

45^e Festival d'Avignon Création à l'honneur

Irène Sadowska-Guillon

Numéro 60, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27581ac>

[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

Sadowska-Guillon, I. (1991). 45^e Festival d'Avignon : création à l'honneur. *Jeu*, (60), 54–64.

45^e festival d'avignon* : création à l'honneur

En présentant trente-cinq créations ou nouvelles productions de théâtre et de danse, en deux cent cinquante représentations, une série de vingt concerts et deux cycles cinématographiques, le Festival d'Avignon 1991, suivant sa recette habituelle, crée, célèbre, commémore, rappelle, fait découvrir, étonne et même épate. Il épate en trouvant chaque année de nouveaux lieux et en les aménageant pour le spectacle, dans cette ville que l'on avait passée au peigne fin tant de fois, pour y dénicher le moindre espace qui pourrait encore être sacrifié au théâtre. Cette année, quatre nouveaux lieux sont ouverts : les Taillades, au pied du Luberon, l'Hôpital Sainte-Marthe, le Musée Lapidaire et l'Hospice Saint-Louis rénové. Il épate aussi parce qu'il a su non seulement conserver mais accroître chaque année son public.

Quarante-cinq années d'existence obligent, le Festival interroge sa mémoire. Cette année, il se souvient particulièrement de Jean Vilar, disparu il y a vingt ans, à qui il rend un hommage à travers deux expositions : «Jean Vilar au présent» et «Jean Vilar et Avignon» (photographies d'Agnès Varda), des rencontres et la publication par la Maison Jean-Vilar d'une biographie illustrée du fondateur du Festival (*Jean Vilar, sa vie et son œuvre*). Un autre anniversaire, vingt ans de Théâtre Ouvert, créé au Festival en 1971, se célèbre cette année par une présence particulière de Théâtre Ouvert avec un programme intitulé «Les chantiers de Théâtre Ouvert», proposant une série de travaux, confrontation : textes contemporains — jeu — plateau nu, dont les maîtres d'œuvre ont été des metteurs en scène stars de la jeune et moyenne génération : Daniel Mesguich, Georges Lavaudant, Michel Deutsch, Christian Schiaretti, Jean-Louis Martinelli, et un séminaire, «La dramaturgie européenne contemporaine à la veille de 1992», avec la participation d'écrivains et de praticiens européens.

Le quinzième anniversaire du Centre Acanthes, dont le programme est organisé cette année autour de l'œuvre d'Elliott Carter, est marqué par la présence de Pierre Boulez, qui dirige un concert.

Un hommage encore à Antoine Vitez, par la publication d'un ouvrage sur son inoubliable mise en scène du *Soulier de satin* de Claudel.

Dans la tradition du Festival se poursuivent les rencontres quotidiennes avec le public, et les débats autour des spectacles au Verger Urbain V et dans la Cour de l'Archevêché. L'album du festival, sa bible et sa mémoire, publié pour la troisième année consécutive par les Éditions Le Monde, sortira en septembre 1991.

* Dans le prochain numéro, un article de Guylaine Massoutre rendra compte des spectacles ayant composé l'événement intitulé «Le cas Heiner Müller», qui faisait partie de cette édition du Festival.

La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, fidèle au festival, y inscrit comme chaque année ses multiples activités parmi lesquelles, pour le théâtre : vingt lectures par les auteurs de leurs derniers textes, et le spectacle hommage à Vilar, *Ah! le grand homme* de Pierre et Simon Pradinas; pour la danse, la création de *Necessito*, la chorégraphie de Dominique Bagouet inspirée par *le Fou d'Elsa* d'Aragon; pour l'opéra, lectures lyriques des opéras écrits en résidence à la Chartreuse par trois jeunes compositeurs, Bruno Ducol, Jacques Demierre et Marco Di Bari, et la création de *Visperas de Granada* de José Garcia Roman. La Chartreuse entame cette année une nouvelle étape de son action en devenant Centre national des écritures du spectacle, un lieu de résidence et de création pour les auteurs, de formation et de recherche, de documentation et de promotion. La revue au titre on ne peut plus théâtral, *Prospero*, dont le premier numéro est sorti au Festival 1991, sera le porte-parole de l'activité et de la réflexion menées à la Chartreuse.

