutissant à une diction et à une gestuelle très maîtrisées (presque trop, à la limite), mettait fort bien en valeur la délicieuse perversité de ce texte, proche par la langue de Marivaux et, par l'esprit, des *Liaisons dangereuses*.

un certain retour

Pour en revenir au festival officiel, il ne saurait être question de rendre compte de tous les spectacles proposés (ni de la vingtaine que j'ai vus), mais plutôt de dégager quelques axes importants et quelques points forts. Il faut souligner tout d'abord la volonté affirmée par Alain Crombecque de recentrer davantage sur le théâtre un festival qui, depuis une quinzaine d'années, s'était largement ouvert aux autres arts; peinture, danse, cinéma, vidéo (sans pourtant les exclure complètement). La volonté aussi de revenir à la définition première du festival (un peu escamotée ces dernières années) qui était de ne présenter que des créations: ainsi faisait Vilar qui créait en Avignon les spectacles qu'il reprenait ensuite à l'automne à Paris. Le désir, sinon de revenir aux sources, du moins de se rattacher fortement au passé glorieux et un peu mythique des temps héroïques où le Théâtre National Populaire assurait à lui seul toute la programmation du festival est manifeste de plusieurs façons. D'abord, par la présence des trois grandes troupes nationales: la Comédie-Française, le Théâtre National de Chailot et le Théâtre National de Strasbourg. Les deux premières se produisaient dans la Cour d'Honneur, l'une avec une tragédie de Shakespeare, mise en scène par Jean-Pierre Vincent: *Macbeth* (que Vilar avait monté et joué lui-même); l'autre, avec *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, mise en scène par Antoine Vitez (Vilar avait créé, dans cette même cour, *Ruy Blas* et *Marie Tudor*); quant à *Emilia Galotti*, présentée aux Carmes, mise en scène par Jacques Lassalle, ce drame de Lessing, peu connu du public français, rappelle que Vilar, avec *le Prince de Hambourg*, avait commencé à lui révéler la dramaturgie allemande.

Ensuite, ce festival a vu le retour concomitant des deux acteurs qui, avec Jean Vilar, Gérard Philipe et Daniel Sorano, aujourd'hui disparus, furent les monstres sacrés au temps du T.N.P. et qui sont devenus, dans la mémoire collective, de véritables mythes: Alain Cuny et Maria Casarès (qui avait été une inoubliable Lady Macbeth). La valeur symbolique de ce retour en Avignon, surtout celui d'Alain Cuny qui n'y était pas revenu depuis Vilar et qui remontait ici même pour la première fois sur une scène depuis quinze ans, a été largement soulignée par toute la presse. Et, sans doute, ce que saluait l'ovation du public à la fin du spectacle *l'Île des morts*, d'après Strindberg (mise en scène de H.P. Litscher), c'était moins la prestation de cet acteur de soixante-quinze ans que le mythe qu'il incarne, et l'enthousiasme exprimé par des spectateurs trop jeunes pour

5. Adaptation et mise en scène: Philippe Honoré. Compagnie du Calife. Ce spectacle a reçu le prix de l'adaptation de la fondation René Praile.

6. Adaptation et mise en scène: Daniel Dupont. Théâtre de l'Alibi (Rennes). Ce spectacle a reçu le prix de la mise en scène.



avoir vu jouer Cuny jadis avait quelque chose d'assez émouvant. Seul, du reste, un monstre sacré comme Cuny pouvait avoir l'audace de proposer un spectacle en trois soirées différentes (donc, trois représentations uniques) qui consistait de sa part à lire un texte, assis à une table, après avoir chaussé ses lunettes. Mythe ou réalité, j'ai été fascinée moi aussi par l'ampleur de cette stature, la beauté de ce visage raviné et surtout, par cette voix unique, si profondément lyrique. Je ne sais pas si le texte de Strindberg qui dit le retour d'un homme mort à la vie m'aurait touchée de tout autre manière, car Cuny lirait-il le bottin qu'il imposerait la même intense présence physique et spirituelle.

En revanche, le retour de Maria Casarès, annoncé également à grands frais dans tous les médias, m'a profondément déçue, presque attristée. La mise en scène, indigente et confuse, le jeu des acteurs, constamment outré et hystérique et, notamment, celui de Maria Casarès, grimaçant et cabotinant à l'extrême, mais surtout, le texte, prétentieux et puéril, d'une vulgarité qui se croit provocante quand elle n'est qu'ennuyeuse, avec des clins d'oeil dont me choque encore plus la niaiserie que la démagogie, tout m'a paru détestable dans le *Madame Lucienne* de Copi, mis en scène par Jorge Lavelli.

