



HAL
open science

La farce contemporaine: les Deschiens

Nadia Chafaa

► **To cite this version:**

Nadia Chafaa. La farce contemporaine: les Deschiens. Littératures. Université d'Avignon, 2010. Français. NNT: 2010AVIG1094 . tel-00596754

HAL Id: tel-00596754

<https://theses.hal.science/tel-00596754>

Submitted on 31 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DU VAUCLUSE

Doctorat de Littérature française

**LA FARCE CONTEMPORAINE :
LES DESCHIENS**

Thèse présentée par

Melle Nadia CHAFAA

Sous la direction du

Professeur Christian PETR

Remerciements

Je dédie cette thèse à Monsieur Christian PETR qui, grâce à la confiance qu'il m'a accordée, a favorisé mon projet par le libre choix de mon sujet. Je le remercie chaleureusement pour cette confiance, pour son ouverture d'esprit et pour son encouragement qui m'a procuré assurance et confiance, ainsi qu'une stimulation dans mon travail.

J'associe bien évidemment à ces remerciements, Madame Bernadette REY-FLAUD dont les conseils m'ont été précieux et utiles. Sa généreuse participation et son grand soutien seront gravés dans ma mémoire.

Merci enfin à Macha Makeieff pour sa disponibilité, à la possibilité qu'elle m'a accordée d'assister à des répétitions, de comprendre comment cela fonctionnait, de permettre ma présence dans les locaux et de profiter pleinement de la salle d'archives.

« Le théâtre sert à domestiquer le temps et l'espace dans l'espace-temps d'une assemblée composée d'êtres humains venus voir d'autres êtres humains prêter leur corps et leur voix à des êtres humains fictifs. Donner à voir des histoires d'êtres humains fictifs sert à représenter le monde qui nous contient, et à le contenir à notre tour dans une cage de scène. Représenter le monde sert à l'examiner. Examiner le monde sert à le connaître. »

Enzo Corman, A quoi sert le théâtre ?

« Où vont les chiens, dîtes-vous, hommes peu attentifs ? Ils vont à leurs affaires. Rendez-vous d'affaires ou rendez-vous d'amour. A travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte, sous la canicule mordante, sous la pluie ruisselante, ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent sous les voitures, excités par les puces, la passion, le besoin ou le devoir.

Comme nous, ils se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie ou courent à leurs plaisirs. ».

Charles Baudelaire, « Les bons chiens »

(Retenue par les Deschiens comme citation emblématique)

INTRODUCTION

Comme pour toute forme d'expression artistique, le théâtre subit des variations et ne cesse d'évoluer au cours du temps. C'est l'apparition et l'évolution de la farce, que les Deschiens ont repris dans un style totalement revisité et révisé. Elle sera l'ébauche de notre étude pour aborder le théâtre présenté par cette troupe.

Il s'agit d'un style de théâtre qui est apparu à l'époque contemporaine, un genre comique nouveau. Le choix de la famille des Deschiens n'est pas sans importance, c'est un théâtre qui a été influencé par toutes les formes de l'art, depuis la farce du Moyen Age jusqu'à l'époque contemporaine, et plus précisément à partir des années cinquante et le théâtre de l'absurde. Cette troupe a pu imposer ses propres convictions et ses propres outils, mettant en valeur les particularités de la farce.

Le travail est consacré au genre comique de la famille Deschiens, et aux caractéristiques de la farce comme thème d'inspiration et à un théâtre fondé sur le jeu d'acteur et la ruse, moteur de tout registre farcesque. Cette étude sera réalisée d'une manière chronologique, car il fallait commencer par la farce, pour arriver au théâtre contemporain, et spécialement au théâtre des Deschiens.

Il a fallu, dans un premier temps, définir le genre, avec ses critères et ses caractéristiques, qui le distingue radicalement de la comédie, avec des exemples marquants, qui resteront dans l'histoire de la farce depuis le Moyen Age jusqu'à l'époque contemporaine. Cette analyse sera appuyée sur une étude de l'évolution de la farce à l'époque contemporaine, mettant à jour les métamorphoses du genre, et prenant pour exemple la farce, ou le théâtre de la troupe des Deschiens.

Dans un deuxième temps, une approche de la troupe s'impose, avec les particularités et les mécanismes de leur appropriation du genre, et les raisons de ce choix, faits par deux

metteurs en scène Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Suivra une étude détaillée des différentes pièces, pour comprendre le mode de fonctionnement de chacune, les éléments qui contribuent à leur construction et souligner le côté farcesque, ou les caractéristiques farcesques propres à chacune.

Puis, une étude de l'opéra est importante, dans le sens où la musique fait partie des éléments essentiels du théâtre des Deschiens ; les deux metteurs en scène sont fascinés par la musique classique et les ouvrages des grands musiciens.

Pour pouvoir réaliser cette étude, la consultation d'ouvrages généraux sur le théâtre s'est imposée, mais la base du travail a été principalement fondée sur des articles de la presse nationale et régionale ainsi que sur des articles de revues théâtrales, sans oublier une enquête conduite auprès des Deschiens, pour répondre aux interrogations concernant les publics, les lieux de représentation, et les adaptations de la troupe liées à ces conditions particulières.

Le travail apparu, au départ, comme une étude d'un genre ancien « revisité », a progressivement conduit vers un questionnement sur la réception de cette forme théâtrale aujourd'hui, et sur les conditions matérielles et les techniques du jeu.

Cette étude a donc pour but d'essayer de démontrer les évolutions de la farce au Moyen Age et à l'époque contemporaine, en partant des années cinquante jusques au théâtre des Deschiens qui font partie de l'époque Jacques Tati et l'art de « l'Arte povera ». Le but, aussi, est de mettre en lumière le genre de théâtre que les Deschiens présente et l'influence des différentes époques, qui ont pu inspirer les deux metteurs en scène, défendant un théâtre aussi violent qu'émouvant, populaire et humain.

PROLEGOMENES

1. Naissance de la farce

Le mot « farce » vient du mot latin « farsa ». Ce mot désigne en principe un divertissement fait de patois ou de jargons. Le mot est un dérivé du verbe « farcir », qui veut dire « bourrer » et « emplir ». L'unique but de ce genre est de faire rire le public.

La farce vient, aussi, du mot « farcer », c'est parvenir à tromper l'autre. Sur le plan étymologique, Michel Corvin, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, associe le mot farce à « fars » et « fart ». Le premier veut dire « rembourrage d'une volaille ou d'un vêtement »¹, le second signifie « maquillage, comme le bourrelet trichent avec la réalité et trompent l'observateur »².

Le théâtre français est issu d'une tradition à la fois sacrée et profane. Le théâtre religieux est apparu dès le IX^{ème} siècle, les clercs interprètent des drames liés au culte à l'église. Ils veulent jouer, pour le peuple, des personnages à prendre pour des modèles, et marquer les esprits par des scènes et des histoires de la Bible, telle la scène des Mystères et des Miracles que présentent les hagiographies. Au milieu du XII^{ème} siècle, les troupes de comédiens professionnels et le décor sont nés, à la suite de ces scènes jouées sur le parvis des cathédrales. Le théâtre profane a toujours existé depuis l'antiquité. Les clercs interprètent les pièces de Plaute et Terence, ainsi le *De Babione*, une des œuvres de leur composition du XII^{ème} siècle. Le personnage de Babion interprète les déboires sentimentaux, et conjugaux d'un propriétaire et paysan à la campagne. Les jongleurs, successeurs des mimes de l'ancienne Italie, cherchent à faire rire un public populaire ; Ils racontent des histoires et les font revivre.

1 – CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique (théâtre)*, Bordas, p 344

2 – CORVIN, Michel, *op cit*

L'épithaphe de Vitalis, un mime de l'époque de Charlemagne, résume parfaitement le jeu des jongleurs, « J'imitais le visage, les gestes et le parler des interlocuteurs et l'on eût cru que plusieurs s'exprimaient par une seule bouche [...]. Ainsi le funèbre jour a ravi avec moi tous les personnages qui vivaient en mon corps. »³. Dès la fin du XI^{ème} siècle et la naissance de la littérature en langue vulgaire, les jongleurs disent des chansons de geste sur un ton rythmique, les jeux-partis ou les pastourelles qui sont des poèmes, les fabliaux et les farces. Les farces sont nées, donc, sur la place publique, et jouées à la suite des drames religieux. C'était un moyen efficace pour l'église d'attirer un grand nombre de gens à la représentation d'œuvres religieuses. La farce reste liée au carnaval jusqu'au XIII^{ème} siècle, les deux mondes sont identiques, les pulsions prônent sur les principes moraux, « la farce se veut un genre déshonnête »⁴. La renaissance a fait de la farce un genre bas et vulgaire.

Les farces étaient composées entre 1440 et 1560. A côté des jongleurs, les fêtes carnavalesques donnent l'importance aux jeux et aux changements de rôles. Elles ont marqué la naissance et l'épanouissement des pièces comiques. La fête des fous, est née au XIII^{ème} siècle, c'est un psychodrame joué à l'intérieur de l'église entre Noël et l'Épiphanie. Les rites ne sont plus sacrés, ils ont passé d'un cadre spirituel à un cadre matériel. Elle a été interdite en 1436, mais elle a survécu à l'extérieur de l'église et jusqu'au milieu du XVI^{ème} siècle. Par son penchant vers le ridicule et le grotesque, la fête des fous a contribué à l'éclosion de la farce. On peut chercher l'origine des farces dans les fêtes de la Basoche : « (...), amusantes caricatures de la vie domestique ou sociale, qui se distinguent par l'abondance des traits de mœurs pris sur le vif et la tournure populaire du dialogue ; il y règne une fantaisie débridée et une grande liberté de langage. »⁵.

3 – HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand Colin, Paris, 1988, p 33

4 – CORVIN, Michel, *op cit*, p 345

5 – THIRY, Paul, *Le théâtre français au moyen âge, Les farces*, in collection le bêche, p 79

La spécificité du genre

La plupart des farces sont des pièces courtes, l'action est plutôt simple, et leur comique est un peu subtil. Les personnages sont empruntés à des classes sociales moyennes. On outre, la farce joue sur les équivoques du langage, elle est une manifestation de la gloire, de la ruse ou la duperie. Mais, elle est, aussi, représentée au moyen par des propos et des gestes obscènes. Certaines farces sont « une métaphore sexuelle en action »⁶, Ce qui reprend la définition d'Arthur Pougin : « C'était un genre de petites pièces courtes, d'un comique bas, trivial, burlesque, et, la plupart du temps, très licencieux »⁷. Elle est « le type inférieur de l'esprit français dans sa pire vulgarité. Le chef-d'œuvre du genre est la farce du Maître Pathelin. »⁸.

Selon Bernard Faivre, les personnages de la farce, qui sont cocus et les benêts, cachent une violence liée à tout ce qui est élémentaire dans les désirs humains. Ce qui leur importe est de suivre leurs pulsions sexuelles, et de tout faire pour en arriver et dominer autrui par la ruse, et par la violence. Et selon la formule de Bakhtine : « La farce repose sur l'apologie du désir et la valorisation du bas matériel et corporel »⁹.

Le moyen âge reconnaît cette « théâtralité ignoble »¹⁰, et les témoignages recueillis au XV, XVI et XVIIème siècle insistent sur « la grande popularité de la farce »¹¹. Le théâtre

6 – CORVIN, Michel, *op cit*

7 – POUGIN, Arthur, Paris, Firmin – Didot, 1885, au mot farce

8 – Aristophane-Plaute et Terence pour la comédie, *Sophocle et Euripide pour la tragédie*, p 31

9 – WALLON, Emmanuel, *un genre médiéval aujourd'hui*, in études théâtrales 13/ 1998, p 8

10 – WALLON, Emmanuel, *op cit*, p 7

11 – Idem, *op cit*

comique au moyen âge est un spectacle collectif, d'où la participation du public. Le public assiste et participe en même temps que les acteurs à une cérémonie dramatique. La farce est une représentation, qui permet de créer une connivence entre l'acteur et le public, ce dernier ne se prive pas de participer selon Nele Paximon. C'est un spectacle de défoulement, de catharsis selon Aristote, qui recouvre une fonction psychanalytique et sociale.

La farce est ce lieu magnifique où le public et l'acteur se rassemblent, motivés par une rage contre l'humiliation. La farce n'est pas comme le théâtre qui défend l'être humain contre l'injustice. La farce, elle se venge de l'injustice et l'humiliation d'une manière joyeuse. L'esprit inventif des acteurs contre l'humiliation est ce que Jean-Louis Hordin appelle le « surgi », et le metteur en scène peut être un chef de troupe, parce qu'il y a une certaine liberté qui est à la fois audacieuse et belle. L'acteur, pour Bernard de Faivre, exerce une liberté merveilleuse, qui relève du domaine du « surgi ». L'acteur n'a pas besoin d'être intellectuel, il est déjà ridicule et fou. Le surgi est la « bedouille » ou « l'invention de l'acteur », il naît du corps de l'acteur, avec la complicité du metteur en scène. Et comme il peut remplacer le jeu de l'acteur, le rire du spectateur apparaît aussi, il vient directement du ventre en connivence et en complicité avec l'acteur.

La farce est considérée comme un genre, mais un genre autonome. Les farces sont écrites par des auteurs, qui s'intéressaient à la construction dramatique. La structure primait, la symétrie et l'antithèse se manifestaient à travers les œuvres des farceurs. Une farce traitait une situation, qui opposait deux personnages. Deux caractères s'opposaient, et la situation les assemblait afin de valoriser une facette de leur personnalité. La farce commençait et finissait par une chanson, contenait une ou plusieurs scènes dans des lieux restreints. La farce n'est pas seulement un rire caricatural, comme l'a déclaré Gaiffe.

10 – WALLON, Emmanuel, *op cit*, p 7

11 – Idem, *op cit*

En effet, les farces contenaient des obscénités, et un esprit grossier et indécent. Mais, elles sont constructives et stylisées.

Lanson les distinguait par leur aspect esthétique, dont le sujet était toujours la vie. La farce puisait dans un registre tiré de la réalité, mais à quel point ? Pour Attinger, « La farce représente le courant réaliste et terre-à-terre de la pensée française, et qu'elle est à l'inverse du baroque et du fantaisiste de la commedia dell'arte »¹². La farce comme la commedia dell'arte traite des situations conjugales et le rapport entre le serviteur et le maître. Cependant, les personnages de la commedia dell'arte sont atypiques, ils ont une existence illusoire ; alors que la farce abordait l'existence des personnages qui ont une identité dans un monde réel.

12 – Cité par C. BOWEN, Barbara, *les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS, PRESS, 1964, p 81

2. Aperçu historique

Origine de la farce

Le théâtre est associé au mot carnaval depuis Baktine, ou à une « fête d'exaltation de l'ordre et de mythologie »¹³. L'opposition entre le grave et le comique n'a jamais été conçu par l'homme du XIIIème et XIVème siècle. Le carnaval est associé au comique, une image ultime de ce dernier. Le comique demeure un jeu, dont sa fonction est relative, parce que la force de cette fonction émane de la conciliation des deux contraires : le milieu carnavalesque et la société qui présente et détient le pouvoir. Ce jeu propose la coexistence du carnaval et les gens qui exercent le pouvoir. Le mot de « farce » surgissait, dans un premier temps, dans un mandement du bailli de Paris, en 1398. Et le mot « comoediae » ou « comédie » faisait partie de l'usage français que depuis 1552, où Jodelle a écrit *Eugène*.

Le théâtre comique s'est constitué, alors, au XIIIème siècle dans le domaine picard. On peut évoquer la première pièce comique *Le jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, qui date de 1276. On peut, aussi, en parlant de la genèse du théâtre comique, supposer que le théâtre français se rattachait au théâtre comique latin de Plaute et Terence, par des œuvres sous le nom de « Comédies élégiaques »¹⁴, écrites par des clercs en latin, dans des couvents, qui se trouvent dans des régions françaises. Cependant, le mot « comédie » au moyen âge a été doté d'une autre signification, et il a perdu son sens latin. Il signifiait des œuvres ayant eu une fin heureuse, dépourvues de toute théâtralité.

Edmond Faral conçoit ce genre littéraire « comme organisme de transition entre la comédie des anciens latins et les fabliaux français. »¹⁵. Le rôle de « comoediae » se limitait

13 – CHEVALIER, Claude Alain, *Théâtre comique du moyen âge*, in série bibliothèque, dirigée par Zumthose, p 13

14 – Idem, *op cit*, p 20

15 – Idem, *op cit*, p 22

à servir d'exemples au théâtre comique français dans certaines situations, certains jeux de scènes, et certaines personnes. En outre, le théâtre religieux et l'art des jongleurs, ont influencé le théâtre comique français. Ce dernier, au moyen âge, était un mélange de réalisme et de poésie, qui se manifeste dans *le jeu de la Feuillée* et *le jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle. Tout laisse entendre que l'essence de la farce est liée étroitement à la comédie médiévale.

Après la révolution en Italie, le théâtre médiéval a été conçu comme « l'expression plus spontanée d'une justice populaire »¹⁶. Tantôt satirique, et tantôt didactique, il est satirique dans le sens où c'est une parodie de la vie politique, de la religion, des mœurs, des vices... Cette allusion à la vie quotidienne d'un homme, crée une certaine complicité entre le spectateur et les acteurs. Le rire traduit les aspirations et les vengeances du public, il vient du public et y retourne. « C'est une forme de comique spontané, rarement un art théâtral réfléchi »¹⁷. Il est didactique dans le sens où la littérature est associée à un enseignement codé. L'allégorie et le personnage collectif mènent à cette relation de transparence entre le moralisateur et le public, elle est fragmentaire et transparente, et le personnage est dépourvu de ses sentiments ; mais il est chargé de transmettre la satire et l'enseignement, parce que le théâtre médiéval est primordialement symbolique. Le public s'attache à la forme et au rire au détriment du contenu. Selon Pierre Voltz, « le théâtre comique n'est pas un art, c'est un moyen »¹⁸. Le théâtre comique provient du drame liturgique, le ton sérieux des dialogues en latin influence la liturgie. Au moyen âge, deux figures esthétiques s'opposaient et coexistaient, d'un côté le récit religieux ; d'un autre côté la représentation comiques. Les deux genres ne jouaient pas le même rôle et ne donnaient pas accès à la même interprétation sur la cité. A travers ces deux genres, le moyen âge ne cessait de

16 – VOLTZ, Pierre, *La comédie*, in collection U, p 10

17 – Idem, *ibidem*

18 – Idem, *op cit*, p 11

représenter ses hiérarchies et ses symboles, d'une part la divinité qui se manifestait dans des drames sacrés ; d'autre part la vie sociale dans les farces et les fêtes carnavalesques.

Au XI^{ème} siècle, des textes profanes s'y ajoutent, la porte s'ouvrait sur le comique. Au XII^{ème} siècle, le drame liturgique devient bilingue, les textes des drames latins sont transposés en français. Le théâtre comique a été influencé, aussi, par des écoles. Ces écoles se développaient en dehors de l'église, elles étaient dirigées par des clercs. C'est un endroit de divertissement, où, à l'exemple des clercs, les écoliers cultivaient la tradition de la comédie latine. Les adaptations de Térence le prouvaient, elles ont pu influencer indirectement le théâtre médiéval français. Le côté comique se décèle et se répète à travers plusieurs farces, et des farces qui se sont imposées après. A côté de ces écoles, la « Fête des Fous » se maintenait chaque année. La liturgie apparaissait aussi, mais elle est évoquée autrement. « Cette fête, en effet, est une parodie burlesque de l'office(...) »¹⁹. Elle permettait aux clercs et aux écoliers de se moquer de leurs supérieurs, par le moyen du rire.

Ce rire compensatoire tient de la comédie latine ; cette fête est une forme d'expression comique, qui tend vers un théâtre essentiellement comique. La farce en prend le ton et les thèmes. Les jongleurs et les spectacles populaires contribuent à l'essence de ce théâtre comique, qui sera par la suite l'essence de la farce et d'autres formes comiques. Ces spectacles ont eu lieu à la fin de l'Empire jusqu'au XIV^{ème} siècle. Pendant le moyen âge, ces spectacles transposèrent la tradition de la comédie latine, les clercs présentèrent un art de jonglerie et des chansons, qui servit des thèmes à creuser et à étudier, pour qu'il devienne un théâtre et un théâtre reconnu. « Adam le Bossu » est un exemple concret de l'essence du théâtre comique, qui renvoie au répertoire des jongleurs ; un présentateur est un personnage clé, il assure les rôles des personnages et celui du narrateur.

19 – Idem, *op cit*, p 18

Le théâtre comique au moyen âge : Jean Bodel et Adam le Bossu

Au XIII^{ème} siècle, les textes émanaient de la région picarde. L'industrie ou la bourgeoisie voit, alors, ses divertissements dans la satire plutôt que la littérature courtoise et les formes de celle-ci. Dans les fêtes, les confréries artisanales ou littéraires renforçaient l'esprit vif et inventif des écoliers. Il semblerait, bien, que les Picards ont donné au théâtre comique une forme littéraire grâce à des poètes. C'est ainsi que le théâtre comique vient d'une tradition populaire et d'une tradition littéraire, appuyée par des auteurs reconnus.

Le jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel faisait partie des premiers textes. Ce texte ne fait partie du théâtre profane, cependant, le public assiste à des scènes comiques. Les dialogues des *Bourdeurs ribauds* et de *La paix aux anglais* sont ridicules et absurdes, ils appartiennent au répertoire des jongleurs. Aussi, le mime du *Privilège aux Bretons*, le *Dit de l'Herberie* du Champenais Rutebeuf » soutenaient ce penchant du public vers l'allégorie comique à cette époque médiévale. Pour la même époque, *le Garçon et l'Aveugle* est construit comme une farce ; mais elle se nommait pas encore « Farce ». Toutefois, « Pierre de Broche qui dispute à Fortune devant Raison » montre que la farce est déjà un genre.

Le jeu de la Feuillée, dont l'auteur Adam de la Halle dit « le Bossu » est un trouvère d'Arras, est une satire des personnalités d'un Puy littéraire, à la demande d'une confrérie de sots. Et c'est ainsi que la première sotie de la littérature française s'est formée. « C'est une sorte de revue où les épisodes se succèdent avec une grande liberté dans leur agencement »²⁰. La sotie révèle plusieurs satires ; une satire morale de l'avarice, une satire sociale des femmes, une satire de l'église... Les épisodes émanent des vieilles légendes locales telles que « les trois fées Arsile » et « Morgue et Magloire ». La mythologie préchrétienne est omniprésente et montre que le théâtre a hérité de vieux rites du

20 – Idem, *op cit*, p 14-15

paganismekhjnbo. « Le souvenir de la farce »²¹ s'attache particulièrement à la « revue », la deuxième partie de la comédie ancienne, selon Aristophane. La revue comprenait une série de « sketches », le chœur est le porte-parole de l'auteur en se servant du langage et des chansons satiriques. A l'encontre de la première partie le « débat », il contient une action et le chœur est un véritable acteur en tenant compte du procédé du déguisement. Les deux parties n'ont pas la même origine, mais la farce est jouée dans les deux parties. La revue contient des types grotesques, et le ton est celui du « guignol » de foire. Les scènes ont été faites de complets moqueurs contre des individus familiers au public, qui servent à faire éclater le public de rire. L'art d'ordonner les scènes appartient à la comédie, mais chaque scène est une farce.

Le *jeu de Robin et de Marion*, composé pour la cour de Naples par le Bossu, s'apparente à l'époque à la pastourelle : un poème lyrique de trois personnages principaux sous forme d'un dialogue. Le chevalier essaye d'enlever la bergère, qui sera secouru par le berger. Adam a fait de cette pastourelle une pièce de théâtre ; il a fait jouer les amis de Robin et de Marion, tout en soulignant la vie paysanne, à travers le personnage du chevalier, et les situations où il s'est mis. Le cadre de la pièce est dramatique, mais la pièce tend vers la comédie par le moyen du chant, de la danse, les acrobaties et les jeux. Le talent d'Adam le Bossu est ce mélange d'invention et d'utilisation équilibrée. C'est à l'époque du XIIIème siècle, que les premiers modèles de tous les genres ont été instaurés. Les œuvres de Bodel et du Bossu ont déterminé l'aspect comique de la littérature picarde de ce siècle d'or.

La comédie au XIVème siècle n'est présentée qu'à travers deux pièces d'Eustache Deschamps, le *Dit des quatre Offices et la Farce de Maître Trubert et Antrognard*. Ces deux pièces prouvent l'existence d'une littérature dramatique. Cependant, le XVème siècle était en plein envol théâtral, surtout la deuxième moitié du siècle. Avec « Les mystères », le théâtre comique s'épanouit et se développe sous différentes formes.

21 – Revue d'histoire du théâtre, *la farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce*, Troisième année 1551 -I-, p 54

Les modalités de la représentation

L'organisation des théâtres, au moyen âge, est liée aux troupes. Les représentations ont été organisées par des confréries ou des sociétés à l'occasion des « Jours gras »²². La tradition a légalisé l'existence des « sociétés joyeuses »²³ ; elle leur a procuré un certain monopole comme pour les corporations. Et en 1402, le roi Charles VI a donné aux Confrères de la Passion le droit sur les spectacles religieux à Paris et les communes proches. C'est la tradition qui établit les règles pour tout genre de spectacles.

« Les Fous » faisaient partie des sociétés joyeuses les plus anciennes, leur existence datait des fêtes primitives du théâtre comique. Elles étaient à l'origine des troupes telles « l'Infanterie dijonnaise »²⁴. La « Basoche » demeurait la troupe la plus ancienne et la plus célèbre de toutes, dont le nom référait à « des associations de clercs du Palais de Justice »²⁵. Leur fonction était de défendre les intérêts des corporations ; ils ont pu jouer des spectacles comiques dans la cour du Palais. Les clercs de la Basoche étaient ramenés à jouer un répertoire de farces ; ils interprétaient des « débats fictifs »²⁶, qu'ils ont associé à la satire des mœurs et des conditions de la vie privée.

« Les sots » est une autre troupe connue sous le nom d' « Enfants sans souci ». Ils se limitent à un répertoire de sottise, mais leur registre et leur caractère les haussent souvent à la satire politique. Ils interprètent des farces et des moralités grâce à l'accord passé avec la Basoche. Ils ont connu le succès et la gloire pendant la première moitié du XVIème

22 – Idem, *op cit*, p 16

23 – Idem, *op cit*,

24 – Idem, *op cit*, p 17

25 – Idem, *op cit*

26 – Idem, *op cit*

siècle, avec des auteurs tels que le poète Marot, Gringore avec « Mère sotte », et Jehan de l'Espire dit Songecreux. Restent les écoliers qui ont pu, au XV^{ème} siècle, transmettre et répandre les jeux scolaires du latin au français. Et au XVI^{ème} siècle, leur existence a annoncé la formation de troupes de comédiens ambulants.

L'organisation du spectacle était bien établie. Le spectacle profane contenait une série de pièces différentes au niveau du ton et du caractère. Le spectacle commençait, alors, par une sotie, pour frapper et attirer l'attention du public. Venait après un monologue, qui présentait le spectacle intérieur ; et la moralité, la pièce primordiale et essentielle dans tout le spectacle. Et pour finir, une farce valorisante. La moralité était généralement sérieuse et dépassait en taille les pièces comiques telles que « La farce ». Cependant, les pièces demeuraient brèves et concises ; d'une part, « Le moyen âge a du théâtre une conception statique »²⁷, les gens ne concevaient pas l'art des pièces dont l'intrigue ou les intrigues se construisaient crescendo le long des pièces. Les pièces longues étaient composées de tableaux qui se succèdent.

Par ailleurs, les auteurs représentaient des mystères en exploitant le décor dans tout l'espace scénique, où le spectacle comique est moins important. Les pièces se jouaient sur une estrade plutôt que dans un espace scénique. Le texte des farces exigeait plusieurs décors, et celui des moralités divers lieux. Le décor simultané à l'époque médiévale était différent du XVII^{ème} siècle, mais ces éléments tendaient vers un jeu commun et connu de tous. Même si les lieux se développaient, le décor ne permettait pas l'évolution d'une comédie d'intrigue. En outre, les coulisses n'étaient jamais exploités, les circonstances et les conditions où l'acteur jouait ne permettaient pas de développer l'intrigue.

« Le théâtre médiéval n'a pas de langue ni de rythme propres à la comédie »²⁸. Les strophes utilisées appartenaient à la poésie lyrique. Pour les moralités, la forme et le nombre de vers ne changeaient pas. Pour les farces, le dialogue était vérifié, et le retour des

27 – Idem, *op cit*, p 18

28 – Idem, *op cit*, p 1

rimes dans un même vers était fréquent. Le théâtre médiéval demeurait statique ; le tableau et la situation primaient à la place de l'acte.

La moralité

Pour aborder la farce, on est amené à parler de la moralité. A cette époque, on opposait les moralités joyeuses et les farces moralisées, mais certaines farces ressemblaient à des moralités en faisant allusion à deux registres différents, qui sont l'abstraction et le réalisme. Ces deux registres se référaient à des textes divers, ceux-ci s'appuyaient sur deux autres registres dont les traductions s'opposaient et se référaient aussi à une seule vision du théâtre satirique. La moralité traitait des allégories et des abstractions, c'était mettre en scène une vérité par le moyen de l'image, en suivant l'exemple des fresques des églises ; mais ce registre demeurait vaste et libre. La moralité ressemblait à un mystère comme dans *Bien Avisé et Mal Avisé*, mais elle ressemblait plus à une farce comme dans les *Cinq sens de l'Homme*.

La condamnation de Banquet en 1507 était une allégorie parfaite des plaisirs de table, et leur conséquence néfaste. Les *Enfants de maintenant* étaient une allégorie d'une éducation à ne pas prendre comme exemple. Les noms des personnages qui incarnaient le rôle des parents se manifestaient à travers la pièce comme Discipline et Instruction, les maîtres que les enfants rejettent. Le succès de la pièce est dû à la manière dont le sujet de l'enseignement est traité : l'utilisation des allégories, le mariage de ces allégories, et les analyses tirées de ce genre de pièces. La politique, à son tour, mettait en relief quelques moralités telles que *Eglise* et *Noblesse*. Elles étaient une allégorie de la cupidité du clergé et de certains ecclésiastiques, et de l'insolence de la noblesse. Quant à *Pauvreté*, il incarnait le peuple. La moralité critiquait.

Elle a servi une cause, la quête de la raison. Et vu son registre, elle a servi à la satire ; une allégorie personnifiée, abstraite et sans personnages, stimulait les efforts de l'auteur à la caricature. L'emploi de l'abstraction au théâtre n'était pas sans conséquence « Seule la présence du personnage sur la scène donne une réalité dramatique à l'idée qu'il incarne. »²⁹. Quant au texte, le lecteur se trouvait en face des choix de l'auteur. Et la mise en scène était plutôt symbolique, les poses et les postures symbolisaient l'évolution de la présence à l'exemple des théâtres d'Etrême-Orient. Cette conception proposait la connaissance du public des règles concernant les gestes et la mimique. La farce, donc, traitait la réalité. Un registre est plus familier et proche au public et à ses pensées, plus que le registre de la moralité. Le thème principal de la farce est le désir amoureux. La quête de ce dernier et sa réalisation se faisait dans un rythme effréné, ce qui caractérisait réellement le théâtre médiéval et sa conception symbolique.

La satire est souvent contre la femme, une femme défigurée sur tous les plans. Elle est dominatrice ; une fois mariée, elle est dévergondée ou c'est une assistante et collaboratrice d'un mari trompeur. Les personnages qui rôdent autour d'elles, sont le charlatan, le noble ou le moine. Comme tout théâtre populaire, la farce traitait tous les ridicules. La satire n'épargnait aucune catégorie sociale, un marchand comme un avocat, personne n'est épargné. Elle abordait aussi le sujet de la politique et de la religion avec un chauvinisme tenace. L'objet de la satire est multiple, et les auteurs faisaient abstraction des sentiments de leurs personnages. Le public admirait une figure inexistante et dont la personne est dépassée. Un personnage trompé et trompeur, et le public appréciait ce revirement de situation. Les personnages sont communs, le hasard se chargeait de les venger. L'absence d'un dénouement moral renforçait le côté réel de la farce.

29 Idem, *op cit*, p 20

La farce médiévale est bien loin de la comédie contemporaine. Les personnages sont réduits à des traits globaux, qui renvoyaient à des catégories humaines et des types sociaux tels que le Mari, la Femme, le Moine, le Noble, etc. Cela fait que les farces se ressemblaient entre elles, et les personnages n'évoluaient pas ; l'image du personnage restait constante dans l'esprit du public durant toute la pièce. L'action est liée à une situation, elle se développait et se limitait à représenter une expérience, qui relevait de la vérité. La symétrie est le grand ressort de ce genre de farces. Elle opposait deux catégories, qui servaient à une démonstration réelle. La symétrie désincarnait les personnages pour se concentrer sur les problèmes qui les opposaient. La farce relevait des mêmes mécanismes que la moralité. Certes, son registre est la réalité, elle puisait ses ressources et son développement dans la satire de toutes les mœurs ; cependant elle utilisait, à son tour, l'abstraction et s'approchait des conceptions symboliques du théâtre médiéval.

Monologue et sotie

Il existait d'autres formes de théâtre comique telles que le monologue et la sotie. Le monologue est une forme plus élémentaire et plus enrichissante au moyen âge. Il s'agissait de deux types, le monologue et le sermon joyeux. Ce dernier parodie les textes latins de l'église. Cet esprit audacieux de ces sermons venait des sermons sérieux liés au théâtre religieux médiéval. Quant au monologue, c'est une forme de théâtre voisine de l'illusion dramatique. Il fait allusion à une époque lointaine du Moyen Age, et à l'art de la jonglerie de l'époque, une forme qui n'est qu'un « boniment de charlatan, de marchand de drogues, de garçons d'auberges dans la tradition des Dits de l'Herberie. »³⁰. D'autres et divers monologues relataient des aventures comiques, interprétées par des héros ou des victimes. Le monologue est différent des fabliaux parce que ceux-ci sont écrits à la première personne, et leur valeur dramatique est contestable dans la mesure où ils ne sont pas

30 – Idem, *op cit*, p 2

destinés à être joués pour le public. Le monologue, par contre, est présenté avec de multiples rebondissements ou intrigues dramatiques. Il devenait, alors, une vraie farce à une seule personne à l'exemple du célèbre *Franc-Archer de Bagnolet*.

La sotie est un genre appartenant au répertoire des sots. Elle pourrait appartenir à la farce, à la moralité et même au boniment et aux propos de foire. Elle est reconnaissable particulièrement par un ton et un tour d'esprit spécifique. Dans *Saltimbanques*, « Un goût de la fantaisie gratuite »³¹ se dégageait ; elle a recours à des situations burlesques et cocasses, par le ton absurde des tirades et le tour d'esprit. Leur « sottise » permettait toutes les intrépidités, et le costume du Sot leur accordait un privilège éminent. Ainsi, les soties dépassaient la farce et la moralité concernant le côté comique et satirique.

La sotie traitait la politique et la religion dans le franc-parler d'une façon impressionnante. La censure existait au XV^{ème} siècle, cependant le répertoire des Sots conserve son chef-d'œuvre, grâce à l'esprit libéral de Louis XII. Le Sot se caractérisait par son costume et son tour d'esprit attendus dans l'esprit du public. Sa prestation et son rôle conférait son image. Cependant, ce personnage ne pouvait pas être un stéréotype ou un personnage typique et unique comme l'Arlequin de « la Commedia dell'arte ». Le sot n'existait que par son esprit et son agilité. Son esprit sans illusion et son déguisement était toujours reconnu par le public, instant comique attendu et partagé.

La farce demeurait à part, par nature proche de la Fête des Fous. Dans l'article « Molière et la farce », Gustave LANSON a associé la farce à une expression individuelle de la vie ou du « Monde ». La farce, inventive et originale, présente la vie et ses composantes essentielles.

Les farces représentent les gens sur un ton satirique, mais moins féroce que la sottie. Selon Lintilhac, la farce s'intéressait à des sujets tels que le ménage et ses détours, les conditions des situations sociales et professionnelles, la politique, sans oublier la religion et

31 – Idem, *op cit*

les mœurs. Il associe la farce à la satire et à « un débat de la formule de la comédie nationale. »³².

La farce, comme la sottie, traitait la satire ; cependant la farce demeurait proche de la comédie, ce qui n'est pas le cas de la sottie. Les farces avaient les mêmes personnages que la sottie, cependant les farces leur donnaient un emploi différent. Dans *Les Trois galants* et *Philipot* pouvaient être des farces à leur dialogue un peu fantaisiste. A l'encontre de la sottie *Les Trois galants et un badin*, l'action est une simple discussion entre les personnages ; alors que dans la farce, l'action se terminait par un dénouement quelconque. Les farces, alors, se distinguaient par des représentations réelles, un langage direct et franc, une satire légère, et une action en mouvement jusqu'à la fin de la pièce.

32 – Cité par C. BOWEN, Barbara, *op cit*, p 6

3. Les caractéristiques de la farce

« (...) la farce est un genre autonome, aux caractéristiques particulières, et méritant d'être traité comme tel »³³. Les farces les plus vivantes puisaient dans un registre tiré de l'humanité. Selon Lanson, l'unité du ton et d'atmosphère définissait et caractérisait bien la structure des farces. Beaucoup de farces sont considérées comme des « farces conjugales »³⁴.

Les situations présentées concernaient les rapports entre Mari et Femme ou les époux, et une tierce personne comme l'amant. L'action se déroulait dans la maison. Dans d'autres farces l'action se déroulait sur la place du marché, dans une boutique ou une taverne. Ces pièces présentaient la vie sociale. D'autres pièces traitaient les relations des personnages populaires et communs, entre Maîtres et Valets. D'autres, encore, s'intéressaient aux charlatans, aux pèlerinages... ; elles appartenaient aux farces de la Basoche. Une minorité de ces dernières pourraient se qualifier d'obscènes. Un tour ou un jeu de mot est fort apprécié à l'époque. Elles se classaient dans la catégorie des proverbes en action.

Selon M. Francis Fergusson, l'action se manifestait dans l'intrigue, les caractères et les paroles. Dans les farces, donc, le thème se manifestait dans les caractères et les paroles, plus que dans les intrigues. Les thèmes, en eux-mêmes, ne sont pas porteurs de comique, c'est la manière de les interpréter qui les rend comiques ; et les procédés techniques, les jeux de scène déployés à l'époque, soient les jeux de scène physiques ou verbaux. Les jeux de scène physiques renvoyaient au comique de gestes, dont le déguisement fait partie. Ces gestes pourraient être divisés en gestes conscients et gestes inconscients. Les jeux de scène physiques, illustrés par les coups, étaient un élément primordial de la peinture du ménage. Les coups contribuaient au déroulement prévu de l'action et à la satisfaction générale du public. Les entrées et sorties contribuaient, aussi, au déclenchement du rire.

33 – Idem, *op cit*, p 15

34 – Idem, *op cit*, p 61

Un autre jeu de scène qui se manifestait est celui de l'importun ; ce dernier apparaît et revenait tout le temps gêner les amoureux. Ce rôle est interprété par le mari ou par le valet. Le geste de ce personnage est conscient et prémédité. L'entrée de ce personnage provoquait le rire ; elle relevait d'une part du suspense, et d'autre part d'un moment tant attendu par l'assistance. Le badin présentait un autre genre de jeu de scène, son geste demeurait inconscient. Il déclenchait le rire par ses sorties brusques et vives ; ses sorties sont un élément révélateur de son état d'esprit hébété et inattentif. Le public en riait et constatait l'incongruité et l'inattention de ce personnage. Les entrées et les sorties pouvaient se manifester à travers le travestissement et la cachette.

Le travestissement

Le travestissement ou le déguisement est une particularité scénique dans l'économie de la farce médiévale. Le travestissement était très utilisé par les farceurs. Le procédé du déguisement faisait partie des outils de la duperie dans la farce. Le personnage sortait pour changer et revêtir un autre costume, et aussitôt il réapparaissait. Le travestissement était fait grâce aux changements de vêtements et aux voix déformées et caricaturaux.

Plusieurs farces reposaient sur le déguisement, le changement des costumes. Dans le *Gentilhomme et Naudet*, l'élément vestimentaire a servi d'outil de déguisement pour tomber dans le quiproquo dans cette pièce. Le mari dupé met le manteau du gentilhomme, son rival, pour occuper un autre rôle, celui du trompeur au lieu du trompé. Les personnages féminins étaient incarnés par des hommes, et les femmes se déguisaient en prêtre ou en religieuse. D'autres acteurs se déguisaient en créatures surnaturelles : un ange ou un diable tel que dans le *Retrait*. Dans cette dernière, l'amant est obligé de se faire passer pour un diable, par le biais d'une collerette en bois arrachée au « retrait », cuvette d'aisance, et mise sur ses épaules pour échapper au mari. Le déguisement pouvait se manifester, aussi, à travers le personnage du confesseur. Par ce dernier, faux confesseur, et les secrets

sont divulgués. Cet artifice du « mari confesseur. »³⁵ apparaît déjà au XIII^e siècle dans un fabliau.

Tous ces déguisements étaient voulus ; d'autres déguisements étaient involontaires et inventés, tels qu'un être humain en âne, ou Georges en veau. Ces déguisements formaient la grande partie de l'intrigue. Ce déguisement révélait une autre particularité de la farce, c'est l'impersonnalité du personnage. Au moyen âge, l'impersonnalité du personnage renvoyait à la perception de l'individu de la part des gens à cette époque. Et d'une manière explicite, l'impersonnalité du personnage du fou dans la sottie mettait en évidence la folie des gens quand il se déshabille par exemple. L'habillement était une métaphore, qui mettait en évidence la différence entre l'authenticité et le paraître. La signification du costume se référait au « Jeu de l'être et du paraître »³⁶. Et dans la même perspective, les jongleurs ou l'art de la jonglerie équivalait la satire, que les religieux et les gens de pouvoir craignaient énormément. Les jongleurs, les fous et les sots s'étaient occupés de l'être humain, le moyen de le ramener à la raison. C'était la différence entre un théâtre gratuit et un théâtre engagé. L'art de la jonglerie et les sotties se traitaient sous un aspect satirique, cet aspect qui demeurait toujours fondamental dans la farce, et chez les jongleurs. Plus tard au XVII^e siècle, selon Georges Forestier, le déguisement change de sens et sert à mettre en relief l'identité du personnage.

Et comme le déguisement est un moyen de la duperie dans la farce, la vraisemblance est le but atteint par les farceurs. Bernard Faivre l'a précisé en parlant de la structure de la farce « C'est de parvenir à tromper l'autre, à le farcer. »³⁷. Régis Duqué part de ce principe en mettant l'accent sur la vraisemblance. Ses personnages ou ses farceurs seront amenés à duper l'autre par tous les moyens, leur motivation principale et leur raison d'être.

35 – Idem, *op cit*, p 15

36 – Etudes théâtrales, 14/1948, *La farce un genre médiéval pour aujourd'hui, la farce médiévale entre archaïsme et modernité*, p 16

37 – Idem, *op cit*, p 44

Les cachettes avaient les mêmes ressorts comiques que les déguisements, même si les acteurs ne sortaient pas. Le comique est, donc, présent par la nature des cachettes, des endroits inconfortables et malsains. Tous ces jeux de scènes physiques, qui relevaient du comique de gestes, contribuaient au développement de l'intrigue. Ils étaient d'un comique spontané et déchainé, qui créait une relation de confiance entre les farceurs et leur public.

Le comique verbal

Cependant, les jeux verbaux, qui relevaient du comique de mots, avaient leur rôle aussi, facilement détectés par le public. Ils présentaient le texte, et remplaçaient souvent les jeux de scène, tout en engendrant les mêmes effets chez le spectateur. L'effet comique des jeux verbaux provenait de l'opposition du style élevé et le style bas. C'était le même cas que le manque d'à-propos signalé par l'auteur. Ainsi, le langage raffiné des amoureux n'est guère celui du badin, qui prononçait des mots crus.

Le manque d'à-propos s'était manifesté, d'une manière globale, dans toutes les pièces ou les farces ; tel que le personnage de Calbain, qui chantait sans prêter attention à sa femme. Les chefs-d'œuvre de ce genre demeuraient les conversations parallèles. L'exemple classique de ces conversations parallèles est celui des propos tenus par le drapier, devant le juge dans *Pathelin* ; il tenait un discours émanant de deux pensées différentes. Il embrouillait l'assistance, « le juge », et s'embrouillait lui-même, ce qui a précipité sa chute. Ce monologue n'en n'était pas moins dramatique. Le manque d'à-propos était, également, le ressort comique des parodies, parodies ou satire du discours en latin, dit latin de « cuisine ». Des parodies de confessions, de testaments, et de conjurations, aussi, existaient dans le registre des farceurs. Le « latin de cuisine » nous renvoyait aux jargons, la base de la plupart des farces, selon leur origine. Les jargons constituaient le ressort comique de *Maître Pathelin*. Les jargons dans *Pathelin* étaient comiques par leur quantité, mais aussi par la réaction du public qui ne comprenait pas tout. Grâce aux jargons, les mots créaient un champ fantaisiste verbal, où les mots faisaient rire d'eux-mêmes. Le latin dans *Maître Mimin étudiant* demeurait fantaisiste pour le grand public, un public inculte et naïf.

Les calembours, les jeux de mots, et les équivoques avaient le même ressort comique que les jargons. Un discours ambigu et obscène prouvait tenir presque toute une scène. Les jeux de mots et les calembours se multipliaient. Le comique se traduisait par la grande quantité de mots ou de phrases. Dans le *Cuvier*, la liste énumérative des tâches ménagères, imposée au mari, est comique par sa longueur, et par la soumission implicite de l'homme à sa femme. Le revirement de situation entraîne le même langage, et assurait la soumission de la femme à son mari. « Le comique est dans la prolixité, et dans l'état d'esprit révélé, chez celui qui parle, par cette prolixité »³⁸. Les cris, aussi, se ressemblaient et tenaient le même rôle que les énumérations. Ils se rattachaient aux divers métiers, dont les personnages sont des marchands ou des artisans. Ces cris sont proférés au marché, et sur un ton réel. Tous les métiers sont présentés par des cris tels que les drapiers, les vendeurs, les savetiers... Les farces se distinguaient toujours par la représentation d'une vraie vie, la description de la vie quotidienne, que le public se plaisait à regarder pour s'y identifier.

Un autre jeu verbal s'imposait, et il est particulièrement dramatique : c'est le procédé qui consiste à ce que le deuxième personnage achève le vers que le premier personnage a commencé. Ces répliques étaient comme des monologues dialogués, des menus propos où la rime soulignait le comique. Ce procédé a été utilisé par Pathelin et le Drapier au moment où il imitait la folie. Les propos grossiers qui tournaient autour des disputes étaient, aussi, un élément important dans les farces. Cela commençait par des paroles, elles montaient en crescendo jusqu'aux insultes et aux menaces et même aux coups. Tous ces jeux verbaux et ces jeux de scène déclenchaient le rire du public.

Cependant, le comique ne se limitait pas à des jeux verbaux ou à des jeux de scène séparément ; il naissait du mariage des deux procédés. Le jeu verbal-physique se traduisait par des expressions toutes construites telles que les proverbes, les maximes ou les métaphores. L'exemple le plus flagrant était la dispute, qui s'achevait par des coups ; le jeu verbal se transformait, crescendo, et avec habileté, en jeu totalement physique.

38 – Idem, *op cit*, p 44

Dans le *Recueil Cohen*, les expressions avaient un sens abstrait, mais elles étaient concrétisés et présentaient de vrais tableaux de la vie des gens et les rapports qui les unissaient. Le comique verbal pouvait naître d'une expression ou d'une locution propre à une langue intraduisible, un langage particulier propre à une communauté spécifique. « C'est l'expression idiomatique prise littéralement et mise en action, (...) »³⁹ ; C'était toujours le cas d'un idiot ou un niais, qui n'a aucune idée des conventions et des règles du langage. Ainsi Mahuet, à lui sa mère a ordonné de ne vendre les œufs qu'au prix du marché, et qui les confie à un malin qui prétend s'appeler le Prix du marché.

Tous ces procédés marquaient le comique et le côté caricatural des farces, destinés à un public populaire. Ces jeux de scène, dont les traits étaient poussés à l'extrême comme le jeu verbal-physique, connus de tous, n'existaient pas dans des pièces plus raffinées et chez les auteurs cultivés.

Les personnages

Les caractères et les personnages faisaient partie, aussi, des caractéristiques essentielles de la farce. Une farce ou une pièce comique est la peinture des caractères. La peinture des caractères, donc, faisait partie des éléments de la structure de la farce. A la renaissance, les auteurs des XV et XVIème siècle essayaient de mettre en scène une catégorie des gens comme la leur, mais ces gens se comportaient d'une manière stylisée. Le monde devenait un registre et un terrain d'étude inépuisable pour les farceurs. Ils aimaient la vie et le caractère de l'être humain, parce qu'à la renaissance les auteurs croyaient comprendre l'homme. Par conséquent, les caractères des farces sont des types.