La Maison du Théâtre est déjà traditionnellement un lieu consacré à des colloques et à des débats organisés par l'Association nationale pour la Formation et l'Information artistique et culturelle (l'ANFIAC) et le ministère de la Culture. Cette année, la réflexion sur les enjeux de l'art et de la création d'aujourd'hui et de demain, placée sous un titre générique, «Artiste et citoyen», réunit des colloques autour de Heiner Müller, de Jean Vilar, de Valle-Inclán, des rencontres «La Méditerranée et ses théâtres», ainsi que les rencontres sur la traduction du théâtre : «Traduire le théâtre».

spectacles vedettes du festival

barbares à la cour

La Cour d'honneur du Palais des Papes, toujours réservée aux stars du festival, accueille cette année en «avant-première» des présences ibériques au Festival 1992, le chef-d'œuvre de la dramaturgie espagnole du XX^e siècle, *Comédies barbares*, célèbre par sa réputation d'être injouable, trilogie de

«La Cour d'honneur du Palais des Papes, toujours réservée aux stars au festival, accueille cette année en «avant-première» des présences ibériques du Festival 1992, le chef-d'œuvre de la dramaturgie espagnole du XX^e siècle, *Comédies barbares*, célèbre par sa réputation d'être injouable.» Photo : P. Nething - Contrepoint.



Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Injouable? Ce n'était guère, et depuis longtemps, l'avis de Jorge Lavelli qui, encouragé par Jean Vilar en personne, souhaitait déjà monter cette œuvre dans les années 1960. Mais à l'époque, il manquait de moyens, et même Vilar, tout Vilar qu'il était, n'avait pas pu les lui fournir. De plus, la traduction disponible à l'époque était insatisfaisante pour Lavelli, qui attache toujours une immense importance à la qualité du texte. Un concours de circonstances a rendu l'entreprise possible aujourd'hui : Lavelli dirige un grand théâtre national à Paris, le Théâtre de la Colline qui, après Avignon, accueillera le spectacle. L'Espagne est à la mode, et la France est curieuse de son théâtre. Enfin, Armando Llamas, lui-même auteur dramatique et précédemment traducteur pour Lavelli du *Public* de F. G. Lorca, a donné de l'œuvre de Valle-Inclán une adaptation qui est elle-même un chef-d'œuvre. Il a pris en effet à bras-le-corps le texte des *Comédies barbares*, considéré intraduisible tant il comporte d'étrangeté déjà en espagnol et qui ressemble plus à un scénario de cinéma qu'à une pièce de théâtre de par son écriture à la fois sèche et flamboyante, chargée de moult détails anti-théâtraux, découpée en courtes séquences, transportant sans cesse l'action d'un lieu à un autre.

Une foule de personnages (environ une centaine) et d'animaux, de situations et un mouvement dramatique en évolution permanente, voilà quelques-uns des obstacles qui faisaient reculer devant ce monstre dramaturgique les metteurs en scène les plus téméraires. Même en Espagne, jusqu'à la tentative de José Carlos Plaza au Centre dramatique national de Madrid, il y a à peine quelques mois, personne n'avait osé relever le défi de ce puzzle colossal. À moitié réussi, le spectacle madrilène restait superficiel, péchant d'abord par l'absence de dramaturgie : aucune lecture, aucune idée forte ne sous-tendait la mise en scène de José Carlos Plaza, qui s'était contenté de faire s'enchaîner avec une parfaite fluidité, certes, les tableaux qui défilaient devant le spectateur comme une bande dessinée, sans jamais approfondir le sens des actions. Dans une distribution surchargée — quarante-cinq acteurs —, certains jouaient à la limite de l'amateurisme et d'autres dans la convention du boulevard : soit

La Tempête, créée à l'automne dernier par Peter Brook, est venue achever sa tournée triomphale à travers le monde en Avignon. [...] C'est ce monde que l'on voit avec les yeux de l'âme, selon le mot du grand Shakespeare, ce monde invisible qui nous habite et dans lequel survivent encore les anciennes croyances et le sentiment du merveilleux, que Peter Brook s'attache à exprimer dans son spectacle.» Photo : Amar D. - Contrepoint.



qu'ils chargeaient trop, soit qu'ils n'arrivaient pas à soutenir le poids de leur personnage (c'était le cas de José Luis Pellicena, très insuffisant et caricatural dans le rôle principal de Juan Manuel Montenegro). Désemparé face à cette équipe très nombreuse et disparate, José Carlos Plaza, le metteur en scène, avait laissé s'installer dans le spectacle un jeu anarchique et complaisant. Le premier degré de certains éléments du décor, l'emploi par moment illogique de l'espace et une pesante littéralité dans les costumes n'arrangeaient rien à l'affaire. Bien que le résultat de cette entreprise fût discutable, son mérite reste cependant d'avoir été la première approche de représentation intégrale des *Comédies barbares* sur scène.

