

## **Pleins feux sur les metteurs en scène** **Avignon 83**

Josette Féral

Numéro 29 (4), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28414ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Féral, J. (1983). Pleins feux sur les metteurs en scène : Avignon 83. *Jeu*, (29), 64–78.



# pleins feux sur les metteurs en scène

avignon 83 ...avignon 83 ...avignon 83 ...avignon 83

Que représentent ces festivals de l'été aux yeux du public? Tourisme? Passe-temps d'un soir? Nuits d'été dans des enceintes historiques? Beaux costumes dans des éclairages *ad hoc*? Esthétisme des petits loisirs (...)? Est-ce que les festivals n'ont d'autre ambition que de faire désormais partie de la panoplie du bonhomme moderne (...)?

Je pose la question ou plutôt ces questions: où en sont les festivals? Quel avenir les éclaire ou les menace? La réponse appartient-elle aux aînés, dont je suis désormais, ou aux jeunes?

Jean Vilar<sup>1</sup>

Il y a Paris et il y a la province. Avignon (le Festival d'Avignon), c'est un peu Paris en province. Paris avec ses modes, ses engouements, ses hommes de théâtre... Petit monde transporté en province, qui trouve là un public élargi, cosmopolite, où se mêlent amateurs et professionnels du théâtre: acteurs, animateurs, enseignants, étudiants... Parmi les hommes de théâtre qui s'y produisent, les noms sont les mêmes que ceux dont parle la presse parisienne: Antoine Vitez, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich... Des hommes qui sont — sinon qui font — la mode et qu'une nouvelle politique culturelle a dotés de plates-formes et de moyens financiers importants (à l'exception de Mesguich, le benjamin du groupe): Vitez est désormais à Chaillot, Vincent à la Comédie-Française. Ces hommes portent avec eux l'image d'un certain théâtre français d'aujourd'hui, image que nuancent des metteurs en scène comme Ariane Mnouchkine ou Patrice Chéreau. Si certains d'entre eux ont travaillé dans des circuits parallèles excentriques au circuit parisien — Ivry, Strasbourg ou Grenoble —, nul n'ignore qu'en France, les lois du marché sont telles que tout — hommes et productions — finit toujours par passer par Paris pour s'y faire reconnaître et consacrer.

1. *Janus* n° 4, décembre 1964 - janvier 1965, cité par Paul Puaux, *Avignon en festivals*, Paris, Hachette, 1983, p. 157.

*Le Saperleau*, présenté par le Théâtre de la Salamandre, fut le succès incontesté du Festival. Photo: *Vaucluse-Matin*.

Des exceptions, il en existe, bien sûr: Planchon et Maréchal qui, après des carrières parisiennes, se sont installés à Lyon et à Marseille; Gildas Bourdet installé à Tourcoing, dont le spectacle en Avignon (*le Saperleau*, présenté par le Théâtre de la Salamandre) fut le succès incontesté du Festival<sup>2</sup>; André Benedetto et Gérard Gelas, Avignonnais toute l'année, dont les spectacles et les textes sont ancrés dans la terre provençale...

Cette présence d'une certaine mode théâtrale parisienne se sentait donc en Avignon, cette année plus qu'à l'accoutumée, en raison de la sélection effectuée par les organisateurs du Festival.

### **la parole est aux créateurs**

Avignon 83 a porté un label délibérément français: Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich, Jean-Louis Hourdin, Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, Jean-Louis Martinoty, Anne d'Elbée, Bernard Sobel, Alain Milianti et Gildas Bourdet. Avignon, il est vrai, s'est toujours voulu avant tout un festival national. C'est ainsi que l'avait conçu Jean Vilar, quoiqu'une ouverture vers l'étranger se soit fait sentir progressivement. Tendence qui subsiste, mais affaiblie par rapport au Festival 82 puisqu'on pouvait dénombrer cette année moins de troupes étrangères que l'an dernier. Notons toutefois la présence de la Footsbarn Travelling Company venue d'Angleterre avec un *King Lear* carnavalesque, des Comédiants venus d'Espagne faisant descendre le théâtre dans les rues de la ville, Giovanna Marini d'Italie, avec *le Cadeau de l'empereur*, drame lyrique ayant connu un certain succès, ainsi qu'Anne Teresa de Keersmaeker de Belgique dont les deux spectacles chorégraphiques, pourtant excellents, furent quelque peu occultés par la présence tonitruante de Pina Bausch dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes.

