



HAL
open science

Scénographie, mise en scène et choix esthétiques : La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent.

Hanène Othmani

► To cite this version:

Hanène Othmani. Scénographie, mise en scène et choix esthétiques : La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent.. Art et histoire de l'art. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAL031 . tel-01814387

HAL Id: tel-01814387

<https://theses.hal.science/tel-01814387>

Submitted on 13 Jun 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ
GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **Lettres et arts spécialité Arts du spectacle -**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Hanène OTHMANI

Thèse dirigée par **Monsieur Luc BOUCRIS**, professeur émérite,
Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire Arts et pratique du texte, de
l'écran et de la scène**

dans **l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences
Humaines**

Scénographie, mise en scène et choix esthétiques : La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent

Thèse soutenue publiquement le **29 septembre 2017**,
devant le jury composé de :

Monsieur Amos FERGOMBÉ

Professeur, Université d'Artois, (Président du jury)

Monsieur Guy FREIXE

Professeur, Université de Bourgogne Franche-Comté, (Membre du jury)

Monsieur Philippe GOUDARD

Professeur, Université Paul Valéry Montpellier, (Rapporteur du jury)

Monsieur Gérard LIEBER

Professeur émérite, Université Paul Valéry, Montpellier, (Membre du jury)

Madame Mireille LOSCO-LENA

Professeure, ENSATT Lyon, (Membre du jury)



Aux plus précieux des bijoux,

La prunelle de mes yeux,

Ma tendre maman

Et mon doux papa.

Je suis particulièrement reconnaissante à M. le professeur Luc Boucris pour sa confiance et la transmission de son savoir. Je le remercie pour sa présence généreuse, son accompagnement et son soutien qui m'ont été d'une très grande aide tout au long de cette aventure.

Je remercie également M. Jean-Pierre Vincent pour le temps qu'il m'a accordé et son intérêt pour mon travail.

Je remercie aussi Mme Chantal Guinebault pour son amitié, son temps et son soutien.

Je tiens aussi à remercier les documentalistes des archives municipales de Strasbourg, des archives du TNS et l'équipe de la Théâtrothèque Gaston Baty pour leur patience et leur aide si précieuses.

Je remercie ceux et celles qui m'ont relu et m'ont soutenu tout au long de cette recherche.

J'exprime ma gratitude à ma sœur Kaouther, pour sa présence, sa patience et son amour sans réserve, ainsi qu'à mes frères Moez et Amir pour leur amour et leur soutien souvent maladroits mais tellement inconditionnels.

Ma gratitude va aussi à mes sœurs et frères de cœur que je ne pourrais tous nommer et qui remplissent chaque jour ma vie de joies et de bons moments.

SOMMAIRE

ABRÉVIATION	7
INTRODUCTION	8

1^{ère} PARTIE : **LE TNS, LA RÉVOLUTION D'UNE INSTITUTION**

CHAPITRE 1 : *Au-delà d'un lieu, le TNS*

I. STRASBOURG D'UNE NATIONALITÉ À UNE AUTRE	20
II. Théâtre National de STRASBOURG : Quête et conquête	23
III. JEAN-PIERRE VINCENT.....	31

CHAPITRE 2 : Retour aux sources

I. Étymologie et évolution du terme « scénographie »	38
II. L'utopie du hors les murs	53
III. La place du spectateur	68

CHAPITRE 3 : *La politique de décentralisation théâtrale*

I. La décentralisation théâtrale.....	90
II. Le théâtre et l'état.....	102
III. Le Théâtre National de Strasbourg, ce « laboratoire du théâtre public » 116	
IV. Du Brecht au TNS	122

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE : Politique et poétique du TNS	132
---	-----

2^{ème} PARTIE :
LE THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG À TRAVERS SES
CRÉATIONS

CHAPITRE 1 : *L'œuvre en scène, Théâtre « dans les murs »*

Germinal, une poudrière théâtrale – Octobre 1975	137
Le Misanthrope – Janvier 1977	152
Forces Irlandaises – Mars 1978.....	166
Vichy-Fictions – Mars 1980	175
Le Palais de Justice – Octobre 1981.....	195
Peines d'Amour Perdues – Février 1982	208
Dernières Nouvelles de la Peste – Mai 1983	217

CHAPITRE 2 : *La scène une œuvre, Théâtre « hors les murs »*

Baal, un lieu mythique – Mai 1976	233
Un Week-end à Yaïck – Mai 1977	249
Kafka, Théâtre-Complet –1979.....	264
Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire – Novembre 1979.....	284
Penthésilée – Juin 1981	296

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE :L'expérience théâtrale.....	313
---	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	326
TABLE DES FIGURES	360
INDEX DES NOMS PROPRES	365
INDEX DES PIÈCES CITÉES	370
TABLE DES MATIÈRES	372

Deuxième volume : Annexes

ABRÉVIATION

- CDE : Centre Dramatique de l'Est
- CNC : Centre National du Cinéma
- FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain
- MCC : Ministère de la Culture et de la Communication
- TNP : Théâtre National Populaire
- TNS : Théâtre National de Strasbourg

INTRODUCTION

Le théâtre a des origines sacrées, sa naissance remonte au culte de Dionysos dans la Grèce antique. Étymologiquement, le terme est issu de *theatron* qui fait référence à la fois au regard, à la contemplation mais aussi à l'hémicycle destiné au spectateur. Il est défini comme étant « le lieu d'où le public regarde une action qui lui est représentée dans un autre endroit¹. » Comme un autel ou un lieu de culte, le théâtre a depuis le début été associé à un espace où le public observe un spectacle qui relève du sacré. Mais de quel espace s'agit-il et comment définit-on en l'occurrence le sacré ? Au départ, des sacrifices étaient pratiqués sur scène à la gloire de Dionysos et pour faire ressentir la catharsis au spectateur. Au cours des siècles et notamment avec l'arrivée du monothéisme, la violence et la mort réelles ont disparu de la scène théâtrale, et, notamment avec l'arrivée du monothéisme si on élargit la réflexion au-delà du théâtre stricto sensu, ont disparu de la scène. De même a disparu le caractère religieux de la représentation. Le théâtre a dès lors été associé à un édifice, à un monument où s'exerce un spectacle vivant face à un public et dans un cadre institutionnel. Pour Alain Girault,

« le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler "théâtre" dans notre civilisation est le suivant : d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène) et un espace d'où l'on peut regarder (salle), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène en opposition au monde "réel" de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur². »

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Édition Armand Colin, Paris, 2002, p. 359.

² Alain Girault, «Deux Timon d'Athènes », *Revue Théâtre/Public* n° 5-6, *Texte et théâtralité, Mnouchkine, Seid / Hermon*, juin- juillet – aout 1975, p.14.

Dès lors s'ajoutent au théâtre la division scène/salle, le rapport du réel au fictif et la dimension de divertissement. La tragédie est ainsi née dans un cadre où le registre pathétique et la finalité cathartique étaient néanmoins maintenus. Le rapport qu'avait le public avec le théâtre est donc resté le même : le spectateur conscient de la noblesse du théâtre garde une certaine posture, respecte un protocole au même titre que l'acteur qui se courbe face au public et joue le rôle d'un être condamné par la transcendance ou à un destin funeste.

La naissance de la comédie avait permis un premier glissement de sens dans la mesure où le sacré s'était maintenu tandis que le religieux tendait à disparaître. Le spectacle obéissait toujours à des règles strictes mais l'idée de malédiction ou de soumission à quelque entité supérieure que ce soit n'était plus une condition du spectacle. Régis Debray, dans *Jeunesse du sacré* explique que ce sacré qu'il se garde bien de définir, ne relève pas nécessairement du religieux : que nous soyons croyants ou résolument athées, Le sacré nous concerne tous. Il rappelle qu'il n'y a pas un pays qui n'ait pas de lieu sacré, d'idée de sacré, celui-ci n'étant pas une substance mais la conscience de quelque chose qui nous précède ou nous succède, en tout cas qui nous excède, que nous nous devons de respecter et dont l'existence est soulignée par la transgression.

Bien qu'éloignée de l'aspect cultuel et se nourrissant de la dérision, la comédie s'est bien longtemps gardée de s'adonner à cette transgression. Au XVII^e siècle, lorsque Nicolas Boileau avait édicté les règles du théâtre classique³, la comédie devait justifier son existence par une finalité instructive, un discours moralisateur sous-jacent et qui répond au maintien des valeurs morales toujours plus ou moins associées à celles de la religion⁴. Et pourtant, le théâtre classique pouvait sembler profane puisqu'il s'inscrivait dans un rejet du baroque qui, lui en revanche, montrait un monde instable et chaotique supposé rappeler aux humains que la perfection

³ Dans son ouvrage *Art poétique*, Nicolas Boileau développe les principes du théâtre classique qu'il résume comme suit : « qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli », in Nicolas Boileau, *Art poétique*, Édition P. J. De Mat, imprimeur de l'Académie Royale, 1817, p. 34.

⁴ La comédie doit plaire et instruire selon Nicolas Boileau, *op. cit.* p. 46.

n'est pas de ce monde et qu'il convient de « fonder en Dieu seulement estimant vanité / tout ce qui ne [le] rend plus savant et plus sage⁵. »

Le théâtre comme institution est ainsi devenu le lieu de la conservation de certaines valeurs presque au même titre qu'un lieu de culte ou une bibliothèque⁶, d'où l'appellation de *conservatoire d'art dramatique*. Comme dans un lieu de prière ou un musée, un cimetière ou un mémoriel, la personne qui entre au théâtre est tenue de respecter les lieux, par son silence, son accoutrement, et retrouve le temps d'un spectacle des règles qui demeurent inchangées. Le théâtre est donc un art dans le sens où il constitue un ensemble de techniques et de règles, il peut signifier un savoir-faire ancestral comme celui d'un menuisier ou d'un architecte. Mais le terme d'art revêt aussi une autre acception, plus moderne et qui tend à s'imposer depuis la Révolution française et notamment depuis les événements de mai 1968 : il s'agit de la créativité. L'art dans cette acception est ce qui va au-delà des limites, ce qui innove, dérange, bouscule, c'est la création, souvent synonyme de révolution.

C'est dans cette optique de nuancer le sens que nous accordons au sacré et dans l'opposition fondamentale entre l'art comme savoir-faire et l'art comme créativité que s'inscrit notre sujet de réflexion. Un théâtre, et notamment lorsqu'il est national, s'inscrit dans un cadre institutionnel régi par des décisions politiques. En France, Le Théâtre National de Strasbourg est le seul théâtre national qui se situe géographiquement en dehors de Paris. Nous nous sommes intéressés à ce monument en ce sens qu'il a une histoire particulière et qu'en désacralisant l'espace, il a permis l'innovation. Des auteurs⁷ comme André Engel, Nicky Rieti ou Jean-Pierre Vincent ont pris leur distance avec le théâtre comme institution et déserté parfois les édifices qui les abritaient. Pour ces artistes il s'agit là de pousser le théâtre au-delà de ses limites. André Engel et Bernard Pautrat disent en ce sens :

⁵ Jean Baptiste Chassignet, *Le Mépris de la vie et Consolation contre la mort*, Édition critique d'après l'original de 1594 par Hans-Joachim Lope, Librairie Minard, Paris, 1967, p. 160.

⁶ La bibliothèque étant considérée par Jean-Paul Sartre comme un lieu aussi sacré qu'un cimetière où sont conservées des pensées figées (Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Édition Gallimard, 1948).

⁷ Ce mot est utilisé à dessein pour souligner le statut acquis par le metteur en scène, voire par le scénographe.

« Comment interpréter l'énigme du théâtre, de cette représentation où l'on paye pour regarder des gens se donner en spectacle ? Comment peut-on être spectateur de théâtre ? Qu'est-ce que l'œil de théâtre ? Est-il éternellement condamné à l'esthétisme, ou peut-il condescendre, parfois, à travailler un peu ? [...] N'est-il pas temps d'arracher le théâtre à l'histoire de l'art en y faisant entrer l'histoire tout court, celle qui nous cerne ? Peut-on briser la limite enchantée qui sépare le réel et la représentation, le public et le spectacle, la salle et la scène, la rue et la salle, ou bien le théâtre restera-t-il encore longtemps le sanctuaire du rêve⁸ ? »

Des interrogations qui nous poussent à (re)penser la place du théâtre à travers ces dualités qui sont la scène et la salle, le spectateur et l'acteur, le vide et le plein, le réel et le fictif... Dans ces rencontres et ces confrontations un nouveau théâtre prend vie qui va emmener le spectateur dans une nouvelle expérience théâtrale. C'est ainsi qu'Ariane Mnouchkine, par exemple, a fondé son Théâtre du Soleil dans une ancienne cartoucherie et que Peter Brook s'est intéressé au concept de *l'espace vide*.

AU-DELÀ DES FRONTIÈRES (ARCHITECTURALES)...

Le théâtre contemporain s'est particulièrement intéressé à l'espace que ce soit la scène, la salle, le hors-scène ou l'espace de jeu, de représentation... Pour rendre la salle plus ergonomique et mieux adaptée aux besoins des spectateurs, des améliorations lui sont apportées tout au long des siècles. À titre d'exemple, la suppression de la rampe, l'amélioration de la visibilité ou la redéfinition de la perspective... tout ce qui se rapportait au modèle du théâtre à l'italienne sont ainsi remis en cause. La séparation de la salle et de la scène devient alors, pour certains, obsolète ce qui va conduire le spectateur à interagir avec la représentation. Désormais, il est *actif*⁹ en ce sens qu'en s'intéressant à ces représentations d'un nouveau genre, il adhère implicitement à cette révolution esthétique. Et la résistance des détracteurs a elle-aussi consacré d'une certaine façon cette nouvelle forme de représentation comme les anciens avaient jadis consacré — contre leur intention — le théâtre des modernes lors de la bataille d'*Hernani*. Mais ce nouveau statut de spectateur actif n'a pas été facilement acquis puisque « la véritable fonction du

⁸ André Engel et Bernard Pautrat, Note dramaturgique du 8 août 1978, *in* Archives du TNS.

⁹ C'est l'adjectif qui s'impose à l'époque où se situe notre étude.

spectateur est une chose difficile à comprendre ; il est là et, en même temps, il n'est pas là ; il est ignoré, et pourtant nécessaire¹⁰. » Il a fallu faire vivre au spectateur une expérience théâtrale qui allait bousculer ses certitudes et sa conception du théâtre. Certains vont alors le considérer comme personne assistant à un événement, d'autres comme un groupe, ou encore, comme élément d'une « expérience partagée¹¹. » Parmi les expériences offertes aux spectateurs, il y a celle dite *hors les murs* qui, au premier abord, semble s'opposer au théâtre *dans les murs*¹² tout comme le théâtre romantique s'opposait au théâtre classique, le théâtre classique au théâtre baroque, la tragédie à la comédie, et ainsi de suite. Nous vivons donc aujourd'hui une nouvelle période de transition théâtrale sur laquelle il nous a paru pertinent de travailler. Comment à travers, d'une part un choix intellectuel — la scénographie, la mise en scène et les choix esthétiques — et d'autre part une histoire nationale mouvementée, celle de l'Alsace, le Théâtre National de Strasbourg a-t-il pu réunir les conditions de la remise en question d'une théâtralité vieillissante et posé les jalons d'un renouveau du spectacle vivant ?

Cette reconversion théâtrale est certes récente dans l'histoire de la représentation qui, rappelons-le remonte à l'Antiquité. Néanmoins, plutôt que de travailler sur les cinquante dernières années qui ont vu apparaître cette révolution artistique et d'opposer de manière générale le théâtre *hors* et *dans les murs*, nous avons choisi — pour mieux approfondir — de nous limiter à un homme de théâtre Jean-Pierre Vincent. En ce sens qu'il fut à la fois metteur en scène et directeur du TNS et que chaque pièce a ses caractéristiques spécifiques. D'autre part, c'est durant sa direction du TNS qu'André Engel s'est lancé dans son expérience *hors les murs*. À l'instar de D. W. Griffith qui, au cinéma, avait permis de multiplier les points de vue et modifié le regard frontal qu'avait le spectateur avec le spectacle présenté,

¹⁰ Peter Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 74.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'opposition ne concerne pas le sujet de la recherche mais seulement le lieu et le style scénographique de l'un comme de l'autre. Ce que nous appelons *hors les murs* est un théâtre qui se présente hors les murs du théâtre bâti et hors les murs du TNS. Ce n'est pas non plus le théâtre de rue puisque les pièces à laquelle nous allons nous intéresser sont présentées à l'intérieur d'un espace (sur le plan architecturale). D'une manière générale c'est un théâtre qui va soit détourner un espace non destiné au théâtre soit en créer un nouveau le temps d'une représentation.

Jean-Pierre Vincent et André Engel vont aussi faire entrer le spectateur dans une nouvelle manière de percevoir de la scène, vue sous de nouveaux angles.

En nous intéressant au nouvel espace de représentation, nous serons ainsi amenés à nous interroger sur le spectateur, son évolution, sa place et ses réactions. Celui-ci n'est plus un *consommateur*. Son éventuelle désapprobation tend à changer de sens : elle constitue une condition du débat esthétique qui nous intéresse.

« QUE L'ART ET LE THÉÂTRE SE TRANSFORMENT¹³ ! »

Cette révolution artistique nous permet de nous interroger sur le concept de création. Comme au cinéma où la création est un travail d'équipe, le TNS a vu avec Jean-Pierre Vincent l'arrivée de pièces où il n'y a pas un metteur en scène mais tout un collectif d'artistes. D'ailleurs, l'appellation *collectif d'artistes* a été donnée par l'équipe du TNS elle-même et vient en opposition à « l'idée de communauté¹⁴ » qui, pour Jean-Pierre Vincent, risquait « d'aboutir à la tyrannie¹⁵. »

La mise en scène n'est donc plus l'œuvre d'une seule personne mais le fruit d'une collaboration, une mosaïque d'idées originales dont l'association permet de faire émerger du nouveau. Jacques Blanc dit en ce sens :

« Ce n'est pas l'œuvre d'un artiste solitaire donnant à voir un univers qui lui serait singulier, mais l'attitude vitale d'un ensemble artistique diversifié, que nous jouons sur scène [...] car notre théâtre ici même est en mutation et tout change en même temps : la forme des scènes et des salles qui elles-mêmes peuvent disparaître au profit de lieux plus métaphoriques, mais aussi les œuvres, l'écriture... mais aussi le jeu, le rapport spectateur/acteur...¹⁶ »

¹³ Antoine Wicker, *Visions de théâtres à Strasbourg, 1974-1997*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, juin 1998, Archives du TNS, p. 9.

¹⁴ Jean-Pierre Vincent, « Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Édition Actes Sud, Paris, 2005, p. 84.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Jacques Blanc, « Un certain théâtre populaire », in Jean-Pierre Vincent, *Une Lutte pour le théâtre 1975 – 1979 – 19... pour Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, Archives du TNS, p. 22. Cf. Annexe IV - 1

Dans cette nouvelle approche du théâtre, ce n'est plus un travail personnel mais un travail collectif qui se présente. C'est la confrontation et l'addition de divers talents et points de vue qui vont donner vie à des œuvres inédites. D'entrée, le choix d'être un collectif d'artistes annonce une rupture avec toutes les appellations antérieures telles que troupes, compagnies et communauté artistique où chaque *participant* a un rôle bien défini, alors qu'en tant que collectif d'artistes ils sont à la fois metteurs en scène, scénographe, dramaturge... « Bien entendu le collectif — ou l'ensemble — artistique ne parlait pas d'une seule et même voix — il y avait en son sein des lignes divergentes, des conceptions artistiques qui s'opposaient entre elles, [et] qui s'affrontaient souvent dans d'âpres disputes internes¹⁷ ». Jean-Pierre Vincent se devait de jouer les modérateurs pour transformer cette diversité en force créatrice. C'est donc de cette approche multiple qu'il nous paraît intéressant de parler puisque, malgré leurs diversités et l'originalité des parcours de chacun, le collectif d'artistes s'articule autour d'un seul et même objectif : remettre en question le théâtre (en tant qu'art et bâtiment) et son spectateur. Dès lors, « à l'innocence supposée de la "culture populaire", on oppose[ra] la rigueur d'un art indépendant¹⁸ » qui « ne cherche pas à donner à voir comme c'est généralement le cas au théâtre¹⁹ », mais plutôt à déranger. C'est à cette « machine de guerre dirigée contre le théâtre tel qu'il se pratiquait, tel qu'il se laissait aller²⁰ » que nous allons nous intéresser.

Quand bien même les sujets traités seraient des reprises ou des adaptations d'œuvres cultes comme *Germinal*, de Zola ou *Le Misanthrope*, de Molière, le renouveau apparaît nécessairement dans la scénographie et la dramaturgie toujours innovantes. Ce n'est donc pas tant la représentation qui nous intéresse, mais plutôt la mise en question de la théâtralité à travers des choix esthétiques et scénographiques qui vont mettre en déroute le spectateur et déconstruire le théâtre pour le reconstruire à nouveau.

¹⁷ Antoine Wicker, *Visions de théâtres à Strasbourg, 1974-1997*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ André Gunthert, *Le Voyage du TNS (1975-1983)*, Édition Solin 1983, p. 13.

¹⁹ Nicky Rieti, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *Scénographie : Images et lieux. Dossier coordonné par Georges Banu*, juillet 1982, p. 49.

²⁰ Antoine Wicker, *Visions de théâtres à Strasbourg, 1974-1997*, *op. cit.*, p. 6.

Dans [cette] entreprise strasbourgeoise [...] riche de toutes les contradictions dont elle s'est nourrie²¹ » et en coalition avec l'esprit des années soixante-dix, la création artistique — durant la direction de Jean-Pierre Vincent — s'inscrit sous le signe de la liberté et l'innovation que ce soit esthétique, dramaturgique, scénographique... Une autonomie artistique qui s'accorde autour d'une approche critique et réfléchie du théâtre et de son spectateur et qu'Antoine Wicker définit comme « un théâtre citoyen, Expérimental et populaire²². »

Au niveau du corpus et afin de dégager une idée à la fois précise et globale des scénographies du Théâtre National de Strasbourg sous la direction de J-P Vincent, nous avons décidé de travailler sur un nombre à peu près équilibré d'œuvres *dans les murs* et d'œuvres *hors les murs*. Des premières, nous ne nous sommes intéressés qu'à celles supervisées par J-P Vincent, soit sept sur vingt-et-un. Pour les pièces *hors les murs*, notre choix s'est porté sur les cinq pièces réalisées par André Engel et Nicky Rieti dans la mesure où elles complètent, du point de vue conceptuel, celles de J-P Vincent.

Germinal, Le Misanthrope, Forces Irlandaises, Vichy-Fictions, Le Palais de Justice, Peines d'Amour Perdues et Dernières Nouvelles de la Peste, constituent notre corpus d'œuvres *dans les murs*.

Baal, Un Week-end à Yaïck, Kafka, Théâtre-Compleat, Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire et Penthésilée, constituent notre corpus d'œuvres *hors les murs*.

La méthode adoptée fut de partir de l'évolution sémantique du lexique théâtral des termes spectateur et scénographie pour dégager en premier lieu la distinction que nous faisons désormais entre public et spectateur. En second lieu, nous cherchons à relever le choix esthétique constituant l'originalité de chaque pièce. Au niveau de l'analyse à proprement parler, nous avons commencé par la description des pièces d'une manière générale puis étudié la manière avec laquelle

²¹ Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », in Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France, de la révolution à nos jours*, Édition Armand Colin, Paris, 1992, p. 508.

²² *Op. cit.*, p. 14.

chacune d'elles a été présentée en nous concentrant essentiellement sur la scénographie et sur la mise en scène. Nous nous sommes particulièrement intéressés à la réception de ces pièces par le spectateur et à l'influence qu'elles ont eue sur lui à travers ses réactions. Nous avons essayé, parfois, à partir d'analyses d'affiches ou d'interviews personnelles, de comprendre les tenants et aboutissants des théâtralités évoquées.

Nous avons ainsi structuré notre travail de la manière suivante : d'abord nous avons porté notre intérêt sur tout ce qui est d'ordre théorique : le caractère révolutionnaire du TNS, son originalité, l'origine historique du bâtiment, la politique de décentralisation... Nous avons essayé de montrer ensuite comment les pièces *dans les murs* ou *hors les murs* interrogeaient à chaque fois le théâtre et le spectateur, comment elles bouleversent sa vision traditionnelle du théâtre notamment lorsque le collectif d'artistes semble l'associer à l'aventure et au voyage.

La principale difficulté que nous avons rencontrée dans notre travail fut de pouvoir aborder des pièces sans avoir pu assister aux représentations puisqu'elles ont eu lieu il y a plusieurs années. Certaines de ces pièces ont fait l'objet de captation (*Le Misanthrope et Kafka, Théâtre-Complet*), mais le spectacle d'une pièce filmée permet-il de faire ressortir l'aspect poétique et polémique d'une pièce ? Ces difficultés ont néanmoins la vertu de nous avoir permis de faire appel à notre capacité d'imagination, d'interprétation et de pouvoir fournir, à travers un travail rédigé, une base documentaire visant à compléter les travaux déjà effectués sur le sujet. Nous avons aussi dû faire nous-mêmes des entretiens et particulièrement avec Jean-Pierre Vincent que nous avons rencontré et avec qui nous avons eu la chance et le plaisir de discuter longuement de notre sujet. Ces entrevues nous ont aussi permis d'avoir une idée sur certaines pièces dont toute trace a été effacée par l'auteur qui les considérait comme ratées²³ mais qui, pour nous, présentent tout de même un intérêt.

Notre thèse s'inscrit donc dans la continuité des travaux déjà effectués sur les questions esthétiques au TNS que nous nous devons de mettre en exergue. Il y

²³ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012, Cf. Annexe I - 1.

a d'une part le travail de Véronique Perruchon qui a soutenu en 2009 une thèse sur André Engel intitulée : *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*. Cette chercheuse s'est intéressée à la biographie de l'auteur et au travail du metteur en scène tandis que nous nous intéressons à la scénographie et à la place du spectateur dans ces œuvres et dans celles de Jean-Pierre Vincent. À cela s'ajoute l'ouvrage de Jean-Pierre Vincent *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre* qui aborde d'une manière générale certaines pièces clés réalisées durant sa direction du TNS. Il y a d'autre part *Le Voyage du TNS* d'André Gunthert mais qui porte plus un regard sur l'ouvrage théorique de Jean-Pierre Vincent que sur les pièces à proprement parler et que essayons d'analyser dans le présent travail.

1^{ÈRE} PARTIE

LE TNS, LA RÉVOLUTION D'UNE INSTITUTION

CHAPITRE 1

Au-delà d'un lieu, le TNS

Loin d'être un théâtre conventionnel, le Théâtre National de Strasbourg (TNS) est l'héritier du Centre Dramatique de l'Est (CDE), le premier centre de décentralisation théâtrale. En 1947 le CDE devient le Centre Dramatique National (CDN) avant de changer, avec l'arrivée d'Hubert Gignoux, pour le Théâtre National de Strasbourg. Le TNS devient ainsi le seul théâtre national se situant hors de la ville de Paris. Un retour sur la notion de *décentralisation théâtrale* nous semble nécessaire pour comprendre les avantages et inconvénients d'un tel statut.

Avant de nous consacrer à cette notion, nous débiterons notre première partie par un retour sur l'histoire de la ville de Strasbourg, de son théâtre et de ses différents directeurs. Ceci nous permettra de mieux cerner les enjeux politiques et culturels qui vont intervenir – de près ou de loin – dans le choix et réalisation des pièces proposées au TNS. Cependant, notre étude sera limitée à la direction de Jean-Pierre Vincent, à savoir de 1975 à 1983. Cette approche historique nous aidera, éventuellement, à mieux comprendre les raisons et les motivations de Jean-Pierre Vincent à vouloir mettre en place une nouvelle approche théâtrale. Nous reviendrons par la suite sur le terme *scénographie* et sur la dualité *public-spectateur* afin de mettre en relief la nécessité de bouleverser le théâtre et de créer ainsi un nouveau spectateur. La particularité de cette recherche est de montrer qu'il ne peut s'agir là du travail d'un seul homme, mais de toute une équipe de metteurs en scène, d'acteurs et de scénographes qui va durant huit ans, réinventer le théâtre et le spectateur.

I. STRASBOURG D'UNE NATIONALITÉ À UNE AUTRE

Situé à l'Est de la France et frontalière avec l'Allemagne, Strasbourg est longtemps restée le sujet de convoitise des deux pays. Tantôt française et tantôt allemande, elle regorge de richesses et d'histoires qui vont enrichir son patrimoine culturel. Il nous semble intéressant de revenir un peu sur l'histoire de la ville afin de mieux cerner celle de son théâtre.

1. *Emplacement géographique*

Aujourd'hui française, Strasbourg fait partie de la plaine d'Alsace. Au centre d'un réseau fluvial, elle se présente sous la forme d'une île qui relie l'Est à l'Ouest et le Nord au Sud. En effet, se rejoignant au niveau de Gliesberg, la Bruche et l'Ill terminent leurs chemins dans le Rhin faisant de Strasbourg un lieu de rencontre et d'échange. Allant dans ce sens, les grandes routes venant de l'Alsace et de la Champagne rejoignent celles qui viennent du haut Danube.



Figure 1: Plan de situation de la ville de Strasbourg

Pour relier le Nord au Sud, une route suit le fleuve du Nord au Sud croisant dans son chemin la voie Est-Ouest. Ainsi, la ville de Strasbourg se voit reliée d'un côté à l'Allemagne et aux Pays-Bas et de l'autre aux pays alpins, la vallée du Rhône et l'Italie du Nord. Une place stratégique qui va lui permettre de s'enrichir économiquement et culturellement. D'ailleurs c'est l'une des raisons premières qui ont fait d'elle, durant un certain temps, le sujet de rivalité entre la France et l'Allemagne.

2. Strasbourg en bref

Strasbourg rassemble aujourd'hui diverses institutions européennes et internationales telles que le Conseil de l'Europe, le Parlement Européen, l'Institut International des Droits de l'Homme... mais cela n'a pas été toujours le cas.

En effet, chargée de ses terres agricoles et de son emplacement stratégique, la ville a longtemps suscité la convoitise des villes voisines et a ainsi changé huit fois de nationalité. Initialement germanique²⁴, ce n'est qu'en 1648 que l'Alsace devient pour la première fois française sans pour autant accepter le règne du roi Louis XIV. Affaiblie par la guerre de Trente ans et le siège établi par le roi, l'Alsace cède et accepte les revendications de ce dernier. Durant toute cette période, Strasbourg est restée une ville impériale alors qu'une grande partie de l'Alsace est rattachée à la France. Sous les ordres de Louis XIV, la ville est isolée, privée de son armée et financièrement affectée. Cependant, elle reste libre dans ses choix politiques, administratifs et religieux. Ce n'est qu'en 1680 que la ville et l'Alsace acceptent le règne du roi.

En juillet 1870, Strasbourg est attaquée par les Prussiens et à leur tête le général August Von Werder et subit, durant deux mois, les bombardements allemands avant de finir par capituler. La France signe alors le traité de Francfort qui cède Strasbourg à l'Allemagne.

²⁴ Initialement germanique, l'Alsace devient franque en 535 et germanique une seconde fois en 843. En 1621, Strasbourg est attaquée par l'armée du comte Ernst Von Mansfeld qui la relie à l'Allemagne.

Durant cette période, Strasbourg devient la capitale du *Reichsland*²⁵ et regroupe ainsi les institutions représentatives, le Landesausschuss (comité national) et le parlement d'Alsace-Lorraine pour devenir très vite le symbole de la culture allemande. En effet, durant cette époque l'Allemagne a mis en place un vaste plan d'urbanisation créant ainsi une place impériale et autour de laquelle se trouvent l'hôtel des postes, le palais impérial, la bibliothèque universitaire, le palais universitaire et le bâtiment de la délégation régionale qui, plus tard, deviendra le Théâtre National de Strasbourg. Nous reviendrons sur ce point un peu plus tard.

Tout au long de ce règne allemand, Strasbourg s'est vu construire une nouvelle gare, de nouveaux quartiers et a réussi ainsi à se moderniser.

À la fin de la première guerre mondiale et durant l'armistice du 11 novembre 1918, la France signe avec l'Allemagne le traité de Versailles permettant ainsi le changement de nationalité des villes de l'Alsace en villes françaises.

Avec la seconde guerre mondiale, l'Alsace redevient, pour la troisième fois, allemande et se retrouve encore une fois, annexée au troisième Reich. A la fin de cette guerre et avec la victoire de la France, l'Alsace redevient française.

Elle est depuis, le symbole de la réconciliation franco-allemande.

Loin de la capitale et de son influence, Strasbourg va développer et valoriser son patrimoine culturel. Ainsi, avec l'aide des associations et de l'État, elle met en place une politique culturelle qui va soutenir et encourager les manifestations culturelles, multiplier les projets nationaux et internationaux, créer des espaces d'échanges et d'expressions, augmenter le budget de ses institutions culturelles (Musée de la Ville de Strasbourg, le

²⁵ Elle regroupe dès lors les départements du Bas-Rhin, du Haut-Rhin, le Meurthe et la Moselle.

Maillon, l'Opéra national du Rhin, le TNS...), ce qui fera d'elle, une métropole culturelle et artistique.

Nous allons porter notre regard sur le Théâtre National de Strasbourg

II. THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG : QUÊTE ET CONQUÊTE

À l'image du pays qui l'accueille, le Théâtre National de Strasbourg est un espace ouvert sur la diversité et la création. Regroupant à la fois une École supérieure d'Art dramatique, une administration et quatre salles de spectacles, il s'ouvre sur le monde comme étant le seul théâtre national en région. Un statut dûment acquis grâce à l'intervention d'André Malraux.

1. À ses origines...

Historiquement, l'œuvre architecturale d'Hartel et Neckelman bâtie de 1888 à 1899 et implantée au cœur même du quartier impérial allemand, était destinée aux sessions de la délégation régionale. Construit sur l'ex-place de l'Empereur, actuellement place de la République, le Théâtre National de Strasbourg côtoie la Bibliothèque Nationale Universitaire et le Palais du Rhin, ancien palais impérial. A la fin de l'année 1911, la Délégation régionale cède sa place au Parlement d'Alsace-Lorraine mais ce n'est qu'après la première guerre mondiale, quand l'Alsace est redevenue française, que le TNS a commencé à être une destination artistique. Nous reviendrons plus en détail sur ce point.