Composée de trois volets, dont le premier, *Gueule d'argent*, écrit en dernier (1923), quinze ans après les deux parties suivantes : *l'Aigle emblématique* (1907) et *la Romance des loups* (1908), cette épopée aux accents shakespeariens où se mêlent la mythologie galicienne, l'aventure, la politique, le sexe, est une révision critique des valeurs de la société espagnole de la fin du XIX^e siècle saisie dans toute l'étendue de sa hiérarchie, du roi aux bas-fonds, au moment où l'Espagne féodale, à l'orée du XX^e siècle, entre dans l'ère industrielle. Cette épopée nationale est racontée à travers la saga de la famille de Juan Manuel Montenegro, aristocrate galicien, seigneur absolu, sans dieu ni maître, un être démesuré, à la fois cruel et tendre, dynamique et brave, n'écoulant que son bon plaisir, dont le parcours de l'orgueil triomphant à l'humiliation, à l'humilité, va de l'affirmation de son pouvoir absolu de père et de maître dans *Gueule d'argent* à la rupture avec sa famille, à la mise à l'épreuve et à la perte de son pouvoir dans *l'Aigle emblématique*, enfin dans *la Romance des loups* à la dépossession et à un pèlerinage rédempteur qui le mène vers la mort et au cours duquel, dépouillé de tout, rejeté par ses fils, il épouse la famille des pauvres. Parmi les grands thèmes recelés par cette œuvre qui interroge l'ordre du monde : la mort, qui y est un véritable protagoniste, le pouvoir, l'amour, la rédemption au sens laïque du terme, la justice, la charité.

Valle-Inclán fait partie de ces auteurs qui, comme Ibsen avec *Peer Gynt*, Strindberg avec *les Chemins de Damas* ou Claudel avec *le Soulier de satin*, au croisement des XIX^e et XX^e siècles, ont fait dans leurs œuvres l'état du monde en affrontant en même temps les limites du théâtre. Et c'est cette démesure de l'œuvre de Valle-Inclán et sa dimension hors normes qu'avait à affronter Jorge Lavelli, de plus dans un lieu réputé extrêmement difficile à maîtriser. Lavelli, qui s'approprie très bien les espaces extérieurs, y a déjà monté *le Triomphe de la sensibilité* de Goethe, *le Conte d'hiver* de Shakespeare et, chaque fois, en est venu à bout. Cette fois pourtant, la Cour a semblé lui résister. A-t-il sous-estimé le défi spatial de la pièce, qui nous emmène sans cesse ailleurs, d'un lieu clos à un extérieur, de la ville à la campagne, en nous faisant traverser la mer pour finir dans un château? Comment encadrer cette démesure? Comment marquer ces innombrables lieux et rendre sensible le déplacement permanent? Le texte, certes, les exprime, mais tous ces parcours restent illisibles sur le grand plateau désertique, sans aucun repère dans l'espace où, rarement, par des trappes, surgit un objet : lit, table, etc., suggérant très vaguement le caractère du lieu où se passe l'action. Dans ce grand vide, les spectateurs perdent le nord, et les acteurs ont du chemin à faire avant de rallier les divers points du jeu. Graciela Galan, la scénographe, ayant dépouillé (trop!) l'espace, a voulu compenser cet excès d'abstraction par un réalisme, aussi excessif, des costumes. Tout cela n'aidait Lavelli ni à faire s'enchaîner les tableaux déjà très saccadés de par l'écriture séquentielle et elliptique de Valle-Inclán (surtout dans la première partie), ni à construire le climat, les ambiances et les mouvements scéniques, ce en quoi d'ordinaire il excelle. Malgré cela, Lavelli est arrivé pourtant, avec ce sens unique de la dramaturgie qu'il a, à rendre la densité de la pièce, son univers à la fois goyesque et buñuelien, où les scènes réalistes sont soudain traversées par des visions oniriques, mystiques, ou des situations violentes, macabres, et, enfin, à traiter en profondeur tous les personnages, sans exception, même ceux qui paraissent secondaires. Une distribution très juste, harmonieuse, est un grand atout de ce spectacle. Et Lavelli dirige ses acteurs en virtuose : la grande Maria Casarès en Doña Maria, sublime, à la fois pathétique et humaine; Michel Aumont en don Juan Manuel Montenegro, vieil aristocrate débauché, violent