39 – *Idem, op cit, p 17*

A cette époque, l'histoire humaine et l'histoire européenne sont liées. Le moyen âge et son côté noir a dû influencer la vie humaine. Les stigmates du moyen âge ou l'optimisme de l'époque de la Renaissance ont fait que l'homme a pu s'amuser de la vie de tous les jours, et écarter les complexités de cette même vie. Les farces, alors, sont situées généralement entre le moyen âge et la Renaissance ; les auteurs s'intéressaient à la vie des gens médiocres, ils essayaient de comprendre les anomalies de leurs vies. Les caractères des farces se distinguaient par leur vivacité et par leur entrain, ils étaient observés dans leur milieu et dans la vie de tous les jours. Ils méritaient leur nom parce que leurs traits étaient toujours caricaturés, et ils étaient toujours observés dans un cadre, un milieu réel et particulier.

Pour les farceurs, le vrai moyen d'amuser était de présenter la vie sous un aspect simple et même d'en rire. L'homme est toujours en débat perpétuel, et les gens ou les farceurs étaient bien renseignés sur les conditions sociales et plus précisément sur les apports entre l'homme et la femme, le maître et le serviteur, le vainqueur et le vaincu. Ces oppositions étaient un élément essentiellement dramatique et comique ; « Le contraste est l'essence du rire, et nos farceurs paraissent l'avoir bien senti »⁴⁰. Les personnages étaient toujours traités dans leurs rapports avec d'autres personnages : la femme saurait amoureuse aimable avec son amoureux, et mégère et méchante provoquant la colère et la furie de son mari.

Ce qui intéressait les farceurs à l'époque, ce sont les rapports qui se créaient entre les personnages, le mouvement qui animaient la vie de ces personnages. La structure générale des farces était une tournure ou un état d'esprit plus large, il se concentrait sur la position de deux personnages. La conduite de l'action servait à démontrer cette prise de position, ce balancement, ce conflit perpétuel et important pour le déroulement de la farce.

40 – Idem, *op cit*

La peinture du ménage ou la vie du couple est alarmante et alarmiste, mais cette inquiétude est tempérée par une résignation naturelle. Les maris étaient traités dans leurs rapports avec leurs femmes, des maîtres qui se servaient de la force pour vaincre, ou du hasard pour se venger et imposer leur autorité comme dans *Le Cuvier*, ou tout simplement de leur lâcheté pour vivre dans la tranquillité. Malgré certaines ententes conjugales, où le mari aidait sa femme pour tromper et ridiculiser l'amoureux, la majorité des maris sont cocus à leur insu. Ils endossaient les rôles les plus grotesques et les plus caricaturaux, ils se résignaient et préféraient la paix à la vengeance. Les femmes, par contre, étaient naturellement infidèles. La tromperie est intentionnelle, les femmes espéraient avoir un amoureux et tromper leur mari. Les femmes fidèles existaient pourtant comme *La femme de Colin*. Les femmes étaient, aussi, rusées et brutales. La ruse servait leur intérêt et leurs stratagèmes servaient à duper leur mari, et les ridiculiser devant leur amoureux.

Les femmes amoureuses étaient bien présentes dans les farces. Elles avaient des traits humains, quelquefois douces et tenant un langage délicat et subtil. L'amour, pour elles, était un moyen pour dominer leur mari et satisfaire leur besoin physique. Il y a aussi des femmes bonnes, dans les farces telles que *le Poulcier, le Moine, le Portier, la Femme, et le Savetier*. Ces femmes adaptaient leur comportement aux personnes, et aux situations. Elles menaient le jeu, et leur résolution demeurait intacte par opposition à la faiblesse et la résignation des hommes.

Les autres personnages de la farce sont moins importants et moins nombreux que les époux. Les parents venaient en premier lieu : les belles-mères et les pères. Les belles-mères approuvaient, toujours, dans les disputes du ménage, la prise de position de leur fille ; elles accusaient immédiatement le mari de négligence, et de manque de responsabilité. « C'est toujours la belle-mère du mari qui est en jeu--- les hommes n'ont pas de parents »⁴¹.

41 – Idem, *op cit*, p 50

Les pères interprétaient le rôle du père du nouveau marié. Sa présence est primordiale, et pèse sur le déroulement de la pièce. Il jouait le rôle d'un médiateur, qui prononçait quelques remarques pour apaiser sa femme et sa fille, et adoucir leurs propos. Les parents demeuraient à l'arrière plan de la pièce, leur rôle consistait à souligner les rapports entre mari et femme.

Les domestiques venaient au second lieu, ce sont les valets badins et les chambrières et nourrices. Les valets badins se transformaient en acteurs principaux dans la pièce. Ils sont paysans et rusés, et sont proches des zannis de la commedia dell'arte. Les chambrières et nourrices sont moins vivantes, l'égoïsme est leur principale et seule caractéristique. Elles se mettaient du côté du plus fort et du plus riche, selon leur intérêt et le profit à en tirer. Elles ressemblaient aux femmes mariées, et utilisaient un langage grossier et insultant. Les amoureux et les autres personnages venaient après ; les amoureux sont soit le curé, soit le frère, soit un jeune homme tout simplement. Leur rôle était de représenter les scènes d'amours, et servir d'occasion et de prétexte aux ruses et aux cachettes comiques inventées et improvisées par la femme. Le langage délicat tenu par l'amoureux et la femme, ne cachait guère l'appétit sexuel des deux personnages. Les amoureux jouaient ce rôle de divertissement dans la pièce ; ils révélaient un élément ambivalent flagrant, qui n'existait pas dans le théâtre antérieur. Ces scènes d'amour étaient, dans le théâtre français, les premières scènes d'amour des comédies de la Renaissance, après « Le Jeu de Robin et Marion ».

Les enfants étaient des écoliers, des types fixes et typiques. Ils étaient soutenus par leur mère dans des projets et des ambitions grotesques : devenir Pape. C'était la relation mère-fils, qui se manifestait dans ces pièces ou farces. La femme montrait son enthousiasme et son admiration devant les connaissances de son fils, et reprochait à son professeur sa sottise. Dans *L'Aventureux*, les enfants ne servaient que de prétexte à la célèbre dispute des pères. Les voisins et commères jouaient le rôle du confident ou de la confidente ; et parfois ils incarnaient les fripons, quand ils devenaient les outils de l'action. La commère était le personnage, qui se déguisait et se travestissait en prêtre, dans le but de recevoir les confessions du mari. Il apprenait par la même occasion, que sa fille a été courtisée et débauchée. Reste le rôle du « fol », qui commentait l'action et se tenait loin de toute action.

Ses remarques et ses apartés moqueurs avaient beaucoup d'effets, et conféraient à ce personnage un rôle intéressant dans les farces.

Les auteurs dramatiques essayaient d'interpréter « une tranche de vie »⁴² d'une famille, de tous les membres qui contribuaient à la vie de cette famille. Ils abordaient cette vie familiale dans les rapports et les relations entre les personnages. Ils envisageaient plusieurs aspects, qui formaient un vaste ensemble ; et non un ensemble compact. La peinture, donc, de la vie sociale était plus vivante, et très animée. Le portrait de cette dernière évoque des tableaux divers, des lieux et des types variés, ainsi que des métiers exercés à l'époque.

Les caractères ou les types étaient traités sur la place du marché ou la foire, avec tout ce que cela représentait de vie populaire pleine d'agitation. Les religieux, curés et frères, représentaient le bas-clergé, et faisaient fréquemment le sujet de satire des auteurs dramatiques. Les farceurs suivaient la loi de la nature, et n'étaient pas censurés par la religion, ce qui permettait un regard libre et un jugement réaliste sur la vie quotidienne, mise en scène.

La plupart de ces caractères sont du peuple, ceux de la bourgeoisie ou de l'aristocratie sont intéressants pour les farceurs, dans le sens où ils sont l'objet de leur satire. La variété et la diversité est le trait commun de tous ces caractères et types. Cependant, les farceurs étaient toujours intéressés et captivés par les rapports, qui se créaient entre les personnages au cours d'une représentation, et surtout la relation entre deux personnages dans un conflit d'intérêt. La fin de la farce révélait, soit deux avis différents, soit deux avis semblables, et les deux personnes se mettaient d'accord vers la fin, dans certaines farces, en mettant en avant leur intérêt. Le thème « à trompeur, trompeur et demi » était le ressort comique, qui se dégagait dans les farces, la plupart du temps.

42 – Idem, *op cit*, p 53

Le ressort comique est fondé sur le procédé mécanique appliqué à l'humain. La dramaturgie du rire, ainsi bâtie, est au fondement de l'art des farceurs. Partir d'un élément mécanique pour animer du vivant est un procédé typiquement farcesque. La farce se distingue radicalement du théâtre postérieur, qui aura d'autres procédés pour un public différent ; la farce reste soumise à certaines règles, en relation avec le talent des acteurs, leur vision du monde et de la société. Les farceurs se sont toujours distingués par leur jeu ambivalent et contrasté.

La farce comique

Deux farces exemplaires vont permettre d'illustrer le comique : la farce du *Cuvier* et la farce du *Maître Pathelin*.

Le Cuvier

Le succès de *La farce du Cuvier* tient à l'action et au dialogue. Les personnages sont le Mari et la Femme. La farce a été traitée sur un mode dramatique exemplaire, une action construite sur un renversement de situation, un dialogue vif et incisif, et un sujet pris dans la vie de tous les jours. Cette farce, de 320 vers, décrit une querelle conjugale, qui progresse au fil des propos et du dialogue. La structure générale est basée sur la position des deux personnages. Le rôle de la belle-mère est de souligner le rapport et la relation entre les deux époux, soutenant sa fille dans tout ce qu'elle entreprenait et disait. Un conflit d'autorité se manifeste au début jusqu'au dénouement. Un revirement de situation rétablit l'autorité du mari. Jacquinot, le mari, doit se plier aux exigences de sa femme, appuyée par sa mère et rédiger une liste de corvées. Sa femme tombe dans le « cuvier », et Jacquinot refuse de l'en sortir, cette tâche n'était pas sur sa liste. Les deux mégères devront, pour obtenir l'aide souhaitée, rendre à Jacquinot sa place de maître des lieux.

Les procédés techniques utilisés dans la farce sont les jeux de scènes physiques et les jeux verbaux. Les jeux de scènes physiques ou le comique de gestes est largement utilisé. Jacquinot écrit la liste des devoirs ménagers sous la contrainte, et sous la dictée des deux femmes, sa femme et sa belle-mère, dans un ballet où les deux personnages féminins font de la surenchère pour accabler le mari. Mais, quand la femme fait une chute dans le cuvier, c'est à Jacquinot de tourner autour d'elle en refusant de l'aider, dans un ballet tout aussi cocasse. Le jeu verbal ou le comique de mots se manifestait à travers le verbiage des deux femmes et la liste des tâches ménagères rédigée par Jacquinot.

Cette liste, ridicule par sa longueur, va servir de prétexte au retournement de situation. Le comique réside dans le verbiage et la prolixité des deux femmes, mais aussi dans les propos de Jacquinot à la fin de la pièce.

La farce du *Maître Pierre Pathelin*

Maître Pierre Pathelin, écrite vers 1464, est une farce de 1600 vers. Elle est la meilleure et la plus longue des farces médiévales. Elle entre dans la tradition farcesque la plus pure. La morale qu'elle dégageait « A trompeur, trompeur et demie » est un proverbe, et servait de thème à beaucoup de pièces. Derrière cet enseignement, Cette farce porte les traits du théâtre médiéval. Le public assiste à deux intrigues qui se succèdent, mais cela ne faisait pas de *Pathelin* une comédie d'intrigue. Le théâtre est associé à un monde vivant sur le devant de la scène.

La farce se déroule en trois temps. Pathelin, un avocat malhonnête et misérable fait le pari, auprès de sa femme Guillemette, de se procurer du drap sans le payer. A la foire, par son génie verbal, il endort la méfiance du drapier Guillaume et emporte le drap que le marchand doit se faire payer chez Pathelin où il est invité à dîner. Dans une deuxième séquence le drapier, venu réclamer son dû est berné, une fois de plus, par Pathelin qui feint d'être à l'agonie, dans des scènes si bien conduites que le marchand finit par abandonner la partie. La dernière séquence pourrait constituer une farce indépendante mais elle rassemble avec art tous les protagonistes, au tribunal où le drapier a assigné son berger, coupable

de vols de moutons. Ce dernier, pour sa défense, en appelle à Pathelin qui lui conseille de ne dire qu'un mot pour toute réponse « bée ». Il sera acquitté mais au moment de payer Pathelin, il poursuivra sa ruse, trompant à son tour le maître trompeur.

L'auteur peint un personnage vivant et conforme à la réalité ; Pathelin est un avocat trompeur, qui tire profit de la situation et abuse de tout le monde. Le succès de la pièce est dû, d'abord, à la longueur ; et ensuite, au rythme effréné et démesuré de la pièce et au texte doté d'une grande force comique. Les vers sont sous forme de proverbes, et les mots correspondent au rythme du dialogue. Pathelin comme le drapier ont la même intention malhonnête qui fait la grande originalité de la pièce. La résolution de Pathelin comme l'irrésolution du drapier ont servi le stratagème du premier, la feinte maladie de Pathelin, qui reste maître du jeu, fait perdre la tête au drapier.

Un des ressorts principaux de la farce est la ruse, le succès d'un tour bien joué est fort demandé par le public, même si ce dernier cherchait à avertir le personnage berné. Le plus malin sort glorieux de ce jeu, même si la morale disparaît. La farce repose sur des procédés techniques, des jeux de scènes physiques et verbaux, pour assurer le succès de « la ruse » déployée par son auteur. Les jeux de scènes physiques se manifestent à travers le déguisement du héros, à maintes reprises. Pathelin, chez lui, se travestit et imite le fou, pour tromper un créancier, le drapier. Ainsi, au tribunal, Pathelin est obligé de feindre une rage de dents, pour fuir le regard du drapier et n'être pas reconnu par ce dernier. Cependant, le comique repose, aussi, sur le jeu verbal. Au premier abord, le titre est porteur de signification. Le mot « Maître » annonce la profession d'avocat, une profession où règne la parole. Le nom de Guillaume est associé, dans la tradition, à un sot. Il demeurait impuissant devant les propos du grand parleur. Et le surnom de Thibaut Agnelet renvoyait à l'hébétude de l'agneau, le personnage s'est déguisé en agneau et n'arrêtait pas de bêler.

La parole accompagne, ensuite, l'action. Quand Pathelin imite le malade, puis le fou, il énonce des propos décousus, qui n'ont aucun sens. Ici, le latin ou le jargon, employé par Pathelin, constitue le ressort comique de cette farce. Après le départ de son créancier, Pathelin trouve du plaisir et de la joie à se rappeler, avec sa femme, la scène de la tromperie.

Dans la scène même, et pendant son délire, il fait allusion à la duperie, qu'il est en train de jouer à ce sot de drapier. Ce dernier incarne le rôle de l'importun qu'il faut éloigner. Ces propos et ces rappels intensifient le comique de cette scène.

Au tribunal, le drapier est la proie de ses propres mots, il tient un discours où tout s'embrouille. Il accuse le berger et l'avocat, après qu'il a reconnu ce dernier, qui n'est autre que Pathelin, qui assure la défense du berger. Thibaut Agnelet, le berger, incarne le personnage du badin. Il s'est révélé un bon élève de Pathelin, en persistant à prononcer le même et seul mot face à son avocat. Une onomatopée a suffi au berger, pour éviter de payer son avocat. Il a suffi d'un seul mot pour duper le maître du langage et de la parole.

La structure de pièce repose sur l'action de Pathelin par rapport aux autres personnages. Ce personnage est au centre des scènes, qu'il mène à merveille, soit avec le drapier, soit avec Guillemette, sauf avec Thibaut Agnelet, ce berger qui a tiré profit de la conduite qui lui a été conseillée. Sa relation avec ce dernier, la ruse qu'il invente pour son client, révèle sa position dans la société. Il est avocat, mais a eu des activités suspectes. Il reste un brillant parleur, mais sa position change à la fin, où il perd son statut de meneur de jeu. Le dernier tableau dépeint un personnage dépassé par les propos de son élève, inventés par lui-même. Le berger est maladroit et niais, et correspond au type traditionnel du berger. Il s'est trouvé dans une posture embarrassante, et c'est à Pathelin à trouver le moyen de sa défense, le même moyen qui le délivrera des poursuites de son avocat. Ce personnage présente tous les traits du badin dans les farces, qui lui permettent de cacher sa vraie nature rusée.

4. Modernité de la farce médiévale

La modernité de la farce est une question primordiale qui suscite beaucoup d'interrogations. Les dramaturges modernes ne connaissent pas tous sur l'histoire du genre. « C'est un théâtre qui se cherche, un théâtre expérimental, par là foncièrement

moderne dans son esprit »⁴³. La farce est une création nouvelle, utilisant les conventions d'une farce traditionnelle. Selon Hans Robert, le théâtre du moyen âge semble un théâtre ancien, et la question qui s'impose : est-ce que l'ancienne farce manifeste une certaine modernité à travers les sujets traités ; autrement dit, cette farce pourrait-elle se dérouler et s'adapter à une époque moderne ?

Pour répondre à cette question, Hans Robert évoque certains exemples pour arriver à le démontrer. Dans *Les deux Maraux enchaînés*, les deux maraux discréditent leur époque et la justice, qui est un troisième personnage. Elle signifie l'ordre public et la justice au sens moderne. Une pièce qui pourrait être conçue comme une pièce de d'Arrabal ou de Beckett. Dans la *Farce des ébahis*, les personnages ont été considérés comme des personnages modernes, même si la farce est historiquement propre à une époque précise, et à un temps révolu. Les farceurs, selon les deux exemples, s'engagent dans la politique, tout en tenant compte du côté artistique et esthétique.

Les jeux du langage

Le texte farcesque et ses incidences dramatiques n'ont pas été exploités et explorés complètement. Dans la *Sottie du monde et d'Abus*, il y a bien une manifestation d'une versification raffinée de la pièce, et Picot souligne l'intérêt du sujet de la pièce. Cette pièce n'est qu'un exemple de pièces, qui semblaient absurdes, et qui ont été jouées dans le cadre d'un style moderne. Dans la farce des *Femmes qui se font passer maîtresses*, l'homme est réduit à un élément comestible, un légume, un style nouveau et absurde, que Vilar et Ionesco ont illustré à travers des pièces géniales. Le style n'est pas propre au XVème siècle, mais « C'est la mise en scène d'une locution proverbiale, d'un jeu de l'esprit. »⁴⁴.

43 – Etudes théâtrales, 14/1948, *op cit*, p 22

44 – Idem, *op cit*, p 25

La modernité historique de la farce a pu se manifester à travers une culture visuelle de l'époque moderne, et où les notions ont été mises en scènes. Cela induit l'utilisation de l'allégorie comme un élément à la suite d'une expérience efficace. L'allégorie s'est présentée d'une manière plus théâtrale que les autres locutions, et dont le texte a pu prouver sa légitimité sur la scène. On peut, aussi, évoquer ce goût de l'équivoque, qui pourrait être qualifié d'un art, quand on parle de la farce *Femmes qui apprennent à parler latin*. « Apprendre à parler latin, c'est tout simplement se livrer à la débauche. »⁴⁵. L'équivoque émanait spécialement d'un « système scénique »⁴⁶.

Les anciennes farces ont toujours un effet sur le public moderne, ainsi la farce du *Cuvier*, dans les années cinquante, a pu être adaptée par des acteurs étrangers en l'occurrence des japonais, et admirée par un public étranger et international. D'autre part, on évoque la modernité quand on parle du genre de la farce ou son ressort dramatique. Selon Albert Bermel : « La farce, dans cette interprétation, constitue une structure essentielle, une espèce « de machine à vivre » qui fonctionne toujours »⁴⁷. La farce demeure, selon lui, radicalement ancienne ; cependant, si certaines locutions et proverbes du XV et XVI siècles ne passent pas, il faudrait trouver un dispositif et une possibilité pour les faire traduire et les adapter au jeu actuel.

Les adaptations contemporaines

A la fin du moyen âge, la culture théâtrale était une culture visuelle et linguistique. Il faudrait tout mettre en scène, en se basant sur le signe linguistique. Dans le cadre du colloque « Modernité de la farce »⁴⁸, qu'a été organisé à l'occasion du XXX anniversaire du

45 – Idem, *op cit*, p 27

46 - Idem

47 – JELLE, Koopmans, *Les modernités historiques de la farce : modernité historique, modernité actuelle*, in études théâtrales, p 28

48 – DUQUE, Régis, *Trois farces pour un anniversaire*, in études théâtrales, 14/1998, p 41

Centre d'études théâtrales en juin 1998, Nele Paxinou, Jean-Paul Humpers et Régis Duqué ont monté un spectacle autour de la farce. Dans « le chaudronnier », Nele Paxinou traite la réalité de l'histoire de la farce, qui tire ses origines du théâtre de la rue. La modernité, selon lui, se manifeste à travers le sujet lui-même. La femme est dupée à son tour par l'homme, elle se retrouve à égalité avec ce dernier. Le langage, dans le théâtre de rue, est exprimé avec les gestes, ainsi le contact est établi avec le public grâce à cet élément majeur, qui est la gestuelle. Nele Paxinou compte sur la gestuelle pour créer cette relation entre l'acteur et son public, et le langage poétique est traduit généralement en gestes.

Nele Paxinou insiste, aussi, sur le type des personnages et leur comportement. Le mari devient un stéréotype d'un être fainéant et gros. Le chaudronnier est un type « aux oreilles dressées »⁴⁹. A l'encontre de Stanislavski, qui a mis en scène la psychologie des acteurs, Nele Paxinou travaille sur « des types conventionnels »⁵⁰, et non sur la psychologie. Ce travail et cette méthode rappelle les origines de la farce, un genre populaire par excellence, qui fait allusion à l'esthétique de la *commedia dell'arte*. La farce est une représentation, qui permet de créer une connivence entre l'acteur et le public. Celui-ci ne se prive pas de participer comme au moyen âge. « Le chaudronnier » a permis de recréer un lien et un rapport de proximité entre les deux parties.

La modernité peut se manifester, aussi, à travers la forme, comme le cas de Jean-Paul Humpers dans « le Galant qui a fait le coup ». Le galant ou « le badin » ne laisse transparaître que son physique et son attitude vis-à-vis du public. La forme a fait que les pulsions sexuelles des acteurs sont exprimées. « L'univers cartoonesque »⁵¹ appartient au moyen âge, il a été présenté par le biais de la gestuelle et de la forme, sans compter sur la psychologie des

49 – Idem, *ibidem*

50 – Idem, *op cit*, p 41

51 – Idem, *op cit*, p 42

personnages. Les personnages demeurent typiques et font participer le public. Le mécanisme de la farce, ses caractéristiques ont toujours cours, et aujourd'hui nous avons avec les Deschiens une vraie résurrection du genre que nous allons analyser dans les pages qui suivent.

PREMIERE PARTIE

L A FARCE CONTEMPORAINE : LES DESCHIENS

Pour aborder l'étude de la farce recréée, ou les Deschiens, il convient d'abord de préciser leur parcours pour ensuite analyser le genre mis en scène.

1 - Les années cinquante et le théâtre de l'absurde

Le théâtre le plus représentatif du phénomène du rire dans le théâtre français contemporain est présenté par André Roussin, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, René Obaldia. Ils représentaient cet « Esprit Parisien », sa tradition, ses aspects modernes et tout ce qui forme son originalité. Ces quatre auteurs avaient le même but, c'est de faire rire le public et leurs messages sont différents.

Ionesco, dans ses pièces, mettait en scène un langage absurde et insensé. Il est l'un des auteurs du théâtre de l'absurde, qui a essayé de faire basculer le comique dans le burlesque. Ce genre nouveau est apparu au milieu du XVIIème siècle. Une parodie de l'épopée, qui consistait à déguiser et à embourgeoiser des personnages et des situations, à caractère héroïque. Chez Ionesco, le comique de mots et d'expressions gestuelles a fait naître le comique de situation, et le caractère vraiment drôle des personnages. Cependant, ces personnages, et surtout les personnages de « Macbeth », ne sont pas libres et autonomes. Ce sont des automates déterminés par leur fonction dans une société hiérarchisée. Ils ont perdu leur propre personnalité, et leur propre langage au service du pouvoir et des gens, qui détiennent ce pouvoir.

Le public riait, aussi, aux dialogues de Dubillard et d'Obaldia, aux mésaventures des héros de Beckett. Le genre comique abordait des personnes semblables et leurs situations, comme des êtres délaissés et abandonnés. A. Salacrou a constaté que « c'est un comique spécial à notre temps, le vrai comique de notre temps, parce que tout change. »¹.

1 – MIGNON Paul Louis, ROUSSIN André, SALACROU Armand et (al.), *Aspects du comique dans le théâtre français d'aujourd'hui, le théâtre dans le monde*, Bruxelles : Elsevier, 1995, Volume IV, p 7-8

En 1975, une période qualifiée d'âge d'or, le Théâtre du Soleil s'est intéressé aux acteurs qui veulent devenir des clowns. Ce groupement ou cette invention collective a utilisé, alors, certains procédés de la commedia dell'arte, pour dénoncer les aléas de la société. C'est l'époque où Jérôme Savary a donné une nouvelle idée du théâtre comique, qui évoquait le dérisoire et le burlesque, mais, aussi la caricature. Il a utilisé le jeu improvisé, qui n'est que les différents dialogues liés aux chants et à la musique. Ces éléments vont bouleverser le théâtre français, en influençant des créatures comme Wilson, Kantor et Grüber, qui usent d'images plutôt que de mots.

Mais le vrai spectacle comique était rare à l'exception du théâtre de Boulevard, qu'on appelle aussi le « théâtre miroir ». Il a pu résister, mais il a du mal à se renouveler. Le théâtre dit de l'absurde était à son apogée, mais André Roussin a gardé sa place dans le théâtre traditionnel. Son comique est celui du « théâtre du Boulevard », où le rire est déclenché grâce à des comédies bien faites. Il a su distinguer la différence entre le vaudeville et la farce : « le vaudeville ne dépasse pas le phénomène du rire, tandis que la farce, par la notion d'injustice qu'elle suppose, implique une morale. »². Il y a un ton pathétique et chaleureux, qui se dégage entre ses personnages ; et une certaine connivence, qui se crée entre le personnage et le public.

Cependant, le rire l'emporte, et le but de l'auteur est souvent de créer un effet comique à travers certaines scènes dramatiques. Le comique, chez André Roussin, est un amalgame des caractères qui rappelle Molière. Par ailleurs, *Grand magasin* s'est imposé avec Pascale Murtin et François Hifler, en représentant des petits spectacles, dont le dernier est « Tout sur le bruit ». Ils ont suivi le chemin de Jean Ray et repris son travail sur une autre allure. Un travail, qui a consisté à réécrire le héros d'un feuilleton hebdomadaire allemand au cours des années trente. Ils ont illustré les textes de Jean Ray, en présentation scénique ; et ils ont pris comme exemple le graphiste américain, chett Baker. Ils ont pu, alors, réaliser

2 – MORIMOTO, Tatsuo, *Fonction du rire dans le théâtre français contemporain*, Librairie A-G Nizet, Paris, 1984, p 19

une scénographie basée sur des éléments de sculpture et « (...) quelques objets telle une tapisserie mécanique représentant une scène de chasse, une toile cirée avec une scène de pêche répétée en motifs, une poterie chinoise fabriquée à Hong Kong et des assiettes avec scène de morale. »³. Les fondateurs et les auteurs du « Grand magasin » ont utilisé le jeu de mots et la parodie de chanson populaire pour enfants, cette dernière a laissé infiltrer des moments de création burlesque et poétique à la fois. Le *Grand magasin* était et demeurait l'exemple pour certaines troupes, et spécialement une troupe qui nous intéressait « Les Deschiens ».

2 - Les Deschiens : Un nouveau comique

Les Deschiens prennent le relais, leur comique se fonde sur une image visuelle accompagnée d'un bruit incongru. Ce décalage entre le texte, l'image et le bruit provoque le rire ou le comique et reste un procédé efficace même s'il est connu et répété dans plusieurs pièces de théâtre de Deschamps. Les nouveaux humoristes préfèrent travailler sur des sujets plus graves. On peut citer Pierre Palmade, qui a évoqué le problème du racisme et Gustave Parking. Pour captiver l'attention du public et lui faire partager le spectacle, Pierre Palmade suggère de travailler sur le fond. En servant de modèle aux Deschiens, Pierre Palmade a mis en scène le burlesque dans des situations dramatiques bien précises : « Je veux raconter, dit encore Palmade, des petits drames quotidiens vécus, rapportés ou extrapolés »⁴.

Colette Godard a écrit à propos de Jérôme Deschamps et ses spectacles : « Rien d'étonnant, au fond, si ce n'est que pour les spectacles de Jérôme Deschamps, tout est dans le silence. Muets, enfermés en eux-mêmes comme dans une bulle de vide, les personnages,

3 – FLEOUTER, Claude, « *Y a de la joie chez les comiques, la nouvelle vague du rire envahit toutes les scènes* », Le Monde, Jeudi 12 Avril, 1990, p 20

4 – Idem, *op cit*

démunis, déjetés, décalés, oscillent au bord du néant. C'est au tout dernier moment qu'ils se rattrapent, d'un battement de cil, d'un soupir, d'un groupement qui les ramène à la vie consciente »⁵. Il ajoute que « le théâtre de Jérôme Deschamps se réfère absolument au burlesque flegmatique du cinéma muet, à la manière de Beckett (...) »⁶.

Le parcours des Deschiens

Avant de parler de la compagnie « Deschamps et Deschamps », fondée par les deux metteurs en scène Jérôme Deschamps et Macha Makeieff en 1979 ; il est essentiel d'évoquer le début de Jérôme Deschamps et son parcours, comme comédien et metteur en scène de cette compagnie. Il a suivi un parcours traditionnel. Il a débuté dans le groupe théâtral de Louis-le-Grand. Puis, il s'est formé au conservatoire d'art dramatique, à l'École de la rue Blanche. Ensuite, il a intégré la Comédie Française, où il a fait des rencontres très intéressantes, qui ont influencé ses choix et enrichi ses connaissances.

Tout enfant, il a été éclairé et émerveillé par de grandes personnalités. D'un côté, un oncle acteur et comédien, Hubert Deschamps. Ce dernier est une personne démesurée et nostalgique du temps des grands d'Espagne. Il lui a transmis l'héritage artistique et moral de Léon Chancerel et des Comédiens Routiers, qui font allusion à l'aventure bourguignonne de Jacques Copeau et de ses élèves du Vieux Colombier. La fréquentation d'une cousine, l'épouse de Jacques Tati, et la présence de ce dernier a eu son importance et son poids. C'est « un cinéaste issu du music hall »⁷, « un observateur

5 - Idem

6 - Idem

7 – MANCEL, Yannic, *Deschamps/Deschiens ou les bricolages de la petite bourgeoisie ordinaire*, in l'auditorium des Beaux-Arts de Valenciennes, Alternatives théâtrales, n° 57, 30 janvier, 1997, p 80

minutieux de la réalité quotidienne »⁸, et « un réformateur du cinéma comique français »⁹. Il a inventé, avec monsieur Hulot, un personnage sot et non conventionnel. Et à l'exemple du Charlot de Chaplin, il a oscillé entre la médiocrité de l'homme ordinaire et une absurdité involontaire, qui révélait une imagination créative et une fantaisie poétique.

D'un autre côté, au conservatoire, son chemin a croisé celui d'Antoine Vitez. Le mode de fonctionnement de ce dernier, lui a fait découvrir ce qu'il savait déjà, mais indistinctement, « (...) on peut faire du théâtre avec rien ou presque rien. »¹⁰. Il l'a encouragé à la mise en scène, et il a produit son premier spectacle pour enfants *Baboulifiche et Papavoine*, en 1973. Après le spectacle *Blanche Alicata* en 1977, Antoine Vitez a produit *La famille Deschiens* en 1978, au théâtre des Quartiers d'Ivry, mis en scène par Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Avec ce spectacle, tout était construit, les membres, le registre, le jeu et le style. Un style, qui confirmait le style de Jacques Tati. Macha Makeieff expliquera : « Trois destins embarrassés, emmêlés dans leurs chaises, leurs pauvres planches, et la ficelle qui les rattachait à leurs poussettes, enfermant l'attirail de leur mémoire, et leur mal de vivre »¹¹. Un style, qui est une perfection parfaite de la laideur ; il transformait le ratage en des prouesses et une performance artistique. Un style préconisant un jeu comique, des techniques et de la perspicacité.

Les membres de cette famille s'habitueront à ces deux metteurs en scène, et les spectacles se succéderont : *Les oubliettes*, *La petite chemise de nuit*, *Les précipitations*, *En avant* et *Les blouses*. Cependant, Jérôme Deschamps n'a jamais accepté la conception de la troupe telle qu'elle se forme dans les centres dramatiques, une organisation administrative qui est à l'opposé de l'objectif de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Ils parlent

8 – MANCEL, Yannic, *op cit*

9 – Idem, *op cit*

10 – PUIGRENIER, Michel, *Deschamps-Makeieff : vingt ans des Deschiens*, Avril 1997, in *Le Journal Du théâtre*, n° 8, p 6

11 – PUIGRENIER, Michel, *op cit*

de troupe au sens noble du terme, la leur est différente et familiale, les acteurs ne sentent pas un certain engagement ou un certain ennui au sein de la famille Deschiens, ils sont complices et trouvent du plaisir à travailler et être ensemble, et cela a duré longtemps. La joie et le bonheur se manifestait sur la scène, comme chez Peter Brook et chez Mnouchkine.

Après la fondation de la compagnie « Deschamps et Deschamps » en 1979, les spectacles se succéderont : *La veillée*, *Les petits pas*, *Lapin chasseur*, *Les frères Zénith*, *Les pieds dans l'eau*, *C'est magnifique*, *Les précieuses ridicules* et *Les pensionnaires*. Toutes ces pièces décrivent des personnages et une famille en détresse et en perdition, des clochards naufragés. *Les pensionnaires*, par exemple, racontait une existence misérable de gens qui vivent ensemble, des gens jetés dans un système, où il est difficile de vivre librement sans aucune contrainte absurde. Une vie aussi désespérée que drôle, que ces gens essayent de nous décrire. Les spectacles des Deschiens continuent à se succéder, et leur style demeurerait intact et fidèle aux grands comiques du muet ou des clowns et des jongleurs, en faisant allusion à « la farce » et soulignant l'esprit de la commedia dell'arte. Un point, qui sera abordé, dans la partie suivante.

Le choix du nom

Le nom est venu de deux idées, la première du jeu de mots avec le nom « Deschamps », et la deuxième parce que le metteur en scène mettait en scène des gens, qu'on pourrait considérer comme des chiens. L'idée du « chien » est humanisée dans le registre et la culture des Deschiens. Depuis la fondation de la compagnie « Deschiens », qui au pluriel est connu par les cinq premières lettres « Desch », évoque le nom de Deschamps et de tous ceux qui ont intégré la compagnie. L'onomastique a eu son effet sur l'image de la compagnie « Deschamps et Deschamps ». « Une vie de chien », dont la variation est « chienne de vie », est une expression comportant une métaphore canine dans un contexte désagréable. Jérôme Deschamps a comparé l'homme à un chien ; il a choisi une métaphore cruelle pour symboliser et exprimer sa vision de la condition humaine.

Dans les *Pieds dans l'eau*, l'abolement des personnages et le lazzi du chien transporté dans un vieux sac exprimaient une métaphore filée des sentiments ambivalents, et d'un raisonnement sadomasochiste de ces gens ordinaires et marginaux. La vision de Diderot, dans « Jacques le Fataliste », rejoint celle de Jérôme Deschamps et l'encourage : « Lorsque mon maître me fait parler quand je voudrais me taire (...) que suis-je autre chose que son chien »¹². L'*homo caninus* est un bourgeois, un prolétaire, désœuvré, mais hyperactif. Cette hyperactivité est compatible avec le désœuvrement, ils dégagent une tension, qui exprimait, au-delà du contraste, l'inutilité d'une existence vaine et illusoire. Le petit bourgeois est en crise d'identité, et il est face à la question de l'utilité de son travail et de son existence. Par le biais de ce moyen, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff atteignent à l'universalité de la condition humaine.

Le petit bourgeois est nostalgique de l'âge d'or, il est sans repères et victime d'une idéologie et d'une époque révolue. Il lui restait quelques réflexes idéologiques inconscients, concernant la propriété et la protection de leurs biens. La défense de soi se manifestait à l'aide des moyens dont il dispose, un réflexe immédiat du bricolage d'une bourgeoisie ordinaire. Cette autodéfense affirmait l'égoïsme, l'individualisme et la peur extrême de la réalité extérieure. L'*homo caninus* se fait un « chien de garde »¹³ de ses biens, dont il dépend et qui sont sa seule survie, même s'il est clochard. Dans *Les Frères Zénith*, le personnage, Jérôme Deschamps, attachait la bouteille de vin à sa poussette, et l'alarme se déclenche quand quelqu'un ou un étranger s'approche de sa bouteille.

Cette dépendance au vin, se traduit, tout simplement, d'un bruit du bouchon qui part. Le personnage est totalement aliéné au vin rouge par le seul son du bouchon, comme un chien qui ne lâche pas sa gamelle. Sa culture artistique est limitée, et il ne maîtrise pas sa langue. A propos de ce genre de personnage et de ce genre de théâtre, Jacques Lassalle

12 – MANCIL, Yannic, *op cit*, p 84

13 – Idem, *op cit*, p 85

disait : « La misère est ici moins matérielle que morale et culturelle (...). Ce théâtre du laconisme et du silence n'est pas celui de la dégénérescence atavique ou du marginalisme provocant, il est le théâtre de ceux à qui on a volé la parole et imposé par là la plus irrémédiable des aliénations »¹⁴.

Le style et le registre des Deschiens

Le théâtre de Jérôme Deschamps puise dans l'imaginaire, il tient ses ressorts du théâtre populaire, et aussi du théâtre d'art, qui n'est selon Antoine Vitez qu'un théâtre des idées malgré la grande importance qu'il donne à l'image. Un théâtre populaire dans le sens où il représentait une classe sociale où un grand nombre du public se reconnaît, une classe en bas de l'échelle sociale. On y trouve des marginaux, des ivrognes, des employés avec de petits revenus, des clochards en détresse et à la dérive et beaucoup d'autres exemples. Il représentait, aussi, et par la suite, une nouvelle description du monde populaire, la classe bourgeoise et intellectuelle. Elle est devenue le support de travail des Deschiens ; une classe détériorée, qui vivait avec la nostalgie des aristocrates.

Un théâtre d'art ou un théâtre des idées, Jacques Tati l'a bien exprimé : « Un artiste n'a que deux ou trois idées originales à apporter, le reste n'est que variations »¹⁵. Avec Antoine Vitez, Jérôme Deschamps a appris à évaluer leur travail comme un art autonome et sacré, et il a appris, aussi, à ne mettre que l'essentiel sur scène. En suivant le conseil de Jacques Tati, les Deschiens travaillaient sans relâche ; ils ont toujours découvert de nouvelles choses. Des spectacles, comme *Les Frères Zénith*, ont été créés des années auparavant, et en les rejouant, de nouvelles possibilités s'offraient à eux. Cela confirmait que tous les

14 – Idem, *op cit*

15 – BANU, Georges, *C'est en cherchant à dire la fragilité, le désastre, que la vie prend sens*, in *Alternatives théâtrales*, n° 62, 1999, p 49

spectacles sont une seule variation, basée sur deux ou trois thèmes. Ils ont un besoin vital d'écrire de nouvelles variations, sans négliger le risque artistique qu'ils peuvent provoquer.

Après chaque spectacle, ils créaient et inventaient des variations, d'une façon continue, pour se débarrasser du temps de la répétition, ou éloigner le doute qu'il engendre. Dans *Blanche Alicata*, on a affaire à un travail différent des formes habituelles à l'époque ; il s'agissait d'un simple hommage à la femme qui s'occupait de Dominique Valadié. La pièce est une parodie d'un mélodrame. C'est une représentation d'une idée aussi grave qu'émouvante, une mise en scène des rêves de cette femme, qui se mélangeaient et s'opposaient à son quotidien et à sa vie actuelle : « elle parlait de l'Espagne et puis il y avait le lait qui débordait... »¹⁶. Ce geste est significatif ; il se fondait avec le rêve et le rendait inaccessible et la réalité pitoyable. Le geste révèle un fond romanesque et incite l'imagination du public à accepter la réalité et même à la partager.

La représentation

Les spectacles de Jérôme Deschamps se référaient à la tradition de la scène frontale en Italie, une boîte à images ou une scène d'illusion qui sert de repère aux différents effets spéciaux artisanaux propres à la compagnie. A ce genre de scène, se joignaient des éléments structuraux tels des panneaux de papier peint décoloré, des palissades de bois vermoulu..., et des éléments verticaux servant de base aux acteurs, qui les aident à être encadrés, « (...) le plus souvent réduits au visage ou au tronc, tels des marionnettes de guignol (...) »¹⁷. Le tout ressemblait à un atelier de bricolage et de récupération, les objets rassemblés renvoyaient aux différentes installations de l'art contemporain. Ce sont des objets, qui se trouvent dans tous les spectacles tels des bouteilles, des poussettes, des caddies, des chaises...etc.

16 – BANU, Georges, *op cit*, p 48

17 – MANCEL, Yannic, *op cit*, p 82

Les scénographies, qui portaient le nom de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, contiennent un décor fixe et des objets ambulants ; ces éléments se rattachaient à une installation esthétique, qui tient son existence du dadaïsme, de l'arte povera et aussi d'un processus ludique en relation avec le comportement des acteurs. D'autres éléments s'y ajoutent telle la métaphore de l'aliénation par le moyen d'un travail effréné, l'ironie de l'automatisation renvoie à la tradition du jonglage, et à l'art moderne obsédé par les créations techniques. Dans *Lapin Chasseur*, les objets tels les gobelets, les verres et les assiettes sont lancés, projetés, glissés... selon le principe de la machine à jouer et au jeu des clowns. La performance artistique et le comique provenaient de l'illusion de la technologie, qui est substituée et n'est vraiment qu'un travail artisanal, exécuté par l'homme ou un saltimbanque dont les outils sont son corps et les objets qu'il possède.

3 – Une nouvelle conception théâtrale

Le théâtre des Deschiens est une forme de construction de tous les spectacles qu'ils représentent. Leur travail commence par un casting des actions, des objets et des sons qui vont dans leur projet. Un projet abstrait qui se concrétise petit à petit pendant la répétition. La salle de répétition est une fabrique, et le casting est tout un essai de différentes choses, accompagné des bruits, des vêtements et des images. Pendant le casting, il y a le moment aussi d'écriture et du montage, qui ressemble à celui du cinéma. La période du montage est très longue, elle se fait grâce à des moments de théâtre déjà produits. C'est un travail à « tir réel » qui s'effectue, le personnage se réalise et se construit petit à petit. Ils voient, « ici et maintenant », si la musique convient aux personnages, par exemple à un personnage qui pleure...

Après la période du montage, le jeu met en scène la façon de présenter une telle situation avec une telle émotion et une telle humeur. Cela émeut le public, et a un effet considérable sur la relation public acteur. Ce que Jérôme Deschamps fait avec ses acteurs n'a aucune relation avec le cirque, et ce n'est pas du music-hall ni le cinéma comique anglo-saxon. Les images, qui se reproduisent au cours des spectacles des Deschiens, mettent en

relief une idée ou deux qui renvoient vraiment à des situations bouleversantes. On retient l'expression « une vie de chien » et sa variation « chienne de vie », cette expression est la métaphore du mot « chien » dans le contexte théâtral des Deschiens. Cette métaphore reflète la vision de Jérôme Deschamps de la condition humaine, une image aussi affreuse que choquante.

Le théâtre, selon Jérôme Deschamps, est un moyen d'expression à l'encontre de Brecht et Georges Feydeau. Une certaine obsession pour certaines choses, qui se répètent et qui reflètent la vie. Des variations aussi, et le jeu tourne autour de ces petites choses qui se répètent, et qui font d'un personnage un type et un type unique. Jacques Tati disait : « Ne jamais cesser de travailler »¹⁸, il faut se baser sur un travail et un travail continu, qui révèle de nouvelles variations même après la création d'un spectacle. Jérôme Deschamps a déclaré, en s'inspirant de l'idée de Jacques Tati, que leurs spectacles sont une variation de deux ou trois thèmes seulement. Ces variations, selon Macha Makeieff, exigent un travail assidu, une écriture et une réécriture qui n'élimine pas les risques du métier.

Le doute s'instaure après chaque spectacle, mais ces variations éliminent et vaincront ce doute lors de chaque répétition. Elle pense que « c'est seulement en cherchant à dire quelque chose de la fragilité, du désastre, dans ce travail, que la vie prend sens »¹⁹. Le travail consistait à exprimer une certaine fragilité et une catastrophe incompréhensible ; si le public est sensible à cette réalité aussi fuyante que terrible, et arrive à partager les moments de détresse de la famille des Deschiens, leur inquiétude et leur désir de saisir l'insaisissable ; alors, le but est atteint et les Deschiens ont raison d'exister et de continuer à défendre ce théâtre.

Dans ce sens, Jérôme Deschamps, cherchait à créer une énergie entre les comédiens et les techniciens, et à la transmettre au public. A l'encontre des institutions traditionnelles, les techniciens devraient participer et s'impliquer dans le travail artistique. Une équipe

18 – BANU, Georges, *op cit*, p 49

19 – Idem, *op cit*

technique dynamique arrive à faire circuler le plaisir d'être et de travailler ensemble. Les comédiens et les techniciens partagent des moments forts, qui se transmettent, ensuite aux spectateurs, qui sont les seuls à juger de cette harmonie et de cette performance artistique. Cette compagnie cherche à faire vivre et revivre ce désir intense entre les membres de son équipe, et c'est grâce à la diversité de ses activités que ce désir se crée et se renouvelle. En outre, le théâtre de Jérôme Deschamps n'a aucune existence, sans la contribution de tous ses membres.

Antoine Vitez a encouragé les Deschiens à suivre leur voie et à écouter leur instinct, il était l'idole de Jérôme Deschamps et de Macha Makeieff. Cette dernière était la première à bénéficier de ses spectacles et de sa méthode de travail. Grâce à lui, elle a monté son premier spectacle pour enfants à Ivry avec Jeanne Vitez, et elle a assisté à toutes les répétitions de *Partage De Midi*. Inspiré du discours idéologique et artistique d'Antoine Vitez, Jérôme Deschamps a pu créer des spectacles tel *La famille Deschiens*, d'où l'apparition de certains éléments comme les poussettes, les blouses, la musique d'André Roos... Il lui a aussi inculqué de n'utiliser que le nécessaire sur le plateau. Ce qui fascine, donc, Jérôme Deschamps, « c'est l'économie des moyens sur la scène »²⁰. D'après lui, la famille Deschiens tient son succès de la classe sociale qu'ils représentaient, et de la beauté de rien, cette faculté de faire du théâtre avec rien du tout « on peut faire du théâtre avec rien ou presque rien »²¹. Une deuxième réussite est un exercice, qui s'effectuait à chaque fois à l'intérieur d'un exercice risible. Un équilibre émanait de cet exercice, et le ridicule basculait et devenait une émotion très forte.

20 – JOUANNEAU, Joël, *Tu vois c'que j'veux dire*, p 28

21 – PUIGRENIER, Michel, *op cit*

Un théâtre innovant

Ce genre de théâtre est contre le pléonasme et la redondance, il laisse libre cours à l'imagination du spectateur. Ce dernier a cette possibilité de réfléchir sur ce qui est proposé, une façon de participer au déroulement et au dénouement du spectacle. Une complicité et une jubilation s'instaurent au cours de la pièce entre le spectateur et l'acteur, et le message du metteur en scène est compris. Dans les spectacles de la famille Deschiens, les comédiens sont inconscients de la situation tragique où ils vivent, par contre les spectateurs sont tout à fait conscients de cette réalité, et c'est le travail du metteur en scène qui est illustré et transmis.

A l'encontre du théâtre traditionnel, le théâtre des Deschiens contient beaucoup moins d'objets, de son et de langue. Jérôme Deschamps tenait à raconter une histoire avec presque rien, il cherchait « comment dire le plus avec le moins possible. »²². Dans *Blanche Alicata*, quelques ou peu d'objets tels une bassine jaune, une table à repasser, des chaises, un bout de ficelle et un vieux gant de toilette, ont pu raconter une histoire aussi émouvante qu'importante. Le spectacle, comme tous les autres spectacles, contient trois pôles importants, les actions, les acteurs et les objets. La force qui résultait de la combinaison de ces trois éléments formait un spectacle. *Blanche Alicata* est la combinaison des objets, l'état d'esprit du personnage et l'action qui s'en suit ; « le lait qui débordait » est un geste aussi important que grave, une image de cette personne qui débordait de souvenirs autour de l'Espagne. Ce souvenir ou ce rêve contrastait avec la réalité et le quotidien de cette femme dépassée par ce qui lui arrive.