Figure 2 : Théâtre National de Strasbourg – © Source web

Recevant durant soixante-dix-sept ans à la fois le Conservatoire de Musique de Strasbourg et le Théâtre, le bâtiment subit diverses modifications à la fois architecturales et statutaires. En effet, suite à un bombardement en 1944, une bonne partie du bâtiment est détruite ; mais ce n'est qu'en 1952 que débute une reconstruction revenant approximativement 200 000 FF à l'État et à la Ville de Strasbourg²⁶.

Ainsi, durant cinq ans, l'architecte et scénographe Pierre Sonrel va rénover le bâtiment, créer une salle de concert, un théâtre et des lieux de travail à l'intention du Centre Dramatique de l'Est (CDE).

En 1954, alors que la construction n'est pas encore achevée, le CDE, jusqu'alors implanté à Colmar, vient s'installer dans une partie du bâtiment accompagné par l'École Supérieure d'Art Dramatique. Trois ans plus tard, la reconstruction du CDE se termine, donnant naissance à un bâtiment de trois étages avec une réserve, une salle de répétition, des salles de cours, un appartement de fonction, des ateliers et des loges pour les artistes. Cette union exceptionnelle entre l'école et le théâtre fait du CDE le premier Centre Dramatique National à disposer d'un tel avantage.

²⁶ Benoît Jordan, *Histoire de Strasbourg*, Éditions Jean-Paul Gisserot, France 2006, p. 84.

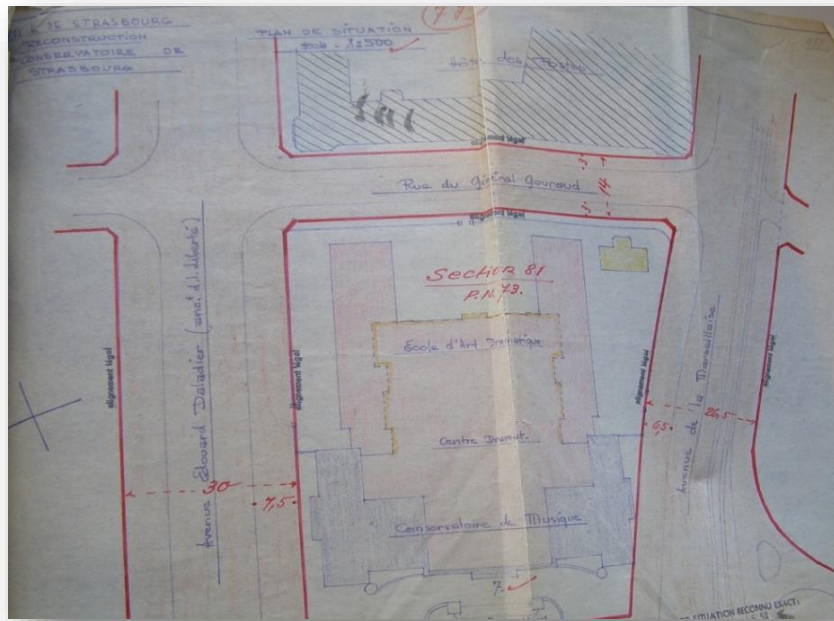


Figure 3: Un bâtiment pour trois structures artistiques – © Archives du Bas-Rhin

Le CDE était alors le premier centre d'art issu de la décentralisation théâtrale. Il s'agit là d'une politique culturelle mise en place par Jeanne Laurent et développée par la suite par André Malraux. Elle vise à faire sortir le théâtre de la capitale. Dans le souci de démocratiser cet art, Jeanne Laurent va s'entourer d'artistes tels que Jean Vilar et Hubert Gignoux pour créer les premiers Centres Dramatiques Nationaux. Nous reviendrons plus en détail sur cette notion.

Durant son implantation à Strasbourg, le CDE se voit confier la mission de créer des représentations de qualité qui vont permettre, dans un contexte d'après-guerre, de revaloriser la culture et la langue française. Lors de cette même année, Hubert Gignoux succède à Michel Saint-Denis dans la direction du CDE et va mettre en place son changement de statut pour devenir le Théâtre National de Strasbourg.

2. Les directions phares du TNS

Succédant à Roland Pietri et André Clave, Michel Saint-Denis prend la direction du CDE en 1953. Riche de son expérience londonienne,

il va y créer la première école d'art et encourager la décentralisation du théâtre avant de céder sa place à Hubert Gignoux. Pionnier lui aussi de la décentralisation théâtrale, Hubert Gignoux hérite d'un théâtre achevé, ce qui ne l'empêche pas de moderniser, en 1970, l'installation de la lumière et du son pour un meilleur confort du spectateur. À la recherche d'un théâtre plus accessible, il pose comme objectif

« "de présenter d'abord un répertoire de qualité dans des villes qui, depuis plusieurs décennies, étaient privées de bon théâtre", "de former un public pour Molière et Shakespeare comme pour Pirandello et Tchekhov", "de faire de chaque région un foyer artistique vivant auquel participent largement des éléments locaux", enfin "former de jeunes talents qui, venant de la province, lui apportent un sang neuf et la chance d'un nouveau théâtral"²⁷ »

Et ce, dans la continuité de M. Saint-Denis. Il met en place un programme riche et diversifié et marque ainsi l'histoire du théâtre en transformant, avec l'appui d'André Malraux, ministre de la Culture et de la Communication, le CDE en Théâtre National de Strasbourg avant de le quitter en 1971.

Vient ensuite Jacques Fornier qui, très vite, laissera sa place à André-Louis Périnetti. Ce dernier va développer l'idée de décentralisation du théâtre en encourageant les créations en dehors de la ville. En 1975, Jean-Pierre Vincent le remplace à la tête du TNS. Dans un contexte où artistes et théoriciens tombent d'accord sur la nécessité de lutter contre la « passivité » du spectateur, Jean-Pierre Vincent va mettre en place une expérience théâtrale. Durant huit saisons, soutenu par un collectif d'artistes, de metteurs en scène, de scénographes et de dramaturges, il va ainsi bouleverser l'image du théâtre conventionnel et mettre à l'épreuve le spectateur strasbourgeois. En 1983, Jean-Pierre Vincent quitte le TNS pour devenir Administrateur de la Comédie-Française. De grands noms de la scène française vont alors se succéder et à leur tête, Jacques Lassalle. Fondateur du Studio-Théâtre de Vitry, Jacques Lassalle va faire découvrir

²⁷ Réponse à une enquête menée par André Gintzburger, in « Théâtre d'aujourd'hui », jan.-fév. 1958, in Évelyne Ertel, « Un acteur pour la Décentralisation », *Revue OutreScène, L'École du TNS, 1954-2006*, mai 2006, p. 165.

au grand public des textes jusqu'alors mal connus. Soutenu par Bernard Dort, il s'intéresse aux jeunes artistes, promeut les créations contemporaines, soutient les élèves de l'école du TNS et encourage les jeunes compagnies à se démarquer. Il va ainsi se lancer dans un travail sur le répertoire que seul l'espace et l'histoire du TNS peuvent le lui accorder. Ainsi, avec les moyens d'une institution et loin des contraintes d'un théâtre subventionné, il se lance dans la mise en scène de pièces inconnues ou méconnues par le public français et en 1987, obtient le prix Georges Lerminier pour la mise en scène de *Rosmersholm*. Après sept ans de direction, Jacques Lassalle cède sa place à Jean-Marie Villégier. Pendant trois ans, cet amoureux de Molière va essayer de réhabiliter les pièces classiques et donner, à son tour, de la valeur aux pièces méconnues par le grand public²⁸. En 1993, Jean-Louis Martinelli succède à Jean-Marie Villégier. Le metteur en scène et directeur de la compagnie Théâtre du Réfectoire (Lyon) va, durant sept ans, encourager la recherche et la création en conciliant les textes contemporains aux textes classiques²⁹. D'ailleurs, ce metteur en scène va marquer le TNS par la mise en place d'une troupe permanente et la participation active des auteurs dans la création des spectacles. En 2000, Stéphane Braunschweig, ancien directeur du Centre dramatique national d'Orléans, devient le directeur du TNS. Il crée en 2003 la revue du TNS *OutreScène*³⁰, encourage les créations des jeunes artistes issus de l'école du TNS et soutient les artistes et les œuvres européennes³¹. Il obtient en 2005,

²⁸ À travers sa compagnie L'illustre Théâtre, Jean-Marie Villégier va faire connaître au public des pièces méconnues de Corneille et de Marivaux et les inviter à s'intéresser à des noms moins bien connus tels que Robert Garnier et Tristan L'Hermitte. Dans cette même logique et en prenant la direction du TNS, Jean-Marie Villégier va mettre en place une programmation riche : De J. Racine à P. Marivaux, passant par R. Garnier et P. Quinault, il va revisiter les pièces classiques et offrir au public du TNS une nouvelle approche du théâtre où le texte prime.

²⁹ Parmi ces créations les plus marquantes nous pouvons citer *Germania 3* (1997) de Heiner Müller, *Andromaque* (1997) de J. Racine, *Roberto Zucco* (1995) de Bernard-Marie Koltès... qui vont être reproduites en tournée.

³⁰ OutreScène sera la revue du TNS jusqu'en 2008, date du départ de S. Braunschweig. Elle ne reprendra ses publications qu'en mai 2011 sous l'égide du théâtre de la Colline.

³¹ Puisant essentiellement dans les œuvres et auteurs allemands, S. Braunschweig se démarque par une recherche dramaturgique poussée n'hésitant pas à passer du lyrique au tragique, passant parfois par la parodie. Jouant aussi de la scénographie, il n'hésite pas à déplacer le spectateur modifiant ainsi son point de vue. In Claudio Magris, Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou,

le prix Georges Lerminier pour sa pièce *Brand* d'Henrik Ibsen. Durant huit ans, il va ainsi améliorer la place de l'École Supérieure d'Art Dramatique et accentuer la création internationale. En 2008, Julie Brochen le succède. Comédienne de formation, elle dirige le TNS et son école jusqu'en 2014 où elle est remplacée par décision du Ministère de la Culture, par Stanislas Nordey. Avec un répertoire contemporain et dans l'esprit d'un théâtre en développement, l'actuel directeur du TNS vise à ouvrir le théâtre à un public plus large voire hétérogène. Encourageant toujours la création, il soutient la relation entre le théâtre et son école et encourage le travail collectif³². En 2016, il crée *Parages*, la nouvelle revue du Théâtre National de Strasbourg.

Outre le changement de ses directeurs, le TNS a subi différentes modifications architecturales qui vont avoir un impact sur son évolution et sa programmation. Il nous semble intéressant d'y revenir.

Les premières modifications débutent avec Jacques Lassalle qui se lance dans la création d'une nouvelle salle de spectacle nommée « salle Hubert Gignoux ». Celle-ci sera dédiée à la promotion de la création et aux textes des jeunes artistes. Cependant, les plus grandes modifications architecturales restent celles de 1996 sous la direction de Jean-Louis Martinelli. Ce dernier va apporter diverses transformations architecturales au bâtiment entier.

« Un écrivain laconique et terrible, une conversation autour d'Ibsen », *Revue OutreScène* n° 2, mars 2003, pp. 7-15.

³² [Inconnu] *Les Directeurs du TNS depuis 1964*, Archives du TNS, [en ligne] consulté le 17/01/2010, disponible sur www.concours.tns.fr.

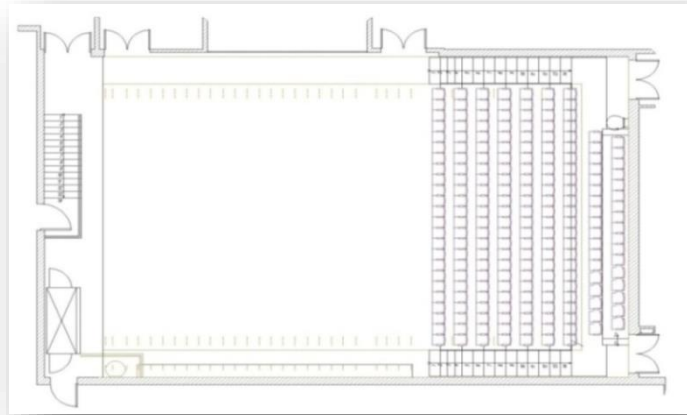


Figure 4 : Plan de la salle Hubert Gignoux – © Archives du TNS

Durant une année et demie, et en collaboration avec l'architecte Daniel Rubin, Jean-Louis Martinelli va opter pour la réduction du nombre de places et l'agrandissement du cadre de scène dans « la salle Bernard-Marie-Koltès ». Ce changement va offrir au spectateur un plus grand confort, une large visibilité et ouvrir les portes à un plus grand nombre de créations internationales.

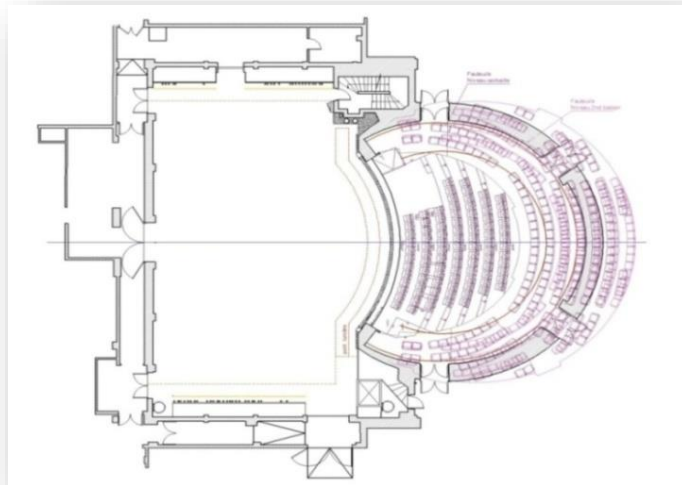


Figure 5 : Plan de la salle Koltès, 470 places – © Archives du TNS

En outre, D. Rubin perfectionne les conditions techniques et modernise l'École et les locaux de travail. Durant la période de reconstruction du TNS,

l'école et le théâtre sont scindés en deux : l'école et l'administration sont hébergées par l'École Militaire pendant que la foire de Wacken transforme deux de ses halls en salle de spectacles³³.

À son tour et en prenant la direction du TNS, Stéphane Braunschweig va apporter, lui aussi, son lot de modifications architecturales. Au-delà de son projet artistique, il va mettre en place, en 2005, un nouvel espace nommé Kablé comportant deux nouvelles salles : la salle *Hall* et la salle *le Studio*. En effet, repris à l'armée en 2002, l'espace Kablé a subi diverses modifications sur le plan architectural et technique. Ainsi, il y a eu l'annexion de deux parties du bâtiment, la création d'un espace de transit et d'une mezzanine, l'installation d'un système de chauffage et de ventilation, la mise en conformité du réseau électrique avec les normes de sécurité et biens d'autres améliorations. Cinq ans plus tard, la toiture du TNS subit elle-aussi des rénovations. Avec le souci majeur de conserver l'aspect historique du bâtiment, une nouvelle isolation thermique est ainsi placée sous toiture.

En 2010, l'espace Kablé change de nom et devient l'espace Klaus Michael Grüber à la mémoire du metteur en scène, décédé en 2008.

³³ [Inconnu] *Histoire du TNS*, Archives du TNS, [en ligne] consulté le 17-02-2017, disponible sur www.tns.fr/sites/default/files/document/005-le%20lieu_LOW.pdf.

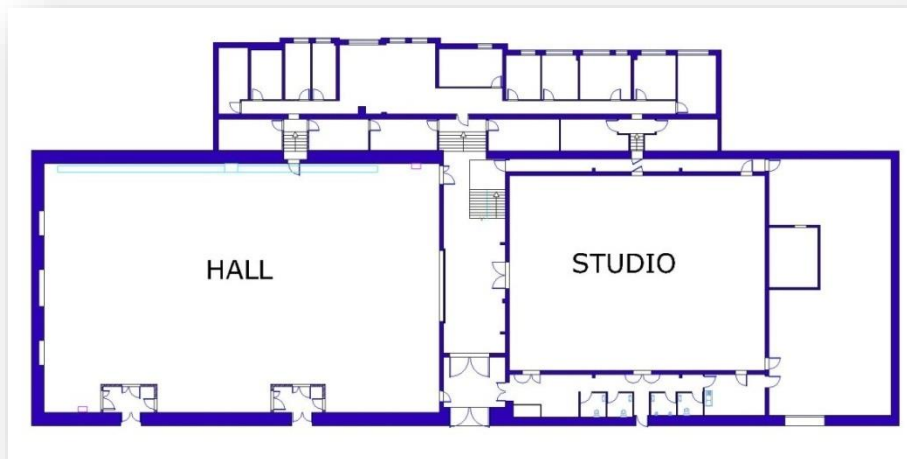


Figure 6 : Plan de la salle Grüber - © Archives du TNS

Aujourd'hui encore, le TNS continue ses modifications et améliorations architecturales. C'est ainsi qu'en 2011, le parvis est réaménagé et la façade revisitée. Finalement, depuis sa création, différents directeurs se sont succédé à la tête du TNS. Chacun, porté par sa conviction propre et sa vision personnelle d'un théâtre d'exception, y laissera, à sa manière, la trace de son passage.

Nous allons revenir au TNS sous la direction de Jean-Pierre Vincent et nous attarder un peu sur son directeur.

III. JEAN-PIERRE VINCENT

Né en 1942, Jean-Pierre Vincent est à la fois acteur, metteur en scène et réalisateur. C'est en 1959, au cours de sa formation au Lycée Louis-Le-Grand qu'il fait la connaissance d'autres metteurs en scène et acteurs, comme Jérôme Deschamps, Michel Bataillon et Patrice Chéreau, avec qui, il fait ses débuts.



Figure 7 : Jean-Pierre Vincent – © Source web

Dès 1968 commence sa collaboration avec Jean Jourdheuil. De Paris à Toulouse, ils sillonnent ensemble la France et ses différents théâtres allant du Théâtre National Populaire de Paris au Grenier de Toulouse en passant par les Théâtres de Sartrouville, de Gennevilliers, de Bourgogne mais aussi par le TNS. Durant cette année, Jean-Pierre Vincent quitte Sartrouville pour le Théâtre de Bourgogne. N'ayant comme expérience que celle d'un acteur, il est surpris par la proposition de Roland Bertin, de devenir metteur en scène. Dans un cadre propice à l'innovation et un théâtre dirigé par un collectif d'artistes, Jean-Pierre Vincent se lance alors, avec la complicité de Jean Jourdheuil, dans la mise en scène de *La Noce chez les petits bourgeois* (1975) de B. Brecht. Une collaboration qui va donner naissance en 1972 au Théâtre de l'Espérance-Compagnie Vincent-Jourdheuil où les auteurs allemands étaient à l'honneur. En réalité, J-P. Vincent et J. Jourdheuil étaient complémentaires et avaient, l'un comme l'autre, une expérience brechtienne différente. Si pour le premier, l'expérience brechtienne était acquise par la pratique avec Patrice Chéreau au Théâtre Nanterre-Amandier, pour le second, elle était une approche didactique de B. Brecht de par sa formation philosophique. Cette union de la pratique et de la théorie a permis de mettre en place « une nouvelle dramaturgie³⁴ » engagée. Durant sept ans,

³⁴ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, Édition Les Solitaires Intempestifs, 2002, pp. 5-26.

ils vont mettre en scène des pièces telles que : *Don Juan et Faust* (1973) de Grabbe, *Woyzeck* (1973) de Büchner, *La Noce chez les petits bourgeois* de B. Brecht... annonçant ainsi un nouveau tournant dans le théâtre. C'est désormais un théâtre, qu'ils veulent résolument contemporain, critique et politique³⁵ à l'image du Berliner Ensemble. Cependant, l'année 1975 semble signer la fin d'une collaboration entre Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil et « la fin d'une époque³⁶. » En effet, l'époque était à la critique brechtienne, à la nécessité de résistance, à la remise en question du rôle de l'État... Les artistes cherchaient ainsi, à rompre avec les normes, luttèrent contre la montée du théâtre institutionnel et étaient en perpétuelle recherche d'un nouveau public. Ainsi, lorsque Michel Guy, ministre de la culture, a proposé à Jean-Pierre Vincent de prendre la direction du Théâtre National de Strasbourg, cela semblait pour Jean Jourdheuil incompatible avec sa conception et sa vision du théâtre. Dès lors, le duo Vincent-Jourdheuil se séparait. J. Jourdheuil s'est alors consacré à la traduction et la mise en scène des textes de Heiner Müller alors que J-P. Vincent commençait une nouvelle expérience avec le TNS. Pour un artiste qui a longtemps critiqué les institutions, rejoindre le TNS était un défi à relever.

À son arrivée au TNS, l'espace était marqué par la direction d'Hubert Gignoux mais cela ne semblait guère gêner J-P. Vincent. Dans un cadre riche de son histoire architectural et artistique, le nouveau directeur du TNS va chercher à se démarquer de ses prédécesseurs en bousculant celui qu'il décrit comme étant le « spectateur conventionnel, [le] français moyen, travaillé par la Télévision et par la médiocrité artistique généralisée³⁷. » Débute alors un travail de longue haleine.

Jean-Pierre Vincent commence par s'entourer d'un collectif d'artistes composé de scénographes, de metteurs en scène, d'acteurs et de réalisateurs tels que : Michel Deutsch, Michèle Foucher, Sylvie Muller, Alain Rimoux,

³⁵ Colette Godard, « Vincent Jean-Pierre (1942-) », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopaedia Universalis, consulté le 18-02-2017.

³⁶ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem.*

Évelyne Didi, Hélène Vincent, Nicky Rieti, Dominique Muller, André Engel... Avec leurs aides, il commence par accorder une grande importance à l'école et à la création et met en place une programmation qui, durant huit saisons, va générer la discorde dans les habitudes des spectateurs strasbourgeois suscitant ainsi le refus ou le déni et plus rarement, du moins au départ, l'appréciation. Ce collectif va ainsi offrir une approche nouvelle non seulement inhabituelle mais même choquante des grandes œuvres de la littérature telles que *Germinal* (1976) de Zola, *Le Misanthrope* (1977) de Molière, *Peines d'Amour Perdues* (1982) de Shakespeare et bien d'autres. Le bouleversement qu'ils réalisent se déroule sur plusieurs niveaux à la fois dramaturgique et scénographique, ce qui contribuera par la suite à la construction d'un théâtre polémique. C'est ainsi que les saisons se suivent et se démarquent les unes des autres avec des spectacles chargés de « tensions entre producteurs et spectateurs³⁸ » et durant lesquels, les sentiments des spectateurs seront mis à rude épreuve. La première saison débute par des représentations explosives de *Germinal* et *Dimanche* (1976) qui vont être rudement reçues par le public et par la presse locale. Pourtant, c'est en ce lieu alsacien que l'équipe de Jean-Pierre Vincent va s'épanouir. En effet, loin des idées reçues, le spectateur se présente devant un spectacle neuf, avec un regard vide de toute influence. Sur cette terre encore vierge et avide de nouveautés, Strasbourg va être un espace de liberté pour le collectif du TNS. Dans cette logique d'innovation, Jean-Pierre Vincent va donner la liberté à André Engel de mettre en scène ses œuvres *hors les murs* du TNS faisant ainsi voyager le spectateur, au sens propre comme au sens figuré. Loin d'être des spectacles pour un grand public, les créations d'A. Engel sont animées par un « besoin théorico-politique³⁹ » et l'envie d'atteindre « une certaine proximité avec l'acteur⁴⁰. » D'ailleurs, une étude leur est consacrée par Véronique Perruchon dans sa thèse *L'œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome* (2009). Ce qu'il faut noter c'est que le

³⁸ Jean-Pierre Vincent, cité par André Gunthert, in *Le Voyage du TNS (1975-1983)*, op. cit. p. 12.

³⁹ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani op. cit.

⁴⁰ *Ibidem*.

XX^e siècle était un siècle de rupture où tout était remis en question de l'extérieur. Nous voyons alors apparaître des événements et des créations qui vont bouleverser la littérature et le monde des arts ; et choquer ainsi une grande partie du public. Il y a eu en ce sens, Klaus Michael Grüber à Berlin, Luca Ronconi en Italie et bien d'autres auxquels nous allons nous-mêmes référer dans cette première partie. Les artistes étaient dans une logique de contestation et d'opposition à la montée des institutions, à l'intervention de l'État dans la culture ; ce que Jean-Pierre Vincent décrivait comme une lutte entre « la culture » et « l'art⁴¹ ». Cependant, à l'envie de créer, s'opposait une réalité économique que le directeur du TNS ne pouvait ignorer. En effet, les spectacles d'A. Engel exigeaient une scénographie et un dispositif parfois coûteux. En plus, transformer un bâtiment pour une représentation signifiait que la représentation elle-même ne pouvait être reproduite ailleurs. Pour parer à ce manque budgétaire, alors qu'A. Angel mettait en scène ses pièces *hors les murs*, Jean-Pierre Vincent continuait de mettre en place des spectacles sur plateau qui pouvaient être reproduits et accueillir un plus grand nombre de spectateurs. Ainsi ces pièces allaient, d'une part, combler le vide budgétaire et d'autre part, « valorise[r] l'effort artistique que l'équipe avait fourni⁴² » tout au long de la saison. Notons par exemple que durant la saison 76-77, A. Engel avait mis en scène *Un Week-end à Yaïck* (1977) pendant que Jean-Pierre Vincent réalisait *Le Misanthrope* (1977). Durant ces huit ans, dans cette institution qu'est le TNS, J-P. Vincent va encourager le travail d'équipe, confronter le théâtre au réel, questionner la place du spectateur et construire un théâtre radical et indépendant avant de céder sa place à Jacques Lassalle.

C'est à la demande de Jack Lang, ministre de la Culture, que J-P. Vincent quitte le TNS en 1983 pour devenir administrateur de la Comédie Française. Durant trois ans, il va créer des pièces et faire reconnaître par le public français des metteurs en scène tels que Klaus-Michael Grüber à travers

⁴¹ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, mes quarante-trois premières années de théâtre*, *op. cit.*, p. 20.

⁴² Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani *op. cit.*

Bérénice (1984) de Jean Racine ou encore faire entrer à la Comédie Française l'écrivain Jean Genet et sa pièce *Les Bonnes* (1986) avant de quitter sa fonction et se consacrer totalement à son travail de metteur en scène avec l'étroite collaboration de Bernard Chartreux. Il choisit cependant de continuer à enseigner au Conservatoire national d'art dramatique de Paris.

En 2001, Bernard Chartreux et Jean-Pierre Vincent créent la compagnie Studio Libre juste après sa démission de la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers - poste qu'il a obtenu en juillet 1990. Subventionnée par l'État, la compagnie met en place différents spectacles pour des théâtres nationaux. Nous pouvons citer à titre d'exemple *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce (2002), *Onze Débardeurs* d'Edward Bond (2003), *L'éclipse du 11 août* de Bruno Bayen (2006) et bien d'autres. Enchaînant les théâtres et les créations, Jean-Pierre Vincent devient en 2006 membre du Conseil d'administration du Festival d'Avignon, du Théâtre de l'Odéon et du Jeune théâtre national. Toujours dans sa logique de décentralisation du théâtre et de mise en question de la théâtralité, il continue ses créations et gagne en 2010, le Prix Plaisir du théâtre pour la pièce *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux. Plus récemment, en 2015, il réinvente, *En attendant Godot* de Samuel Beckett au Théâtre du Gymnase.

Cependant, nous allons accorder un intérêt particulier à la période où il a pris à sa charge la direction du TNS et principalement aux œuvres qu'il a réalisées et mises en scène de 1975 à 1983. Pour ce faire, il nous a semblé important de commencer par un retour historique sur trois termes importants : La décentralisation, la scénographie et le spectateur.

Cette approche théorique nous permettra, nous l'espérons, de mettre en relief la relation étroite d'une part entre la politique choisie de l'État et l'expérience théâtrale du TNS et d'autre part, entre l'évolution de la scénographie et la place du spectateur.

CHAPITRE 2

Retour aux sources

« Chaque pensée, chaque savoir, chaque œuvre, chaque explication, chaque engagement sont, quand le temps passe, comme la peau de ces serpents qui muent, et qu'ils abandonnent derrière eux. »

Jean Duvignaud ⁴³

Cette phrase de Jean Duvignaud nous a semblé très significative et représentative du « nouveau » TNS que Jean-Pierre Vincent avait essayé de mettre en place entre 1975 et 1983. Tel le serpent de Duvignaud, le théâtre va « muer » au même titre que son spectateur. Certes, le processus diffère d'une personne à une autre : pour certains cela prendra le temps d'une représentation, pour d'autres, il leur faudra plus de temps. Mais il est indispensable de s'interroger sur la notion de spectateur et son évolution durant cette époque.

Cependant, parler du théâtre *dans les murs*, c'est parler de la scène, de la scénographie. C'est aussi essayer de retrouver chaque transformation, chaque action et impact que Jean-Pierre Vincent a pu laisser dans la mémoire et les murs du TNS. En effet, à travers le théâtre *dans les murs*, nous allons essayer de mettre en relief l'œuvre en scène. Mais une mise en scène n'est jamais le fruit d'un hasard. Elle est représentative du travail d'une équipe, d'une longue recherche remplie parfois de litiges et de transgressions et, d'autres fois, de concrétisations de rêves et de prouesses.

⁴³ Jean Duvignaud, *La Scène, le monde, sans relâche*, Édition Actes Sud, Paris, 2000, p. 45.

Parler de la scène, c'est aussi parler de scénographie et il sera donc nécessaire de mieux cerner ce terme afin de mieux répondre à notre problématique.

I. ÉTYMOLOGIE ET ÉVOLUTION DU TERME « SCÉNOGRAPHIE »

Différents ouvrages sont consacrés à l'étude du terme « scénographie » et à son évolution à travers le temps. Pour une meilleure approche, nous nous proposons de rappeler l'étymologie du mot « scénographie ».

1. Étymologie du mot « scénographie »

D'une double étymologie grecque et latine, la scénographie se définit de diverses manières. Dans le livre *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont, s'efforce de déterminer l'étymologie de ce mot. Prenant comme source de départ son origine grecque, la *skènègraphia* signifie « l'art de peindre (graphia) la scène (skènè) ⁴⁴. » Le grec *skènè* désignait une tente qui faisait fonction de coulisses pour les acteurs. Dans un dispositif frontal, les artistes développent au fil du temps, la décoration de la façade de la *skènè* et mettent en place diverses ornementsations. Le théâtre antique voit ainsi sa *skènè* évoluer pour devenir une baraque en bois, puis une structure en pierre. Ainsi, et grâce à ses façades architecturées, la *skènè* participe de plus en plus au spectacle en créant l'illusion de profondeur et de volume. Ceci conforte l'idée que dans le Théâtre Antique, la *skènè* était le point de jonction entre l'architecture et la peinture.

La *skènographia* signifie donc l'art de peindre, de « dessiner les édifices, les sites, les villes, etc. en perspective⁴⁵ », d'une certaine manière, c'est l'art de composer la scène. Dès lors, nous pouvons relever que la perspective est

⁴⁴ Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation*, Éditions Joca Seria, 2007, p. 37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

présente aux débuts de la *skénographia*. Certes, il s'agit d'une perspective peinte et n'englobant pas la totalité du dispositif frontal, mais elle crée l'illusion de la profondeur nécessaire à cet art grâce à ses trois portes et le continuel rapport entre ce que nous définissons aujourd'hui de « scène » et « coulisses ». Ainsi, dans sa thèse intitulée *scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, Chantal Guinebault présente ce dispositif frontal comme suit :

« Au dispositif des trois portes découpées sur la skènè, devant l'*orkhèstra*, se greffent des machines à apparitions qui permettent de diversifier les entrées et par conséquent, de mettre en œuvre divers rapports à la coulisse. L'*ekkykléma*, par exemple, est un plateau roulant qui entre par la porte centrale en amenant sur le proskènion les cadavres de crimes commis en hors-scène (hors du champ de vision des spectateurs). La *méchané* est une grue utilisée pour les apparitions des dieux. Les *anapiesmata* sont des trappes par lesquelles devaient surgir les fantômes. La relation à l'au-delà de la scène est ainsi assurée sans qu'il ne soit jamais ni vu, ni figuré⁴⁶. »

Ce dispositif frontal mettra donc l'accent sur le lieu de la représentation.

2. Évolution du terme « scénographie »

a. De la Renaissance jusqu'au XVII^e siècle

La scénographie, à l'image des autres disciplines, a subi toutes les évolutions du théâtre occidental comme le rappelle Jean Chollet dans son article *scénographie*⁴⁷. Allant dans ce sens, Jacques Polieri développe cette idée en la présentant comme suit :

« [Elle est l'] art d'orner la scène chez les Grecs, de dessiner et de planter le décor en perspective chez les artistes de la Renaissance, de concevoir les plans du théâtre chez les décorateurs du XIX^e siècle, (...) »

⁴⁶ Chantal Guinebault, *Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, [thèse] Dirigée par Luc Boucris, Université de Montpellier 3, UFR Arts du spectacle, Études théâtrales, 2002, p. 33.

⁴⁷ Jean Chollet, « Scénographie » in *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne] www.universalis.fr, consulté le 25 décembre 2010.

[elle] désigne enfin aujourd'hui l'invention de formes nouvelles et leur intégration dans le complexe scénique⁴⁸. »

Ce n'est donc pas fortuit si la séparation entre scène/salle et scène/coulisse s'est affirmée au XVIII^e Siècle pour finir par se concrétiser définitivement au XIX^e Siècle.

Le premier grand bouleversement dans l'histoire de la scénographie se situe à la Renaissance avec l'apparition du théâtre à l'italienne. En effet, les artistes de la Renaissance s'intéressent un peu plus à la perspective et cherchent à imiter la nature et renouer avec les ambitions des Anciens. Cependant, il faudra attendre *Les Quatre Livres de l'Architecture* d'Andrea Palladio – pionnier de ce courant artistique – pour essayer de mettre en pratique cette nouvelle approche architecturale. Sans grand succès, le Théâtre de l'Académie Olympique de Vicence construit par ce dernier en 1580, conservera malgré tout, ses décors abondants et superposés.