mais attachant, joue de toutes les cordes de son personnage en nuancant magnifiquement son parcours, d'un don Juan sans foi ni loi à un patriarche révolté contre sa descendance, sorte de Roi Lear; Denise Gence en Micaela la Rouge, gouvernante lucide et fidèle, ou encore Isabel Karajan, fille du célèbre chef d'orchestre, qui prouve par son interprétation magistrale du rôle d'Isabel qu'elle a autant de talent qu'en avait son illustre père.

la pluie des tempêtes

Comme pour compenser le temps exceptionnellement beau et presque sans mistral dont jouissait le Festival 1991, *la Tempête* a envahi en force les scènes avignonaises : celle qu'a réalisée Mario Gonzalez dans le cadre du Festival Off, celle de Karine Saporta qui, s'inspirant de la pièce de Shakespeare, l'a transformée en un spectacle de danse intitulé *la Princesse de Milan*, dans lequel elle fait largement appel au texte et aux acteurs, et enfin celle qu'a créée à l'automne dernier Peter Brook, venue achever sa tournée triomphale à travers le monde en Avignon. Et pas n'importe où, car ce spectacle rare inaugure un nouveau lieu du Festival, la Carrière des Taillades, dans lequel il s'inscrit comme dans un écrin. Un lieu zen, dit-on, dont la pureté sauvage traduit on ne peut mieux l'esprit de la mise en scène de Brook. Insatisfait de ses premières approches, il y a des années, à Stratford, de cette ultime œuvre de son illustre compatriote, Brook la réexplore cette fois dans une économie totale de moyens, sans recourir aux effets de théâtre visuel et en laissant de côté les approches intellectuelles et psychologiques des personnages et de leur comportements. «*La Tempête*, dit-il, est une énigme. C'est une fable où rien ne peut être pris au pied de la lettre, car si nous restons à la surface de la pièce, sa qualité essentielle nous échappe. Aussi bien pour les acteurs que pour le public, c'est une pièce qui se révèle par le jeu lui-même. Elle a la forme de la musique.»

C'est ce monde que l'on voit avec les yeux de l'âme, selon le mot du grand Shakespeare, ce monde invisible qui nous habite et dans lequel survivent encore les anciennes croyances et le sentiment du merveilleux, que Peter Brook s'attache à exprimer dans son spectacle. Il s'appuie essentiellement sur les acteurs venant de diverses parties du monde et qui, originaires de cultures dites traditionnelles dans lesquelles les images des dieux, des magiciens, des esprits, évoquent toujours des réalités humaines profondes, élevés dans le climat de cérémonie et de rituel, entrent tout naturellement dans un monde invisible. Invisible, il l'est aussi sur le plateau nu où, avec des moyens réduits au minimum — quelques perches de bambou, par exemple, leur suffisent pour imaginer les éléments du bateau qui coule — jouent la pièce avec l'imaginaire de chacun des spectateurs. Car cette fois, Brook a réussi à glisser sa mise en scène dans la tête du spectateur. Sa mise en scène a, comme il l'a souhaité, la forme de la musique, des musiques intérieures que chacun compose comme il le peut et comme il le veut, à partir des lignes mélodiques et des rythmes scandés par les musiciens sur le plateau, sur des instruments venus d'ailleurs. Cette *Tempête* nous investit dans le cadre magique de la Carrière des Taillades comme un étrange songe, l'espace d'une nuit d'été en Avignon.