Le théâtre des Deschiens se servait des moyens des clowns et des jongleurs ou ceux du cinéma comique, on assiste à la mise en scène de la vie de tous les jours, un vrai outil de travail. Au départ, le théâtre est né d'une rage, des deux metteurs en scène, de faire du théâtre d'une manière différente, et surtout de présenter des personnages à l'existence

22 – DU VIGNAL, Philippe, *Le théâtre ici et maintenant*, p 163

décalée « Des êtres qui ne parlent pas, qui font des gestes de survie... »²³. Des personnes qui se battent avec une planche ou une poussette ; la mise en scène de ces personnages, sans outils et « à cru », selon l'expression de Macha Makeieff, est une mise en scène non conforme aux idées reçues sur le théâtre. C'est une façon différente de faire le théâtre, à l'exemple de Bob Wilson et de Peter Brook. Le nom de ce dernier est associé à des mises en scène, où l'absence du décor et la présence de l'acteur sont essentielles. Ils voulaient se rapprocher des grands comiques du muet ou des clowns, leur but est de provoquer et de décrire la brutalité eux aussi, par le biais du personnage.

Dans *Baboulifiche et Papavoine* en 1973, on assiste à un duo de clowns à la manière de Beckett, les deux personnages sont deux bouffons avec des faux nez. Ils racontaient leur voyage sur la lune, qui s'est fait à l'insu de tout le monde. Ils le racontaient d'une manière très violente, pour faire réagir les enfants et provoquer l'institution de l'école. Dans *Lapin-Chasseur*, les verres et les assiettes sont jetés, réceptionnés et triés. La dérision, ici, de la mécanisation est une métaphore de l'aliénation par le travail à la chaîne. Cette dérision fait allusion à la tradition foraine du jonglage, et à la scène moderne qui est toujours captivée par les produits techniques. Le théâtre Deschamps-Makeieff est un théâtre de situations concrètes et émouvantes, un grand restaurant pour *Lapin chasseur*, le foyer de retraités pour *Les petits pas ...* A propos de ce genre nouveau, de ce théâtre du quotidien, Jacques Lassalle exprimait son point de vue, « La misère est ici moins matérielle que morale et culturelle. (...) Ce théâtre du laconisme et du silence n'est pas celui de la dégénérescence atavique ou du marginalisme provocant, il est le théâtre de ceux à qui on a volé la parole et imposé par là la plus irrémédiable des aliénations. »²⁴.

Dans ce théâtre, les comédiens n'existent d'une manière comique que quand ils sont mis en situation et dirigés. Jérôme Deschamps confirmait qu'il leur faudrait beaucoup de

23 – HALLY, Achmy, « *On est toujours coincée entre l'horreur et l'amour* », Théâtre Magazine, Printemps 1999, p 85

24 – MANCEL, Yannic, *op cit*, p 85

temps pour arriver à évoluer en phase avec une musique et telle ou telle action. Ce comique de situation est fréquemment cruel, à l'exemple du T.G.V de *La veillée* qui détruit et démolit la maison sous le regard figé et effondré de l'animateur. Il est, aussi, lié à un texte annoncé d'une façon laborieuse et machinale. Dans *Lapin-chasseur*, le maître d'hôtel annonce des plats somptueux sur un ton cérémonieux, dans la salle vide du restaurant ; ainsi le personnel chante en chœur tandis que le bruit du bouchon de la bouteille retentit en cuisine. Derrière cette image, l'effet comique est atteint grâce au décalage entre le texte chanté ou annoncé, le bruit et l'image, un vieux dispositif mais efficace. Il oblige une totale symétrie et concordance entre les différents comédiens, qui ont la même précision, la même performance scénique et le même professionnalisme. Les spectacles ne sont jamais faciles, ils illustrent le travail et l'effort fournis au niveau du scénario, de la gestuelle, du chant et du texte.

Le théâtre des Deschiens est basé sur la caricature, la caricature des corps et des visages. « Nous rions alors d'un visage qui est à lui-même pour ainsi dire sa propre caricature »²⁵, disait Bergson. Une caricature fondée sur la physionomie des comédiens, et en rapport avec une situation quelconque fait rire. Leur physique et leur comportement sont insignifiants, c'est dans une situation précise que, leur présence crée le ridicule. La célèbre formule de Bergson, à propos du comique et des comédiens, « Du mécanique plaqué sur du vivant »²⁶, se manifeste à travers le théâtre des Deschiens. En 1870, Zola en a fait la démonstration en décrivant le travail des Halon-Lee, qui avaient créé la pantomime acrobatique. Deschamps, aussi, se sert de l'automatisme pour provoquer le rire par le biais des personnages, et aussi par la manipulation des objets quotidiens. A côté de cette caricature, la répétition visuelle est importante.

25 – DU VIGNAL, Philippe, *Le retour du comique*, p 157

26 – DU VIGNAL, Philippe, *op cit*, p 158

Dans *Baboufiche et Papavoine*, les deux personnages ont le même nez allongé, le même habit noir et le même chapeau melon. Dans *Lapin-Chasseur*, cette répétition visuelle est renforcée d'un contraste, celui de deux personnages qui nettoient le bar, un petit brun et un grand blond. Cette même répétition ou cette double répétition est accompagnée d'une répétition orale, et la scène du serveur qui voit la tête du sanglier bouger et du cuisinier qui voit l'arrière train du même animal bouger ; ils crient tous les deux en cuisine et en même temps et deux fois d'affilée. La répétition, alors, est au cœur du travail des Deschiens, dont le spectacle de *Lapin-Chasseur* est un bon exemple. Le spectacle est joué deux fois et en même temps, et dans un lieu double ; ainsi les spectateurs sont divisés dans deux salles, le côté restaurant et le côté cuisine. Les portes battantes séparent les deux lieux ou les deux espaces, et les spectateurs peuvent regarder deux spectacles dans un seul et unique spectacle.

Les personnages

Dans le théâtre contemporain, les personnages d'une œuvre comique sont traités d'une manière anti-dramatique. Les auteurs ont essayé de mettre en relief les aberrations des héros et de les soutenir, dans le but de les corriger. La description des protagonistes des œuvres comiques se limite à des traits physiques ou moraux, et le ressort comique dépend de leurs portraits et de leurs rôles. Les œuvres comiques de valeur reposent sur un grand fond d'amertume.

Les personnages de la famille Deschiens sont inspirés des classes sociales. Au départ de leur carrière, les personnages étaient des clochards, des pauvres, des marginaux et des gens au bas de l'échelle sociale. Ensuite, les deux metteurs en scène se sont focalisés sur des plus petits-bourgeois et leurs préoccupations intellectuelles. Ils se sont inspirés des gens d'une autre génération, de « la vieille famille bourgeoise avec la nostalgie des aristocrates... »²⁷. C'est une famille abîmée, elle porte des cicatrices de leur passé.

27 – JOUANNEAU, Joël, *op cit*

Ces gens n'ont jamais travaillé, et le père de Jérôme Deschamps en est le descendant. Il était directeur du personnel chez Thomson, mais il ne se rendait pas compte de la responsabilité qui pesait sur ses épaules. Comme lui, les personnages pensent à d'autres choses bien différentes de leurs habitudes et leur quotidien. Ce changement a bouleversé leur vie, « (...), ils ont subi ça comme un naufrage »²⁸. Ils sont restés fidèles et attachés à leur vie passée, « Ce sont des gens qui vivaient dans le rêve, dont l'enfance s'est passée en calèche, (...) »²⁹.

Ces gens, interprétés dans la famille Deschiens, sont tous en totale perdition et emportés par un bateau en naufrage. Le naufrage et le tragique du quotidien hantaient l'écriture de Jérôme Deschamps et coexistaient en lui depuis son jeune âge. Ses personnages sont des « clodos à la dérive », ils sont des « chiens », et Jérôme Deschamps avec eux. Ils sont des clodos sur le plan mental, le côté physique ou vestimentaire n'étant pas en question, sauf quand il s'agit de se pencher sur leur identité. Les personnages ont des problèmes avec leur identité, et ils n'ont aucun contrôle sur leur sexualité. Dans *la petite chemise de nuit* en 1980, Jérôme Deschamps portait une robe et un tablier ; cet habillement ne peut être que la mémoire d'une autre personne, une femme. Cet être hybride supporte ce croisement de sexe, il ne se pose pas la question sur sa vraie nature, une sorte de nostalgie à une époque révolue. Le personnage entretient la mémoire de cette personne, en se déguisant en femme et en portant l'énigme de sa vraie sexualité.

L'art de l'acteur, chez les Deschiens, consiste à incarner le rôle des gens sans abîmer ou détériorer quoi que ce soit de leur vie quotidienne. Il faut présenter la personnalité de ces gens tout en la respectant. L'acteur entre, alors, d'une façon intime dans ce nouveau rôle, et cela incite, d'une manière spontanée, l'implication du public dans le jeu. Le costume est un élément primordial dans l'interprétation de ce genre de rôle. C'est une partie intégrante de l'identité des personnages, il raconte la vie de celui qui le porte. Et toute vie est faite de parties de choses qui sont susceptibles de se transformer ou de rester

28 – Idem, *op cit*

29 - Idem

figées. « Les habits, moi ce qui m'intéresse c'est ce qu'ils manifestent comme espoirs, déceptions. »³⁰, affirmait Jérôme Deschamps. Certes, les personnages, avec tout ce qu'ils représentent à travers tous les spectacles, sont porteurs de déceptions, d'espoirs et de créativité sur le plateau.

Leur génie et leur créativité est dû à cet ensemble de talents variés. Comme Jacques Tati, Jérôme Deschamps est fasciné, aussi, par un « comique naturel ». Il désirait, à l'exemple de Charles Chaplin, incarner un pauvre type ordinaire, dépassé par tout ce qui lui arrive. Sa présence suffira à détourner le cours normal des choses. Tous ces personnages représentent, donc, une vision différente et inattendue de la société, une vision non négligeable de l'espèce humaine. Ils invitent tout le monde à apercevoir le banal et l'ordinaire, et à se retourner sur des gens, qui ont pu être rejetés et marginalisés.

Le choix des deux metteurs en scène, de leurs acteurs, est fondé sur l'originalité de tout individu, ils se basent spécialement sur l'unicité, la rareté, la maladresse..., qui émanent de leur comportement et leur personnalité. De ces gens, les comédiens réussissent, de manière spontanée et surprenante, à transmettre une chose unique d'eux-mêmes, une chose personnelle ou un secret difficile à révéler, et c'est grâce au jeu qu'ils peuvent se libérer et se manifester au grand jour. La maladresse est le moyen d'expression le plus efficace, pour faire passer des choses intimes et intrinsèques à leur existence. Un comédien, tout d'abord, joue avec lui-même et avec son histoire. Il propose différentes choses, différentes possibilités, simples et essentielles à son rôle, et cela lui confère une vraie présence. Il faut qu'il éveille, selon Macha Makeieff, une envie de raconter une histoire.

Dans *C'est magnifique*, Yolande Moreau avait le courage de jouer avec son regard, pour incarner parfaitement le rôle d'une fille, qui a dû souffrir énormément. C'est magnifique et captivant, justement, parce qu'elle a pu mettre sa vie au grand jour sur la scène. Dès qu'elle commence à marcher, le public aperçoit une personne fragile, une fragilité si touchante et si révélatrice d'un mal de vivre et d'un entourage peu commode.

30 - Idem

Dans *Les Petits Pas*, l'acteur chantait une chanson, il prenait le risque de se jeter sur scène et d'imiter Charles Trenet. Il ne se prenait pas pour le chanteur, mais quelqu'un qui devrait chanter comme lui. C'est un pari fou, mais c'est aussi une image émouvante et très forte ; et le plus émouvant demeure la façon dont cet acteur résistait et se démenait avec ce risque.

Le comédien, chez les Deschiens, est à l'opposé d'un acteur standard, qui fait apparaître sa compétence et son savoir-faire. Il a une façon d'être inhabituelle et unique sur le théâtre. Les comédiens doivent être « innocents », et après viennent l'exigence et la maîtrise du music-hall. Ils sont au service des gens, ils les mettent en scène, avec leur mémoire, leur déséquilibres, leur façon d'être... Tout ce qui peut n'être qu'à eux, et qui va avec leur propre vie et leur propre histoire. Ils sont irremplaçables, et le spectacle se fait avec l'image unique de chacun, ce qui rend ces moments de théâtre inventés émouvants et propres au théâtre de la famille Deschiens.

Les comédiens ou les personnages sont physiquement et psychologiquement typés. Ils ont tous des problèmes avec leur identité, et ils affrontent le problème de leur utilité et l'utilité de leur travail. Ils renvoient à « l'homo caninus », qui est un petit bourgeois, se trouvant au chômage ou sans relâche ils revivent leurs années de gloire pour compenser leur quotidien ordinaire et monotone. Dans *les Etourdis*, les personnages sont confrontés au monde du travail, avec ses difficultés et ses contraintes. Il ne restait de l'entreprise que la fierté des petits dirigeants. La pièce est traitée d'une façon amusante, et les personnages sont étourdis par eux-mêmes, par leur propre parcours, par les obstacles et les choses essentielles qu'ils ont pu rater, comique de situation, où le bonheur demeure une image illusoire et un mirage qu'on ne peut atteindre.

Quand on évoque des personnages typiques, on se souvient, bien-sûr, de la commedia dell'arte et le rôle du masque porté par les personnages, et plus loin de la farce et le rôle des jongleurs et des mimes, et on reviendra plus tard sur ce côté farcesque dans les spectacles des Deschiens. Le type est primordial dans le théâtre des Deschiens, comme le masque dans la commedia dell'arte. Les personnages ont un caractère fixe et ils reflètent une image réelle et hétéroclite de la condition humaine. Ils sont uniques ; ils arrivent à incarner des personnages particuliers dans une seule communauté et à faire apparaître leur mode de

vie, leurs gestes, leur inquiétude, leur joie et leur énergie par le biais de la mimique. On est témoin d'une présence spontanée, généreuse et marquée des acteurs ; cette présence et le rôle de chacun est confirmée par une maladresse déployée, qui n'est qu'une performance artistique, propre au théâtre des Deschiens. Chez les Deschiens, un acteur est un acteur quand il se voit capable de suggérer des choses, de pouvoir raconter une histoire et la transmettre à son interlocuteur, pour établir avec ce dernier une relation essentielle et vitale à son existence et à sa présence.

Cependant, ils demeurent méfiants à l'égard de l'autre et de la réalité extérieure. Ils affirment le caractère individuel des bourgeois, et leur peur extrême de la vie commune. Leurs amis deviennent aussitôt leurs ennemis, et le réflexe de la protection intègre leur vie et leur état d'esprit. Ce qui les caractérise est leur expression, ils expriment par la mimique, quelques mots ou un simple regard, une attitude ou un comportement singulier et touchant ; ils révèlent des choses bouleversantes et émouvantes par leur présence, leur façon d'être et les rapports qui se créent entre les uns et les autres.

Dans *Lapin-Chasseur*, les employés effectuent des gestes à des moments précis sans savoir pourquoi ; les rapports instaurés sont des rapports de force, de lâcheté des uns et de trahison des autres. Le spectacle a mis en relief, et la hiérarchie absurde et le service sans clients et les différences de poste et de statut de chacun. Leurs rapports se détériorent et tournent vite au drame et à l'impossibilité de se supporter. La tentative de mener tout à bien et de rendre la vie plus belle échoue et bascule vers une situation plus dramatique. Leur rapport avec les animaux n'est pas meilleure, ils sont sur leur garde et obligés de les côtoyer, ce qui rend la situation affreuse.

La maladresse et la loi du ratage

La maladresse vient de l'intention des personnages de tout risquer sur le plateau, la raison même de l'existence des spectacles. L'intention se réfère à la dimension des moyens utilisés sur scène, pour raconter une histoire. Comme Jacques Tati, la technique est très

importante dans le théâtre de Jérôme Deschamps, « Qu'est-ce qui est le plus efficace sur scène ? »³¹. La maladresse se traduit par des images de chutes, de glissades, de dérapages et toutes les formes de déséquilibres. Le dérapage, les erreurs et les différentes tentatives pour y arriver révèlent une force et une puissance émotionnelles inégalées.

La maladresse est associée chez les Deschiens à une prouesse artistique extraordinaire. Cette opposition entre une maladresse et une adresse extrême crée un certain équilibre et fait basculer, par la même occasion, les moments théâtraux dans une tendresse, qui atteint forcément le public et le remplit de plaisir et d'admiration. Dans *La Veillée*, les onze individus sont différents et complémentaires, ils représentent un énorme mélange artistique. Cependant, cette entreprise artistique est vouée à l'échec d'une façon brusque et brutale par toutes les formes de maladresse ; se succèdent les chutes jusqu'à la catastrophe finale.

Le théâtre de Deschamps est représenté par des êtres malchanceux et stupides. Ils ont une adresse remarquable à ne pas se situer par rapport à leur entourage, ils se heurtent avec les objets qui les entourent. Ils sont dans l'incapacité de combiner deux gestes et d'effectuer sans peine le moindre mouvement, mais ils sont parfaits et très forts dans tout ce qu'ils entreprennent dans la maladresse. « Ils ont la tare poétique et la niaiserie ingénieuse. »³², ils sont perfectionnistes dans l'imperfection et le ratage d'un spectacle. *La Veillée*, par exemple, est une imitation d'une représentation. Il faut arriver à rater cette représentation, pour réussir à faire du théâtre ; il faut faire du vrai et de l'authentique avec du faux et du bâclé.

Cette pièce est le mélange de différents ateliers artistiques : une partie de musique de jazz, du rock, la danse du piquet, les claquettes, le patinage... ; qui cumulent, donc, les différents incidents techniques, et qui interrompent les séquences du spectacle. Dans

31 – MAKEIEFF, Macha, *Deschamps pour Deschiens, le théâtre de Jérôme Deschamps*, préface de Frédéric Mirrérand, Librairie Séguier, Archimbaud, Mai 1989, p 84

32 – RENAUDE Noëlle, *L'art de la chute*, p 35

le même spectacle, un acteur est chargé de bâcler les *Jeux Interdits* à la guitare, mais d'une façon rigoureuse, un autre s'applique à manquer sa pirouette, et un autre se lance dans un solo de batterie, mais il met tout son talent à égarer ses baguettes. *La Veillée* est une panoplie, un ensemble de moyens matériels ; elle fonctionne avec les éléments comiques tels la parodie, la caricature, l'inhabilité, la déviation de la norme, l'incongruité... etc. Le spectacle vient, justement, de cette violence et de ce malentendu artistique. La participation des techniciens est évidente, ainsi la cohérence et l'harmonie entre les différentes protagonistes a lieu, et tout le monde se prend au jeu jusqu'à la perfection totale.

L'acteur est victime de son parcours accidenté et d'un dérapage incontrôlé, il est pris au piège dans une situation qu'il a créée lui-même, sans pouvoir agir et trouver une solution. Son inhabilité et sa maladresse extrême est compensée par des moments imprévus, qualifiés de numéros acrobatiques de haute qualité. Ce talent et cette maîtrise de la maladresse est associée à une certaine tendresse, ce qui rend l'acteur touchant et émouvant. Elle peut se référer au jeu des clowns, parce que la clownerie raconte, aussi, quelque chose de bouleversant sur la condition humaine. Si l'acteur paraît imbécile et son esprit petit, il est doté, cependant, d'un instinct mécanique et d'un automatisme d'une grande et belle perfection. Comme les jongleurs de cirque, les acteurs ont une capacité inouïe à attraper les objets et à les envoyer, en suivant la même technique, avec la même rapidité, et la même habilité.

Tragique et burlesque

Ils sont qualifiés de héros tragiques, ils atteignent, à leur insu, la démesure, et sont enfermés dans l'infortune. Les personnages font de leur travail leur survie et leur unique porte de sortie. La survie, pour eux, c'est toutes ces activités qui représentent des moyens d'évasion, mais aussi de reconnaissance. Leur existence dépend de l'effort fourni, même s'il est nul et inutile. Le résultat n'est donc pas important, mais c'est l'effort lui-même qui est mis en relief ; il est porteur d'espoir et le seul lien avec la vie. Le bruit est le symbole

du travail et un travail acharné ; il a une dimension grande et surprenante, il est le signe inévitable et certain du travail qui est en train de s'effectuer. La gesticulation est la même, les tâches sont reproduites sans aucune utilité, et le travail fourni est incomplet et décevant. « Le principe est le même pour les numéros de music-hall présentés par ces artistes amateurs. La qualité, la mise au point de l'exécution important moins que la difficulté à faire. »³³.

Jérôme Deschamps part du vécu, il est hanté par les naufrages « la mort ou le tragique du quotidien »³⁴. Depuis son enfance, il a vécu dans un milieu où tous les protagonistes se sentaient étrangers dans un monde nouveau, ils vivaient dans le souvenir d'une époque révolue. Ils n'ont pas pu supporter le changement et ils l'ont vécu comme un naufrage. Les naufrages ont influencé la vie du metteur en scène, et par la suite tous ses spectacles qui sont construits sur des choses qui enfoncent les personnages dans le passé, et contre lesquelles ils continuent de se débattre. Les personnages sont tout le temps en train de recoller les morceaux de la vie, mais leurs tentatives échouent comme l'eau s'échappe qui de tous les côtés. *La Veillée* est le drame provoqué par la façon nulle d'aborder l'art et la vie. Elle évoque la condition des gens, leur fragilité et l'agitation de leur vie dans un milieu détestable. Dans *La Veillée*, la parodie du bonheur bascule brusquement vers la tragédie.

Le secret de tout ce travail est de montrer le décalage entre la volonté des personnages de réussir et le malheur qui s'ensuit. Ce décalage est qualifié, selon Jérôme Deschamps, de gouffre ou de vertige. Les personnages, comme dans la tragédie, sont tout près du gouffre, cependant cette violence est fondamentalement nécessaire à l'énergie du désespoir incarnée par ces personnages. « C'est vrai que la tentative d'être heureux a quelque chose de désespéré. C'est raté d'avance. »³⁵. La chasse au bonheur, comme

33 – RENAUD, Noëlle, *op cit*

34 – JOUANNEAU, Joël, *op cit*, p 29

35 – Idem, *op cit*

Jérôme Deschamps l'a exprimé dans ses propos, n'est pas facile. Elle est même difficile ou impossible. C'est l'échec de cette quête au bonheur qui engendre le rire ; il renvoie, aussi, à cette volonté excessive des personnages, qui veulent construire et tout recommencer à zéro alors que tout finit par s'écrouler. « Le tragique c'est qu'on fait tout pour que ce soit mieux. »³⁶. Le tragique est manifesté à travers toutes les tentatives des personnages qui tiennent à la vie, et qui n'ont aucune conscience de leur malheur.

Dans *Lapin-Chasseur*, tout le personnel du restaurant s'est mis au travail pour exercer son métier et pour que la vie soit radieuse ; il prépare un dîner-spectacle, sans aucun client, une situation pénible et totalement dramatique. L'image, que les Deschiens renvoient, est socialement bouleversante. Dans *Les Pensionnaires*, les gens vivent en collectivité et partagent les mêmes choses, mais ils se sentent affreusement seuls. Les personnages représentent la réalité des maisons de retraite, des hôpitaux, des endroits où les gens sont maltraités et ne vivent plus comme des gens normaux. Toutes les difficultés sont mises en avant, l'impossibilité d'être libre, les contraintes et les règlements inhumains et inutiles, et tous les mécanismes qui nous renvoient à la souffrance et à la cruauté. *Les Pensionnaires* est une représentation de différentes situations désespérées et drôles. Comme ses personnages, Jérôme Deschamps est captivé par des situations terribles et violentes, où le temps est beaucoup plus long et les gens désassortis.

Les pièces sont l'écho des batailles représentées sur scène. Les spectacles sont des batailles permanentes, une bataille intérieur exposée et explorée jusqu'au bout. Les personnages ont une grande difficulté à exister, à vivre, et à être heureux. Ils sont heureux par moments, un moyen pour le metteur en scène de détourner le sort et l'inévitable, la part de peur et de désarroi qu'il a pu garder en lui de la vie. Les personnages ont des handicaps tels la vieillesse, les problèmes de vue, d'ouïe, et l'incapacité de marcher ; mais la vie demeure un combat permanent avec leur entourage, les objets qui les entourent, les amis

36 - Idem

ou les ennemis et tout genre d'obstacle qu'ils heurtent et essayent de surmonter. Certains éléments se répètent dans les spectacles tel le vin, la voiture d'enfants, les pleurs, les cris... etc. Ces éléments sont des choses personnelles que le metteur en scène veut partager avec le public et rendre universelles.

La vie, selon Jérôme Deschamps, est méchante. L'univers qu'il dépeint est cruel et violent. Avec ce genre de spectacle, il rend hommage aux gens, que la vie n'a pas ménagés. Il a toujours aimé présenter des victimes et des gens ordinaires. « Ce qui m'intéresse, ce sont les gens qui ne sont pas sûrs d'eux, les gens qui sont perdus »³⁷. Ils sont plus attachants et c'est intéressant de raconter leur histoire. Dans *Les petits pas*, les personnages sont beaux et fragiles et le lieu est délabré. Ils reviennent, après une longue absence, pour chanter leur victoire d'autrefois, danser et revivre des moments de bonheur même pour une dernière fois. Ils vivent dans l'indifférence, leur quotidien est obstrué d'objets tels les bouteilles..., « Deux planètes qui se frôlent. L'éblouissement d'un crépuscule, la laideur du quotidien qui se moque de tout. »³⁸ ; les péripéties et les incidents ménagers riment avec les instants magiques de la musique et du chant. Dans *C'est Dimanche*, les problèmes ordinaires et ménagers s'enchaînent telle la bouteille à gaz qui explose, la télévision qui fume..., et les personnages deviennent de plus en plus tristes et désespérés ; mais ils oublient leur chagrin et leur malheur à l'arrivée de l'accordéon-musette et des chansons d'amour. Le côté fantastique du spectacle théâtral fait sortir ces gens de leur quotidien misérable.

Le burlesque et le ridicule sont la base du théâtre comique chez les Deschiens, qui repose sur un comique de situation. Il est à la fois violent, cruel et émouvant. Il est violent dans le sens où, dans *La veillée*, l'action du T.G.V, qui défonçait le mur d'une maison du quartier, désarme l'animateur, qui exprime son désarroi par un regard abattu et résigné. Dans *Lapin-Chasseur*, par exemple, le maître d'hôtel annonce les plats sur un ton majestueux comme dans les concours de restauration. Cette annonce est accompagnée, de façon

37 – GINTZBURGER, André, *C'est dimanche, Entrevue avec Jérôme Deschamps*, 6 Juillet, 1986

38 – MAKEIEFF, Macha, *op cit*, p 43

comique, du chant du personnel et du bruit du bouchon qui retentit dans la cuisine du restaurant. Le rire suscite l'émotion ; le changement de registre se fait par une chanson ou une musique connue. *C'est dimanche* en est une belle illustration : la posture des trois personnages est affligeante les rendant émouvants et pitoyables dans leur médiocrité, dans leur nostalgie de l'enfance.

Lapin-Chasseur est un bon exemple d'un nouveau comique et d'un comique burlesque, cruel et attachant à la fois. « Le quotidien n'est sans doute pas drôle, au travers de chacun de ses spectacles, mais la vie finit par triompher (...) »³⁹ ; ils sont en conflit et en combat permanent avec l'extérieur et avec le monde, seul le vin ou la musique attendrit les choses. Dans *C'est magnifique*, les deux metteurs en scène ont inventé leur composition tragi-burlesque autour de Yolande Moreau, ce personnage naïf et drôle. Elle se lève de sa chaise et chante doucement avec de l'enthousiasme et de la joie. Elle chante le vieux succès de Luis Mariano : « La vie est là, qui nous prend dans ses bras/ O la-la-la ! C'est magnifique », elle claque ses doigts et se balance pour créer le rythme. Elle est à la fois pitoyable et merveilleuse avec son côté espiègle, modeste et lumineuse. *C'est magnifique* est un spectacle horrible et burlesque, où le comique repose sur des situations concrètes et une atmosphère hostile. Dans le chant du burlesque, la pièce souligne des situations absurdes telles des travaux de bricolage dont dépendent leur existence. Autour des six hommes, l'absurde et la satire sont centrés sur le personnage clé de la pièce, Yolande Moreau. Elle chante *C'est magnifique*, espère que l'amour viendra qu'un amoureux va la serrer contre elle, la couvrira de baisers. Son sourire, comparé à celui du chat, la rend inquiétante et pitoyable.

39 – DU VIGNAL, Philippe, *op cit*, p158

Les objets et la langue

Les objets sont primordiaux comme les acteurs, ils ont une importance similaire aux êtres humains. Comme chez les Marx Brothers, les objets sont autonomes et ne sont pas banals. Macha Makeieff disait : « Les objets qui n'ont pas d'autonomie artistique ne m'intéressent pas. »⁴⁰. Ils ont une existence scénique remarquable : « Les objets, dit Jérôme Deschamps, c'est Capital. Dans mes spectacles, ce ne sont pas des accessoires mais des compagnons... (...) »⁴¹. Les objets, alors, dans les spectacles des Deschiens, sont l'essence d'une information. Ils occupent la même place que le comédien, et il vaut mieux que lui parfois, ce qui rend la situation bouleversante. Dans ce genre de théâtre, les tableaux et les images priment sur la parole comme pour Daumier et Dubout ; la présence des objets est intéressante dans le rapport qui s'établit entre eux et les personnages. Dans plusieurs spectacles, on peut parler d'art contemporain.

Quand on évoque l'art contemporain, on peut évoquer le mouvement surréaliste, et le dadaïsme avec Marcel Duchamps, son fondateur à New York, et Tadeusz Kantor qui s'est inspiré du constructivisme et du dadaïsme. Les dadaïstes ont en commun le goût de l'absurde, du non-sens, de la provocation et de l'humour. Leur comportement est identique à celui d'un enfant avec les règles et les convenances, ils sont déçus par leur propre créativité et le résultat de leur effort. Ils osent le burlesque et le ridicule pour dédramatiser la vie quotidienne qui les déçoivent et leur pèsent. Macha Makeieff s'inscrit dans cette démarche là sans que pour autant les objets puissent avoir une référence culturelle. Elle présente des objets qui correspondent aux personnages tels les couverts, les bouteilles de vin, les bouteilles à gaz, les passoires, les assiettes, les verres Duralux... et les objets à roulettes comme les célèbres « ready made » de Marcel Duchamps. Ce sont des objets prêts présentés comme des œuvres d'art telle une roue de bicyclettes.

40 – BANU, Georges, *op cit*, p 48

41 – DU VIGNAL, Philippe, *op cit*, p 157

Macha Makeieff s'est inspirée, aussi, des œuvres de « l'Arte Povera », qui était inventé par Germano Celant, l'historien et le critique en 1967. Cet art consistait à élever la pauvreté des matériaux du quotidien et de la nature, et des images perdues ; « La réalité visuelle est vue telle qu'elle est, telle qu'elle se produit (...). L'accent est mis sur le fait brut et sur la présence physique d'un objet (...) »⁴².

Les objets, pour Macha Makeieff, sont et demeurent des objets vivants et brûlants d'indices. Ils sont de l'ordre de l'émotion et de la poésie. Ils ne sont pas nombreux, mais ils imposent leur force et leurs règles. Ils sont indispensables dans le quotidien de chacun. Les deux metteurs en scène ont constaté cette force poétique, et cette brutalité enfouie dans ces objets rejetés et réprouvés. Ils les ont conçus comme des accompagnateurs aux acteurs, l'objet accompagne chaque personnage et aide mieux à raconter son vécu. Une forme d'équilibre se forme à chaque prestation et à chaque représentation théâtrale, le jeu est de raconter le destin des uns et des autres. Les objets prolongent le personnage et lui donnent même une identité. Leur présence à côté des personnages et le lien qu'ils tissent avec eux est très intéressant, ils s'imposent même s'ils ne sont que des accessoires, et après ils entrent en conflit avec eux : les personnages se débattent avec ces objets, et finalement ils vivent ensemble comme de véritables partenaires.

Le rôle des objets demeure important dans la mesure où ils gèrent le quotidien des acteurs, ils sont l'image concrète du monde et de la confrontation des personnages avec ce monde. « Ce qui est beau, c'est la nécessité des objets. »⁴³ ; cette réplique fait allusion à plusieurs scènes telles la scène de Atmen Kelif et Jean-Marc Bihour avec les petites cuillères, dans *C'est magnifique*. Ils se servent des petites cuillères comme des instruments à percussion, mais aussi comme des raquettes de tennis pour une partie imaginaire qui renvoie à un jeu surréaliste, inspiré par la célèbre scène des fourchettes et des petits pains

42 – CELANT, Germano, Information sur Internet

43 – DU VIGNAL, Philippe, Le théâtre ici et maintenant, p 163

de Charles Chaplin, dans *la Ruée vers l'or*. Les objets, ici, forment un seul corps avec le personnage ; la scène traduit son rêve, son imagination, et ses espérances sur le déroulement de la soirée. Leur emploi était nécessaire pour exécuter une danse, il était impossible d'accomplir ce numéro sans ces deux éléments.

La langue ou le texte n'est pas primordial dans le théâtre des Deschiens à l'encontre du théâtre classique ou traditionnel. Le comique traditionnel est fondé sur le langage, absent chez les Deschiens. Il n'est jamais prioritaire, et il est remplacé par peu de texte : quelques mots et de très courtes phrases dans *Lapin Chasseur* par exemple. La langue est présente, dans tous les spectacles, par des phrases inachevées, un discours ou des discours incomplets ou suspendus. Elle est réduite, parfois, à une seule et première syllabe ou une onomatopée, à différents sons tels les pleurs, les toux, les étternuements et tout ce que la physionomie de l'acteur peut exprimer sans parole. Ils ne parlent pas, mais ils ne sont pas muets non plus ; et comme il est question d'un monde de solitude et d'indifférence vis-à-vis de l'autre, les acteurs communiquent par le biais de la gestuelle, le sourire, les regards, les objets qui leur sont chers. La géographie sonore ou l'écriture des sons s'impose, et le tumulte de toutes ces choses l'emporte sur la parole.

L'interruption du langage est voulue et calculée, le langage va avec l'état émotionnel du personnage. Dans *C'est magnifique*, Yolande Moreau est un personnage émouvant et malheureux, impuissant devant son quotidien et le monde extérieur. Sa prise de parole est vite suspendue mais cette suspension est inaperçue, elle est remplacée par un soupir et un sourire. La chanson populaire vient prendre le relais pour créer un équilibre entre le personnage clé de la pièce et son entourage. Dans *Les Blouses*, la chanson des protagonistes, « ...never forget, no, never... »⁴⁴, vient adoucir cette malheureuse existence, et éblouir la fête de ces gens égarés.

Jacques Lassalle disait : « Ce théâtre du laconisme et du silence n'est pas celui de la dégénérescence atavique ou du marginalisme provocant, il est le théâtre de ceux à qui on a

44 – MAKEIEFF, Macha, *op cit*, p 35

volé la parole et imposé par là la plus irrémédiable des aliénations. »⁴⁵. Ces aliénations demeurent typiques et propres, à la troupe qui a assuré jusqu'à maintenant la réussite de ce genre de théâtre. L'art du comique chez les Deschiens est basé sur la gestuelle et la mimique qui remplace la parole, « S'ils se mettaient vraiment à parler, cela détruirait la nature de leur présence, avec tout ce que, justement, cette présence peut raconter. »⁴⁶. Ces propos de Jérôme Deschamps traduisent l'origine de son théâtre pictural, formé de plusieurs tableaux dignes d'un peintre, telles *Les précipitations* et *Les petits pas*, et des images caricaturales comme chez Daumier et Dubout, qu'on trouve dans *C'est dimanche* ou *Les Blouses*.

Dans ce genre de théâtre, le spectacle est conçu visuellement avec tous les degrés des expressions des visages, les attitudes et le comportement de chaque personnage. C'est l'expressivité du corps, et la manière dont ce corps se comporte et se déplace qui atteint la sensibilité du public, et non les mots et la parole. La nécessité de l'anonymat du personnage, son regard significatif, permettent au public d'être témoin et d'achever l'histoire qui est en train de se dessiner et de se construire. Ce regard est à la fois doux et amusant, âpre et amer sur le monde, d'où une série de drames, qui s'enchaînent, avec la mise en scène des ratages, qui exigent des capacités et des talents d'un professionnalisme exceptionnel. L'humour et le comique s'établissent une complicité entre les acteurs et les spectateurs, fondée sur cette façon très particulière de Jérôme Deschamps d'imposer un langage, hors du langage.

Les costumes et les accessoires

Les costumes sont les vêtements de la vie quotidienne, des gens ordinaires. Ces vêtements ne sont que des vêtements de récupération, des vêtements déjà portés et

45 – MANCEL, Yannic, *op cit*, p 85

46 – DU VIGNAL, Philippe, *Le retour du comique*, p 157

porteurs de différentes histoires de différents trains de vie. Comme les personnages, les deux metteurs en scène, et spécialement Macha Makeieff, sont attirés par l'aspect hétéroclite des vêtements et les différentes vies qu'ils représentent : « Quand je suis allée en Afrique, j'y ai vu les vêtements des Deschiens. C'était à la fois complètement hétéroclite et explosé, bricolé et très joyeux. »⁴⁷.

C'est à la fois très amusant et très attachant de voir l'aspect de ces costumes, qui ont déjà servis et sont très touchants. Leur charge affective est énorme parce qu'ils ont été déjà portés. Ces différents costumes sont les signes mêmes de leur humanité, « Sur leur costumes, il y a les traces de leur vie, leur mémoire sociale. »⁴⁸. Le dessein artistique, chez les Deschiens, est de donner cette image des acteurs qui se sont retrouvés là par hasard et par erreur, et de ne se reconnaître que par le costume. Sur le plateau, les costumes représentent des fragments de la vie, ils parlent d'eux-mêmes et violemment à l'oeil et à la mémoire du public. Macha Makeieff confirmait : « On est tous faits de petits bouts, de morceaux de choses et advienne que pourra... C'est important de raconter cela. »⁴⁹.

Dans *Le Défilé*, les acteurs sont habillés de nippes dénichés au Pucés ou chez Emmaüs, pour incarner des personnages marginaux et paumés. *Le Défilé* est une parodie d'un défilé de mode, avec ses petites robes ménagères, ses chemises à col pelle à tarte, des blouses aux couleurs déteintes, des tissus d'une matière synthétique, des pantalons à pattes d'éléphant, de grands cabas en skaï... Ce spectacle est un hommage pathétique et burlesqueaux fringues mal taillées et aux vieux objets hétéroclites destinés à la revente. Et tous ces costumes sont porteurs de mémoire et de vie de différentes gens. A travers l'usure et la fatigue du vêtement, toute une histoire se retrace et demeure irremplaçable.

47 – HALLEY, Achmy, *op cit*, p 86

48 – MITTERAND, Frédéric, *op cit*, p 66

49 – HALLY, Achmy, *op cit*

Dans *Les Blouses*, les personnages ont conservé leurs blouses, de coton fleuri et de nylon bleu, qui sont leur ultime repère d'une mémoire sociale et de toute une existence.

Le théâtre expose et raconte, à travers les costumes, le passé de ces gens d'une manière brutale, parce que ces costumes restent les vrais témoins de leur histoire et se replient sur leurs secrets intimes. Quant aux bruits que produisent les vêtements, tels les matières plastiques des imperméables, les talons fins des femmes, les bruits de déchirures, les zips..., sont des indications sonores qui forment une partition, sans oublier les confusions « dedans-dehors » quand les blouses sont portées comme des robes, ou les chaussures de sports avec des tenues de l'extérieur, ou même les chaussons avec des manteaux.

Revenons aux indices sonores et au rôle de la musique dans les spectacles des Deschiens. Elle est évidemment actrice et non un élément de décor ou autre. « La musique est la matière même du spectacle ; liée à sa construction, à sa fabrication, elle le structure. Elle vient comme une liturgie, donne l'ordre des cérémonies de l'histoire. »⁵⁰. C'est toujours une musique douce ou vivante, comme dans le music-hall, qui vient émouvoir et atténuer le burlesque dans les spectacles des Deschiens. L'accordéon est l'instrument fétiche, dont le pouvoir et la magie sont énormes. Il est comme la mémoire des personnages, il leur permet de se souvenir de leurs instants de bonheurs ; et il est, aussi, la pause dans l'enchaînement des drames. Cependant, dans *Lapin-Chasseur*, le pianiste ou le musicien marque la rupture avec le reste du tableau : il jette un regard médiocre sur la vie des gens, les mêmes qui font tout pour atteindre l'excellence et la perfection. La musique demeure un élément essentiel pour une situation drôle : devant le sérieux des musiciens, les traditions et les conventions volent en éclat.

50 - Idem

DEUXIEME PARTIE

UN REPERTOIRE FARCESQUE

Première pièce : *C'est magnifique*

Conception et création de la pièce

C'est magnifique a été créé à Nîmes en 1994, d'où la participation de Jean-Marc Bihour, Robert Horn, Atmen Kelif, Bruno Lochet, François Morel, Philippe Rouèche et Yolande Moreau. La pièce s'inscrit dans un registre et un répertoire comique essentiel dans le théâtre des Deschiens depuis leur début. Elle fait partie, avec d'autres spectacles, d'un répertoire classique et riche, qui porte le nom de Jérôme Deschamps et de Macha Makeieff. C'est autour de Yolande Moreau que ce spectacle tragi-burlesque s'est élaboré. Avec ce spectacle les deux metteurs en scène arrivent à l'ampleur de leur travail et de leur art.

C'est magnifique a été fait pendant la guerre en Bosnie. Il est un hommage à des femmes, qui ont pu donner et partager quelques moments de bonheur, sous les bombardements et la pression de la guerre. C'est un spectacle vivant et bouleversant, qui rappelle Laurel et Hardy, tant les mécanismes opèrent de la même façon dans les rapports maître-valet ou ceux de tyran et de souffre douleur à travers deux personnages, interprétés par Robert Horn et Jean-Marc Bihour. L'humour est le moyen que les deux metteurs en scène ont choisi pour exprimer cette forme nouvelle de théâtre, une forme comique pour raconter les déceptions et les espoirs de l'homme de nos jours.

Cette pièce devient une rhapsodie où se mêlent des gags, des bruits, des sketches ou des saynètes de cabaret. Ils engendrent des rires et de fortes émotions. Ce sont les gags qui relient tous les autres éléments, et ce sont ces éléments qui mettent les gags en relief et leur donnent une dimension intéressante et surprenante. Dans ce spectacle, on n'assiste pas à des dialogues, mais à peine quelques mots prononcés ou à des dialogues interrompus. Il n'est pas question d'intrigues ou d'anecdotes, tout le spectacle est construit sur de gestes très concrets, et il bascule paradoxalement dans un monde imaginaire et imagé. Ce monde embarque le public dans un voyage, où le chant et la danse, à travers Yolande Moreau, créent une émotion très forte qui touche les spectateurs.

C'est magnifique est un spectacle violent dans lequel Jérôme Deschamps et Macha Makeieff mettent en scène la méchanceté et l'égoïsme poussés jusqu'à la perversion. Ils évoquent, aussi, les rêves impossibles, et les souvenirs qui marquent chacun de ces personnages. Pour lutter contre ces démons et un environnement empoisonné, les personnages s'inventent des travaux insensés et incroyables. Et pour y parvenir, ils ont recours à de différentes manoeuvres. Leur mécontentement et leur colère marquent leur échec et le résultat désastreux de leurs efforts et leurs tentatives. Cette pièce fait allusion à d'autres pièces des Deschiens telles que *C'est dimanche* et *Les pieds dans l'eau*. On y retrouve une parole gesticulée à travers le duo Morel et Lochet, des objets telles qu'assiettes ou verres qui produisent un effet sonore important durant dans toute la pièce.

D'après Macha Makeieff, le spectacle rassemble plusieurs thèmes, que le personnage central met à nu. Les deux metteurs en scène imaginent un personnage seul face aux difficultés de la vie, personnage poétique qui secrètement espère et veut croire encore à la vie. *C'est magnifique*, alors, est une quête du bonheur, c'est l'espoir de défier la détresse et la tristesse, malgré les pires difficultés. Yolande Moreau, le personnage pivot de la pièce, y croit ou veut y croire. Malgré le plâtre du plafond qui lui est tombé sur la tête, elle s'écrie « C'est tout cassé, tu es vilain. Je te maudits. »¹ et elle chante une chanson d'amour ou des airs d'amour, elle danse pour continuer à vivre vraiment son rêve, et lui donner une réalité.

Le spectacle pourrait faire penser à l'Afrique, selon Macha Makeieff, ou même aux Africains qui vivent en France. Malgré la misère et le désespoir, ils recherchent leur identité et un ancrage dans une communauté ou un cadre qui leur assure un certain équilibre. Le théâtre des Deschiens, donc, s'attache à représenter les gens les plus humbles, et à leur donner vie. Ils cherchent toujours des émotions fortes et vraies à travers des gens ordinaires, à des fins artistiques. Leur univers, fait d'éléments disparates, de rêves et de chansons, évoque des choses graves sous un air et une apparence comiques. La notion

1 – VECCHI, Pascal, *Les Deschiens : raz-de marée de bonheur*, OUEST FRANCE, 23 FEVRIER 1996

de plaisir est vitale et inhérente à ce théâtre. Deschamps a su créer un comique personnel, à l'exemple de Tati, des Marx Brothers ou de Beckett. Cette forme d'art rappelle l'opérette, et fait partie du théâtre populaire. Cette popularité est due au plateau et au décor particulier, aux personnages atypiques et décalés et au grand public que les Deschiens ont pu rencontrer depuis 1977.

Le comique de la médiocrité chez les Deschiens

Dans *C'est magnifique*, l'humour est le thème principal et la base du théâtre des Deschiens. L'humour s'exprime dans différents gags visuels qui sont un clin d'œil aux Marx Brothers, des débuts de discussions pleines de défauts d'articulation et d'élocution, des numéros acrobatiques ... et des chansons réalistes ou surréalistes telle la chanson de Mike Brant. Le comique des Deschiens dérange alors et met en scène certaines catégories sociales, mais il engendre, aussi, l'émotion et le rire chez les spectateurs qui se reconnaissent comme leurs semblables.

Leur humour a l'air « rustique » et champêtre, il reflète une forme de malaise et de misère intellectuelle. Derrière le ridicule, se dessine un burlesque bien subtil et bien singulier, interprété par des personnages particuliers. Le burlesque est à la fois violent et tendre, violence du langage où les phrases sont interrompues et remplacées par des onomatopées. Les objets constituent des entités indépendantes, qui se révoltent et sont rebelles à la manipulation, entravant toutes les démarches et les efforts qui s'arrêtent brutalement. Le rire se fige à l'attitude de François Morel, qui torture son beau-frère, qui lui-même torture à son tour un ouvrier, Atmen kelif. La dispute et les accrochages appartiennent, effectivement, à la cruauté du burlesque.

Mais ce burlesque est tendre, aussi, dans la mesure où la musique intervient et remplace les relations dépourvues de sens par des relations humaines. Alors, Jean-Marc Bihour et Robert Horn chantent « Rigoletto », et Yolande Moreau *C'est magnifique*, une chanson de Cole Porter, un succès de Luis Mariano, qui l'a reprise plus tard. Cette chanson traduit son souhait de faire un mariage d'amour, et de faire partager ses états d'âme au

public. En effet, le burlesque se manifeste clairement à travers le personnage de Yolande Moreau, dont il fait un portrait caricatural et douloureux, mais qui dégage un côté poétique et tendre, malgré sa résignation à vivre dans un monde cruel et affreux. Derrière ce burlesque, se cache la volonté d'extirper un rire des personnages marginaux et paumés, de faire partager leurs rêves, même s'ils sont ridicules, avec le public. Tel est le but premier des spectacles des Deschiens.

Le comique chez les Deschiens s'exprime au moyen de l'image de la vision ou du regard. Il est fait de situations différentes et de rencontres hasardeuses. Les acteurs se promènent, se croisent, marmonnent, bricolent, chantent, dansent... etc. L'humour, qu'il soit pessimiste ou optimiste, est un humour farcesque ; il se manifeste à travers la pantomime, la musique, des numéros acrobatiques comme au cirque et des gags qui évoquent le cinéma muet. Tous ces éléments mettent les gags en valeur et leur donnent une dimension intéressante qui intrigue le spectateur. Robert Horn et Jean-Marc Bihour, qui sont deux personnages secondaires, ont pu ainsi composer un orchestre de bric à brac.

Ils ont pu concilier la musique et l'art de la jonglerie, alliés à une voix de ténor, à des tours de cirque, en utilisant des ustensiles ménagers telles des cuillères à soupe. Les deux chantent avec un accent très prononcé et très marqué, qui témoigne d'un travail acharné et rigoureux. Ces personnages reprennent le jeu du couple Laurel et Hardy, ils s'opposent et se disputent, et la gifle est toujours donnée par le plus grand au plus petit, devant un tiers qui n'est autre que Yolande Moreau. François Morel et Bruno Lochet, un autre duo, usent d'un humour verbal, au niveau de la parole et des expressions du visage. Yolande Moreau, elle, assise sur une chaise dans une posture ridicule, est muette et immobile. Mais, il suffit d'un geste, d'un sourire, d'un regard, ou d'une danse du ventre et le public très réceptif éclate de rire.

Les gags peuvent être un mot, un comportement, des numéros de clowns très habiles ou un bruit. La sonorité théâtrale relève, aussi, du grand-guignol ou de gags clownesques. C'est le bruit et le tapage causés par des chutes dans les coulisses ou par différents objets ou accessoires hétéroclites. Le côté farcesque repose remarquablement sur des numéros des clowns, la jonglerie, interprétée par Atmen kelif qui jongle avec sa bouteille de gaz, par

François Morel qui tient un langage de clown ou Jean-Marc Bihour qui accompagne son partenaire avec des cuillères à soupe. Le gag se poursuit avec Yolande Moreau qui elle, n'arrive pas à prononcer deux mots, et réagit à peine quand Bruno Lochet et François Morel dessinent « le plan de la rocade » sur sa robe.