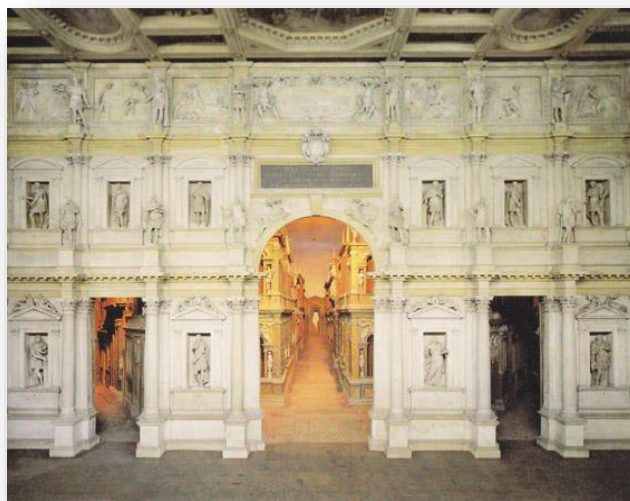


Figure 8 : Théâtre de Vicence – Palladio – © Source web

Ce n'est qu'avec Sebastiano Serlio que les bases de la « perspective scénique » voient le jour. Avec son livre *Traité d'Architecture et de*

⁴⁸ Jacques Polieri, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Édition Jean Michel Place, 1990, p. 28.

Perspective, il élabore tout un arsenal technique allant de la séparation entre la scène et la salle jusqu'à la création d'un plancher incliné. S'appuyant ainsi sur les données vitruviennes⁴⁹, S. Serlio fait renaître la scénographie. Il serait intéressant de rappeler que Vitruve, architecte romain, est le premier à donner un double sens au terme « scénographie ». Il la présente en premier comme « l'art de peindre les décors en perspective⁵⁰ », ensuite comme un moyen pour faire « voir l'élévation non seulement d'une des faces et des côtés, mais encore des parties enfoncées⁵¹. » Une définition qui sera largement reprise dans les traités de scénographie, mais nous y reviendrons plus tard.

Pour revenir à notre réflexion, la perspective de S. Serlio va permettre la construction « [d'] un lieu scénique [...] de telle façon qu'en ce « petit espace » [...] pourront prendre place des édifices d'apparences majestueuses⁵². » Ce lieu scénique à trois dimensions tel qu'il est décrit par Hubert Damisch, se distingue des arrière-scènes peintes et permet aux artistes de moduler différemment leur espace (qu'il soit fictif ou réel). Ainsi, en se basant sur cette nouvelle approche de la perspective, des normes sont érigées afin de mieux structurer la scène. Néanmoins, cette dernière, reste à décor fixe et dotée d'une machinerie sommaire. A la Renaissance, la scénographie est présentée comme une « technique consistant à dessiner et à peindre une toile de fond en perspective⁵³. » Il faudrait attendre le XVII^e siècle et l'arrivée de Nicola Sabbattini pour la développer.

⁴⁹ Il s'agit là de l'édition de Vitruve par Sulpicio da Veroli en 1484. Ce livre fait référence aux représentations classiques jouées à Rome durant cette période.

⁵⁰ Vitruve cité par Jacques Polieri, *Scénographie, théâtre, cinéma, télévision*, op. cit., p. 10.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Sebastiano Serlio cité par Hubert Damisch in *Il second libro di Prospettiva*, in Hélène Leclerc, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Droz Éditeur, Paris, 1946, p. 232.

⁵³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 314.



Figure 9 : Les trois décors selon Serlio⁵⁴ - © L'Encyclopédie Diderot et d'Alembert

En résumé, nous pouvons dire que pendant trois siècles, le théâtre à l'italienne a évolué pour devenir aujourd'hui, un modèle de référence. Même si à l'origine, les décors étaient caractéristiques au théâtre présenté – que ce soit de la tragédie, de la comédie ou autre – la perspective quant à elle, s'organisait autour de ce qu'on appelle *l'œil du prince*⁵⁵. Il s'agit là de trouver le point idéal selon la conjoncture des lignes de fuite et ce, en fonction de la place du haut dirigeant. De plus, initialement, le théâtre était imprégné par la hiérarchie sociale. De par l'évolution de la perspective, le théâtre à l'italienne va jusqu'à éclipser des théâtres renommés et solidement installés dans leurs pays d'origine tel le Théâtre Élisabéthain ou encore, le

⁵⁴ Sebastiano Serlio présente trois décors distincts selon les genres littéraires : comique (en haut à gauche), tragique (décor central) et satyrique (en bas à gauche). Chacun présente un lieu différent, un univers autre que celui du spectateur, le tout sur la base de la perspective.

⁵⁵ Dans son livre *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1993, Hubert Damisch décrit en détail l'architecture de Sebastiano Serlio. Ce dernier divise la scène en deux parties : la première partie est destinée aux jeux des acteurs alors que la deuxième est réservée aux décors. Celle-ci se distingue par la mise en place d'un plan incliné réservé aux décors à demi-construits qui accentueront l'illusion.

Corral del comedias en Espagne⁵⁶. Préférant les scènes modulables et l'illusion optique, ces derniers se sont retournés vers le modèle à l'italienne. Ainsi, si avec ses arrières-scènes peintes le XV^e siècle esquisse l'ébauche d'un théâtre en trois dimensions ; le XVI^e siècle quant à lui, pousse la réflexion autour du bâtiment théâtral. La scénographie est alors considérée comme « une conception et une méthode de représentation de l'espace commune au peintre et à l'architecte⁵⁷. » Ce n'est qu'avec le XVII^e siècle que la structure du théâtre à l'italienne se précise et que le terme scénographie se confirme davantage.

b. *Du XVII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle*

Avec l'évolution architecturale de la scène et le développement des nouvelles techniques, la scénographie se voit confortée dans son statut. Allant dans ce sens, dans son livre *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* publié en 1637-1638, Nicola Sabbattini présente les différentes méthodes scénographiques qui unissent la scène à la machine. Disposée à l'intérieur du bâtiment, « la machinerie apparaît comme les organes et les poumons du théâtre dont la fonction respiratoire s'exprime par l'exercice de la représentation.⁵⁸ » Elle est dès lors, primordiale à la représentation elle-même. À l'aide des machines, des voleries et des trappes dissimulées sur la scène, Nicola Sabbattini associe les effets sonores et visuels aux jeux des acteurs, tels que l'apparition et disparition des scènes, le bruit du tonnerre, de la mer, etc. Il accorde aussi une grande importance

⁵⁶ Le Corral espagnol est un lieu scénique né d'un espace non spécifique. Il voit le jour dans la cour et les patios et ce n'est qu'en 1580 qu'un lieu à proprement parler, construit et dédié à la Comédie. Il comprend un tréteau, un rideau de fond et une petite scène. Dans ce théâtre l'action et le décor sont très limités.

⁵⁷ Luc Boucris, *L'Espace en scène*, Édition Librairie Théâtrale, 1993, p. 21.

⁵⁸ Louis Jouvet, cité par Nicola Sabbattini, in *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Édition Ides et Calendes, Lausanne, 2015, p. 18.

à l'éclairage de la scène et maintient ainsi le fragile équilibre entre ombre et lumière⁵⁹.

Le XVII^e siècle est l'époque du grandiose et de la scénographie baroque durant laquelle « toute la recherche théâtrale semble centrée sur l'invention de mécanismes assurant la mise en scène de « prodiges » sans autre vitalité que celle de leur étonnante puissance⁶⁰. » Dès lors, la scène devient un lieu d'évasion et de magie qui unit l'illusion au réel et séduit de plus en plus les spectateurs⁶¹ (**Figure N°10**)

À partir de cet instant, la scène à l'italienne entame une ascension fulgurante qui s'étendra du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle. Suscitant l'intérêt des théâtres européens, elle va réussir à intégrer des technologies de plus en plus développées au détriment parfois, du texte. Voltaire, qui n'était pas partisan de ce changement en dit ceci :

« Remarquez que la scène est tantôt au palais du Roi, tantôt dans la maison du Comte de Gormaz, tantôt dans la ville. Mais comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables à celui de Vicence qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc. Car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine [...]. Il ne faut jamais sacrifier l'élocution et le style à l'appareil et aux attitudes.

⁵⁹ N. Sabbattini présente une étude complète des différentes techniques d'éclairage et porte son choix sur les flambeaux de cire blanche disposés de part et d'autre de la scène, des lampes à huile et des manchons qui serviront à assombrir progressivement la scène. Cf. Jacques Proust (présentés par), Comité national du bicentenaire Diderot (Dir.), *L'encyclopédie Diderot et D'Alembert : Planches et commentaires*, Édition Hachette, Paris, 1985, la partie se rapportant sur la machinerie, pp. 100-121, Cf. aussi Jacques Polieri, *Scénographie, théâtre cinéma, télévision, op. cit.*, p. 4 – 46 pour plus de détails sur l'évolution de la machinerie scénique et des techniques de l'éclairage à travers les siècles.

⁶⁰ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à travers le monde*. Édition Bordas, Paris, 2008, p. 733.

⁶¹ Cf. Lista Giovanni, « Le baroque et l'image », in Lista Giovanni, *La Scène Moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Éditions Actes Sud, Arles, 1997, p. 235. Ce chapitre décrit en détail l'importance du baroque dans l'évolution du théâtre et de la scène.

L'intérêt doit être dans les choses qu'on dit et non pas dans de vaines décorations⁶². »

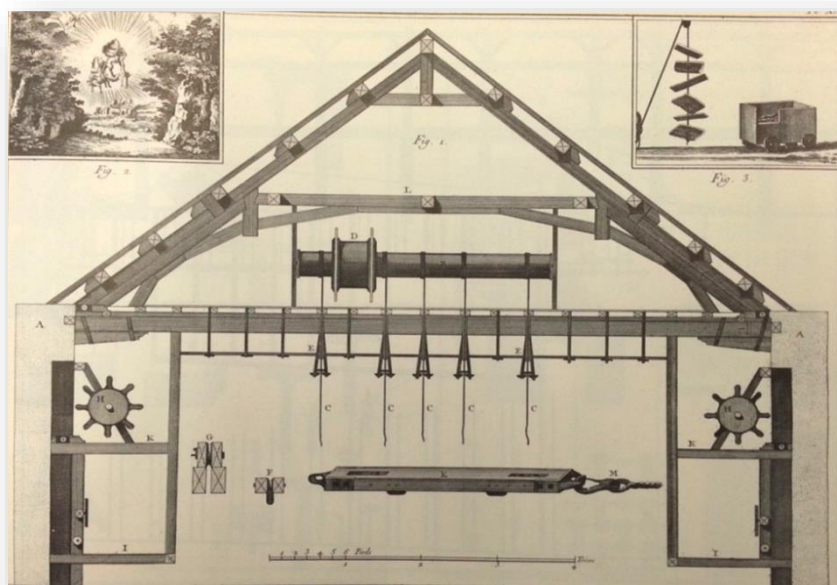


Figure 10 : Machines de théâtres⁶³ - © L'Encyclopédie Diderot et d'Alembert

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les artistes commencent à s'interroger sur le décor symétrique à point de fuite central. En effet, en 1726, Giovanni N. Servandoni remplace Jean Berain à la tête de *la direction des machines l'Académie Royale de Musique* et apporte avec lui deux changements capitaux dont les effets sont encore ressentis de nos jours. Tout d'abord, il va supprimer l'architecture symétrique et l'approche centrale en déplaçant les spectateurs. Ainsi, le spectateur est placé non plus dans l'axe de la scène, mais partout dans l'espace : sous une colonne, dans un coin... Aussi, le châssis des coulisses, de forme géométrale et régulièrement placé de part et d'autre de la scène, laisse place à un châssis

⁶² Pierre-Jacques Voltaire cité par Pierre Sonrel, in *Traité de scénographie*, Édition Librairie Théâtrale, Lieutier, 1956, p. 80.

⁶³ La planche se compose de trois figures : la figure centrale reproduit la machine qui va faire descendre une montagne de cintres ; la deuxième figure en haut à gauche, représente l'action qui en décompte, à savoir, la chute de Phaéon. La troisième figure quant à elle représente un deuxième mécanisme celui qui sert à simuler le bruit du tonnerre, in *L'encyclopédie Diderot et D'Alembert : Planches et commentaires*, Jacques Proust (présentés par), Comité national du bicentenaire Diderot (Dir.), *op. cit.*, p. 121.

plus irrégulier. Ainsi, la scène se libère de sa rigidité symétrique. Certes, ce dispositif ne permet pas le changement de décors, mais il permet cependant, l'accentuation de l'illusion. Le second changement quant à lui, découle du premier. En effet, en variant les points de vue et en modifiant les châssis, Giovanni N. Servandoni permet aux acteurs de circuler à l'intérieur de la scène. Cette approche marque un tournant important dans l'histoire du théâtre puisque jusque là, les acteurs étaient limités par des châssis de coulisse qui ne dépassaient pas dix-huit pieds, ce qui les obligeaient à rester loin de ces constructions afin de respecter l'illusion du réel. En élargissant les châssis en dehors de la scène jusqu'à *disparaître* dans la hauteur des cintres, G. N. Servandoni crée l'illusion d'une scène extraite du réel.

Dès lors, l'idéalisme du XVII^e siècle laisse sa place à une nouvelle approche moins symétrique du XVIII^e siècle, à laquelle s'ajoute une nouvelle façon de voir le théâtre et par conséquent, le monde.

A partir de la fin du XVIII^e siècle, l'évolution de la scène se fait rapidement et ne marque pas de rupture avec le siècle précédant. Certes, le décor, la scène, l'architecture...évoluent, mais le progrès reste étroitement lié à l'évolution de la technologie. Très vite, le souci du réalisme s'impose et la rupture avec les codes du théâtre à l'italienne débute, pour finalement se concrétiser au début du XX^e siècle avec la mise en place de nouvelles approches dramatiques et scénographiques.

Dès 1801, le critique Jean-Baptiste Pujoux sollicite la mise en place d'un *décor fermé* plus réaliste. L'idée plaît à Louis Daguerre qui met en place, quelques années plus tard, le « diorama⁶⁴ ».

⁶⁴ Le diorama est un système de représentation qui se rapproche du panorama. Très réaliste, il met en scène le personnage principal dans son cadre habituel. Il s'agit de fermer les décors au niveau du premier plan et de le laisser élargi dans les plans plus éloignés. Cette technique permet d'agrandir la scène et de faire converger les regards des spectateurs sur l'action ou l'acteur sur scène (contrairement à la perspective oblique qui dirigeait les regards vers la décoration et les points de fuite). Cf. Pierre Sonrel, *Traité de scénographie op. cit.*, p. 85-88 qui décrit en détail cette technique.

Dès lors, les accessoires mobiles font leur apparition sur scène : le sable, les pierres, les chaises... jusque là présents uniquement pour les besoins de la scène et de l'action, deviennent outils décoratifs et par conséquent, complètent l'illusion du réel. On retrouve le besoin de se rapprocher encore plus du réel dans l'authenticité des costumes, le jeu des acteurs, mais aussi dans le choix d'une décoration inédite et propre à l'œuvre. Le XIX^e siècle marque donc une nouvelle rupture avec les codes du théâtre à l'italienne et s'ouvre ainsi à un siècle de réalisme artistique appuyé et défendu par les romantiques. À partir de là, la scénographie devient :

« [Cet] art qui consiste à dessiner les édifices, les sites, les villes, etc. en perspective, c'est-à-dire avec les diminutions et les raccourcissements que la perspective y apporte, par opposition à l'ichnographie et l'orthographie, qui sont des plans purement géométriques, où la perspective n'est pas observée. [C'est aussi l'] Art de peindre les décorations scéniques⁶⁵. »

Cependant, dans cette scène qui se rapproche au plus d'une *boite optique*, il semble difficile – voire utopique – de joindre l'ambition des romantiques à la réalité technique. En effet, dans un lieu où la scène est délimitée par un cadre de jeu et où celle-ci sert à séparer l'espace de la représentation de celui du spectateur, il paraît illusoire de supprimer les limites de la représentation.

Notons que peu à peu, la scénographie se charge d'organiser ces trois espaces en même temps qu'elle y instaure la notion de *lieu représenté*. En cela, elle développe des techniques qui permettent l'obtention d'un espace de jeu plus réfléchi pour l'acteur. Ceci lui permet de s'appropriier toute la scène et d'y circuler en toute liberté ; et donne aux spectateurs, une impression d'homogénéité et une représentation satisfaisante.

Cependant, et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la scénographie reste, dans sa définition, limitée à « l'art de peindre les décorations scéniques⁶⁶. » Le mot

⁶⁵ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française Tome 6*, Édition Encyclopaedia Britannica Inc. Chicago, 1994, p. 5773.

⁶⁶ Jules George et Armand Lacombe, *Nouveau dictionnaire français*. Édition Librairie classique de Ch. Fouraut et fils, Paris, 1876. p. 971 [en ligne], www.gallica.bnf.fr consulté le 25/05/2016.

d'ailleurs, disparaît, il faudrait attendre le XX^e siècle pour qu'il soit réintégré dans le lexique théâtral et désigne alors l'agencement et l'organisation d'un espace dédié au théâtre. Ce n'est que vers les années soixante-dix et quatre-vingts que le terme *scénographie* s'enrichit et englobe différents domaines autres que le théâtre tel que les musées, l'audiovisuel, le numérique, l'architecture... jusqu'à oublier parfois, son origine théâtrale.

c. *Du XX^e siècle à nos jours...*

Il faudrait commencer par préciser qu'essayer de définir la scénographie aujourd'hui, reste un sujet sensible. Dans son livre *L'Espace en scène*, Luc Boucris évoque cette difficulté. Loin des normes architecturales auxquelles elle doit ses premières définitions, la scénographie évolue et touche de nos jours divers espaces : architectural, théâtral et même politique. Le sens de la scénographie comme nous le connaissons aujourd'hui est très récent.

Ce que Jacques Polieri présente comme une « sémiographie⁶⁷ », Jean Hermann le définit comme « une dramaturgie de l'espace⁶⁸. » Cette évolution étymologique du mot « scénographie » est fondée sur une perpétuelle remise en question de l'espace théâtral et de l'élargissement du domaine de la scénographie aux autres domaines artistiques, comme les arts plastiques, la scénographie d'exposition⁶⁹, la scénographie d'équipement⁷⁰,

⁶⁷ Jacques Polieri, « L'espace scénique nouveau », *Revue Architecture Aujourd'hui*, Paris, 1963, cité par Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation*, *op.cit.*, p. 43.

⁶⁸ Jean Hermann cité par Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation, Loc. cit.*

⁶⁹ Marcel Freydefont présente le scénographe d'exposition comme « un artiste auteur et un maître d'œuvre. En collaboration avec le commissaire d'une exposition, il prend en charge la mise en espace des œuvres, des objets, des textes et de tout ce qui constitue le contenu de cette exposition. [...] il conçoit et crée le plan, le parcours, [...] le mobilier, les accessoires et tous supports nécessaires à la mise en valeur des œuvres, objets ou autres éléments de contenu. », in Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation, op. cit.* p. 48.

⁷⁰ Marcel Freydefont définit le scénographe d'équipement comme un concepteur et un maître d'œuvre travaillant en relation avec à la fois l'architecte et les futurs utilisateurs, il « assure la conception spatiale et l'équipement technique d'un lieu scénique, sur la base d'un programme établi

etc. Patrice Pavis la définit comme « une écriture dans l'espace tridimensionnel, et non plus un art pictural de la toile peinte⁷¹. » En effet, il ne s'agit plus de penser l'espace en deux dimensions mais comme une sculpture qui évolue avec la dramaturgie. Le XX^e siècle marque par cela un tournant dans l'évolution du théâtre. Il n'est plus question de limiter le théâtre au registre littéraire, mais de réfléchir sur l'expérience de la représentation et de là, sur la relation entre la dramaturgie et l'architecture. Pour Luc Boucris,

« la scénographie tend à construire une "écoute" totale, souvent fondée sur une perception globale, et en tout cas toujours conçue comme une fonction à réveiller aussi bien par la surprise que par le bouleversement complet des espaces⁷². »

Dès lors, la scénographie devient un « *dispositif* propre à éclairer (et non plus à illustrer) le texte et l'action humaine, à figurer une situation d'*énonciation* (et non plus un lieu fixe), et à situer le sens de la mise en scène dans l'échange entre un espace et un texte⁷³. » Il s'agit désormais d'une perpétuelle recherche du sens, un « double désir de redéfinition : redéfinition de la relation qu'entretiennent l'espace et la dramaturgie et redéfinition de la relation entre acteurs et spectateurs, spectacle et public⁷⁴. » Ces questionnements ont permis de faire évoluer la scénographie.

Cependant, on ne peut parler de scénographie au XX^e siècle sans citer le rôle primordial d'Adolphe Appia et d'Edward Gordon Craig qui vont faire de la scénographie « l'âme de la représentation théâtrale⁷⁵. » En effet, Adolphe Appia publie en 1895 *La mise en scène du drame wagnérien* suivi

ou dans le cadre d'un marché de définition », in Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation, op. cit.*, p. 47.

⁷¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 314.

⁷² Luc Boucris, *L'Espace en scène, op. cit.*, p. 298.

⁷³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 315, souligné par l'auteur.

⁷⁴ Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public), in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, Édition l'Entretiens, Montpellier, 2010, p. 20.

⁷⁵ *Id.*, *op. cit.*, p. 316.

en 1899 de *La musique et la mise en scène*. Dans ces deux livres, le décorateur et peintre critique l'illusion et refuse la mise en scène naturaliste du drame wagnérien. Adolphe Appia va jusqu'à hiérarchiser les composantes d'une représentation théâtrale en favorisant l'acteur en premier lieu, et le texte en second. Ainsi, il dénonce « la fausseté d'un univers scénique à deux dimensions⁷⁶ » dans lequel, l'acteur, ce corps à trois dimensions, se retrouve enfermé dans un cadre de jeu insuffisant, une sorte de toile figée et surtout fausse. L'acteur devient le centre d'intérêt autour duquel se crée tout un espace tridimensionnel : des marches, des paravents, un podium, un jeu de lumière et d'ombre... toute une installation qui va renforcer l'expression du corps et le transformer en une architecture à part entière. Dès lors, la scénographie n'est plus liée à la peinture ou au décor, et devient un « univers de sens qui, loin d'illustrer et de redire le texte, le donne à voir et à entendre, comme de l'intérieur⁷⁷. » Outre le fait de questionner la scène, Adolphe Appia et Edward Gordon Craig vont s'interroger aussi sur le rapport scène/salle allant jusqu'à refuser la séparation entre les deux. Dans une vision plutôt utopique du théâtre, Adolphe Appia va jusqu'à penser que « tôt ou tard, nous arriverons à ce que l'on appellera *la salle* cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et ce sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira avec ou sans spectateurs⁷⁸. » Une idée qui semble prophétique quand on sait qu'aujourd'hui, les scènes sont devenues polyvalentes.

Adolphe Appia et Edward Gordon Craig ont ainsi ouvert la voie à un siècle de réflexion scénographique. En effet, le XX^e siècle voit un défilement de styles et d'expériences paradoxaux en cela que la réflexion part du refus du

⁷⁶ Daniel Couty et Alain Rey (sous la direction) *Le Théâtre*, Édition Bordas, Paris, 1980, p. 143.

⁷⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 314.

⁷⁸ Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, 3 vol. Édition M.-L. Bablet-Han, L'âge d'homme, 1983-1988, cité par André Veinstein, « Appia (Adolphe) 1862-1959 », in *Encyclopaedia Universalis*, Volume 2, Édition Encyclopaedia Universalis, Paris, 2008, p. 591, souligné par l'auteur.

théâtre à l'italienne pour y revenir, mais cette fois-ci, dans un esprit différent. Allant dans ce sens, Marcel Freydefont dit : « on passe d'un modèle dominant à des formes multiples, puis de ces formes multiples on serait revenu à ce modèle dominant⁷⁹. »

Au début du XX^e siècle, on voit apparaître les critiques de Denis Bablet⁸⁰ sur le théâtre à l'italienne dans lesquelles il réclame l'abolition de cette forme d'art. à la place, il propose et défend les salles flexibles ou modulables ouvrant ainsi la voie au théâtre transformable⁸¹. Par la suite, c'est Peter Brook qui présente et défend *l'espace vide*⁸². Vers 1970, *la banalisation du lieu théâtral* prend tout son essor. On voit naître le théâtre *hors les murs*, le théâtre de rue... et la notion de *lieu scénique* ; pour finalement, revenir à *l'édifice théâtral* vers 1980 et le théâtre à l'italienne⁸³. C'est dans ce contexte que Jean-Pierre Vincent va développer son théâtre. Rappelons d'ailleurs que le théâtre à l'italienne était un endroit hiérarchisé servant à la fois la scène, l'espace théâtral, mais aussi et surtout, l'organisation sociale. Trois points qui semblent ancrés dans les théâtres autres que les théâtres à l'italienne et que Jean-Pierre Vincent et ses collaborateurs vont chercher à contrer. Nous développerons cette idée tout au long de notre recherche et ce, à travers les pièces créées par le TNS.

⁷⁹ Marcel Freydefont (études réunies par), *Le Lieu, la scène, la salle, la ville*, Édition Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 14.

⁸⁰ Cf. Denis Bablet, Jean Jacquot et Marcel Odon, *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Édition CNRS, Paris, 1978.

⁸¹ Il s'agit là de supprimer le cadre de scène ce qui va accentuer la relation acteur/spectateur et multiplier les points de vue de ce dernier. Cf., Jacques Proust (présentés par), Comité national du bicentenaire Diderot (Dir.), *L'encyclopédie Diderot et D'Alembert : Planches et commentaires*, op. cit., p. 119.

⁸² Dans son livre *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Peter Brook présente quatre espaces de théâtre : *le théâtre rasoir*, *le théâtre brut*, *le théâtre sacré* et *le théâtre immédiat*. Il développe principalement l'idée que tout espace peut être une scène de jeu et incite les metteurs en scène à remettre en question toutes leurs découvertes. L'expression *espace vide* a suscité diverses interprétations, parfois même contradictoires. Mais il nous semble que Peter Brook ne cherche pas là à vider l'espace de toute décoration, mais plutôt de tout ce qui pourrait encombrer l'esprit du spectateur. Cf. Georges Banu, « Vidée la scène vide ? » in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, op. cit., p. 16-19.

⁸³ Les termes *banalisation du lieu théâtral* et *édifice théâtral* sont empruntés à Marcel Freydefont in *Le Lieu, la scène, la salle, la ville*, op. cit., p. 14.

Durant ces deux siècles, la scénographie est définie par rapport au rôle qu'on lui accorde dans la représentation théâtrale. Marcel Freydefont défend cette thèse et présente deux définitions de scénographie : En premier lieu, elle est présentée « comme dessin de la scène, au service du projet dramatique, et le scénographe est l'un des plus proches collaborateurs du metteur en scène⁸⁴ » ; en second lieu, elle « se définit comme écriture scénique, et le scénographe est l'auteur total du spectacle⁸⁵. » Dans le premier cas, la scénographie a permis la mise en place de groupes de travail avec parfois plusieurs metteurs en scène (Titina Maselli travaillant avec Jean Jourdheuil, Bernard Sobel et Carlo Cecchi, plusieurs scénographes travaillant sur la même scène... ainsi que des scénographes qui n'hésitent pas à changer de casquette et devenir metteurs en scène le temps d'une pièce (comme le cas de Yanis Kokkos, Michel Raffaëlli...); ou encore, des metteurs en scène qui jouent le rôle de scénographes (comme Daniel Benoin, Hubert Colas...). Allant en ce sens, la scénographie « se substitue à l'architecture des salles⁸⁶ » et reste en concordance totale avec la dramaturgie ce qui est, pour Marcel Freydefont, en accord avec l'approche brechtienne qui « estime nécessaire de rebâtir de fond en comble la scène pour chaque spectacle et préconise de parler d'architecte de scène pour désigner celui qu'on nomme aujourd'hui scénographe, en charge non seulement de la valeur de représentation du lieu propre à l'œuvre représentée mais aussi de la configuration du lieu de représentation⁸⁷. » Ceci dit, si dans ce premier cas, la scénographie est établie selon la dramaturgie et est un élément important de la représentation ; dans le deuxième cas, elle coïncide certes avec la dramaturgie, mais n'est pas le centre de la réflexion dramatique.

⁸⁴ Marcel Freydefont, « Est-ce bien son âge ? » in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création, id., op., cit.*, p. 38.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 39.

⁸⁶ Christian Dupavillon, in *Revue Architecture aujourd'hui*, n°199, Paris, 1978, cité par Marcel Freydefont, « Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XXe siècle », in *Le Lieu, la scène, la salle, la ville, op. cit.*, p. 22.

⁸⁷ Freydefont Marcel, *Le Lieu, la scène, la salle, la ville, Loc. cit.*

Au TNS et sous la direction de Jean-Pierre Vincent, la réflexion est portée sur la réinvention du théâtre et de son spectateur. Désormais, c'est la dramaturgie qui donne sens au spectacle et impose une scénographie bien définie. Mais si dans les créations *dans les murs* la scénographie croise le texte et la dramaturgie pour finalement rompre avec les liens symboliques du théâtre⁸⁸, dans les pièces *hors les murs*, elle va « crée[r] un sentiment d'étrangeté radicale⁸⁹ » et participer à l'immersion du spectateur dans la pièce.

II. L'UTOPIE DU HORS LES MURS

Ce que nous définissons ici comme *hors les murs*, c'est le théâtre qui se produit en dehors du théâtre bâti. Loin de cet espace prédéfini avec une scène et une salle, il va regrouper le théâtre de rue, le théâtre d'appartement... et toute représentation théâtrale qui aura lieu en dehors de la structure d'un théâtre traditionnel.

Comme nous l'avons déjà suggéré, le théâtre populaire a été à l'origine de divers courants artistiques et certains artistes sont devenus les pionniers d'un théâtre *hors les murs* à l'image de Klaus M. Grüber (Berlin), Luca Ronconi (Italie), Peter Brook (Angleterre), Ariane Mnouchkine (France) et bien d'autres auxquels nous allons nous intéresser de plus près. Dans l'esprit d'une décentralisation théâtrale, le théâtre populaire cherchait à reconquérir un public plus vaste et plus éclectique dont l'enjeu était de remettre en question la forme et la structure d'un théâtre conventionnel. Nous retrouvons ces caractéristiques dans le théâtre de rue.

⁸⁸ Luc Boucris, « Public ou spectateurs ? Essai sur les transformations contemporaines de la notion de public » in Bénédicte Louvat-Molozay et Franc Salaün (sous la direction de), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique*, Édition l'Entretemps, Montpellier, 2008, p. 11.

⁸⁹ Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public), in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, op. cit. p. 22.

1. À la rencontre du spectateur

Issu des arts de la rue, le théâtre de rue est une activité pluridisciplinaire qui regroupe tous les arts (théâtre, danse, musique, mime, peinture...) et se produit en dehors du bâtiment traditionnel. De toute évidence, il tire ses origines des Dionysiaques de l'antiquité pour ensuite se développer à travers les siècles. Héritier aussi des pratiques religieuses et festives moyenâgeuses, il est depuis, une manifestation populaire ouverte à tous. En effet, durant le Moyen Âge, c'est avec les bateleurs que ces manifestations vont se libérer de leurs caractères religieux et offrir ainsi à l'assistance un spectacle purement divertissant. Ainsi, en prenant possession de la rue, ces manifestations deviennent un moyen d'expression ludique et festive qui va encourager la participation des passants. De ce fait, il est ce paradoxe qui le définit à la fois comme antique et contemporain. Cependant, le théâtre de rue n'a sa forme actuelle qu'à partir des années soixante. À cause ou grâce à l'institution du théâtre et à l'implantation du théâtre à l'italienne, les artistes se sont dirigés vers le *hors les murs* où le naturel du jeu était privilégié, cherchant ainsi une nouvelle esthétique théâtrale à travers la démocratisation et la décentralisation du théâtre. La première à se démarquer est l'agit-prop.

Parallèlement au mouvement de décentralisation théâtrale, se développe en Europe un mouvement politique appelé théâtre d'agit-prop. Du russe *agitatsiya-propaganda*, il est un acronyme d'agitation et de propagande qui vise à défendre le théâtre politique et populaire. Né de la révolution russe, en 1917, ce mouvement artistique est une véritable rupture avec le théâtre classique. Considéré comme un théâtre communiste, il s'adresse directement à la classe ouvrière, transforme la rue en un espace de jeu théâtral et en profite pour diffuser des idées de révolution socialiste jusque dans les villages les plus éloignés. Ce mouvement qui pourrait nous sembler aujourd'hui extrémiste, a permis à différents groupes ouvriers de faire du théâtre. L'agit-prop s'est très vite propagé dans vingt-cinq pays parmi lesquels : l'Allemagne, les USA, la Roumanie et la Pologne, mais n'est arrivé en France que relativement tard et ce, dans les années

vingt. Cela pourrait s'expliquer de par la position de force de la bourgeoisie et le manque de combativité de la classe ouvrière, ce qui certes, permet d'avoir une situation stable mais n'ouvre pas la voie à l'initiative culturelle⁹⁰. Dès lors, ce théâtre est apparu comme un produit du Théâtre Ouvrier dont la tâche est de « "reconquérir la confiance des masses qu'il (le théâtre ouvrier) avait perdue" et conséquemment "l'accroissement de la confiance en un tel théâtre peut, dans certaines conditions, aboutir à ce qu'un beau jour les masses retournent à leur théâtre stationnaire"⁹¹. » Avec les événements de mai 68, le théâtre d'agit-prop réapparaît sous l'égide du théâtre d'Intervention pour mettre en scène les ouvriers. La rue devient alors un symbole d'opposition au pouvoir. En effet, les événements de mai 68 signent le début d'une révolution culturelle avec comme sujet principal, la remise en question de la décentralisation théâtrale dans laquelle les artistes reprochaient au théâtre institutionnel l'illusion d'un théâtre populaire. Dans cette atmosphère de contestation, à la fois politique et idéologique, le théâtre de rue s'impose et se diversifie. À partir de cet instant, les artistes vont exclure ce qui, jusque-là, définissait le théâtre. Ils refusent ainsi l'espace scénique traditionnel, s'opposent à l'institution théâtrale et vont chercher une nouvelle esthétique à travers l'instauration d'une relation directe avec le spectateur.

Parallèlement au mouvement de mai 68, se développe aux États-Unis un mouvement appelé le Happening.