Qu'il s'agisse de productions françaises ou étrangères, le pari de Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival depuis 1981, est celui de la *création*. Donner la parole aux créateurs à tout prix en les invitant à venir produire en Avignon un spectacle original présenté pour la première fois en France.

Non seulement le public apprécie la réputation des metteurs en scène choisis, mais encore il éprouve le plaisir d'une création vue en primeur au Festival. Si tous les spectacles présentés en Avignon ne sont pas toujours des premières — certains constituent des reprises ou de nouvelles versions —, il n'en reste pas moins que la plupart d'entre eux sont souvent conçus spécialement pour le Festival et constituent bien des créations.

Or, donner la parole aux créateurs — metteurs en scène surtout — est un choix difficile et risqué parce qu'il n'offre pas toujours la garantie de la qualité du produit

2. *Le Saperleau* du Théâtre de la Salamandre, texte de Gildas Bourdet, dans une mise en scène d'Alain Milianti et de Gildas Bourdet, est une drolatique, savoureuse et rabelaisienne farce écrite dans une langue inventée, déformant la langue établie tout en respectant la syntaxe afin que le spectateur reconnaisse dans cette langue seconde l'ancienne, d'où le rire du public étonné de l'ingéniosité du texte et amusé par les prouesses des comédiens. « Ayant l'air de ne parler que de ça (le « ça » qu'on ne pense qu'à), *le Saperleau* fait à la langue française des enfants dans le dos, histoire d'examiner les rapports douteux entre les parures et les postures, le d'où tu parles et le comment ça parle... comme on dit. (...) C'est qu'il y a de la vie et du théâtre dans leur figure géométrique la plus pure: elle et lui, plus une autre, jouant aux quatre coins d'un triangle en présence de la fatidique petite culotte et d'un narrateur boiteux comme le diable » (extracture du programme).





Au Parking de l'Oratoire: *le Saperleau*, de Gildas Bourdet. Photo: Bernard.

fini ultimement présenté, d'où les échecs retentissants de certains des spectacles cette année, tout particulièrement *le Retable des merveilles* de Jourdeuil et Peyret, le cycle Racine d'Anne d'Elbée; *Marie Stuart* de Sobel et *Au puits de l'épervier* de Hideyuki Yano ont connu, pour leur part, un succès mitigé. La question qui se pose est la suivante: des mises en scène passées de metteurs en scène aux compétences reconnues peuvent-elles être garantes de mises en scène à venir? Peut-on hypothéquer l'avenir au nom du passé? La réponse apportée en Avignon cette année prouve que non. Le Festival 83 porte la marque d'une farouche contestation des choix faits par les organisateurs et de protestations véhémentes contre certaines mises en scène spécifiques. De telles discussions sont, bien sûr, habituelles au Festival — programmées par les organisateurs eux-mêmes, elles constituent souvent l'une des activités les plus fidèlement suivies puisqu'elles permettent ce que de nombreux spectacles ne permettent pas, c'est-à-dire de poursuivre cette fois-ci avec les créateurs eux-mêmes, et non plus les critiques, la découverte du sens de leur démarche — mais elle portaient cette année une dose de surprise inquiète, sinon de mécontentement, face aux spectacles présentés. Les clivages furent nets dans le public. Il y eut les inconditionnels des nouvelles formes d'expérimentation et les nostalgiques des valeurs sûres, ceux qui affirmaient qu'on se moquait du spectateur là où d'autres reconnaissaient que le théâtre est, lui aussi, un art en évolution, qu'aux nouvelles formes de sensibilité doivent correspondre de nouvelles esthétiques. Certains réclamaient des valeurs établies, Peter Brook par exemple; d'autres s'étonnèrent qu'à quelques années d'intervalle les mêmes noms reviennent dans la programmation: Vitez, Mesguich; on reparle de Lavaudant, de Hourdin pour 1984?<sup>3</sup> Où sont les jeunes qui feront le théâtre de demain? Mesguich est-il, comme il l'affirme lui-même<sup>4</sup>, le dernier «jeune» de cette lignée? Le panorama du théâtre français se