l'opéra à cheval

Le cheval est le dieu de Bartabas, fondateur du Théâtre Zingaro. «Témoin et complice de l'aventure humaine, dit-il, le cheval reflète l'identité de l'homme qui le côtoie, résulte de son histoire et de ses aspirations spirituelles.» (extrait du programme du festival, p. 3) Ainsi les spectacles de Zingaro sont-ils tous voués à la célébration de la race équine. Et ils le font bien, avec panache, poésie, amour et dévotion. Après le triomphe retentissant du *Cabaret équestre*, qui l'a rendu célèbre, Zingaro franchit le cap du cabaret à l'opéra. S'agit-il de faire chanter le cheval ou de chanter à cheval? Ni l'un ni l'autre! Bartabas résume ainsi le propos de cette aventure : «Dans ce spectacle en forme de défi rituel, deux tribus de cavaliers et chanteurs, l'une d'influence berbère, l'autre d'influence caucasienne, se rencontrent, rivalisent, jouent de leurs différences et de leurs similitudes.» Pourquoi les Berbères et les Géorgiens? Parce qu'ils représentent les deux plus anciennes civilisations nomades. La démarche de Bartabas, loin de tout folklore et d'exotisme, tend à faire surgir sur le plateau les images de la

«Après le triomphe retentissant du *Cabaret équestre*, qui l'a rendu célèbre, Zingaro franchit le cap du cabaret à l'opéra. [...] La démarche de Bartabas, loin de tout folklore et d'exotisme, tend à faire surgir sur le plateau les images de la mythologie équine (Centaur, Pégase) et à éveiller en nous des sensations archaïques et le sentiment du sacré.»
Photo : Amar D. - Contrepoint.

mythologie équine (Centaure, Pégase) et à éveiller en nous des sensations archaïques et le sentiment du sacré. Bartabas ne lésine pas sur les moyens, son spectacle réunit treize cavaliers, vingt-cinq chevaux de douze races différentes, trois ânes, un dromadaire, quelques oies, neuf chanteurs géorgiens de Koutaisi, huit chanteuses berbères, des musiciens.

Dans la Carrière Callet, un magnifique cirque de pierre, le public entourant l'arène lumineuse assiste aux joutes vocales et équestres qui se déroulent sur deux pistes superposées, les techniques de jeu et le rapport avec le cheval étant différents selon la tribu : alors que chez les Géorgiens, il y a eu fusion entre l'homme et l'animal, chez les Berbères, le cheval tient un rôle d'objet.

Dans ces échanges s'insèrent neuf interventions décalées de Bartabas avec ses huit chevaux noirs, sorte de rêverie occidentale sur le cheval, accompagnée par une violoniste sur une musique composée par Jean-Pierre Drouet. Pas d'histoire dans ce spectacle, rien que la substance du mouvement et l'émotion pure, fulgurante comme dans ces instants éblouissants de beauté et de simplicité de l'homme parlant à une oie blanche ou d'une fille qui rit à côté du dromadaire couché.

objets insolites

à la recherche de l'exotisme perdu

De festival en festival, on accumule des enchantements, des enthousiasmes, des spectacles qui marquent — et on le pense sincèrement — pour la vie. On devient un peu blasé aussi, on croit avoir tout vu, la séduction est de plus en plus difficile. Et quand cela arrive encore, on crie au miracle! Mon coup de foudre cette année a été *Petit Nord cherche grand Sud*, spectacle en tout point parfait, brillant et intelligent, fourmillant d'idées et de trouvailles scéniques d'une drôlerie incisive qui s'est acquis



de plus l'unanimité enthousiaste de la critique. Ce spectacle rassemble les touristes modernes en mal d'exotisme, d'évasion et d'aventure, les savants et ethnologues (Charles Darwin, Claude Lévi-Strauss) pérorant sur les autochtones et commentant leurs comportements et leurs coutumes, les conquistadors (Magellan), les autochtones, Indiens sauvages, Patagons, Fuégiens d'aujourd'hui, descendants des émigrants européens, des personnages mythiques et néanmoins réels que sont les deux Français qui ont «conquis» l'Argentine, Carlos Gardel et Antoine de Tounens, qui se proclama roi de Patagonie, ou encore des personnages fictifs comme les enfants du Capitaine Grant, Lord Glenarvan, sortis tout droit des romans de Jules Verne, et qui nous ont fait rêver du Sud. Tout cela en une heure et demie et sans aucun souci de chronologie. Le spectacle raconte cinq cents ans d'histoire de la fascination réciproque du Nord et du Sud.