Dans un contexte social et politique proche de celui de la France, le mouvement Happening voit le jour aux États-Unis avec John Cage en 1952 et se développe dans les années soixante avec le sculpteur Claes Oldenburg, l'artiste Robert Whitman et bien d'autres. Rappelons que durant cette période l'Amérique était en guerre avec le Vietnam et faisait face à une situation sociale critique (racisme, litiges autour des droits de l'Homme...).

⁹⁰ Claude Amey, « L'expérience française du théâtre d'agit-prop » in Claude Amey, Claudine Amiard-Chevrel, Odette Aslan, Georges Banu *et all.*, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome III Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie recherches*, Édition La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne 1978, pp.129 - 143.

⁹¹ [Inconnu] *Revue La Scène ouvrière*, n°11, p.18 in Claude Amey, Claudine Amiard-Chevrel, Odette Aslan, Georges Banu *et all.*, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome III Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie recherches*, *op. cit.*, p.132.

Le Happening apparaît alors comme un mouvement d'opposition à l'impérialisme et affiche « une forme spécifiquement composée de théâtre, dans laquelle divers éléments non logiques, notamment une manière de jouer non prévue d'avance, sont organisés dans une structure compartimentée⁹². » Il s'agit donc d'un mouvement de provocation basé sur l'improvisation et la participation des spectateurs. En cassant avec les règles d'un théâtre conventionnel, *le Happening* va créer, à travers cette fausse image de chaos, une nouvelle relation entre l'art et la vie. Il va se concrétiser en Pologne à travers les travaux de Tadeusz Kantor. Influencé par *le Happening*, cet artiste va manipuler la réalité en détournant de leur contexte réel les objets de la vie quotidienne. Ainsi, une simple lettre devient un moyen de critique et d'oppression pour le public.⁹³ En ce sens, *le Happening* semble être proche des textes d'Artaud qui privilégie l'imagination des spectateurs au texte. Mais c'est *le Living Theatre* qui en sera le plus influencé.

Fondé dans les années cinquante par Julian Beck et Judith Malina en Amérique, *le Living Theatre* devient un mouvement déterminant dans les années soixante. Inspiré du *Happening* et des textes d'Artaud, ce mouvement dénonce « la société-prison » en proposant une nouvelle relation avec le spectateur et va créer un nouveau langage théâtral et encourager la création collective. Ce mouvement va laisser au théâtre de rue une nouvelle expérience qui consiste à transformer la rue en un espace de « contre-culture⁹⁴ ». Dès lors, nous pouvons dire que les années soixante représentaient les années fastes de la vie culturelle et artistique du théâtre de rue en Europe et aux États-Unis. Outre ceux que nous avons déjà

⁹² Michael Kirby, *Happening – An illustrated Anthology*, Édition Dutton, New York, 1965, p.21 in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p.157.

⁹³ Jean-Marie Drot, « Tadeusz Kantor et le happening », [Enregistrement vidéo] Émission « L'Art et les hommes, interview avec Tadeusz Kantor », *Production Office national de radiodiffusion télévision française*, 23 avril 1969, 05min41s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr consulté le 15/02/2017.

⁹⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 841.

nommés, il y a eu *la San Francisco Mime Troupe* construite en 1963 par Ronnie Davis et qui avait un but essentiellement social (droit des femmes, écologie...) ⁹⁵.

La même année, Peter Schumann crée *le Bread and Puppet Theatre*. Muni de marionnettes géantes et de masques, l'artiste va mettre en scène le quotidien des spectateurs (guerre, pauvreté, l'écologie...). D'ailleurs le recours au gigantisme et le détournement des lieux rappellent la *Compagnie Royale de Luxe* créée, des années plus tard, en France. Avec ces gigantesques marionnettes, *Le Royal de Luxe* cherche à reconquérir la rue et à se rapprocher du grand public. En effet, ses spectacles *La Véritable Histoire de France* et *La Saga des Géants* vont marquer un tournant dans l'histoire de la compagnie et en faire une compagnie subventionnée par l'État. Nous y reviendrons plus en détails un peu plus loin. Grâce aux tournées mondiales, les compagnies et mouvements artistiques vont se faire reconnaître et construire ainsi, chacune à sa manière, les prémices d'un théâtre de rue.

En Italie, c'est un metteur en scène qui va se distinguer et bouleverser le théâtre conventionnel. Né à Sousse (Tunisie), Luca Ronconi va suivre des études d'art dramatique à Rome avant de devenir acteur et finalement, metteur en scène. En 1965, Luca Ronconi va s'attaquer au théâtre à l'italienne et offrir aux spectateurs un théâtre populaire. Sur les traces de Romain Rolland et d'Antonin Artaud, il propose à la place de la scène conventionnelle, un théâtre plus proche des spectateurs. Ainsi, avec ces mises en scènes parfois violentes et faussement chaotiques, il va remettre en question le jeu des acteurs, le choix scénographique et la place du spectateur. Le meilleur exemple que nous pourrions évoquer serait la mise en scène de la pièce d'*Orlando Furioso* d'après l'Arioste (*Le Roland Furieux*), qui a été présentée en 1969 au Festival des Deux Mondes en Italie

⁹⁵ Cf. Annie Bizeau, *Évolution d'une troupe de théâtre de guérilla aux États-Unis : La San Francisco Mime Troupe*, [thèse] Dir. par Françoise Kourilsky, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Études théâtrales, 1972. Une approche historique et critique de l'évolution de la troupe.

et reprise l'année suivante au Théâtre des Nations à Paris. Dans une scène fragmentée en différents espaces de jeux, les cavaliers surprennent les spectateurs et les entraînent dans une sorte de labyrinthe à la découverte du spectacle. Désorienté, le spectateur découvre une gigantesque mise en scène où l'acteur, le texte et le lieu sont transformés en de simples éléments scéniques⁹⁶. La scène, dépouillée de sa limite spatio-temporelle, rappelle les textes d'A. Artaud qui préconise un théâtre « sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte⁹⁷ » de manière à faire de la scène « le théâtre même de l'action⁹⁸. » L'espace devient alors parole et participe à part entière à l'aboutissement de la pièce. Sans la traditionnelle séparation entre l'acteur et le spectateur, ce dernier se retrouve plongé dans une nouvelle expérience théâtrale qui valorise la relation entre acteur/spectateur, spectateur/création et entre les spectateurs eux-mêmes. En choisissant d'assister au spectacle, le spectateur complète le jeu de l'acteur et donne ainsi, une nouvelle définition au théâtre.

Notons que tous ces mouvements et ces artistes ont participé à construire un certain jeu théâtral qui s'est défini par la suite, comme théâtre de rue. Toutefois, aucun eux n'a cherché à s'inscrire dans le théâtre de rue. C'est plutôt le lieu, le choix scénique et leurs revendications (relation directe avec le spectateur, idées politiques et sociales, jeu non-conventionnel...) qui en font un théâtre de rue.

Dans l'intervalle des années soixante, quatre-vingts, que Michel Crespin - fondateur de *Lieux Publics*, aujourd'hui *Centre National de Création pour les arts de la rue* - décrit comme années saltimbanques, nous voyons apparaître en France diverses compagnies qui cherchent à déconstruire et à reconstruire la scène. Du *Grand Magic Circus* de Jérôme Savary au *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine, en passant par le *Théâtre*

⁹⁶ [Inconnu], « L'Orlando Furioso d'après l'Arioste », [Enregistrement vidéo] *Journal Télévisé* du 5 mai 1970, Source ORTF Collection JT 13h, 02min53s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr consulté le 15/02/2017.

⁹⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Édition Gallimard, Paris, 1938, p. 103.

⁹⁸ *Ibidem*.

Acide de Michel Crespin et Jean-Marie Binoche, les compagnies cherchent à faire évoluer le théâtre et à reformer le public. Nous sommes dans une époque où la décentralisation théâtrale semble échouer mais pour faire redécouvrir le théâtre à un plus large public, les artistes vont choisir de descendre dans la rue à sa rencontre. C'est ainsi qu'en 1979 Jean-Luc Courcoult crée la Compagnie Royal de Luxe. Avec l'envie d'aller vers le public et dans une continuelle remise en question de l'institution, la compagnie va surprendre le public dans la rue à travers le gigantisme et le détournement des objets de tous les jours. Nous voyons alors apparaître des animaux géants, des enfants géants, des fourchettes plantées dans des voitures ... les passants sont surpris, intrigués et finissent par être attachés aux personnages. Dans le cas de la pièce *Le Géant tombé du ciel*, l'une des pièces phares de la compagnie, les passants sont surpris par un homme de neuf mètres de haut, qui, tombé du ciel, se retrouve enfermé par les hommes. Il s'agit là de raconter une histoire à toute une ville et quel meilleur moyen de le faire que de transformer la ville en un théâtre gigantesque ! Enchaînant les cauchemars, le géant finit par se libérer de ses chaînes et s'échapper. À travers l'histoire et le rêve, le spectateur se lie de sympathie avec le géant oubliant ainsi son statut de marionnette⁹⁹. En allant vers le spectateur, les artistes réinventent le théâtre et le font revivre une seconde fois, dans l'imaginaire des spectateurs. Le théâtre devient alors accessible à un public autre que celui des salles, un public éclectique.

Dans les années quatre-vingts, Jack Lang alors Ministre de la Culture, donne une nouvelle identité aux arts de la rue. Le Centre National de Création pour les arts de la rue va même jusqu'à aider certains artistes et compagnies à financer la production de leurs spectacles. Ce n'est que durant les années quatre-vingt-dix que les arts de la rue obtiennent enfin une reconnaissance pleine et entière de la part de l'État ; même si, dans cette reconnaissance, persiste encore une confusion entre l'image d'un artiste de rue et celle d'un

⁹⁹ Jean-Luc Courcoult, Odile Quirot et Michel Loulergue, *Royal de Luxe 1993-2001*, Édition Actes Sud, Paris, 2001, p. 35.

animateur¹⁰⁰. En 1993 le HorsLesMurs est créé par le ministère de la Culture. Ce centre national de ressources des arts de la rue va permettre de subventionner les compagnies et d'aider la création. Dans cette relation ambiguë, une question se pose : Comment une compagnie initialement créée à la recherche de liberté, peut-elle aujourd'hui réclamer des subventions à cette même institution qu'elle cherchait à fuir ? Toute création se doit d'être rentable, or, dans le cas du théâtre de rue, c'est souvent l'État (mairie, commune) qui, en acceptant d'accueillir le spectacle, choisit ou non de le financer. Ainsi, la compagnie reste comme dépendante de ces financements.

Finalement et paradoxalement, le théâtre de rue est devenu lui-même une institution qui se joue de la notoriété d'une compagnie. À cause des enjeux économiques et politiques, les compagnies se retrouvent en équilibre précaire entre la subvention de l'État et la liberté de création. D'ailleurs, aujourd'hui en France, il faut demander une autorisation préfectorale pour avoir le droit de jouer dans la rue. Les carnivals quant-à-eux sont délimités dans l'espace et le temps : chaque compagnie doit défiler à un endroit et à une heure précise. Dans ces conditions, que reste-t-il de la spontanéité des arts de la rue ? Comment le théâtre de rue peut-il encore déranger ?

2. La recherche d'un théâtre

« À l'impasse radicale dans laquelle se trouve aujourd'hui la culture, seule une attitude radicale peut s'opposer avec quelque chance de succès¹⁰¹. » C'est avec cette idée que les directeurs des théâtres populaires et les artistes présentent le 25 mai 1968 leur déclaration. Affirmant que le théâtre doit se libérer de sa mystification sociale, politique et culturelle, ils cherchent à le faire sortir de son isolement et l'amener au-delà d'un de ce public faussement populaire. Dans un cadre qui semblait utopique, les acteurs réclamaient un nouveau statut ; celui de créateur, et aux spectateurs,

¹⁰⁰ Marcel Mathilde, « Arts de la rue : théâtralités en jeu », *Revue Memento HorsLesMurs*, Arts de la rue et dispositifs théâtraux hors cadre : quel rapport à la théâtralité ? septembre 2013, Paris, pp. 2-4.

¹⁰¹ Déclaration du 25 mai 1968, in Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France, de la révolution à nos jours*, Édition Armand Colin, Paris, 1992, p. 494.

ils cherchaient confusément un nouveau théâtre qui serait loin des conventions habituelles. Le *hors les murs* allait permettre aux acteurs d'aller vers un public plus large et de l'intégrer dans son jeu : Ce n'est plus le spectateur qui va au théâtre, c'est le théâtre qui vient vers lui. Avec cette approche, la création devient collective entre acteurs et spectateurs et l'improvisation – même réfléchie – devient essentielle. Durant cette période, deux noms vont se démarquer par l'originalité de leurs créations et l'expérience théâtrale qu'ils proposent : Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Cela pourrait sembler incohérent de parler de ces deux artistes ensemble et dans un contexte de *hors les murs*, mais malgré leurs approches si différentes l'une de l'autre, ils nous paraissent tous deux, épouser la même idée : celle d'une nouvelle expérience théâtrale qui a bouleversé le théâtre traditionnel et a créé une nouvelle relation avec le spectateur. Ainsi, absorbés par la décentralisation culturelle des années soixante-dix et l'engouement au théâtre populaire, Peter Brook et Ariane Mnouchkine vont, chacun à sa manière, transporter le théâtre au-delà des frontières et créer une nouvelle expérience théâtrale. Loin de nous l'idée d'opposer ces deux artistes puisque les différences entre eux sont nombreuses : une culture différente - française pour A. Mnouchkine, anglaise pour P. Brook, un engagement politique et idéologique pour la première mais qui est rejeté par le second, une quête du perfectionnisme pour A. Mnouchkine et des scènes inachevées pour P. Brook, un spectacle différent l'un de l'autre...mais malgré ces différences, ils nous semblent s'accorder sur l'idée d'un théâtre comme création collective qui va apporter une nouvelle relation entre le spectateur et l'acteur, le spectateur et le théâtre et entre les spectateurs eux-mêmes qui sont finalement, le fondement du théâtre de rue.

Basé sur ses expériences personnelles et loin de l'idée d'un cadre théorique prédéfini, P. Brook avait un début éclectique et rempli de créations. En continue recherche, il rejoint en cela, A. Mnouchkine qui, elle aussi, place la recherche en première place.

Il ne faut pas oublier qu'à ses débuts, le Théâtre du Soleil était un théâtre hors institution, bien ancré dans son contexte social et politique¹⁰². Alors, quand P. Brook, à la demande de J.L Barrault rejoint la France en 1968, il se retrouve à son tour, dans le même contexte social que celui dans lequel a évolué A. Mnouchkine. C'est alors que, dans un cadre de libération de la parole, du geste et du théâtre, ils vont emmener le théâtre au-delà des frontières. Rappelons d'ailleurs que, dans les années soixante-dix, le Théâtre du Soleil est allé jouer dans les usines afin de rencontrer ses spectateurs. La pièce *La Cuisine* (1967) en est le premier témoin. Pour A. Mnouchkine comme pour P. Brook, le spectacle est une prise de conscience et un questionnement sur la réception, la place du spectateur et le rôle de l'acteur.

Nous retrouvons ainsi certaines caractéristiques du théâtre de rue dans le travail d'A. Mnouchkine et principalement, l'influence de Luca Ronconi dans la pièce *1789* (1970) où les spectateurs et les acteurs partagent le même espace¹⁰³. Mais la pièce *L'Âge d'or* (1977) reste le meilleur exemple d'une scénographie éclatée. Dans un espace totalement vide, les spectateurs vont s'asseoir en cercle, délimitant ainsi l'espace de jeu des acteurs¹⁰⁴. Ainsi, une nouvelle communication s'installe entre l'acteur et le spectateur, l'un comme l'autre sont invités à se déplacer d'un endroit à un autre en suivant un parcours prédéfini. Ceci n'est pas sans nous rappeler la déambulation des spectateurs du théâtre de rue ou encore, ceux du TNS durant la représentation de *Baal* à laquelle nous nous intéresserons ultérieurement. Pour Peter Brook, c'est le *Living Theatre* qui va influencer ses travaux de 1964. Aussi, basé sur l'envie de transformer le théâtre en une expérience sociale et s'inspirant des caractéristiques du théâtre de rue, les créations d'A. Mnouchkine et P. Brook vont mettre en place un langage simple et compréhensible par un public hétérogène.

¹⁰² Jean-François Dusigne et Georges Banu, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XX^e siècle*, Éditions Théâtrales, Paris, 1997, p. 273.

¹⁰³ Émile Copfermann, « Entretien avec Ariane Mnouchkine, 1789 », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil*, février 1976, p. 11.

¹⁰⁴ Bernard Dort, « Entre le passé et le futur », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil, op. cit.*, p. 143.

Côté scénographie, c'est sans artifice et loin du traditionnel plateau que l'espace scénique vide s'impose pour les deux metteurs en scène comme un moyen de liaison entre les différentes composantes du plateau. Pour Peter Brook, le choix d'un espace vide est venu à travers l'étude des pièces shakespeariennes alors que pour Ariane Mnouchkine, c'est l'envie de mettre en avant le jeu des acteurs qui l'a poussée à adopter l'espace vide. De plus, Peter Brook débute son livre *L'Espace vide* par : « je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé¹⁰⁵ », c'est-à-dire que l'espace devient le décor de la représentation. Cette approche offre à l'acteur la possibilité de suggérer un nouvel espace dans l'imaginaire collectif des spectateurs. Le théâtre doit donc abattre les cloisonnements et créer une nouvelle réalité complémentaire à celle déjà présente dans l'esprit du spectateur. Il s'agit donc là de « créer un théâtre de la représentation où tout geste, toute parole, toute intonation [aurait] son importance et [serait] un signe immédiatement perceptible par le spectateur¹⁰⁶. » En ce sens, armé de son corps, de sa voix, de ses gestes et de la complicité du spectateur, l'acteur va ainsi remplir son espace de jeu. De plus, l'un comme l'autre fait du théâtre – ce que nous pourrions nommer - une page blanche, et qui va lier l'acteur au spectateur. En ce sens, P. Brook dit « le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs¹⁰⁷. » Or, ce qui est écrit sur le sable est éphémère et ressemble plus à un dessin qu'à un texte, le comportement des acteurs doit donc traduire cette image en texte. Même si pour A. Mnouchkine le texte est plus facile à comprendre que celui de P. Brook, cela n'empêche pas que, pour l'un comme pour l'autre, l'espace vide est un décor à part entière dans laquelle l'acteur et le spectateur doivent s'embrasser. Finalement, l'espace vide n'est pas un espace vide de sens, bien au contraire ! Il est un espace de rencontre et de création théâtrale

¹⁰⁵ Peter Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁶ Théâtre Du Soleil, *L'Age d'or, première ébauche*, Édition Stock, 1975, p. 13.

¹⁰⁷ Peter Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 32.

dans lequel le spectateur sera amené à vivre le spectacle plutôt que de le voir et partager ainsi, une relation vraie avec l'acteur.

Autre point que nous retrouvons chez P. Brook comme chez A. Mnouchkine, le spectateur peut tout voir. Il n'y a pas que la séparation scène/salle qui disparaît, le rideau rouge, les coulisses, les gradins...et avec eux, tout ce qui, jusqu'alors, symbolisait une fracture sociale. D'ailleurs dans les spectacles d'A. Mnouchkine, de la nef d'accueil jusqu'aux gradins, le spectateur est plongé dans l'histoire. Il peut échanger avec les acteurs, le metteur en scène, choisir sa place selon son désir et non son budget, échanger avec les autres spectateurs...ceci nous semble être un premier exercice, initiative qui va, progressivement, intégrer la représentation dans la vie du spectateur. En réalité, unifier le prix des places est une manière subtile de supprimer les différences sociales. De la même manière, le rideau rouge est remplacé par un voile blanc transparent qui va symboliquement, annoncer le début ou la fin du spectacle sans pour autant créer une séparation entre la scène et la salle. Loin des fauteuils rouges bien douillet d'un théâtre traditionnel, les gradins du Théâtre du Soleil offrent le même cadre et le même point de vue à ses spectateurs, au même titre que les scénographies de P. Brook. D'ailleurs, dans sa pièce *Timon d'Athènes* (1974), mise en scène en collaboration avec Jean-Pierre Vincent, P. Brook va faire entrer l'espace de jeu des acteurs dans l'espace du spectateur. À leur tour, ces derniers seront invités, durant l'entracte à prendre possession de l'espace des acteurs abolissant ainsi toute séparation entre la scène et la salle et le spectateur et l'acteur. S'installe ainsi une nouvelle esthétique théâtrale basée sur l'action directe.

Cette démarche donne une grande liberté de jeu aux acteurs basée essentiellement sur l'improvisation. Une approche que nous retrouvons aussi dans le travail d'Ariane Mnouchkine et qui défend la thèse qu'un « comédien qui improvise est un auteur, un auteur dans le sens le plus large du terme¹⁰⁸. » En ce sens, et dans un entretien autour de son travail avec P. Brook, Jean-Pierre Vincent met l'accent sur

¹⁰⁸ Ariane Mnouchkine, in Denis Bablet, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine, l'âge d'or », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil, op. cit.*, p. 97.

la nécessité aux acteurs de participer à la création de la pièce et dit : « je crois que c'est une chose qui redevient extrêmement importante aujourd'hui. La présence de l'acteur au présent, le partage d'un certain nombre d'idées, d'émotions et de sentiments avec une salle qui est là au présent, c'est une condition *sine qua non* du théâtre qui fait qu'il peut encore s'y passer des choses¹⁰⁹. » L'improvisation va donc permettre au théâtre de créer un nouveau rapport au spectateur. Cependant, malgré le fait que P. Brook et A. Mnouchkine soutiennent l'improvisation comme base de toute création artistique, il subsiste entre eux quelques différences : Contrairement à Ariane Mnouchkine, pour Peter Brook, l'improvisation seule ne peut pas constituer le spectacle mais va seulement compléter le texte.

En plus de l'improvisation, Ariane Mnouchkine va encourager l'écriture de groupe à laquelle se refuse P. Brook et celle-ci même, qui sera l'empreinte caractéristique des créations du TNS sous la direction de Jean-Pierre Vincent. Elle dit en ce sens :

« Je crois que c'est une erreur de dire que le travail collectif c'est la suppression de la place spécifique de chacun. [...] la création peut être collective, et absolument collective, justement si chacun est à sa place, assure le maximum de création dans sa fonction, et s'il y a quelqu'un qui centralise. Ce qui n'implique aucune vision hiérarchique¹¹⁰. »

A. Mnouchkine souligne ici l'importance d'un travail collectif basé sur l'échange et le dialogue. En respectant la fonction principale de chacun, la troupe devient un seul corps (ou peut être même un cœur) fonctionnant en coalition. Une approche qui, de toute évidence, relie l'esthétique au politique puisque, d'une part, elle apporte un nouveau regard sur le théâtre, et d'autre part, elle reste dans la continuité des questionnements de mai 68.

Avec comme objectif d'aller vers un public plus large et populaire, de rompre avec le théâtre conventionnel, de faire participer le spectateur, de réaliser des créations collectives...le théâtre de P. Brook et A. Mnouchkine rejoignent, à leur manière, l'esprit du théâtre de rue. Avec du recul, nous

¹⁰⁹ Jean-Pierre Vincent, in Georges Banu (propos recueillis par) « Entretien avec Jean-Pierre Vincent, l'historique et l'humain », *Revue Travail Théâtral*, n° 18-19, janvier-juin 1975, p. 92.

¹¹⁰ Ariane Mnouchkine, in Denis Bablet, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine, l'âge d'or », *Revue Travail Théâtral*, numéro spécial *Théâtre du Soleil*, op. cit., pp. 102-103.

pouvons dire que dans la société de l'après-guerre le spectateur avait la volonté d'être *in situ* et que durant les années soixante – soixante-dix, il était primordial de rompre avec le théâtre traditionnel et de créer une sorte de révolution artistique. Mais comme souvent rien ne vient du vide, nous pouvons affirmer que c'est le contexte historique et social qui a encouragé cette révolution. Des mouvements venus des États-Unis, à ceux de la Russie, en passant par l'Italie, l'Espagne et la France ; tous dénoncent une inégalité et réclament un art nouveau. D'ailleurs, nous avons d'ores et déjà démontré dans notre première partie que, dans ce siècle de remise en question, rien n'a échappé à la réforme. De la littérature au théâtre, du dispositif scénique au statut du spectateur, le paysage artistique et théâtral se réforme et avec lui, s'intensifie le besoin de sortir du théâtre bâti. Dès lors, les spectacles vont présenter une certaine vérité : le spectateur fait partie intégrante de l'action scénique et son statut est désormais perverti.

L'envie d'aller vers *les hors les murs* est aussi le résultat d'un relatif échec de la politique théâtrale mise en place par l'État. Le théâtre est devenu une institution. Selon Jean Jourdheuil, il va se retrouver « coincé entre la médiation et le divertissement obligatoire¹¹¹. » Refusant l'immobilité, les artistes vont alors questionner la reproduction et aller vers ce public au risque parfois, de le choquer. Ils vont ainsi prendre possession de la rue, entrer dans l'espace privé du spectateur pour le déconstruire et le pousser à réfléchir sur son statut. Munis d'improvisation et de recherches approfondies, les artistes vont mettre en place un travail de création collectif porté *sur* le théâtre et qui leur permettra par la suite, de mieux agir sur et avec le spectateur. D'ailleurs, durant cette même période (des années soixante jusqu'à la fin des années quatre-vingts), nous retrouvons cette idée

¹¹¹ Jean Jourdheuil, cité par Bernard Dort « L'âge de la représentation » in Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France, de la révolution à nos jours*, Op. cit., p. 533.

de création collective aussi au Québec sous l'appellation de *co-auctorialité*¹¹².

En effet, Hervé Guy présente « l'auctorialité » comme « l'organisation sociale de l'autorité artistique à l'intérieur d'un spectacle ayant des effets sur sa fabrication, son esthétique et l'éthique de son équipe de création, jusque dans la réception par le spectateur¹¹³. » En 1968, le terme va muter et devenir *co-auctorialité*. Ce qui suppose la présence dans la création de deux ou plusieurs auteurs et le partage de l'autorité artistique dans la création. Pendant cette période d'affirmation théâtrale, il y aura alors une reconfiguration du lien entre les différentes parties de la création à travers laquelle le spectateur deviendra chargé de sa propre représentation. Nous retrouvons ici les mêmes principes évoqués un peu plus haut dans la création *hors les murs*. Nous voyons alors s'effacer cette relation verticale jusqu'alors présente entre metteur en scène et le reste de la troupe pour laisser sa place à une relation plus horizontale, basée sur l'égalité des rôles. D'ailleurs, si nous reprenons l'exemple donné par Hervé Guy lors de cette conférence, la pièce *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* (1969) du Grand Cirque Ordinaire démontre un processus de création déconstruit. Dans cet exemple, le texte est fragmenté et représente une réalité artistique : l'improvisation est au cœur de la création et va servir à la fois la dramaturgie et la mise en scène de la pièce.

La co-auctorialité va ainsi se développer avant de se stabiliser en 1980.

Finalement, même si la co-auctorialité concerne essentiellement la création collective, elle rappelle bien des traits du théâtre *hors les murs* présentés aux États-Unis ou en Europe. Certes les créations restent à l'intérieur du théâtre bâti, mais elles cherchent cependant à le déstabiliser et à casser avec son image de théâtre *comme il se doit*. Durant une même période, les artistes ont plus ou moins convergé vers la même approche, celle d'une nouvelle

¹¹² Terme emprunté à Hervé Guy, « La Co-auctorialité dans les arts de la scène au Québec », Conférence du 03/10/2016 au Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle (CIRRAS), [enregistrement audio personnel], disponible au archives du CIRRAS.

¹¹³ Hervé Guy, *Loc. cit.*

expérience théâtrale qui va revaloriser l'improvisation, accroître l'imaginaire et interroger la place du spectateur. En allant vers le public, les acteurs vont ainsi instaurer une nouvelle relation entre eux et les spectateurs et entre les spectateurs eux-mêmes. Dès lors s'installe une certaine sensibilité à la création théâtrale qui se concrétise soit par l'acceptation soit par le refus du spectacle en question et que nous retrouvons dans les créations du TNS. Dans sa quête du renouveau et dans le souci de sortir du théâtre conventionnel, le TNS va lui aussi proposer, sous l'initiative de N. Rieti et d'A. Engel, une série de créations *hors les murs* à laquelle nous allons nous y intéresser dans la deuxième partie de cette recherche. Basées sur la controverse et le voyage, elles vont transporter littéralement le spectateur hors des murs du TNS dans un voyage réel et spirituel. Mais avant de nous consacrer à l'analyse de ces pièces, prenons le temps de connaître ce spectateur tant convoité.

III. LA PLACE DU SPECTATEUR

Les analyses devront prendre en compte la question du spectateur, de son rôle au théâtre, de sa relation à la scène, de sa façon de faire public car elle est centrale dans les préoccupations de l'équipe du TNS durant cette période. Cette question a déjà été le sujet de divers ouvrages qui essayent, chacun à sa manière, d'expliquer la place du spectateur au théâtre. Il est intéressant, à partir de là, de se pencher sur l'évolution du terme « spectateur » sur le plan étymologique avant d'approfondir nos recherches relatives aux spectateurs des années soixante-dix et principalement, du TNS.

Or, encore aujourd'hui, certains croient en l'existence d'une expérience esthétique ou de jeu qui renvoie à l'idée d'un style prépondérant de spectateur. Pourtant, nous pouvons émettre l'idée qu'au jour d'aujourd'hui, le théâtre attribue un rôle important à la réaction du spectateur, il ne s'agit plus de travailler uniquement le regard, mais plutôt tous les sens du spectateur et définir ainsi sa place¹¹⁴. Cela suppose l'idée de se libérer de la place habituelle du spectateur dans

¹¹⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*. Édition La fabrique, Paris, 2008, pp. 10-25.

le théâtre et à toutes les contraintes qui ont été à son origine. Du coup, il s'agit de changer cette dichotomie fauteuil-scène, savoir-ignorance, scène-salle... tout ce qui remplissait à l'origine, l'emploi classique du mot « spectateur » au XVII^e et jusqu'au XIX^e siècle. Tout cela commence déjà à faire évoluer la place du spectateur par rapport au spectacle. Nous reviendrons plus en détail sur ce dernier point.

1. *Le spectateur du XVII^e siècle :*

Lors du dernier spectacle d'Ariane Mnouchkine, *Une chambre en Inde*¹¹⁵ nous avons été interpellés par la réaction d'une dame qui, chaque fois que nous bougions ou réagissions à une scène, nous jetait un regard noir, pour au final, profiter de l'entracte et changer de place. Cela pourrait sembler ironique, mais à cet instant, l'image d'un théâtre du XVII^e siècle nous a semblé inconcevable pour le public d'aujourd'hui et cette dame en particulier. Dans ce théâtre très animé par les rires, les sifflets et les bagarres, la position statique et le silence quasi-sacré du théâtre d'aujourd'hui serait incompréhensible. S'il était « normal » au XVII^e siècle de siffler une scène, de huer un personnage voire d'interrompre la représentation, aujourd'hui, il faudrait attendre l'entracte pour quitter le théâtre et la fin de la pièce pour manifester son contentement ou son mécontentement vis à vis de la représentation. Quand Cornelia, joliment interprétée par Hélène Cinque se pose des questions, nous sommes tentés de lui répondre ; et face à sa peur, l'envie est grande de lui crier « ce n'est qu'un cauchemar ! » mais notre conditionnement, la peur de déstabiliser l'acteur dans son jeu et d'être confrontés aux « chut » et regards agacés des autres spectateurs nous obligent à garder le silence. Ce conditionnement et l'appellation « spectateur » mérite explications, ce qui suppose un regard historique, d'où notre choix de remonter jusqu'au XVII^e siècle pour comprendre au mieux le spectateur d'aujourd'hui.

¹¹⁵ Ariane Mnouchkine, *Une chambre en Inde*, représentation du 06 novembre 2016, Paris, La Cartoucherie, Théâtre du Soleil.

Jusqu'alors nommé « peuple » ou « auditeurs », le terme « spectateurs » au pluriel, fait son apparition en 1597 sous la plume de Pierre Laudun D'Aigaliers. Par deux fois, l'auteur lie le théâtre au spectacle et au spectateur :

« Après les actes il y a des joueurs de moresques qui sautent et dansent au son des instruments, tant pour cependant soulager les Acteurs, que les Spectateurs¹¹⁶. »

« La tragédie requiert que toutes choses y soient bien disposées et ordonnées afin de tenir toujours les Spectateurs béants¹¹⁷. »

Utilisé au pluriel, le terme « spectateurs » semble être lié au concept de réception. Il entre ainsi en rupture avec la tradition des arts poétiques où la production prime. Mais ce n'est qu'en 1630 que le terme prend sens. Même si chez Corneille le mot « auditeur » reste plus utilisé que le mot « spectateur¹¹⁸ », cela nous semble être lié à la condition réelle de représentation dans laquelle le spectateur est amené à écouter la pièce plutôt que de la voir – condition *sine qua non* d'un théâtre tragique. Mais avec l'évolution architecturale de la scène et le développement de la machinerie, la scénographie évolue et avec elle, s'affirme la nécessité de voir la scène. Assez logiquement, le terme « spectateur », se substitue à « auditeur » chez D'Aubignac. Il devient cette personne qui regarde un spectacle sans connaître pour autant sa technique de fabrication. Un spectateur certes, mais pas n'importe lequel. Ces quelques vers nous donnent une idée sur le *type* de spectateur auquel s'adresse Corneille :

« Ce n'est pas pour toi que j'écris,
Indocte et stupide vulgaire ;
J'écris pour les nobles esprits,
Je serais marri de te plaire¹¹⁹ »

¹¹⁶ Pierre de Laudun D'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Édition Anthoine Du Brueil, Paris, 1598, In *GALLICA collection : Archives de la linguistique française*, p. 174, [en ligne] Disponible sur www.gallica.fr, consulté le 16/10/2014.

¹¹⁷ *Id*, *op. cit.* p. 181.

¹¹⁸ Cf. Bénédicte Louvat-Molozay, « L'émergence de l'instance spectatrice » in Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (Dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe et XVIIIe siècles*, *op. cit.*, pp. 23-32.

¹¹⁹ Desmarets de Saint-Sorlin, « Argument des visionnaires (1637) », in Denis Diderot, *Théâtre du XVIIIe siècle*, Édition Gallimard, Paris, p. 408.