3. Information parue dans *le Monde* sous la plume de Colette Godard, 7 août 1983.

4. Lors d'un débat sur la relation entre auteurs et metteurs en scène, Avignon, juillet 1983.



*Dernières Nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux, par le Théâtre National de Strasbourg dans la Cour d'honneur du Palais des Papes. Photo: Sabine Strosser.

limite-t-il à quelques noms? C'est la question que le public est en droit de se poser puisqu'il a parfois l'impression qu'Avignon souffre d'une satellisation qui le fait évoluer en orbite autour des mêmes metteurs en scène et artistes que ceux qui font l'activité théâtrale parisienne en saison régulière. Le Festival tend à devenir une vitrine de la production française que le public non parisien est convié à venir voir en un laps de temps somme toute assez court. Sans vouloir ici porter de jugement sur la nécessité qu'a tout pays de faire connaître sa culture artistique, sans vouloir non plus accuser Avignon de s'être donné là son unique fonction — il serait malhonnête de le dire —, on est en droit de se demander si tel doit être l'objectif d'un festival.

La multiplicité de ces questionnements soulève à son tour une autre interrogation: si le Festival est bien un festival de création, son objectif doit-il être de révéler des metteurs en scène « pleins de talents » et peu connus du grand public, ou doit-il être un festival de « consécration » pour les metteurs en scène de réputation nationale ou internationale dont le nom sert parfois de valeur marchande auprès du public? Ne révélant que peu d'artistes, du moins français — tout au plus des productions de grand mérite — consacrant les vedettes déjà investies, en utilisant d'autres pour le servir (Cf. le spectacle de Vittorio Gassman en 1982 par exemple), le Festival d'Avignon donne trop souvent l'impression de privilégier les nantis qui trouvent par le fait même en Avignon une plate-forme supplémentaire où se produire face à un public initié dont ce n'est point là la première rencontre avec une démarche ou un metteur en scène donné. Il semble fonctionner essentiellement dans l'institution, laissant à d'autres festivals (Nancy, le *off*) le soin de s'ouvrir à des expériences différentes, et à une plus grande expérimentation. Telles sont sans doute les dures lois de la rentabilité.



« Aux prises avec la peste (...) les personnages ne peuvent agir pour y échapper ». Ils se regroupent « pour en discuter, l'expliquer, la raconter, espérant ainsi sinon la juguler, du moins avoir une emprise sur elle ». Ce sont là les *Dernière Nouvelles de la peste*, de Jean-Pierre Vincent. Photo: *Vaucluse-Matin*.

### la relation idyllique entre auteurs et metteurs en scène

Conformément au vœu exprimé par le public l'an dernier, Bernard Faivre d'Arcier décidait pour Avignon 83 de donner la parole aux auteurs, d'où la présence remarquable des textes de Jean-Christophe Bailly, Michel Vittoz, Bernard Chartreux.

Fait intéressant toutefois, ces textes furent commandés par des metteurs en scène — Lavaudant, Mesguich, Vincent —; médiation qui pose pour l'auteur le passage obligé par le metteur en scène; impuissance de l'écrivain dramatique condamné à passer par l'autre pour que son écriture devienne théâtre, pour qu'à la surface de la page se substitue le volume de la scène.