Jérôme Deschamps et les Deschiens ciblent la bêtise, luttent contre elle, et le rire est un bon moyen et l'arme adéquate pour atteindre leur but. La catastrophe va de pair avec les actions des comédiens comme si le ratage était la base de leurs travaux. Les désastres, qu'ils ont causés et dont ils souffrent s'enchaînent avec les initiatives de survie de tous ces gens : la bouteille de gaz explose, la purée coule dans un casque, le toit s'est abattu sur Yolande Moreau... etc. Le ratage, alors, est la base du théâtre des Deschiens, et devient la marque de leur fabrique ; parce que leur théâtre est considéré comme une fabrique et une construction du début à la fin du spectacle, dont l'objet est de « faire du réussi avec du raté, du théâtre avec son imitation, du vrai avec du faux. »². La grâce du chant et de la danse du couple Jean-Marc Bihour et Robert Horn met en valeur leur talent et en suspens leur bêtise et leur maladresse. Le talent est, en quelque sorte, au service de la bêtise et du ratage, voulus et prémédités, ils sont la base même de leur théâtre.

2 – RENAUDE, Noëlle, L'art de la chute, Mars 1985, p 34

Les personnages de *C'est magnifique*

La pièce met en question l'exploitation de l'homme par l'homme, elle est faite de riens, de mots déformés et distordus, d'un silence très intense et très significatif, de gags et de numéros clownesques, d'objets de tout genre, d'animaux qui peuvent être considérés comme des objets... ; et de personnages particuliers qui semblent dominer leur entourage. Au milieu des sept acteurs, un personnage féminin est au centre du spectacle, Yolande Moreau. Elle chante *C'est magnifique*, une chanson qui constitue un leitmotiv de tout le spectacle.

Tous ces personnages, qui sont de joyeux compagnons, inventent et réinventent un humour imitant l'idiotie. Ils interprètent la vie de certains gens, ils sont pitoyables et exclus, mais ils sont protégés par un humour sombre et robuste. Ces personnages ont l'apparence des gens laids et stupides, ils sont attachés à certaines activités de bricolage jusqu'à l'acharnement et l'explosion finale. Ils sont dotés d'une énergie qui leur permet de recommencer comme si rien ne s'était produit. Les garçons ou les hommes ont une volonté et un dynamisme de l'angoisse et Yolande Moreau a une énergie enfouie en elle. « Les bougres » ou ces idiots de personnages affinent le jeu d'acteur en s'inspirant du mime et du clown tel le personnage de Charles Chaplin, ils allient une grâce acrobatique, des gestes expressifs et une grande éloquence faciale. Leur rôle, qui est un symbole de l'individualité contre l'adversité et la persécution, a fait d'eux une sorte de tragi-comédie.

Les personnages sont particuliers et insolites mais où ils sont drôles et attachants, ils sont troublants par leur propre fragilité, leurs défauts et leur incapacité à gérer les situations où ils se trouvent et qu'ils créent eux-mêmes. Bruno Lochet est le souffre-douleur de son gendre, et sous le harcèlement de ce dernier, il entasse les stupidités et les maladresses et exécute des travaux étranges et grotesques. Certes, ils sont désespérés et fragiles, mais ils sont aussi pathétiques et drôles. Le rire incite à la compassion et la cruauté à l'affection ;

« La fragilité côtoie la désespérance, le rire fait un pied de nez à la compassion, la cruauté à la tendresse. »³. Les pleurs rejoignent le rire pour réaliser un tableau parfait de chacun de ces personnages. Ils sont maladroits, mais ils vont entamer une démarche impossible : c'est chanter et danser par la suite. Les pleurs sont la réaction directe de ce comportement, mais le rire s'empare de la situation quand ces acteurs inventent et improvisent, et la danse, et le chant tel le personnage de Yolande Moreau ou le duo Jean-Marc Bihour et Robert Horn.

Ces farceurs sont capables de créer et de proposer des situations dans des contextes différents. Ils incarnent des personnages décalés, et qui leur sont proches, des personnalités ordinaires et burlesques à la fois. Dans *C'est magnifique*, les personnages sont assimilés à des chiens qui dansent. Ils vont et viennent et se promènent, mais ils ne torturent pas l'animal, ils l'appivoisent comme d'autres éléments. Ils ont des émotions, mais ils sont tristes et malheureux, parce qu'ils n'arrivent pas à vivre ces petits bouts d'émotions. Ils arrivent à exister et à s'imposer, comme les gens qui les inspirent tels Charles Chaplin et Buster Keaton et même Jacques Tati ; mais ils craignent souvent les animaux, qui n'ont rien de ce qu'ils ont et qui mènent une existence libre. Sauf, Yolande Moreau qui couve et protège sa poule, comme elle protège son passé, et se protège elle-même.

Ils dansent parce que la danse fait partie de leur histoire. Elle fait place aux souvenirs, qui surgissent pour transporter le corps dans le passé. Quand elle est solitaire, c'est un fragment de mémoire. Quand ils sont plusieurs, ce sont des réflexes de gens qui ont eu le même parcours. Alors, la danse vient bouleverser le quotidien, pour emmener l'être dans un rêve ou le faire revivre ce rêve lointain. Tous les personnages de la famille Deschiens croient à un autre monde, ou ils sont dans leur monde qu'ils défendent de toute leur force, et ils espèrent qu'il répondra à leurs attentes et comblera leur vide. Ce qui est touchant, c'est que ces personnages sont fous, ils perdent leur bon sens et leur attachement à la réalité quand un malheur survient. Leur précarité est un registre immense et enrichissant qu'il faut explorer et étaler.

3 – LE NOUVEL OBSERVATEUR, *Deschamps et Lemerrier*, « ça corrobore », 21 – 27 Décembre, 1995

Ils bricolent tout le temps leur vie, ils fuient la routine et se réfugient et s'attachent à des rêves, qui ne sont pas forcément réalisables. Cet état euphorique et jubilatoire est traduit par une chanson de Cole Porter, interprétée par le personnage central de la pièce, Yolande Moreau : « La vie est là, qui nous prend dans ses bras/ O la-la-la ! C'est magnifique ! »⁴. Ce personnage féminin se trouve dans un entourage d'homme, et elle est en parfaite désharmonie avec ce paysage. Elle est disgracieuse physiquement. Mais elle est aussi angélique, une sorte de figure céleste et l'incarnation de l'innocence, dans un monde cruel et injuste ; on dirait une très belle fleur parmi les épines. Elle forme tout l'opposé du tableau peint et dessiné par les deux metteurs en scène. Indifférente sous les humiliations, touchante dans tout ce qu'elle entreprend et merveilleuse dans sa façon de concevoir l'amour, et à travers sa propre personnalité décalée, elle est cette lueur d'espoir dans un monde sombre et ténébreux.

C'est une femme ordinaire et originale, une ménagère, qui outre sa grande taille, constitue un contraste avec le reste du tableau. Elle est d'une bizarrerie extraordinaire, que l'on ne peut évoquer sans éclater de rire. C'est un personnage égaré et sauvage, elle est présentée avec de grands yeux vides, un ventre exposé et un corps retenu ; mais elle a beaucoup de rêves qu'elle espère réaliser et embrasser. Elle rêve du bonheur et d'amour, et elle y croit. Son sourire est sa planche de salut devant un monde hostile et opposé à sa personnalité et à ses ambitions. Quand la colère la saisit, elle chante et danse, le sourire ne quitte pas son visage envoûté et emporté par la magie et le rêve. C'est un personnage qui n'est pas tragique, elle chante le succès de Luis Mariano et l'accordéon illustre sa joie et son bonheur. Cette chanson reprise par Luis Mariano, que les Deschiens ont reprise, à leur tour, dans leur spectacle, se charge d'une signification qui lui donne une tout autre dimension.

Yolande Moreau, accoutrée, est un personnage extravagant et excentrique. Elle est, aussi, la base, dont dépend toute la pièce. Elle marche et bouge d'un pas lent, le corps retenue, elle est très mal habillée et ébouriffée, c'est un personnage d'une grande

4 – PASCAUD, Fabienne, *Yolande la magnifique*, Télérama N° xxxx jj 1991, p 56

maladresse à l'air godiche. Yolande Moreau, cependant, attend le grand amour. Elle a l'air d'une femme stupide et bête, et dont tout le monde cherche à abuser d'elle. Elle a l'air heureux, mais elle est dépassée par le projet de François Morel et la contribution de tous les autres, ses subordonnés. Elle regarde les autres défiler et encombrer son espace à elle ; « Exemple type de cerveau à irrigation lente, la Moreau vit dans ses petits nuages, qui passent au dessus d'un projet de mezzanine avec placos et « vélusque ». »⁵.

Elle chante *C'est magnifique*, accompagnée par un accordéon. L'instrument met en valeur le déhanchement et la danse du personnage, au détriment de la chanson, parce que c'est son comportement, en l'occurrence sa danse et son déhanchement, qui maintient son rêve vivant et présent. Elle est l'incarnation de l'innocence obstinée, elle a gardé ses rêves intacts et elle les exprime, « donner son cœur avec un bouquet de fleurs... c'est magnifique. »⁶. Elle se lève et danse dans un accès de colère, parce que cette colère lui permet d'imposer et de revivre ce rêve qu'il lui tient à cœur. Elle chante ou fredonne à voix basse, car elle sent que son bonheur et son rêve demeurent inaccessible et quasi impossible, dans un monde où la beauté et l'intelligence sont inexistantes et où son entourage est en total désaccord avec ses rêves et ses attentes à elle. Son monde disparaît aussi, un monde de caisses de bois, d'assiettes, de tabourets dépareillés, de cabas en plastique... etc.

Cependant, elle trouve le rythme en claquant dans les doigts et en se balançant sur ses jambes, et en chantant « Et faire, un jour, un mariage d'amour... c'est magnifique... »⁷. Chanter ce genre de chanson, avec un physique extravagant et un mental de fer, suppose un immense talent, qui ne peut échapper au public. Une vision malheureuse et touchante s'impose aux spectateurs dans ce monde féroce et triste. Elle est malheureuse mais belle d'espoir, cet espoir de rencontrer l'amour. Elle est, aussi, simple et débordante de vie, d'où

5 – ALEXANDRE, Xavier, *Merci la vie, merci Yolande*, OUEST France, 2 MARS, 1995

6 – VECCHI, Pascal, *op cit*

7 – Ibidem

jaillit la lumière. Les autres personnages forment un chœur, et le public aussi en fait autant pour exprimer sa joie et sa jubilation.

Malgré cet entourage hostile, Yolande Moreau forme avec les autres personnages un tableau unique et harmonieux. Tous les personnages font partie de l'histoire de la famille Deschiens, et ils contribuent tous à vivre leur histoire ou l'histoire de leurs congénères sur scène. Devant cette personne rêveuse, les autres mènent une existence ordinaire dans un monde mesquin et étriqué, qui reflète totalement leur état d'esprit. Le personnage féminin, d'une voix retenue comme son corps, chante une chanson qui traduit l'espoir de toute une vie, ou de tout un monde innocent et joyeux. Et « Comme la plume au vent » est une autre chanson, interprétée par un ténor écossais, qui n'est autre que Robert Horn avec Jean-Marc Bihour. Les deux compères reprennent le style de Laurel et Hardy, une grande référence théâtrale pour les Deschiens. Ils forment un couple à leur image, selon la version des Deschiens, le plus petit étant le souffre-douleur de son partenaire de jeu.

A l'image de Laurel et Hardy, les deux maîtres s'imposent au public. Comme Yolande Moreau, ils le transportent, dans un monde imaginaire propre à eux, et propice aux rêves. Ce sont deux personnages secondaires, ils ont pu inventer un orchestre de bric et de broc. Ils chantent la cruauté du monde et du destin, qui se traduit par le tumulte de chutes et de différents bruits, provenant d'objets divers. Ils entonnent des airs d'opéra de Mozart, ou un air de Guillaume Tell, d'une manière aussi personnelle que parfaite, accompagnés par Philippe Rouèche, un pianiste et accordéoniste qui a su donner au spectacle une dimension poétique incontestable.

Les personnages sont, toutefois, têtus et bornés, ils sont aussi agressifs et hargneux. Ils se déplacent et courent partout, pour un bonheur impossible à acquérir. François Morel, de son côté, paraît aussi stupide que pervers. Il maltraite son beau-frère, mais il tente aussi de lui apprendre la langue française avec une telle maladresse, que la situation provoque le rire du public et son adhésion à cette situation déjantée. Ce personnage paraît, aussi, surexcité et délirant ; il tyrannise son beau-frère pour pouvoir aménager dans sa mezzanine ou son pavillon, ce dernier à son tour n'hésite pas à reproduire le même comportement à l'égard de son employé.

Ces acteurs prennent vraiment leur rôle au sérieux. François Morel est bricoleur, il ordonne des travaux à son gendre, Bruno Lochet. Il se sert de sa position pour s'acharner et attaquer son subordonné, qui n'est que son gendre. Celui-ci exige de son employé d'exécuter tous ces travaux, mais Atmen Kelif demeure impassible et indifférent, tout en continuant son travail et sa tâche. François Morel forme avec Bruno Lochet un duo, et les deux forment avec Atmen Kelif un trio, dont le plus vulnérable est obligé de subir l'injustice imposée par son supérieur. Quand François Morel use de son autorité pour humilier et rabaisser Bruno Lochet, il use de son autorité pour exercer l'oppression et la domination du plus fort à l'égard de son gendre. Ce dernier reproduit le même comportement avec Atmen Kelif.

Cette domination s'exerce dans un cadre hypocrite, où règnent de faux rapports et de mauvaises relations entre les trois personnages. Elle se traduit par des humiliations, des claques, des mauvais coups et des disputes insensées. Ce comportement fait référence au monde sombre et hostile de la cohabitation. La noirceur est indissociable du comique chez les Deschiens, elle disparaît en cédant la place aux éclats de rire, lors d'une claque que Bruno Lochet a reçu en pleine figure, appliquée par François Morel.

Les personnages sont burlesques et bouleversants, « (...), sur ces personnalités à la fois ordinaires et burlesques dont la cruauté le dispute à la candeur, la co-metteur en scène n'en finit pas d'exprimer sa tendresse (...) »⁸. Le côté farcesque se manifeste à travers tout le spectacle. Atmen Kelif est un contorsionniste, il est la forme masculine de Yolande Moreau, il prolonge le personnage de cette figure féminine. Il paraît abruti, mais il est imperturbable et stoïque devant le désastre. Il a rendu plus aigu et plus violent toutes les situations, il exécute des numéros acrobatiques avec des bouteilles de gaz, des gobelets et des casseroles ; François Morel tient un langage de clown, il exige du placo et non l'agglô et maltraite son gendre ; Robert Horn et Jean-Marc Bihour entonnent des airs de musique du répertoire, tout en jonglant avec des cuillères et des fourchettes ; et Yolande Moreau fait

8 – AVON, Sophie, *La saga des humbles*, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL, Sud-Ouest Dimanche

irruption avec son physique laid et sa voix désagréable, elle affiche un sourire étrangement paisible, et chante « C'est magnifique », évoquant ce rêve de rencontrer l'amour et le bonheur.

Tous ces personnages ont une brèche ou une fissure dans leur vie, « (...), la cometteur en scène n'en finit pas d'exprimer(...), l'attention portée aux existences difficiles et habituellement mise sous le boisseau. »⁹. Ils partagent tous une existence minable, ils tiennent à cette vie et la protègent. Ils s'accrochent tous aux rêves, pour chasser la détresse de leur vie monotone. Entre amour et rénovation, les rêves n'ont pas la même portée et le même impact. Ils croient tous à un autre monde, mais chacun à sa façon de concevoir le bonheur, « (...), c'est magnifique. Des jours tout bleus, des baisers lumineux... »¹⁰. Devant une atmosphère hostile et incohérente, Yolande Moreau riposte et garde toujours le sourire. Et les autres personnages ne pensent qu'à l'élargissement et à la réhabilitation des lieux, leur univers et limité et le spectacle renforce cette opposition.

Yolande Moreau est à l'opposé des autres personnages, elle reflète, à la fois, un monde affreux et incroyable. Elle incarne un personnage ambivalent, qui présente deux volets différents de la même personne. Une image paradoxale entre l'être et le paraître s'impose, la laideur du physique est bien apparente et elle est substituée par une beauté intérieure, celle d'un monde imaginaire où elle est conçue comme une figure céleste, mais son sourire demeure déconcertant et troublant. Les deux portraits cohabitent ensemble et donnent un personnage burlesque et attachant, comme tous les autres personnages.

Tous les autres acteurs, aussi, ont l'air moche et bête. Ils sont ébouriffés, fagotés et vraiment très épuisés. Ils vont en crescendo contre leur ennemi, qui est la bêtise. Ils réunissent leurs efforts pour se rattraper et y remédier, mais ils continuent à être pitoyables et instables ou imprévisible. L'humour les protège, un humour maussade mais chargé d'une certaine douceur et d'une sensation de bien-être. *C'est magnifique* est un spectacle

9 – Idem, *op cit*

10 – LE MERIDIONAL, *La vie Deschamps, c'est magnifique !* 17 JANVIER, 1996

surprenant, dont la force et l'énergie résident dans son humour. Les personnages possèdent à fond l'art du spectacle ; à l'aide de différents gags, qui paraissent d'actualité et non démodés, leurs prestations renvoient au cirque et au cinéma muet avec Laurel et Hardy, Buster Keaton et Charles Chaplin, ainsi qu'au comique de situation de Jacques Tati.

Les objets, le décor, les animaux et les costumes

Les Deschiens n'ont pas d'histoire, leur vraie histoire est un quotidien ordinaire submergé de soucis et de travaux ménagers, et dont les objets sont des partenaires indispensables. La nécessité des gestes quotidiens, des soins indispensables à donner chaque jour, apporte un certain apaisement. En effet, les objets sont des partenaires entiers, à côté des acteurs, dans les spectacles. Ils cohabitent avec eux, et tous les deux constituent des éléments très importants dans la description de la vie des personnages qu'ils incarnent. Ces derniers paraissent souvent indifférents à leur égard, mais, subitement, ils deviennent agressifs et intransigeants quand ils n'arrivent pas à les manier facilement. Macha Makeieff a créé elle-même *Le grand ordinaire et le petit ménager*, concernant tous les objets qui peuvent exister dans tous les spectacles.

Ce ne sont que les objets du ménage, de la vie ordinaire de ces gens. Il est question d'objets de récupération, usés et détériorés. Ils sont autonomes et vivants sur le plateau comme les personnages. Ils sont en parfaite harmonie avec ces derniers même quand ils leur résistent et sont difficiles à être manipulés. Les objets sont divers tels le chariot à roulettes, qui sert comme panier de supermarché ou un landau pour le transport des bouteilles ; les bouteilles de vin ; les cageots à oiseaux et les animaux à l'exemple de la poule que Yolande Moreau protège. Les verres Duralex, les casseroles, les cuillers en inox tels les fourchettes et les couteaux, les assiettes en métal, ou en porcelaine et les bouteilles de gaz font partie, aussi, des objets les plus dominants. Ils ont servi à certains numéros acrobatiques d'Atmen Kelif et au duo Robert Horn et Jean-Marc Bihour, ils constituent un lien acrobatique et musical entre les différents protagonistes de cette vie désespérante et joyeuse à la fois.

Les objets sont communs et quotidiens, et forment un décor parfaitement banal. Dans un monde pauvre et pitoyable, se présentent de vieilles caisses ou de vieux casiers de « pinard » qui dressent un mur, un bar ou un vieux bistrot, des tabourets ou des chaises désassortis, une table, une tapisserie à fleurs déteints et une toile grisâtre. Dans les objets, il existe, aussi, une passoire désinfecté, des valises ou cabas, des caddies, des planches de bois, et des vêtements usés et froissés. Tous ces ustensiles récupérés et anodins vont reprendre vie et s'imposer comme tous ces personnages, ils sont indispensables dans leur quotidien et pour leur sur vie. Ils resserrent les objets autour d'eux comme des trésors et de vraies propriétés. Quand ces comédiens les prennent et essayent de les apprivoiser, ces objets ne sont que le reflet de leurs désirs. Leur passé ressurgit et refait surface, il se mêle, aussitôt, avec leur volonté d'assouvir leurs désirs et leurs passions.

Dans la famille Deschiens, apprivoiser des animaux, comme des objets, est courant. La promiscuité obligée avec les animaux s'impose, parce qu'ils sont leurs compagnons dans la solitude. Ils vivent leur histoire dans un univers de banlieue, un univers médiocre, mais cruel qui reflète la réalité vécue par ces gens, qu'on considère comme des exclus. Le décor est composé d'éléments divers et variés, mais il est attaché à un espace parfaitement sobre et dépouillé. Il est misérable, fait de cageot ou de cages à poules, de tabourets et des accessoires d'une cantine exclue de la société comme ces personnages. Le décor et les personnages prennent sens, ils sont dotés d'une grâce fuyante, qui les hante. Et à la fin du spectacle, le public est sous le choc, mais il est quand même joyeux.

Pour les costumes, Macha Makeieff les a conçus avec une volonté bien définie. Les comédiens font le spectacle avec des habits qui ne sont pas assortis, de vieux pulls, courts et collants comme celui de Yolande Moreau, des blouses grises d'employé en polyster, des chemises mal taillées... ; mais, ces costumes, usés et démodés, sont chargés d'histoire et de vie. Les costumes sont toujours au point d'équilibre. Ils sont finement trouvés ; ils donnent l'impression que les acteurs les portent aussi dans la vie, ils ont une cohérence qui fait qu'ils sont justes et drôles par rapport à l'ensemble du spectacle. Les costumes, comme les objets, sont hétéroclites et le démontrent à travers les personnages. Macha Makeieff le confirme

dans ses propos : « Quand je suis allée en Afrique, j’y ai vu les vêtements des Deschiens. C’était à la fois complètement hétéroclite et explosé, bricolé et très joyeux. »¹¹.

La langue, la musique et le bruit

Les personnages parlaient peu, ils s’expriment en pantomime par le moyen de la danse, le geste ou même la gesticulation, et la mimique. La parole va à l’encontre de leur style, de l’efficacité de la pantomime dont dépendent leur imagination créative et leur instinct. Ce jeu de mime présente ces personnages comme des clowns modernes, qui nous renvoient toujours à la farce et à ses principes. Elle est une description virulente du travail à la chaîne à travers plusieurs tableaux qui s’enchaînent ; elle traite des sujets en mélangeant la satire et le pathétique, et en révélant un amour de l’humanité et de la liberté individuelle. C’est par le truchement de la pantomime que les deux metteurs en scène tiennent à présenter des existences banales et médiocres, mais qui méritent un regard grave et différent de ce que les gens ont d’habitude, un regard indifférent à ces petites existences.

La parole, à travers le duo Morel et Lochet, est minimale et le vocabulaire est pauvre. Elle est réduite à quelques bribes de mots, des onomatopées accompagnées de gestes ou d’une attitude selon la situation interprétée. Un langage démonstratif et clownesque. Ils font penser à Chaffoteaux et Maury de l’usine à gags. Ainsi, Yolande Moreau fredonne une chanson, en se basant sur le langage du corps et sa taille extraordinaire. Elle accompagne sa chanson de mouvements et de gestes de ses hanches et de sa jambe, pour donner le rythme à sa chanson. Une image qui parle d’elle-même, car elle captive et fait participer le public. Pour François Morel, il a suffi de deux mots « ça corrobore » en guise d’explication, pour que l’assistance éclate de rire. Certes, le public a été envahi par le raz-de-marée d’émotions ;

11 – HALLY, Achmy, *op cit*, p 86

il suffit de mots distordus, de gestes et de silences assourdissants de tendresse pour que les tableaux se dessinent et que le spectacle prenne forme.

Le spectacle est une occasion de reproduire la musique et les chansons connues de tout le monde. Yolande Moreau chante la chanson de Luis Mariano, elle est la voix d'un monde qui crie espoir dans un monde ferme et difficile, une voix retenue, qui provient d'une personne réservée et sage. Bruno Lochet et Jacques-Marc Bihour entonnent « Comme la plume au vent », un air d'opéra de Verdi. Ce ténor et ce contre-ténor chantent, aussi, Mike Brant ; toute la musique de ce duo à l'air de « Rigoletto », que Robert Horn chante en se prenant pour Guillaume Tell. La douceur du chant et la grâce de la danse transforment les défauts de Laurel et Hardy en qualité de performance artistique personnelle.

Le bruit fait partie, aussi, des éléments essentiels de la pièce et des spectacles des Deschiens. Comme l'air de l'accordéon, il est une trêve entre les différentes actions du spectacle. Le ballet des bouteilles de gaz avec Atmen Kelif, les accidents et les chutes répétitives dans les coulisses, la valse des couverts, les assiettes attrapées au vol, la purée dans le casque, qui s'égoutte et l'air de Rigoletto, qui fait bailler et pleurer les autres, sont des gags et font partie, avant tout, du bruit prémédité et calculé. L'accordéon accompagne tous ces bruits, il fait chanter les objets et les faire revivre ; ainsi, il accompagne les personnages en provoquant les pleurs et les rires. Les rires viennent chasser le besoin ou le désir de pleurer comme l'angoisse et le sentiment de culpabilité. Les personnages vont en crescendo contre leur ennemi, qui est la bêtise. Ils se servent de la musique et du bruit, provenant des objets différents ; ces derniers les accompagnent, les stimulent pour remédier à leurs bêtises.

Deuxième pièce : *Le défilé*

La conception de la pièce

Le défilé a été conçu en 1995, à la fondation Cartier. Il a été présenté en 1996, à Chambéry à l'espace Malraux, après *Les frères Zénith*, *C'est magnifique* et *les Pieds dans l'eau*. L'idée est venue d'une simple question en guise de plaisanterie, de la part de l'un de leurs admirateurs, sur les costumes des acteurs. Ils ont inventé leur lignée vestimentaire, à la suite de cette proposition, et l'ont dotée d'une originalité sans égal. Jérôme Deschamps a tenté d'adopter le principe du sublime, digne de grands couturiers comme Christian Lacroix. Il présente alors tout le contraire de la mode, et en faisant défiler des gens qui n'en ont pas les critères, dans le but de provoquer les rires : « Nous faisons une tentative d'aller vers le sublime. Mais en partant d'assez loin ! »¹.

Macha Makeieff inaugure l'époque des expositions, et *Le défilé* en fait partie. Son travail est axé sur la présentation des collections d'objets ordinaires, de la vie de tous les jours. Le spectacle est l'anti-collection de musée, il est considéré comme l'anti-défilé de mode. Les deux metteurs en scène ont pris la convention du défilé de la mode, et ils ont pu la détourner, en jouant avec les gens, qui annoncent quelque chose et vite, sur un podium par exemple. C'est un procédé, qui permet de raconter l'histoire des gens rapidement, et avec presque rien. Dans ce sens, Macha Makeieff avait beaucoup de costumes, elle a inventé des histoires autour d'eux, pour les faire revivre et présenter leur existence. Le spectacle prend pour sujet la signification du mot « habiller », et le sentiment qu'il peut procurer. Parce que les costumes relatent et expriment des choses sur la vie des gens qui les portent. Ils dévoilent différentes identités, interprétées et tirées de la société.

1 – MANNART, Isabelle, *Quand les Deschiens défilent*, *l'Argus de la presse*, Paris, 26/27 septembre, 1998, N ½ 269/270

Le défilé, alors, est devenu une sorte de mode de l'ordinaire, qui s'est répandue avec les Deschiens, avant même la réalisation de ce spectacle. Il n'est nullement question de maladresse, ou de mauvais style. « Le défilé » est centré sur des costumes, et les personnages qui les portent, parce qu'ils soulignent, justement le côté humain et poétique. Et en adoptant un certain « look », les gens s'identifient et l'adaptent à leur vie. En effet, ils ont commencé à s'identifier et à s'habiller comme les personnages de la famille Deschiens avant même le spectacle. Ils fouillent dans leurs greniers, parce que l'idée de suivre la mode des Deschiens était amusante. Cette mode s'est transformée en vrai défilé et en spectacle.

Certes, l'idée de faire ce défilé était une plaisanterie, devenue une réalité, lorsque l'idée du défilé a pris la dimension d'un spectacle, pour mettre en scène la beauté ordinaire et banale. Michel Puigrenier déclare dans son article : « Tant qu'ils dégageront la beauté cachée sous la laideur, nous serons fous des Deschiens. »². Le spectacle existe et il est joué grâce à la mode, et la mode se divertit grâce aux costumes du théâtre. Les personnages se divertissent de la mode et la jouent, et la mode est personnifiée grâce aux différents costumes, une façon très personnelle pour raconter des histoires et des vies. Le spectacle est l'anti-mode par excellence sur le podium. L'anti-mode est traitée de façon à ce que les personnages se divertissent, et le public avec. Une approche pathétique de la mode, qui sort de l'ordinaire, mais elle justifie amplement le comportement de certains gens dans leur vie, et les rapports qu'ils entretiennent avec les autres.

Avec le *Défilé*, Macha Makeieff a fait l'inventaire d'une collection de costumes, dénichée chez Emmaüs ou le Secours catholique. Le spectacle est un autre regard sur les choses et les gens. Il donne, aussi, la possibilité, pour tout le monde, de défiler et de chercher son look et son style. « Tout le monde peut défiler, être mannequin. »³. Leur style n'est pas considéré comme une marque. Il laisse libre cours à l'imagination des gens de

2 – PUIGRENIER, Michel, *Deschamps-Makeieff vingt ans de Deschiens*, A la une, Avril, 1997

3 – LAFFONT, Nicole, *Jérôme Deschamps au TDN : drôle, tragique, émouvant...*, Nice Matin, 16 janvier, 1997

porter ce qu'ils veulent, ou d'en jouer. Les maladroites des gens dans le domaine vestimentaire est un sujet à exploiter, parce qu'ils mettent leur vie à nu et leur destin aussi, à travers cet aspect vestimentaire, « ça parle du destin des gens. C'est risible, un peu triste, mais c'est la vie. »⁴. L'objectif est d'en rire, avant de reprendre le cours de sa vie et de s'y perdre.

Le spectacle est une farce qui comporte vingt cinq saynettes, il est fait de petits sketches sous une forme de présentation de mode. Les mini-sketchs sont interprétés par des personnages drôles et ridicules, dont l'aspect vestimentaire est primordial. Le spectacle, alors, aborde le kitch, la satire, l'ironie à travers une présentation de costumes de théâtre, portés par des personnages stylisés et atypiques. Ils défient les interdits, méprisant les tabous ; *le défilé* est une succession de tableaux magnifiques et acerbes, présentés par des personnages et des farceurs qualifiés de « chiens ».

Le spectacle est en opposition avec les défilés traditionnels, le côté luxueux et perfectionniste de la haute couture, y compris des mannequins parfaits et presque inhumains. Les défilés traditionnels, selon Jérôme Deschamps, sont artificiels, ne reflètent pas la vraie vie et se moquent complètement des gens et leur vie. Le metteur en scène traduit, alors, des comportements humains absurdes, interprétés par des acteurs tels Philippe Duquesne, Bruno Lochet, dont les tenues vestimentaires dénombrés par la collection Deschamps-Makeieff, sont le fruit d'une imagination exubérante. Dans ce *défilé*, l'habit fait vraiment et toujours le moine.

4 – LELEU, Jacques, *LE DAUPHINE LIBERE, Sous le signe du « gibolin »*, le 4 décembre, 1996

Les costumes et les accessoires

La collection a pris forme avec les différents textiles et couleurs que les modèles présentent. Les Deschiens sortent au grand jour les textiles d'une couleur fade, sans éclat, ou scintillante et démodé, les tenues mal taillées, ou trop serrées, et les tissus fleuris ou imprimés. Entre nylon, tergal usé, des couleurs déteintes et décolorées et des vêtements mal taillés et démodés, la disgrâce et la monstruosité des vêtements sont à leur comble, présentés par des personnages qui sont au sommet de leur art. Les matières, dont ces costumes et vêtements sont faits, sont très classiques. Le polyamide ou le plastique, le polyster et la rayonne, qui est une matière textile artificielle, en font partie. Les costumes viennent des marchés et des boutiques : des robes usées qui ne valent rien, des chemisiers froissés pour le dimanche, des pulls tricotés.

Pour les hommes, de petites robes en font leur apparition, portées au dessus du genou. Ils ont des polos souples et troués, Bruno lochet à un polo rose fuchsia. Pour les femmes, Yolande Moreau et Lorella Cravotta sont habillées de plusieurs robes à fleurs, en nylon, et de jupes en polyster. A côté des costumes, les accessoires ont leur importance dans les divers tableaux, qui se forment et s'enchaînent : l'escabeau en aluminium, la perceuse qui sert à tout, le panier en métal pour les bouteilles et le casque sont, soit d'une couleur choquante, soit faits de matières grinçantes et restent des éléments de base complémentaires. Tous ces éléments contribuent à édifier la mode chez les Deschiens, une mode particulière et personnelle. La mode, de nos jours, est l'art d'admirer les vêtements, qui ne sont pas sans signification, et qu'on peut croiser tous les jours.

Il faut, effectivement, que cette société de substitution, d'artifices, qu'elle se voie, sans inquiétude, dans un grand miroir qui est ce *Défilé*. Ce *défilé* est une parodie de défilé de mode, il est qualifié de recomposition des événements historiques et comiques. Lorella Cravotta est déguisée en « torera » détraquée, Philippe Duquesne et Saladin en gladiateurs de la banlieue et Robert Horn en musicien de rock. Les portraits sont multiples et défilent tour à tour : le portrait des gens de banlieue, des chanteurs montagnards, du Tyrol, des bricoleurs et des gens en blouses d'employés. Puis succèdent d'autres groupes avec des

costumes distincts : les ouvriers, les motards, les homosexuels, les mafieux, les amateurs ornés d'armes artificielles jusqu'aux dents, les toreros en habits qui brillent...

Les costumes ont des coupes étroites, des couleurs sont criardes, des imprimés à fleurs invraisemblables, de mauvaises longueurs. Les anti-mannequins passent et défilent dans cet habillement étrange et ridicule, dévoilent plusieurs caractères de la société, la bêtise des gens, leur malaise, leurs appétits sexuels et leurs instincts, leur désir de séduction. Ces vêtements sont une partie intégrante des personnages : ils sont chargés d'histoires. Ils marquent la solitude et la misère, sont porteurs de vestiges de toute une vie. Tous ces habits de messe, ou de fête forment une composition de bric à brac, sont une rébellion contre le conformisme vestimentaire ; l'ordinaire est leur champ d'investigation. Les deux metteurs en scène traitent tout cela d'une manière compatissante et se montrent comme des complices de leurs acteurs, « Sur le mode ludique, nous portons un regard tendre sur nous-mêmes, disent-ils. Nous faisons un éloge fraternel mal-foutu. »⁵.

Ces costumes sont soit trouvés dans des endroits communs, pour des gens ordinaires, soit refaits à la main pour souligner le côté décalé, et du vêtement, et du personnage qui va le porter. Ils sont recousus ou rétrécis, et Macha Makeieff est fascinée par les superpositions. Elles relatent la vie de tous les jours, y compris les maladresses, les dérives et l'état d'abandon. En effet, les costumes sont chargés de divers sentiments, et témoignent du passé et de l'histoire des gens qui les portent et la mémoire de chaque personnage. Ce défilé est une occasion pour faire revivre et exister ces costumes vivants, à l'encontre d'un défilé classique où les vrais mannequins de la mode incarnent des personnages, pour être heureux et marquer l'histoire. Les apparences deviennent un déclencheur pour vivre et se sentir bien dans sa peau.

5 – THEBA, Marion, *La mode des Deschiens*, in *fiagaroscope*, le 18 septembre, 1996

L'humour et le jeu selon les Deschiens

L'humour s'attache à décrire et à peindre la vie des petites gens, attachés à leurs objets quotidiens tels des sacs et des perceuses électriques. Tout est traduit sur un podium de rue. Le podium est inspiré des gens de la rue, une façon très drôle pour établir un échange et une interaction entre l'acteur, le porteur de costume et le public. L'humour ou la caricature est virulente comme elle est, aussi, tendre, dans un cadre ludique et poétique. Elle est mise en valeur par une collection originale de costumes de tout genre : la chemise à jabot d'Olivier Lochet, la jupe en tergal et la blouse à fleur de Lorella Cravotta et le polo rose fuchsia de Bruno Lochet, etc.

L'humour demeure la marque de fabrique de la famille Deschiens, un humour affectueux, mais aussi cruel, et *Le défilé* en est vraiment la preuve. Un humour tendre avec des personnages touchants, et un humour cruel et méchant qui est indissociable du premier. Il prime et équilibre le tableau, par une collection dénichée dans des endroits précaires. Il fait apparaître que les gens existent et croient exister à travers les habits et les accessoires qu'ils cherchent leur identité, se prennent pour différents personnages, qui forment toute une société. Leur incarnation n'est qu'un malaise profond de ces personnages perdus, « (...) il y a bien sûr quelque chose de désespérant chez ceux qui se prennent pour Gainsbourg ou un Torero... »⁶. L'humour met à jour, alors, l'inconscient des gens, leurs défauts et leurs dérives inconnues et méconnues.

L'humour que les Deschiens diffusent, dans *Le défilé* est insolent, dans le sens où les acteurs abordent et décrivent les reconstitutions historiques, ils provoquent le rire en se servant des costumes militaires. Cette liberté du rire fait plaisir aux Deschiens ; certes, leur humour est acerbe, mais il demeure attachant, d'où l'implication de chaque personnage à faire partager des moments inédits et drôles, avec un public complètement conquis. Le rire vient apaiser les humeurs et reconforter les âmes douloureuses, « C'est un peu

6 – LAFFONT, Nicole, *op cit*

douloureux et quand on rit c'est pour ne pas avoir à en pleurer. »⁷. L'humour paraît grossier, violent mais jamais irrespectueux vis-à-vis des gens et leur histoire. Cependant au-delà de la laideur et du mauvais goût, le spectacle souligne la beauté des vêtements et des objets ordinaires, comme des personnes qui les portent.

L'humour est farcesque, une moquerie constructive et non un mépris et un manque de respect à l'égard des couches sociales qu'ils représentent. L'anti-mode est conçue comme une image conforme aux grossièretés, et l'humour grossier est perçu comme un remède à une tristesse extrême. Les gens ont des difficultés et des obstacles à franchir pour se retrouver et retrouver leur cours de vie. Cet humour grossier et méchant n'exclut pas des moments touchants tel l'interprétation de « My way », des hommages ou des clins d'œil à Gainsbourg et aux Beatles, assimilés au pas du « Tango corse ». Le tableau final, celui de la mariée avec sa robe bleue et une gerbe d'eau, dégage un humour doux et tendre. Mais ce tableau n'est pas du goût de tout le monde, Pierre Gilles énonçait dans son article : « (...) un spectacle fait des restes de la veille, de toutes les veilles, un « fous-y-tout »... un spectacle de transition, pour meubler, en attendant mieux. »⁸.

Le défilé est un spectacle pour provoquer les éclats de rire, ce rire qui marque, l'originalité du burlesque des Deschiens, étayés par des faits sociaux. Le rire peut être spontané comme il peut être réfléchi, suivant l'interprétation que chacun fait des lieux communs, des gens ordinaires, qui sont présentés. Le jeu est marqué par cet esprit commun à tous les spectacles dans leurs débuts, un esprit enfantin et innocent, ou « cette âme d'enfant » qui captive le regard et plaît au public. Même dans les rôles d'adultes, les acteurs donnent l'impression qu'ils sont des enfants, qui imitent et font semblant d'être des adultes. Le succès, selon Jérôme Deschamps, est dû au jeu des acteurs et à leur complicité.

7 – LE TELEGRAMME, *Son « Défilé » décape : le bonheur est dans Deschamps*, 15 et 14 Mars, 1997

8 – GILLES Pierre, *Les Deschiens défilent... Bon ! Et après ?*, OUEST France, 19 Mars, 1997

Ils sont des acteurs dans leur propre histoire, et dans l'histoire de la famille Deschiens. Ils se voient comme « Les pieds nickelés » dans leurs efforts et la suite de leur parcours.

Les personnages et les animaux « Picpus »

Jérôme Deschamps a choisi ses personnages parmi les petites gens, et tous ce qu'ils représentent comme déceptions et malheurs, comme rêves et espoirs. Leur maladresse induit à un ratage immédiat, et ce ratage est au cœur du travail de cette représentation théâtrale. Les deux metteurs en scène sont fascinés, par les efforts de certains gens pour s'imposer, être aimés et reconnus. Les personnages, ou les farceurs, vont mettre tout leur talent à exprimer ces choses personnelles, à raconter les histoires de ces gens ordinaires. Les deux metteurs en scène essayent de les retrouver dans leurs défauts et leurs efforts, leur travail assidu pour atteindre un but dérisoire, qui n'est finalement qu'une farce.

Les Deschiens, dans *Le défilé*, sont « iconoclastes » ; ils détournent les situations autour du sujet de la mode d'une manière comique et drôle. Jérôme Deschamps et les acteurs qui travaillent avec lui se tiennent debout et déambulent sur une estrade illuminée. Les personnages sont des « taupes modèles », ils ont bouleversé le style de la mode, parce que, ici, le costume reflète l'être et sa façon d'être. La collection contient de vieux vêtements, des costumes de fête, des uniformes militaires, des habits anti-conventionnels et des incarnations de gens de la société, qui mettent le costume en relief. Il est l'indicateur de la société et les gens qui la forme, « (...) le vêtement est dans tous les cas un « cache misère », et comme le masque il est révélateur de ce qu'il est censé cacher. »⁹.

9 – CENNI, Renné, « *Le Défilé* » au TDN : la « Deschiens collekchionn »..., NICE MATIN, le 9 janvier, 1997

Pour esquisser ses personnages, Macha Makeieff s'est inspirée d'une phrase de Molière : « Vous n'avez rien fait si vous n'avez fait connaître les gens de votre siècle. »¹⁰. *Le défilé* porte un regard affectueux et curieux sur l'existence des gens, qualifiés de détraqués, et dotés d'un tempérament fou et excentrique. Tout le monde peut tomber nez-à-nez sur des êtres excités et extravagants, dont le corps est grave et la démarche distinguée, des personnes accoutrées de vêtements, dont les matières sont classiques et démodées. Les mannequins, dans ce défilé, sont nettement dessinés et représentés, ils ressemblent aux gens de la rue, aux gens ordinaires, avec leurs habits vieillots, aux couleurs déteintes ou scintillantes. Ces habits expriment leur affection et leurs afflictions.

Derrière cet habillement, les mannequins affichent une peine et un embarras existentiel aux yeux de tous, la confusion des identités est manifeste, et la recherche de se retrouver devient une priorité. Dans la quête de leur identité, ils comptent sur le paraître et l'aspect vestimentaire. A cette exposition et cette galerie de personnages, s'ajoutent une maladresse émouvante et des fautes de goût impressionnantes, parce que les Deschiens montrent des gens maladroits, fatigués et égarés d'une manière comique et burlesque ; ils demeurent pourtant authentiques et vrais.

Ce *Défilé* est une machine effroyable à écraser l'être humain, le passage sur le podium dure dix à vingt secondes. Il montre des personnages pressés, qui tentent de faire voir ce qu'ils sont et ce qu'ils peuvent faire. Ils véhiculent des vies et divers sentiments, un mélange de nostalgie, d'affection et de plaisir. Les personnages forment des groupes de mannequins, qui se succèdent sans répit : les ouvriers, les motards, les homosexuels, les mafieux, les amateurs ornés d'armes artificiels jusqu'aux dents, les toreros en habits qui brillent de couleur. Le spectacle est chronométré, les personnages se retirent rapidement pour laisser place aux autres : quelques secondes pour afficher une vie, et transmettre le vécu, à travers des costumes usés et pauvres.

10 – ZERBIB, Sofia, « *Le Défilé* », de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, *La mode Deschiens*, L'Argus de presse, Paris, 584350

Les mannequins ne ressemblent pas aux mannequins de la haute couture, ils ne sont pas inhumains et réduits à des marionnettes, qui servent de porte-vêtements. Les mannequins et les interprètes des Deschiens ont de la personnalité, de l'humanité et de la chaleur. Ils sont vivants et drôles, et incarnent des personnages avec leurs tics et leurs habitudes. Le vêtement leur convient parfaitement, une double ou une deuxième peau qui s'exprime et se manifeste. Ils sont à l'encontre de vrais mannequins de la mode, ils jouent avec les costumes au lieu de les subir. Les farceurs se montrent époustouflants et épatants, quand ils font une parodie tendre et méchante, en faisant apparaître un certain malaise et de l'inquiétude, à travers ce présumé défilé de mode. Le public finit par se sentir concerné, quand ils frôlent la laideur d'une collection bien travaillée : « Ils sont reconnaissables. Sans être forcément haïssables. Puisqu'ils sont un peu nous-mêmes. »¹¹. Le but est de se laisser guider par la mode pour être heureux, mais ici la mode conduit à l'égaré.

Ces présumés mannequins prennent un air moqueur, ils sont des clowns et des farceurs détraqués et dérangés. Certains font allusion à Coluche comme François Morel qui parle un langage amusant, à peine déchiffrable. Yolande Moreau se prend pour un top modèle, et chante des chansons, qui font réagir le public, elle s'effondre au moment où la radio rend hommage à Gainsbourg. Jean-Marc Bihour, un blond maigre, paraît tout le temps raide et surpris, disponible et spontanée. Il est habillé en pantalon d'une couleur grisâtre, et en chemise d'un vert scintillant kitch. Il se prend pour un homme beau comme les mannequins de Jean-Paul Gautier, et marche d'un pas assuré et mécanique.

Quant aux autres personnages, ils sont plusieurs et incarnent chacun un rôle ou même plusieurs. Lorella Cravotta se met dans la peau d'un taureau, sort d'elle-même et fuit les autres pour se lancer dans la foule. Elle se prend, aussi, pour Claudia Schiffer avec de faux airs, elle porte des chemisiers horribles à fleurs. Elle est la dernière à porter une robe de

11 – PUIGRENNIER, Michel, *Deschamps-Makeieff vingt ans de Deschiens*, A la une, Avril 1997, p 7

mariée, d'une couleur qui tire sur le bleu. Elle et Brunot Lochet se distinguent par leurs répliques adroites et rapides. Ce dernier paraît hébété, serré dans une chemise multicolore. Robert Horn joue le bébé, avec sa voix de grand ténor et son physique innocent. Olivier Saladin paraît baigné dans la panique, son regard est effaré et fuyard. Olivier Broche est toujours d'accord sur tout, et Atmen Kelif est efficace dans ses numéros de contorsionniste. Sans oublier la prestation étonnante du chien Picpus.

Ils présentent tous des échantillons de personnages dotés de manières et d'attitudes burlesques, tirées des exemples de la vie quotidienne et conformées aux usages coutumiers. Ils sont drôles, et la moquerie paraît vraisemblable, d'où l'émotion très forte qui se dégage et se sent à travers les personnages qu'ils incarnent. Ils ont l'air de petits bourgeois, à l'esprit étriqué, et de mannequins singuliers d'une anti-mode grossière et de mauvais goût. Ces mannequins sont vieillots, ils se prennent au jeu et y croient, et Jérôme Deschamps marque clairement son scepticisme à l'égard de la vie et du bonheur simulé. Ce *Défilé* est en parfait décalage avec le défilé de mode et la perfection qu'il vise. Les personnages et les vêtements sont décalés, mais ceux-ci reflètent l'histoire et le vécu de ces personnages, qui se traduit par des images amusantes et dramatiques en même temps.

En effet, les vêtements sont assimilés à des « défilés de vies » ; une conception comique et touchante à la fois, elle révèle l'embarras et la souffrance des gens. Les gens sont désemparés et perdus, et ils se cherchent une existence et une raison de vivre. C'est tout le contraire d'un défilé de mode classique, avec des vêtements qui n'ont aucun vécu et qui n'ont pas marqué l'histoire de ces gens. *Le défilé* est un vrai spectacle, une pièce où ces mannequins, avec leur posture, leur marche enjambée, sous les lumières et sur le podium, sont le fruit d'un travail étudié ; la pièce est une farce, une série de tableaux qui s'enchaînent et présentent des tranches de vies de petites gens, des gens ordinaires et exclus.

Le spectacle, à travers ses acteurs et le regard porté sur les petites gens, se raille intelligemment, mais sans tendresse, des choses superflues et banales. Et cela se confirme à travers toutes les pièces telles *Les pieds dans l'eau*, *C'est magnifique* et *Lapin-Chasseur*. Le spectacle, avec ses vêtements de mauvais goût et décalés, ses acteurs qui se moquent des

gens qui les mettent, donne une très bonne leçon d'approche de la vie. Les habits illustrent bien la vie de ces gens, avec leurs malheurs et leurs moments de bonheur. Ces gens portent leur vie, leur solitude, leur abandon, leurs mésaventures... comme leurs vêtements et semblent toujours se confondre, avec le décor.