Aventure à la fois humaine et artistique, *Petit Nord cherche grand Sud*, spectacle franco-argentin bilingue, fonctionnant sur le principe d'un aller-retour nord-sud non seulement géographique mais aussi intellectuel sur le plan du contenu, a été créé d'abord en mars 1990 dans sa première version, à Ushuaïa, sous forme de parcours dans l'ancien pénitencier, Le Presidio, réhabilité pour l'occasion. La seconde version du spectacle, créée au Festival d'Avignon 1991, retravaillée, plus écrite, développée sur les plans théâtral et musical, se jouant dans la disposition frontale traditionnelle, substitue au parcours physique un déplacement imaginaire en exploitant à fond le lieu magique, ouvert, à deux niveaux du Cloître des Célestins. Vincent Colin y aménage trois aires de jeu : au sol, au centre, une sorte d'arène représentant un *no man's land*, une Patagonie miniaturisée, entourée au fond ainsi qu'à jardin et cour par des arcades constituant une aire intermédiaire permettant des entrées et des sorties; enfin, au niveau supérieur, une promenade à ciel ouvert surplombant l'aire de jeu en bas et suggérant le déplacement.

Comme à son habitude, Vincent Colin met en scène ici les genres, brasse les langages en rassemblant dans le spectacle des textes de Jules Verne, Charles Darwin, José-Maria de Hérédia, Cesar Fernandez Moreno, Leconte de Lisle, W.-H. Hudson, Bruce Chatwin, Nicolas Hulot et Anne Chapman, et des musiques non moins hétéroclites : Chopin, Rameau, Gardel, Ginastera, Aguirre, Andréa Cohen (musiques originales et arrangements), dont il compose une insolite partition parlée et chantée tantôt en français, en espagnol ou en anglais, redistribuée entre les dix-sept comédiens magnifiques : neuf Argentins et huit Français. Ils endossent tour à tour une multitude de personnages archétypaux et modèles, les uns des conquistadors, dont les touristes d'aujourd'hui sont le dernier avatar, les autres des Indiens, les autochtones d'origine et les Argentins d'aujourd'hui descendants des émigrés européens d'hier.

Petit Nord cherche grand Sud, spectacle franco-argentin bilingue «en tout point parfait, brillant et intelligent, fourmillant d'idées et de trouvailles scéniques d'une drôlerie incisive». Photo : P. Nething - Contrepoint.





«À partir de l'interrogation «qui suis-je?», le travail a évolué vers la question de la place et de la connotation du diable et de dieu dans notre monde moderne, et a abouti au spectacle intitulé *Ces Empereurs aux ombrelles trouées*, présenté au Musée Lapidaire» par Armand Gatti. Photo : G. Méran - Contrepoint.

mois d'écriture définitive et deux mois de répétitions. À partir de l'interrogation «qui suis-je?», le travail a évolué vers la question de la place et de la connotation du diable et de dieu dans notre monde moderne, et a abouti au spectacle intitulé *Ces Empereurs aux ombrelles trouées*, présenté au Musée Lapidaire. Bien qu'il s'agisse d'une entreprise originale et dont les intentions humaines, sociales, sont hautement louables, sur le plan purement artistique, le résultat laisse à désirer. On peut se demander si l'âme de missionnaire de Gatti ne fait pas tort à l'artiste Gatti. «L'enfer est pavé de bonnes intentions», disait Gide. Elles ne suffisent pas non plus, tout comme l'enthousiasme et la fraîcheur indiscutable de ces acteurs de fortune, pour faire du vrai théâtre. Ce travail tient à la fois d'une action de style boy-scout, de l'agit-prop et d'un traitement thérapeutique de la misère par l'art. Quant au texte, les slogans primitifs et simplets dont il regorge tuent les germes de sa poésie potentielle.

Une promenade ludique, éclatante d'humour et de dérision, de gags et d'images fortes et belles, de trouvailles scéniques brillamment agencées, nous conduit à travers les mythes déçus d'exotisme en démystifiant nos rêves des paradis terrestres, sauvages. Si, aujourd'hui, l'exotisme n'est plus au bout du voyage à Ushuaïa, on y trouve, comme en Avignon, du théâtre. Et quel théâtre!