L'auteur définit ainsi son spectateur par « honnêtes gens » et « nobles d'esprits », ceux-là même capables d'identifier n'importe quel personnage sans qu'on soit obligé de le lui annoncer et susceptible avant tout, de se reconnaître sur scène. Néanmoins, que reste-il de cette union acteur/spectateur, jusqu'alors, représentative du théâtre du XVII^e siècle ? Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'à force de chercher à rendre au théâtre ses lettres de noblesses, Corneille et Molière semblent bannir toute relation directe avec le spectateur. En accentuant la mimésis, ils renforcent le réalisme de la fiction et vont jusqu'à faire abstraction du spectateur. La relation acteur/spectateur semble alors retranchée derrière ce que D. Diderot nommera « le quatrième mur ».

Pendant qu'en France la scénographie est à son apogée et que le spectateur vacille entre ses différents statuts, parfois complice du spectacle, parfois ignoré ; en Angleterre, on s'évertue à réinventer le spectateur. L'année 1660 marque un tournant dans l'histoire du théâtre anglais puisqu'il sort, grâce à Charles II, de la longue clandestinité imposée, durant dix-huit ans, par le régime de Cromwell. On voit alors apparaître de nouvelles formes théâtrales que Florence March présente comme de « véritables laboratoires » du théâtre¹²⁰. Ces nouvelles approches du théâtre vont remettre en question l'expérience du spectateur. Dans son article *Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé*, F. March défend l'idée d'un contrat de spectacle. Ce dernier s'appuie sur trois phénomènes qui vont définir ou plutôt « réinventer » le spectateur anglais : le déplacement de la frontière entre la scène et la salle, le dédoublement du regard et pour finir, sa réflexivité.

*a. Le déplacement de la frontière entre la scène et salle*¹²¹

Dans son article, F. March met en avant le changement qui a amené à redéfinir la limite scène/salle. La création d'un nouvel espace de jeu va permettre d'une part, de regrouper les acteurs et les spectateurs, et d'autre part, de rapprocher la scène de la salle. Ce déplacement de la frontière s'accroît par la mise en place

¹²⁰ Florence March, « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé », in Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (Dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique : XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., pp.78-91.

¹²¹ Titre emprunté à Florence March, op. cit., p. 78.

d'une légère inclinaison dans le plancher de la salle et de la scène. Le premier permettra une meilleure visibilité pour la totalité des spectateurs et le second, quant à lui, créera l'illusion de profondeur. Au-delà de cette nouvelle disposition, la suppression de la fosse d'orchestre rajoute au brouillage des frontières puisque le jeu des acteurs peut parfois se prolonger jusqu'au proscenium. Dès lors, le proscenium devient « une extension du public et le jeu théâtral comme un prolongement de la vie sociale¹²². » Pour pousser l'illusion à son extrême, les loges en sont alors disposées de part et d'autre, à son entrée sur scène, l'acteur semble ainsi venir directement de la salle. Certes, nous ne pouvons ignorer que cette dualité scène/salle soit toujours d'actualité, mais le choix d'opposer le théâtre en France à son équivalent anglais nous montre l'avancement de ces derniers dans la réflexion sur le spectateur.

b. Le dédoublement du regard¹²³

F. March défend par ailleurs l'idée d'un dédoublement du regard du spectateur anglais du XVII^e siècle. Il s'agirait là de positionner le spectateur comme à la fois *regardeur* et *regardé*. Il ne s'agit plus de regarder une scène quelconque, le spectateur est désormais face à une représentation comique de sa condition sociale. Pendant qu'il rit de lui-même, l'acteur l'étudie et le pousse à réagir. On voit alors des spectateurs interférant dans la pièce ou donnant la réplique à l'acteur... Nous pouvons en conclure alors qu'au double discours théâtral s'ajoute la nouvelle position du spectateur qui, en plus de participer activement à la pièce, se regarde à travers elle. Le spectateur devient alors une sorte de voyeur qui épie sa propre vie et qui entre délibérément dans une continuelle recherche de soi. Cela nous rappelle la pièce *Sidna Kadar* (1984)¹²⁴ de Mohamed Kaouti où le spectateur se retrouve en situation de voyeur se regardant attendant l'arrivée du *Kadar* (destin). Il commence

¹²² Florence March, *op. cit.*, p. 83.

¹²³ Titre emprunté à Florence March, *loc. cit.*

¹²⁴ *Sidna Kadar* est une pièce créée par l'auteur dramatique marocain Mohamed Kaouti en 1984. Littéralement, cela signifie « Monsieur le Destin » ou encore « Maître Destin ». Le titre fait allusion à *Laylatou al Kadar* (*la nuit du Destin*). Dans les pays musulmans, *la nuit du Destin* est une nuit sacrée qui apparaîtrait durant les derniers jours du mois de Ramadan et durant laquelle, les portes du Paradis s'ouvriraient et tous les rêves se réaliseraient. La pièce est une critique d'une situation quasi-statique du spectateur qui attend vainement un changement sans pour autant chercher à le créer lui-même. Cf. Annexe I - 2.

alors à s'imaginer des excuses qui auraient pu retenir ce destin d'arriver jusqu'à lui. Le spectateur de M. Kaouti est ainsi confronté à sa propre condition sociale. Il est ce voyeur qui rit de sa bêtise attendant inutilement l'arrivée de *Sidna Kadar* au lieu de créer son propre *Kadar*, son propre destin. Certes, la pièce est contemporaine, mais cette transplantation d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett met le point sur ce dédoublement du regard encore de mise aujourd'hui où le spectateur est en continuelle recherche de soi.

*c. La réflexivité du regard*¹²⁵

Pour revenir au public anglais du XVII^e siècle dont parle F. March, nous pouvons préciser que cette recherche de soi est à l'image même de la haute société anglaise durant la Restauration. La comédie sociale devient alors le moyen de transformer et d'affiner ce nouveau spectateur qui « reproduit dans le monde réel le modèle dramatique, lui-même inspiré du vécu de ce spectateur¹²⁶. » Grâce à cela, le spectateur anglais a réussi à réaffirmer sa place au théâtre et à se construire socialement. Si nous nous attardons ainsi sur le spectateur anglais, c'est que dans une même période de temps, en Angleterre, les metteurs en scène cherchaient à briser la séparation scène/salle et à faire réagir le spectateur, alors qu'en France, nous commençons à peine à réfléchir sur le spectateur.

2. Le spectateur du XVIII^e siècle : construction ou déconstruction du spectateur ?

Ce que Christian Ruby nomme « le moment spectateur¹²⁷ » est ce moment où la réception de l'œuvre est devenue caractéristique de la création elle-même. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ce moment remonte au XVIII^e siècle, lorsque l'œuvre s'est détachée du sacré. En effet, le XVIII^e siècle est un siècle de révolutions et de transformations où tout était remis en cause : le social, l'économique, le politique, la littérature, y compris les aspects esthétiques. On voit

¹²⁵ Titre emprunté à Florence March, *loc. cit.*

¹²⁶ Florence March, *ibidem*.

¹²⁷ Christian Ruby, *La Figure du spectateur*. Édition Armand Colin/ Recherches, Paris, 2012, *passim*.

alors naître deux mouvements majeurs celui des Lumières et celui des préromantiques avec, en Littérature d'idées, des noms comme Montesquieu, Voltaire, Diderot... et au Théâtre, Marivaux et Beaumarchais. Entre guerres, difficultés sociales et économiques, ces mouvements ont réussi à se concrétiser. Nous ne reviendrons pas sur ce contexte historique bien connu du XVIII^e siècle, mais nous pouvons juste retenir qu'en littérature, les auteurs militaient pour la séparation des pouvoirs¹²⁸ critiquaient l'intolérance religieuse et politique, les guerres ruineuses et meurtrières¹²⁹ et défendaient avant tout, la liberté d'expression. Au théâtre par contre, et malgré l'influence persistante des dramaturges du XVII^e siècle, on voit apparaître de nouveaux textes empruntés de l'actualité, avec des sujets modernes et une structure toujours classique¹³⁰. Mais le plus marquant reste le marivaudage. Ce style nous éloigne des schémas classiques ; les personnages sont plus proches du public – un lien qui n'est pas que moral mais devient physique avec une continuelle recherche de proximité. De plus, les personnages nous ressemblent de plus en plus, les acteurs mettent en scène les problèmes de la société et ce, à travers le regard d'autrui. À partir du XVIII^e siècle, les personnages ne sont plus inspirés de personnages antiques - une idée chère aux dramaturges classiques. Il y a beaucoup d'apartés au théâtre qui peuvent prendre des formes extrêmes puisqu'au théâtre classique, il fallait respecter l'unité de lieu, de temps et d'action alors qu'au XVIII^e siècle, les acteurs avaient une liberté d'action totale qui leur permettait, s'ils le voulaient, de quitter la scène en plein spectacle, et au fond, c'est bien là le virtuose du théâtre ! D'ailleurs, en Europe, Gotthold Éphraïm Lessing marque son siècle et l'Allemagne par sa critique théâtrale et ses écrits sur *les Dramaturgies de Hambourg*. Dans son recueil, il rejoint Denis Diderot dans sa réflexion et défend l'idée d'un théâtre proche du spectateur et de sa condition sociale. G.E. Lessing soutient ainsi la thèse du libre arbitre et maintient l'idée que le spectateur est capable de gérer ses opinions et de penser par lui-même. Cependant, le dramaturge choisit des mises en scène en s'appuyant sur Shakespeare qui rompt avec *la règle des trois*

¹²⁸ Cf. Montesquieu et Victor Goldschmidt, *L'Esprit des lois*, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1979.

¹²⁹ Cf. Voltaire, « Prière à Dieu », in Voltaire, Chistine Mevaud et Andrew Brown, *Les Œuvres complètes de Voltaire, Dictionnaire philosophique*, Édition Voltaire Foundation, Oxford, 1994.

¹³⁰ Cf. Voltaire et Pierre Frantz, *Zaïre*, Édition Gallimard, Paris, 2016.

unités. Malgré le côté classique de ses pièces, G.E. Lessing sort le théâtre allemand de sa servitude au théâtre français faisant ainsi basculer le théâtre allemand de la simple adaptation des pièces françaises à la création de pièces. Au jugement de Victor Cherbuliez, G.E. Lessing est « un inspirateur, l'un de ces héros de l'intelligence qu'il est bon de fréquenter parce qu'on apprend d'eux la liberté et le courage de la pensée »¹³¹ et affirme que « Quand l'esprit humain s'engourdit et menace de s'arrêter, il lui faut des Voltaire et des Lessing pour le remettre en mouvement »¹³². En réalité, G.E. Lessing rejoint les grands dramaturges du XVIII^e siècle qui se préoccupent essentiellement de la bonne réception de la pièce. Alors quand D. Diderot choisit de se positionner du point de vue du spectateur pour déconstruire la dramaturgie classique ; G.E. Lessing s'appuie sur lui pour affirmer que l'attention du public sera renforcée par l'absence d'action brusque ou surprenante. Par ce geste, G.E. Lessing s'oppose directement au théâtre de l'abbé d'Aubignac qui lui, définit le théâtre par la recherche permanente de l'inattendu concevant un spectateur qui ne serait pas motivé essentiellement par le spectaculaire.

À l'image de l'Allemagne et comme tout autre pays du XVIII^e siècle, l'Italie n'échappe pas à l'idée de réforme. C'est le début du *Risorgimento*. Nous voyons alors apparaître en littérature des noms tels que L.A. Muratori, G. Parini et P. Trapassi (dit Métastase) qui vont s'adonner à la critique littéraire et essentiellement au genre littéraire. Cherchant chacun de leur côté à introduire un souffle innovateur dans la littérature italienne, ils vont participer à l'amélioration de l'intellectuel et l'esprit critique de l'italien du XVIII^e siècle¹³³. N'échappant pas à cette règle, le théâtre subit lui aussi une *renaissance* - au sens propre du mot - marquée essentiellement par les interventions du comte Carlo Gozzi et de Carlo Goldoni. Au-delà de leur rivalité, Carlo Goldoni nous semble avoir laissé une plus grande empreinte sur le théâtre italien que son compatriote. Nous nous intéresserons

¹³¹ Victor Cherbuliez, « Gotthold Éphraïm Lessing », *Revue Des Deux Mondes*, Volume 73, Édition Bureau de la revue des deux mondes, Paris, 1868, p. 79.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Cf. Paul Guichonnet, « Risorgimento », In *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 05 décembre 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/risorgimento>.

donc essentiellement aux réformes apportées par C. Goldoni sur le théâtre de son siècle.

Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que Carlo Goldoni a marqué son siècle par la création d'un nouveau théâtre opposé à la traditionnelle *Commedia Dell'arte*. Nommé « le Molière de l'Italie » par ses concitoyens et présenté par Charles Rabany comme « un produit de la Venise décadente, un disciple de la philosophie du XVIII^e siècle et un admirateur du XVII^e siècle français¹³⁴ » ; il est le précurseur de la comédie italienne moderne. En effet, la *Commedia Dell'arte* était jusqu'alors considérée comme le théâtre populaire en Italie. S'opposant au théâtre littéraire de la Renaissance, la *Commedia Dell'arte* s'appuie sur l'utilisation des masques, l'improvisation de ses acteurs et des sujets conventionnels pour divertir son public. S'inspirant d'une situation connue ou du lieu même de représentation, les acteurs vont présenter un spectacle de mime, d'acrobaties, de lazzi, de musique ... qui aura vraisemblablement une fin heureuse¹³⁵. Basée exclusivement sur l'acteur, elle privilégie une expression corporelle et une intarissable imagination que Carlo Goldoni va chercher à réformer du fait qu'elle soit devenue une forme sclérosée. Cependant, même si Charles Rabany défend la thèse que « la réforme de Goldoni n'a pas été brusque et complète, mais lente et progressive¹³⁶ » puisqu'il « avait été frappé des défauts de la *commedia dell'arte* : prédominance de l'intrigue, monotonie et bassesse des sujets, fixité des personnages¹³⁷ » ; il nous semble que dans sa pratique du théâtre, C. Goldoni s'approprie les traits de la *Commedia Dell'arte*. Même s'il essaye de s'en éloigner, il reste néanmoins, lié à ses traditions. Ceci dit, nous ne pouvons nier son initiative de mettre par écrit le jeu des acteurs supprimant ainsi toute possibilité d'improvisation. Au-delà de cette initiative de créer la pièce avant de la jouer, C. Goldoni va supprimer les vers, se détachant encore plus du théâtre classique. Ne se contentant pas de ces

¹³⁴ Charles Rabany, *Carlo Goldoni, Le Théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*. Édition Berger-Levrault et Cie, Paris, 1896, chap. 1, p. 2.

¹³⁵ Robert Abirached, « COMMEDIA DELL'ARTE », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 5 décembre 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/commedia-dell-arte>

¹³⁶ Charles Rabany, *Carlo Goldoni, Le Théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 61.

¹³⁷ *Ibidem*.

améliorations, il s'applique à apporter à son théâtre « une réforme morale¹³⁸ » à travers une autocensure et un choix de sujet que nous serions tentés de qualifier de moralisateur comme *La Bonne famille*, *La Bonne mère*,... Cependant, le public italien, à la différence du public français, était inattentif et habitué à un spectacle comique, voire infantile. À la différence du public de Molière habitué à aller au théâtre et au genre littéraire développé ; le public de C. Goldoni était abîmé par des années de crainte et d'hypocrisie. Pour ce public, l'amour devenait du libertinage, l'adultère un acte ordinaire et l'escroquerie des médecins un acte banal.

Or, pendant qu'en Italie C. Goldoni passait plus de trente ans à déconstruire son public pour le reconstruire à nouveau ; en France, le théâtre subissait un retentissant bouleversement. Rappelons qu'au XVIII^e siècle, la France accueillait deux théâtres officiels : l'Opéra et la Comédie-Française. Subissant l'une comme l'autre la censure du roi, le public s'est vite tourné vers un nouveau type de théâtre : l'Opéra-comique et le théâtre de Boulevard. Mais ces nouveaux genres vont vite susciter l'inquiétude des théâtres dit *officiels* puisqu'ils étaient considérés comme une dangereuse concurrence. Avec l'accord du roi, l'Opéra et la Comédie-Française finissent par obtenir la suppression de l'Opéra-comique et du théâtre de Boulevard en 1719. Ceci dit, nous ne pouvons parler du public du XVIII^e siècle sans parler de ce « turbulent mais éclairé¹³⁹ » public de l'Opéra-comique qui a « déserté le théâtre de Molière pour courir à celui de Pantalon¹⁴⁰. » Riche de l'expérience des Lumières et d'une scénographie en perpétuelle évolution, le public de l'Opéra-comique rassemblait toutes les classes sociales et bénéficiait d'une complicité totale entre le jeu de l'acteur et sa position de spectateur. Cette connivence entre le spectateur et l'acteur rappelle par bien des manières, l'approche de Marivaux puisque ce dernier choisit d'informer son spectateur dès le début de l'intrigue de la pièce à laquelle il va assister et se retrouve ainsi invité à y participer. Le spectateur se retrouve donc dans une sorte de relation de force exerçant son

¹³⁸ *Op. cit.*, pp. 90 – 110.

¹³⁹ Philippe Vendrix (sous la Dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Édition Mardaga, Liège, 1992, p. 198.

¹⁴⁰ La Dixmérie, *Lettre sur l'état présent de nos spectacles*, Amsterdam, Paris, 1765, pp.4-8 ; in Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, *Op. cit.*, p. 200.

contrôle sur la pièce : il commande (ou pas) la prochaine action, critique les personnages, s'y identifie, cherche l'intrigue mais ignore cependant, qu'il fait partie d'une expérience théâtrale. S'appuyant sur le concept scientifique des Lumières, Marivaux va chercher à faire réfléchir le spectateur jusqu'à atteindre ce qui pourrait être considéré comme un plaisir à la fois intellectuel et moralisateur.

Dans son livre *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Anne Ubersfeld défend l'idée d'un spectateur coproducteur de la pièce : puisque la pièce est écrite et présentée pour le spectateur, ce dernier doit être réactif à ce qu'on lui propose et grâce à son « analyse des signes de la représentation, [il] peut se rendre maître des processus sociaux et psychiques, et le plaisir qu'il en tire est celui de toute activité intellectuelle réussie¹⁴¹. » Dès lors, le plaisir n'est plus cantonné au sens primaire du théâtre, celui de regarder une pièce, mais devient partie intégrante d'une création conjointe entre l'acteur et le spectateur. Nous pouvons en effet parler d'une rupture entre « le contemplateur¹⁴² » — terme emprunté à Christian Ruby — et le spectateur reconstruit de Denis Diderot, ce qui va contribuer au renouvellement de l'art théâtral. C'est ainsi que D. Diderot choisit d'inscrire l'action dans son cadre historique et social, ce qui signifie représenter le quotidien du spectateur en scène. Le spectateur va ainsi se voir et s'identifier à l'action, rire de soi, se chercher à travers le jeu des acteurs, etc. Nous pouvons dès lors affirmer la construction d'un nouveau spectateur chez D. Diderot qui va se distinguer par son autonomie. En effet, si nous nous basons sur la philosophie du XVIII^e siècle et la notion d'esthétique et de l'idéal du beau répandu en ces temps, le spectateur du XVIII^e siècle est amené à développer ses sens et à penser son espace et son rapport à la scène, ce qui est toujours d'actualité aujourd'hui. Mais une question s'impose : Comment comprendre une pièce quand tout est remis en question ou en perpétuel changement ? Que ce soit la scénographie, le sujet de la pièce, le rapport spectateur-acteur, la réception, la place du spectateur, etc. tout est sujet de critique et de remise en question au XVIII^e siècle. Et même si D. Diderot intègre le spectateur dans son esthétique, nous ne pouvons ignorer la part d'originalité présente dans chacun ni ce

¹⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*. Édition Belin, Paris, 1996, p. 279.

¹⁴² Ruby Christian, *La Figure du spectateur*, op. cit., p. 112.

« quatrième mur » qu'il impose. La corrélation qui va ainsi se construire entre la représentation et le spectateur à laquelle D. Diderot fait référence dans ses écrits, nous semble plus du domaine théorique que du domaine réel puisqu'avec ce « quatrième mur », le spectateur semble effacé voire inexistant au regard de l'acteur. D. Diderot dit en ce sens : « imaginez sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas¹⁴³. » Si l'acteur de D. Diderot se devait de jouer sans s'adresser au spectateur, mais en même temps réussir à le captiver, cela pourrait sembler paradoxal, mais quel meilleur moyen de retenir l'attention d'un spectateur que de le maintenir hors de la scène tout en ayant la sensation de trouver sa place à l'intérieur même de cette scène ? Ne pas s'adresser directement à lui, éviter les mimiques, les grimaces et autres subterfuges du siècle précédent, déconstruit ce même spectateur pour le reconstruire à nouveau avec de nouveaux principes et une nouvelle esthétique. Cependant, les bouleversements sociaux et politiques produits à la fin du siècle vont pousser ce spectateur à se révolter et revendiquer une nouvelle liberté et un nouveau genre de théâtre.

3. *Le spectateur révolté du XIX^e siècle*

À essayer de reconstruire le spectateur pour mieux cadrer avec le nouveau théâtre bourgeois, le mouvement des Lumières a engendré des polémiques et des contestations au sein des différentes classes sociales. Ces prises de conscience seront par la suite, l'étincelle qui déclenchera, au XIX^e siècle, la révolte des spectateurs et l'émergence du romantisme. Nous voyons alors la France subir le régime politique de trois rois, deux empereurs, sept présidents, trois républiques et autant de révoltes ; le tout dans un cadre de contestations et de rejets. Dans une telle instabilité politique, le romantisme sera le reflet de l'évolution de la sensibilité artistique et littéraire et le moyen d'échapper à la fois à la pensée cartésienne et au rationalisme des Lumières. Par ailleurs, le XIX^e siècle est l'époque de la révolution industrielle qui va influencer la littérature et les arts. Il s'agit dès lors d'imiter la science avec le naturalisme en littérature, de reproduire le mouvement avec l'impressionnisme puis le cinématographe, etc.

¹⁴³ Denis Diderot, *Œuvres de Denis Diderot, Théâtre. Tome 4*, Édition Chez J.L.J. Brière, Libraire, Paris, 1821, p. 500.

La littérature romantique apparaît alors comme l'expression d'une désillusion et d'un désenchantement. Puisque tout déçoit, les artistes et les auteurs se réfugient dans la nature, dans l'exotisme, dans le fantastique, dans le vampirisme, dans l'épopée romanesque ; et le tout d'une manière lyrique. Dès lors, le romantisme fait basculer le débat de l'idéologie à l'esthétique. Nous pouvons citer à titre d'exemple, Charles Baudelaire, Alphonse de Lamartine et Alfred de Musset qui vont défendre l'idée que la douleur et le désespoir sont les éléments de la création. D'ailleurs, quand A. Musset dit dans son poème *La Nuit d'Octobre* « l'homme est un apprenti, la douleur est son maître¹⁴⁴ », C. Baudelaire quant à lui, n'hésite pas à personnifier la douleur et joindre ainsi la souffrance au plaisir¹⁴⁵. Cela nous fait penser à un écrivain tunisien, Mahmoud Messadi, même s'il est du XX^e siècle, qui épouse la même logique que ceux précédemment nommés. Il dit dans son *Haddathâ Abou Houraïra qäl* (Ainsi parlait Abou Houraïra) :

« الأَدب مأساة أو لا يكون¹⁴⁶ »

Cela pourrait être traduit par « la littérature est tragédie ou ne peut l'être¹⁴⁷. » M. Messadi défend dans cet ouvrage l'idée que tout art doit émaner du mal-être et de la souffrance pour mieux représenter l'Homme. Certes c'est un écrivain du XX^e siècle, mais cela ne fait que consolider la présence du romantisme à travers les temps.

Pour revenir à notre sujet, le spectateur du XIX^e siècle, se voit alors confronté à un foisonnement d'écoles qui s'affrontent parfois même violemment : entre les anciens qui défendent un certain type de théâtre classique et les partisans du romantisme qui rejettent toutes ses règles ; le théâtre romantique devient alors le lieu et le symbole de l'opposition. Pour pousser la réflexion, nous sommes tentés de dire que le romantisme c'est le baroque qui revient sous un autre aspect. C'est

¹⁴⁴ Alfred Musset, *Les Œuvres d'Alfred de Musset*, Édition charpentier éditeur, 1867, p. 106.

¹⁴⁵ Le meilleur exemple serait son recueil *Les Fleurs du mal* qui regroupe la majorité des poèmes de Baudelaire et qui met en avant des thèmes tels que : la souffrance, le mal, la mort, etc.

¹⁴⁶ محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، دار الطبع الميزان، 2000، ص. 45.

[MESSADI Mahmoud, *Ainsi parlait Abou Houraïra*, Édition Dar Almizén, 2000, p. 45.]

¹⁴⁷ Notre traduction.

un art (littérature et théâtre) de la révolte, du rejet du monde et de la société. Mais c'est aussi la représentation de l'espoir : l'espoir de quelque chose de meilleur, d'une société équitable, d'un théâtre plus représentatif de la vie, de l'imaginaire et du fantastique. Le théâtre romantique va alors mélanger les styles, s'inspirer des personnages du quotidien plutôt que de la mythologie pour s'imposer comme un théâtre révolutionnaire. Allant dans ce sens, en 1827, *La Préface de Cromwell* de Victor Hugo va s'opposer au théâtre classique et encourager la suppression des règles de ce théâtre. Une idée que va essayer d'appliquer Alexandre Dumas avec son *Henri III et sa cour*. Mais c'est avec son œuvre *Hernani* que Victor Hugo va bouleverser le théâtre et déclencher, en 1830, une réaction violente du public. Désormais l'opposition se fait sur l'esthétique, à savoir : comment présenter une pièce avec diverses intrigues ? Comment échapper aux contraintes scéniques ? Comment représenter le réel du public avec un texte qui ne lui ressemble pas ? Quand *Hernani* de Victor Hugo s'adresse au roi en prose et qu'*Ubu roi* d'Alfred Jarry débute par son fameux « merdre », l'ambiance du théâtre devient houleuse. Le public se révolte, siffle les acteurs, interrompent la scène et les pièces. Le public est scindé en deux, quand les partisans du classique sifflent, crient et font tout pour interrompre la représentation, les partisans du romantisme quant-à-eux, acclament leurs acteurs et n'hésitent pas à revenir à chaque représentation pour les encourager. Une ambiance tellement électrique que Théophile Gautier en dit : « L'orchestre et le balcon étaient pavés de crânes académiques et classiques. Une rumeur d'orage grondait sourdement dans la salle ; il était temps que la toile se levât ; on en serait peut-être venu aux mains avant la pièce, tant l'animosité était grande de part et d'autre¹⁴⁸. » Mais cette bataille connue sous le nom de « la bataille d'Hernani » ne se limitait pas à la salle du théâtre. Hors les murs du théâtre, la presse s'est acharnée contre les romantiques ; l'idée d'un théâtre en prose destiné à toutes les classes sociales paraissait dangereuse. Mais à trop chercher à représenter la réalité, il arrive un moment où le spectateur s'en lasse et se met à chercher un nouveau souffle de

¹⁴⁸ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Édition Bibliothèque-charpentier, Paris, 1902, p.43, [en ligne] in www.gallica.bnf.fr consulté le 09/01//2017.

liberté. Le siècle suivant sera le reflet de cette inventivité artistique à la recherche de ce spectateur « émancipé¹⁴⁹».

4. *Les révoltes artistiques à l'encontre des « assis »*¹⁵⁰

Dans un contexte de décentralisation théâtrale et de réforme artistique, les artistes essayent de faire renaître le théâtre à travers la recherche de la théâtralité et la quête d'un nouveau spectateur. Dans son article « l'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité¹⁵¹ », Luc Boucris développe la notion de théâtralité au regard des réformateurs du XX^e siècle. Partant du principe que le théâtre se démystifie, il s'agit désormais de trouver ce « concept tacite¹⁵² » dont parle Michael Polanyi et qui correspondrait à l'essence même du théâtre. Luc Boucris distingue différents axes dans cette recherche de la théâtralité. Le premier axe place le texte théâtral en position secondaire par rapport à la représentation. Cette idée vient de l'expression bien connue de Roland Barthes dans laquelle ce dernier définit la théâtralité comme étant « le théâtre sans le texte, une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur scène à partir de l'argument écrit¹⁵³. » R. Barthes place le corps et la représentation avant le texte, c'est-à-dire que le théâtre s'émancipe du texte, sans pour autant l'éliminer. La théâtralité devient donc liée à la notion de spectacle.

Le deuxième axe évoqué par L. Boucris concerne la forme de la représentation. Une recherche de la théâtralité à travers le bouleversement du dispositif théâtral afin de se défendre des excès du spectaculaire ; la théâtralité ce serait ainsi « la représentation moins le spectaculaire¹⁵⁴. »

¹⁴⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit.

¹⁵⁰ En référence au poème « Les assis » de Rimbaud.

¹⁵¹ Luc Boucris, « L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », *Revue Théâtre Public « Du Théâtral et du performatif »* n°205, juillet – septembre 2012, pp. 58-64.

¹⁵² Michael Polanyi cité par Josette Féral in « Les paradoxes de la théâtralité », *Revue Théâtre Public Du Théâtral et du performatif* n°205, juillet – septembre 2012, p. 8.

¹⁵³ Roland Barthes, *Essais critiques*, réédition dans Œuvres complètes, Éditions Seuil, Paris, 1993, p. 45.

¹⁵⁴ Luc Boucris, « L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », *Revue Théâtre Public* n°205, op. cit., pp. 57-58.

Toutes ces recherches poussent les artistes à s'intéresser au spectateur, à sa position, à son rôle, à son espace...donnant naissance ainsi à différents mouvements artistiques qui vont, chacun à leurs manières, aborder le spectateur et l'espace de représentation. Ce lieu caractérisé jusqu'alors par une séparation scène/salle, offre une relation frontale au spectateur et le place dans une position de récepteur passif.

Jean Vilar écrit à son sujet :

« Le spectateur est un homme assis. C'est-à-dire en position de repos. Son corps est décontracté, ses jambes sont molles. Il est en position réceptive et non en position de combat. Il est d'ailleurs à demi allongé. Rares sont, dans la salle, les spectateurs la tête en avant. Le spectateur est un homme au repos.

Il faut cependant l'intéresser, je dirais même l'intégrer au spectacle, dont il est un des participants. Pour cet homme au repos, il faudra présenter des situations fortes, qui le sortent de sa léthargie, qui ne l'enfoncent pas dans son fauteuil, ventre dans la poitrine, mais au contraire, le fassent se redresser et vivre¹⁵⁵. »

Mais comment sortir le spectateur de sa léthargie et créer les « situations fortes » dont parle J. Vilar ? Une des solutions serait de casser avec la frontalité qu'offre traditionnellement les scènes de théâtre et redéfinir ainsi les frontières de la représentation. L'autre serait, comme le préconise J. Vilar, d'intégrer le spectateur dans la pièce.

Dans le premier cas, Denis Guénoun différencie la scène traditionnellement rectangulaire de la scène ronde. Il expose dans son livre *L'Exhibition des mots* l'idée qu'un espace rond offre une relation démocratique entre la scène et la salle et entre les différents spectateurs à la différence de l'espace rectangulaire qui lui, favorise l'individualisme. Pour rompre avec cette idée d'individualisme et cette frontalité quasi-totalitaire, l'espace rond va permettre aux spectateurs de « se reconnaître comme [un] groupe¹⁵⁶. » Cette étude offre aux spectateurs le choix entre un point de vue frontal et un autre latéral. Que dire alors du théâtre *hors les murs* qui propose aux spectateurs différents points de vue ? Marie-Madeleine Mervant-Roux classe

¹⁵⁵ Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Édition Gallimard, Paris, 1986, p. 341.

¹⁵⁶ Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, éditions de l'Aube, Marseille, 1992, p.12.

les formes de théâtre en trois catégories. Les deux premières, énoncée par D. Guénoun et qu'elle classe comme suit : le théâtre à l'italienne qui offre un point de vue frontal et la « bifrontalité¹⁵⁷ » présente dans les scènes de forme circulaire. À ces deux points elle rajoute un troisième qui apparaît lors de l'abolissement de la scène et d'une « répartition souple des acteurs et des spectateurs¹⁵⁸. » Cette dernière approche semble être le meilleur exemple pour réveiller « [l'] homme au repos » de Jean Vilar. Par la mise en mouvement du spectateur, sa participation, l'investissement de son lieu de vie...c'est une multitude de points de vue qui lui est proposée. C'est d'ailleurs le cas dans les représentations *hors les murs*. Les artistes du XX^e siècle vont ainsi se lancer dans un redécoupage de l'espace scénique. Une réflexion à la fois sur la représentation et sur le lieu de représentation.

La première approche est donc de « sortir le théâtre des théâtres¹⁵⁹ » et d'aller vers un autre type de spectateur, celui là même qui n'est pas habitué à fréquenter les salles de théâtres. Ainsi, quand le festival d'Avignon, fondé en 1947 par Jean Vilar, met à disposition des artistes tout les espaces de la ville pour devenir un espace de jeu et de représentation, il offre à un large public la possibilité de vivre et de faire vivre le théâtre.