Ce sont donc les textes qui furent à l'honneur en Avignon cet été — du moins à la Cour du Palais des Papes —, les nouveaux textes, reflets de nouveaux auteurs et témoins d'une nouvelle écriture de la scène. Paradoxalement ce sont les metteurs en scène qui furent au centre des débats, qui firent la manchette des journaux, accusés pour certains d'être trop présents sur la scène, faisant passer au second plan textes et acteurs au profit d'une scénographie dominante. « Feu sur les metteurs en scène » titrait un journal parisien<sup>5</sup>. Feu et pleins feux. Les metteurs en scène furent à la fois défendus et violemment pris à partie. Le public leur demanda des comptes sur leur attitude face à la représentation, il interrogea les acteurs et leur rôle sur la scène, il questionna le choix des textes. Au terme de ces débats, il apparut de toute évidence qu'une partie du public refusait à la fois les nouveaux textes pré-

5. *Libération*.



sentés et les mises en scène, celle de Lavaudant tout comme celle de Vincent quoique ce dernier ait bénéficié d'une plus grande appréciation du public.

C'est que les spectacles de Vincent et de Lavaudant, autour desquels a porté l'essentiel de la polémique, dérangent à la fois le public et les structures habituelles de la représentation. D'une part, un récit éclaté, *Dernières Nouvelles de la peste*<sup>6</sup>, qui évoque la peste et emprunte au récit de Defoe, *Journal de l'année de la peste*, une part importante de sa trame; de l'autre, un texte poétique et philosophique, *les Céphéïdes*, où se croisent des personnages de la mythologie grecque (Phaéton ou Hermès) descendus chez les hommes, un coryphée s'adressant au public en un long monologue, un savant s'entretenant avec une marquise de la pluralité des mondes, un aveugle attendant une femme au bord de la mer. Les époques et les civilisations se rencontrent; les acteurs parcourent la scène comme les récits parcourent le temps; ils courent aux nouvelles en grappes humaines chez Vincent, seuls ou en groupes restreints chez Lavaudant, traversant à grandes enjambées l'espace cosmique.

Avant de poursuivre, quelques mots du poisson Bahamut.

Dieu fit la terre  
Mais la terre n'avait pas de soutien  
Alors, sous la terre, il mit un ange  
Mais l'ange n'avait pas de soutien  
Alors, sous les pieds de l'ange, il mit un rocher de rubis  
Mais le rocher n'avait pas de soutien  
Alors, sous le rocher, il mit un taureau à quatre milles pieds  
Mais le taureau n'avait pas de soutien  
Alors, sous les pieds du taureau  
Il mit un poisson appelé Bahamut  
Sous le poisson il mit de l'eau  
Sous l'eau l'obscurité

On ignore ce qu'il y a sous l'obscurité

D'autres disent que la terre s'appuie sur l'eau, l'eau sur le rocher, le rocher sur la nuque du taureau, le taureau sur le lit de sable, le lit de sable sur le poisson Bahamut  
Bahamut sur un vent suffocant, le vent suffocant sur la brume  
On ignore ce qu'il y a sous la brume

Quant au poisson Bahamut  
Il est si resplendissant  
Qu'on ne peut supporter sa vision  
Si immense que toutes les mers de la terre  
Réunies dans une de ses fosses nasales seraient  
Comme un grain de moutarde au milieu du désert

Le reste, on l'ignore.

*Dernières Nouvelles de la peste*  
(texte retranscrit à partir d'un enregistrement).

6. Diffusé au Québec, à la mi-septembre, sur la chaîne 99, T.V.F.Q.





*Tanzabend*, de Pina Bausch. « Nul ne peut rester indifférent à ses chorégraphies. » Photo: *Vaucluse-Matin*.