Troisième pièce : *Les pieds dans l'eau* au Festival d'Avignon

La création de la pièce

Les pieds dans l'eau a été créé au théâtre de Nîmes, le 2 Mars 1992. Elle a été reprise pour le Festival d'Avignon, seule pièce à être jouée dans la Cour d'Honneur du palais des Papes. Jérôme Deschamps a déclaré que la pièce n'était pas adaptée à la Cour d'Honneur, étant totalement décalée. La pièce, reprise dans un lieu dédié aux grandes œuvres classiques, a été présentée comme une vraie création, avec une sonorisation de six cent soixante haut-parleurs, à la mesure de la Cour d'Honneur, et la mise en lumière de Dominique Bruguière. Avignon reste le lieu de prédilection de certains organisateurs de spectacles, et « Le rôle du Festival d'Avignon, c'est aussi de permettre à des créateurs d'aller jusqu'au bout d'une expérience »¹, jugeait Bernard Faivre d'Arcier à l'époque de la présentation de cette 49^{ème} édition du Festival.

Vingt ans en arrière, Jérôme Deschamps s'était produit dans le « Off », le Festival parallèle au « In » ; puis, les Deschiens ont voulu se produire dans un lieu majestueux avec *Les pieds dans l'eau*. La représentation de ce spectacle, dans ce lieu historique, en plein ciel, est un pari et un évènement artistique, à l'encontre d'une vraie création. Le fait de partager l'affiche avec Pina Bausch est un immense honneur, surtout que le théâtre des Deschiens n'est pas un théâtre à texte. Ce théâtre, et ce spectacle particulièrement, est un clin-d'œil aux gens de théâtre dont l'histoire nie l'existence et le droit de se reproduire sur scène. Jérôme Deschamps affirme : « D'une certaine façon, c'est une erreur de l'histoire que j'aime beaucoup. »², il ajoute à propos de ses acteurs « Ils ne font pas partie de la grande

1 – L. A., *Le festival d'Avignon met les pieds dans l'eau*, LE COMTADIN, 07/07/1995

2 – PHILIPPE, Mathieu, *Le jardin de Deschiens côté cour*, LE MERIDIONAL, 15/07/1995

Histoire. Ils n'ont pas grand-chose à dire et à penser et se retrouvent adossés au grand mur, comme s'ils ne voyaient rien... »³.

Cette humiliation de non-existence dans l'histoire ne change rien à l'amour et à la tendresse de Jérôme Deschamps pour les gens les plus démunis et non-reconnus, dans des lieux qui ne sont pas faits pour eux. Les deux metteurs en scène mettent en scène, à travers *Les pieds dans l'eau*, la vie des gens modestes et humbles, des gens que la société ignore, mais qui ne les épargne pas, qui élèvent le sens de la survie à un mode de vie à suivre. Cette pièce présente des tableaux de voisinage, avec ses joies et ses tracas, qui illustrent toutes les aventures mesquines possibles du quotidien des gens, qui vivent en marge de la société. Ce quotidien est loin d'être confortable, mais ils l'adaptent selon une économie du modique, mettant en valeur l'imagination et le plaisir, à la présence des choses petites et minimes, humbles et médiocres.

Le spectacle est fait de petites et différentes choses, qui prennent de l'ampleur à force de les retravailler et constituent les empreintes et la marque de la vie de ces gens. Ils racontent, à travers les divers bricolages, des moments communs, ou inédits du quotidien de chacun. Leur relation avec les objets est évidente, elle dépend de l'intention des comédiens bien-sûr, soit qu'il s'agit d'une simple imitation, une plaisanterie ou un gag, ou un regard tendre pour tout ce qui est familier. La voie du paradis et du bonheur est traduite par des objets et des gestes ordinaires. Cela paraît lamentable de croire au bonheur en aménageant son territoire, et cela pourrait être touchant de croire construire son paradis à partir de ces choses-là.

3 – Idem, *op cit*

Les personnages et le jeu d'acteur

Jérôme Deschamps et Macha Makeieff sont considérés comme iconoclastes, parce qu'ils transgressent les habitudes, et imposent leur façon de concevoir le théâtre et la vie. C'est émouvant, pour eux, de mettre en scène, des gens hors du temps, dans un lieu marqué par l'histoire du théâtre et de l'histoire de France. Les personnages dans *Les pieds dans l'eau* ne sont pas des héros historiques, ou des héros de grands spectacles, et ne sont reconnus ni par la société, ni par le monde ; « Eux, ce sont les moins dignes, et j'aime ce déplacement. »⁴, affirme Jérôme Deschamps.

Les deux metteurs en scène exigent de leurs comédiens de se servir de leurs « connaissances », tout ce qu'ils ont pu croiser et vivre, des petits moments de détresse et de bonheur, « J'attends d'eux une belle attitude vis-à-vis de leur mémoire et de leur passé, pas d'être habile avec les règles du théâtre. »⁵. Ils les recrutent sur une simple impression, sans tenir compte de leur formation. Yolande Moreau apparaît, et l'optimisme se joint immédiatement à la tristesse. Ils construisent avec eux des choses qui leur collent à la peau et les définissent. Ils sont humbles et méconnus, et, paradoxalement, ils « squattent » et s'imposent dans la cour du Palais des papes. Toute la famille Deschiens s'installent dans la Cour d'Honneur du Palais des papes, avec leurs cabanons et leurs fournitures récupérées.

C'est évident, qu'après Gérard Philipe et Maria Casarès, les personnages de la famille Deschiens sont des inconnus peu dignes d'être honorés. Ils incarnent des personnages ordinaires, tirés de la rue et de la société, et non des personnages ancrés dans l'histoire. Ils ne sont pas en conformité avec les lieux où ils vont s'installer et se produire.

4 – L'évènement du Jeudi, *La cour d'honneur jetée aux Deschiens...*, 29/06 – 05/07/1995

5 – NICOLET, Sylvie, *Et que « les Deschiens » ne sont pas nés de la dernière télé*, INFOMATIN, 07 – 30/07/1995

Les personnages bricolent pour afficher leur bonheur, et faire revivre leur histoire, qui n'a rien à voir avec la grande Histoire. Ils n'ont pas à penser et à s'imposer et ils se trouvent collés à leurs objets, et seuls dans leur monde sans se rendre compte de l'existence du monde extérieur. Ils sont, effectivement, des anti-héros, ils constituent l'opposé des héros dramatiques. Ils vivent dans leurs placards et expriment certaines vérités élémentaires.

Les pieds dans l'eau est l'histoire d'un groupe de banlieue, bloqué entre leurs placards et leur petit jardin encombré d'objets et d'animaux. Les six locataires vivent entourés de clôtures et se donnent pour mission d'améliorer leur quotidien, pour se sentir heureux et comblé de joie. Les rapports de voisinage s'enveniment à cause du déversement de la lessiveuse, puis à cause de la pluie, l'orage leur fait comprendre que « rien ne sert de posséder, il faut jouir à point. »⁶. La pièce traite une partie du *Grand ordinaire et petit ménager*, avec des personnages hétéroclites, qui se font traîner et dominer par les objets. Ils sont conditionnés par un quotidien médiocre et encombrant. Entre placards, étagères et lessiveuses, ils effectuent les gestes les plus banals, mais les plus élémentaires et les plus importants pour leur survie. Leur vie est réduite à des bricoles, et ils paraissent affreusement abandonnés et seuls.

Les personnages ne sont pas d'aplomb mais en total déséquilibre. Ils sont différents et à la recherche permanente du bonheur et du confort, il s'agit d'une reconstitution d'une vie sociale, loin de la foule, à l'abri du regard et du monde extérieur. Saladin, le bricoleur endurci, équipe la porte de son jardin d'un interphone et son placard d'une télécommande ; Philippe Duquesne occupe ses journées et son temps à boire du vin rouge de mauvaise qualité ; François Morel, le voisin, transforme son placard en cabine téléphonique et fait le malin dans son coin. Les autres farceurs viennent compléter le tableau et contribuent à ces bricoles, pour se donner une raison d'exister et se sentir en harmonie avec soi-même et avec les autres. Ils sont entraînés de faire le propre autour d'eux, ils heurtent les verres, vident les cages à oiseaux, déplacent les poubelles, roulent les chariots... etc.

6 – M.N.TT, *chronique du grand ordinaire et du petit ménager*, Midi Libre, Jeudi 27 février, 1992

Yolande Moreau est vêtue comme une femme de ménage, un roman photos à la main. Elle paraît innocente et calme, un sac plein de poireaux dans l'autre main, une main maladroite qui la gêne apparemment, des socquettes dans des souliers usés, et des marques de sang sur sa robe et ses mains. Elle montre comment faire un pot-au-feu avec des poireaux et, tout en gardant son innocence et en affichant son bonheur et sa jouissance ; cette affaire s'avère très compliquée, mais la comédienne captive l'assistance par sa carrure et son regard étrange, et donne à son rôle une certaine poésie.

Lorella Cravotta est axé sur son chien, tantôt elle lui parle comme à un confident à travers son sac, tantôt elle le torture et le punit, et Jean-Marc Bihour bricole une machine d'où sort une fumée blanche. Tout le monde fait et refait les mêmes gestes quotidiens, ils reprennent leurs bricoles : Saladin mesure un mur avec un mètre-ruban, Morel fait une ébauche, manque une coupe et se blesse. Saladin place la vasque et les bols. Le bricolage de Saladin, quand il répare sa porte avec insistance dérange ses voisins et crée des disputes et des accrochages. Duquesne boit et ronchonne tout le temps, pour finir, deux portes le cognent, il sort et tire sur tous avec son pistolet, et même sur son pied. Tel est le quotidien de ces gens, seuls mais dans une médiocrité qui n'est pas sinistre.

François Morel, Olivier Saladin et Jean-Marc-Bihour se livrent toujours à des tâches ridicules avec une minutie excessive. Lorella Cravotta communique avec son chien à travers le cabas et le caresse comme un enfant. Yolande Moreau explique sa recette et n'arrête pas d'agiter et de frotter sa jupe à fleurs, avec Bihour elle s'occupe de la machine, la lessiveuse qui ne cesse de jeter de la fumée blanche. Tous les personnages répètent qu'ils sont heureux et se sentent bien dans leur coin isolé surtout après une réconciliation, quand ils évoquent les malheurs extérieurs pour se convaincre qu'« on est bien, ici. »⁷. Tous les samedis dimanches, ils se permettent de faire la fête et d'avoir une vie sociale, avant de retourner à leur vie solitaire d'exclus. Ils luttent et doublent leurs efforts pour afficher leur satisfaction

7 – SALINO, Brigitte, *Deschamps pour tous, Grande Halle de la Vilette, L'ÉVÈNEMENT DU JEUDI, 9 AU 15 AVRIL, 1992*

et leur bonheur. Leur talent et leur maîtrise des tours acrobatiques, au milieu de seaux en plastique, confère à la pièce un aspect burlesque d'un humour unique et personnel.

L'humour ambivalent et la performance absurde

Il s'agit d'un humour qui défait tout autour de lui, sans falsifier ni exclure la vérité. C'est un humour farcesque, un humour de situations, il est à la fois ridicule et dramatique. Il est ridicule dans le sens où il aborde les manies et les obsessions des petits gens, sous la forme de gags inédits et communs, et il est pitoyable et touchant dans le sens où la vie dépend de toutes ces petites choses, qui sont récurrentes mais importantes pour un confort et un bonheur possibles. Les gags font partie de l'humour, un humour virulent et doux comme la scène des pieds de François Morel dans l'eau de la bassine, et celle du chatouillement de Saladin par la perceuse, ou celle de la serviette accrochée à la bouche de Duquesne, et tirée par François Morel qui fait fuir Philippe Duquesne.

L'humour est lié au bric-à-brac d'objets divers et vieux entraînant des chutes et des catastrophes qui frôlent l'horreur et l'effroi. Il résulte des gags qui se succèdent, et souligne ce côté farcesque, en mettant en valeur le jeu d'acteur et cette maladresse qui est la loi du ratage. Les gags s'enchaînent avec le bricolage des uns, les manies ménagères des autres, l'alcoolisme et les numéros clownesques. Saladin excelle à dessiner un portrait caricatural autour de sa personne et de son bien-être, il se soigne les dents avec le tournevis et la perceuse. Il se regarde et raccroche le miroir derrière la porte, tandis que Morel appuie sur la porte de sorte qu'il cogne et se fait mal. Ce genre d'accrochage est fréquent, il permet de passer d'une action à une autre, de construire ou dessiner des tableaux et de les relier les uns aux autres. Ils nous renvoient à la farce et à l'art de la pantomime, un des éléments de la farce des Deschiens.

Morel, Lorella et Saladin forment un trio comique, en se basant sur des numéros clownesques. Lorella imite les essuie-glaces, les embouteillages, et Morel imite, lui aussi, les essuie-glaces. Avec un certain agacement, Saladin imite à son tour la mobylette, le gros

porteur, l'atterrissage, le crash et la bruine qui tombe. Lorella continue à les entraîner dans des situations burlesques, elle apporte la purée, la pose sur la table. Morel hume, se penche et fait tomber ses lunettes dedans, tandis que Saladin fait tomber son œil de verre dans la purée. Ils descendent du mur, Morel s'égare et Saladin le reconduit, il récupère ses lunettes dans la purée et les lui met. Morel continue à se cogner dans sa porte. Saladin remonte et met son œil qu'il a récupéré, l'œil retombe et Saladin le suce et le remet. Sans oublier la scène de la table roulante, et Lorella qui mène une danse du balai en le manipulant dans tous les sens. Sa sortie avec sa table marque la fin de la musique.

Duquesne, à son tour, pose le casier de bouteilles dans le chariot. La machine ne marche pas, elle démarre au bout du troisième coup. La fumée monte, il l'arrête. Le bruit se déclenche, et la machine ne redémarre qu'après le coup de pied de Duquesne. Un verre se remplit et s'échappe de la machine, que ce dernier boit. La fumée s'échappe, Duquesne donne un coup de pied, et le cubi se remplit en entier. Yolande Moreau et tous les autres farceurs ont construit leur jeu autour de ces petites choses, des variations minimales de mouvements. Ils mettent en avant la maladresse et le ratage, qui supposent un travail précis, et dégagent un comique banal mais décalé. L'humanité surgit à travers le ridicule de ces personnages médiocres, « C'est la bêtise que j'attaque, pas mes personnages. »⁸, confirme le metteur en scène. Leur jeu consiste à présenter les gens, de petites gens, et à attirer l'attention sur leur petites vies misérables, faisant ressortir le côté nostalgique de leur passé et cette envie de s'accrocher à un objet ou à un autre, pour maintenir leur style de vie et leur rêve d'atteindre le confort et le bonheur. Ce jeu est tellement subtil qu'il met en valeur le côté humain de chaque personnage, membre de cette grande famille, « Ce qui m'intéresse dans le théâtre, c'est faire sortir l'humanité, sinon ça ne sert à rien. »⁹, explique Yolande Moreau.

8 – LACOMME, Jean-Pierre, *Deschamps éclabossant*, JOURNAL DADIMANCHE, 16/07/1995

9 – CARRAZ, Danièle, *op cit*

Les objets et les animaux chez la famille Deschiens

Le décor est composé d'objets courants appartenant au quotidien des personnages, des chaises de camping, de cages à oiseaux, des torchons et des serviettes pour essuyer et s'essuyer soi-même, de casiers à bouteilles, de cubitainers de vin rouge, des fils électriques, des palissades et des toits de cabanons. Tous ces objets donnent l'apparence d'un lotissement sous-développé. Le ciel fait partie du décor, une confrontation entre un faux ciel et le ciel de la famille Deschiens est évidente dans ce genre d'endroits, d'où l'installation d'une rampe pour la pluie. La vaisselle fait partie, aussi, des objets qui accompagnent ces banlieusards dans leur quotidien : saladier, table, assiettes, serviettes et verres. Un bruit permanent qui souligne la prédominance des objets sur les personnages. Ils conditionnent leur existence et les rend dépendants.

Cette dominance des objets est à la fois courante et tragique ; l'objet, ici, est aussi détraqué que son détenteur. L'intérêt, que les Deschiens porte pour aux objets, vient de cette volonté de familiariser et de lier les humains aux objets. Ils soulignent ces années de service et de loyauté qui les unissent. Les objets forment une partie de ces gens, ils peuvent les présenter sous leur vrai jour et raconter leur histoire et leur vécu. Ils deviennent des éléments indispensables pour l'accomplissement de leurs tâches ménagères et leurs bricolages. Quand les personnages s'attablent, Yolande Moreau les sert, puis Lorella range tout, aspire la purée et sort avec son aspirateur et sa table roulante qui ne la quittent jamais. Chacun est attaché à un objet quelconque comme à son double, ou à son compagnon.

Dans un amas de vieux objets hétéroclites, des cages et seaux en plastique, des antennes pourries..., les personnages accumulent leurs rêves qui sont bricolés pour l'un, astiqués pour l'autre, ou bus sans modération pour le troisième. Les objets, comme les meubles, se manifestent et s'imposent affreusement. Lorella Cravotta apparaît en train de sortir et de s'installer dans la cour. Elle possède un sac à chien, elle parle au sac, tantôt tendrement, tantôt violemment. Le sac est un objet collant au personnage, elle le considère comme son confident, ou son double. Lorella accroche son sac, mais continue à communiquer avec lui ; il pourrait changer de rôle et devenir son ennemi, d'où cette agressivité permanente, quand les choses ne vont pas.

Le réveil fait partie des objets qui apparaissent au départ. Il marque l'intervalle entre chaque apparition des personnages. Il constitue un repère pour tous les personnages, et un objet indispensable pour marquer les pauses entre les différents tableaux. Le réveil sonne, et Saladin sort de son placard. Aussitôt, le réveil se bloque, et les essais s'enchaînent pour le faire marcher. Tous ces essais sont suivis d'échecs et de déceptions. Le réveil recommence à sonner, subitement, et Morel apparaît et rentre. La machine ou la lessiveuse est omniprésente, elle fait partie du décor. Yolande Moreau apparaît avec sa lessiveuse, elle nettoie le placard de Duquesne et sort vingt bouteilles de vin. Cet élément est important dans le quotidien de ce buveur invétéré ; Duquesne reprend le cubi et en boit, aussitôt qu'il est sorti de son refuge et de son placard. Le retentissement du bouchon du cubi retient l'attention et marque l'influence du vin et son importance dans la vie de ce personnage, sa vie même tourne autour de cet élément et en dépend.

Jean-Marc Bihour apparaît à côté de Yolande Moreau auprès de la machine, leur vie est chronométrée autour de cet objet qui tombe en panne tout le temps, et les réparations n'en finissent pas. La porte, l'interphone et le téléphone sont les moyens de communication entre les voisins ; Saladin sort avec ses outils de bricolage, dont il ne se sépare jamais, tels la perceuse et le marteau. Il répare la porte, les essais et les coups se poursuivent et la fermeture ne se fait qu'à la troisième fois. Les habitudes de ces gens sont toujours les mêmes : Saladin est collé au mur comme Morel sur sa chaise, Lorella à sa table, et Duquesne à son cubi. La bassine, aussi, est un objet très important. Elle est l'élément déclencheur de différentes situations de conflit, comme d'entente entre les personnages.

Tous les personnages se concentrent sur les pieds de François Morel dans une bassine. Le rapport de familiarité est immédiat avec cet objet, elle a un effet de plaisir et de séduction sur le personnage, parce que c'est un élément inhérent à son quotidien. Saladin reçoit un jet d'eau ou la bassine en pleine figure, et le commentaire de Morel l'énerve. Saladin, comme Duquesne, est le souffre-douleur de Morel ; il l'appelle pour le distraire, pour vider enfin la bassine derrière le mur. Lorella, est devenu elle-même le souffre-douleur de Saladin. Elle l'était, au début de la pièce ; Saladin nettoie et souffle les poils de son rasoir sur cette dernière. A côté de ces objets, le bruit complète l'image du quotidien de ces gens. C'est le bruit d'objets tels la chasse d'eau, la perceuse, le marteau, les verres qui

les verres qui se heurtent, la machine qui démarre, les pieds dans l'eau, la danse sous la pluie, les accrochages à travers la palissade du jardin... A chaque danger extérieur, ces objets s'imposent dans la vie de ces gens. Ils contribuent à leur survie.

La présence des animaux frappent dès le commencement du spectacle, tels que les mouches et les chiens. Les chiens vont et viennent, tandis que l'accordéon commence ses premières notes. La présence et l'aboïement des chiens s'accordent petit à petit avec l'accordéon et la mélodie s'installe. La lumière monte durant cet accord spontané entre cet instrument et ces animaux, qui font irruption dans la scène. Et quand le son de l'accordéon s'affaiblit et s'éloigne, les chiens, eux, persistent à aboyer et à se manifester sur scène. Devant ce tableau, un autre tableau attire dès le départ l'attention et la curiosité de l'assistance. Les personnages, manifestement, se présentent ; François Morel sort de son placard, puis il crie, peut-être pour marquer son territoire.

Le placard de Saladin, à son tour, s'ouvre, et l'acteur apparaît. Les deux farceurs font les mêmes gestes, ils ressortent, puis, crient, referment le placard, rouvrent et referment encore le placard. le rapprochement entre les deux scènes est évident, les chiens aboient et les acteurs crient comme pour transmettre un message. Comme les objets, les animaux deviennent familiers et proches des personnages, mais les relations peuvent se détériorer et le conflit s'installe. Morel prend le sac de chien et lui parle. Les tentatives de dressage échouent et Morel range le sac. L'interaction s'engage entre Morel et le chien : le chien réagit, pleure et aboie, et Morel siffle en guise de dédain. A cause du pipi du chien, la guerre est déclarée. Morel agacé, rend le sac à Lorella.

Lorella, à son tour, parle au sac qui se trouve sous la chaise, elle peut se livrer à son sac, comme elle peut communiquer avec son chien. Morel et Saladin s'assoient à côté de Lorella, Saladin fait le chien et se fait coincer la main dans le sac de chien. Un combat s'engage entre l'homme et l'animal, et finit par les cris de Saladin et le bruit d'un os brisé. Lorella, alors, frappe et donne des coups sur le sac. L'affection peut facilement se transformer en torture et en vengeance. Elle jette, finalement, le sac derrière le mur et tout le monde se retire, sans faire attention aux plaintes de Saladin. Cette scène est semblable à celle où le chien de Duquesne proteste et fait des grimaces, lorsque ce dernier mange deux fois dans la boîte de Canigou.

Le déplacement des personnages en masse sur scène est assimilé à une ruche. Les sorties et les rentrés se succèdent et les accrochages aussi. Avec Yolande Moreau, le public assiste à une scène entre Jean-Marc Bihour et les mouches. Ceux-ci, comme les animaux, font partie de leur vie, ils sont leurs compagnons et ils peuvent se transformer en ennemis. Yolande est vraiment désarmée devant ce spectacle. La lutte intérieure de Bihour est une bataille contre lui-même, et traduit le trouble et le malaise de l'être. Cependant, Duquesne prend le dessus et écrase ces bêtes qui le gênent. La souris fait partie, elle aussi, des animaux qui ennuient les personnages dans leur quotidien ; Les cris de Lorella poussent Saladin à attraper la souris, il agite et lâche l'animal au niveau de la bouche de Duquesne qui s'étouffe, la bête est extraite de sa bouche par Saladin. La scène finit dans l'apaisement général, les choses rentrent dans l'ordre et les gens reprennent le cours normal de leur vie.

Et la pièce finit par le chant d'oiseau, un animal apprivoisé et familier dans l'entourage des Deschiens. Après la soirée africaine, c'est le chant d'oiseau qui prend le relais et accompagne l'accordéon, il continue, donc, jusqu'aux dernières salutations. Les personnages saluent en chantant ; et avec des partitions bien à eux, ils composent une musique « de chiens » qui confirme au public la similitude entre les deux espèces.

Le langage : bruit, musique et danse

Le langage est découpé en morceaux, qui servent à recomposer une polyphonie où les différentes voix se combinent, s'accordent pour trouver un rythme. Il se présente sous forme de phrases courtes, ou interrompues par des moments de silence hésitants. Les personnages sont dépassés par les événements extérieurs et il leur faut un temps pour voir, et un autre pour répondre. La parole est réduite, à des mots et à des bouts de phrases insultants. Mais le vocabulaire reste insuffisant devant leur état d'esprit et leurs réactions brusques, il est remplacé par la pantomime. Ils miment tout, leurs désagréments et leurs moments de joie. Ils articulent à peine et rient pour dire qu'ils sont heureux et biens. Les rires se transforment en cris et protestations en cas de riposte ; François Morel frappe dans

le placard pour contredire l'attitude de Saladin. Tout le monde gesticule, puis ils disparaissent chez eux ou derrière la palissade du jardin.

Les personnages se jettent à cœur perdu dans des manœuvres passionnantes et incroyables ; les moindres gestes, qu'ils exécutent, provoquent du bruit. La vie grouille au bruit d'une perceuse électrique, les verres qui s'entrechoquent, les bouteilles du vin rouge qui bougent lors du déménagement des casiers, la lessiveuse qui casse tout et jette une fumée blanche, les portes qui claquent... etc. Elle grouille, aussi, en présence de ces animaux : l'aboiement des chiens et le miaulement des chats accompagnent l'accordéon dès le lever du soleil et le commencement de la pièce. Le bruit, provenant d'objets, accompagne effectivement la musique et rime avec la danse.

Saladin se trouve dans une situation délicate, il est bloqué sur son lit mécanique. Morel, qui joue le malin et supervise toujours le travail des autres, entend les appels de Saladin et manipule le compteur, pour le débloquer et le sortir de cette situation. Les différentes manœuvres engendrent différents bruits de différents objets tels que la perceuse, ou le jet d'eau... ; ces incidents et ces bruits accompagnent la musique et le positionnement de Saladin. Tous ces éléments présentent une image tout à fait intenable mais drôle et unique. Un peu plus tôt, le claquement des portes de leurs demeures créent un rythme et une musique électronique : la danse commence avec Lorella et sa table roulante. Elle l'ouvre, l'avance, fait un tour avec, la présente de côté, la passe devant, la referme, la balance et la sort. Le claquement de la porte du mur entraîne l'arrêt de la musique et du bruit d'eau.

Philippe Rouèche vient, avec son accordéon, pour équilibrer les tableaux présentés, ou marquer une transition entre les différents tableaux. La musique vient adoucir la vue de ces êtres infortunés, et de ce qui leur arrive de désastreux au cours de leur vie misérable. Après l'imitation du crash et de la bruine, l'accordéon joue et Yolande Moreau l'accompagne. Elle chante le blues, ou son blues. Elle danse, aussi, en imitant les claquettes et tombe. L'accordéon cesse de jouer et la pluie cesse aussi. Yolande Moreau est une grande rousse, au regard bleu effrayé ; elle ressemble à une chienne, un caniche nouveau-né. Dans la cour, elle est assimilée à une princesse, elle est toujours emportée et entraînée par la

musique. « On devait toujours avoir la musique pour être grand avec les petits personnages. »¹⁰, explique Yolande Moreau.

La musique et la danse peuvent se conjuguer pour souligner le talent des comédiens. Les comédiens s'inspirent d'un opéra-comique, dont le sujet et le style seraient légers et faciles. Morel mime une guitare, il chante, marche et danse. Le chant d'oiseau l'accompagne. Yolande Moreau marque son entrée en dansant, tandis que Duquesne se déguise en cowboy, le rodéo crée le rythme et tout le monde chante la mélodie. Lorella et Saladin entrent, et rament comme sur une gondole, et Bihour, Morel et Yolande Moreau dansent. Bihour chante avec l'accordéon et les autres apparaissent, ils chantent et disparaissent sauf Duquesne qui reste, le pistolet à la main. Cette scène sera suivie d'une autre scène, où les deux personnages féminins sont déguisés en majorettes.

La musique commence par le tonnerre, l'aboiement des chiens et la pluie. Après la sonnerie du téléphone, Bihour et Rouèche apparaissent, avec une caisse et un accordéon. Ils s'installent et commencent à jouer les premières notes. Tous les autres personnages s'installent et Lorella et Yolande dansent. Duquesne fait son entrée, Morel et Saladin le suivent et dansent avec des plumeaux. La musique change de cadence, elle devient plus douce. Les femmes ne s'arrêtent pas de danser, les hommes dansent aussi tout en marquant un temps pour se lever, pour se rasseoir. Duquesne tire trois coups de fusil qui marquent la sortie des personnages et la fin de la musique.

Duquesne continue sur un gag et une musique pour les jeux télévisés. Lorella joue le rôle d'une présentatrice et Duquesne joue à l'orgue électronique et produit du bruitage, à la manière de Charles Chaplin. Saladin et Yolande se présentent comme des candidats. Lorella chante, Duquesne improvise et Saladin devine et trouve le titre. Les chansons se succèdent : Mamie blue, Ouabada, Coucouroucoucou, Les Dalton, et les applaudissements suivent. Yolande est à l'abandon, elle part et Morel reprend sa place. Le jeu s'inverse, dès les premières notes, Morel trouve et Saladin doute. Morel continue à répondre brillamment,

10 – Idem, *op cit*

chante et danse pour exprimer sa joie. Il part vers la fin, Saladin aussi, et enfin Duquesne enlève sa veste et achève son rôle en sortant du mur.

La pièce décrit, effectivement, une existence interrompue par des morceaux musicaux, les personnages s'impliquent avec enthousiasme et passion, avant de reprendre le cours normal de leur vie. Ces moments de détente et de fête sont indispensables à leur existence monotone et surchargée d'activités sans fin. Lorella et Yolande animent une soirée africaine, la lumière apparaît comme le ciel du sud, sous la pluie ; tout fonctionne grâce à une foi poétique, le moteur de toutes les créations. Tous les personnages disposent des objets et en font des percussions et des instruments pour une soirée d'été. Yolande Moreau et Jean-Marc Bihour se servent de la machine ou de la lessiveuse, Duquesne tient un saladier de haricots, François Morel heurte et entrechoque les bouteilles, Lorella manipule deux couvercles de pots de confiture et Saladin joue avec une baguette et un pot.

Tous ces objets et les manœuvres qui en résultent créent un rythme déréglé, puis cela s'organise et s'accorde peu à peu pour une partition et une composition musicale. Philippe Rouèche arrive et l'accordéon accompagne toutes ces percussions, Yolande et Lorella chantent, sous une lumière africaine. Lorella danse jusqu'à entrer en transe, et Duquesne lui jette des haricots secs. Le cri africain de Saladin vient relancer la musique après un court silence. Les personnages inversent et bouleversent ce tableau festif, Yolande injurie le public et sort. Une querelle éclate entre Lorella et Duquesne en Africain, Lorella sort avec les autres aussi y compris Bihour qui disparaît dans la machine. C'est Duquesne qui marque le rythme avec son coude sur le placard en même temps que la pluie tombe. Il abandonne finalement, tandis que l'oiseau commence à chanter. Duquesne s'écroule derrière le mur et un long bruit de bouteilles vient accompagner, et le son de la pluie, et le chant d'oiseau.

Tous les spectacles racontent des histoires qui se ressemblent et se rejoignent parce qu'elles traitent le quotidien de petites gens, mais elles sont différentes, avec des personnages et un contexte différents, hormis le style de jeu et l'humour burlesque qu'ils mettent en avant. Dans ce spectacle, les personnages sont seuls et médiocres certes, mais leur médiocrité n'est pas sinistre. Les éclats de rire sont libres et dépourvus de tristesse profonde et de malheur. La vie, justement, peut être synonyme de joie, d'assouvissement et

de plaisir. Le public ne s'inquiète pas du sort de ces individus, mais il prend part au jeu et au plaisir. Tout le monde s'amuse, les comédiens, le musicien et le public. Jérôme Deschamps a su étonner son public, apporter une satisfaction physique et morale à l'issue du spectacle : c'est après une longue journée de travail, de labeur et de persévérance, que viennent le bonheur et le réconfort « en trempant les pieds d'eau ».

Quatrième pièce : La Cour des grands

La conception de la pièce et le théâtre de la famille Deschiens

La Cour des grands a été créée au Printemps 2001 au Théâtre National de Bretagne à Rennes et La Rochelle. Il a été réalisé pour Don Kent avec la participation de plusieurs acteurs : Catherine Gavrilovic, Robert Horn, Hervé Lassince, Nicole Monestier, Yves Robin, Patrice Thibaud, Luc Tremblais et l'accordéoniste Philippe Rouèche. On assiste à l'un des plus amusants et des plus attachants spectacles de Jérôme Deschamps et de Macha Makeieff. Le spectacle témoigne, de la façon tragi-burlesque, à travers ces personnages, de l'existence des gens et de celle de l'humanité ; « Jérôme et Macha choisissent le rire pour traduire la détresse et la précarité des humbles que la conscience étouffante de leur défaite achève d'écraser. »¹.

Cette pièce comique dégage une atmosphère particulière. Loin du registre traditionnel, les Deschiens ont pu présenter le théâtre différemment et moderniser la farce. La pièce décrit un monde pitoyable et ridicule, où les personnages sont nostalgiques et s'accrochent à des rêves ou à de petites réussites révolues. Ils reviennent sur des petits instants de bonheurs, uniques et individuels, pour se démarquer des autres et se sentir très importants. C'est la réunion de personnes dans un lieu invraisemblable, qui a l'air d'« une salle de fêtes où l'on fait des cours de conduite et de secourisme, gymnasium improvisé, lieu mal affecté, déqualifié... »² comme l'exprimait Macha Makeieff. Le lieu, cet espace clos, permet de découvrir le mode de vie des personnes qui vivent ensemble, ils sont en confrontation perpétuelle avec eux-mêmes, avec les autres, avec le monde et face aux conditions d'une vie difficile.

1 – RASPRENGEAS, Jean Claude, *Reine de la chine*, in théâtre magazine, Télérama n° 2705, 14 Novembre, 2001, p 64

2 – ICHER, Bruno, *La cour des miracles*, in théâtre national de Bretagne, Rennes, 2001, Libération 17 Décembre, 2003

Avec *La cour des grands*, l'équipe d'acteurs est renouvelée à l'exception de Robert Horn, Philippe Rouèche et Yves Robin, un des personnages des *Pensionnaires*. C'est un spectacle optimiste à l'encontre des *Pensionnaires*, qui est un spectacle triste et pessimiste. Il traite de la réussite et de la reconnaissance de cette réussite, comme des différentes prouesses sociales et musculaires ; en même temps, il évoque l'échec de ces huit personnes qui ne vont pas au bout de leurs tentatives de prouesses. Ce spectacle est une satire de l'idée de la réussite, sous toutes ses formes. Les personnages s'initient à toutes les disciplines, avec la volonté d'être meilleur. Toutes ces démarches sont vouées à l'échec, mais ils demeurent meilleurs dans tout ce qu'ils ratent. C'est une autre forme de poésie, une poésie échappant à leur contrôle et au contrôle de leur volonté, « On essaie de transmettre aux gens ce regard plus poétique, plus drôle, sur le quotidien. »³.

La Cour des grands est assimilée en quelque sorte à la cour de récréation, où les acteurs sont comme des enfants qui imitent les adultes, pour avoir leur propre identité et se démarquer des autres. Les deux metteurs en scène, à travers ce spectacle, ripostent contre « le dogme du muscle tendu et la religion du mental d'acier »⁴, et s'insurgent contre cette exigence vis-à-vis des enfants et des adultes. Les deux metteurs en scène se servent, donc, de scènes de courage et de bravoure pour parler de l'angoisse et de la faiblesse des gens dans certaines entreprises, « Nous sommes partis de l'idée de performance : on demande aux gens d'être en forme physique, mentale, (...), d'être toujours le meilleur dans ce qu'on fait. Malheureusement, on constate souvent que l'être humain souffre de ne pas être parfait. »⁵.

3 – LATAPY, Serge, *op cit*

4 – TADDEI, Michèle, « *la cour des grands* » ou *les Deschiens parmi l'élite*, Du 13 au 30 mars à la Criée, 2002

5 – DUGAS, Alain, *La cour des grands*, production national de Bretagne, Deschamps et Deschamps, jeudi 23, vendredi 24, samedi 25 Mai, 2002

La Cour des grands est un monde qui rassemble bêtes et gens, et toutes sortes de personnes, le feignant, l'indécis, l'Homme-cheval ou l'Homme-chien, les canards, le concierge, dans une comédie aussi fantaisiste que représentative du ridicule des caractères et des mœurs de la société. Entre beauté, enchantement et ratage évident, ce spectacle présente des tableaux merveilleux de gens issus d'une classe sociale ordinaire, avec leur fragilité intrinsèque et touchante. Ce sont les gens de la société et de la rue qui transmettent à tous, à travers eux, que la vie n'est qu'une pantomime. A l'aide d'objets fétiches qui les ont accompagnés toute leur vie, ils présentent un récit complet de leurs aventures et de leurs mésaventures, leurs épreuves et leurs hésitations habituelles, dans une atmosphère fantaisiste.

Cette pièce aborde le thème de l'optimisme, avec gaîté et enthousiasme, à travers différents tableaux, qui sont une succession d'évènements et de différents destins, que le public pourrait reconnaître parmi les leurs ; c'est aussi l'enchaînement de scènes de courage et de défi de gens qui veulent se dépasser et aller au-delà de leurs limites pour s'inscrire dans la cour des grands et des excellents. Elle met en scène les prouesses de gens déformés et en totale discordance avec le monde qui les entoure. Ces personnages ne sont pas des gagnants, ils comblent leur solitude en préférant appartenir à la cour des grands et s'y imposer. Chacun a ses valeurs qu'il impose et protège. Leur préoccupation est de dépasser leurs handicaps et d'être parmi les meilleurs dans cette grande cour.

Jérôme Deschamps et Macha Makeieff sont des artistes et des peintres qui décrivent l'âme humaine et ses rouages secrets. Ils mettent en scène toutes les espèces humaines et les rapports qui s'établissent entre eux, des moments d'entente mais surtout des rapports de conflit. La pièce raconte des choses banales, les occupations insensées de gens médiocres, qui veulent arriver aux dépens des gens faibles et vulnérables. Elle met en lumière, aussi, ces comédiens, dont les personnalités contrastées vont rendre toutes ces nuances et enrichir les tableaux qui défilent tout le long de la pièce. L'idée de la réussite est omniprésente, elle est porteuse de chimères et d'espoirs pressants. Le spectacle apporte de la joie malgré les difficultés, les affrontements dont ces gens font preuve pour être parmi les

élites et malgré les humiliations qu'ils n'ont pu éviter, « Au-delà des difficultés concrètes, de tous les affrontements, nous faisons entrevoir un ciel. »⁶.

La famille des Deschiens a créé un théâtre différent, où le langage corporel est aussi important que la parole ou la langue, qui se limite à quelques interjections. Le rôle des deux metteurs en scène est lourd, Jérôme Deschamps est toujours avec les comédiens, il s'appuie sur les improvisations et compte en tirer la matière du spectacle ; Macha Makeieff est toujours à la recherche des objets, qui contribuent à la composition d'une œuvre théâtrale. Les personnages sont libres, ils viennent avec leurs créations et leurs idées, ils travaillent sur des choses intimes et individuelles, en relation avec leur enfance ou toutes les étapes de leur vie. Jérôme Deschamps se focalise sur la tonalité des rapports entre les personnages, soit des querelles, soit des scènes d'entente et de complicité. Le travail est comme un trait formé de points, qu'ils cousent avec tous les moments qu'ils ont vécus. Les personnages expriment leurs émotions en répétition et sur scène, l'intuition aide à établir le lien entre tous les éléments.

Le spectacle se précise, donc, pendant les répétitions et s'écrit avant même la représentation. Patrice Thibaud imite le chien que son grand-père élevait et dressait, et Nicole Monestier imite le petit rat, le jeune élève de la classe de danse de l'opéra, parce qu'elle rêvait d'être danseuse de ballet. Le travail des deux metteurs en scène commence par relier tous ces éléments pour relater une histoire ou des histoires diverses. Après, tout devrait se régler et se chronométrer à une seconde près, pour que le spectacle soit léger et agréable à voir. Un grand travail de filage se poursuit, sans relâche.

La Cour des grands est un spectacle farcesque, d'où la présence de différents genres artistiques, des numéros de cirque, du mime, de la chanson et de la danse. La pièce a la forme du music-hall, les huit comédiens chantent en plusieurs langues, en japonais, arabe, anglais et français. La chanson vient adoucir et embellir le tableau de ces personnages

6 – ANGEL, Pierre, *Les turbulents, créateurs des Deschiens présentent leur dernier spectacle à Chaillot*, l'agenda de TETU n° 12, novembre 2001

misérables ; ils arrachent le rire et l'émotion de chaque individu. Ce spectacle est fabriqué de la même manière que les autres spectacles : « (...) un théâtre du geste, avare de mots, à base de saynètes et de gags visuels, ponctué par des musiques ou des effets sonores. »⁷. Entre sketches, pantomimes, chansons et danses, les comédiens se livrent et se confient dans la solitude, le mécontentement et l'inquiétude, et les petites saynètes qui s'enchaînent nous renvoient au registre de la farce.

En effet, ce spectacle ou cette farce raconte la fragilité, l'échec, l'intention du sublime. Les personnages veulent être magnifiques, et ils sont bouleversants dans leur prestation. Le théâtre de la famille Deschiens est un théâtre d'instinct, il est composé d'émotions diverses et de morceaux ou de bouts de vie de chacun. Les acteurs interprètent une forme d'humanité innée chez l'homme, ils sont acteurs d'une violence, d'un instinct le plus radical et le plus fondamental chez l'être humain. Ils lâchent des bouts de vérité, ridicules et semblables à la vie de beaucoup de gens, dans l'assistance et ailleurs.

Le spectacle englobe tous les arts et en fait une farce contemporaine complète et riche, qui a pour références de grands auteurs. Il s'inspire de l'univers de Jacques Tati, il est visuel et peint différents tableaux de la vie ordinaire des gens, qui ne sont pas conscients de la banalité de leur existence. Il s'inspire, aussi, de l'univers du music-hall, avec des chansons revisitées et des mimes parfaits. Les comédiens expriment les inquiétudes, les passions et les rêves qui appartiennent à tout le monde. Les sanglots et les rires s'entremêlent devant leur prestation généreuse pour se soustraire au désarroi de la solitude qui les ronge. Il s'agit d'une représentation d'un monde en miniature, inspiré par un monde normal identique à la vie réelle. C'est une description des gens, qui imposent leur envie et leur volonté d'exister, et qui veulent être les meilleurs atteindre l'excellence, à l'exemple des gens présentés dans les magazines.

7 – RASPRENGEAS, Jean Claude, *op cit*, p 64

La Cour des grands dépasse la satire de notre société. Les deux metteurs en scènes font une œuvre d'art, clarifiant les propos, aux dépens parfois de l'image. Les huit comédiens interprètent, d'une façon habile, un théâtre qui se distingue par l'absence d'intrigue, avec des chansons de cabaret, des danses, des chorégraphies impressionnantes et des gestes dignes d'un poème pictural. Il s'agit plutôt d'un théâtre qui donne de l'importance à l'image ou un ensemble d'images, les personnages sont dépassés par les événements et ne sont pas conscients du malheur qui leur arrive. Les deux metteurs en scène évoquent le « vertige », le décalage entre la volonté d'être heureux et le cataclysme qui les suit dans chaque mouvement et dans chaque démarche.

En effet, les personnages reprennent le même registre que les autres spectacles, ils traitent les mêmes décalages et les défauts des gens reconnaissables et marqués. Il s'agit, aussi, d'être des héros, et pour cela, ils s'éduquent et s'engagent dans des activités grandioses, impossible à réaliser. « La famille Deschiens raconte urbi et orbi l'horreur d'être quelqu'un. »⁸. On est devant un théâtre qui souligne deux ressorts comiques : un comique de situations et un comique de personnages, et parfois, et c'est le cas dans ce spectacle, les deux ressorts s'imbriquent et se complètent parfaitement.

L'humour ou le comique dans *La Cour des grands*

La Cour des grands est un spectacle nouveau, avec un style renouvelé et huit comédiens nouveaux et décalés qui s'inscrivent dans la tradition de la famille Deschiens. Un nouvel élan et un léger changement contribuent à la continuité du travail de cette troupe de théâtre. L'univers des Deschiens est l'union du comique, de la tristesse et de la douleur. Le comique est acerbe, il tire ses origines des premiers essais de Jérôme Deschamps sur l'art

8 – NOTTE, Pierre, in théâtre national de Chaillot, Rennes, Printemps 2001, p 16

du clown. Le but de ce comique est de montrer « Un théâtre du non-dit dans le « presque-dit.» »⁹. Le comique, aussi, est la combinaison de choses démunies, qui ont un vécu, et des êtres en totale perte.

La famille Deschiens traduit une autre façon d'aborder le théâtre, à l'encontre du théâtre traditionnel ; elle incarne l'anticonformisme et le non-concordance avec leur temps. *La Cour des grands* traite de la réussite, avec un humour corrosif et narquois, sur une mode kitch et de mauvais goût. A part la participation de Robert Horn, Philippe Rouèche et Yves Robin, que tout le monde connaît, de nouveaux acteurs font leur entrée sur scène, une entrée digne de grands artistes. Jérôme Deschamps et Macha Makeieff mettent en scène un humour absurde et burlesque, mais avec une autre tonalité ; un humour plus pitoyable qu'ironique. L'humour de la famille Deschiens est surprenant quand les stupidités s'élèvent au rang de la grandeur et du sublime. Leur regard et leur humour est corrosif, sans qu'il soit dépourvu d'affection et de compassion ; ainsi une connivence se crée au fil des répétitions et des créations entre les acteurs et les metteurs en scène.

L'humour, que *La Cour des grands* dégage, est un humour acerbe, non dénué de comique. Les personnages se révoltent contre la vie et ses contraintes par le biais du rire, « (...) – C'est un rire de confrontation, un rire sauvage, physiologique, donc sale. Il est aussi l'expression du tragique. »¹⁰. Le rire décrit l'échec des années de gloire, évoque aussi un passé révolu. L'humour vient de l'inconscience des personnages, de leur insuccès, et de cette persistance à croire à la gloire promise et facile d'accès, sans l'atteindre. Les personnages se déplacent frénétiquement, avec le seul but de réussir et de parvenir à leurs fins. Les personnages sadiques tels Patrice Thibaud et Nicole Monestier assistent, eux-mêmes, à leur ratage et à leur échec. La cruauté de cet humour réside, justement, dans

9 – ANGEL, Pierre, *op cit*

10 – DUGAS, Alain, *op cit*

le fait que les personnages ne se rendent pas compte de leur ridicule et leur défaite ; « Nous, on préfère rire de ce dont on devrait finalement pleurer. »¹¹.

L'humour, donc, résulte du comique physique de tous les personnages, d'où les différents numéros de bravoure, sans oublier la reprise comique de certaines chansons françaises qui leur collent à la peau. La pièce est un spectacle sobre et dépourvu d'ornement, la parole laisse libre cours aux injures et aux épisodes chantés. Avec « Ce soir on vous met le feu », les performances lyriques se succèdent, et en différentes langues. Nicole Monestier se déplace et entonne un air, en japonais, en dansant. Le langage des corps est primordial, Nicole Monestier danse le chant du cygne, avec toute son âme et son cœur ; Patrice Thibaud interprète différentes situations au moyen de monologues gestuels comiques et hilarants.

La Cour des grands est l'illustration du désastre, mais d'une façon poétique. Cette pièce marque le retour aux bases du burlesque et au registre de la farce, tout en renouvelant les cadres. L'humour est une fusion entre le burlesque, le non-sens, le cartoon, le mime, le chant et la danse. Les dialogues et les mots se font rares pour que les corps et les visages s'expriment amplement. Ce langage s'inscrit dans la tradition du comique de la famille Deschiens depuis leurs débuts. Un rire stimulant qui va en crescendo, pour briller et s'emparer de l'atmosphère. Ces personnages extravagants, avec leurs objets simples et familiers, présentent un humour créatif et burlesque, cruel et pathétique. L'humour, alors, manifeste une vraie affection et une sympathie vis-à-vis d'autrui. Il est composé de différents gags, d'imitations réglés et chronométrés, qui renforcent, effectivement, le côté farcesque de la pièce. Les gags sont divers et multiples, et les imitations aussi. Ils créent un comique de situations suivant les différentes propositions des acteurs.

La scène ou le gag du flamby entre Patrice Thibaud, le trompeur et le trompé, est éculé ; mais il a été retravaillé pour en faire un nouveau qui déchaîne le rire de milliers de spectateurs. La scène révèle la difficulté d'affronter l'autre, et la nécessité de se protéger de

11 – GERMAIN, Dimitri, *Des Deschiens de bonne compagnie*, LA DEPECHE DU MIDI, 1 Avril, 2002

cet autre, qui est un grand danger. Patrice Thibaud pratique le théâtre gestuel enseigné par Jacques Lecoq ; avec son jeu, Patrice Thibaud a essayé de se protéger de l'autre, mais c'est l'autre qui réussit à manger son dessert et à créer une situation pathétique, manifestée par les pleurs du vaincu. Les gags se poursuivent avec les balais brosses qui se transforment en patins à glace, une table qui devient une piste de ski où les skieurs font de magnifiques descentes, une prairie où les moutons se font brosser, un échiquier où se joue une partie serrée qui oppose deux individus dont chacun défend ses intérêts et veut gagner. Patrice Thibaud continue ses numéros clownesques en faisant passer son pied pour un enfant qu'il berce, ou en faisant passer ses jambes pour un cheval, ou encore en transformant les brosses en animaux fauves.