Retour moins prestigieux mais beaucoup plus intéressant à mon sens: celui de Théâtre Ouvert, fondé par Lucien Attoun en 1971, à l'initiative de Jean Vilar, et qui avait été exclu du festival après 1978. Théâtre Ouvert, devenu permanent à Paris depuis 1981, poursuit depuis le début une politique de promotion de la création contemporaine: ses « mises en espace » définies comme une « présentation » (et non une représentation) d'une oeuvre inédite après un travail de répétitions de quinze jours, sans décor ni costumes, et les débats sur lesquels elles s'ouvraient étaient parmi les manifestations suivies avec le plus d'intérêt et de passion par beaucoup de spectateurs. Cette année, Lucien Attoun retrouvait son lieu: la Chapelle des Pénitents Blancs, mais choisissait de renouveler sa formule en proposant de véritables mises en scène et en inaugurant une nouvelle formule, « Cartes blanches aux acteurs »: un acteur a une semaine de préparation pour présenter au public un texte, en principe d'un auteur vivant, de son choix, de la manière qu'il l'entend.

Si cette formule ne paraît pas avoir fait véritablement ses preuves, elle témoigne, elle aussi, de la tendance qui s'affirme au théâtre en ce moment et qui fut particulièrement nette à Avignon: le retour au comédien. Retour légitime, après des années d'écrasement sous le règne tout-puissant de la mise en scène (encore faudrait-il que le balancier ne penche pas trop dans l'autre sens!). L'évolution de Théâtre Ouvert, de ce point de vue, est symptomatique: pour les mises en espace, Lucien Attoun faisait appel à des metteurs en scène qu'il estimait, laissant à leur charge la responsabilité du choix du texte et des comédiens à engager; cette fois, il s'est adressé à des acteurs qui ont eux-mêmes défini leurs projets: Dominique Valadié, Laurence Mayor, André Marcon et Hélène Vincent. Celle-ci a mis en scène une nouvelle de Bruno Bayen: *la Nuit d'Irlande*; quant aux trois autres, ils ont fait appel à un metteur en scène commun pour les diriger dans trois monologues qu'ils ont choisis et qui constituent deux spectacles. *Mes Souvenirs*, interprétés par Dominique Valadié, sont tirés du journal d'Adélaïde Herculine Barbin (1838-1868) qui, après avoir été pensionnaire de couvent, deve-

Alain Cuny, acteur de 75 ans, remontait pour la première fois sur une scène depuis quinze ans. Sa prestation dans *l'île des morts*, d'après Strindberg: « lire un texte, assis à une table, après avoir chaussé ses lunettes ». Fascinant! « Cuny lirait-il le bottin qu'il imposerait la même présence physique et spirituelle. » Photo: Valérie Suau.

nue institutrice méritante, se révéla à vingt ans passés être un homme et finit par se suicider. *Je songe au vieux soleil* propose la succession de deux monologues adaptés de Faulkner, le premier de Rosa Cofield dans *Absalon! Absalon!*, le second de Quentin, dans *le Bruit et la Fureur*. On le voit, ces trois spectacles ont en commun d'être constitués de textes non théâtraux et de paroles solitaires; deux aspects qui sont dominants aussi bien dans l'écriture dramatique que dans la pratique scénique contemporaines. Mais, comme l'écrit fort justement Bernard Dort, la prolifération actuelle de spectacles *one man show* témoigne aussi du « désir des comédiens d'être, chacun pour soi, tout le spectacle. D'offrir en pâture, à un spectateur que l'on voudrait le plus discret possible [...] le corps à corps d'un acteur et d'un texte »⁷. Sans doute les prestations de Dominique Valadié, de Laurence Mayor et d'André Marcon sont-elles tout à fait remarquables: on assiste à un jeu d'une qualité supérieure, à la fois si profondément intériorisé et si précisément construit qu'il rend ensuite insupportable le type de jeu stéréotypé, approximatif et redondant, qui sévit encore majoritairement dans le théâtre français d'aujourd'hui. En particulier, Dominique Valadié exprime la douleur de son personnage, douleur qui l'amène aux confins de la folie, avec une intensité et presque une indécence (visage ravagé, dégoulinant de larmes, de morve et de bave) à la limite du supportable. Mais, précisément, je me demande si de telles performances de comédiens n'oblitérent pas quelque peu le propos du personnage qu'ils sont censés exprimer et si le spectateur, fasciné par le travail d'acteur, entend vraiment le texte qui l'a suscité. Je crains que, dans ce « corps à corps » dont parle Bernard Dort, ce ne soit finalement le texte qui ait le dessous. Tout en partageant l'admiration de l'ensemble des spectateurs, j'éprouve pour ma part une sorte de malaise, comme devant une excroissance qui risque de devenir maligne: sans revenir au mythe de l'acteur qui « entre dans la peau de son personnage », il faudrait que l'équilibre entre acteur et personnage ne se rompe pas complètement en faveur du premier, qu'en somme l'art du comédien se fasse un tout petit peu plus transparent. Ne risque-t-on pas sinon, *mutatis mutandis*, de retomber dans le même effet pernicieux qui amenait le spectateur du début du siècle à apprécier la « musique » de la diction d'un Mounet-Sully, indépendamment du sens des vers qu'il récitait?