L'exotisme de la misère

Armand Gatti, dont les Éditions Verdier publient les *Ceuvres complètes* (quarante-cinq pièces en trois volumes) a toujours été et reste un *outsider* célèbre. Célèbre par ses engagements politiques, intellectuels et artistiques à contre-courant. Indomptable et irrécupérable, il travaille dans l'informel et trouve son miel théâtral dans les endroits les plus insolites. Si Vitez proclamait «faire du théâtre de tout», Gatti y ajoute : et avec tout le monde. Il y a deux ans, il est allé faire du théâtre dans les prisons; cette année, il a pris la direction de la banlieue avignonnaise pauvre pour trouver une vingtaine de «jeunes», filles et garçons entre vingt et trente ans, représentant quatre catégories de «rebus» de la société : repris de justice, drogués, analphabètes, enfants d'immigrés. Pour quoi faire? Du théâtre, bien sûr. Quel théâtre? On est divisé et perplexe devant cette expérience dont la finalité, comme l'affirme Gatti, n'était pas le public mais le travail de réinsertion : donner la parole à ceux qui en sont privés et qui, le temps de ce spectacle, deviennent les maîtres du verbe.

Le travail s'est déroulé de janvier à juillet 1991 : deux mois d'écriture et d'improvisation, deux

L'exotisme des mille et une nuits

Le programme des «Musiques et théâtre traditionnels persans» va bien au-delà des frontières de l'Iran d'aujourd'hui et recouvre le monde iranien au sens le plus large, à savoir toute une mosaïque d'ethnies qui s'étendent de l'Anatolie (Kurdes) au Turkestan chinois (Tajiks du Pamir) englobant l'Afghanistan, le Tadjikistan, une partie de l'Ouzbékistan et du Pakistan, et représente une diversité et une richesse inépuisable de traditions culturelles. Aussi le Festival s'est-il proposé de donner quelques échantillons significatifs d'expressions artistiques du monde persan allant, quant aux musiques, des bardes turcomans (Iran, Turkménistan), jouant du luth avec un extrême raffinement, des musiciens du Khorâsân (Iran, Afghanistan), des bardes du Pamir (Tadjikistan) chantant des vers classiques sur des mélodies chromatiques étranges et fascinantes, du spectacle ritualisé, chanté et dansé des Kurdes, aux musiques magiques de guérison et de transe baloutches (Iran, Pakistan) et, quant au théâtre, du théâtre de marionnettes le plus renommé de tout l'Iran, Kheimh Shab Bazi, au Tazieh rappelant les mystères du Moyen Âge en France, qui se joue depuis quatorze siècles lors de la fête Moharram, en racontant le martyr d'Hossein qui a eu lieu en 680 dans la plaine du Kerbela.

créations contemporaines

le trop-plein relatif

À l'honneur, présente plus que jamais cette année autant sur les scènes du Festival *in* que du *off*, la création contemporaine s'évadant — heureusement — du carcan des modes, recouvre enfin des formes, des genres, des écritures et des langages scéniques très différents. C'est connu : on n'est jamais content du Festival et on y critique tout et son contraire. Il y a quelques années, on lui reprochait de ne pas se risquer suffisamment dans la création et la découverte, de se réfugier dans les classiques et les valeurs reconnues, aujourd'hui, sous l'avalanche de la création, on gémit : que de nouveautés! que de jeunes auteurs! il y en a trop!

Il n'y en aura jamais trop au Festival d'Avignon, qui est cette porte étroite laissant entrer quelques élus au paradis du théâtre, alors que beaucoup s'y présentent. Cette année, on s'y est bousculé particulièrement.

Isabelle Pousseur, jeune metteuse en scène belge qui, il y a trois ans, avait présenté un spectacle remarquable, *le Géomètre et le messager* d'après *le Château* de Kafka, toujours obsédée par le monde onirique, nous est revenue avec un diptyque dont le titre générique *Un jeu de rêves* recouvre deux pièces écrites à soixante ans d'intervalle et qui se répondent : *le Songe* d'August Strindberg et *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov. Elle n'a plus besoin de nous prouver qu'elle connaît tous les secrets du monde du rêve ni, surtout, qu'elle sait les traduire dans le langage du théâtre en jouant avec une extrême aisance, sans tomber dans les clichés, du glissement, de l'évanouissement des images, de la fluidité des mouvements des personnages, des ruptures et des décalages, des associations incongrues et de la discontinuité temporelle dans la composition des tableaux. Ses rêves respirent d'originalité, d'humour et d'intelligence.