L'imitation est voulue et calculée. On assiste à la scène du concours de dressage avec Patrice Thibaud, des reprises des chansons de grands chanteurs français et américains tels que Claude François, Alain Barrière et Steevie Wonder. Hervé Lassince s'identifie à Steevie Wonder, un chanteur américain. Le ridicule, dans cette situation, émane du passage d'une situation très simple à une situation très impressionnante et inattendue de la part d'une personne marginale. En se prenant pour un grand chanteur, il entraîne tous les autres personnages à partager avec lui le plaisir d'être celui qu'il croit être. Patrice Thibaud effectue des gestes pour décrire une journée de travail, engage un dialogue avec ses pieds qu'il caresse et incarne un cheval et son cavalier pendant le concours de dressage.

Deschamps-Makeieff jettent un regard féroce et lucide sur l'espèce humaine. Robert Horn, l'écossais, le meneur de l'équipe, aperçoit Patrice Thibaud et Luc Tremblais en train d'imiter les animaux. Lui, à son tour, continue avec eux le jeu de l'imitation de l'espèce animale, surtout les chiens. Les acteurs font l'animal parce qu'ils se considèrent comme de pauvres bêtes. L'animal les interpelle sur la condition humaine et leur rappelle leur propre condition. La présence des animaux est un révélateur de la condition humaine. Leur présence exprime une certaine angoisse parce qu'ils ressemblent aux êtres humains qu'ils les font agir et s'interroger sur leur condition dans la société. Cette confrontation n'est pas anodine, elle révèle quelque chose de dérangeant qui pousse les gens à se poser des questions sur eux-mêmes et sur les autres. Les gags, finalement, sont imprégnés d'une poésie triste et fantaisiste.

Tous ces gags et ces trouvailles provoquent l'hilarité et l'émerveillement du public, ils traduisent la vie, qui est jeu et divertissement total, « Ces bouffons, ces fous modernes dans leur sarabande joyeuse disent, mine de rien, soufflent à qui veut jouer le jeu de miroirs, que notre vie est une pantomime. »¹², affirme Macha Makeieff. Entre cabaret, mime, théâtre et opéra, l'invention scénique est exceptionnelle et les performances se succèdent. La tristesse rejoint l'humour, et le sourire est accompagné des pleurs pour des gens pitoyables qui tentent sérieusement d'être quelqu'un et de s'identifier en tant qu'être humain.

Les personnages dans *La cour des grands*

Les successeurs de François Morel, Bruno Lochet et Yolande Moreau sont animés par la même énergie, les mêmes envies et les triomphes ridicules et insensés. Ils ont des carrures différentes, petites, grosses et grandes. Entre un feignant et une dame effarée, ils forment une chorale et placent sur les étagères des trophées. Ils sont maladroits et vulnérables, ils essayent tout pour gagner leur notoriété et réaliser leur intégration dans cette cour des grands. Ils ressentent une douleur pénible, celle de cette envie de réussir sans pouvoir atteindre leur objectif. Avec « On vous met le feu », Jérôme Deschamps rappelle certains personnages de Tex Avery, mais ils les dépassent et dépassent même les supporters dans un stade.

La pièce met en scène un échantillon de l'humanité détraquée et pitoyable, mais elle est aussi émouvante et attachante. Huit personnages présentent un flot de situations burlesques et émouvantes, qui tiennent parfois de la poésie. Huit personnages mal-habillés, à la démarche de travers, des robustes, des feignants, des gros, des maigres, chaque personnage est à la quête d'un moment de bonheur et de gloire. Ils cherchent à exister dans un univers idéal et utopique, où les moyens d'expression ou de communication sont réduits

12 – LA SAMBRE, *Inoubliables et irrésistibles !*, Maubeuge, 7 JUIN, 2002

aux onomatopées. Ces personnages, accoutrés et mal dans leur peau, tentent une autre forme de bonheur, ils se dépassent pour gagner la compétition et emporter la victoire aux dépens de tout le monde.

Dans ce spectacle, les personnages rêvent d'être les meilleurs, mais ils sont affreusement seuls. Ils sont méchants, et établissent des rapports de force pour exister ; « (...) je montre des choses méchantes – peut-être est-il méchant de les montrer. Je fais voir ce qui me fait violence. »¹³. Ils sont seuls et désespérés, ils essayent d'accomplir des actes inimaginables et grandioses, voués à l'échec et au désastre. Hervé Lassince, ébouriffé et égaré, paraît porter la mollesse et la lenteur de toute la famille Deschiens ; des personnages apparaissent soudainement à travers lui. Il paraît être un amphibien en totale engourdissement et refroidissement, mais adroit dans tout ce qu'il entreprend. Robert Horn est un ténor, lui et Nicole Monestier chantent pour remédier à la solitude. Catherine Gavrilovic est un soprano, Luc Tremblais est un portier en survêtement. Philippe Rouèche est à l'accordéon, Patrice Thibaud est un imitateur parfait et complet et Yves Robin, revient vingt ans après *Les Blouses*, occupe une cage d'escalier transformée en basse-cour, où les tortures prennent toutes les formes pour le tortionnaire et les animaux qui s'y trouvent.

Parmi les huit comédiens, on trouve de tout, les manipulateurs, les faibles, les moins courageux, les ambitieux et les obsédés de succès et d'excellence. Ils ont la rage et l'envie d'être parmi les grands, les plus intelligents et les plus remarquables. Leur seule motivation est leur raison d'exister est de réussir en se perfectionnant dans tout ce qu'ils entreprennent. Ils sont débordés et submergés, ils bougent et se déplacent dans tous les sens grâce à cette volonté et à cette envie de s'élever plus haut que les autres. Cette ambition d'être parmi les gagnants et d'atteindre l'excellence devient une obsession qui les transforme en automates. Le besoin de faire partie des élites et de jouer avec les grands est vital, conséquence du grand malaise et du désarroi de ces gens malheureux.

13 - ANGEL, Pierre, *op cit*

Les acteurs nouveaux ont remplacé les acteurs habituels, qui ne sont pas moins performants. « On peut même dire que la *Cour des grands* renoue avec la qualité artisanale de la petite entreprise Deschamps, spectacle au lait cru, (...). »¹⁴. Les acteurs sont des gens ordinaires de la classe moyenne, ils témoignent d'une fraîcheur, d'une énergie et d'un grand talent de création. Ils proposent des choses nouvelles et merveilleuses. Ils apportent au spectacle de l'enthousiasme, de l'innocence, un air de jeunesse et d'inquiétude. Ils cherchent à faire face au désespoir et au pessimisme d'une vie compétitive, à créer des liens et à vivre avec les autres. Ils se confondent avec les personnages qu'ils représentent d'une manière étonnante.

Les personnages veulent être perfectionnistes, distingués et aimés, mais l'entourage et la société leur est hostile et les empêche d'accomplir leurs tâches et d'aller jusqu'au bout de leurs rêves et de leurs ambitions. Ils sont enfermés dans un lieu improbable, qui a l'air d'un club de gymnastique, et présente des difficultés d'adaptation dues aux objets de ce lieu indéfinissable. Le comportement égocentrique, dont ils font preuve, est automatique déconnecté de la réalité extérieure. A l'exception de quelques moments où ils sont ensembles, et où ils chantent « Ce soir on vous met le feu ». Ils sont en perpétuel conflit. L'envie d'être les meilleurs et d'arriver les uns, mais chacun vit sa petite vie, et ses contradictions.

La cour des grands demeure un spectacle moins pessimiste et moins désespéré que *Les pensionnaires*, grâce à la participation d'Yves Robin. « Il y a un fond plus heureux dans *La cour des grands*. »¹⁵, explique Jérôme Deschamps. Les personnages essayent d'incarner des rôles ; ils obéissent, se propulsent, se trouvent des issues, se contentent de regarder et de se taire, et ils sont indifférents. Ils dérivent, mais ils s'en sortent par l'absurde. Ce sont des

14 – SOLIS, René, *La cour Deschamps*, LIBERATION, 10 NOVEMBRE, 2001

15 – GHEGUEN, Josiane, *La nouvelle famille Deschamps*, Ouest France, Jeudi 24 Janvier, 2002

personnages déréglés et décalés, ils jouent à la perfection le numéro du décalage, qui encadre tous leurs mouvements et toutes leurs intentions de réussir, même celles de nuire aux autres. Ils occupent un lieu complètement déréglé et hors du temps. Avec leurs cabas, ils se dressent devant la « dame tronçonneuse », Catherine Gavrilovic, qui se charge de les approvisionner, comme dans une usine ou une entreprise collective.

A l'encontre des autres spectacles, les personnages ne sont pas homogènes, ils sont différents comme leur parcours. *La cour des grands* est un assemblage subtil et perspicace de gens différents. Les nouveaux et les anciens travaillent ensemble, ils incarnent des personnalités fortes et aussi vulnérables. Les personnages sont de petites gens qui tentent des numéros de grands comme les vedettes et les stars, mais à leur manière, qui est à la fois ridicule et subtile. Selon Jérôme Deschamps *La cour des grands* maintient un rapport et « une relation plus privilégiée avec le ciel. »¹⁶. Les personnages tentent de se lancer en avant avec force et insistance, même s'ils sont à bout de souffle. Le spectacle est un mélange de prouesses émouvantes, et de moments de silence chargés de sens.

Hervé Lassince incarne l'espèce animale, il ressemble à Yolande Moreau par son style discret et une sorte de motivation secrète et intérieure qui le fait réagir au sein d'un groupe et le pousse à s'imposer en tant que personnage important dans la famille Deschiens « (...) Avec une économie de moyens extraordinaire, il a l'air d'en faire très peu, mais il en raconte tant. »¹⁷. Catherine Gavrilovic est très attachante, elle chante d'une voix qui rappelle celle d'Yvonne Printemps. Nicole Monestier est magnifique, elle chante aussi, et danse avec une souplesse épatante « Nicole est danseuse à la surprenante légèreté. »¹⁸.

16 – GERMAIN, Jean-Luc, *La famille Deschamps dans « la cour des grands »*, LE TELEGRAMME DE BREST, 24 JANVIER, 2002

17 – GERMAIN, Jean-Luc, *op cit*

18 - Idem

« Robert Horn me fait penser à Olivier et Hardy et W.C. Fields. Il joue à la fois un sage et un Bouddha, une sorte de maître des lieux secrets. »¹⁹, ajoute Jérôme Deschamps.

Dans cette « cour-story », le quotidien banal est traité sous forme d'une tragi-comédie burlesque, avec une rigueur chronométrée. Il s'agit d'une réussite illusoire et incertaine. Les personnages tentent, d'une façon pathétique, de se « hisser au rang des modèles des temps modernes. »²⁰. Les personnages, comme leurs prédécesseurs, sont des champions du quotidien médiocre, sans s'y perdre totalement. *La Cour des grands* est une métaphore de la vie, avec des normes précises, avec ceux qui ne les respectent pas, ses résignants et ses insolents, ses dociles et ses méchants. Les personnages transportent des questions et leurs réponses, et ils sont porteurs des vérités des uns et des autres. Ils dénoncent la domination intenable, de la compétition internationale, où chacun se voit opprimé et obligé de tout donner, sans répit. Ils ripostent, effectivement, contre l'autorité et les règles à suivre, par la liberté et l'anarchie.

Le spectacle est basé sur l'élan intrinsèque à chaque personnalité pour frayer un chemin dans le monde, et la vie. Il met en scène ces moments précieux, où les gens luttent contre leur propre vie. Ils sont dans un lieu ouvert et vide. Chacun impose ses propres règles, et explore sa propre vie. Ils sont confrontés à leurs propres rêves et leurs réussites, vivent et interprètent des rêves éveillés, où plusieurs perspectives et plusieurs carrières sont en vue. Certes, ils sont confrontés à eux-mêmes, mais ils sont confrontés aussi à leur entourage et au monde extérieur, en subissant le poids de leur corps et de leurs émotions, celui d'objets qui ne leur obéissent pas et les humiliations que les autres leur infligent. Les personnages paraissent méchants, bêtes et horribles. Cependant cette méchanceté est un comportement évident et vital pour de gens fragiles et sans défense. Engagés dans une

19 - Idem

20 – PEREZ, Dominique, *Désastreux et drôles, comme d'hab !*, FRANCE SOIR, Mardi 6 novembre, 2001

existence qui ne leur correspond pas, ils sont obligés d'imiter des modèles hors de leur portée. Ils se sentent menacés, et ils sont forcés d'être agressifs pour se sentir forts et importants. Toute la beauté pathétique de la *Cour des grands* tient dans cette situation : « Sans complaisance ni misérabilisme. Mais bouleversants dans un grand cri de « honte à l'humanité ». »²¹.

Les deux metteurs en scène portent un regard acerbe sur l'univers avec une affection profonde pour l'humanité. *La cour des grands* évoque un univers de gens pauvres, portant des habits vieillots. Ces petites gens reflètent une humanité triste, avec un humour où le burlesque et la dignité sont indissociables, pour décrire le grotesque et le pathétique, la grandeur et la pauvreté du quotidien de ces gens, « Comme les objets de mon exposition, les personnages de *La cour des grands* sont pitoyables, mais ils ont aussi leurs moments de grâce. »²², annonce Macha Makeieff. Elle qualifie sa rencontre avec eux d'incroyable, elle les assimile à des nourrissons qui ont du recul, ces « portraits inertes qui ont vécu, dit-elle, car on ne met pas des nourrissons sur scène. »²³. Ils sont toujours en course, ils soustraient les questions existentielles et se réfugient dans une réalité chimérique et illusoire. *La cour des grands* est un miroir que la famille Deschiens tend aux gens de toute génération et de tous âges. Le spectacle met en valeur le côté humain des personnages, qui demeurent des gens ordinaires mais intéressants, que tout le monde a déjà vu ou croisé dans la rue.

21 – MEREUZE, Didier, *Le rire jaune dans « la cour des grands »*, *La croix*, 9 NOVEMBRE, 2001

22 – CHAIX, Benjamin, *La comédie accueille jusqu'au 14 février l'exposition « L'amour des choses »*. A voir, *Magazine*, 14 février, *La cour des grands*, 19, 20, et 21 janvier au Grand Théâtre

23 – SANTIS, Sophie, *LA COUR DES GRANDS*, *Le Figaroscope*, le granit, jeudi 31 janvier, vendredi 1^{er} février, saison 2001-2002

Ils sont en lutte permanente avec leur entourage et le monde extérieur. Catherine Gavrilovic est une soprano, elle est confrontée, comme tous les autres, à un entourage hostile à ses ambitions, à des tâches ménagères et des ustensiles de cuisine. Tous sont en conflit avec des objets habituels qui leur sont familiers, mais qui deviennent étrangers et agressifs, au cours des gags. Ces objets leur ressemblent et les reflètent. Catherine Gavrilovic transporte une lessiveuse et chante pour inverser son destin, et montrer qu'elle est capable d'être quelqu'un d'autre. Elle présente une version revisitée de « Clô-clô », ou « Cette année-là » de Claude François. Le geste de cette même comédienne qui consiste à balancer, machinalement, des petits morceaux de nourriture traduit la soumission des gens devant les institutions ou les lois établis, dans une entreprise, ou dans la vie. En revanche, leur imagination est fertile pour prendre la part de l'autre.

La collectivité n'existe qu'entre le chef et le souffre-douleur. Dans la scène du yaourt, Yves Robin est le souffre-douleur de Nicole Monestier, et il est le souffre-douleur de tout le monde. Avec Luc Tremblais il danse la java frénétiquement, et ce dernier essaye de le faire réagir parce qu'il reste passif et indécis. Le couple Patrice Thibaud et Hervé Lassince est le parfait exemple de ce genre de scène contrastée, offrant le tableau de deux rêveurs égarés, Patrice Thibaud plus éveillé et débordant d'énergie à l'inverse d'Hervé Lassince, « Ce permanent pied de nez de la légèreté à la lourdeur et à l'imbécilité atmosphérique triste, dès lors, l'un des plus grands bonheurs offerts par Deschamps ces dernières années. »²⁴. Dans « la scène du Flan », Patrice Thibaud est le souffre-douleur d'Hervé Lassince, le trompeur a été trompé à son tour. La scène traduit cette difficulté d'affronter l'autre, et le besoin de se protéger contre lui. La situation s'inverse avec la scène du dresseur et son chien, Hervé Lassince est réduit à être une bête, un rôle qui rappelle la condition humaine de la famille Deschiens qui peut s'appliquer à toutes les époques.

24 – GERMAIN, Jean-Luc, *La cour des grands : mais c'est magnifique*, LE TELEGRAMME DEBREST, 25 JANVIER, 2002

Les Deschiens se manifestent et affirment leur personnalité par la force, soit la force musculaire, soit la force de persuasion. Leurs corps sont exposés à toutes les maladresses voulues et préméditées, la loi du ratage fait partie de leur marque de fabrique. Ils passent leur temps à se croiser, à se disputer et à se lancer des injures. Ils humilient les autres pour souligner leur supériorité, et ces gens ordinaires dénoncent cruellement les ratés des plus faibles pour s'assurer de leur propre importance. Ils hurlent et crient fort pour retrouver leur équilibre, et s'injurient mutuellement pour exister et se sentir important. Ils se heurtent, heurtent tous les objets de leur quotidien banal et médiocre, ces mêmes objets ont ~~font~~ partie de leurs rêves et de leur vie, qui leur échappe à tout moment. Ils constituent leur vie antérieure et les vestiges d'un passé glorieux et révolu.

Les personnages sont assimilés à des clowns et à des farceurs. Ils sont polyvalents, clowns et artistes de music-hall. Ils racontent des histoires, des morceaux de leur vie. Sur l'air de l'accordéon, les huit comédiens se font passer pour des chanteurs, des musiciens, des danseurs, des animaux domestiques ou des clowns ; ils effectuent des numéros de cirque et des gags clownesques divers, ils comptent sur le mime pour communiquer entre eux et avec le public. Dans un lieu abstrait, déclassé et déserté, les personnages se sentent propulsés dans des quêtes de gloire et d'exploits. Ils fournissent des efforts énormes et se surpassent pour s'élever au rang des excellents.

Ils sont excentriques, laids, accoutrés, feignants, malins, froussards ou hautains. Le spectacle est un mélange de personnages extravagants et d'obsessions frôlant l'absurdité. Ce sont des anti-héros, estropiés, habillés disgracieusement de costumes vieillots et démodés, tels que les sous-pulls moulants, les pantalons larges et longs, les chemisiers fermés jusqu'au cou... etc. On est devant l'habillement démodé ou « la défroque », et aussi la démarche boiteuse et estropiée des personnages. Les sept farceurs parcourent un espace indéterminé, avec des trophées posés sur des étagères trop hautes, et un concierge sauvage à la démarche brusque et irrégulière. Ils tirent de leurs défauts force et originalité, ils se moquent agréablement bien d'eux-mêmes et des gens qu'ils représentent. Yves Robin vit dans des escaliers, il les a transformés en basse-cour pour élever ses canards.

« Je suis encore plutôt un anti-héro, mais qui a des velléités de s'en sortir (...). »²⁵, explique le comédien. Il fait des efforts pour se hisser dans son monde de basse-cour.

Ils rient de leur comportement, ils sont indécis et fragiles ; leurs tentatives n'aboutissent pas et ils ne vont pas jusqu'au bout dans leur projet. Forts ou peureux, ils sont attachants dans leur fragilité, qui n'est que celle des gens de la société. Ces personnages ont pu perpétuer le succès de leurs prédécesseurs tels que François Morel, Yolande Moreau, Philippe Duquesne... etc. Ils sont nouveaux certes, mais ils sont de la même famille et ils ont un état d'esprit semblable. Ils contribuent tous au non-sens de ce théâtre, et aux styles réfléchis des deux metteurs en scène. Ce théâtre est un monde où l'enchaînement des variations révèle bien des signes et des codes, dont personne ne sait les motivations ; mais la jubilation réside dans la répétition de leurs « élans dans le vide »²⁶, un thème ancien et tragique. Les personnages sont ridicules, mais ils sont aussi pathétiques, cela provient de cette ténacité et de cette volonté irraisonnée de s'accrocher à tout. Cependant, ce côté pathétique et pitoyable est compensé par la présence de Patrice Thibaud. C'est un comédien qui puise dans le registre comique et compte sur l'improvisation pour exceller dans son art, « (...) comédien burlesque porté à l'improvisation, véritable zoo humain à lui seul, il est devenu membre à part entière de ce chenil qu'il avait toujours rêvé d'intégrer. »²⁷.

Patrice Thibaud est le personnage principal de la pièce, il est comme « Un bestiaire » qui se mue en toutes sortes d'animaux. C'est un clown, il se réfère au cirque Zavatta avec sa ménagerie. Il marie entre le style de Louis DE FUNES et celui de Jacques TATI, à travers

25 – CAILLEBOT, Loïc, « *La cour des grands* » nous met le feu, OUEST FRANCE DIMANCHE, 13 JANVIER, 2002

26 – GEBRAL, Yves, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff nous emmènent dans « *La cour des grands* ». Récréation garantie, TNM La Criée, Saison 2001 - 2002

27 – LATAPY, Serge, *Un Bordelais dans le chenil*, SUD OUEST, 6 MARS, 2003

des saynètes et un numéro hippique, en imitant un jeune de la banlieue ou les jeunes désœuvrés. Il continue ses imitations par le réveil du dormeur, le bus, une journée bien remplie de travail, le repas, la fatigue et les drogués. Il fait basculer le spectacle dans un numéro de cirque, il imite des animaux et interprète des situations diverses qui sont de vrais gags. Il incarne un cheval en dressage, des animaux fauves et un chien, ou un chat. Il imite les essuie glaces, fait du patinage artistique et devient un champion de ski, en maniant et en manipulant des brosses de tout genre ; ainsi, avec une habilité incroyable, il fait croire à tout le monde qu'une brosse est devenue un chien de berger. Après le jeu d'échecs, accompagné par l'accordéon, il poursuit avec le chant du Brésil et la danse.

Il arrive à transformer ses mains en chiens enragés ou en serpents, et son corps en différentes formes ; il fait surgir successivement l'Afrique, le Japon et la Chine puis son fameux cirque. Avec Hervé Lassince, un jeune beur, malchanceux et feignant, il interprète un duo geisha-samouraï, en passant par l'opéra maoïste chinois. Leur entente est de courte durée, et tourne vite à la relation trompeur et trompé, le sadique et son souffre-douleur. Au départ, ils s'amuse autour d'un flamby pour se distraire et oublier leur quotidien et leur condition humaine. Puis Patrice Thibaut devient sadique avec Hervé Lassince, il use de ses mines affectées pour ouvrir le pot et faire souffrir l'autre, qui l'a dupé, finalement, et gober son flan. Nicole Monestier, une femme ronde, essaye un numéro d'équilibriste sur une chaise. Elle effectue une chorégraphie, imitant une Dalida de banlieue, et n'arrivant plus à se relever. Avec Robert Horn elle chante, à la fin du spectacle, « ce soir on vous met le feu », un des rares moments où les personnages se rassemblent.

Dans *la cour des grands*, les Deschamps-Makeieff se focalisent sur les personnages, et sur leurs exploits. Les personnages sont mélancoliques, une caractéristique essentielle des acteurs de Jérôme Deschamps. Ils interprètent des choses qui font partie d'eux-mêmes. Ces personnages sont copiés sur des classes sociales moyennes, ceux que les gens croisent sans pour autant leur prêter attention, et même les apercevoir. Ils sont seuls et tristes et portent, tous, de lourds chagrins et de grandes émotions de tristesse et de solitude. Yves Robin est un personnage introverti, il rejette la vie et l'idée de se joindre aux autres. Il se trouve souvent projeté au cœur même de l'aventure, lui qui paraît adopter le train-train quotidien et la vie

terre-à-terre. Ces gens véhiculent des chagrins inconsolés, et leur corps portent les marques d'une vie non conforme et dissolue ; cependant, dans un monde archaïque et triste, ils essayent par tous les moyens d'exister.

Les personnages portent, à l'image de leurs prédécesseurs, des habits vieillots, avec des robes à fleurs, des chemises en polyester, en couleur déteinte ou scintillante et démodée. L'aspect vestimentaire est le reflet de personnages tristes, qui essayent de revivre leurs moments de bonheur, à contre-courant de leur époque « Nous montrons des personnages qui ont des difficultés, mais qui désirent vraiment réussir. Il y a une assurance qui circule, comme un enfant qui arrive enfin à faire la roue ». Ils s'occupent à effectuer des tâches inutiles et improductives, et ils s'accordent du temps, pendant mêmes leurs tâches ménagères, pour chanter ou danser d'une manière ridicule. Ils sont détraqués, et ils ont des physiques atypiques appropriés à leur rôle « On demande aux comédiens de composer un personnage extravagant ; (...). A nous de tirer les fils de leurs rêves, de leurs angoisses. »²⁸.

Ces personnages égarés essayent d'être les plus efficaces, les plus doués et les meilleurs en tout ce qu'ils font et entreprennent. Parce qu'ils sont habitués à s'éreinter à faire de leur vie pathétique une œuvre d'art. Là, encore, les personnages ont réalisé les performances individuelles les plus délirantes. Les efforts inutiles s'enchaînent, et les personnages s'enfoncent dans l'idée d'exceller dans tout ce qu'ils entreprennent et d'être parfaits. Ils ne sont pas gentils ni aimables, mais ils sont touchants dans leurs efforts forcenés pour se soustraire à quotidien monotone et triste. Ils veulent se hisser au rang des grands et des gagnants, mais ils redescendent à la moindre dérive. La sonnerie est un rappel à l'ordre et à la discipline.

Les personnages sont interprétés pas des comédiens polyvalents qui jouent, entre rire et émotion. Le spectacle est un grand succès et le public est sensible aux talents des acteurs. Ils donnent au burlesque et au pathétique une dimension poétique,

28 – DUGAS, Alain, *op cit*

« Fort heureusement, la poésie, la fantaisie, le silence et la beauté savent nous ramener à la réalité. »²⁹.

Les objets et les animaux

Les personnages sont informes, comme les objets qu'ils portent. Il y a Robert Horn, le gros et grand musclé ; la grosse effarée et souriante Nicole Monestier, elle est grande et forte mais elle s'est fait passer pour une danseuse souple ; Catherine Gavrilovic est une maigrichonne, elle déménage une lessiveuse et chante comme un passereau ; Hervé Lassince, mou et feignant, ne fait rien et entend s'emparer de ce qui ne lui appartient pas ; Luc Tremblais, est le petit trapu ; Patrice Thibaud, le malin, il a une carrure distinguée et il est grand par rapport aux autres ; il est imitateur, contorsionniste et clown ; il mène à la perfection tous les rôles qu'il incarne. Yves Robin, le petit, c'est un vieil indécis, surpris devant le monde entier ; et Philippe Rouèche, l'accordéoniste, au répertoire triste ou plein d'entrain. Ils sont omniprésents dans le spectacle et accompagnent chaque action et chaque rêve.

La cour des grands est une « Fantasia chez les ploucs », une époque du kitsch est revenue au-devant de la scène, avec le formica, les tapisseries à fleurs et les étoffes aux couleurs éclatantes. Ces objets se résument à des matières éculées, des meubles récupérés chez Emmaüs et à des costumes aussi tels un pantalon vert en tergal, une robe violette en coton, un gilet de laine beige... etc. Ils sont partout et forment avec les personnages un corps uni. Ils les accompagnent dans le bonheur et dans la solitude, dans un lieu hors du temps où les personnages se sentent liés, mais coupés du monde. C'est un univers vide, avec un guichet où une employée distribue avec une économie minutieuse des produits alimentaires, des chaises désassorties en formica, des seaux en plastique, des bassines en aluminium, des machines d'où sortent des ustensiles de cuisine, des sirènes, des alarmes et

29 – GERMAIN, Jean-Luc, op cit

des bouteilles de gaz qui vont servir à l'explosion finale. Il y a aussi une ou des armoires à fleurs, fabriquées de papiers peints de récupération, « On en a tous une dans notre vie. Elle est là, ne pose pas de problèmes. J'aimais sa solitude devant le panneau vert. »³⁰, explique Macha Makeieff.

Le seau bleu sert de compagnon à Catherine Gavrilovic, une femme sensible et solide comme un rock, et qu'on peut croiser dans des lieux publics. Les trophées ou les coupes, posées sur une étagère, font partie des objets et se fondent dans le décor, elles soulèvent plusieurs questions sur cette bande de personnes qui va faire irruption : dans quel sport ces gens sont-ils champions ? Et à quelle époque ? Des objets apparaissent de temps à autre, auxquels les personnages sont attachés. Ils sortent subitement des objets de ces petits coffres ou de ces placards et s'adonnent à des manœuvres et à des prestations absurdes, qui se distinguent par un automatisme et une régularité incroyable des gestes et des mouvements. Tous ces objets sont des pensionnaires, seuls à leur tour et délaissés, reflétant l'état d'âme de chacun des personnages.

La cour des grands est un spectacle surpeuplé de personnages muets et incroyablement drôles, avec des objets insolites et familiers. Ces objets sont devenus cultes, ils racontent beaucoup sur un univers étonnant et unique du monde de Jérôme Deschamps et de Macha Makeieff. Ces objets viennent d'une exposition « L'Amour des choses » que Macha Makeieff a collectionnés. Les objets désirés par cette dernière ont perdu leur valeur commerciale, mais ils ont conservé le côté humain des êtres qui les ont portés ; « Pour me faire envie, la chose doit avoir quitté le circuit du désir. »³¹. Ils sont tous récupérés, ils sont déteints et déformés ; mais une lueur de vie émeut Macha Makeieff et les artistes,

30 – SANTIS, Sophie, *op cit*

31 – CHAIX, Benjamin, *op cit*

« Ces objets nous parlent de nous, de notre destinée. Ils éclairent des aspects de la nature humaine. L'immédiateté de leur message vaut mieux que de longs discours sur la vie. »³².

Une galerie invraisemblable d'objets hétéroclites combinent des costumes vieillots et des habitudes qui sont à l'opposé des usages et des convenances. A l'exemple de la scène de la pièce de monnaie, une toute petite pièce envoûte toute l'assistance et occupe vraiment l'espace pour se terminer dans la poche de Patrice Thibaud comme une réalité évidente. Les objets sont pauvres et touchants, ils racontent des histoires personnelles et profondes. Tout cela se passe en deux temps et en deux moments distincts, le moment de l'envie, et le moment de l'écroulement total du rêve et des choses à quoi ils tiennent beaucoup. Entre les êtres perdus et malheureux et les choses qui ont vécu et qui demeurent vivantes, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff établissent un parcours singulièrement riche.

Les sept personnages sont à la recherche de grandeur et de gloire, avec des cabas austères et omniprésents. Les cabas sont l'intérieur de chacun et cachent des choses intimes que les personnages n'oublient pas et emmènent là où ils vont. Ils accueillent les bouts de Nuts et d'autres objets, comme les verres sur la table roulante, détail qui se répète dans tous les spectacles. Les comédiens ont besoin d'un objet pour appuyer leur jeu. Les couleurs annoncent, généralement, la fête et tous ces objets recyclés et récupérés traduisent le passé et le présent de ces gens déformés.

Les objets et les animaux s'assemblent pour marquer l'inquiétude de ces gens. « L'amour des choses a aussi son bestiaire. »³³, Macha Makeieff s'intéresse aux fauves, aux animaux domestiques. Deux crânes de girafe ornent des chapeaux de l'époque de « Mamie Eisenhower » et font partie des choses exposées par Macha Makeieff. Les animaux fauves sont apprivoisés et présents à côté des animaux de compagnie, tels que les chats, que

32 – Idem

33 - Idem

leur propriétaire ne réclament jamais. Le « petit quelque chose d'humain qu'ils évoquent encore. »³⁴ ne peut que renforcer la situation minable et misérable, de ces gens égarés et abandonnés à leur sort.

La présence de l'animal est importante, on trouve des canards, un chien et un chat. Le personnage déambule, ou parle avec son animal comme s'il se parle à lui-même, « Je cherche parfois à décrire l'animal qui sommeille en chacun de nous. »³⁵. En effet, Patrice Thibaud incarne des animaux fauves et des animaux domestiques, il imite le cheval, porte un geste affectueux et cajole une brosse à reluire qui devient un chat. Ces déguisements ne sont que le reflet du caractère ambivalent de ce personnage, il est à la fois cruel et affectueux. Hervé Lassince, lui, incarne un chien égaré et obéissant, qui suit les traces de son maître. Quant à la présence du canard pendant le spectacle, il n'est qu'un animal domestique qui fait partie du quotidien de son propriétaire ; et vers la fin du spectacle, les canards se promènent, en accompagnant la musique.

33 - Idem

34 - Idem

35 – FAUCON-DUMONT, Eliane, *Une désopilante à « la cour des grands »*, Le Télégramme Quimper, vendredi 14 Février, 2003

Le langage de la famille Deschiens

Avant de parler de différents moyens du langage, il faut souligner que le rire est un langage universel selon Jérôme Deschamps. Le texte est absent, mais le dialogue est présent. Le dialogue et les rapports de force s'instaurent entre les personnages grâce au langage de la pantomime, des différents comportements et des cris. L'art de la pantomime, chez les Deschiens, est remarquable. Cette équipe d'artistes ou de clowns ne disent pas un mot, parce qu'il n'y a pas de texte. Ils présentent une histoire sans paroles. L'absence de texte oblige à suggérer et stimule la participation du public, « Rire avec eux de nous-mêmes, complices affectueux, partenaires de ce jeu de chimères, de nos élans dans le vide. »³⁶, dit Macha Makeieff. A côté de la musique et des chants, la mimique décrit les situations et exprime les sentiments de tous les protagonistes, ce qui exige une grande performance vocale et physique.

Le langage est composé d'onomatopées excessives et démesurées, d'interjections qui révèlent une fureur comique et des numéros de cabaret renversants de naïveté et de maladresse, un des éléments essentiels de ce théâtre farcesque. La pièce fait allusion, effectivement, au cinéma muet et à Charles Chaplin. Dans toutes les séquences, les personnages bougent, marchent et vivent, sans pour autant avoir besoin de la parole. La pantomime suffit à décrire le personnage, les sentiments et les émotions qu'ils véhiculent. Les personnages réagissent, aussi, vivement aux sonnettes qui se succèdent et à tous les bruits, les sons et les cris d'animaux, qui déterminent le comportement et la réaction de tous les membres de la famille Deschiens. « Rythmée comme un vieux film comique, truffée de gags et de chanson, la dernière production des Deschamps est un joyeux carnage surréaliste plein de tendresse, dans lequel chacun peut projeter sa propre histoire. »³⁷.

36 – L'INDEPENDANT, *Tribulations d'un rêveur*, NARBONNE, 12 MARS, 2002

37 – DUGAS, Alain, *op cit*

Dans ce spectacle, il n'y a pas de dialogues sauf quelques mots et des formules prononcées sur un ton exclamatif, telle « Non mais dit, alors ! ». Elles s'intercalent entre des répliques en Italien, ou en anglais, et sont utilisées comme des refrains et des petites chansonnettes, sont reprises de tubes variés revus et ajustés selon l'air de l'accordéon. Les huit comédiens dessinent une véritable légende sans avoir recours à la langue. La danse et la musique se joignent aux gestes, mime et bruit, bruit des ustensiles ménagers et des machines et reproductions de sons d'animaux comme le cheval, le singe, le chien, etc.

Entre chant, danse, mimes et onomatopées, les personnages adoptent un langage singulier et se démarquent des autres troupes. Patrice Thibaud s'impose comme un mime comique et risible, il est l'auteur de différents récits sans un mot. Le motif visuel et cette habilité gestuelle remplacent la parole et constituent le point culminant d'un scénario déformé et sans structure. Le mime est tellement parfait que Patrice Thibaud passe pour un cheval, le déhanchement est si bien fait que l'assistance bascule dans un autre monde. L'expression corporelle et le dérapage sont cohérents, comme chez Chaplin et Tati, « Ce ne sont en rien des numéros. C'est un portrait plus tendre et cocasse que jamais, de bras cassés qui nous ressemblent. »³⁸.

Le langage de ce spectacle est le langage de la farce contemporaine. Il est réduit aux onomatopées et aux différentes notes, provenant des objets insolites qui forment le décor. Ainsi, le chant est un élément essentiel dans cette farce. Si le chant était auparavant un élément de bruitage, ou un moyen habile pour la mise en scène, il est, ici, une partie intégrante de la pièce. La chanson telle les airs d'opéra et les chansons ou les reprises de Claude François, Françoise Hardy, Alain Barrière et Steve Wonder sont actualisés, révélatrices de talents, de poésie et de tendresse. La chanson vient remplacer la parole ou les petites répliques qu'ils répètent de temps en temps comme un rituel. L'accordéon, avec

38 – JOSSE, Vincent, France inter, Jeudi 26 Avril, 2001

Philippe Rouèche, décrit les angoisses et la tristesse de ces gens, qui se voient parmi les meilleurs, les plus doués et les plus malins.

La chanson constitue leur refuge et leur ami fidèle dans leur solitude. Ebahis ou décidés, ils se déplacent, regardent la salle ou se regardent, et entonnent sous un air d'opéra des chansons variées. Les personnages puisent leurs chansons dans des registres standards ou classiques ; entre Stevie Wonder, Alain Barrière et Claude François, le registre est varié et riche. Il y a de vrais chanteurs d'opéra tels Nicole Monestier et Robert Horn. Nicole Monestier chante d'une voix douce et apaisante, et entonne avec Hervé Lassince un air de Stevie Wonder. Catherine Gavrilovic, ancienne vendeuse, chante, à son tour et merveilleusement bien, Claude François, et la chanson « Clô-Clô ». Robert Horn, un grand ténor, chante habilement « C'est ma -a - a vie » d'Alain Barrière de l'époque des années twist. Tout se passe au cœur des différentes tâches ménagères, et pendant l'explosion finale où, Robert Horn et Nicole Monestier chantent, comme Pavarotti, « ce soir on vous met le feu ».

Les personnages sont seuls et délaissés, ils s'accrochent tous à un seul élément qui est le chant, pour sauver la face et ce qui leur reste d'une vie médiocre et mesquine. Parce que seuls, ils sont exposés à l'absurdité de leur existence, et la chanson les relie, enfin, et leur fait croire au paradis quand la terre ne tourne pas rond. Dans leur coin, ils se rejouent les légendes des chansons, qui ne meurent pas ; ils font appel à Goethe, Claude Duneton, qui souligne, dans ses chansons, l'importance et l'influence des sentiments sur les êtres. Avec Stevie Wonder, Alain Barrière, Françoise Hardy, Natacha Atlas, Claude François, Luis Mariano, Goethe et Claude Duneton, les personnages trouvent une consolation dans ces chansonnettes récupérées dans la rue, ou au moyen de la radio, qui reste leur seul ami dans la solitude. Le burlesque n'est pas sans cruauté. Les rengaines et les chansons les aident à se raccrocher les uns aux autres, à l'identité collective, et les maintiennent ensemble.

Le bruit, à côté de la chanson, est un moyen de communication, il équilibre le rythme et constitue un refrain quand il s'agit de la musique. Les sonneries et les alarmes se reproduisent, ils équilibrent tout le spectacle et occupent l'espace pour ces gens

désorientés. Le silence se suffit à lui-même, « (...) Les silences ont autant de sens que les mots. »³⁹. Ils portent le silence comme un vêtement et, s'ils ne communiquent pas, ils semblent toujours se confondre avec le décor. Certes, chanter et danser fait partie du langage adopté par les Deschiens, mais c'est aussi un moyen de réconfort et de soulagement pour ces gens tristes et malheureux. La chanson vient rythmer la gloire et le succès de ces gens dans une cour où les trophées et le vide intellectuel vont ensemble.

39 – GHEGUEN, Josiane, *La nouvelle famille Deschamps*, Ouest France, Jeudi 24 janvier, 2002

TROISIEME PARTIE
L'ENLEVEMENT AU SERAIL
UN OPERA COMIQUE ET UNE FARCE

Présentation de la pièce

L'Enlèvement au Sérail est un opéra créé en juillet 1782 au Burgtheater de Vienne. Il est reconnu comme l'un des premiers chefs-d'œuvre scéniques de Mozart. L'opéra de Wolfgang Amadeus Mozart est un Singspiel, un texte de Christophe Friedrich Bretzner, et il a été adapté par Stéphanie le Jeune. En 2003, *L'Enlèvement au Sérail* a été repris et créé au Festpielhaus à Baden-Baden par les deux metteurs en scène Macha Makeieff et Jérôme Deschamps, sous la direction musicale de Marc Minkowski, à l'occasion du Festival international d'Art lyrique d'Aix-en-provence. Il a été représenté une seule fois au Grand Saint Jean, dans un cadre champêtre. Il a été repris et représenté à l'opéra Léonard de Vinci de Rouen-Haute-Normandie en mars 2004, puis au Grand Théâtre de la ville de Luxembourg, sous la direction musicale d'Oswald Sallaberger la même année. Et en 2005, il est représenté à l'opéra de Lausanne, sous la direction musicale de Christophe Rousset.

L'Enlèvement au Sérail est mis en scène par Jérôme Deschamps et Macha Makeieff assistés par Emmanuelle Bastet, et avec la participation des solistes, des comédiens et des musiciens. C'est un spectacle qui rend hommage, d'une façon subtile et fine, à l'opéra de Mozart. Il est la combinaison d'une œuvre musicale et d'une œuvre écrite. Macha Makeieff approuve ce mariage et dit à ce propos : « Une œuvre musicale, c'est autre chose. Ça donne le vertige. Cependant, être face à une œuvre écrite, c'est assez confortable (...). »¹. Ce spectacle est une « turquerie », un conte oriental qui aborde le côté humaniste du siècle des Lumières. Il souligne, aussi, l'exotisme et soulève de vraies questions de l'époque du XVIIIème siècle. Cet ouvrage, comme plusieurs ouvrages de Mozart, contient de l'humour. C'est un opéra bouffe qui recèle une dimension dramatique et une dimension comique, association qui a toujours intéressé les Deschiens et influencé leur travail comme leur vision du théâtre.

1 – M.B., *Parfums orientaux, opéra, « L'Enlèvement au Sérail »*, Du 9 Au 23 Mars A L'OPERA DE ROUEN / HAUTE - NORMANDIE

L'Enlèvement au Sérail est un singspiel en trois actes, d'après Christophe Friedrich Bretzner, une comédie musicale où les airs, le chant et les dialogues parlés se succèdent. La comédie dramatique et musicale, que Deschamps Makeieff présentent, avec une imagination créative, se caractérise par son comique mais aussi sa gravité. De son côté Marc Minkowski, qui conduit le Mahler Chamber Orchestra et l'Académie chorale européenne, souligne la finesse, la subtilité et la profondeur de l'écriture de la musique de Mozart. Le caractère drôle et comique de la mise en scène, met en évidence l'intelligence de l'œuvre, « (...) Jérôme Deschamps et Macha Makeieff interprètent avec une très jolie fantaisie, avec une intelligence amusée, l'esprit de drôlerie en même temps que l'esprit de sérieux. »². Cet opéra associe, d'une façon habile et subtile, le comique au tragique et au merveilleux. Il inspire à Mozart un spectacle sonore et mélodique, qui se perpétue à travers le baroque de Marc Minkowski et de Christophe Rousset par la suite. Ce spectacle allie la maîtrise de Mozart, la variété et la beauté des costumes, à la performance des artistes lyriques. Il mélange le romantisme et le comique, Mozart et le désordre.

L'Enlèvement au Sérail est un conte philosophique, une aventure dans un orient imaginaire ; il évoque le côté mystérieux de l'autre, de l'être humain, et il révèle les sensations et les émotions, avec la part de crainte et d'atrocité. Le spectacle est imprégné de turquerie et de désir, parce qu'il exprime la sensualité et l'audace de la jeunesse, malgré les contraintes et le danger, « Ce conte philosophique qui nous transporte dans un orient imaginaire nous parle du mystère de l'autre, de l'éveil à l'amour et de sa cruauté. »³. Le sujet s'étale dans l'enchaînement de l'histoire du premier au troisième acte, elle se déroule dans un pays musulman « la Turquie », dans un palais qui sert de lieu d'enfermement pour trois otages rachetés sur un marché aux esclaves par le Pacha Sélim.

2 – A.W., *Et Mozart rencontra Jérôme Deschamps*, DERNIERES NOUVELLES D'ALSACE, 9 JUIN, 2003

3 – MERLIN, Christian, *L'Enlèvement au sérail est moins un opéra avec dialogues parlés qu'une pièce de théâtre avec morceaux de musique*, Grant Saint-Jean, les 22, 24, 26, 28, 29 et 31 juillet

C'est l'histoire d'une jeune noble enfermée par un tyran loin de son fiancé. L'action de *L'Enlèvement au Sérail* est remarquablement moderne. Le regard erroné sur l'Orient change et évolue pour un regard plus humanisé au fil du spectacle. Le pardon du vizir porte l'humanisme de l'opéra à son paroxysme.

L'opéra aborde le thème de la tyrannie et de l'enfermement, de l'amour et de l'évasion ; ces thèmes sont chers à Mozart, ils ont toujours éveillé et stimulé son inspiration, qui lui ont permis de composer ses grands chefs-d'œuvre. Il s'agit d'une histoire d'enlèvement, dans un Orient de turqueries original amusant, et Mozart utilise tous les éléments symboliques de l'exotisme, pour raconter l'histoire d'une manière émouvante et touchante. Madeline Bender joue la belle Constance, Magali Léger Blonde, sa suivante, et les deux femmes incarnent la beauté, l'amour et la liberté. Elles sont fidèles à leurs amoureux, Belmonte et Pedrillo qui sont représentés par Matthias Klink et Loïc Félix. Quant au Pacha, incarné par Shahrokh Moshkin – Ghalam, et Osmin, incarné par Wojtek Smilek, ils symbolisent tous les deux la tyrannie et pressent les deux femmes de se donner à eux. Le Pacha est assisté par son chef des gardiens, Osmin, et ce dernier est assisté par des gardiens et des sbires qui se plient à ses exigences.

Cet opéra-comique fête un mariage nouveau entre les créateurs des Deschiens et le genre lyrique, entre Deschamps-Makeieff et Mozart. Il combine la légèreté des comédiens, et la finesse ou la précision des chanteurs. Les deux metteurs en scène présentent une comédie sous la forme d'une farce, avec cinq comédiens, qui sont des clowns, des farceurs et des gens décalés. Ils ont effectué la mise en scène de ce spectacle « parce que cet ouvrage respire le plaisir du théâtre. »⁴, et Macha Makeieff précise à propos de cet ouvrage : « La vérité, c'est que nous contenons l'Orient et l'Occident ; c'est ce que dit la musique dans son « instabilité ». »⁵. Les deux metteurs en scène ont fait une autre lecture de l'œuvre, une lecture qui renforce le point de vue de Mozart et met deux mondes

4 – DUAULT, Nicole, *Au Festival d'Aix-en-Provence, Jérôme Deschamps présente un Enlèvement au sérail délicat et burlesque dans les décors de Barcelo*, Festival d'Aix-en-Provence, Du 4 au 25 juillet

5 – LEMBO, Marie-José, *L'Orient selon Jérôme Deschamps*, MARSEILLE, L'HEBDO, 14/20 MAI, 2003

opposés en totale confrontation : « (...), un doute s'installe au sujet des vertus de ce progrès à l'occidentale, lequel comprend toujours cette tendance à désigner le barbare chez autrui (...). »⁶, souligne Jérôme Deschamps. Il ajoute : « (...) Ce doute est délicieux. Il permet de saisir que, face au progrès, demeure la magie. »⁷.

L'Enlèvement au sérail est assimilé à une formule magique, « La potion est envoûtante, et roborative. Elle mêle amour et humour, Mozart et bazar. »⁸. Ce singspiel est un genre hybride, dont les bouffonneries faisaient partie. Avec la mise en scène de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, l'Opéra est haut en couleur, avec des décors réalisés par un peintre espagnol, Miquel Barcelo. Tout est excessif, aussi bien les couleurs que les passions, dans un univers cruel et fantastique. L'ouvrage de Mozart allie subtilement le caractère grave et dramatique, comme la sentence d'exécution à la moindre tentative de fuite, la souffrance et les interrogations de Constance au comique du singspiel en présentant un Orient garni de gags et de couleurs variées, où le merveilleux est illustré à travers le décor unique et féerique de Miquel Barcelo. Cette œuvre est le mariage de la légèreté, dont les deux metteurs en scène ont fait preuve, et du déchirement des protagonistes de cette histoire d'amour.

L'opéra raconte une histoire d'amour, aux parfums orientaux, et où le pardon et la liberté se construisent au même moment que l'évolution des personnages, autour d'une tour qui symbolise le pouvoir, la souffrance et la joie. Certes, *L'enlèvement au sérail* est une turquerie, la musique est raffinée, et les personnages sont faibles ; c'est une manière de plaire aux gens du XVIIIème siècle, parce que les viennois chérissaient les turqueries à cette époque. C'est aussi un conte philosophique, d'où la présence d'un enfant qui entend tout ce qui se passe autour de lui, avec des personnages qui ressemblent à des « incroyables »

6 – Idem, *ibidem*

7 – Idem

8 – NAHON, Eric, *Les Deschiens décoiffent Mozart*, COURRIER CADRES, 3/ 16 Juillet, année 2003

et à des « merveilleuses », jeunes gens qui ont infiltré un monde extravagant. La cohabitation avec les turcs est symbolisée par cette tour, elle traduit le désaccord, mais aussi l'entente entre les deux parties. Avec la mise en scène, les deux metteurs en scène soulignent l'immatunité comme le côté humain des personnages, et la musique de Mozart met en relief cette quête d'humanité. Les mouvements drôles et plaisants s'équilibrent avec la musique et le chant.