lieux: l'ancien ou le nouveau

Plutôt que le « sens de l'équilibre », ce qui me frappe dans la programmation d'Alain Crombecque, ce sont les oppositions dont elle témoigne. Aux soliloques torturés de Théâtre Ouvert répondent les « belles histoires » collectives de *Mahabharata*. La présence des troupes officielles alterne avec celle de jeunes créateurs, pas encore connus du public: aux Carmes notamment, Élisabeth Chailloux, metteur en scène du *Paradis sur terre* de Tennessee Williams, Chantal Morel avec *Groom*, une sorte de « polar » adapté de Jean Vautrin.

Mais c'est surtout dans le rapport aux lieux que se marquent les oppositions. Tandis que Jacques Lassalle et Antoine Vitez s'inscrivent délibérément dans la continuité vilarienne en jouant sur un plateau nu (même si ce plateau est plus luxueux que celui de Vilar, laqué et brillant dans les deux cas, avec des peintures d'architectures italiennes pour *Lucrece Borgia*, différents niveaux mobiles pour *Emilia Galotti*) une certaine frontalité, la mise en valeur du lieu, Chantal Morel dissimule entièrement le Cloître des Carmes sous des murs de béton, et Élisabeth Chailloux, partiellement, en y introdui-

7. « Une création partagée » dans *Théâtre/Public*, n° 66, p. 8.



Théâtre Ouvert, de retour en Avignon, inaugurerait une nouvelle formule: « Cartes blanches aux acteurs ». Dominique Valadié a choisi d'y présenter *Mes Souvenirs*, « tirés du journal d'Adélaïde Herculine Barbin (1838-1868) », qui finit par se suicider. Photo: Nicolas Treatt.

sant un décor construit. Jean-Pierre Vincent opte pour une solution intermédiaire en recouvrant toute la façade du Mur de voilages noirs transparents et en transformant le plateau en une espèce de champ de bataille (herbes, buissons, carcasses de chevaux, tente militaire), clos du côté salle par une barrière de corde, induisant ainsi, au lieu du jeu ouvert sur le public nécessaire à la Cour d'Honneur, un jeu plus fermé qui explique en grande partie la défaveur qu'a connue *Macbeth* auprès du public et de la presse: il est vrai qu'on entendait souvent mal les comédiens et, en particulier, Philippe Clévenot qui tenait le rôle-titre, excellent comédien par ailleurs, mais comédien très intérieur, qui n'a pas su (ou pas voulu) prendre la dimension de ce lieu. Pas d'autre solution, disait Vitez dans sa conférence de presse, que de « mettre ses pas dans les pas de Vilar »: en effet, ce qu'exalte toute la presse et le public, à propos de *Lucrèce Borgia*, c'est bien le sentiment d'une rencontre réussie, d'une alliance enfin retrouvée entre un lieu et une oeuvre dramatique: mise en valeur de la nuit même, avec la lumière concentrée sur les acteurs (une lumière rasante qui semble les soulever du sol et les faire flotter dans la nuit), beauté des costumes qui sont à eux seuls tout le décor, valorisation du Mur par l'éclairage et son utilisation dans le jeu (différents personnages apparaissant aux fenêtres).

Mais, si *Lucrèce Borgia* est un spectacle réussi, un bel objet, une dramaturgie intelligente qui sait à la fois offrir une grande lisibilité et ménager des zones de mystère, ce n'est pas un spectacle surprenant, encore moins bouleversant, parce qu'il ne renouvelle profondément ni la manière de Vitez (notamment par rapport à *Hernani*), ni l'utilisation scénique de la Cour d'Honneur.