C'est ainsi que finit la pièce de Vincent, signe à la fois de la quête de savoir des personnages et signe de leur impuissance. Aux prises avec la peste — fléau écrasant dont l'apparition demeure inexplicable — les personnages ne peuvent agir pour y échapper, tout au plus peuvent-ils en parler, en colporter la nouvelle, en compter les victimes, en décrire les signes. Aussi se regroupent-ils pour en discuter, l'expliquer, la raconter, espérant ainsi, sinon la juguler, du moins avoir une emprise sur elle. Mais les mots, pourtant nombreux, ne peuvent rien. Sans prise sur le réel, ils rejoignent les morts, s'inscrivent dans des discours figés, multiples et tous inutiles : discours scientifique, religieux, juridique, mythique... La pièce insiste sur cette pléthore, le reportage se fait grandiloquent, l'excès engendre l'humour et parfois le rire par-delà la peur de ces visages bariolés et l'hétéroclite de ces costumes dépeñaillés où se reconnaît l'humanité. Et soudain, sans savoir pourquoi, les huissiers, qui jusque-là dénombrèrent de plus en plus de morts, en comptent de moins en moins. Le mal recule sans qu'hommes de science ou hommes de foi puissent en expliquer la cause. L'hétéroclite des costumes cède à un peu d'harmonie, mais les visages, eux, restent irrémédiablement marqués. L'humanité n'en perdra pas sa peur pour autant.

Plus serein est l'univers des *Céphéides*, plus solitaires sont les personnages qui y circulent sur une scène où le réel voisine avec l'imaginaire, où l'univers mythique des dieux côtoie l'univers physique de la scène. La parole y devient poésie et non plus récit. Elle n'est point tributaire d'une réalité qu'elle traduit. Elle existe par et pour elle-même et se voit dotée d'une existence scénique autonome de même nature que celle de ces personnages qui s'y glissent, que celle de ces lumières qui s'allument et s'éteignent. Les mots s'allument et s'éteignent à leur manière, inscri-

vant des silences sur la scène, nommant des discours venus d'ailleurs (Cf. le texte de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*) et traçant une mémoire. Concert de voix où la parole s'estompe pour ne laisser subsister que l'harmonie d'un ensemble d'un esthétisme raffiné. Les formes anciennes et modernes s'entrecroisent, les dieux déchus y rencontrent l'homme moderne.

Si les éléments tonnent et que la terre s'entrouvre, si les dieux déchus, superbes et démoniaques, jaillissent de ses profondeurs et que les savants dialoguent avec l'au-delà, les hommes, eux, demeurent discrets dans cet univers, glissant dans l'ombre, apparaissant et disparaissant eux aussi sur cette immense scène, sans autre principe que celui que leur imposent les diverses étapes d'une longue nuit. La mise en scène de Lavaudant est ici semblable à ses mises en scène antérieures: faite pour le regard, elle met en scène le visuel et parle par images. Très complexe dans sa structure, elle importe sur la scène la technologie actuelle tout en l'intégrant élégamment à l'ancienne; les formes s'y rencontrent comme les personnages. La scène devient ainsi le lieu d'une histoire: celle d'une culture, d'un savoir et, surtout, celle d'une sensibilité actuelle. On est proche de la performance et, dans cette performance, un certain public s'est reconnu.

Ce qui frappe ici, c'est à la fois l'étendue du projet initial et le sens global de la démarche: mettre en scène un processus, justifier un mouvement aléatoire en soi — du moins pour le regard du profane — celui de ces étoiles à apparitions périodiques qu'on nomme Céphéides. Et pour cela, des voix clignotantes occupent l'espace d'une nuit, du crépuscule à l'aube; les lieux scéniques y sont à la dimension du monde et du cosmos; les personnages y sont multiples, anonymes souvent, sauf



« Pour les spécialistes de théâtre, ses chorégraphies relèvent assurément de la danse. Pour les spécialistes de danse, cela ne fait aucun doute, Pina Bausch fait du théâtre. » Photo: *Vaucluse-Matin*.



lorsque le texte leur prête une identité passagère vite délaissée; explosé, le texte y refuse la trame linéaire et le sens univoque, important, des discours parasites venus d'ailleurs — Defoe, Fontenelle — dont toute la modernité jaillit au terme de cette alchimie. Et par-delà ce jeu de discours premiers et de discours rapportés, l'étonnante intelligence d'une mise en scène éblouissante pour l'oeil où l'aléatoire devient nécessité.