Il s'agit du malheur de Constance, une jeune bourgeoise, qui a été gardée contre son gré dans le harem du Pacha Selim, loin de son amoureux Belmonte. Ce dernier, Pedrillo et Blonde tentent tout pour mener à bien le projet d'évasion décidé par Belmonte. Cette démarche est vouée à l'échec et, contre toute attente, a déclenché la curiosité, la réticence puis la compréhension de leurs adversaires Selim et Osmin, deux figures du pouvoir et de la tyrannie. L'échec de leur tentative n'empêche pas le Pacha de se montrer généreux et clément, et de pardonner à tous ces occidentaux qui sont sous son pouvoir.

L'opéra aborde le thème de l'amour non sans liberté. L'emprisonnement de Constance, dans le sérail ou le palais du Pacha Selim, provoque la tristesse, la révolte puis la décision de son fiancé d'affronter le diable et l'inconnu, pour être libre et maître de ses sentiments, et arrêter les tourments de son amour en délivrant sa bien-aimée. L'opéra aborde, aussi, le thème de l'étranger, de l'insolite et de l'exotisme d'un monde passionnant et terrifiant. Il soulève de vraies questions liées à l'époque du XVIII^{ème} siècle mais encore modernes : l'Orient et ses rapports avec l'Occident, les relations entre les pays musulmans et les autres pays hostiles aux musulmans et à toute culture étrangère. Avec les décors, les costumes et les accessoires, l'ouvrage de Mozart est une turquerie, dans un Orient imaginaire et sensuel, un monde qui éveille les fantasmes et tous les sens, non sans crainte et méfiance. Cet Orient est à l'image de l'amour vécu par les protagonistes. La confrontation entre les deux mondes offre une image plus concrète, celle du conflit de deux hommes autour d'une femme.

Les personnages : les talents lyriques et les chanteurs

Cet opéra est un hommage, un nouvel élan théâtral extraordinaire et remarquable. Le répertoire des talents lyriques s'étend de Monteverdi à Haendel en passant par Lully, Cimarosa, Traetta, Jommelli, Martin y Soler et Mozart. Les talents sont un ensemble de musique instrumentale et vocale, qui a été créé en 1991. Cette création marque l'aboutissement d'une passion pour l'art lyrique, et Marc Minkowski en est le directeur musical. On peut citer des instruments tels les violons premiers, les violons deuxièmes, les altos, les violoncelles, la contrebasse, les flûtes, les clarinettes, les cors, les hautbois, les trompettes, les timbales et les triangles. Tous ces instruments ont été joués par des musiciens qui forment un seul corps instrumental. Le chœur est celui de l'opéra de Lausanne, le chef de chœur est Christophe Talmont. Il est composé de Sopranos, Mezzos, Ténors et Basses. Ce chœur est couronné par des voix sublimes, tels que Shahrokh Moshkin Ghalam, Madeline Bender, Magali Léger, Mathias Klink, Loïc Félix et la basse Wojtek Smilek.

Les personnages viennent de différents horizons, le spectacle permet aux deux metteurs en scène d'employer leur imagination fertile et débridée, pour faire exister tous les acteurs à travers des postures significatives et des gestes démonstratifs, révélateurs de leurs caractères et leurs personnalités. Ils ont pu intégrer le jeu de leurs acteurs à celui des chanteurs : Ce « voisinage entre chanteurs et comédiens, entre la précision et l'excellence des premiers et l'imagination et la créativité des seconds est une merveille. »⁹. L'ambiance s'est créée naturellement entre les acteurs et les chanteurs, « Tout se fait d'une façon naturelle, les facéties des acteurs amusent les chanteurs. Regarder travailler les autres apprend énormément. »¹⁰, ajoute Macha Makeieff.

9 – MERLIN, Christian, *op cit*

10 – VALIDIRE, Jean-Louis, *Deschamps et Makeieff se frottent à Wolf*, LE FIGARO ET VOUS, 6 JUILLET, 2007

En ce qui concerne les chanteurs, Madeline Bender, une soprano, incarne la belle Constance, une femme forte et charmante, elle interprète une émouvante « Traurigkeit », à l'exemple d'un lamento baroque. Magali Léger, une soliste et une artiste affirmée, incarne le rôle de la joyeuse Blonde. Shahrokh Moshkin Ghalam, un danseur et un chorégraphe iranien, incarne le Pacha Selim Bassa, un rôle non-chanté. Il récite des vers d'un poème oriental, et danse une chorégraphie proche des derviches, avec précision et une certaine fluidité. Mathias Klink et Loïc Félix sont deux ténors, ils incarnent Belmonte et Pedrillo. Quant au Wojtek Smilek ou Osmin, le chef des gardiens du prince, il compense sa voix par une présence et un jeu d'acteur remarquable.

Les chanteurs ont l'âge de la jeunesse, ils ont une vraie et belle voix. Ils ne veulent pas faire une parodie, ils veulent chanter comme les grands chanteurs d'opéra. Belmonte voulait se mettre dans la peau des grands chanteurs d'opéra, tels que Nicolaï Gedda et Léopold Simoneau. Excellent ténor, son élégance s'impose et domine sa jeunesse, surpris et dépassé par l'évènement de l'enlèvement, « (...) Il n'est pas besoin d'insister sur la profondeur des sentiments qui découle directement de la voix. »¹¹, selon les deux metteurs en scène. La voix de Belmonte est distincte, claire et souple ; elle donne à son rôle un poids musical indiscutable. Constance que Madeline Bender interprète audacieusement, chante les airs d'une prisonnière, entonne et accentue son air « Von der Marter alle ». Elle demeure un objet de convoitise et un sujet de dispute, et n'a que ses larmes pour exprimer sa détresse, et laisser entendre le trouble de ses émotions.

La soprano, la Blonde de Magali Léger devrait, comme Constance, avoir du talent et incarner de fortes émotions. Elle associe le timbre de la voix, à l'innocence et à la musicalité. Contrairement à sa maîtresse, elle a une personnalité très forte, une voix agréable et un caractère rebelle qui va avec son rôle. Elle suscite l'attention et l'intérêt des gens qui l'entoure, en l'occurrence Osmin et son amoureux Pedrillo ; c'est une militante de l'amour

11 – Idem, *ibidem*

libre, « (...) Magali Léger, la plus délicieusement brune des Blonde, alliant à une projection fulgurante une parfaite maîtrise du style. »¹². Loïc Félix ou Pedrillo est un artiste complet, il joint le chant au théâtre pour parfaire son rôle. Magali Léger et Loïc Félix forment un couple plus léger sur le plan lyrique et plus comique, sans perdre de leur poids et de leur sérieux au sein de l'histoire, avec des qualités musicales irréprochables : « (...), les qualités musicales de Magali Léger et Loïc Félix allant de pair avec un sens du comique qui ne s'aventure pas au-delà des limites du crédible. »¹³.

Les silhouettes de femmes défilent, d'où le portrait de la belle Constance à sa toilette. Shahrokh Moshkin Ghalam ou le Pacha Selim est une figure « démiurgique » et un séduisant prince. Jérôme Deschamps et Macha Makeieff présentent à la fois un personnage lumineux, digne de l'Orient du XVIIIème siècle, et un personnage tragique à l'opposé des poètes orientalistes du XIXème siècle. Il occupe une place centrale dans cette œuvre, parce qu'il rappelle le contact des acteurs et des chanteurs, le théâtre de tréteaux et la scène. Il incarne un prince romantique, un personnage ouvert et éclairé. Il est poète, la poésie est sa façon d'exprimer, ses émotions exubérantes et ses états d'âme. Danseur inspiré par une force mystique ou poète passionné, le Pacha exprime son amour pour Constance et déclame des vers persans.

Lui, Constance et Belmonte forment un trio amoureux incontournable, la rivalité expose le fiancé à des situations difficiles, voire impossibles, pour pouvoir libérer sa fiancée et se libérer de l'emprise du tyran. Deschamps-Makeieff ont fait du Pacha un être étincelant et un modèle de la clémence et de la profondeur d'âme. Il sacrifie son amour et ses sentiments au nom de valeurs justes et nobles, « (...) Shahrokh Moshkin Ghalam incarne ce mirage d'homme et d'esprit (...).¹⁴. Il danse l'amour interdit ou rejeté par

12 – E. D., *L'enchantement au Sérail*, DIAPOSON / 57, Mai, 2004

13 – PAROUTY, Michel, *Sourire d'Orient*, LES ECHOS, 15 MARS, 2004

14 – M. A. R., *Un sérail bien enlevé par les Deschamps*, LE MONDE, 12 JUIN, 2003

Constance. Il danse, aussi, le repliement sur soi, et, au surplus, la vie et le bonheur pour les autres, par le tourbillonnement des derviches. Cette rivalité, qui devrait mener l'opéra vers la mort, à la surprise générale, a mené l'opéra vers une fin heureuse, d'où la victoire de la liberté et de l'amour, deux thèmes clés dans la musique de Mozart.

Selim est un pacha singulier, à l'image de l'Orient du XVIIIème siècle, et à l'encontre des princes de l'époque. Le danseur et le comédien iranien captive tous les regards dès son entrée jusqu'à la fin, avec ce fameux tourbillonnement du derviche, qui met en valeur la carrure, la jeunesse et la beauté de Pacha Selim. Dans son interprétation, il séduit par ses gestes et par ses déplacements ; sa voix, à travers le texte allemand et les poèmes persans, touche par son timbre et ses sonorités, « Il ne chante jamais mais en grand récitant distille de temps à autre avec grâce et bonheur les vers d'un poème oriental. »¹⁵. Le Pacha ne chante pas dans l'opéra, il s'exprime par le corps et le verbe. Quand l'émotion s'intensifie et devient plus dense et plus forte, le Pacha s'exprime à travers la poésie démonstrative de son corps et la poésie en interprétant des vers persans. Macha Makeieff affirme que ce n'était pas évident qu'un personnage de Mozart joue le derviche tourneur.

La tour, qui est un élément majeur dans le décor, symbolise le Pacha et son pouvoir. Tour de volupté et d'angoisse, elle entrave la fuite des amoureux et protège les intérêts du prince. Cependant, ce même personnage intransigeant n'est pas un manichéen, il n'est pas un moralisateur et ne tient pas un discours ou des propos solennels, « (...) ce sera un jeune oriental séduisant et mystérieux, presque pasolinien. »¹⁶. Le rôle du Pacha Selim est chorégraphié, c'est un séducteur qui intervient par des dialogues parlés et effectue les danses des derviches. Avec ses postures sexuelles, le Pacha arrive à attirer sa prisonnière vers lui ; il donne à son rôle parlé une allure nouvelle et incroyable, « Extériorisant toutes les

15 – PAROUTY, Michel, *op cit*

16 – MERLIN, Christian, *op cit*

séductions, Shakrokh Moshkin-Ghalem est un Sélim hors du commun. »¹⁷. Il emploie le ton dubitatif, mais il succombe finalement à l'indulgence : « Mince, pas très grand, la flexibilité d'une liane et d'une lame d'acier, potentat poète, friand de citation persanes et capable de s'extraire du temps en tournant sur lui-même jusqu'au vertige. »¹⁸. Shahrokh Moshkin-Ghalem a une présence éclatante et « solaire ».

En parallèle avec ce personnage principal, Osmin Wojtek Smilek s'impose comme un personnage secondaire. Wojtek Smilek confère une vraie solidité au grotesque personnage d'Osmin, il incarne un personnage bouffon et pittoresque, rustre et affectueux. Il forme avec Blonde et Pédrillo un trio amoureux, qui égale l'importance du premier trio et le met en valeur. Wojtek Smilek, dans le rôle d'Osmin, est éperdument amoureux de Blonde, la suivante de Constance. C'est un acteur et chanteur adroit, il reflète l'image d'un chef de garde du palais du Pacha. A l'exemple d'Osmin, les deux metteurs en scène présentent des personnages qui ne sont pas stéréotypés : « Osmin, le gardien du sérail, n'est ni un ogre ni un abruti, souligne Macha Makeieff (« Qu'il n'est pas que ça. », reprend Jérôme Deschamps.) »¹⁹. Osmin est, aussi, un être sensible à l'amour ; c'est un être grossier et brutal, il devient tendre et affectueux, « Lui aussi a un projet d'amour et il évolue psychologiquement au cours de l'ouvrage. »²⁰. Il est à l'image du Pacha ; c'est un personnage tragique, il reste seul à la fin.

17 – MASSABUAU, Roland, *Triomphal accueil de l'opéra de Mozart dans la production des Deschamps*, Printemps 2003

18 – PAROUTY, Michel, *op cit*

19 – MERLIN, Christian, *op cit*

20 – CHENAL, Matthieu, *La musique des objets*, 24 HEURES, 31 AOUT, 2004, p 8

Les deux metteurs en scène ont fait d'Osmin et Selim deux personnages séduisants, pour qu'ils ensorcellent les deux femmes, Constance et Blonde. Après, les deux hommes s'initient à l'amour et acquièrent les bases et quelques éléments pour découvrir les secrets, les méfaits et les bienfaits de cet élément étranger et insolite à leur culture. La réaction est la même, ils éprouvent de la méfiance, Osmin est peureux tandis que Selim est suspicieux et indécis. Cependant, ils vont se laisser convaincre, surtout le Pacha, pour découvrir ce sentiment et les premières impressions, pour en juger par eux-mêmes, « Le langage des Turcs sur la brutalité, les supplices, c'est aussi un langage amoureux qui fait pendant au langage sadien en Occident, avec l'idée du plaisir dans la douleur. »²¹.

Les protagonistes sont confrontés à des dangers très grands, à des mystères inexplicables. Cette turquerie frôle le massacre et les menaces de mort. Les personnages vivent un grand déchirement, et la désillusion est très grande. La désillusion est à l'image de cette tour dressée sur scène, qui symbolise à la fois la passion et les tourments, dans un « (...) Orient singulier où les amants, désorientés, vacillent un temps sur la carte du tendre. »²². La déception de Constance de s'apercevoir que les sentiments sont instables et flexibles, à l'encontre des propos tenus. Elle se plie, de temps à autre, au charme du Pacha Selim ; elle affiche un émerveillement et un respect à l'égard du prince, ce qui la fait douter de son amour pour Belmonte. La désillusion, aussi, de Selim de découvrir que pouvoir, ni pardon n'ont aucun effet sur les sentiments humains. Sans oublier les deux jeunes hommes amoureux, Belmonte et Pédrillo, qui, de temps à autre, mettent en question l'amour de leurs bien-aimées et leur amour pour leurs bien-aimées. Ils forment le duo qui défend l'amour et abordent le thème de l'évasion, à l'encontre du Selim et Osmin qui défendent la tyrannie et abordent le thème de l'amour avec une certaine réticence et appréhension.

Par ailleurs, le duo amoureux, Constance et Belmonte sont pudiques et n'entrent pas clairement dans le jeu de la séduction, à l'encontre du deuxième duo amoureux, Blonde et

21 – Idem, *ibidem*

22 – L. L., *Le Grand Saint-Jean*, L'EXPRESS mag, 12 juin, 2003, p 19

Pédriillo qui, eux, s'échangent et s'aiment ouvertement. Tous les personnages prennent conscience de leurs faiblesses et leurs limites, mais ils s'en détachent et deviennent forts. La tension est tangible, elle augmente entre les personnages et provoque de multiples confrontations. Ces confrontations ne sont que le reflet de différentes possibilités et issues, avec les envies et l'abandon, pour les différentes histoires d'amour qui se présentaient. Au milieu d'un décor, qui contient des toiles et des murs colorés, se dresse une tour qui symbolise le conflit entre les protagonistes et les deux parties, dans un orient plein de passions, et de sentiments partagés entre tristesse et doute. Les amoureux sont désorientés dans ce monde singulier, un orient exaltant et terrifiant. Entre la peur des uns et la méfiance des autres, les protagonistes se cherchent, se décident et s'abandonnent à cette vérité d'être soi-même et partager le bonheur des autres. Le spectacle finit par le tourbillonnement du Pacha, dans une atmosphère du partage et de joie.

Les comédiens

A côté des chanteurs, le rôle des comédiens est aussi primordial que complémentaire, « (...) J'adore mêler la folie douce, poétique et sauvage des acteurs à la discipline, la précision diabolique des musiciens. Les échanges sont assez jubilatoires. »²³, affirme Macha Makeieff. Les comédiens jouent un rôle comique dans l'histoire : Jean-Marc Bihour, Robert Horn, Hervé Lassince, Philippe Duquesne, Luc Tremblais et Félix Deschamps, le fils de Jérôme Deschamps. Ils font partie des gens qui vivent au sein du Sérail et appartiennent au sultan Selim. Ils ont, bien sûr, un rôle secondaire ; mais ils ont participé à l'accomplissement de l'histoire qui a un début et une fin. Les comédiens sont partout, ils incarnent les sbires et les gardiens d'Osmin qui traquent les amoureux. Ils sont en parfaite harmonie avec les chanteurs et la musique.

23 – N. P., *Parfums orientaux*, OPERA, « L'ENLEVEMENT AU SERAIL », DU 9 AU 23 MARS A L'OPERA DE ROUEN, HAUTE-NORMANDIE

Les comédiens font l'objet de la pantomime, ils sont présentés comme des statuettes, leurs caractères font preuve d'immaturité, et la musique de Mozart vient humaniser leur quête. Leurs mouvements sont réglés et drôles, et s'accordent absolument avec le chant. Ils ont une allure inquiétante, mais ils se confondent avec une maladresse comique volontaire qui banalise un peu leur rôle auprès de leur chef. Ils gardent dans les spectacles de Dechamps-Makeieff leur part de mystère, « Dans tous nos spectacles, le corps de l'autre, sa présence doivent rester un danger, une énigme. »²⁴.

A côté des comédiens, Shahrokh Moshkin-Ghalem fait des tourbillonnements et donne une touche d'humour et de moquerie. Les comédiens, eux, sont des farceurs, ils font allusion aux comédies de Marx Brothers. Jean-Marc Bihour et les autres comédiens sont les auteurs des gags, ils imposent leur style avec subtilité et discrétion, sans détourner le fond des propos. Quant à Félix Deschamps, il incarne l'innocence, il est comme les toiles peintes faites par Miquel Barcelo, il annonce le changement et l'enchaînement des tableaux comme les musiciens. Ces derniers, avec l'aide de Marc Minkowski, diffusent une musique dont la lecture est spontanée et fluide, et fait preuve de la grandeur du vrai théâtre. Elle marque les pauses et accompagne les tableaux qui se succèdent. Les musiciens font partie, aussi, des personnages, ils portent des turbans et se fondent dans la masse, dans un décor unique et magnifique. Ils contribuent aux gags, qui s'accordent avec la musique, si importante dans ce spectacle. L'un des murs, qui entourent la tour de Babel-minaret, est orné d'accessoires pour le cadre et le besoin de la farce. Ce sérail renvoie l'œil et l'imagination à un univers fantastique, digne des Mille et Une Nuits, et où se déroule un spectacle oriental, merveilleux et décalé.

Les costumes constituent une partie intégrante des personnages et du monde auquel ils appartiennent. Les européens sont habillés en Incroyables et Merveilleuses, les orientaux sont couverts de soieries, « Je me suis amusée à mélanger des accessoires contemporains très usuels qui répondent à un univers fantastique (...). Ainsi détournés, ils

24 – MUSIQUE MAGAZINE, *Un sérail bien enlevé*, Télérama n° 2790 – 2 juillet, 2003, p 56

donnent à l'ordinaire un aspect féérique.»²⁵, explique Macha Makeieff. Les figures apparaissent clairement dans le décor d'une nuit provençale et orientale, et resteront gravés dans les esprits à travers les costumes qu'ils portent, tel Hervé Lassince qui est distingué par son costume de bande dessinée et ses mimiques, dans le rôle d'un des gardiens d'Osmin. Les costumes sont, généralement, d'un éclat vif, divers et expressifs. Macha Makeieff fait la collection des vêtements usés et des accessoires démodés, ils sont étranges et porteurs de souvenirs. Ils emmènent le public en Orient ou dans les visions orientalistes d'Ingres et Delacroix.

Théâtre et Humour : une mise en scène comique

L'Enlèvement au sérail allie une mise en scène simple et efficace, une valeur musicale sous la direction de Marc Minkowski et la performance des interprètes. Le livret de cet œuvre lyrique ouvre plusieurs voies avec des parfums orientaux, adaptés au monde occidental, « (...) Il y a en plus, derrière toutes les apparences, les thèmes du féminisme et le propos qui touche au discours amoureux, à la perte amoureuse (...). »²⁶. L'opéra de Mozart aborde le thème de la liberté de la femme et de la singularité de l'autre, dans un autre monde et d'autres circonstances. Mozart présente la confrontation de jeunes gens issus de l'aristocratie avec des orientaux qui ne sont pas leurs esclaves ; mais d'autres gens avec d'autres richesses et d'autres traditions. Le danger est omniprésent, mais la découverte de l'amour et du bonheur a fait basculer la cruauté vers la générosité et la clémence.

25 – DUAULT, Nicole, *op cit*

26 – VALIDIRE, Jean-Louis, *op cit*

Jérôme Deschamps confirme que la musique de l'œuvre de Mozart se suffit à elle-même et raconte tout : « Il y a ce mélange d'allégresse et de douleur que Mozart arrive à raconter dans le même instant qui nous touche profondément. »²⁷. Cependant, la contribution des deux metteurs en scène est évidente et essentielle aussi à l'œuvre. Jérôme Deschamps et Macha Makeieff partent dans leur écriture du fait que Mozart raconte dans le même instant la joie et la souffrance, cela reflète effectivement toute la composition du travail des deux metteurs en scène, « On n'a pas voulu tirer Mozart vers les Deschiens, mais ils y sont par le style de notre écriture scénique. »²⁸. Ils mettent en avant l'œuvre principale de Mozart, tout en étant présent tout le long du spectacle, vu l'intérêt considérable du compositeur. Ils se fient à leur intuition pour porter leur contribution à cette œuvre musicale, puis vient le travail sur l'œuvre. L'intuition et le travail sur l'œuvre se rejoignent pour éviter la caricature des Turcs, et donner un nouvel élan à la turquerie.

Pour la conception de ce spectacle, les deux metteurs en scène construisent ensemble. Macha Makeieff s'occupe de l'aspect plastique, la conception des costumes et des accessoires ; une autre façon pour aborder les acteurs, et leur transmettre des choses sur l'œuvre, et sur eux-mêmes, « Je me suis inspirée de Delacroix et des peintres orientalistes du XIXème siècle. »²⁹, annonce Macha Makeieff. Jérôme Deschamps s'occupe des acteurs, il reste sur la scène, près des acteurs. Il exploite tout ce qu'ils proposent, des choses et des moments rares dans leur vie, parce qu'ils partent d'eux-mêmes pour parler et faire parler d'eux. Il finit par relier tous les éléments rassemblés et essayés par les acteurs. Il considère les acteurs et les chanteurs comme des artistes, il attend d'eux des actes poétiques, sans oublier de donner de bonnes conditions aux chanteurs pour qu'ils se déplacent en toute aisance, et qu'ils dégagent de la grâce.

27 – CHENAL, Matthieu, *op cit*

28 – DUAULT, Nicole, *op cit*

29 – E, N, *TURBANS CONTRE RUBANS*, les 6, 9, 12, 15, 18, 20, 23 et 25 juillet, 2003

Les deux metteurs en scène travaillent, ensuite, sur la scénographie, et choisissent le décorateur Miquel Barcelo, pour la réalisation des aquarelles qui contiennent des toiles de peinture. Ce dernier assure la réalisation du décor et affirme son goût pour l'opéra : « J'aimais bien le thème de l'opéra de Mozart : les rapports entre l'Orient et l'Occident. »³⁰. Le décor, effectivement, reflète les rapports entre les deux mondes, il a réalisé les aquarelles, avec des signes et des dessins aussi terrifiants que significatifs qui expriment les rapports de conflit entre les deux mondes, tels que les palais, les épées, les têtes coupées, les couteaux arabes, les figues, les pommes, etc. Les décors sont une invitation au dépaysement et au voyage, comme les costumes.

Les deux metteurs en scène ont appris le langage des musiciens pour travailler avec Marc Minkowski. Ils ont pu s'approprier l'œuvre de Mozart, tout en mettant en avant ce grand compositeur, « L'humilité semble être le maître mot d'un travail exemplaire où les deux comparses parviennent à préserver intact l'esprit du singspiel mozartien sans renier leur propre imaginaire et leur poésie. »³¹. Leur version se manifeste à travers les échanges et les dialogues tranchants, la narration de l'histoire est plutôt un conte philosophique porteur de leçons morales, les parties chantées et les parties jouées sont simultanées et indissociables. Pour garder le même rythme, pendant le passage du chant au théâtre, les cinq comédiens, qui incarnent les sbires d'Osmin, viennent équilibrer le degré d'intensité entre le chant et le théâtre. Ils abordent la farce en supprimant la parole, ils recourent à la pantomime et à la bouffonnerie, sans tomber dans l'excès ; ils apportent un humour acerbe mais touchant, tout en créant une certaine fluidité et souplesse.

Une forme de légèreté se dégage de l'orchestre de l'opéra de Rouen, par l'exactitude et la délicatesse dont a fait preuve la soliste soliste Magali Léger. Elle est rendue, aussi, par la mise en scène de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, à travers le rôle du comédien et danseur Shahrokh Moshkin-Ghalem qui en est une parfaite démonstration. Ainsi, le regard

30 – A. C. –C., *Barcelo dans les cintres*, L'EXPRESS mag, 12 juin, année 2003, p 19

31 – TACHDJIAN, Seuag, *L'enlèvement au sérail, Mozart, Aix-en-Provence, Minkowski*, 1 septembre, 2004, p 2

décalé des cinq farceurs et clowns qui représentent l'adaptation de l'œuvre de Mozart à l'époque contemporaine. Le chef d'orchestre conçoit le singspiel inventé par Mozart comme une musique intense, lyrique et pointilleuse. Cette reprise de production de 2003, dirigée par Marc Minkowski, associe les musiciens baroques au registre classique. Le ton de la turquerie, et l'exotisme ne sont pas anodins et insignifiants. Les instruments exotiques, tels que les cymbales, le flageolet, le triangle et le tambour turc, produisent des timbres inhabituels et renvoient aux rêves et un conte de fée. Ils apparaissent furtivement et en doses modérées, pour laisser libre cours à l'imagination, qu'il ne faut pas encombrer par des sonorités cérémoniales ou burlesques. Jérôme Deschamps se déclare partisan de cette composition théâtrale : « Cet opéra comporte en lui-même de multiples occasions comiques. Il s'agit de s'en saisir, et de ponctuer discrètement cet univers lyrique de digressions scéniques, tout en évitant la caricature. »³².

La mise en scène décalée de Deschamps-Makeieff fait de cet opéra-comique un spectacle poétique. Cet opéra montre la connivence et la complicité des deux metteurs en scène avec la beauté, voire le côté esthétique et les inquiétudes du compositeur, « (...) Pour ce qui concerne cet opéra, l'adhésion a été cependant immédiate. J'aime profondément ce conte philosophique, la turquerie, le XVIIIème siècle. »³³, explique Macha Makeieff. La finesse de la mise en scène est de faire des propositions sans tomber dans la démonstration. La mise en scène relève une pensée et une problématique, qui apparaît sous la légèreté et la drôlerie, « (...), mais ce qui est important, c'est de garder toujours présente la sensualité même lorsque la mort est présente. »³⁴, ajoute Macha Makeieff.

32 – ALIX PLEINES, Marie, *L'enlèvement au sérail, un ailleurs envoûtant*, PRESS SUISSE, LA LIBERTE, 30 Décembre, 2004

33 – VALIDIRE, Jean-Louis, *op cit*

34 - Idem

Deschamps-Makeieff traite l'histoire de l'œuvre musicale d'une manière drôle et légère, les thèmes qui en découlent sont des thèmes sérieux, tels que la tyrannie, l'enfermement, l'amour, la liberté, l'exotisme, etc. Les costumes, ici, ne reflètent pas les personnages ; c'est un élément à part qui reflète l'époque du XVIIIème siècle et le côté raffiné et exotique de cette époque. Ils laissent entendre l'ironie que les deux metteurs en scène ont pu infiltrer d'une façon discrète. Elle s'arrête au moment de la musique, et ne touche pas le personnage. Les personnages sont habillés d'une manière extravagante et amusante, mais le chant leur donne de la grâce et les emporte vers d'autres cieux et d'autres rivages, ceux de l'amour, de la liberté et du bonheur. La contribution et la complicité des musiciens, déguisés en soldats du sultan, a fait que Marc Minkowski conduit la partition de Mozart avec délicatesse, en accord avec la mise en scène. Il met les sonorités champêtres au grand jour et au-devant de la scène, et il arrive à adoucir le personnage et varier les couleurs.

Le rôle des comédiens ne se limite pas à la pantomime et aux gags qui donnent cette légèreté à l'œuvre, mais ce sont des personnalités de théâtre qui progressent tout le temps : « Quand on les quitte à la fin de l'opéra, on voit qu'ils ont grandi, et c'est toujours fascinant à monter. »³⁵, explique Macha Makeieff. Jérôme Deschamps affirme que le jeu des acteurs est complémentaire et secondaire, « afin de rendre justice à la légèreté de l'œuvre. »³⁶. Les actes et les interventions des acteurs tiennent de la pantomime, en relation avec la musique et l'action. Il s'agit, pour les deux metteurs en scène, de conserver l'imagination et la créativité des acteurs, et leur vocabulaire, tout en préservant l'œuvre de toute interprétation erronée.

Parallèlement, le jeu des personnages lyriques est majeur ; Mozart souligne la maturité des jeunes gens, dans une atmosphère joyeuse et gaie, « Comme toujours chez Mozart, c'est une initiation qui nous montre comment des très jeunes gens, gosses de riches,

35 – MERLIN, Christian, *op cit*

36 - Idem

deviennent adultes : même quand l'atmosphère est joyeuse, le doute et la mélancolie s'insistent. »³⁷. A travers *L'Enlèvement au Sérail*, les deux metteurs en scène répandent le doute sur une étrangeté alarmante, une précarité bouleversante qui fait la spécificité dérangeante de ce spectacle et de tous les personnages. Le regard joyeux et jeune de ces deux metteurs en scène se dessine à travers les costumes, les gags et leurs effets comiques. Avec les comédiens, les chanteurs et les choristes l'œuvre de Mozart glisse de la tristesse au comique, et de l'affection à l'imitation.

Ce conte philosophique annonce une comédie amoureuse parce qu'il se bat sur l'enjeu du reflet de l'autre monde. Le travail devrait paraître comme une quête d'amour et du bonheur de six personnes : Constance, Belmonte, Blonde, Pedrillo, Selim et Osmin. Chacun est en quête d'un amour, qui évolue au cours des événements. L'amour a plusieurs facettes, il est traité de plusieurs manières et il reste le moteur même de l'histoire. Le XVIIIème siècle est une époque libre, le langage de la souffrance rejoint le langage de la passion et s'identifie à l'occident. L'amour et la séduction vont ensemble, le Pacha va se servir de la séduction pour reconquérir le cœur de sa prisonnière, sans savoir de quoi il s'agit ni comment il faut l'obtenir. La séduction apparaît à travers les costumes, les décors et les personnages. Selim est séduisant et à la recherche d'amour. Belmonte et Constance vont l'aider à s'ouvrir et à comprendre le fonctionnement de ce sentiment étranger.

Comme chez Mozart, il y a une approche et une initiation qui se résume dans le fait que les amants ont compris leurs sentiments dès l'approche de la mort. Devant la souffrance et le plaisir d'en finir, le prince décide de libérer les deux amoureux, « C'est trop fort pour moi, je les libère. »³⁸. La séduction permet, enfin, de passer à l'incroyable, et d'exprimer ses élans amoureux. Tout est basé sur le transport des sentiments, et les différentes histoires d'amour qui transportent tout le monde, et les protagonistes, et le public ou l'assistance.

37 – VALIDIRE, Jean-Louis, *op cit*

38 – CHENAL, Matthieu, *op cit*

Le sérail est ce lieu d'initiation et de toutes les tentatives qui vont suivre. C'est une tour de souffrance et de désir, d'emprisonnement et de liberté. Il est le symbole d'un amour enfermé, mais il offre la possibilité de cerner cet amour et de le comprendre.

Jérôme Deschamps et Macha Makeieff ont travaillé sur le mode du récit, la narration, la présence ou l'absence de la musique, l'interdépendance entre l'image et la musique. Il faut dire que la délicatesse et la force, la tendresse et la cruauté se combinent avec la même intimité dans les œuvres de la famille Deschiens, que dans les œuvres de Mozart. L'approche de l'excellence est primordiale, même s'il s'agit de l'approche de l'humanité, la beauté est omniprésente, « Le contact avec l'excellence est indispensable, même s'il faut rester proche de l'humanité, car la beauté est partout, jusque dans le sordide. »³⁹. Le but est de trouver une autre harmonie, de glisser dans ce monde, de parler d'un sentiment noble, de l'enfermement, d'un amour rejeté et de la liberté des femmes.

Le charme et l'angoisse vont ensemble, c'est le secret de l'humanité, et le secret des personnages de la famille Deschiens. Ils sont les mêmes dans le désarroi, dans le bonheur et la perfection de leur art, « C'est la même histoire retournée. C'est l'humanité. Nos personnages, dans la détresse, sont aussi dans l'excellence. »⁴⁰. L'un des points forts de la mise en scène est l'effondrement des toiles peintes au moment où l'action évolue et prend la forme des paysages dans la tête des personnages. Belmonte délire et cherche sa bien-aimée, au moment où le portrait de celle-ci s'écroule. Effectivement, cet opéra trouve son équilibre entre la volupté de la turquerie et la gravité de l'enjeu amoureux. Le décor, comme les costumes, reflète une fantaisie et une imagination débridée des deux metteurs en scène et du peintre Miquel Barcelo. La conception du décor, que ce dernier a fait de l'Orient, a réjoui le chef d'orchestre, Marc Minkowski, qui aime la dramaturgie, d'où la cohérence et

39 – QUIROT, Odile, DRILLON, Jacques, *Les Deschiens chez Mozart*, LE NOUVEL OBSERVATEUR, 26 JUIN, 2 JUILLET, 2003, p 113

40 – Idem, *ibidem*

l'harmonie entre la musique, le décor et l'intervention des personnages ; « Comme à son habitude, le chef Marc Minkowski agit en sculpteur de sons et d'émotions. »⁴¹.

L'Enlèvement au Sérail, avec des couleurs diverses, combine subtilité et imagination effrénée. Les deux metteurs en scène ont pu conserver l'esprit du singspiel de Mozart, ils intègrent leur propre univers dans cet univers imaginaire et plein de rêves. La mise en scène de Deschamps-Makeieff est un divertissement de qualité, avec des couleurs d'un Orient exotique. Ce cadre oriental du spectacle est comme une « toile de fond », « Sages, Macha Makeieff et Jérôme Deschamps se servent de la touche orientale au propre et au figuré comme toile de fond. »⁴². Entre costumes moqueurs, des mœurs primitives et la scène des espions joyeux, les deux metteurs en scène ont excellé à glisser et façonner cet univers étranger, délicat et exotique. L'humour qui résulte de leur écriture n'est pas grossier, il allègie les tensions et le drame, et souligne l'esprit contradictoire de l'amour. C'est un humour mordant et acerbe, mais il confère au spectacle l'aspect drôle, euphorique et subtil. Le comique est basé sur des gags visuels et des situations décalées. Les gags sont nombreux et forment une cohérence avec la musique, ils n'altèrent pas la poésie qui s'accroît au fil des événements.

Le ridicule de la situation se révèle dans le jeu des acteurs, ils interprètent des situations comiques. Leur comique tombe dans l'absurdité, ils présentent des numéros clownesques qui vont avec le chant et la danse. Ils incarnent l'hébétéude dans les personnages des valets et des gardes, qui font semblant de défendre les biens de leur maître. Au moyen du corps et des costumes, les comédiens arrivent à incarner certaines personnes, tels les valets et les gardes du sultan, et les présenter dans un cadre comique. Les costumes sont en relation avec l'histoire qui se déroule en Turquie, dans un palais qui appartient à un sultan musulman, le Pacha Selim.

Les gags visuels sont les clins d'œil comiques, ils sont manifestés par le ballet manuel des babouches, exécuté au rythme de la musique, par trois musulmans, des adeptes et

41 – OLGAN, Olivier, *Mozart sur un tapis volant*, LA TRIBUNE, ROUEN, Opéra, 15 MARS, ANNEE 2004

42 – Idem, *ibidem*

défenseurs d'Allah, à l'air extasié, lors de la prière et la célébration des valeurs morales, rappelant la danse de Charles Chaplin avec les petits pains. Cette même danse, au deuxième acte, vient annoncer la présence de Belmonte par Pédrillo, son valet, au sein du palais, comme architecte. Les gags et la musique s'équilibrent parfaitement. Le tambour et une perceuse faisaient partie des instruments qui accompagnent l'orchestre et la musique de Mozart, « A Venelles, dans la fourmilière inspirée où les bruits de perceuse se mêlent aux arias du maître de Vienne, Macha et Jérôme jubilent. Ce trop de note les enchante. »⁴³. Jean-Marc Bihour, Robert Horn-Wilson et Luc Tremblais font des pirouettes qui accompagnent, aussi, la musique.

Les gags continuent avec les comédiens, ils sont légers, leur rôle est accentué par les personnages qu'ils interprètent, tels les espions d'Osmin. Ils essaient de découvrir ce que complotent les amoureux, deux des espions utilisent des feuilles de palmier pour avoir l'air de grands oiseaux. Ils interviennent, aussi, auprès de Pedrillo, qui reçoit de la fumée du sérail, dès qu'il chante son histoire. Pour faire aboutir le stratagème de la fuite et avertir tout le monde, ce messenger et meneur du jeu essaye, à maintes reprises, de convaincre Osmin, le chef des gardiens du palais, de se dévouer à Bacchus. Il arrive à le duper, il le pousse à boire un maximum de bouteilles de vin, en guise de soumission aux divinités. Quant à Belmonte, il frémit dès qu'il entend le nom de sa bien-aimée, dans la bouche de son rival. Il tombe à genoux, commence à sentir l'étoile de Constance, et s'évanouit juste après. Les gags sont naïfs, et ne détournent pas l'intérêt de l'œuvre.

Le langage : la pantomime et la musique

Dans une cour orientale, et un fond philosophique occidental, les acteurs déséquilibrés par la vie, avec leurs objets, leurs bruits et leurs chutes, contribuent à la

43 – A. C. –C., *op cit*

construction de l'œuvre de Mozart, avec une musique de mime. Le langage est composé de mime, reflétant des personnages partagés entre l'angoisse et la culpabilité, et aussi de bruits et de danse. Les objets font partie de leur lexique, des objets rattrapés avant d'atterrir par terre, tels des bouteilles de vin, ou des débris de cuisine. Le déguisement, aussi, est un moyen de communication, la danse des babouches, lors de la prière, permet aux espions d'Osmin d'écouter aux portes. Deux de ces espions sont déguisés en grands oiseaux, utilisant de feuilles de palmiers pour cela, et pour savoir tout ce qui se trame entre les amoureux.

La langue dans *L'Enlèvement au Sérail* se traduit, aussi, à travers le chant ou la musique, la poésie ou les dialogues parlés du prince. La musique est omniprésente, et la poésie transporte tout le monde. Les passions se déchaînent, le décor suggère la sensualité, et les toiles peintes évoquent les changements de situation et l'état d'âme de chacun. Les mouvements varient, mais la cohérence et l'équilibre sont parfaits ; les transports et les moyens de les véhiculer sont en totale harmonie. La musique est un langage propre à l'enlèvement au sérail. C'est une musique aigüe et tremblante entre peur et espoir, déchirement et retrouvailles. La musique est un élément primordial qui motive Deschamps et Makeieff, « La musique dit déjà tout, ce n'est donc pas la peine d'en rajouter dans la mise en scène. »⁴⁴.

Les deux univers s'unissent, celui de Mozart, des solistes et des choristes, et celui des acteurs de la famille Deschiens. Marc Minkowski dirige un orchestre, dont les sonorités sont allégées, pour s'effacer un peu du plateau. La musique dégage un enchantement général à travers les turqueries. La musique est aussi la musique des costumes, des mots colorés et des scintillantes étoffes de soie. La musique de Mozart berce même les comédiens pendant leur promenade et leur déambulation. Les deux metteurs en scène ont favorisé les échanges, dans des scènes très vivantes, leurs moments de délire, soit par une bastonnade de Pédriillo, ivresses où Osmin et ses complices s'expriment sans retenue.

44 – MERLIN, Christian, *op cit*

Ce spectacle est présenté d'une manière légère, mais il traite, d'une manière implicite, la problématique de l'exotisme et la confrontation d'êtres différents. Il invite l'imagination à découvrir l'autre, sa vision du monde, et ses qualités comme ses défauts. C'est une invitation à l'amour qui va déclencher les ennuis, le désaccord et les débats. Mozart affiche beaucoup d'assurance et aborde les thèmes d'actualités avec autant de subtilité. Cet opéra ne pouvait qu'inspirer les Deschiens pour tenter le mariage de la musique et du théâtre, un peu comme Molière l'avait fait avec Lulli.

EPILOGUE

GROS PLAN SUR LES DESCHIENS

INTERVIEW de Macha MAKEIEFF

Au terme de travail sur les Deschiens, il est apparu utile d'interviewer un des deux metteurs en scène pour mieux comprendre certains points concernant leur vision du théâtre, les démarches nécessaires et les étapes qui précèdent le spectacle, le choix des lieux et le rôle des techniciens dans la représentation théâtrale.

Macha Makeieff : Jérôme Deschamps est un acteur et un metteur en scène. Il dirige actuellement l'opéra-comique à Paris. On fabrique des spectacles, et on assiste au travail des acteurs et des metteurs en scène. Quant à moi, je suis acteur et metteur en scène, mais je ne joue plus. En revanche, je fais souvent les décors et toujours les costumes de nos spectacles.

Nadia. Chafaa : Qu'est-ce que le théâtre représente pour vous ?

M. M : C'est un lieu de désinence. Antoine Vitez nous disait toujours : « C'est le conservatoire des gestes du monde ». Et oui, c'est la même chose pour moi, des gestes les plus inouïs, les plus insensés et les gestes peut-être de la vie modeste, et toujours à travers une forme. Et je reviens toujours beaucoup à ce que je pensais quand j'avais quinze ans et à ce que je me suis dit : « Tiens, c'est le théâtre », « c'est le théâtre »... C'est que c'est la rencontre de disciplines très différentes, de la musique, de la danse et, éventuellement, des acteurs, de la plastique, de la lumière et tout cela est toujours pour moi aussi important.

Cela déclenche chez moi une grande ferveur, cette idée que tout va se faire à partir de disciplines très différentes, et pas seulement d'un texte littéraire, par toutes sortes de chemin qui se rencontrent, et puis, le théâtre est aussi le lieu peut-être d'une certaine colère. On parle avec Jérôme Deschamps des choses, évidemment non seulement de l'écriture comique, mais aussi des choses qui nous ont mis en colère définitivement à savoir le destin des gens, la perte de l'identité, la difficulté à être assis à côté d'un autre, toute chose qu'on développe dans nos spectacles.

N. C : Quelles sont les démarches nécessaires pour arriver à présenter tel ou tel spectacle ? Et avec quels outils ?

M. M : Pour simplifier, il y a tout un travail préparatoire : Jérôme a le sien et moi le mien. Chaque spectacle exige une longue préparation, une minutieuse mise au point. On élabore le projet avec le même fourmillement d'idées. Moi, je réalise la partie visuelle, hante les brocantes, ramasse beaucoup d'objets. Je rapporte des objets saugrenus, des choses différentes, des bouts de tissu, je n'arrête pas de ramasser et de créer momentanément des costumes à la fois quotidiens et décalés. Jérôme, lui, se concentre sur l'observation d'autres choses. Et après dans le travail lui-même avec les acteurs, on s'enfonce dans la salle de répétition pour répéter en général trois mois, dans un grand atelier-plateau de cinéma, qui nous permet de répéter en toute liberté et maintes fois, pour revoir et régler tous les détails. Il y a à peu près trois étapes dans le travail : la première étape, c'est vraiment une étape d'une totale liberté, du moins en apparence. On a avec Jérôme un projet poétique dans la tête dont on parle un peu avec les acteurs mais pas trop.

Dans le premier temps des répétitions, on est un peu à la recherche du hasard poétique et on fait de petites récoltes de moments qu'on aime, d'une démarche, d'une musique, d'un objet qui est bien, d'un acteur avec un objet. On commence à se plonger et on fait beaucoup de récoltes. Sans oublier, le premier dans le préalable qui est la distribution, c'est-à-dire le choix des acteurs qui se fait avec Jérôme. Une tâche qui nous préoccupe beaucoup et nous prend beaucoup de temps, parce que c'est souvent les acteurs qui suscitent chez nous l'envie de travailler. Cela se passe avant de commencer à répéter, la première chose est de se dire que cette histoire ou ce rêve, on va le faire avec tel ou tel acteur.

Dans un deuxième temps, on commence à monter comme on monte un film, on commence à poser les choses à côté les unes des autres, on commence une légère construction. Quand la construction est aboutie, on commence à tenir debout comme un monstre. Et dans un troisième temps de répétition, on affine parce que l'étude comique demande à ce que les choses coulent...

Pour les outils de travail, ce sont les accessoires, les bouts de costumes dans un premier temps. Parallèlement, je travaille la scénographie avec Jérôme et puis je réalise le décor en général en travaillant toujours avec Jérôme pour la scénographie, pour la mécanique du spectacle. Le décor n'est pas là pour faire joli, il est là pour rendre compte de la mécanique du spectacle, et les accessoires aussi.

On parle beaucoup d'accessoires et ne resteront sur le plateau que ceux qui ont vraiment une fonction dramatique. Ils ne sont jamais là pour la décoration, on imagine toujours la vie de nos personnages avec le bruit de couverts entrechoqués, et une atmosphère de cantine. Et puis, il y a les personnages, des choses obsessionnelles et récurrentes comme la présence des animaux. On raconte les aléas de la destinée humaine, très souvent la présence des animaux est un révélateur de notre condition humaine.

N. C : Les personnages sont atypiques, chacun incarne un rôle précis, est-ce qu'ils sont tous des comédiens ? Est-ce que le choix est, finalement, basé sur leur carrière artistique ?

M. M : Le choix des acteurs est un choix poétique, discret et plein d'émotion. Il fait partie de leur histoire, et leur part d'humanité. On se souvient, moi et Jérôme, de notre découverte de Yolande Moreau, lors de l'audition, sans jouer, juste en marchant, elle nous racontait toute une vie, une journée sous la pluie, le chamboulement d'une femme abandonnée. Les acteurs sont, au départ, issus des spectacles ordonnés à l'époque ; des acteurs et des artistes qui savent chanter, danser et gesticuler. Ces personnalités du music-hall anglo-saxon sont des anti-héros, ils racontent avec un grand minimalisme et reproduisent ce qui se passe dans la vie. Les acteurs, d'aujourd'hui, ne viennent pas tous du monde du spectacle : parmi les recrues de *la Cour des grands*, une ancienne vendeuse d'un grand magasin et agricultrice, Catherine Gavrilovic, par exemple. Il y avait d'autres recrues pour agrandir la famille Deschiens. Des musiciens et des gens qui n'ont jamais joué et qui deviennent professionnels avec les Deschiens. Tous les deux, on choisit et on dirige les acteurs.

N. C : Est-ce que l'acteur, en cas d'imprévu, peut incarner le personnage qu'un autre comédien devait représenter ou n'est-ce pas possible ?

M. M : Les personnages sont suffisamment stylisés pour être comme on appelait au XVIIème siècle des « caractères ». A la fois, vous avez l'impression que vous pouvez les rencontrer en sortant du théâtre à la terrasse du café, et en même temps ils sont suffisamment stylisés pour qu'ils deviennent des personnages de théâtre qui passent d'un spectacle à l'autre. Cela présente l'originalité de la troupe des Deschiens. Cependant, chacun ne peut incarner le rôle de l'autre. Nous, Jérôme et moi, travaillons avec le corps de cet acteur ou de cette actrice, sa démarche, la façon qu'elle a de savoir prononcer ou de ne pas prononcer, le fait qu'elle est écossaise ou du nord, on va utiliser son accent, on va se servir et rêver de sa vie, sa personne et on va s'amuser avec elle à construire à partir de tout cela. Donc, l'acteur n'est pas interchangeable du tout.

N. C : Je reviens sur la présence des animaux à côté des personnages, qu'est-ce que vous vouliez dire par le mot « révélateur » ?