C'est cette impression de nouveauté que Peter Brook a su apporter avec son *Mahab-*



Pour son *Mahabharata*, Peter Brook « a choisi une carrière de pierres qui a l'avantage d'offrir une immense muraille naturelle, à l'aspect sauvage, cahotique. L'art de Brook est de faire croire à la coïncidence nécessaire [...] entre son poème, qui raconte les origines de l'humanité, et ses choix esthétiques ». Photos: (dans l'ordre) Georges Méran et Alain Sauvan.

harata. D'abord évidemment par le texte même, d'emblée exotique, puisqu'il est adapté de la grande mythologie indienne, livre sacré écrit en sanskrit. Ensuite, parce que le metteur en scène a voulu qu'à cette oeuvre lointaine, étrangère et étrange au public français, corresponde un lieu radicalement différent, éloigné des autres lieux du festival à la fois dans l'espace (puisqu'il est situé à une quinzaine de kilomètres d'Avignon), mais aussi en quelque sorte dans le temps: un lieu vierge, innocent, sans mémoire, qui s'oppose aux autres lieux du festival, si chargés d'histoire, comme la nature s'oppose à la culture. Il a choisi une carrière de pierres qui a l'avantage d'offrir une immense muraille naturelle, à l'aspect sauvage, chaotique. L'art de Brook est de faire croire à la coïncidence nécessaire, pour ainsi dire native, entre son poème, qui raconte les origines de l'humanité, et ses choix esthétiques: prédilection pour les lieux ouverts, le plein air, les éléments naturels (sable, eau, feu, bois). Il est sûr que Brook a su tirer de cet ensemble des effets superbes: personnages surgissant de derrière les rochers ou disparaissant dans la montagne, torches enflammées dans la nuit, rudes combats de guerriers roulant dans la boue.

Pourtant, le *Mahabharata* n'aurait sans doute pas connu la ferveur, presque le délire qu'il a suscités, si les spectateurs n'avaient pas éprouvé le sentiment de participer, à travers lui, à un événement unique, singulier, au-delà de l'événement théâtral, quasiment à une cérémonie sacrée. Il y avait, à coup sûr, une part de mysticisme dans l'engouement du public autour de tout ce qui touchait à ce spectacle (publications, manifestations annexes), comme il y en a dans la pratique et les propos de ses créateurs: participer (en tant que créateur ou en tant que spectateur) au *Mahabharata*, cela rend « meilleur », lit-on un peu partout dans les interviews⁸. Déjà, le seul fait de se rendre à la carrière Boulbon, en dehors de la ville (voyage qu'on pouvait effectuer par un trajet organisé en bateau), puis de prendre à pied un assez long chemin pierreux, arriver plusieurs heures à l'avance dans l'espoir de trouver une bonne place, tout cela prenait quelque peu l'allure d'un parcours initiatique.

En outre, en s'étendant sur toute la durée du festival (alors que les autres spectacles sont donnés en moyenne cinq fois), le *Mahabharata*, composé de trois spectacles, proposés soit en trois soirées consécutives, soit en une seule nuit (de 19h à l'aube), redonnait au festival d'Avignon l'épine dorsale qu'il avait perdue depuis que, du temps même de Vilar, il s'était ouvert à d'autres compagnies que le seul T.N.P. Avec l'unité retrouvée — puisque tout un cycle d'autres manifestations étaient proposées par les comédiens et musiciens de Brook, manifestations suivies avec enthousiasme malgré la relative médiocrité de certaines d'entre elles —, c'est aussi le sentiment de fête, de communion, de ferveur, perdu depuis les moments héroïques du festival, que Brook donnait à revivre au spectateur d'Avignon. Mais si, comme moi, on éprouvait quelque réticence et quelque suspicion envers un spectacle qui joue ainsi sur la tendance au mysticisme sommeillant en tout un chacun, qui invite le spectateur à abolir toute différence pour se fondre dans la communauté universelle, on ne voyait plus dans le cycle du *Mahabharata* qu'un plaisant récit, plein de belles images, mais dont la portée et la valeur intrinsèques ne sont ni plus ni moins absolues que celles de n'importe quelle autre mythologie.

8. Cf. notamment, les entretiens réunis dans *Alternatives théâtrales*, n° 24, juillet 1985, numéro entièrement consacré au *Mahabharata*.