Valère Novarina, habitué du Festival, n'a jamais été mieux servi au théâtre que par André Marcon qui, ayant créé auparavant *le Monologue d'Adramelech*, *le Discours aux animaux* et *Pour Louis de Funès*, a donné naissance scénique à la Chapelle des Pénitents Blancs à *l'Inquiétude*, seconde partie du *Discours aux animaux*. André Marcon, cet «animal parlant», acteur fétiche de Novarina, assignant le premier rôle à la voix, pose ici le problème de la représentation qui, par définition, repose sur l'image. Or, ici, il y en a peu. La mise en scène minimaliste de Mark Blezinger s'appuie entièrement sur le dépouillement total du lieu dans lequel la parole de Novarina-Marcon résonne tel un poème musical.

«Valère Novarina, habitué du Festival, n'a jamais été mieux servi au théâtre que par André Marcon. [...] Acteur fétiche de Novarina, [ce dernier] assign[e] le premier rôle à la voix. [et] pose ici le problème de la représentation qui, par définition, repose sur l'image. Or, ici, il y en a peu. La mise en scène minimaliste de Mark Blezinger s'appuie entièrement sur le dépouillement total du lieu dans lequel la parole de Novarina-Marcon résonne tel un poème musical.» Photo : Amar D. - Contrepoint.

Alors que le texte de Novarina se passe d'image, celui de Louis-Charles Sirjacq se veut un manifeste contre le trop-plein d'images en dénonçant l'obscurité qu'elles finissent par créer. Il s'agit de la trilogie intitulée *Léo Katz et ses œuvres...*, un roman théâtral qui revendique son caractère littéraire, mis en scène par l'auteur. Son héros, le docteur Charles Schwenkfeld, fatigué et écoeuré par tout ce qu'il a essayé de faire dans sa vie — et il a essayé pas mal de choses, même d'être artiste — ne rêve que de se reposer. On trouve là les thèmes, les tics, les vagabondages intellectuels au détour des digressions qu'affectionne Louis-Charles Sirjacq qui, lui, contrairement à son héros et au spectateur, qui finit par se lasser de ces œuvres-là, reste infatigable.

On se méfie des pièces montées par leur auteur, et parfois on n'a pas tort. C'est le cas de *Léo Katz* et c'est le cas de *Squatt Connection* d'André Benedetto, mis en scène par lui-même dans un décor de lui-même. Benedetto essaie de nous raconter là une histoire d'amour ravagée par la drogue. La scène se passe dans un *squatt*: ses protagonistes, Christophe drogué en manque, Thérèse son amie qui, pour

le sauver, intercède auprès du *dealer* qui refuse, le tout s'achemine, on le devine, vers une fin tragique. Il y a encore une Sœur de Marie, religieuse, elle aussi en civil, et deux *dealers*, Shun et Minh, comme par hasard asiatiques. Tout cela patauge dans les clichés, les bons sentiments et les idées toutes faites. Et force est de constater qu'André Benedetto, qui autrefois s'était fait remarquer par quelques textes forts, incisifs, est aujourd'hui un auteur en voie d'épuisement.

On peut le craindre aussi pour Evelyne Pieiller, dont les deux pièces, *Poker à la Jamaïque* et *l'Entretien des Méridiens*, assez médiocre, ne méritent guère ni cette belle mise en scène de Joël Jouanneau ni l'investissement sans bornes des acteurs magnifiques comme Jean Dautremay, Philippe Demarle, Marie Carré, qui luttent ici contre le vide.

On ne révèle plus aujourd'hui l'écriture d'Eugène Durif, compté parmi les auteurs les plus originaux de la moyenne génération (à Montréal en décembre 1991, on découvrira au Théâtre de la Licorne sa pièce *Tonkin Alger*). En Avignon, Eric Elmosnino présente *le Petit Bois* de Durif, créé auparavant en mai 1991 au TNP de Villeurbanne. Et c'est encore la confirmation d'un grand auteur, dont le texte est mis en scène avec fidélité et sensibilité.

Pour clore cette chronique du Festival 1991, deux mots sur *le Souverain fou* d'Hervé Péjaudier, texte sans doute déconcertant pour le grand public mais qui révèle un auteur. François Chattot, acteur immense en souverain fou, nous met en lévitation en adressant sa parole délirante



à ses «effectifs inefficaces», quatre comédiens qui, avec le public, partagent le rôle de son peuple. Ivan Grinberg fait de ce texte un théâtre difficile, exigeant et néanmoins ludique. À l'image du Festival 1991, très bon cru, qui ose prendre des risques sans décourager le grand public. N'est-ce pas là le sens profond de l'aventure vilarienne?

irène sadowska-guillon