Aussi, quand la compagnie *Royal de Luxe* par exemple investi la rue parisienne, c'est à la recherche de ce « public-population¹⁶⁰ », pour reprendre la formulation de Michel Crespin. Pour toute cette génération d'artistes, emmener le théâtre hors de son cadre conventionnel, c'est aller à la rencontre de l'autre et en faire un spectateur « actif », par opposition au « spectateur passif ». Dans le cas du théâtre *hors les murs*, le spectateur est invité à participer physiquement au spectacle. Il suit les acteurs, discute avec eux, module la scène... Dans le cas de *Baal*, que nous reprendrons plus en détail dans la deuxième partie, les spectateurs sont invités à

¹⁵⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, Paris 1998, p. 86.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Luc Boucris, « L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », *Revue Théâtre Public* n°205, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁰ Michel Crespin, « Conférence les Arts de la Rue contemporains ou la ville est une scène à 360° », du 18 novembre 2011, [en ligne] consulté le 28-04-2017, disponible sur www.mshe.univ-fcomte.fr/component/.../1931-michel-crespin-18-novembre-2011

déambuler d'un espace à un autre faisant avec ce personnage le même chemin et le même voyage. Le spectateur devient partenaire de jeu des acteurs et dans certains cas, co-créateur de la pièce. Allant dans ce sens, Jean Duvignaud insiste sur le fait que « son rôle [parlant du spectateur] consiste à prolonger, à parachever la suggestion proposée par le groupe des hommes enfermés dans l'étendue scénique¹⁶¹. » Il s'agit là de faire parler « la perception créatrice du spectateur¹⁶² », celle-ci même qui va le différencier de « l'homme au repos » annoncé précédemment par Jean Vilar. De son côté, Anne Ubersfeld reprend d'idée d'un spectateur actif et annonce que

« Dans un théâtre traditionnel [parlant des *Iks* de Peter Brook], où la place du spectateur est l'immobilité convenue, un fonctionnement spéculaire, l'introduction d'un témoin-miroir inscrit une critique radicale du regard passif du spectateur. (...) L'usage des lieux insolites (...) conduit à cette même critique du regard spectaculaire. Le spectateur passe de l'état d'éponge à celui de témoin critique¹⁶³. »

Ainsi, en invitant le spectateur à agir, à se déplacer, à suivre les acteurs, les artistes le sortent de son statut de simple consommateur, de son « état d'éponge » pour reprendre l'expression d'A. Ubersfeld pour devenir ce « témoin critique » conscient du rôle qu'il doit jouer. La théâtralité serait donc la création commune entre l'acteur et le spectateur. Une création sans cesse renouvelée. Mais la théâtralité ne se limite pas au *hors les murs*, Romain Rolland par exemple, propose de jouer dans un cirque ou encore, dans une salle de boxe afin de donner de la valeur non plus à la représentation elle-même, mais à « l'événement vivant dont elle n'est que l'élément central¹⁶⁴. » Investir un espace autre que le bâtiment théâtral va permettre alors au spectateur de créer de nouveaux liens avec l'espace en premier lieu, et l'acteur en second lieu. Le lieu de représentation lui-même va interpellé et bousculer le spectateur. De par sa fonction primaire, son emplacement, son histoire, il va rompre

¹⁶¹ Jean Duvignaud, *Les Ombres collectives : Sociologie du théâtre*, Éditions PUF, Paris, 1973, p. 29.

¹⁶² Denis Bablet, « Le lieu, la scénographie et le spectateur », *Revue Théâtre/Public, Le Rôle du spectateur*, n° 55, janvier-février 1984, p.21.

¹⁶³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁴ Romain Rolland cité par Denis Bablet, débat réuni par [inconnu], in « Débat (première journée – 2) Le lieu théâtral et la scénographie », *Revue Théâtre/Public, Le Rôle du spectateur*, n° 55, *op. cit.*, p. 23

avec l'idée d'un théâtre conventionnel et agir ainsi, sur la perception du spectateur. Denis Bablet dit en ce sens que la perception du spectateur « commence avant : quand il se rend au théâtre, quand il entre dans un hall style Cartoucherie : il ne voit pas les mêmes choses, n'éprouve pas les mêmes sensations. Sa perception même du spectacle sera différente selon qu'il sera assis dans un "vrai" théâtre ou dans un "lieu investi"¹⁶⁵. » En ce sens, nous pouvons dire que la perception du spectateur reste influencée par l'espace de représentation. Sortir du théâtre bâti c'est aller vers une nouvelle expérience de représentation, mais à trop solliciter le spectateur ne risquons-nous pas de tomber dans l'excès ? En bouleversant le dispositif scénique, le spectateur se retrouve dans une nouvelle situation, ne sachant quel comportement adopter, il risque d'être violent. C'est d'ailleurs arrivé à André Wilms giflé par un spectateur lors de la représentation de *Kafka, Théâtre-Complet*, quand d'autres spectateurs, prennent plaisir à y participer.

À plusieurs reprises nous avons évoqué l'idée de l'abolition de la frontalité, de la relation quasi sacrée entre la scène et la salle (dans le cas d'un théâtre conventionnel), mais il nous semble nécessaire de revenir sur l'idée que, même dans ces nouvelles dispositions, la frontalité reste présente. Dans ces représentations, la distinction est omniprésente entre acteur et spectateur. Certes, il y a un échange entre l'acteur et le spectateur, un jeu parfois commun, mais dans cette improvisation *étudiée*, le spectateur suit les règles dessinées par le metteur en scène, il peut intervenir, réagir, mais ne pourra pas changer le texte ou la représentation elle-même. Il peut douter, choisir de participer, s'abstenir mais le fait est, que chacun reconnaît la place de l'autre. Le spectateur sait qu'il est spectateur, il reconnaît être dans une représentation théâtrale et que ce qui se déroule en face de lui, aussi réaliste puisse-t-il être, reste un jeu d'acteurs et qu'en participant, il joue lui aussi un rôle. L'acteur de son côté, reconnaît que sans le spectateur, il n'y a plus de théâtre. Dans ce processus de reconnaissance mutuelle et à travers la participation du spectateur, la frontalité évolue de forme mais reste présente. D'ailleurs Marie-Madeleine Mervant-Roux préfère au terme « participation » celui « d'association » et défend l'idée qu'il existe une association entre l'acteur et le

¹⁶⁵ Denis Bablet, « Débat (première journée – 2) Le lieu théâtral et la scénographie », *op. cit.*, p. 23.

spectateur qui va aboutir, le temps de la représentation, à une alliance entre l'acteur et le spectateur. Elle dit en ce sens en évoquant le spectacle *1789* du Théâtre du Soleil

« Plutôt que d'une participation dramatique des uns à la création des autres, mieux vaut parler d'une association (exceptionnellement harmonieuse) d'un jeu du premier type (le travail théâtral des acteurs) et d'un jeu du second type (le soutien d'un public complice, marqué par les normes socioculturelles du groupe), les spectateurs-participants acceptant tacitement que leurs réactions successives s'intègrent pour les autres spectateurs à un ensemble qu'ils ne maîtrisent pas eux-mêmes¹⁶⁶. »

Dans cet exemple, « l'association » se fait à travers un rapprochement physique entre le spectateur et l'acteur. La complicité des deux, fait que l'expérience théâtrale dépasse les limites du lieu de représentation pour devenir l'image même du spectacle.

Pour revenir à la notion de spectateur, de son côté, Jacques Rancière nous parle de « spectateur émancipé ». En s'interrogeant sur la dualité regarder/agir, le philosophe développe la thèse qu'un spectateur lambda agit par le simple fait de regarder. Ce dernier va observer, retenir ce qui l'intéresse, analyser et interpréter ce qu'il voit pour en faire « son propre poème avec les éléments du poème en face de lui¹⁶⁷. » C'est là un point important : pour Jacques Rancière, le spectateur est actif même s'il ne participe pas à la création du spectacle. Il comprend et ressent ce qu'il regarde et de ce fait, interprète la représentation à sa manière, comme le ferait le metteur en scène ou le dramaturge. Mais cette interprétation n'est pas une action innée, elle s'apprend, se développe et surtout, reste liée à la société dans laquelle évolue le spectateur. Ainsi, un apprentissage est nécessaire au spectateur pour que « sa perception spontanée¹⁶⁸ » devienne « réfléchie¹⁶⁹. » Il ne s'agit pas d'un apprentissage scolaire, mais d'un contact quotidien avec le domaine artistique,

¹⁶⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, op. cit., p. 94.

¹⁶⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁸ Anne Ubersfeld, « Apprentissage et liberté », *Revue Théâtre/Public*, « Le rôle du spectateur », n° 55, op. cit., pp. 29.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

agrémenté d'une critique étudiée, cela peut former le spectateur à voir au-delà de ce que la scène lui offre comme spectacle. C'est ainsi qu'un même spectacle peut avoir un impact différent sur les spectateurs, selon leur appréhension. Il ne faut pas oublier que les spectateurs viennent au théâtre chargés d'histoires personnelles, de cultures bien différentes. Ils sont cette part d'inconnu que le théâtre doit accepter pour se satisfaire lui-même. Par cette « perception réfléchie¹⁷⁰ », le spectateur va transporter le théâtre hors de son espace de représentation, il va reconstruire la représentation selon sa propre perception, loin parfois de l'idée initiale des dramaturges.

De son côté, Marie-Madeleine Mervant-Roux pousse aussi la réflexion sur le spectateur afin de démontrer l'importance de la place qui lui est accordée. Il est, pour cette chercheuse, le fil conducteur entre le théâtre et le social. À travers l'étude de diverses mises en scène, elle démontre que « le public (celui qui exerce au théâtre plus qu'une pratique de façade) dramatise tout ce qu'il regarde¹⁷¹ » et que ce terme continue d'évoluer. Ce qui était jusqu'alors, lié soit à l'expérience esthétique soit à la réussite de la pièce, devient aujourd'hui, le sujet primaire des préoccupations. Mais comment se défaire des certitudes du public ?

À l'image de Rimbaud qui s'en prend violemment à ceux qu'il nomme les « assis », les artistes du XX^e siècle vont remettre en cause la place du spectateur et faire renaître, à travers la théâtralité, un nouveau théâtre. Le spectateur devient un être pluriel. Il est actif – pas uniquement sur le plan physique – participe à la création de la représentation et devient la mémoire vivante du spectacle. Dans l'illusion d'une liberté d'agissement, la participation du spectateur reste cependant contrôlée par le metteur en scène. De son côté, la frontalité bénéficie d'un statut contradictoire. À la fois abolie et présente dans la représentation, elle donne un nouveau sens à la théâtralité.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur, une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Édition, l'Harmattan, 2006, p. 55.

Dans la logique des artistes du XX^e siècle, le collectif du TNS va dissoudre le public du théâtre conventionnel et créer « ce quatrième créateur¹⁷² » qui va interpréter et réécrire les pièces qui lui sont proposées. Cela signifiait pour le collectif du TNS et dans certains cas, vider littéralement le théâtre de son public, se confronter aux réactions violentes des spectateurs et sortir du cadre conventionnel de création. Durant huit saisons, Jean-Pierre Vincent et son collectif artistique vont, à travers une expérience de la représentation, s'opposer à une politique théâtrale qui leur semblait nuire à la création et chercher ce nouveau spectateur libéré des conventions.

¹⁷² Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tome I, 1891 - 1917. Édition L'Âge d'Homme, Suisse, 1973, p.116.

CHAPITRE 3

La politique de décentralisation théâtrale

Les lois de décentralisation ayant donné aux collectivités territoriales la maîtrise d'une partie de la politique et notamment de la politique culturelle a permis une mutation dans le rapport qu'avait la société française avec la culture artistique. Mise en place après la seconde guerre mondiale, cette décentralisation théâtrale a été l'un des points primordiaux de la politique culturelle. Or, il serait intéressant de préciser que celle-ci a débuté bien avant le début du XX^e siècle. En effet, la révolution française avait, depuis deux siècles, initié ce nouveau rapport entre le théâtre et la société en donnant au public provincial une meilleure accessibilité aux représentations¹⁷³. Nous tacherons de développer ce sujet afin de mieux comprendre la nécessité du théâtre de sortir du cadre structural et structuré traditionnel.

I. LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE

1. La décentralisation du théâtre dès le début du XX^e siècle

Selon Robert Abirached, la décentralisation

« n'est pas advenue telle une heureuse surprise en 1946-1947. Sa création est arrivée à la suite d'une longue maturation, dont la fondation des centres dramatiques nationaux fut en réalité l'aboutissement. Les idées et les ambitions qui l'ont nourrie, les positions qui y ont été défendues, l'éthique qui l'a inspirée ont cheminé pendant plus d'un demi-siècle avant de trouver leur cristallisation définitive. Les hommes qui l'ont conduite sont eux-mêmes les héritiers des "pères fondateurs"

¹⁷³ Certains monuments ayant été vendus comme biens nationaux lors de la révolution avaient été rachetés par des clubs politiques (club des Jacobins, club des Montagnards, etc.) en quête de locaux où ils pouvaient s'exprimer.

qui l'ont traduite dans les faits avant qu'elle ne commence à entrer dans une esquisse de réseau institutionnel¹⁷⁴ ».

Pour contextualiser cette citation, il est important de revenir sur la décentralisation théâtrale afin de mieux expliquer l'envie du renouveau et le besoin des hommes de théâtre de sortir hors les murs.

Il ne s'agit pas de faire un historique de la décentralisation mais plutôt de dégager les idées émergentes et qui semblent être le point déclencheur de la décentralisation théâtrale. À la fin du XIX^e Siècle, différents projets se sont construits autour de la notion de « Théâtre du Peuple ». Afin de mieux la comprendre, Romain Rolland¹⁷⁵ distingue deux parties totalement opposées : la première cherche à donner du théâtre au peuple, toutes formes confondues ; la deuxième cherche quant à elle à faire ressortir l'art se trouvant dans le Peuple créant ainsi une nouvelle forme d'art et un nouveau théâtre. Ainsi, Romain Rolland va jusqu'à étudier les différents moments clefs dans l'histoire de la France allant de la révolution française jusqu'au théâtre de Bussang et met en place des propositions pour concevoir « sa machine de guerre contre une société caduque et vieillie. [...] Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau¹⁷⁶. » L'idée est tellement révolutionnaire que l'État n'ose soutenir ce dessein et cherche à y mettre fin¹⁷⁷. S'opposant aux décisions de l'État, les projets de Romain Rolland cherchaient à se rapprocher du Peuple. Nous ne pouvons ignorer le parallèle existant entre Romain Rolland au XIX^e siècle et Jean-Pierre Vincent un siècle après. En effet, si Romain Rolland cherchait à fonder « un art nouveau », Jean-Pierre Vincent quant à lui, visait la création d'*un nouveau*

¹⁷⁴ Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 1. Le premier Age 1945-1958*, Édition Actes Sud, Paris, 1992, p. 13.

¹⁷⁵ Romain Rolland est un écrivain français détenteur du prix Nobel de littérature en 1915 et représente une figure influente de l'entre-deux-guerres. Refusant le nationalisme, il défend les notions d'Europe, de communisme et de pacifisme. S'opposant aux arts sélectifs, Rolland défend un art populaire et social. Censuré durant la première guerre mondiale, il s'intéresse au théâtre et à l'écriture dramatique. Ces créations questionnent le concept de révolution et la politique de son époque.

¹⁷⁶ Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, Édition Complexe, Paris, 2003, p. 27.

¹⁷⁷ Dans la préface du livre *Le Théâtre du Peuple*, Romain Rolland, *op. cit.*, Chantal Meyer-Plantureux met en avant le combat politique de Rolland Romain face à l'État.

public pour contrer cette même société caduque et vieillie, qui, un siècle après, n'a pas changé sa façon de voir le théâtre.

En 1911, Firmin Gémier¹⁷⁸ crée le Théâtre National Ambulant qui cherche à sortir le théâtre des frontières parisiennes. Ainsi, avec un chapiteau et des locomotives, Firmin Gémier se lance dans une traversée de la France et rencontre un intérêt inespéré de la part des spectateurs. Malheureusement, faute de moyens et de problèmes techniques, l'expérience Gémier prend rapidement fin au bout de deux saisons¹⁷⁹.

Dans la première partie du siècle, le théâtre implanté à Paris et fréquenté principalement par la bourgeoisie, était représenté par l'État, selon Romain Rolland, et comme un ennemi dont il fallait se méfier, pour Jacques Copeau. Il leur était impossible de demander une subvention à l'État, ce qui réduisait à vue d'œil les possibilités de créer en dehors de Paris. De plus, le gouvernement se confrontait à une hostilité de la part du Sénat et de la Haute Chambre qui refusait les innovations proposées par les compagnies sous prétexte qu'elles ne s'alignaient pas avec le conventionnalisme budgétaire.

En 1916, le Doyen Hauriou défend l'idée qu'il ne convient pas

« d'ériger en service public les entreprises de spectacles et de théâtres qui ne présentent aucune nécessité, même financière, dont l'inconvénient majeur est d'exalter l'imagination, d'habituer les esprits à une vie factice et fictive, au grand détriment de la vie sérieuse, et d'exciter les passions de l'amour, lesquelles sont aussi dangereuses que celles du jeu et de l'intempérance...¹⁸⁰. »

¹⁷⁸ Firmin Gémier est un acteur et metteur en scène français aux aspirations socialistes. Il défendait l'idée d'un théâtre populaire et a multiplié les expériences dans le but de partager un théâtre de qualité avec un maximum des gens du peuple.

¹⁷⁹ Dans son manuscrit *Statuts de la société anonyme du Théâtre Gémier*, Jacques Sarthou parle des problèmes financiers que rencontre F. Gémier avec son Théâtre Ambulant et donne en exemple les recettes des différentes tournées. Ainsi, lors d'une tournée, la représentation ne rapportait qu'une recette de 5 000 francs par jour pour une ville de 8 000 à 10 000 habitants et pour laquelle le théâtre se devait d'y verser entre 40% et 70% à la municipalité qui l'accueillait. Une expérience humainement intéressante mais financièrement infructueuse.

¹⁸⁰ Jack Lang, *L'État et le théâtre*, Édition Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1968, p. 35.

Une réflexion qui semblerait absurde aujourd'hui mais qui résume bien la situation du théâtre au début du siècle. Allant dans ce sens, Robert Abirached différencie deux théâtres : le théâtre commercial - représenté à Paris - et le théâtre de création. Ce dernier trouvera défenseur dans le Cartel ; une association créée par Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff et qui se fonde sur des notions morales inspirées de l'éthique de J. Copeau visant à contrer l'invasion du théâtre commercial.

Plus tard, en 1924, Jacques Copeau¹⁸¹ quitte le théâtre du Vieux-Colombier ouvert en 1913 à Paris, pour s'installer en Bourogne. De là, il se met à jouer dans les villages en dehors de la ville. J. Copeau va même imposer une éthique et une règle de travail qui seront les pièces maîtresses sur lesquelles s'appuieront ultérieurement les nouvelles troupes itinérantes. Ce metteur en scène va chercher à développer le répertoire de son théâtre en « dépolvérisant » les classiques et en mettant en place des œuvres nouvelles. Allant jusqu'à lancer un appel à la jeunesse pour participer dans la création de ce nouveau théâtre accessible à tous et qui alterne dans sa programmation les pièces modernes et les classiques. Jacques Copeau termine son œuvre par la mise en place d'une école de comédie. Marchant sur les pas de J. Copeau, Jean-Pierre Vincent a bénéficié lui aussi d'une école de théâtre au sein du TNS. Celle-ci lui a permis de mettre en scène des pièces classiques (*Peines d'amour perdues*) en collaboration avec les élèves de l'école et a donné la possibilité aux jeunes de s'initier au théâtre et de laisser libre court à leur imagination. Aussi, à l'instar de J. Copeau, le choix de programmation de Jean-Pierre Vincent était à la fois classique et moderne. Certes, le registre classique pouvait se limiter souvent au titre de la pièce, mais le fait est, que les pièces choisies par Jean-Pierre Vincent sont des pièces connues par le grand public, mais la mise en scène et l'interprétation, elles, en font une nouvelle pièce moderne, voire différente

¹⁸¹ Jacques Copeau est un acteur, metteur en scène français et fondateur du théâtre Vieux-Colombier ; il cherche, par ses idées, à réformer le théâtre, les acteurs et les spectateurs. Dans ses travaux, J. Copeau lie exigences morales aux exigences esthétiques et accorde plus d'importance au texte dramatique qu'à la mise en scène.

de l'originale. Cependant, loin de la notion du « tréteau nu » de Jacques Copeau, J-P. Vincent a donné à chacune de ses pièces le décor nécessaire à sa mise en scène. De la simplicité de la scène dans *Germinal*, à la complexité de la ville de Yaïck, en passant par l'étouffante scène de *Penthésilée* (1981), le décor joue un rôle au même titre que les autres acteurs. Chaque détail, chaque objet, ou absence d'objet raconte une histoire et joue un rôle primordial dans la pièce : pousser le spectateur à regarder au-delà de la représentation.

En somme, Romain Rolland et Jacques Copeau développent tous deux des visions globales d'un théâtre populaire qui « représente une époque disparue, un "âge d'or", lorsque le théâtre jouait encore dans la vie de la société un rôle central, lorsque réfléchir sur l'art dramatique signifiait des positions tranchantes, participer à des combats... en un mot : s'engager »¹⁸². Une citation qui s'accorderait bien avec le travail de Jean-Pierre Vincent au TNS, un combat pour faire renaître cet « âge d'or » et faire réfléchir non plus sur l'art dramatique mais sur le spectateur et la position du théâtre au XX^e siècle. Un engagement qu'a tenu Jean-Pierre Vincent et qui est devenu motif de rejet comme de reconnaissance.

Pour revenir à notre chronologie, le concept d'une décentralisation théâtrale plait et va même s'étendre petit à petit puisqu'en 1929 Léon Chancerel crée Les Comédiens Routiers, une compagnie qui propose un théâtre accessible à tous. Certes, l'idée semble usuelle aujourd'hui, mais il est important de s'arrêter sur le contexte historique et politique de ces années là.

L'ambition de L. Chancerel était de reformer ses acteurs afin de mettre en place une action sociale plus répandue. Il dit en ce sens :

« On pouvait tenter là [...], avec l'expérience de certaines conventions nouvelles, la formation d'une équipe de certaines conventions nouvelles, la formation d'une équipe de créations dramatiques collectives au sein d'une communauté bien définie,

¹⁸² Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964*, Histoire d'une revue engagée (trad. De l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Éditions de l'IMEC, col « l'Édition contemporaine », Paris, 1998, p. 7.

conformément à une doctrine et à une technique déterminées, inspirées en grande partie de la pensée de Copeau¹⁸³. »

C'est-à-dire que le théâtre a changé au niveau de la représentation, le pouvoir cathartique doit toujours être là lorsqu'il s'agit de drame ou de tragédie, et toujours instruire par le rire dans le cas de la comédie¹⁸⁴. Mais ce qui tend à disparaître c'est la construction narrative, le récit relevant de la littérature est désormais réapproprié par celle-ci. En effet, grâce à sa rencontre avec Jacques Copeau, Léon Chancelerel va commencer à redécouvrir l'écriture dramatique et à créer de nouvelles pièces. Encouragé par J. Copeau, et parfois même sévèrement critiqué par son maître, il fait évoluer son style au profil de l'adaptation. Le théâtre met désormais en scène une expression corporelle et spatiale autour d'une thématique. Cette expression ne cherche plus à imposer un sens ou un point de vue : le spectateur est celui qui, apercevant le spectacle, interprète à sa manière et selon son vécu, ses affects et sa conception du monde, un sens, une signification voire un message non fixé par le metteur en scène. Cela offre désormais une infinité de sens et acquiert ainsi une richesse toujours en renouvellement. Les Comédiens routiers se sont alors lancés dans l'embellissement de décors et accessoires qui serviront à aménager l'espace de jeu. Une approche très inédite à cette époque. De plus, Léon Chancelerel ne s'est pas limité à des représentations ponctuelles dans divers villages, il a pris l'initiative de former des acteurs dans ces provinces pour qu'ils puissent, à leur tour, sillonner la région et faire connaître le théâtre aux provinces avoisinantes. C'est là que le mot « décentralisation » prend tout son sens.

En 1936, André Clavé crée les Comédiens de la Roulotte à laquelle se joindra, quatre ans plus tard, Jean Vilar. Ces « premières semailles » selon

¹⁸³ Léon Chancel, « Journal inédit, archives personnelles de Chancel », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale 1, Le premier Age 1945-1958, op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁴ La conception que nous a léguée Boileau du théâtre classique dans *Art poétique* fait qu'aujourd'hui les textes de Racine ou de Molière sont plus lus que représentés. Alors qu'ils étaient initialement écrits pour être représentés, ils sont désormais étudiés dans un cadre plus littéraire que théâtral.

les termes de Robert Abirached, montrent le besoin urgent d'aller vers un nouveau théâtre de qualité, décentralisé et accessible à un large public. Ainsi, et dès la première partie du XX^e siècle, ces artistes ont vu dans le théâtre « un art qui rassemble ce qui n'aurait jamais dû être séparé, [et ce,] en réintégrant les exclus de l'instruction et de la culture dans la communauté des spectateurs¹⁸⁵. » Malgré le fait que le gouvernement ne soutenait pas le théâtre, que la subvention était presque inexistante et les problèmes techniques et politiques récurrents ; *ces opposants* – si nous pouvons les nommer ainsi - vont être les pionniers de la décentralisation théâtrale.

Dans cette France qui se reconstruit, où la culture n'a plus la place qu'elle occupait auparavant, une femme va se distinguer. Il s'agit de Jeanne Laurent, la « fondatrice de la politique culturelle moderne » selon les termes de Jack Lang, et sous-directrice des Beaux-arts en 1939. Dès sa nomination, Jeanne Laurent va mettre en avant le besoin d'une décentralisation théâtrale. Elle soutient et met en place les premiers Centres Dramatiques Nationaux en France. Ces derniers, de part leur label reconnu par l'État, vont enfin bénéficier d'une aide financière de l'État et de la ville qui les accueille. Cette idée va de pair avec le texte rédigé par Jean Dasté pour *Jeune France*¹⁸⁶ où il explique son envie de retrouver un nouveau public, plus large et loin de ces Parisiens. Il ne s'agit pas là de faire un théâtre d'engagement puisque « ce large public » selon Jean Dasté est juste « l'ensemble d'une communauté, à quelque classe qu'appartiennent les hommes de cette communauté¹⁸⁷. » Ainsi, il ne s'agissait pas d'apporter le théâtre à une majorité défavorisée de la société mais plutôt de « le rendre à la communauté entière » pour reprendre le vocabulaire de Serge Added. Allant dans ce sens, J. Dasté dit dans un entretien :

« Je ne vois [le théâtre] reprendre son rôle qu'à la faveur d'une transformation sociale générale, celle qui est en cours pour laquelle

¹⁸⁵ Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 1, Le premier Age 1945-1958, op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁶ Cartons d'archives référence : BN/ASP J. Vilar (Jeune France) ; coll. Baty ; AN/F21 COES 9.

¹⁸⁷ Gaston Baty, *Théâtre de tradition populaire*, Marseille, R. Laffont, 1942 in Serge Added, *Le Théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Éditions Ramsay, 1992, p. 232.

beaucoup de gens travaillent, cette révolution nationale que le maréchal Pétain nous a annoncée. Je crois qu'alors, une organisation nouvelle pourra permettre aux travailleurs de venir en grand nombre assister aux spectacles comme à une fête¹⁸⁸. »

En fait, la majorité des tentatives de la décentralisation ont disparu durant la Seconde Guerre Mondiale à cause de l'occupation allemande et par manque des moyens et de subventions.

2. *La décentralisation théâtrale dans les années Vichy*

« C'est à un redressement intellectuel et moral que, d'abord, je vous convie¹⁸⁹ »

C'est par cette phrase que le maréchal Pétain clôture son discours du 25 juin 1940, ouvrant ainsi le chemin à une révolution culturelle. En août de cette même année et ne donnant pas beaucoup d'importance au théâtre, l'État de Vichy a préféré mettre en place un comité d'étude¹⁹⁰ au nom de son président, Jacques Rouché. Ce dernier allait réfléchir sur la place du théâtre et le premier constat relevé était que le théâtre semblait centralisé à Paris. Certes le constat n'est pas nouveau, mais le comité Rouché va innover en mettant en place un système d'implantation régionale de certaines compagnies. Le régime de Vichy lance ainsi le réaménagement de l'économie française basé sur la loi du 16 août 1940 créant ainsi un comité d'organisation pour chaque secteur. Cette initiative a donné naissance aux « industries du spectacle » caractérisé par la production de masse, prenons le temps d'expliquer plus en détail le terme « industrie culturelle ».

¹⁸⁸ Jean Dasté, *Les Écrivains face à l'histoire de France 1920-1996 ; actes du colloque organisé à la bibliothèque publique d'information, le 22 mars 1997, en relation avec le parcours littéraire de l'exposition Face à l'histoire*, Édition Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1998. p. 30

¹⁸⁹ Philippe Pétain, *Discours du 25 juin 1940* [en ligne] consulté le 15-12-2015, disponible sur www.marechal-petain.com.

¹⁹⁰ La commission Rouché était composée de membres influent comme Gaston Baty, Robert Trebor, Charles Méré, Charles Dullin et bien d'autres.

a. *L'industrie culturelle*

Le terme *industrie culturelle* apparaît pour la première fois dans le livre *Dialektik der Aufklärung* de Theodor W. Adorno et Horkheimer publié en 1947. Dans ce livre, le terme est écrit en un seul mot – Kulturindustrie en allemand - et semble provocateur puisqu'il associe deux termes que tout oppose : la culture et l'industrie. En effet, le terme « spectacle » nous fait penser à la qualité, à l'innovation, à l'originalité, à la liberté ; alors que « l'industrie » se rapporte plus à la notion de rentabilité, de technicité et de reproductibilité. Cet oxymore nous semble mettre en avant l'effet de la standardisation et la décadence de la culture dans la société d'aujourd'hui. En effet, les industries culturelles créent des produits de consommation pour lesquels les « masses » sont le dogme de l'industrie culturelle alors que la culture de masse serait *a priori* celle qui émane spontanément des masses et qui se rapproche de l'aspect actuel de l'art populaire. Dès lors, le but des industries culturelles reste avant tout financier : c'est produire du profit aux produits de l'esprit. Mais l'idée de relier industrie et spectacle semble incohérente puisqu'on lie une création à une notion de reproduction de masse. Or, Theodor W. Adorno défend l'idée que le terme « industrie » « ne doit pas être pris trop à la lettre »¹⁹¹ puisque l'artiste conserve une part importante dans la création. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'un développement économique mais aussi culturel. Cependant, dans son ouvrage *Philosophie de la nouvelle musique*, Theodor W. Adorno parle de la « Kulture Industrie » qu'il considère comme une forme de culture dépréciée par rapport à la culture traditionnelle. Selon ce philosophe, il y a une perte de substance qui se crée à travers les industries culturelles malgré une démocratisation de l'art. Notons aussi que l'organisme de l'UNESCO définit l'industrie culturelle comme étant « les secteurs d'activité ayant comme objet principal la création, le développement, la production, la

¹⁹¹ Theodor.W Adorno, cité par André Ducret, « Teddie goes to Hollywood, Du jazz au cinéma : la genèse du concept d'"industrie culturelle" », in Laurent Creton, Palmer et Sarrazac (sous la Direction de) *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*, Édition, Presse Sorbonne Nouvelle, p. 25.

reproduction, la promotion, la diffusion ou la commercialisation de biens, de services et activités qui ont un contenu culturel, artistique et/ou patrimonial¹⁹². » Cela veut dire que désormais, il n'y a plus que la notion de création ou de culture, il y a aussi la notion de commercialisation, de production, de droit et de service mais surtout de droit d'auteur. Nous pouvons citer en terme d'exemple d'industrie culturelle en France : le tourisme culturel, la filière cinématographique, le domaine du livre et de la musique... Or, nous nous retrouvons désormais dans un système de marketing et de vente ; la création pour la création n'existe plus. Elle est plutôt tournée vers la vente de masse et le marché. Tout ce qui est artistique, tout ce qui est métier de la culture peut être, et est une source monétaire. Autre exemple, après la révolution française, les biens royaux sont devenus des biens publics, ce qui a amené à la création du premier musée et à l'ouverture de la culture à un large public. Or, cette notion de bien public peut être remise en question : devons-nous vendre ces biens à l'instar des États-Unis ? Après tout, le Louvre est devenu une marque qui se vend au même titre que n'importe quelle autre marque, il est présenté comme un produit commercial. Nous nous retrouvons alors devant un dilemme où, d'une part nous avons la culture et d'autre part, le marché, le marketing et le commerce. C'est ainsi que nous nous retrouvons avec des « tubes de l'année » en musique et des « bestsellers » en littérature au lieu de mettre en avant la créativité et l'innovation. Rejoignons T. W. Adorno dans sa réflexion, la création sera alors basée sur la production de masse perdant ainsi, d'une part de la qualité pour de la quantité ; et d'autre part de la création pour de la commercialisation. Cependant, l'industrie cinématographique reste le meilleur exemple d'une industrie culturelle qui se tourne essentiellement vers le marketing et où l'acteur lui-même a perdu sa dimension artistique et est devenu un objet commercial au même titre que n'importe quel autre objet. En France, grâce au Centre National de l'art Cinématographique (CNC), le cinéma garde à la fois sa dimension quantitative et qualitative. Il est ainsi soumis à la loi du marché et à la notion qualitative imposée par l'État. En réalité, cela fait partie des différentes modifications apportées par A. Malraux. En rattachant le CNC au Ministère de la

¹⁹² UNESCO, « L'industrie culturelle », définition datant de 2009, [en ligne] consulté le 18/03/2012, disponible sur www.unesco.org.

Culture et de la Communication au lieu du Ministère de l'Industrie et du Commerce, il en a fait un produit culturel avant d'être commercial. Ainsi, nous pouvons dire que la culture rentre de plein pied dans ce qui est économique, industriel... il est d'ailleurs question de projets culturels, de soutiens, de créations, etc. Malgré une perte de création, l'industrie culturelle ouvre la culture à un public nombreux. Une idée préconisée déjà durant le régime de Vichy.

b. Le régime de Vichy

L'idée de mettre en place un système d'implantation régionale défendu jusqu'alors par le comité Rouché, avait germé dans l'esprit de L. Hauteœur et en 1942, alors qu'il était secrétaire général des Beaux-Arts¹⁹³, il va intégrer la proposition du comité Rouché au comité d'organisation des entreprises de spectacles en 1943.

Certes, l'État de Vichy n'a certes pas permis une démocratisation du théâtre et une transformation sociale mais malgré cela, l'idée d'un art communautaire avait une résonance positive sur les hommes du théâtre et a fini par prendre racine avec Jacques Copeau pour en faire « un théâtre de la Nation. Non pas un « théâtre de classe et de revendication¹⁹⁴ », mais un « théâtre d'union et de régénération¹⁹⁵. »

D'autre part, l'État de Vichy se rapproche de celui du Front Populaire puisqu'il vise par ses objectifs affichés, d'une part, à réconcilier le peuple et la culture et d'autre part, à enrichir et à codifier l'administration culturelle. Ainsi, Vichy proposait trois axes réformateurs :

- La décentralisation du théâtre grâce à des troupes subventionnées par l'État et missionnées en province,

¹⁹³ Il est à noter qu'en cette période, le ministère de la Culture n'existait pas encore. Ainsi, être secrétaire général des Beaux-Arts était le grade le plus élevé dans cette administration. D'ailleurs, cette dernière était rattachée au ministère de l'Éducation nationale.