Le metteur en scène Tadeusz Kantor, toujours présent sur la scène, rythme la représentation. Photo: Alain Sauvan.

le paradoxe de kantor

Si je me suis sentie peu concernée par les « belles histoires » dont Peter Brook ne cesse de prôner l'universalité, paradoxalement, le théâtre qui m'a le plus profondément touchée est celui qui se veut le plus personnel, puisque son auteur, Tadeusz Kantor, outre qu'il y est présent scéniquement, comme pour y impulser et y rythmer ses évocations, s'y représente sous divers personnages. Dans son dernier spectacle, au titre cynique et provocateur: *Qu'ils crèvent, les artistes!*, il est à la fois le petit garçon de six ans qui joue avec son chariot et se transforme en général conduisant l'armée, le moribond dans son lit et aussi son double qui le regarde agoniser. Sans être, à strictement parler, autobiographique, puisqu'il ne propose aucun récit suivi, ce spectacle, comme *Wielopole*, *Wielopole* (la ville natale de l'auteur), est nourri de sa mémoire: souvenirs vécus ou rêvés. Sans doute, si l'on a vu ses précédents spectacles et, surtout, *la Classe morte*, on ne peut pas ressentir le même choc esthétique qu'à la première découverte de cet artiste, puisque, d'une certaine façon, il y a un retour d'éléments semblables et une reprise de certains procédés. Ainsi, l'on retrouve des thèmes: l'enfance, la famille, le théâtre; des obsessions: la guerre, la torture, la mort, et même des personnages: les soldats, le général, les jumeaux. (On peut dire que, de ce point de vue, Kantor a créé des *types* modernes de personnages théâtraux qui fonctionnent à l'intérieur de son théâtre d'une manière analogue à Arlequin et à Pantalon dans la *commedia dell'arte*). Mais les images et les situations sont renouvelées de telle façon qu'est renouvelée aussi l'émotion qu'on en ressent. Car — autre paradoxe de ce théâtre —, bien qu'on n'en comprenne pas la langue et qu'on soit loin de saisir toutes les intentions d'un spectacle qui est construit sur des références très précises à la culture et à l'histoire polonaises, il est capable de nous faire rire ou de nous serrer la gorge par la seule force de ses images scéniques et sonores. Le jeu des comédiens, participant à la fois de la marionnette et de l'expressionnisme, les modulations de la bande-son qui mélange une marche militaire, un tango et une vieille prière polonaise, résonnent en nous pro-



Qu'ils crèvent, les artistes!, la dernière création de Kantor. «On retrouve des thèmes: l'enfance, la famille, le théâtre; des obsessions: la guerre, la torture, la mort, et même des personnages: les soldats, le général, les jumeaux.» La subjectivité de Kantor le rend inimitable. Photo: Alain Sauvan.

fondément, en dehors de toute compréhension intellectuelle, faisant ressurgir nos propres souvenirs et nos propres fantasmes.

À Avignon, Kantor avait choisi de donner son spectacle dans un gymnase: lieu non théâtral, dépourvu de toute beauté, véritable étuve que l'entassement des spectateurs rendait encore plus pénible, à la limite du supportable, en somme un lieu approprié à ce «théâtre de la mort» qui ne peut s'accommoder ni des ors et des pourpres du théâtre à l'italienne, ni des splendeurs architecturales des scènes usuelles du festival. Du reste, les spectacles de Kantor n'utilisent pas de décor (ils sont joués sur un fond noir), mais seulement des objets (une porte, un lit, une table, etc.) qui sont toujours des éléments de jeu. Ici, d'une façon encore plus systématique que dans ses précédents spectacles, tous les objets sont ce qu'il appelle lui-même des «bio-objets», non pas de simples accessoires, mais de véritables personnages liés à l'acteur quasi organiquement: le pendu à sa potence, la souillon à son évier, le mourant à son lit, etc.; et chacun de ces objets, tous confectionnés en bois brut, couleur de cendre, est en soi une création, une oeuvre d'art. Particulièrement marquants sont les multiples instruments de torture sur lesquels les personnages sont enchaînés dans des positions variées, paraissant toutes extrêmement douloureuses. Mais surtout l'extraordinaire squelette de cheval sur lequel trône glorieusement la *Putain* à la tête de son armée.

Le théâtre de Kantor ne ressemble à aucun autre; il ne suit aucune mode, aucune tendance; il n'est imité par personne, inimitable d'être si totalement subjectif. Et c'est sans doute parce qu'il plonge ses racines au plus intime d'un être qu'il atteint ainsi l'universel.

evelyne ertel