### **l'aléatoire et la nécessité: pina au pinacle**

C'est aussi sous le signe de l'aléatoire que s'inscrit le troisième spectacle de la Cour d'Honneur du Palais des Papes: *Walzer* et *Tanzabend*, deux chorégraphies signées Pina Bausch. Précédée d'une réputation qui, partie de Wuppertal, a fait aujourd'hui le tour du monde, Pina Bausch fait partie des plus grands chorégraphes actuels; le plus important diront certains.

Un fait demeure: nul ne peut rester indifférent à ses chorégraphies. Le public aime ou déteste. L'intensité des émotions est telle que certains parlent de génie là où d'autres crient au scandale. Les opinions sont si tranchées que les positions médianes, modérées, mitigées, sont impossibles. Commencées souvent dans la modération, les conversations dérivent toujours vers les positions extrêmes.

C'est que situer Pina Bausch est impossible. Pour les spécialistes de théâtre, ses chorégraphies relèvent de la danse. Pour les spécialistes de danse, cela ne fait aucun doute, Pina Bausch fait du théâtre. Et de fait, ses chorégraphies, *Walzer* surtout, inscrivent des séquences théâtrales et des séquences dansées en alternance ou en synchronie, passant des unes aux autres sans transition comme pour démontrer chaque fois une harmonie dans laquelle le spectateur risque de se laisser piéger. Les spectacles de Pina Bausch ne visent pas, en effet, une esthétique visuelle qui relèvent du beau ou de l'harmonieux; les danseurs n'y sont pas beaux, les costumes ont quelque chose de dépenaillé, les mouvements y sont souvent banals, les voix y sont rauques, le texte y est plat... et pourtant l'ensemble est magnifiquement séduisant avec des instants trop courts de danse qui touchent au sublime.

Dans ses chorégraphies antérieures — *Kontakt off*, par exemple, qui fit scandale en Avignon il y a deux ans — Pina Bausch démontait les rouages d'une société bourgeoise en pleine décadence: costumes de soirée pour les hommes, robes longues pour les femmes, fleurs en abondance; les composantes essentielles de l'univers de Pina Bausch étaient là pour *Walzer*. Une vingtaine de danseurs et danseuses, entrés avant le début du spectacle, un par un, de façon nonchalante, invisibles presque au milieu de cette foule, longeant le cercle en son pourtour pour aller s'asseoir sur une chaise, jambes croisées, le buste droit... Toutes les chaises n'étaient pas occupées, laissant ainsi une trace inachevée, inscrivant le vide, la cassure là où l'on attendait généralement la plénitude des formes, l'accompli d'un mouvement, d'une structure, d'une figure portée à son degré d'achèvement extrême. L'art de Pina Bausch se caractérise par la mise en scène de l'aléatoire, de l'insignifiant, mais un insignifiant d'où finit par émerger un sens. Car il n'y a pas un sens à l'oeuvre de Pina Bausch, il y a des sens. Le sens y circule derrière ces figures, ces sketches en solo, ces désordres apparents, ces maladroites jouées, cette discordance qui écorche à la fois l'oeil et l'oreille. C'est de ce refus de l'harmonie, refus soigneusement recherché, que naissent le sens de la démarche de Pina Bausch et le fait que ses chorégraphies dérangent profondément.