¹⁹⁴ Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire*, Édition PUF, 1941, p. 32.

¹⁹⁵ *Ibidem*

- Une popularisation du théâtre et ce, en créant par exemple des réductions, des prix réduits, des tarifications spéciales associations, etc.
- Et une restructuration des industries culturelles.

Une approche qui semblerait novatrice s'il n'y avait pas la censure massivement appliquée et qui allait jusqu'à interdire les artistes juifs et proscrire les productions non conformes aux « valeurs de la Révolution Nationale »¹⁹⁶. C'est en allant dans ce sens que Serge Added a dit :

« Les interdictions professionnelles sont différentes selon les deux zones, et c'est également vrai de la censure. Dans la zone nord, donc à Paris, les Allemands exercent en effet une censure très stricte. On considère effectivement que, parce que la traduction a été faite par un juif, l'œuvre va produire une influence juive dans la nation. Simplement par le traducteur !

Les auteurs juifs, francs-maçons, communistes et anglo-saxons [...] ou russes sont interdits, et notamment à la fin de la période où il y a une radicalisation de la censure.

En zone Sud, [...] la censure vichyssoise a d'énormes difficultés à s'appliquer. On voit des choses aussi aberrantes qu'une pièce autorisée à la radio et refusée au théâtre¹⁹⁷. »

En représailles à cette massive censure Vichyssoise interdisant aux Juifs, aux Communistes et aux Noirs d'entrer en contact avec le public, ces derniers diffusaient leurs créations à la radio. En appliquant cette censure, Vichy n'a forcément pas réussi à redresser la société française comme il le souhaitait, mais *a posteriori*, permis de mettre en place les premiers édifices d'un État qui se veut culturel.

Ainsi, nous pouvons conclure cette réflexion sur le fait que la quête d'un théâtre populaire ; qui cherchait à « assembler et unir » selon la devise du Théâtre National Populaire ; avait débuté au début du XIX^e Siècle pour être

¹⁹⁶ Collaboration de la Fondation nationale des sciences politiques, *Colloque sur le gouvernement de Vichy et la révolution nationale, 1940-1942, Paris, 1970 : institutions et politiques*, Édition Armand Colin, Paris, 1972, p. 25.

¹⁹⁷ Serge Added, cité par Robert Abirached in *La Décentralisation théâtrale 1, Le premier Age 1945-1958, op. cit.*, p. 51.

accentué, après la Seconde Guerre Mondiale, avec J. Dasté, H. Gignoux, J. Vilar, et bien d'autres. Jean Vilar va même élargir le terme « théâtre populaire » afin qu'il regroupe, à partir de 1960, ceux qui, jusqu'alors étaient considérés comme les déshérités du théâtre. Ce dernier va permettre « de croire en la possibilité d'un rapport direct et immédiat avec le public¹⁹⁸. » Malheureusement, au lendemain de mai 1968, cette tendance a vite désenchanté les hommes du théâtre. La notion de théâtre populaire a alors été abandonnée et les moyens se sont focalisés au profil d'un théâtre plus moderne dans le but de donner plus d'importance à l'artiste.

Dans le sous-chapitre qui suit, nous verrons le rôle de l'État durant la décentralisation du théâtre et ce, à partir des années trente.

II. LE THÉÂTRE ET L'ÉTAT

Jusqu'aux années trente, l'État ne s'était pas inquiété de l'art dramatique et préférait le censurer. Ce n'est qu'avec le Front populaire qu'une véritable politique théâtrale d'État a vu le jour. Celle-ci résulte, sous l'égide du gouvernement Blum, de l'union entre Jean Zay, Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-arts jusqu'en 1939, Léo Lagrange, Secrétaire d'État aux Sports et aux Loisirs et d'une élite intellectuelle qui cherchait à créer un idéal d'une démocratisation culturelle (à laquelle Malraux appartenait déjà). Mais ce n'est qu'à la victoire de la gauche, en 1936, que cette idée s'est développée. D'autre part, il semble qu'il soit

« difficile pour autant de parler d'un véritable type-idéal de politique culturelle (durant cette période), même si l'apport du Front Populaire est incontestable : en ces temps de rigueur budgétaire, l'État ne dispose pas des ressources nécessaires à un réel volontarisme culturel ; il se borne dans la majorité des cas à reconnaître et encourager les initiatives privées ou les structures préexistantes¹⁹⁹. »

¹⁹⁸ Jean Jourdeuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, Édition Hachette Littérature Paris, 1979, p. 12

¹⁹⁹ Groupe Réflex[e]. « La décentralisation culturelle pervertie ». *Revue Cassandre, Supplément au numéro 52*, Paris, mars-avril 2006, p. 15.

Or, dans son livre *L'État culturel, une religion moderne*, Marc Fumaroli, défend la thèse que l'État n'a commencé une politique culturelle qu'à partir des années 1940- 1942.

Nous allons essayer de centrer nos recherches sur cette politique théâtrale à travers le rôle qu'a joué l'État dans la décentralisation et la « révolution » du théâtre.

1. Le rôle de l'État durant la décentralisation du théâtre

Avant de parler de « révolution » théâtrale, il nous semble nécessaire de rappeler que l'influence du comité de Rouché dont on a parlé auparavant, a continué bien au-delà de l'après-guerre. En effet, certaines règles ont été imposées concernant la direction des théâtres telle que l'obligation d'avoir une licence professionnelle dans le domaine, ce qui a permis de faire une sélection qualitative et d'éloigner les profanes. Certes, la loi du 27 décembre 1943²⁰⁰ ne fut pas appliquée sous Vichy, mais elle organise, depuis 1945 et jusqu'alors, le monde théâtral. Cependant, ce n'est qu'avec Vichy que les subventions de l'État firent leur première apparition dans le cadre du théâtre et avec eux, une certaine contradiction politique. En effet, si certaines associations comme *Jeune France* ont bénéficié d'une inexhaustible subvention de l'État, certains artistes et avant-gardistes ont, eux, eu droit à une censure, à une mise à pied, voire l'exécution. Dès lors, si le théâtre était considéré comme une activité privée bénéficiant d'un certain raisonnement libéral, il est loin de la « liberté d'expression » telle qu'on la connaît aujourd'hui. En effet, quand *Jeune France* bénéficiait d'une large subvention, Jean Zay alors membre du Parti radical et ministre de l'Éducation Nationale sous Blum, se faisait écrouer pour être ensuite

²⁰⁰ La loi sur le spectacle du 27 décembre 1943 fu272

t légèrement modifiée en 1945 et pose les principes de réglementations qui encadrent l'activité théâtrale. Le premier article 1-1 précise que seul « une personne qui exerce une activité d'exploitation de lieu de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités » pourra gérer un théâtre. [en ligne] consulté le 25-02-2016, disponible sur www.legifrance.gouv.fr.

exécuté en 1944²⁰¹. Pourtant, l'idée de Jean Zay était révolutionnaire puisqu'il proposait la création d'un Ministère de la Vie Culturelle qui regrouperait l'Éducation Nationale et la Création Nationale. Son dessein qui était à caractère social fut refusé par l'Assemblée. En effet, en cherchant à faciliter l'accès à la culture à un large public, Jean Zay proposait une réforme de l'enseignement et des institutions artistiques et publiques ; ce qui n'a pas été du goût de l'Assemblée.²⁰²

Après la seconde guerre mondiale, les sanctions et la fameuse liste Otto²⁰³, la quatrième république française (1946-1958) reste la première à garantir « l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture²⁰⁴ » ce qui va accentuer à la fois la décentralisation de l'art et sa démocratisation. S'appuyant sur cette idée, la politique culturelle consistait à créer des lieux de spectacle, des centres dramatiques, des centres chorégraphiques, des centres d'arts appelés par la suite : « institutions culturelles ».

Étymologiquement, le mot « institution » renvoie au mot « instituer » qui lui, est défini comme étant « établir d'une manière durable²⁰⁵ » c'est-à-dire que les institutions culturelles sont mises en place d'une manière durable au sein de notre société. Elles regroupent tous les équipements, les structures et les bâtiments qui accueillent des activités culturelles. Ces institutions culturelles sont érigées soit sous forme d'établissements publics, soit d'établissements privés ou juridiques (lieux de spectacles vivants) ou bien sous forme d'institutions qui intègrent en elles-mêmes un ensemble d'artistes. À titre d'exemple, nous pouvons citer

²⁰¹ Olivier Loubes, « Jean Zay ou le destin brisé du front populaire », *Revue L'Histoire* n° 309, mai 2006, p. 68.

²⁰² Rappelons d'ailleurs que la devise nationale « Liberté, Égalité, Fraternité », devenue sous Vichy « Travail, Égalité, Patrie », avait échos dans la politique culturelle.

²⁰³ La liste « Otto », du nom de l'allemand qui régissait la censure sous Vichy, consistait en une liste de noms d'artistes ou auteurs interdits de par leurs confessions juives ou communistes.

²⁰⁴ *Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946*, [en ligne] consulté le 27 mars 2016, disponible sur www.legifrance.gouv.fr

²⁰⁵ *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française*, Édition 2016, France, p. 1344.

les centres d'arts, les centres dramatiques, les musées, les bibliothèques... ainsi que le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) et le Ministère de la Culture et de la Communication (MCC).

Les institutions culturelles sont des lieux vivants faisant partie du secteur public, et contrairement aux industries culturelles, elles n'ont pas affaire à l'économie ni à la production de masse. Elles servent essentiellement d'outils, d'instruments aux collectivités publiques (par exemple l'État, les communes, les régions...) pour mettre en place une politique culturelle.

En effet, l'État a décidé de faire entrer la culture dans sa politique au même titre que la justice, le transport, la défense, etc. ; créant ainsi, en 1959, avec André Malraux, le Ministère de la Culture et de la Communication. Ceci a permis le développement d'une politique culturelle axée sur la sensibilisation pour la culture et la création artistique. Nous pouvons à ce stade définir ce qu'est cette politique culturelle que les institutions culturelles cherchent à conduire.

Une politique culturelle est un ensemble d'usages et d'actions pratiqués dans une société dans le but de satisfaire un certain nombre de besoins culturels. Dans celle-ci, trois grands axes sont privilégiés pour avoir l'argent d'une politique culturelle :

- Le patrimoine et la création,
- La transmission du savoir,
- La démocratisation de la culture.

Cependant, un quatrième axe, celui de la recherche, garde quand même le soutien du ministère. En effet, l'État a cette volonté de relancer le patrimoine, de le préserver et d'encourager la création qu'elle soit professionnelle ou en amateur. Dans le domaine du patrimoine, nous pouvons citer en termes d'exemple plus contemporain, ce que M. Nicolas Sarkozy a dit dans son discours présidentiel :

« Tant que je serais président, il y aura 100 millions d'euros chaque année qui seront alloués à la restauration du patrimoine protégé, classé, inscrit [...] L'effort doit porter sur les grands monuments

emblématiques, les cathédrales, mais aussi le patrimoine des petites communes²⁰⁶. »

Dans le domaine de la création, le Ministère de la Culture et de la Communication intervient principalement dans le domaine professionnel, dans des endroits labélisés qui sont considérés comme une scène nationale et remplissant certains critères artistiques et culturels, etc.

Somme toute, entre ces deux domaines, se trouve le Ministère de l'Éducation Artistique et Culturelle. Ce dernier marie l'amateurisme et le professionnalisme pour présenter l'art et la création artistique aux jeunes publics d'une manière plus originale. C'est-à-dire que le public élève est à la fois acteur et apprenti et fait affaire en même temps à des professionnels du domaine. Ce point est très présent à l'école du TNS, où les élèves sont à la fois apprentis, acteurs, metteurs en scènes et artistes. Aussi, les cours sont souvent présentés par des gens du domaine qui viennent partager leurs connaissances et leurs expériences du plateau aux jeunes apprentis. D'ailleurs, c'est la transmission du savoir, cette mise en réseau du travail des artistes qui va permettre de bien diffuser les créations et toucher ainsi un large public (professionnel, amateur, grand public, « non public »).

Ceci dit, la diffusion des créations reste un problème particulier en France surtout dans le domaine du théâtre où il y a plusieurs créations mais pas assez de diffusions pour rentabiliser et rémunérer les acteurs et le créateur²⁰⁷. Cette notion de démocratisation de la culture a été instaurée par André Malraux en 1959 avec son action culturelle. Pour lui, c'est le contact direct avec une œuvre d'art ou un artiste de renommée qui va créer un choc, une sorte de coup de foudre artistique et réveiller ainsi la flamme d'art qui sommeille en nous. Avec ses institutions culturelles Malraux a fait en sorte que « la culture cultivée », cette « haute culture » — selon les termes de

²⁰⁶ Nicolas Sarkozy, [en ligne] consulté le 15-01-14, disponible sur www.elysee.fr.

²⁰⁷ Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Édition Albin Michel, Bibliothèque histoire, Paris, 2008, p. 48.

Michel Verret — soit accessible à tous²⁰⁸. Mais cette notion de « coup de foudre artistique » a très vite été contrée par Jacques Duhamel. Pour lui, c'est à travers la médiation, l'éducation et le travail que l'on devient artiste : on ne naît pas artiste mais on apprend à le devenir ; rendant ainsi la création artistique plus démocratique que celle de Malraux. Tout comme ses précédents, Jacques Lang, a lui aussi donné de l'importance aux institutions culturelles. En fait, grâce au doublement du budget alloué à la culture²⁰⁹ parfois même multiplié par cinq ou dix selon les différentes disciplines, Jack Lang a mis aussi en place de nouvelles institutions culturelles et des structures pour accueillir l'art et la création artistique permettant en même temps le développement de l'emploi.

Cependant, aujourd'hui, le Français moyen a tendance à se tourner vers les industries culturelles plutôt que les institutions culturelles, c'est-à-dire qu'il est plus porté sur la consommation culturelle à domicile plutôt que de sortir de chez lui pour aller voir dans des lieux culturels : l'art, la création et les professionnels du domaine. En effet, les ménages dépensent plus d'argent pour la culture à travers les DVD, les films, les livres, les lecteurs CD... Actuellement, le français moyen préfère acheter un *home cinéma* et avoir son cinéma personnel plutôt que de sortir et d'aller dans une salle ; acquérir un ordinateur pour télécharger et écouter la musique plutôt que d'aller dans une salle de concert. Autre exemple, la tendance du théâtre d'appartement ou le théâtre à domicile : le spectateur n'a plus besoin de se déplacer pour aller voir un spectacle, c'est « le théâtre » avec ses acteurs, ses comédiens qui viennent chez lui. Notons que le théâtre d'appartement est une nouvelle forme de théâtre, souvent joué par un nombre restreint de comédiens, dans un cadre intime et privé. Différent du théâtre d'art qui est un théâtre de réflexion à critère artistique²¹⁰, le théâtre d'appartement lui, est un

²⁰⁸ Michel Verret, *La Culture ouvrière*, Édition l'Harmattan, Paris, 1996, p. 13.

²⁰⁹ L'intervention de Jack Lang a été un moyen pour l'État français de démontrer son intérêt pour les arts et la culture. Or, le doublement du budget de la culture qui devait atteindre le 1% du budget de l'État, n'a été atteint qu'en 1993, soit, douze ans après l'annonce de J. Lang.

²¹⁰ Cf. Jean-François Dusigne, *Le Destin de la notion de théâtre d'art au XX^e siècle*, [thèse] dirigé par M. Georges Banu, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1995.

théâtre, en premier lieu, de divertissement. Les acteurs revendiquent leur art en transformant la maison en une scène de jeu et en prenant possession, le temps d'une représentation. Cette forme de théâtre permet une proximité avec les acteurs que le théâtre conventionnel n'offre plus, semble être une sorte de résistance qui va introduire le théâtre dans les régions éloignées et permet à certaines personnes d'accéder à cet art (les maisons de retraite, les lieux de vacances, les cités, etc.). Contrairement au théâtre conventionnel, le théâtre d'appartement offre un moment d'échange entre spectateur et acteur où les spectateurs peuvent discuter avec les acteurs, donner leurs avis, critiquer, etc. mais aussi un moyen de substitution à certains aspects de la crise artistique²¹¹.

D'autre part, les médias, eux aussi, soutiennent cette nouvelle tendance à garder le spectateur chez lui. Par exemple sur France 2, il y a une captation du théâtre et une retransmission en direct des pièces jouées. Cette nouvelle perspective rend les institutions culturelles inutiles : Pourquoi aller au théâtre si on peut voir ce même spectacle, en direct à la télévision ? Il est vrai que cette nouvelle approche a un bon côté, celui de la démocratisation de la culture et de l'art ; apporter la culture et la création culturelle à un plus grand nombre de spectateurs et de manière massive. En effet, si le spectacle est présenté dans une salle de théâtre, le nombre du public sera limité aux places disponibles dans cette salle, alors que lorsqu'il est projeté à la télévision, ce sont des millions de gens qui vont pouvoir le voir.

Côté chiffre, France 2 n'arrête pas de battre les records d'audience depuis qu'elle a ajouté « le théâtre en direct » dans sa programmation : La pièce *Oscar* (2008) avec Bernard Tapie a enregistré 3,5 millions de spectateurs français ; et la pièce *Faisons un rêve* (2007) avec Pierre Arditi et Michèle Laroque, a enregistré 5,3 millions spectateurs français²¹². Cependant, il ne faut pas oublier que les institutions culturelles nous permettent d'entrer en contact direct avec une œuvre, avec son créateur : une relation entre

²¹¹ Cf. Sarah Meneghello et Georges Banu, *Le Théâtre d'appartement, un théâtre de crise*, Édition L'Harmattan, Paris, 1999.

²¹² [Inconnu], [en ligne] consulté le 30-05-09, disponible sur www.lematin.ch.

créateur/public qui va donner la connaissance (de l'œuvre et de l'artiste) et la reconnaissance (du public) au travail artistique. Alors qu'avec cette notion de captation du théâtre, il y a une sorte de perte de substance entre le fait d'être devant la télévision à regarder une pièce de théâtre et d'assister réellement à cette pièce. Nous avons d'ores et déjà démontré cette perte artistique que subit toute création industrialisée au profit d'une production de masse. De plus et malgré l'ouverture du théâtre aux retransmissions en direct, le théâtre ne peut être une industrie culturelle.

Ainsi, nous nous trouvons avec une contradiction entre le souhait du pouvoir public à mettre en place une politique publique qui vise la culture à travers ses institutions culturelles et la manière dont consomment les ménages. Il faudra donc essayer de trouver une cohérence entre ce qui est politique culturel et la réalité du marché.

D'autre part, les institutions culturelles, se retrouvent face à une « fatalité » telle que l'a décrite William Baumol, celle de ne pas pouvoir survivre par elles-mêmes. Étant donné qu'il est impossible de remplacer les acteurs par la technologie pour réduire la part du travail, les institutions culturelles se retrouvent avec un déséquilibre entre leur *capital* et leur *travail* d'une part et d'autre part, dans la difficulté de trouver les moyens et les ressources nécessaires (que ce soit humains ou matériels) pour présenter la création artistique telles qu'elles le souhaitent. En effet, en France, l'État reste le premier intervenant dans la culture ²¹³; et même si avec Jack Lang il y a eu de nouveaux intervenants tels que les industries culturelles, les mécénats, etc., qui ont permis des financements croisés de voir le jour ; côté ressources humaines, les institutions culturelles cherchent à faire travailler des professionnels dans le domaine du marketing, de l'organisation... plutôt que des bénévoles, pour mieux représenter l'art.

²¹³ 1% du budget du Ministère de la Culture et de la Communication va à la culture.

En conclusion, ce que nous pouvons retenir, c'est la continuité dans l'action culturelle. Certes, quatre périodes ont marqué l'histoire de la politique culturelle : la période Malraux, la période Jacques Duhamel, la période des six ministres²¹⁴ et la période Jack Lang mais seulement trois grands ministres ont permis le changement. Il s'agit bien là d'A. Malraux, J. Duhamel et de J. Lang. Malgré une approche différente les uns des autres, ils restent néanmoins tous les trois, dans la même logique et la continuité d'un théâtre ouvert à tous, un théâtre public.

2. Le théâtre comme service public²¹⁵

Il a fallu attendre la montée du Front Populaire pour voir les premiers tracés d'une politique culturelle dans laquelle l'État fut considéré comme un intervenant primordial. Comme précédemment démontré, le théâtre des années trente a été marqué par les crises culturelles, économiques et politiques qui avaient ralenti son développement. La concurrence était rude puisqu'il fallait faire face à un nouveau genre de divertissements : la télévision et la radio, le tout, dans un décor de guerre, de suspicion et de censure. Dans une ambiance oppressante et écrasante, le Front Populaire allait essayer de se réapproprier la classe populaire à travers le théâtre. Même si cette initiative fut applaudie par Jean Zay, elle fut automatiquement refusée par le ministère des finances qui ne voyait pas l'intérêt d'accorder un financement pour les théâtres. Ceci pouvait déjà démontrer le dysfonctionnement présent dans cette administration où certains encourageaient le théâtre à se développer quand d'autres n'en voyaient pas l'utilité²¹⁶. De plus, du fait que le théâtre était restreint à la bourgeoisie parisienne et à cause du manque d'intérêt de l'État face aux

²¹⁴ Il s'agit de la période de 1973 à 1981 durant laquelle six ministres ont succédé à Jacques Duhamel. Leur politique est basée sur un mélange entre l'approche d'A. Malraux et de J. Duhamel. Le budget culturel est décidé au Parlement par un vote, souvent à l'unanimité.

²¹⁵ Jean Vilar, *Le Théâtre Service Public*, *op. cit.*

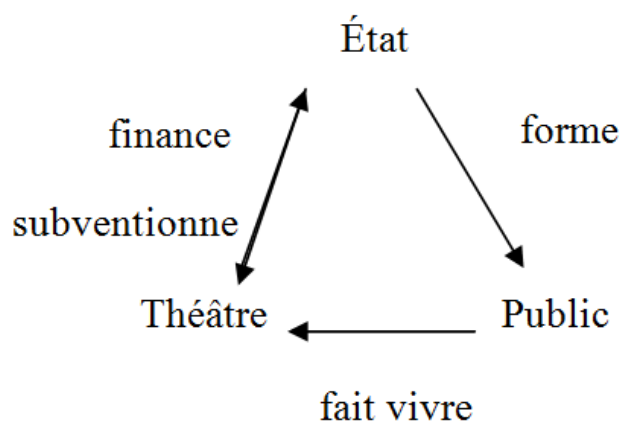
²¹⁶ Ce dysfonctionnement a aussi servi le régime allemand en 1940, qui divisa le pays en deux. L'Alsace devenue Allemande en ces temps là, se verra naître un nouveau théâtre de propagande, appelé « propagandastaffel ». Quant à Gaston Baty, Charles Dullin et Pierre Renoir, ils furent nommés négociateurs pour les théâtres.

innovations théâtrales, les hommes de théâtre ont été obligés de s'adapter afin de pouvoir vivre de leur art. Ainsi, plusieurs hommes du théâtre sont sortis du cadre protecteur parisien pour se diriger vers les compagnies et les villes à proximité. Voyant l'importance de cette décentralisation théâtrale, l'État va chercher, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, à créer certaines institutions culturelles et en réformer d'autres. On voit alors apparaître en 1946 des centres dramatiques en provinces, le Festival d'Avignon en 1947, le Théâtre National Populaire... Ainsi, l'État reconnaissait implicitement l'importance et l'utilité publique du théâtre. Dès lors, le mouvement *Jeune France* était considéré parmi les premières tentatives de décentralisation théâtrale ayant bénéficié d'un financement considérable de l'État. Ayant comme idée primaire de rénover le théâtre français, ce mouvement se divisa en deux groupes : le premier, avec Paul Flamand et Jean Vilar, s'occupera du nord, pendant que le second, avec Pierre Schaeffer, s'occupera du sud. Cette fraction avait permis à diverses compagnies de voir le jour. Subventionnées par l'État et donc censurées, ces compagnies allaient permettre tant bien que mal, la mise en place de plus de sept cents spectacles dans toute la France basés essentiellement sur les pièces de Molière et les farces médiévales. Cette relation entre l'État et le théâtre comme service public a permis la création d'une certaine dynamique artistique. Cette dernière allait chercher dans la créativité et l'inventivité afin de contrer la censure vichyssoise. Ainsi, dans un régime dictatorial, le théâtre avait paradoxalement inspiré un souffle de liberté et cherchait ainsi à réunir l'art et le peuple. Ces interventions reflètent l'esprit des hommes du théâtre des années quarante qui, grâce à leurs détours et leur inventivité allaient accentuer la décentralisation culturelle et faire naître l'idée d'un service public dans l'opinion politique. Mais ce n'est qu'avec Jean Vilar que le théâtre est considéré comme service public et comme une nécessité primaire puisqu'il dit dans son livre *Le Théâtre, service public* :

« Le TNP (Théâtre National Populaire) est donc, au premier chef, un service public, tout comme l'eau, le gaz et l'électricité. [...] le théâtre, s'il n'est pas à la fois et populaire et pathétique, n'est rien. Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que

l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite [...] [et faire ramener à tous,] du petit magasinier de Suresnes à l'imposant magistrat, de l'ouvrier de Puteaux à l'agent de change, du facteur rural au professeur agrégé, les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des mystères, être sevrés²¹⁷. »

Le TNP met ainsi le théâtre en position d'entreprise partenaire de l'État qui cherche à promouvoir un théâtre populaire en « révolte permanente²¹⁸ » puisqu'il devra assurer un fragile équilibre entre le metteur en scène, les artistes, l'œuvre et le grand public. Cet équilibre résulte d'une relation triangulaire entre l'État, le public et le théâtre.



D'ailleurs, Jean Vilar défend l'idée que « dans un État digne de ce mot, politique et théâtre [sont] un mariage nécessaire et d'esprit différent de celui d'une comédienne nationale et d'un homme officiel²¹⁹. » Ainsi, il ne s'agissait pas là d'unir une politique quelconque à un art, mais de faire en sorte que « le théâtre retrouve ses pleines vertus de chant et de beauté²²⁰ » grâce à une politique réfléchie afin de toucher un public plus large. Dès lors, Jean Vilar a démontré que le théâtre ne pouvait être dissocié de l'État puisque ce dernier est le seul capable de financer et d'apporter une aide considérable à une entreprise telle que le théâtre. Pour cela, « rien d'efficace et de durable ne peut être fait dans le domaine du théâtre sans la

²¹⁷ Jean Vilar, *Le Théâtre Service Public*, op. cit., p. 173.

²¹⁸ *Id*, op. cit., p. 173.

²¹⁹ *Id*, op. cit., p. 503.

²²⁰ *Id*, op. cit., p. 504.

collaboration sévère mais compréhensive du politique²²¹. » J. Vilar rajoute qu'il ne s'agit pas d'une subvention ou d'une aide financière, mais d'une « affaire de caractère²²² » nécessaire à tout service public. De plus, J. Vilar avait fait fusionner les mots « national » et « populaire » pour n'en faire qu'un seul et même sens puisqu'il considérait que si le théâtre « est populaire, il appartient aussi à la Nation²²³. » D'ailleurs pour lui, le terme « national » encadrant chaque théâtre « signifie qu'il s'agit d'un service public appartenant à toute la France, à la province comme à Paris, à l'Union française comme à la banlieue parisienne²²⁴ » même s'il s'adresse en priorité aux amoureux du théâtre. Allant dans ce sens, Jean Vilar va mettre en place des prix abordables pour le grand public, une ambiance conviviale avec la possibilité de se restaurer sur place, une qualité dans le choix du programme, un horaire plus adapté faisant ainsi du théâtre un service public accessible au plus grand nombre.

D'autre part, J. Vilar propose une architecture du théâtre innovante qui unisse la scène et la salle encourageant ainsi le spectateur à participer et à sortir de son apathie. De plus, il supprime les inégalités sociales en refusant de jouer dans les théâtres à l'italienne. Dès lors, le théâtre se voulait être un lieu de jonction entre les différentes classes sociales, un service public qui allait, le temps d'une représentation, supprimer les inégalités socioculturelles et sociopolitiques de tous les jours. Cependant, comme à chaque service public, la critique s'était vite emparée du théâtre de J. Vilar et l'avait présenté comme un théâtre de petits bourgeois qui préférerait l'existant à la création. Tout cela n'altère en rien l'idée que J. Vilar a énormément contribué dans la mise en place du théâtre comme un service public reconnu par l'État.

²²¹ *Id. op. cit.*, p. 175.

²²² *Ibidem.*

²²³ *Id. op. cit.*, p. 178.

²²⁴ *Ibidem.*

Lorsqu'André Malraux s'est vu accorder le poste de ministre des Affaires culturelles, sa première action fut en faveur du théâtre. Dès cet instant et en seulement deux ans, les crédits attribués à la décentralisation théâtrale furent triplés et ceux du TNP presque doublés. Cela va évidemment de pair avec l'idée de Malraux de démocratiser le théâtre. Ainsi, en triplant la subvention du théâtre populaire et doublant celle de Jean Vilar, il met en place sa future politique de maisons de la culture. Ainsi, à partir de 1959, André Malraux va mettre en place une politique du théâtre qui permettra à la décentralisation du théâtre et aux théâtres nationaux de s'épanouir financièrement et d'encourager en plus, les compagnies théâtrales et les théâtres privés. Cette aide accordée à la décentralisation deviendra par la suite une évidence dans la politique de l'État. Il dit en ce sens,

« C'est dans le plan de modernisation nationale et dans ce plan seulement que, l'on peut concevoir un développement véritable et durable des affaires culturelles. Il n'y avait pas jusqu'à maintenant de politique culturelle, parce qu'il avait toujours été impossible, sous la IV^e République, de poursuivre une action culturelle d'une année sur l'autre ; désormais l'autonomie du budget des affaires culturelles et son inscription dans un plan de cinq ans permettent de prévoir une continuité²²⁵. »

André Malraux crée ainsi une rupture avec les deux précédentes République et fixe trois objectifs à son ministère : la démocratisation, la diffusion et la création. Il est à noter que l'aide a longtemps été limitée à une aide de la part de l'État. En effet, les villes considéraient les centres et la décentralisation dramatique comme affaire d'État. Ceci vient du fait qu'en 1961 André Malraux a créé le Service de la création artistique suivi en 1967 d'un Centre national d'art contemporain. Parmi les modifications apportées par André Malraux, la nomination de conseillers dans chaque région et la mise en place d'un fonds de soutien pour la création cinématographique. Ce n'est qu'en 1970 que les villes ont commencé à apporter une certaine aide aux centres dramatiques. Avec le ministère de Jacques Duhamel, les actions

²²⁵ Jean-Paul Grasset, *La V^e République, Actes 2006*, Édition Canopé, CRDP, Bordeaux 2007, p. 47

d'André Malraux seront développées et mieux financées dans le seul but d'introduire la culture au cœur de la société et dans la vie de tous les jours. Mais contrairement à la politique d'André Malraux, Jacques Duhamel développe l'idée que toute action ne doit pas être limitée au Ministère de la Culture mais regrouper les autres ministères, les communautés locales, les associations, etc. Dès lors, les subventions ne sont plus cantonnées à l'État et le théâtre devient un service public. Nous retiendrons de ce qui a été dit précédemment les résolutions prises par le gouvernement en ces temps, afin de mettre en place un théâtre à la fois, national, populaire et subventionné. Par ailleurs, Robert Abirached précise que la mission d'un service public est :

« [de] constater que la société a changé, que l'histoire change, mais que l'histoire s'est faite aussi pour être transformée, que nous ne sommes pas des sujets passifs de cette histoire, et que le théâtre, à sa manière, même si les mots peuvent paraître aujourd'hui un peu provocants, peut contribuer à changer le monde ou changer la vie²²⁶. »

Il serait intéressant de voir maintenant, la place et le rôle du TNS lors de cette décentralisation culturelle et la mise en place de ce nouveau service public.

²²⁶ Robert Abirached, « Aujourd'hui et demain », in Jean-Jacques Lerrant (débat dirigé par), « La décentralisation aujourd'hui », *Revue Théâtre/Public* n°80, *Théâtre, décentralisation, États des lieux*, Paris, mars-avril 1988, p. 28.

III. LE THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, CE « LABORATOIRE DU THÉÂTRE PUBLIC²²⁷ »

Bien avant le Théâtre National de Strasbourg, la présence du politique dans le théâtre taraudait l'esprit de Jean-Pierre Vincent et de Jean Jourdheuil ; il fallait choisir la position à prendre face au patrimoine laissé par leurs prédécesseurs et créateurs de la notion de décentralisation théâtrale. Pour Jean-Pierre Vincent, le choix était simple : choisir délibérément l'institution. Il dit en ce sens :

« Pour moi, cela m'a semblé toujours naturel. Je me disais que c'était notre rôle, mon rôle, que j'en avais subjectivement la capacité, que j'avais envie d'hériter, de façon critique et plus ou moins violente, de ce que nos anciens avaient fait [...] [en essayant de faire en sorte que] l'institution ne soit pas à la remorque de recherches menées ailleurs²²⁸. »

Ainsi, Jean-Pierre Vincent ne s'est pas contenté de faire du théâtre institutionnalisé mais à chercher à « introduire la marge dans l'institution²²⁹ » et ce, grâce à un groupe de metteurs en scène, d'acteurs, de scénographes, etc. avec qui il va travailler tout au long de sa direction et qui formera par la suite, le collectif du TNS.

En 1974, le duo Jourdheuil-Vincent a atteint son apogée et l'envie d'un renouveau se présentait chez Jean-Pierre Vincent. Il commença par retourner aux bancs de l'école en compagnie de Peter Brook afin d'élargir son expérience et réapprendre à faire du théâtre. Ainsi, le besoin d'aller vers le TNS était essentiellement un besoin de changement afin d'éviter ce que Jean-Pierre Vincent a appelé le « théâtre figé ». Or, durant cette année, Michel Guy était secrétaire d'État à la culture et avait choisi comme axes pour sa politique culturelle ce qui suit :

²²⁷ Terme emprunté à Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981, op. cit.*, p. 81.

²²⁸ Jean-Pierre Vincent, « Le théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981, op. cit.*, p.82.