M. M : De toute façon, il y a toujours des animaux même quand il n'y a pas d'animal vraiment sur le plateau, les acteurs tôt ou tard font l'animal. On continue à imaginer la vie des Deschiens dans une série de spectacles de plus en plus applaudis, avec de plus en plus de gags feutrés, de chants timides et d'abolements humains. Il y a quelque chose d'absolument fondamental chez nous autres humains : on est de pauvres bêtes ; il y a aussi un attendrissement sur l'être humain. L'animal nous interroge sur notre propre condition. C'est quand même une curiosité, on est une espèce parmi d'autres. Et puis, il y a peut-être quelque chose de très fondamental au théâtre, en regardant des acteurs qui jouent comme des enfants, ils jouent au chien, ils jouent au cheval... Il y a quelque chose de fondamental dans l'art, la première chose qu'on a dessinée sur les bestioles et puis on continue. Nous, on n'échappe pas, on fait souvent la bête.

Le mot révélateur renvoie à ce besoin d'une chaleur humaine, d'un contact. Et il renvoie, aussi, à une certaine angoisse parce que vous n'êtes pas tout à fait lui, mais quand

même il vous ressemble un peu. Je crois que, dans toutes les poétiques, même chez tous les poètes soit Baudelaire, Mozart, c'est inévitable de s'interroger sur la condition des animaux. La présence des animaux nous fait nous interroger sur la condition humaine. Cette confrontation n'est pas anodine. Il y a quelque chose de dérangeant qui nous fait nous interroger sur nous-mêmes.

N. C : J'ai vu *les étourdis* et je me suis rappelé quelques scènes de la pièce de *La cour des grands*. En tenant compte des anciennes pièces, vous ne croyez pas que ces nouveaux spectacles se ressemblent ?

M. M : Non seulement ils se ressemblent, mais ils s'imbriquent. C'est un peu comme les pénibles Laurel et Hardy. Ce sont des gens comme une étrange famille, pas biologique bien-sûr, qui se croit la même d'une aventure à l'autre. Ce sont des variations autour de la difficulté à vivre avec le monde tel qu'il est, sur des thèmes différents, mais ce n'est pas la même chose. Il y a des croisements, il n'y a jamais la même distribution. Mais nous, nous faisons avec ce qui nous est cher, avec nos obsessions. Ce n'est jamais tout à fait les mêmes acteurs, ils passent d'un spectacle à l'autre. Il y en a d'autres qui arrivent. Il y a des obsessions qu'on traite évidemment différemment en des formes différentes. C'est vrai, ils ont toujours des problèmes généralement avec des bouteilles, des verres, des bouteilles qui échappent, qui sautent, qui courent, etc. Ils ont des problèmes avec leurs jambes, avec des chaises, avec leurs sacs, avec des animaux qui existent ou qui n'existent pas.

N. C : En parlant de l'art contemporain, ou « l'Arte Povera », on peut parler principalement de la pièce *Lapin chasseur* ; comment se manifeste la présence des objets à travers cette pièce et d'autres ?

M. M : J'aime beaucoup « l'Arte Povera », j'ai toujours aimé l'art minimaliste, le défilement des objets. Marcel Duchamp est l'inventeur du « ready-made » en 1916, un grand iconoclaste, il a bouleversé les codes de la création et de la commercialisation de l'art et des œuvres d'art. Je me reconnais en tout cela, et donc, le théâtre est le lieu où

l'on peut exprimer tout cela. Et, en plus, les objets ont une force dramatique parce qu'ils jouent avec les acteurs. Je trouve toujours cela un peu supérieur à l'exposition. J'ai fait des expositions : il y a une scénographie, une histoire, il y a la force des objets, mais il me manque toujours quelque chose. L'exposition, c'est toujours la trace, cela m'intéresse s'il raconte la trace, la trace du spectacle, la trace du théâtre. Alors que le théâtre c'est tout cela, mais en mécanique, en vivant. D'ailleurs, les objets dans une exposition ne s'abîment pas. Sur le plateau du théâtre, ils souillent, ils s'abîment, ils se cassent... Cela m'intéresse beaucoup, cette consommation de l'objet au théâtre.

S'il y a vraiment un travail sur la forme, une réflexion sur la forme en même temps que le contenu, je pense que cela a forcément une dimension artistique et cela nous préoccupe beaucoup. Et moi, plastiquement, la forme plastique de notre théâtre me préoccupe tout le temps. Que la chose, qui est sur le théâtre, soit en écho avec le bruit du monde, en écho avec une démarche artistique. C'est vrai, je cherche quelque chose à traduire plastiquement justement quand les mots s'arrêtent. Tout ce qui fait le bruit du monde, de ce qui nous tient à cœur de montrer. Dans les premiers spectacles avec Jérôme, je lui ai passé des objets, je lui ai donné un peu de costumes... C'est par là que j'ai commencé. Moi, j'ai fait des études littéraires et j'adore la littérature. Mais, au théâtre, c'est par des choses plastiques que j'aime m'exprimer avant tout. Effectivement, *Lapin-Chasseur* illustre le triomphe de la mécanique du rire, entre portes battantes et presse-purée.

N. C : Quelle est la pièce qui vous a le plus marqué, que vous avez fait ensemble ou séparément, avant que vous vous rencontriez, puisque vous aviez de l'expérience dans ce domaine, et chacun avait son propre style ?

M. M : Les spectacles sont associés à des sensations différentes. On aime toujours beaucoup plus le dernier et même le prochain. J'aime bien l'idée du prochain, on a envie justement de ne pas arrêter le temps, de ne pas arrêter l'œuvre. Les spectacles qui ne se jouent plus sont morts. J'aime beaucoup le prochain qui n'existe pas encore, puis j'ai une émotion particulière quand je pense à la pièce *Les petits pas*. C'est un spectacle fait avec des personnes très âgées, qui venaient chanter une chanson d'amour ou une autre comme

si elles revenaient dans le music-hall de leur vingt ans. Pour moi, c'était le convenu du théâtre parce que tous les soirs on se demandait si la représentation aura lieu. Ces gens étaient très fragiles et leur voix était très fragile aussi. Et, en fait, chaque fois se renouvelait une énergie magnifique, tous les soirs ils étaient là, et tous les soirs ils chantaient, c'était exceptionnel.

N. C : Vous avez séduit le public de Nîmes avec *Les pieds dans l'eau* le 2 mars 1992, la date de sa création et sa première représentation, et vous étiez pendant quelques années Directrice du théâtre de Nîmes, pourquoi vous avez choisi la ville de Nîmes et pas Avignon par exemple ?

M. M : On m'a proposé de travailler sur Avignon, de réfléchir sur le Festival. De cette ville, on a de bons souvenirs car on a joué *Lapin chasseur*. C'est une ville pour les artistes, elle est très forte avec beaucoup de cultures différentes. Mais c'est une ville qui n'est pas forcément accueillante. Avec *Les pieds dans l'eau* dans la Cour d'Honneur au Festival d'Avignon 1995, le public était réceptif à l'encontre des organisateurs et des gens de théâtre qui ne se sont pas montrés ouverts à toutes les formes de théâtre et à ce genre de création. A Nîmes le Maire, Jean Bousquet, nous a fait confiance ; il voulait que son théâtre revive et il a donné le moyen de le faire intelligemment. Et puis, c'est le hasard de la vie. On ne cherche pas forcément des choses très prestigieuses, on cherche à inventer des choses. On peut passer à Avignon, avec une pièce sur le retour des Papes, qu'on avait déjà proposée à Alain Crombecque, le précédent directeur du Festival. Mais ce n'est pas dans l'ordre des choses.

N. C : La musique est incontournable dans les spectacles des Deschiens, d'où la présence des ténors et des solistes qui interprètent tous les registres de la musique française et des airs d'opéra, est-ce que la musique classique vous est vitale et vous inspire au point d'interpréter les œuvres de Mozart ? Et pourquoi Mozart ?

M. M : Effectivement, les standards musicaux et les rengaines nous permettent souvent de nous raccrocher à l'identité collective. Par la chanson, tout passe, la poésie,

la fragilité et l'espoir. On s'appuie, moi et Jérôme, sur la matière vocale de certains chanteurs, qui chantent aussi du classique. La musique classique nous est indispensable et nous inspire beaucoup. Elle nous nourrit, nous met dans un état de création et d'inventivité, de désir, et nous donne des forces. C'est vital. La cour des grands a été nourrie à la musique de Schubert, parce qu'elle décrit une mise en scène et une architecture. Ce contact avec l'excellence est primordial, même si on est proche de l'humanité. Dans un concert, le pianiste joue et se joue en totalité, avec son âme, son esprit et son corps. On assiste à son parcours, à sa frustration et son existence. On entretient un rapport de frustration avec la musique, et nous aurions aimé être musiciens.

C'est un privilège de jouer les opéras de Mozart. Même si on ne sait pas, la mise en scène est incontournable. A l'âge de vingt-ans, je rêvais de mettre en scène *La flûte enchantée*. J'adore l'opéra, et l'opéra est pour moi le théâtre total. On constate une assurance et une sensibilité à travers les œuvres de Mozart, il a toujours su ce qui va plaire au public, Molière aussi, et nous, on les suit et on est arrivé au même résultat. L'opéra est un privilège et quelque chose de l'accomplissement. Néanmoins, on est souvent en retrait mais pas absents. L'ironie qu'on glisse dans les costumes n'altère pas la musique, ni le personnage lui-même. Le chant est si élégant et pur, qu'il épure le personnage, et le costume paraît adéquat et lui convient.

N. C : Pourquoi voulez-vous faire de *L'enlèvement au sérail* un spectacle humoristique ?

M. M : *L'enlèvement au sérail* est un opéra Bouffe, un opéra drôle qu'on a créé et joué à Baden-Baden, et après au Festival d'Aix-en-provence, avec Marc Minkowski. Ce spectacle vient après *Les Brigands*, le premier opéra qu'on a monté et joué à Amsterdam avec Jean Effenbach en 1991. Les ouvrages de Mozart contiennent l'humour qu'on appelle « la Turquerie » au XVIIIème siècle. Pendant cette période, tous les ouvrages des grands musiciens sont des ouvrages drôles, des opéras bouffes. Ils ont une dimension dramatique et comique, et c'est ce qui nous a toujours intéressés dans notre travail. Ce genre d'opéra fait appel, aussi, à la peinture, cela nous a permis de travailler avec des

artistes et des peintres, tels que Miquel Barcelo. Son amour et son admiration pour l'art dramatique et l'opéra a fait que son imagination concordait avec la nôtre, et le décor s'accordait parfaitement avec nos costumes. Ce n'était pas notre première expérience, et ça ne sera pas la dernière.

N. C : Comment s'est passé la rencontre avec Marc Minkowski ? Comment avez-vous envisagé votre collaboration ?

M. M : Marc Minkowski est une personne qui a une sensibilité exceptionnelle, il aime bien le théâtre et tout ce qui s'attache à cet art. Une complicité totale s'est installée tout de suite. L'aventure et la collaboration avec Marc Minkowski nous a marquées par la rigueur et la précision de celui-ci. C'était un pur bonheur de travailler avec lui. La machine s'est mise en marche : la scène et l'orchestre fonctionnent ensemble. L'important est de retrouver l'esprit du groupe même si ce groupe est provisoire. L'essentiel est que le chef d'orchestre et le metteur en scène marchent ensemble. En effet, la complicité s'est installée vite entre les deux personnes. Ainsi, les acteurs se rendent compte de la précision, du tintement et de la rigueur de la musique qu'il fallait suivre. Cela leur a permis de recréer l'esprit de la troupe, et finalement ils ont ressenti un plaisir immense à former une troupe avec les musiciens et les chanteurs.

N. C : Comment choisissez-vous les lieux ? Etait-il toujours facile de trouver une combinaison entre tous les éléments techniques de ces lieux de représentations ?

M. M : C'est eux qui nous choisissent, ce sont les organisateurs qui font le choix et nous appellent. Soit à Chaillot, à Ivry, au Festival d'Aix-en-Provence, ou partout dans le monde, notre but n'est pas diriger une institution, mais un lieu considéré comme une fabrique, à travers laquelle on aborde la musique, les images, les expositions, le théâtre, etc. On s'est toujours adapté aux lieux proposés, on a commencé par deux poussettes et on a introduit les effets spéciaux, tels les explosifs. On a toujours inventé notre propre outil de travail, et on s'est toujours méfié des machines qu'on nous propose, qui sont loin de

notre façon de travailler, un travail qui s'effectue dans les coulisses en même temps que l'interprétation des acteurs. Les techniciens constituent une partie intégrante des spectacles, ils apportent pendant chaque spectacle une précision et une rigueur indescriptibles. Les techniciens sont les régisseurs qui travaillent en cohésion avec les acteurs, ils sont rigoureux et précis. On trouve Philibert Lantieri et Denis Melchers en régie générale, Lionel Thomas et Patrice LE Joncourt en régie plateau, Laurent Benard et Alain Paradis en éclairage ou régie lumière et Pierre Routin en tête de la régie du son. Les effets spéciaux tels que la pluie, les jets d'eau, les feux d'artifices, les fumigènes et les chutes de gravats, les différents bruits de cri d'oiseau exotique au buzzer le plus aigu. Les explosions rentrent dans leurs tâches et déterminent le spectacle. Et même les acteurs y participent. L'accordéoniste, Michèle Guignon travaille avec les acteurs et les techniciens. Moi, j'occupe le poste de metteur en scène à côté de Jérôme Deschamps, tous les deux on travaille sur la scénographie. Les deux accessoiristes sont Agnès Linay et Sylvie Chatillon et l'habilleuse est Isabelle Beaudouin. Ces trois personnes travaillent étroitement avec moi, parce que c'est moi qui m'occupe des costumes et de différents objets. L'équipe costume est à côté de l'équipe de production. Le lieu qu'on occupe, généralement, est un lieu de fabrication par excellence, un lieu où les idées et les convictions se croisent constamment.

On a cherché à produire une énergie qui se transmette des comédiens et des techniciens vers le public. Le mode de fonctionnement des institutions a provoqué une séparation des équipes artistiques et techniques. C'est affreusement grave d'éloigner les techniciens des artistes qu'ils secondent, et on a passé beaucoup du temps à lutter contre cela en cherchant à faire participer et à impliquer les techniciens dans le travail artistique. Jérôme Deschamps a suivi Charlie Chaplin dans sa démarche, qui consistait à faire venir ses équipes techniques aux répétitions, et leur faire part des changements qu'il aimerait effectuer, au niveau du décor ou même des répliques. Je crois qu'on a réussi à appliquer cela au sein de notre troupe. Quand tous les membres de l'équipe se sentent impliqués, éprouvent du plaisir à être ensemble dans le travail, il se produit quelque chose de très intense.

Pour y parvenir, il faut organiser tout cela. Nîmes était une ville abandonnée sur le plan théâtral. Pour y remédier, on a mis du temps pour faire venir de beaux spectacles et rassembler une équipe technique animée de cette énergie qui fait circuler le plaisir. Il s'agissait de lancer une dynamique artistique. Avec notre compagnie, nous cherchons à construire ensemble une vie qui entretienne le plaisir. On joue, on tourne des images pour la télévision, on répète un nouveau spectacle, et parfois on joue plusieurs spectacles en alternance... On n'arrête pas de travailler, et on le fait pour le plaisir. Cette diversité d'activités permet de le susciter, et de le renouveler.

Jérôme Deschamps, comme ses prédécesseurs, a une pensée philosophique, celle de définir à partir de ces lieux et de ces espaces singuliers et atypique, déglingués et délabrés, ce qu'il appelle et ce qu'on nous appelons une condition humaine. On suit l'esthétique de Tadeusz Kantor, qui n'est que détérioration et usure, et inscrit comme nous le travail du temps et la mort dans les images les plus familières. On provoque par là la surprise du public, qui est à la base un enfant, et on attire son attention sur la précarité et la fragilité du lieu.

N. C : Quel public ciblez-vous ? Est-ce que les spectacles sont les mêmes pour les jeunes, les vieux, les gens cultivés, ou les « gens ordinaires » ?

M. M : Au départ, il y avait peu de monde, mais la qualité de l'émotion est la même quand on rêvait de vouloir faire du théâtre. Le petit nombre de personnes, qui nous ont soutenus, nous ont stimulés à persévérer dans cette voix et à avoir cette impression de mener une vraie bataille pour le théâtre. On se souvient encore qu'à Orléans, on devait jouer *Les oubliettes*, et ils avaient oublié d'annoncer notre spectacle. Dans la salle de onze cents places, il n'y avait que huit spectateurs, des passionnés de théâtre qui sont venus nous voir ce dimanche matin. Une relation très forte s'est établie entre nous et ce public. Ce genre d'expérience a suscité notre envie de partir à la découverte d'un grand public, partout, surtout à l'étranger. On a joué dans une série de petits festivals en Italie et en Autriche. A Gratz, on s'est produit entre deux concerts de rock, sur une scène de huit cent personnes. On a vraiment cherché cette confrontation, elle nous a permis d'inventer d'autres façons de s'approprier et de diriger une institution théâtrale.

Dès le début, on a tourné des spectacles et rencontré le public, un public populaire. Mais la télévision a amplifié et élargi ce public, elle a permis le renouvellement de ce public. La télévision et les sketches en cinq secondes ont attiré plus de monde. Le public est divers, des vieux, des jeunes, des gens illettrés comme des gens instruits. C'est une immense joie de voir des spectateurs qui n'était jamais venu au théâtre, et beaucoup de jeunes. Cela faisait réfléchir sur le rôle des institutions. Le théâtre est devenu impressionnant et inaccessible au lieu d'être un lieu de rassemblement et de spectacle, même si la France a milité pour mettre le théâtre au centre de la société. Avec *Les pieds dans l'eau*, au Festival d'Avignon, on a fait venir le quart du public du Festival de cette année 1995 ; cela a choqué les habitués de la Cour d'Honneur qui se retrouvent entre eux, en minorité. Cette idée de faire une création pour la création des grandes œuvres de l'histoire nous dépasse, et limite tout échange culturel.

Tous les deux, on cherche un public qui s'attache aux personnages de pièce en pièce, cette complicité et ces retrouvailles se créent au fil des années. Et Les personnages sont animés par cette envie de créer la complicité avec le public. Pour *La Cour des grands*, l'accueil du public était immédiat devant cet assemblage des gens différents et très perspicaces. Jérôme Deschamps a constaté, lui aussi, l'enthousiasme du public et que cette équipe a été adoptée tout de suite. Le public de théâtre est curieux, il aime bien être surpris ; alors que le public de l'Opéra est plus exigeant, parce qu'il s'apprête à voir ce qui pourrait correspondre à ses rêves. Cependant, lors des représentations de *L'enlèvement au sérail*, l'accueil du public était chaleureux, et on est toujours surpris et émerveillé.

On a toujours cru qu'au spectacle vivant. Dès le début, on s'est assuré où était la chaleur. A l'instar de Jean Vilar et Roger Planchon, on voulait attirer le plus de gens, de toutes les classes sociales, et de toutes les générations. Jean Vilar a fait du T N P un lieu de création et de rénovation qu'il espère voir ouvert à un public nombreux et aussi grand que possible. Loin d'une vision élitiste, le théâtre de Vilar est à la fois ambitieux et à la portée de tout le monde. Et nous, nous visons le même objectif que Jean Vilar, un théâtre populaire, accessible, pour une majorité de la population.

CONCLUSION

L'étude du théâtre des Deschiens a permis de suivre l'évolution de la farce au moyen âge, elle a permis aussi d'évoquer le théâtre contemporain et les années cinquante avec « le théâtre de l'absurde », et son influence sur le théâtre des Deschiens.

En effet, pendant cette période contemporaine, différentes formes de théâtre et différentes figures théâtrales se sont succédées. Avec, les Deschiens est apparu un nouveau théâtre qui révèle une autre forme de comique théâtral, basée en grande partie sur la farce.

Le genre de la farce se définit par la mise en œuvre d'une tromperie, dans un scénario à trois ou quatre personnages. Les Deschiens, eux, négligent l'intrigue et le texte aux dépens des types et de la pantomime qui sont la base de cette farce renouvelée. Cette farce est pleine de rebondissements, et c'est le coup de théâtre final qui dénoue la situation. A l'instar de Jacques Tati, les Deschiens fabriquent de l'absurde, et le décalage leur semble essentiel. Dans ses œuvres, Jacques Tati met en lumière l'absurdité d'exister. Il aborde la difficulté de s'accommoder au monde, et d'accéder à « l'univers des grands ». Ce sentiment d'infériorité, commun et désespérant, apparaît à travers le côté naïf, léger et pitoyable de l'être humain. Les Deschiens présentent des spectacles pleins d'humanité qui ne sont pas forcément heureux, mais destinés à faire rire le public, parce que le vrai comique, selon Jérôme Deschamps, est fondé sur des histoires tragiques, comme chez Jacques Tati, Chaplin, ou Keaton.

Toutes les pièces montrent le tragi-burlesque des petites existences des personnages et les gens ordinaires. Elles dégagent sur un ton pathétique le drôle de la vie des gens qui sont toujours en quête d'une meilleure condition que la leur. Ce qui interpelle les deux metteurs en scène est la non-existence de l'existence qui raconte la solitude des gens. Ce sentiment d'abandon est au cœur de l'action dramatique. Le théâtre des Deschiens rejoue inlassablement la misère de la condition humaine.

Avec *L'Enlèvement au sérail*, Les Deschiens retrouvent la veine de la farce alliée à la musique. Les deux metteurs en scène s'intéressent à tous les arts et enchaînent les performances. On constate, en effet, à travers ce spectacle, une complicité entre les acteurs et les chanteurs. Avec la musique de Mozart, les acteurs et les techniciens ont découvert et pratiqué la précision, la rigueur, le rythme et la valeur des notes. Le témoignage de Macha Makeieff, souligne l'entente entre les deux metteurs en scène et le chef d'orchestre Marc Minkowski, nécessaire pour accomplir un travail original et de grande qualité. *L'Enlèvement au sérail* vient après *Les Brigands*, une adaptation de l'œuvre de Jacques Offenbach. Cette représentation des deux metteurs en scène n'est pas leur premier coup d'essai, elle montre leur intérêt pour l'opéra et la musique classique, elle montre aussi et surtout leur volonté de présenter un théâtre complet où tous les arts se croisent et se complètent.

A travers le burlesque gestuel, cette compagnie développe l'art du mouvement, où la danse est aussi importante que tout autre élément. Les Deschiens abordent un théâtre complet où tous les arts sont aussi importants les uns que les autres. Ils jouent et s'amuse avec la fantaisie, la rêverie dans un cadre ludique où les sujets graves sont traités avec légèreté. Jeux de mots et poids des corps se croisent, pour le plus grand plaisir du public qui affine son esprit curieux et critique par l'humour corrosif de la compagnie. Avec ce théâtre corporel et verbal, artistes et comédiens embarquent toute l'assistance dans les contrées du rire intelligent.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Ouvrages généraux concernant la farce et son histoire

- Aristophane, Plaute et Térence pour la comédie, Sophocle et Euripide pour la tragédie ?
- ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Librairie théâtrale, 3, Paris, 1950
- BEIJER, Agne, *Quelques documents sur les farceurs français et italiens*, Revue d'histoire du théâtre, 9 (1957)
- C. BOWEN, Barbara, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550 – 1620*, UNIVERSITY OF ILLINOIS, Press, 1964
- CHEVALIER, Claude-Alain, *Théâtre comique du moyen âge*, in série bibliothèque, dirigée par Zumthorse, 10/18 – 1999
- COHEN, Gustave, *Le théâtre en France au moyen âge*, Rieder, 1928 – 1931
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 11/1995
- DEFAYS, Jean-Marc, *le comique*, Seuil, Février, 1996
- DUQUE, Régis, *Trois farces pour un anniversaire*, in Etudes théâtrales 14/1998
- ENGEL, André, Kafka, Théâtre complet, in théâtre public / 27, Saison 1976-1977
- Etudes théâtrales, *La farce un genre médiéval pour aujourd'hui, la farce médiéval entre archaïsme et modernité*, 14/ 1948
- GAIFFE, Félix, *Le rire et la scène française*, Slakine Repints, Genève, 1970
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1988
- IVERNEL, Philippe, *Politique, la farce*, in Etudes théâtrales 14/1998
- KOOPMANS, Jelle, *Les modernités historiques : modernité historique, modernité actuelle*, in Etudes théâtrales, 1998

- MAZAN, Paul, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y attachent*, Paris, Firmin – Didotet lie, 1885, au mot farce
- MAZAN, Paul, *La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce*, in *Revue d'Histoire du théâtre*, I, 1951
- MAZOUER, Charles, *le personnage du naïf dans le théâtre comique, du moyen âge à Marivaux*, Klincksieck, 1979
- MIGNON Paul, ROUSSIN André, SALACROU Armand et (al.), *Aspects du comique dans le théâtre français d'aujourd'hui, le théâtre dans le monde*, Bruxelles : Elservier, 1995 (Volume IV)
- MITTERAND Henri, LECHERBONNIER Bernard, LAUFER Roger, DREYFUS Bertrand, EGEE Fernand, *Le langage, le théâtre, la parole et l'image*, Nathan Fernand, 1977
- MORIMOTO, Tatsuo, *Fonction du rire dans le théâtre français contemporain*, Librairie A – G Nizet, Paris, 1984
- PETIT DE JULEVILLE, Louis, *Histoire du théâtre en France, les comédiens en France au Moyen Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1968
- REY-FLAUD, Bernadette, *La farce ou la machine à rire*, Genève : Droz, 1984
- *Revue d'histoire du théâtre, de l'écrit au représenté : le texte comique*, 1995 – 1
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, puf 1984
- THIRY, Paul, *Le théâtre français au moyen âge, Les farces*, in collection le bêche, Bruxelles, 1944
- TISSIER, André, *La farce en France de 1450 à 1550*, Recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés, Paris, SEDES, 1976
- TOLDO, Pierre, *Etudes sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies*, in *Studi di filologier romanza*, 1902

- VOLTZ, Pierre, *La comédie*, in collection u, Armand Colin, Paris, 1964
- WARRON, Emmanuel, *Un genre médiéval pour aujourd'hui*, in Etudes théâtrales 13/1998

Ouvrages concernant le théâtre des Deschiens

- MAKEIEFF, Macha, *Les Deschiens*, Seuil et Canal, octobre 1995
- MAKEIEFF, Macha, *Les Pieds dans l'Eau*, Actes Sud, 1995
- MAKEIEFF, Macha, *Poétique du désastre*, Actes Sud, 2001
- MAKEIEFF, Macha, *Inventaire d'un spectacle*, Actes Sud, 2002
- MAKEIEFF, Macha, *L'amour des choses*, Actes Sud, 2001
- MAKEIEFF, Macha, *Deschamps Deschiens : Le théâtre de Jérôme Deschamps*, Librairie Séguier, 1989

Articles concernant le théâtre des Deschiens

- BANU, Georges, *Macha Makeieff et Jérôme Deschamps « C'est en cherchant à dire la fragilité, le désastre, que la vie prend sens »*, in Alternatives théâtrales 62, 1999, p 48
- COSTAZ, Gilles, *NOUS N'AVONS PAS CHANGE !*, A LA UNE, LE JOURNAL DU THEATRE, AVRIL, 1997
- DU VIGNAL, Philippe, *LE RETOUR DU COMIQUE*, in Art Press, n° spécial Théâtre, p 156
- FLEOUTER, Claude, « *Y a de la joie chez les comiques, la nouvelle vague du rire envahit toutes les scènes* », Le Monde, Jeudi 12 avril, 1990
- GINTZBURGER, André, *C'est dimanche*, 6 Juillet, 1986

- HALLEY, Achmy, *Deschamps-Makeieff « On est toujours coincé entre l'horreur et l'amour »*, Théâtre Magazine, Printemps, 1999
- ICHER, Bruno, *DESCHAMPS HORS SCENE*, A LA UNE, LE JOURNAL DU THEATRE, AVRIL, 1997
- JACOB, Véronique, *LA VIE AUSTERE, LA VIE DESCHAMPS*, POINT DE VUE, AVRIL, 1997
- JOUANNEAU, Joël, *Tu vois c'que j'veux dire*, Juin, 1985
- MANCEL, Yannic, *Deschamps/ Deschiens ou les bricolages de la petite bourgeoisie ordinaire*, in Alternatives Théâtrales 57, 1998, p 80
- PUIGRENIER, Michel, *Deschamps-Makeieff, vingt ans de Deschiens*, A LA UNE, LE JOURNAL DU THEATRE, AVRIL, 1997
- RENAUDE, Noëlle, *L'éphémère beauté du divertissement*, Les frères Zénith, Jérôme Deschamps/Macha Makeieff, coprod, Théâtre National de Chaillot, 21/11/90 - 9/2/91
- RENAUDE, Noëlle, *L'art de la chute*, Mars, 1985
- SERNA, Pierre-René, *Etourdiment*, théâtre, 26 et 27 novembre, 2007

Articles concernant la pièce *C'est magnifique*

- ALEXANDRE, Xavier, *Merci la vie, merci Yolande !*, Caen, OUEST FRANCE, 2 MARS, 1995
- AVON, Sophie, *La saga des humbles*, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL, Sud-Ouest Dimanche
- BURTIN, Jean-Dominique, *Le public ovationne l'absurde et la satire*, REPUBLIQUE DU CENTRE, 13 AVRIL, 1995
- F. H., *Le retour des rois du nylon*, LE HAVRE LIBRE, ARTS ET LOISIRS, 16 JANVIER, 1999
- FRITZ, Jean-Paul, *Humour rustique et danse du ventre*, GRENOBLE, LE DAUPHINE LIBRE, 10 MARS, 1995
- L'ALSACE, *Les Deschiens arrivent*, BELFORT, 19 JANVIER, 1995

- LA DEPECHE DU MIDI DIMANCHE, *Les anti-héros brûlent les planches*, Narbonne, 12 MARS, 1995
- LE MERIDIONAL, *La vie Deschamps, c'est magnifique !*, 17 JANVIER, 1996
- LE MONDE, *Jérôme Deschamps, maître à rêver*, CULTURE, THEATRE, 28 MAI, 1994
- LE NOUVEL OBSERVATEUR, *Deschamps et Lemercier, « ça corrobore »*, 21 – 27 DECEMBRE, 1995
- LE TELEGRAMME DE BREST, *C'EST MAGNIFIQUE*, BREST, 14 SEPTEMBRE, 1994
- LIBERTE LE BONHOMME LIBRE, *C'est magnifique*, THEATRE DE CAEN, Du 27 février au 3 mars, 24 FEVRIER, 1995
- LOISEL, Yves, *C'est magnifique Cruel et burlesque*, LE TELEGRAMME DE BREST, 27 JANVIER, 1996
- MIDI LIBRE, *Une étonnante rhapsodie*, NIMES, 18 MAI, 1994
- MURAZ, Daniel, *Magnifiques Deschiens*, ANNECY, ESSOR SAVOYARD, 30 JANVIER, 1997
- NICOLLE, Patrick, « *C'est magnifique* », LIBERTE LE BONHOMME LIBRE, 3 MARS, 1995
- OTHNIN-GIRARD, Alain, *La quincaillerie du bonheur*, LES CLES DE L'ACTUALITE, 9 JUIN, 1994
- OUEST France, *Les Deschiens : raz-de marée de bonheur*, 23 FEVRIER, 1996
- PAQUOTTE, Anne-Marie, *c'est magnifique*, Télérama n° 2631, 14 Juin, 2000
- PASCAUD, Fabienne, *Yolande la magnifique*, Théâtre, Télérama N° xxxx jj mm 1995
- PATURAUD, E, *C'est la vie qui vous prend par le bras...*, TAKTIK HEBDO, 17 – 24 JANVIER, 1996
- V. M., *Deschamps d'honneur à Tabres*, TABRES, ECLAIR PYRENEES, 24 JANVIER, 1995

Articles concernant *Le défilé*

- BIBA, *L'esthétique à la « Deschiens » fait fureur et réhabilité le mauvais goût*, SEPTEMBRE, 1996
- BOUTIN, R., *Les Deschiens défilent encore*, (photo), LE FIGARO AURORE, 9 juin, 1997
- CENNI, René, « *Le Défilé* » au TDN : la « *Deschiens collekchienn* »..., NICE MATIN, 9 janvier, 1997
- COPPERMAN, Anne, *L'anti-mode sur le podium*, les échos, 24 Septembre, 1996
- DARFAY, Catherine, *LES DESCHIENS DEFILENT*, LA ROCHELLE, juin 1995
- GERMAIN, Jean-Luc, « *Le défilé* » va battre des records au Quartz, LE TELEGRAMME DE BREST, 14 MARS, 1997
- GILLES, Pierre, *Le défilé de Jérôme Deschamps à Brest*, OUEST FRANCE, 14 MARS, 1997
- GILLES, Pierre, *Les Deschiens défilent... Bon ! Et après ?*, OUEST FRANCE, 19 MARS, 1997
- HELIOT, Armelle, *Aux bonheurs des humbles*, quotidien du médecin, 25 Septembre, 1996
- J. S., *L'esprit Deschiens met la « démode » à la mode*, LE FIGARO AURORE, 19 Septembre, 1996
- LAFFONT, Nicole, *Jérôme Deschamps au TDN : drôle, tragique, émouvant...*, NICE MATIN, 16 janvier, 1997
- Le Journal du textile, *Entretien avec Jérôme Deschamps et Macha Makeieff*, 7 octobre, 1996
- LE TELEGRAMME DE BREST, *Son « Défilé » décape : le bonheur est dans Deschamps*, 15 et 14 mars, 1997
- LEULEU, Jacques, *A La mode Deschiens*, LE DAUPHINE LIBRE, 4 décembre, 1996
- METTAY, Joël, *Le défilé des Deschiens : inventaire de la mocheté...*, Estivales de PERPIGNAN
- METTAY, Joël, *Les Deschiens défilent... complètement cintrés !*, Estivales de PERPIGNAN, 5, 6 et 7 juillet

- MONNART, Isabelle, *Quand les Deschiens défilent*, DH LA DERNIERE HEURE, 26/27 SEPT, N ½ 269/270, 1998
- NOVA MAGAZINE, *Le défilé*, SEPTEMBRE 1996
- PROUVOST, Christelle, *Vise un peu mon look, tu connaîtras mon âme*, LE SOIR, 23 SEPTEMBRE, 1998
- P. V., *Quand les Deschiens refont la mode*, le parisien, 19 Septembre, 1996
- QUIROT, Odile, *La mode Deschiens*, Arts-Spectacles, 12 Septembre, 1996
- THEBA, Marion, *La mode Deschiens*, figaroscope, 18 Septembre, 1996
- VAVASSEUR, Pierre, *La griffe de Macha chez les Deschiens*, LE PARISIEN, 26 février, 1997
- ZERBIB, Sofia, *La mode Deschiens*, PANORAMA DU MEDECIN, 23 JUIN, 1997

Articles concernant Les Pieds dans l'eau

- BALBA, Agnès, *Jérôme Deschamps s'amuse des scènes de la vie quotidienne*, LE PARISIEN, JEUDI 9 AVRIL, 1992
- CEVENNES MAGAZINE, *LES PIEDS DANS L'EAU*, 29 février, 1992
- G. N.-D., *Théâtre : les pieds dans l'eau*, la Croix du Midi, 1^{er} mars, 1992
- GODARD, Colette, *La planète Deschamps*, Le Monde, 7 mars, 1992
- GODARD, Colette, *Les projets d'un maire*, Le Monde, 7 mars, 1992
- GODARD, Colette, *les pieds dans l'eau*, le monde, juin 1995
- HUMANITE DIMANCHE, *Deschiens nouvelle vague*, 13 juillet, 1995
- L. A., *Le festival d'Avignon met les pieds dans l'eau*, LE COMTADIN, 07 juillet, 1995
- LACOMME, Jean-Pierre, *Deschamps éclaboussant*, JOURNAL DU DIMANCHE, 16 Juillet, 1995
- L'ÉVENEMENT DU JEUDI, *La cour d'honneur jetée aux Deschiens...*, 29 juin, 05 juillet, 1995

- LE MERIDIONAL, *Yolande Moreau à la cour... comme une princesse*, 16 juillet, 1995
- L. Mat., *Qu'on est bien...*, Le Monde, 19 Mars, 1992
- LYON MATIN, *Deschamps « Les pieds dans l'eau »*, T.N.P., 2 au 7 février
- MATHIEU, Philippe, *Le jardin des Deschiens côté cour*, LE MERIDIONAL, 15 Juillet, 1995
- MIDI LIBRE, *La vraie fausse tarte à la crème*, 4 mars, 1992
- M. N. H., *Chronique du grand ordinaire et du petit ménager*, Midi Libre, Jeudi 27 février, 1992
- NICOLET, Sylvie, *Les Pieds dans l'eau*, INFOMATIN, 07-30 Juillet, 1995
- SALINO, Brigitte, *Deschamps pour tous !*, L'EVENEMENT DU JEUDI, 9 AU 15 AVRIL, 1992
- TADDEI, Michèle, *Les drôles de voisins de Jérôme Deschamps*, Méridional, 4 mars, 1992
- THEBAUD, Marion, *Le retour des Papes*, LE FIGARO, 15-16 juillet, 1995

Articles concernant La Cour des grands

- B. Eric, *Jérôme Deschamps dévoile sa démarche artistique*, JOURNAL DE SAÛNE ET LOIRE, Samedi 2 mars, 2002
- BERTHOD, Anne, *Deschamps-Makeieff : paroles et musiques*, L'EXPRESS, 3/9 AVRIL, 2003
- BLIN, Didier, *La comédie humaine est dans la Cour*, ouest france, SAINT-BRIEUC, 18 JANVIER, 2002
- BRIEND, Philippe, *Des rêveurs éveillés*, OUEST France, 2 DECEMBRE, 2002
- CAILLEBOT, Loïc, *« La Cour des grands » nous met le feu*, OUEST France DIMANCHE, 13 JANVIER, 2002
- CHAIX, Benjamin, *La Comédie accueille jusqu'au 14 février l'exposition « L'amour des choses »*. A voir, Magazine, 14 février, La cour des grands, 19, 20 et 21 janvier au Grand Théâtre

- CHALLIER, Pierre, *Deschamps d'honneur*, NOUVELLE REPUBLIQUE DES PYRENE, 2 AVRIL, 2002
- COPPERMANN, Anne, *Les nouveaux Deschiens sont arrivés*, LES ECHOS, 19 NOVEMBRE, 2001
- COSTAZ, Gilles, *Tous des artistes*, Les Echos, Lundi 30 avril, 2001
- COSTAZ, Gilles, *DANS LA COUR DES GRANDS*, GESTES, DECEMBRE 2001
- COSTAZ, Gilles, *Le cri d'humour Deschiens*, Théâtre de Chaillot, juin 2002
- Deschamps et Deschamps, *La cour des grands*, Théâtre national de Bretagne, Jeudi 23, vendredi 24 et samedi 25 mai, 2002
- FAUCON-DUMONT, Eliane, *Une désopilante invitation à « La cour des grands »*, Le Télégramme Quimper, Vendredi 14 Février, 2003
- GERBAL, Yves, *Jérôme Deschamps et Macha Makeieff nous emmènent dans « La cour des grands »*. *Récréation garantie*, LA CRIEE, Saison 2002-2003
- GERMAIN, Dimitri, *Des Deschiens de bonne compagnie*, LA DEPECHE DU MIDI, 1 AVRIL, 2002
- GERMAIN, Jean-Luc, *La famille Deschamps dans « La cour des grands »*, LE TELEGRAMME DE BREST, 24 JANVIER, 2002
- GERMAIN, Jean-Luc, *La cour des grands : mais c'est magnifique*, LE TELEGRAMME DE BREST, 25 JANVIER, 2002
- GORGIARD, Ronan, *Les Deschiens se mordent la queue*, OUEST FRANCE, 18 FEVRIER, 2003
- GOURAT, Perrine, *La Cour des grands : un spectacle détonnant*, JOURNAL DE SAÛNE ET LOIRE, Jeudi 28 Février, 2002
- GUEGUEN, Josiane, *La nouvelle famille Deschamps*, ouest france, JEUDI 24 JANVIER, 2002
- HELIOT, Armelle, *L'art de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff*, LE QUOTIDIEN DU MEDECIN, 7 NOVEMBRE, 2001
- HUREL, Sandrine, *Jérôme Deschamps : « On travaille en s'amusant »*, INTERVIEW, mardi 19, mercredi 20 mars
- JOSSE, Vincent, France inter, jeudi 26 avril, 2001

- LA SAMBRE, *Inoubliables et irrésistibles*, 7 JUIN, 2002
- LATAPY, Serge, *Un Bordelais dans le chenil*, SUD OUEST, 6 MARS, 2003
- LE FIGAROSCOPE, *Le retour des Deschiens à Chaillot*, 9 AVRIL, 2003
- LE JOURNAL DE SAONE ET LOIRE, *Nous étions tous des Deschiens bêtement humains*, 4 MARS, 2002
- LE JOURNAL DU DIMANCHE, *Cour-story version Deschamps*, 11 NOVEMBRE, 2001
- LEMAIRE, Pierre-Marie, *Les vieux du stade*, SUD OUEST DIMANCHE, 15 DECEMBRE, 2002
- LEONARDINI, Jean-Pierre, *La clé Deschamps retrouvée*, MARIANNE, 7/13 AVRIL, 2003
- LEONARDINI, Jean-Pierre, *LA COUR DES GRANDS, C'EST COMME DU BOB WILSON AU PAYS DU KARAOKE*, l'Humanité, LUNDI 30 AVRIL, 2001
- LE TELEGRAMME DE BREST, *La cour des grands, Rêves de réussite*, 16 JANVIER, 2002
- LIBAN, Laurence, *Les Deschiens côté cour*, L'EXPRESS, 26 AVRIL, 2001
- L'INDEPENDANT, *Tribulations d'un rêveur...*, NARBONNE, 12 MARS, 2002
- MEREUZE, Didier, *Le rire jaune de « La Cour des grands »*, LA CROIX, 9 NOVEMBRE, 2001
- NORD ECLAIR, *Nouvelle création des Deschamps : à la cour des miracles*, Au Colisée de Roubaix, 8 MARS, 2002
- PASCAUD, Fabienne, *La java du Flamby*, TELERAMA, 9 MAI, 2001
- PEREZ, Dominique, *Désastreux et drôle, comme d'hab !*, FRANCE SOIR, Mardi 6 NOVEMBRE, 2001
- QUIROT, Odile, *Les Deschiens nouvelle portée...*, LE NOUVEL OBSERVATEUR, 1/7 NOVEMBRE, 2001
- ROUILLE, Sabrina, *J. Deschamps trinque avec des élèves*, OUEST France, 2 DECEMBRE, 2002
- SALINO, Brigitte, *La famille Deschiens et son désir d'excellence*, Le Monde, SAMEDI 28 AVRIL, 2001

- SANTIS, Sophie, *LA COUR DES GRANDS*, Le Figaroscope, le granit, 31 JANVIER, 1^{er} FEVRIER, Saison 2001- 2002
- SAUTER, Philippe, *La vie rêvée des Deschiens*, L'EST REPUBLICAIN, Mercredi 30 janvier, 2002
- SCHLAMA, Olivier, *Dans la cour des grands*, MIDI LIBRE, 22 MARS, 2002
- SOLIS, René, *La cour Deschamps*, LIBERATION, 10 NOVEMBRE, 2001
- TETU, *TOUTES GRIFFES DEHORS*, l'agenda de TETU N° 12, novembre 2001
- THEATE, Barbara, *Les Deschiens dans la Cour des grands*, Le Journal du Dimanche, 22 avril, 2001
- UGUEN, Samuel, « *La cour des grands* » : *qu'il est doux de rire parfois*, LE TELEGRAMME DE BREST, 18 JANVIER, 2002
- UGUEN, Samuel, « *La cour des grands* » : *qu'il est doux de rire parfois*, Le Télégramme, SAINT-BRIEUC, 18 JANVIER, 2002

Articles concernant *L'Enlèvement au sérail*

- A. C.-C., *Barcelo dans les cintres*, L'EXPRESSMAG, 12 juin, 2003
- AIMAR, Pierre, *Cinq opéras, sinon rien*, SORTIR ICI ET AILLEURS, AVRIL, MAI, JUIN
- ALIX PLEINES, Marie, *Mozart : un ailleurs envoûtant*, PRESSE SUISSE, 30 décembre, 2004
- A. M., *Aix-en-Provence : Lissner jette l'éponge*, LA TRIBUNE, 11 JUILLET, 2003
- A. W., *Et Mozart rencontra Jérôme Deschamps*, DERNIERES NOUVELLES D'ALSACE, 9 JUIN, 2003
- A. W., *Aix : la Traviata immolée*, DERNIERES NOUVELLES D'ALSACE, 11 JUILLET, 2003
- BERTOLINO, Georges, *Aix de tous les répertoires avec Berg, Verdi et Mozart*, NICE MATIN, 7 MARS, 2003
- BERTRAND, Pascale, *Mille et une nuits à l'Opéra*, PARIS NORMANDIE SUPPLEMENT, TRIOMPHE DE LA LIBERTE, 5/11 MARS, 2004
- CHENAL, Matthieu, *La musique des objets*, 24 HEURES, 31 AOUT, 2004

- DOUCELIN, Jacques, *Stéphane Lissner : « Je ne veux pas être pris en otage ! »*, LE FIGARO, 30 JUIN, 2003
- DUAULT, Nicole, *Au Festival d'Aix-en-Provence, Jérôme Deschamps présente un Enlèvement au sérail délicat et burlesque dans les décors de Barcelo*, Festival d'Aix-en-Provence, 4/25 juillet
- E. D., *L'enchantement au sérail*, DIAPASON, MAI, 2004
- EGEA, Michel, *De la joie et du plaisir avec « L'Enlèvement au sérail »*, LA PROVENCE, 24 JUILLET, 2004
- E. N., *TURBANS CONTRE RUBANS*, 6, 9, 12, 15, 18, 20, 23 et 25 juillet, 2003
- HERNANDEZ, Sophie, *Le Sérail de Mozart*, lieu de toutes les turqueries, 24 heures, 03 janvier, 2005
- LEMBO, Marie-José, *L'Orient selon Jérôme Deschamps*, MARSEILLE L'HEBDO, 14/20 MAI, 2003
- L'IMPARTIAL, *Pas de trêve pour le spectacle*, PRESSE SUISSE, 21 décembre, 2004
- MACIA, Jean-Luc, *LES COURS D'AMOUR*, Aix-en-Provence, 2004
- M.-A. R., *Un sérail bien enlevé par les Deschamps*, LE MONDE, 12 JUIN, 2003
- M.-A. R., *Cinq nouvelles productions au Festival d'Aix-en-Provence*, LE MONDE, 18 MARS, 2003
- MASSABUAU, Roland, *Triomphal accueil de l'opéra de Mozart dans la production des Deschamps*, Baden-Baden, 2003
- M. B., *Parfums orientaux*, L'OPERA DE ROUEN/HAUTE-NORMANDIE, 9/23 MARS
- MERLIN, Christian, *L'Enlèvement au sérail est moins un opéra avec dialogues parlés qu'une pièce de théâtre avec morceaux de musique*, Grand Saint-Jean, 22, 24, 26, 28, 29 et 31 juillet
- MERLIN Christian, PAZDRO Michel, *Festival d'Aix-en-Provence 2003*, AVANT SCENE OPERA, N-216/2003
- MUNCH, Marc, *Le ravissant Mozart de Deschamps et Makeieff*, DERNIERES NOUVELLES D'ALSACE, 11 JUIN, 2003
- MUSIQUE MAGAZINE, *Un sérail bien enlevé*, Télérama n° 2790, 2 juillet, 2003
- NAHON, Eric, *Les Deschiens décoiffent Mozart*, COURRIER CADRES, 3/16 JUILLET, 2003

- OLGAN, Olivier, *Mozart sur un tapis volant*, LA TRIBUNE, 15 MARS, 2004
- PAROUTY, Michel, *Sourire d'Orient*, LES ECHOS, 15 MARS, 2004
- P. B., « *L'Enlèvement* » ... enlevé !, PARIS NORMANDIE, 16 MARS, 2004
- PETITES AFFICHES LYONNAISES, *Les rescapés*, 5/11 JUILLET, 2003
- QUIROT Odile, DRILLON Jacques, *Les Deschiens chez Mozart*, LE NOUVEL OBSERVATEUR, 26 JUIN-2 JUILLET, 2003
- R. M., *Un « Enlèvement » au ton à la fois léger et sérieux*, MIDI LIBRE, 20 JANVIER, 2005
- ROUX, Marie-Aude, *Les Deschamps accompagnent Mozart de leur petite musique de mime*, LE MONDE, 29 JUILLET, 2004
- RUMELLO, Joël, *Un « Enlèvement » très enlevé signé Deschamps-Makeieff*, Aix-en-Provence, 24, 26, 28, 29 et 31 juillet
- SCENES MAGAZINE, *Topi Lehtipuu*, PRESSE SUISSE, 01 décembre, 2004
- STINTZY, Maxime, *Les Deschiens admis dans le Sérail par la grande porte*, HEBDOSCOPE n° 798, 18 juin, 01 juillet, 2003
- STREIFF, Patrick, *Un « Enlèvement » aérien à l'Opéra de Rouen*, FIL FAX, 12 MARS, 2004
- TACHDJIAN, Sévag, *L'enlèvement au sérail*, Mozart, Aix-en-Provence, Minkowski, 01 septembre, 2004
- VALIDIRE, Jean-Louis, *Deschamps et Makeieff se frottent à Wolf*, LE FIGARO ET VOUS, 06 JUILLET, 2007