Décrire une chorégraphie de Pina Bausch n'est pas chose facile. Les tableaux s'y succèdent sans lien apparent et sans uniformité, les liens de l'ensemble n'apparaissent qu'au terme du parcours, une fois que sont apparues certaines répétitions, ou redondances. Ainsi, le narrateur, dans *Walzer*, qui raconte les exercices ayant précédé la composition de la pièce et qui ponctue chacune de ses interventions d'une démonstration volontairement maladroite et insignifiante: il pose le micro au sol et court chercher la chaise dont il a besoin, s'allonge par terre, se croise les bras ou les étend, nous rapporte ses réflexions. Petits exemples d'improvisation que tout comédien a rencontrés au cours de son entraînement et qui constituent habituellement l'envers de la scène, sa face cachée. Cette face cachée, Pina Bausch la met en scène, l'offre à voir comme produit fini, faisant un spectacle de ce qui n'en constitue habituellement que le prélude. Renversement où, par-delà l'humour, perce une déconstruction volontaire de chorégraphies polies et finies. Ici, on parcourt la scène en tous sens comme on marche dans la rue, on s'assied, on se lève, chacun à son pas et selon un parcours qui lui est propre. Et parfois, tous les parcours se rejoignent pour former des files indiennes, des pyramides, des mouvements d'ensemble donnant des moments d'une rare poésie où apparaît la spécificité de la gestuelle de Pina Bausch: arrondi des mouvements, liquidité des gestes, rapidité des temps mais sans heurts, sans contrainte, sans effort. Les mouvements sont nets mais nullement angulaires et sont à l'encontre de ce qui fait la modernité de la danse depuis Martha Graham. Chaque mouvement s'accomplit sans atteindre à son point de perfection ultime. Le geste n'atteint pas à sa plénitude, interrompu avant de toucher à son accomplissement; les doigts s'incurvent, la main ondule, le bras se plie, portés par des corps aux lignes brisées qui marchent. C'est de cette rencontre entre l'oscillation des corps et les lignes brisées, le fondu des mouvements et la liquidité des struc-



*Kontakt off*, de Pina Bausch, qui fit scandale en Avignon, il y a deux ans, «démontait les rouages d'une société bourgeoise en pleine décadence». Photo: Fernand Michaud.

tures, l'aléatoire de chaque danseur et la nécessité de sa place dans l'ensemble, que naît la surprise du public. Devant lui, les danseurs ne tendent pas à conquérir l'espace, mais à s'y fondre, à s'y glisser en respectant les courants qu'ils ont eux-mêmes contribué à y créer. Là où d'autres chorégraphes semblent tracer des lignes dans l'espace, créer des figures accomplies, inventer des tableaux visuels, Pina Bausch semble inscrire des courants, des flux, des parcours multiples sur la scène. Or, à chaque danseur correspond un parcours différent. C'est de cette imbrication de l'un et du multiple, de l'aléatoire mis en scène et de sa structure que naît la fascination exercée par le spectacle. On finit par s'y laisser piéger, trouvant dans ces acteurs parcourant la scène avec de petits bateaux en papier, claironnant les destinations de paquebots en partance, énumérant leur nom et les surnoms qu'on leur donne... le charme de l'insignifiant et donc du quotidien, un quotidien devenu art... Bien sûr, il est toujours possible d'affirmer que Pina Bausch poursuit, après *Kontakt off*, la critique d'une certaine bourgeoisie; mais plus qu'un discours social, ce que révèlent les chorégraphies de Pina Bausch, ce sont des choix esthétiques qui jouent avec l'aléatoire des structures dans une nonchalance simulée. Refusant les cloisonnements des genres, Pina Bausch recule les limites de la danse.

### lieux périphériques, le *in du off*

Face à ces créations où le metteur en scène remportait l'essentiel du triomphe, quelques mises en scène de textes classiques remportaient moins de succès. Bernard Sobel à Villeneuve-lez-Avignon dans une mise en scène de *Marie Stuart*, Jean Jourdeuil avec *le Retable des merveilles* et surtout Anne d'Elbée, dont le cycle Racine fut un réel désastre: style ampoulé écorchant les vers, coiffures «gadgétisées» évoquant pour certains personnages des sorcières médiévales (Hermione), taureaux au centre de la scène, héros plus proches des trois mousquetaires que des rois de l'Épire, sabres dégainés au moindre désir contrarié. Anne d'Elbée voulait faire jouer ensemble des comédiens postulants et des acteurs établis: le résultat a été malheureux pour tous. C'est là l'échec le plus retentissant du Festival.

En d'autres lieux (Théâtre du Chien qui fume), au contraire, une autre femme, Catherine Dasté, attirait sur elle toute l'attention avec *le Journal d'un homme de trop* d'après Tourgueniev, joué par Serge Maggiari. Vu dans des conditions pourtant épouvantables et physiquement éprouvantes — moiteur terrible dans une salle empuantiée où se pressaient plusieurs centaines de personnes —, ce spectacle laissait une impression inoubliable. D'une très grande sobriété (un comédien, un personnage, un divan), il mettait en valeur l'extrême talent d'un comédien, Serge Maggiari, dont la performance, reconnue comme la meilleure du Festival, lui valut un prix du *off*.

Il faut également mentionner deux autres spectacles *off*, hors des circuits établis: *le Bar volant* de Marco Bisson, pièce présentée sous chapiteau hors des murs d'Avignon dans une mise en scène de Jean-Pierre Bisson, qui jouait les *misfits* dans une banlieue française avec des allusions aux voyages de Rimbaud. Et, enfin, une pièce de Franz-Xaver Kroetz, *Voyage vers le bonheur*, extraordinaire monologue d'une femme, jouée par une jeune comédienne, Claire Gernigou, qui se livre de mots en même temps qu'elle berce d'illusions son bébé à naître. La distance qui sépare la naïveté et l'innocence de sa voix qui multiplie les tableaux idylliques d'un avenir entièrement illusoire, et la noirceur de la réalité environnante pourtant aveuglante, donnent à la pièce une violence à la limite du tolérable. Le sens se lit par-delà les





À la Chapelle des Pénitents Blancs, *Bérénice* de Racine, dans une mise en scène d'Anne d'Elbée. Photo: Bernard.

mots, dans leur envers, dans ce qu'ils ne disent pas et que le spectateur devine aisément: histoire sordide d'une séduction où la victime abandonnée poursuit en fantasmes le rêve d'un amour accompli, victime innocente, consentante comme souvent chez Kroetz, le tout sans aucun pathos, d'où la violence encore plus manifeste de la pièce.

Voir des pièces, assister à des spectacles, suivre la démarche d'un metteur en scène, constituent un des plaisirs d'Avignon; fréquenter les débats et suivre les discussions culturelles en constituent un autre. Et si Pina Bausch fut au centre du Festival 83, Vitez fut l'âme de tout un questionnement portant sur la politique culturelle actuelle. Venu en Avignon relancer un débat qu'il avait porté sur la place publique dans une déclaration faite à *Libération* au printemps 1983, il réaffirma son scepticisme face à l'animation culturelle et rappela l'extrême gravité de certaines tentatives d'étouffement des Maisons de la culture régies par des municipalités françaises passées à droite récemment et qui ont choisi de porter leurs revendications politiques jusque dans la culture (suppressions des Maisons de la culture à Nantes, à Brest et à Saint-Étienne par exemple).

Le cycle Racine d'Anne d'Elbée, dont les héros étaient « plus proches des trois mousquetaires que des rois de l'Épire ». Photo: *Vaucluse-Matin*.







Serge Maggiari, dans *le Journal d'un homme de trop* (d'après Tourgueniev), spectacle mis en scène par Catherine Dasté au Théâtre du Chien qui fume, et présenté dans la programmation du « off ».

Vitez lut également Aragon au cours d'une soirée qui lui fut consacrée: poésie, nouvelles, extraits. Il fit un choix de courts textes séparés d'interludes musicaux: on écouta Chopin. Soirée qui se prolongea fort tard et où le public vint rencontrer Vitez plus encore qu'Aragon, Vitez qui fut à ses débuts le secrétaire d'Aragon. Rencontre de deux hommes qui devinrent chacun en leur temps les papes d'une culture donnée.

C'est tout cela, et plus encore, que permet Avignon.

**josette féral**