²²⁹ *Ibidem.*

- Adopter une approche globale de l'action territoriale,
- Ouvrir de nouvelles voies à la diffusion artistique,
- Mettre l'accent sur la création et la recherche contemporaine,
- Conforter la création cinématographique française,
- Obtenir la compétence sur les questions relatives aux livres et aux bibliothèques,
- Et enfin élargir le champ de la protection patrimoniale²³⁰.

Ces axes consistent à accentuer la relation entre l'État et les collectivités territoriales, à soutenir la création et supprimer la censure. Michel Guy décide même d'introduire la notion de cahier des charges qui va définir les objectifs et les besoins de chaque partie (artiste et institution culturelle) ; et d'obliger les chaînes télévisées et les radios à diffuser, selon un quota précis, des représentations artistiques. Dès lors, son mandat marque un passage important dans l'histoire du théâtre retransmis et présente jusqu'alors, le plus grand nombre de rediffusions de pièces théâtrales. Le secrétaire d'État à la culture va même rajeunir les cadres dirigeants en nommant à la tête de plusieurs théâtres des metteurs en scène tels que : Bruno Bayen, Jean-Pierre Vincent et bien d'autres afin d'apporter de nouvelles approches à un théâtre devenu standardisé.

Dès lors, le choix de nommer Jean-Pierre Vincent comme directeur du TNS s'est imposé de lui-même à Michel Guy. En effet, outre le fait que Jean-Pierre Vincent connaissait déjà Strasbourg et son théâtre chargé d'histoires²³¹, plusieurs de ses acteurs étaient soit d'origine Alsacienne (Michel Deutsch, Bernard Freyd, Dominique Müller, etc.), soit issus de l'école de Strasbourg. Mais ce choix, aussi limpide soit-il pour Michel Guy ; ne l'était pas pour autant pour Jean-Pierre Vincent : il fallait choisir entre

²³⁰ Michel Guy, « Les axes prioritaires de la politique », [en ligne] consulté le 22 janvier 2016, disponible sur www.culturecommunication.gouv.org

²³¹ Rappelons que Strasbourg était annexé au Grand Reich après 1940 et a dû subir le système nazi avec ses censures et ses contraintes plus que le reste de la France. A la fin de la guerre, les théâtres de Strasbourg, Metz, Colmar et Mulhouse furent transformés en théâtres nationaux où l'action première a été de faire du théâtre français !

un théâtre protégé par ses subventions et un théâtre enfermé dans son passé. C'est à partir de ce moment que la rupture se fait entre le duo Vincent/Jourdheuil. Ainsi, Jean-Pierre Vincent choisit de partir accompagné d'une partie de l'équipe alors que Jourdeuil préfère rester au Théâtre de l'Espérance et d'intervenir, plus tard, au TNS comme metteur en scène.

Dès le début de sa direction, Jean-Pierre Vincent a été confronté à une difficulté institutionnelle imposée illicitement par le ministère : celle de ne pas créer d'emploi fixe. En effet, suite à la décentralisation des troupes, plusieurs groupes artistiques permanents ont vu le jour. Ceux-ci ont subi par la suite divers problèmes sociaux et économiques lors de leur séparation. Afin d'éviter que l'histoire ne recommence, le ministère a donc demandé, officieusement, à ce qu'aucun poste ne soit permanent. Un ordre que Jean-Pierre Vincent n'a évidemment pas respecté :

« J'ai pris une partie du budget de production du TNS, je l'ai transformé en emplois permanents, je suis allé voir M. Brajot et je lui ai dit en substance : " j'ai créé des emplois permanents, virez-moi ». Ni lui, ni Michel Guy ne m'ont viré et le groupe artistique permanent s'est constitué²³². »

Ce groupe constitue dès cet instant le collectif artistique du TNS avec lequel Jean-Pierre Vincent va sortir le théâtre de son cadre habituel. Certes il était difficile de faire accepter l'idée d'appartenance à une institution à des artistes qui se considéraient comme « anti-institutionnels²³³ » selon les termes de Jean-Pierre Vincent, à l'image de Bernard Chartreux, Michel Deutsch, André Engel, Dominique Müller, etc. Ainsi, face à ces artistes qui ont connu et approuvé l'approche de Gignoux, il fallait réapprendre à écouter et prendre en considération les avis des uns et des autres afin de devenir cet « ambassadeur attentif à tout et à tous²³⁴ » qu'exigeait ce

²³² Jean-Pierre Vincent, cité par Robert Abirached, in *La Décentralisation théâtrale 4, Le temps des incertitudes 1969-1981*, op. cit. p. 84.

²³³ *Ibidem*

²³⁴ *Ibidem*.

collectif d'artistes. Cette recherche de dramaturgie a permis au collectif du TNS d'offrir des pièces marquantes dans l'histoire du théâtre. Certes, les premières pièces, comme *Germinal*, avaient littéralement vidé la salle et contribué à « la diminution statistique du public dans les théâtres publics dans les années soixante-dix²³⁵ » mais avait aussi permis la création d'un nouveau public. Ce dernier allait bénéficier par la suite, d'un nouveau genre de théâtre : le hors les murs.

Ces pièces, présentées comme une série d' « O.T.N.I²³⁶ » par André Engel, étaient basées toutes sur le thème du voyage et de la controverse, « une nécessaire résistance contre la montée en puissance des maisons de la culture, des centres d'action culturelle²³⁷. » L'urgence était donc de sortir de ces théâtres conventionnels afin de mener le spectateur vers une nouvelle situation inédite : celle d'un vrai voyage. Pour ce faire, il fallait réaliser « une mise en œuvre hors les murs, hors la scène, assignant aux spectateurs une place, des déplacements, multipliant leurs points de vue, mettant en jeu son corps, entraînant une saisie forcément plus émotionnelle de l'histoire, dans l'espace et le temps²³⁸ » faisant ainsi du spectateur « le centre du spectacle » selon les propos d'André Engel. De plus, à cause du rôle qu'a joué l'État dans le développement culturel, il est devenu « normal » d'aborder la création artistique du point de vue de l'éducation. Désormais, avec Jean-Pierre Vincent, il s'agit de mettre en place une expérience de la représentation, de revenir ainsi à une sorte d'expérience individuelle du spectateur. Dans une institution culturelle à proprement parlé, il fallait donc mettre en place, selon les mots de Jean-Pierre Vincent, une « politique anti-

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ André Engel, terme qui signifie Objets Théâtraux Non Identifiés, Propos recueillis par Hervé Guilbert pour le Quotidien *Le Monde* du 11 mai 1982, cité par Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*, [thèse] dirigé par M Georges Banu, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Études théâtrales, novembre 2009, p. 534.

²³⁷ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, *op., cit.*, p. 20.

²³⁸ Christine Cohendy, « Portrait d'André Engel », [vidéo] diffusé par le CDN de Savoie en 1997, [en ligne] consulté le 23-06-2015, disponible sur www.lesarchivesduspectacle.net

culturelle²³⁹. » Or, après mai 68, l'art était étroitement lié à la notion « pédagogico-culturelle²⁴⁰ » où chaque création, chaque intervention artistique devait forcément avoir un but pédagogique. Dès lors, et pour contrer cette idée là, il fallait faire un « geste violent, lui-même profondément pédagogique, qui était de faire de la contre-pédagogie²⁴¹ » à travers le jeu. Dans son livre *Homo Ludens*, Johan Huizinga met en avant la dualité du jeu et de l'apprentissage. La thèse de ce livre montre que le jeu est une réalité fondamentale du développement humain. Ainsi, la notion du jeu ne peut pas se réduire, elle est la conduite permanente de l'être humain, une conduite traduite dans la compétition, l'activité artistique... Elle se caractérise par l'absorption de l'individu dans cette création et se caractérise par le désintéressement et le plaisir de celui qui joue. Alors pourquoi ne pas utiliser ces caractéristiques, qui, apparemment sont inscrites dans les fondements de l'Homme pour le mener, avec le jeu, à mieux comprendre le théâtre et, par la même occasion, la morosité de sa vie ? C'est dans cette logique que les créations du TNS vont chercher à aller au-delà de la limite du théâtre conventionnel et que les pièces *hors les murs* vont quant à elles, pousser le spectateur à devenir acteur de la pièce qu'il est censé venir regarder. Ainsi, si avec *Baal*, il est ce voyageur attendant sur le quai, le moment où il va embarquer ; avec *Kafka, Théâtre-Complet*, il devient juge du spectacle des troubadours tenant ainsi le droit de vie et de mort sur ces gens là.

Or, le spectateur lambda, est comme l'ouvrier de Marx, celui-là même qui est contraint et exploité, celui qui ne comprend pas le lien entre le travail et la valeur du travail ; ce spectateur, quant à lui, ne connaît pas, ou plutôt, refuse de voir, le lien entre le théâtre et la valeur du théâtre. D'ailleurs, nous pouvons dire que ce spectateur lambda, ce spectateur passif, qui va au théâtre juste pour sortir et aller au théâtre, n'est que le fruit de cette

²³⁹ Jean-Pierre Vincent, cité par Robert Abirached, in *La Décentralisation théâtrale 4, Le temps des incertitudes 1969-1981, op., cit.*, p. 88.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p.86.

²⁴¹ *Ibidem.*

industrie culturelle, cette « perte de l'aura²⁴² » selon les termes de Walter Benjamin, qui a *formaté* l'esprit du spectateur vers une standardisation du théâtre. Il lui fallait donc une nouvelle approche pour contrer cette situation, il n'est plus « que deux yeux et deux oreilles »²⁴³ qui vont juste regarder et écouter ce qu'on leur présente devant eux ; ils devient « le centre du spectacle » pour André Engel et une part entière de ce spectacle. Ils vont ainsi :

- Se déplacer en dehors du théâtre architectural,
- Se déplacer à l'intérieur de la scène de jeu et de ce nouveau lieu théâtral,
- Et voyager au sens propre comme au figuré grâce aux pièces proposées en *hors les murs*.

C'est d'ailleurs au moment où Patrice Chéreau essayait d'abattre les murs du théâtre de Nanterre-Amandiers avec sa pièce *Combat de nègre et de chiens* par une mise en scène bi-frontale, que le TNS se dirigeait vers le *hors les murs*. Ainsi, quand pour l'un, les spectateurs vivaient dans un monde cinématographique, pour l'autre, les spectateurs étaient au cœur de la pièce et participaient à sa création²⁴⁴. Il est certain que dans les deux situations, il y a eu une interaction entre le spectateur et l'acteur à travers l'expérimentation : Chéreau expérimentait la proximité du spectateur de l'acteur, alors que Jean-Pierre Vincent, lui, mettait en jeu la représentation elle même.

Dans les deux cas, une sorte de « corps à corps » a lieu entre les spectateurs et les acteurs faisant de la scène, un lieu de confrontation entre les deux.

²⁴² Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. De l'allemand de Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, p. 78, in Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, Édition Septentrion Presses Universitaires, Villeneuve d'Ascq, 2015, p. 179.

²⁴³ André Engel, [débat] « L'image dans le langage théâtral », Retranscrit par Michèle Raoul-Davis, *Revue Théâtre/Public*, n°32, *Théâtre, image, photographie*, mars-avril 1980 mars-avril 1980, p.15.

²⁴⁴ Patrice Chéreau, « *Combat de nègre et de chiens*, février 1983 », in Sylvie De Nussac, *Théâtre Nanterre-Amandiers : Les Années Chéreau 1982-1990*, coll. « Le spectateur français », Édition Imprimerie Nationale, Paris, 1990, p. 26.

C'est pour fuir les structures théâtrales et vivre une nouvelle expérience que le TNS, guidé par André Engel, a cherché à quitter le théâtre s'opposant ainsi aux conventions et au bâtiment architectural. Ce mur était pour eux une délimitation psychologique et une séparation entre les spectateurs et les acteurs au même titre que ces nouvelles captations du théâtre. Il fallait que le spectateur se retrouve face aux deux mondes confondus : le réel et le fictif. Nous verrons plus en détail ce point à travers la réaction des spectateurs du TNS.

IV. DU BRECHT AU TNS

On s'accorde à dater les débuts de Jean-Pierre Vincent au théâtre à son entrée dans le groupe théâtral du Lycée Louis-Le-Grand ; il y rencontre Patrice Chéreau. Avec lui, il passe de la scène du lycée à celle du Grand Théâtre Municipal de Sartrouville et s'initie à B. Brecht et au théâtre allemand. Il dit dans ce sens : « J'avais commencé à travailler sur des bases brechtiennes partielles avec Chéreau et je pensais qu'il fallait aller plus loin²⁴⁵. »

Il serait intéressant de présenter B. Brecht avant de parler de sa façon de voir le théâtre.

Né en 1898 dans une famille bourgeoise et de religion protestante comme sa mère, B. Brecht écrit sa première pièce théâtrale *La Bible* à quinze ans, qui sera par la suite, une référence durant toute sa carrière. À dix-huit ans, il met de côté ses poèmes patriotiques et se lance dans l'écriture critique du patriotisme et de la propagande. Un an après, il se lance dans des études de philosophie et de médecine afin d'échapper au front. Dès lors, il commence à s'intéresser au théâtre de Frank Wedekind²⁴⁶ et au mouvement

²⁴⁵ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani *op. cit.*

²⁴⁶ Le théâtre de Frank Wedekind était provocateur et critique. Malgré les diverses censures qu'il subissait, l'artiste s'est armé de divers procédés dramatiques afin de critiquer directement la société bourgeoise.

spartakiste²⁴⁷ et crée alors les pièces *La Noce chez les petits bourgeois* et *Spartakus, Tambours dans la nuit* en 1919. Durant les années qui suivent, B. Brecht enchaîne les écrits et les créations, met en place un comité de rédaction²⁴⁸ et s'intéresse de près aux œuvres de Marx. Mais en 1939, après la montée d'Hitler au pouvoir, B. Brecht décide de quitter Berlin et se voit ainsi exilé durant douze ans. Déchu de sa nationalité allemande et voyant ses œuvres brûlées, B. Brecht s'installe tour à tour à Prague, Vienne, Paris et bien d'autres villes avant de retourner à Berlin-Est en 1951. Il explique son retour par son besoin d'accentuer le caractère politique de ses œuvres et dit en ce sens : « dans la ville A, on se rendait utile pour moi et dans la ville B on avait besoin de moi. Dans la ville A, on me pria à table, mais dans la ville B on m'invitait à la cuisine²⁴⁹. » Allant dans ce sens, la critique est devenue une invitation au théâtre brechtien. Sachant que B. Brecht est mort en 1956, son théâtre est devenu une référence mais l'intérêt pour ses œuvres et ses mises en scène n'a fait que s'accroître après sa mort. Cependant, il est difficile de différencier entre l'étude de l'œuvre brechtienne et ses mises en scène proposées. En effet, le texte n'est qu'un élément parmi d'autres du théâtre épique de B. Brecht et même si elle a été longtemps mal comprise, la dramaturgie brechtienne ne se limite pas uniquement au concept de *distanciation*. En effet, il ne s'agit pas là seulement de mettre une distance entre le spectateur et le jeu des acteurs ; l'approche Brechtienne cherche plutôt à mettre fin à l'illusion théâtrale et à encourager ainsi le spectateur à réfléchir par lui-même. Allant dans ce sens, nous pouvons dire que, puisque dans un espace théâtral traditionnel il n'y a plus de découverte, B. Brecht cherche à mélanger le fictif au réel de façon à ce que le spectateur n'ait plus cette approche frontale qui caractérisait tant

²⁴⁷ Le mouvement spartakiste est un mouvement social et communiste allemand, fondé par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg en 1916. Ce mouvement défend deux idées principales : l'arrêt de la guerre et le pouvoir au conseil ouvriers. En 1919, ce mouvement met en danger le gouvernement en s'emparant de Berlin. Après cet exploit, les fondateurs de ce mouvement sont arrêtés et exécutés.

²⁴⁸ Le comité de rédaction servira à la publication d'œuvres collectives. Il est composé d'Élisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Emil Burri et Slatan Dudow.

²⁴⁹ Jacques Bersani, Michel Autrand, Jacques Lecarme et Bruno Vercier, *La Littérature en France depuis 1945*, Édition Bordas Paris- Bruxelles – Montréal, 1970, p. 720.

le théâtre traditionnel. Grâce à des monologues et des panneaux indicatifs, B. Brecht cherche à créer un jeu entre acteur et spectateur. Il va jusqu'à compliquer le jeu des acteurs, proposer de fausses perceptions au spectateur et de nouvelles réécritures du texte. Ceci a permis l'enrichissement de la lecture de la pièce et de faire ressortir le parallèle présent entre le monde réel et le monde fictif.

De plus, l'approche brechtienne consiste à présenter des pièces théâtrales simples à comprendre s'adressant ainsi à un plus large public. Cette approche est définie comme étant « une technique de jeu qui favorise l'activité du spectateur, grâce notamment au caractère démonstratif du jeu de l'acteur²⁵⁰. » Nommé « distanciation » ou « effet V », ce terme « *Verfremdungseffekt* » est utilisé par Chklovski en 1917 mais n'est repris par B. Brecht qu'en 1936. Ce dernier ne se limite pas à un simple emprunt du terme mais va jusqu'à l'enrichir. Désormais, le *Verfremdung* de B. Brecht c'est de

« prendre le contrepied du processus d'*Entfremdung*, c'est-à-dire du processus d'aliénation de l'homme dans la société d'exploitation et selon les lois de celle-ci ; c'est, littéralement, engager un processus de « désaliénation » en donnant « aux événements où les hommes se trouvent face à face l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent l'explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas simplement naturels²⁵¹. »

Dès lors, cette distanciation se fait sur tous les niveaux de la représentation : la mise en scène, le jeu des acteurs, le décor, etc. Ainsi, l'approche brechtienne consiste à s'adresser directement aux spectateurs, à jouer du côté de la salle, à mettre en avant des problèmes sociaux ou politiques, etc. Elle doit permettre de créer des pièces dans le contexte idéologique propre à leurs époques et de sortir le spectateur de son état passif : il ne s'agit plus de contempler une situation mais plutôt de réfléchir son statut de spectateur et son rôle dans la société.

²⁵⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 35.

²⁵¹ Bernard Dort, *Théâtre réel, essai de critique 1967 - 1970*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 120

Il est à noter que dans son remodelage du théâtre traditionnel, B. Brecht a mis en place une nouvelle approche de la représentation que Bernard Dort définit comme étant « une transformation du théâtre de l'intérieur²⁵². » Il dit en ce sens :

« Il [B. Brecht] a construit autour de la boîte scénique une sorte de bloc technique qui tient plus de l'usine que de l'appareillage théâtral de la fin du XIX^e siècle. A la simplicité, à l'élémentarité apparente de la scène épique correspondent ainsi la complexité et la technicité de ce bloc à machines qui, visiblement, débordent le cadre de scène. Le lieu épique en devient un espace transformable à volonté. »²⁵³

Ainsi, B. Brecht a réussi à relier les coulisses à la scène, les décors se doivent donc de « montrer le processus qui les a produits. Ils doivent éduquer le spectateur, l'amener à avoir un regard sur son propre regard, bref, l'aider à devenir plus conscient²⁵⁴. »

Allant dans ce sens, Jean-Pierre Vincent utilise cette technique dans ses différentes mises en scène. À titre d'exemple, dans *Germinal*, la séparation scène/salle et scène/coulisse est abolie. C'est ainsi que les poteaux des coulisses deviennent partie intégrante de la scène afin de servir de décors aux divers tableaux de la pièce. Dès lors, la séparation se fait dans l'imaginaire du spectateur ce qui permet au théâtre de s'étendre au-delà de la limite du visible. Restant dans le même esprit, *Penthésilée* reste un excellent exemple puisqu'il n'y a aucune limite entre la scène et la salle. En effet, la décoration empiète sur la salle, la « neige » recouvre les sièges, la buée trouble la vision du spectateur et le son est tellement bas que les spectateurs doivent tendre l'oreille pour discerner entre les bruits et le texte. Cette expérience de la représentation confirme l'approche brechtienne dans l'implication de l'esprit du spectateur dans la fiction du théâtre.

²⁵² Bernard Dort, « Le lieu de la représentation épique », *Revue Travail Théâtral*, n°27, *L'espace de la représentation*, Carmelo Bene, à Gennevilliers, Brecht, *Le conteur*, 1977, p. 39.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Jean Jourdeuil, *Un Théâtre du regard : Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Édition Christian Bourgois, Paris, 2002, p. 20.

Inspiré par K. Marx et G.W.F. Hegel et influencé par Erwin Piscator²⁵⁵, B. Brecht n'hésite pas à s'inspirer des répertoires populaires comme pour sa pièce *Mère courage* (1939), mais aussi d'auteurs et dramaturges reconnus comme Shakespeare, Rimbaud pour sa pièce *Têtes rondes et Têtes pointues* (1931) et bien d'autres. Cette désacralisation du théâtre a créé un renouvellement dans l'appropriation d'une scène par le spectateur. Or, dans les années 1950 à 1960 l'approche Brechtienne a été mal comprise par certains metteurs en scène qui n'ont pas cherché à créer un nouveau théâtre mais se sont contentés d'imiter le style de B. Brecht. Jean-Pierre Vincent souligne ce fait en disant :

« Je pensais que c'était cette sorte de cure, de gymnastique corrective qu'il fallait imposer au théâtre français pour qu'il s'améliore, et qui passait par l'Allemagne et par B. Brecht, n'était pas suffisante. On n'avait pas fait cela suffisamment ²⁵⁶ »

Cette réflexion sur B. Brecht, Jean-Pierre Vincent l'intensifie lors de sa rencontre avec Jean Jourdheuil. Tous les deux réunis, ils cherchaient « à faire passer réellement le théâtre français par des questions de l'ordre de celles qui se traitaient au Berliner Ensemble dans l'entourage de Brecht²⁵⁷. » Or, cela n'a pas duré longtemps puisqu'après les événements de mai 68 le duo Vincent-Jourdheuil a poussé la pensée critique Brechtienne bien au-delà pour en faire une critique « port[ée] sur elle-même²⁵⁸. » Certes, B. Brecht était présent dans le travail de Jean-Pierre Vincent à travers le choix des sujets discutés, le jeu des acteurs... mais il y avait aussi toute sa carrière d'acteur, de metteur en scène, toutes les rencontres qu'il avait faites qui l'avaient, elles aussi marqué et avaient sûrement influencé son travail. C'est ainsi que Jean-Pierre Vincent disait :

²⁵⁵ Metteur en scène allemand et appartenant au parti communiste d'Allemagne, Erwin Piscator avait une approche à la fois politique, critique et conceptuelle du théâtre. Son approche sera la base de la réflexion brechtienne.

²⁵⁶ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani *op. cit.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

« Il y a eu une sorte de fin d'époque. En France le XIX^e Siècle a duré jusque vers 1968 ! Évidemment, des chercheurs comme André Gorz se sont aperçu de cela avant nous et ont écrit des livres expliquant que le travail et les travailleurs prenaient une toute autre fonction, que le "bon" ouvrier, à savoir le soviétique, n'était pas l'avenir du monde ; et même dans sa version allégée brechtienne, c'était un problème ! Il s'est formé petit à petit une critique de Brecht. Mais vous savez, quand on a passé ses années de formation de façon très intense sur ces questions là, même si on les critique, même si on change de position, on les porte toujours en soi. Au fond, toutes les étapes artistiques de ma vie vivent aujourd'hui dans mon travail, je suis toujours brechtien même si je suis autre chose aussi et autre chose... C'était une histoire qui ne dépendait seulement pas de nous, c'était une histoire d'époque²⁵⁹. »

Au-delà de B. Brecht, il n'est plus question de « faire une confrontation entre marxisme et socialisme bourgeois, [...] [mais de] mettre à l'épreuve la représentation²⁶⁰. » Désormais, il ne suffit plus de regarder la pièce, le spectateur est obligé de la vivre au même titre que l'acteur. Grâce à *Germinal*, Jean-Pierre Vincent ouvre le chemin à un nouveau théâtre et lui fait franchir par la même occasion à la fois à l'étape brechtienne et le dépassement de cette étape. En effet, aussi subtile soit elle, la présence de l'approche brechtienne est ressentie dans *Germinal* : il évoque des sujets sociaux d'actualité, à savoir le statut de l'ouvrier en premier lieu et la pornographie en second lieu. D'autre part, la désillusion du théâtre conventionnel se concrétise à travers le jeu des acteurs. Ceux-là même qui font primer dans certaines scènes la narration sur le jeu et mettent en scène la réalité telle qu'elle est. Une réalité que nous retrouvons dans la pièce *Le Palais de Justice* et développée en première partie de cette thèse. Désormais, le théâtre raconte une scène plutôt que de la matérialiser et le spectateur se voit obligé de prendre des décisions parfois en opposition avec la scène qui se déroule comme quitter le théâtre en pleine représentation, gifler un acteur ou encore, répondre au jeu par le jeu.

Les metteurs en scène offrent ainsi une pièce théâtrale où la représentation et le réel se mêlent et se confondent.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS (1975-1983)*, op. cit., p. 17.

Il faut rappeler que Jean-Pierre Vincent s'est retrouvé transporté dans un cadre théâtral dès ses seize ans. En voulant accompagner un de ses amis à une audition, il s'est vu octroyer un modeste rôle. Entouré d'autant d'acteurs et de spécialistes, Jean-Pierre Vincent s'est vite enivré par l'odeur du théâtre et le jeu des acteurs. Bien encadré, Jean-Pierre Vincent a cherché à s'améliorer, se dirigeant ainsi vers les œuvres de B. Brecht. Cherchant à mieux le comprendre, il s'est intéressé à la philosophie et à la relation entre le théâtre et la vie. Cette notion est toujours présente dans ses créations :

- Inspiration de la vie de tous les jours, comme la pièce *Le Palais de Justice*,
- Superposition des créations inspirées de la littérature à la vie actuelle à l'image de *Penthésilée*, *Germinal*...

La présence de Bernard Sobel était primordiale pour la carrière de Jean-Pierre Vincent. En effet, Sobel a passé quatre ans au Berliner Ensemble après la mort de B. Brecht pour y effectuer des études de cinéma. Il y signe son premier spectacle et repart après à Paris au côté de Jean Vilar, en 1961. Il fonde ainsi le Théâtre/Public en 1974.

Le travail de Jean-Pierre Vincent est une critique directe envers la petite bourgeoisie et les convictions dominantes du XX^e siècle. Il était nécessaire pour lui de parler de la situation politique que vivait la France. Puisque l'extrême droite était en train de s'installer dans la société avec son idéologie de refus et de rejet qui cherche à diviser le pays. Dans une France qui sortait à peine d'une guerre, la notion de fascisme était prédominante chez l'extrême droite. Il fallait donc en parler et réagir à ce « raz-de-marée d'imbécilité réactionnaire²⁶¹ » selon ses dires. Il devait travailler *L'Affaire de la rue de Loucine* en compagnie de Patrice Chéreau sauf qu'ils n'avaient ni la même approche ni la même réflexion sur la pièce. Pour Chéreau, il fallait faire le lien entre les personnages de *L'Affaire de la rue de Loucine* avec les personnages de *La Maison Tellier* de Guy de G. Maupassant ;

²⁶¹ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, op. cit., p. 14.

reliant ainsi la bourgeoisie à une maison close. Vincent, quant à lui, considérait la pièce comme une critique de l'exubérance et l'affluence des expressionnistes allemands. Allant dans ce sens, les pièces étaient exagérées : le maquillage poussé à l'extrême met en avant la laideur et la dysmorphie des costumes rejoignant ainsi l'approche brechtienne.

La logique aurait été de mettre en scène les œuvres de B. Brecht, or, une telle pratique aurait nécessité une grande troupe et des moyens financiers importants. Chose que certaines troupes n'ont pas forcément. En effet, il est plus judicieux, pour certains théâtres, de mettre en scène plusieurs pièces pour la saison que d'en mettre en scène une seule. C'est dans cette optique que Jean-Pierre Vincent a choisi de sortir le théâtre de son cadre habituel à l'image de la culture brechtienne, sans forcément être obligé de mettre en scène B. Brecht lui-même, avec des pièces moins gourmandes en temps et en énergie. Ainsi, comme « Brecht et ses assistants avaient réécrit les classiques, qu'ils avaient sorti des grands classiques des formes et des idées qui s'y trouvaient de manière latente²⁶². » L'équipe du TNS va ainsi essayer de suivre l'exemple de B. Brecht en mettant en avant des idées parfois secondaires ou indirectes comme étant idées principales de la pièce. Ainsi, ils mettent en avant des aspects et des idées qui semblent parfois loin du texte initial et qui sont souvent rejetés par les spectateurs. Dès lors, au même titre que B. Brecht, Jean-Pierre Vincent a sorti les grandes œuvres littéraires de leur cadre habituel, d'une forme dite classique vers une nouvelle adaptation et une réécriture toujours moderne par rapport à son temps. C'est ainsi qu'il met en avant des idées implicites, souvent inexprimées par les metteurs en scène. À l'image de B. Brecht, il utilise la mise en scène pour rendre les idées claires et formulées. Il s'agit là de mettre en scène un théâtre critique, polémique, violent qui va transposer le théâtre au delà du théâtre de B. Brecht.

Il faut noter qu'il ne s'agit point de copier la création brechtienne mais de s'en inspirer et de la dépasser. Ainsi, Jean-Pierre Vincent est allé au delà de

²⁶² *Op. cit.*, p. 16.

la vision brechtienne vers une vision beaucoup plus esthétique et sensuelle du théâtre questionnant ainsi l'œuvre. En ce sens, il va s'intéresser au processus de création de ladite œuvre. Il était donc nécessaire de contextualiser les pièces que nous allons étudier puisqu'elles s'inscrivaient forcément dans un dispositif qui faisait appel aux sens du spectateur. De plus, chaque sentiment fait forcément appel à un souvenir ; ainsi, voir, écouter, toucher, ressentir, c'est faire passer le spectateur par un espace riche en expérience. Le regard du spectateur va ainsi donner un sens à la pièce.

Pour B. Brecht, il ne suffit pas de faire du théâtre pour le théâtre, mais de faire réagir les gens, les spectateurs, de les pousser à voir le théâtre autrement. Il y avait chez B. Brecht une sorte de pratique du théâtre dans laquelle il était question de repenser le théâtre. Il faut noter que Jean-Pierre Vincent ne s'est pas servi de B. Brecht pour le copier, il ne s'agit pas là de faire simplement du B. Brecht, mais de s'en inspirer pour améliorer la pratique du théâtre. L'approche brechtienne est ainsi présente dans le TNS à travers une analyse forte de réflexion et un jeu d'acteurs poussé parfois à l'extravagance.

Cela dit, Jean-Pierre Vincent différencie le *jeune Brecht* et le *Brecht adulte* dans lequel, le *jeune Brecht* ne semble pas être influencé par le système d'une « dialectique matérialiste » selon les propos de Jean-Pierre Vincent. Cela dit, le *Brecht adulte* ne dérange pas pour autant J-P. Vincent dans le sens où son théâtre reste toujours dialectique, voire activiste et provocateur ; ce qui mène souvent vers un travail extrême sur les formes. En effet, il était question d'accentuer les détails (costumes, maquillage, etc.) afin de perturber la vision du spectateur. Dans un siècle où on se trouve avec divers mouvements sociaux et artistiques, le théâtre se trouvait dans une monotonie et une sorte de standardisation de l'art qui, pour un domaine artistique était un moyen de tuer l'art. La standardisation de l'art et principalement du théâtre, était telle qu'il devient *automatique* de créer des pièces les unes comme les autres, entrant toutes dans le même moule, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Le spectateur se retrouve alors dans une

position de spectateur passif face à un théâtre *tel qu'il doit être*. Or, Jean-Pierre Vincent cherche à faire vivre la pièce chez le spectateur, à combler un vide laissé par les institutions. Il était donc question de composer de nouvelles pièces qui ne parlent pas du passé mais plutôt de la situation actuelle ! Le tout en s'inspirant de l'approche brechtienne afin de ramener le spectateur à penser sa position et à réagir avec son entourage. C'est de là que viens l'idée de s'occuper d'un théâtre au complet ; c'est-à-dire que l'équipe artistique n'était plus sous la coupe d'un producteur. Cela lui donne plus de liberté de création, certes, mais leur occasionne aussi des inconvénients d'organisation et de financement. C'est ainsi que Jean-Pierre Vincent s'est retrouvé directeur du TNS. Cette nouvelle position allait lui permettre de créer un théâtre exceptionnel.

Dès lors, dans un théâtre riche de son histoire et de son architecture, Jean-Pierre Vincent va chercher à influencer sur le devenir du TNS et de son public. Or, diriger ce genre de théâtre est une responsabilité accompagnée de certaines obligations qui peuvent entamer la liberté d'un artiste. En effet, le TNS comporte en son sein une école d'arts dont il faut aussi se charger. L'objectif était donc de pouvoir diriger le théâtre, l'école et mettre en scène des pièces aussi innovantes que possible. Il s'agit là d'une approche osée et inattendue de la part de Jean-Pierre Vincent : sachant que ses convictions s'opposent aux institutions, se retrouver à la tête d'un théâtre institutionnalisé est un challenge pour Jean-Pierre Vincent ! Il ne fallait surtout pas tomber dans le piège d'un théâtre standardisé. Il fallait combattre cette notion d'institution de son intérieur pour pouvoir réussir à la transformer.

POLITIQUE ET POÉTIQUE DU TNS

Dans cette première partie nous avons essayé d'avoir une approche théorique afin de comprendre la démarche artistique choisie par le collectif du TNS.

Dans une ville réunissant les prémisses nécessaires pour accueillir un théâtre non conventionnel, le TNS s'affiche comme une révolte artistique. Seul théâtre national se situant hors de Paris, il est le fruit d'une politique théâtrale de décentralisation lancée par Jeanne Laurent et développée par la suite par André Malraux. Cependant, nous avons essayé de démontrer que la décentralisation avait débuté bien avant le XX^e siècle.

Les centres dramatiques nationaux n'en sont donc que le résultat.

Un retour sur l'évolution de ce mouvement nous a semblé nécessaire pour comprendre le besoin du collectif du TNS de sortir hors du théâtre en tant que bâti et de mettre ainsi en relief la différence entre le théâtre de rue et le *hors les murs* proposé par le Théâtre National de Strasbourg.

Il nous a aussi semblé important de s'attarder sur la notion de spectateur, de son rôle, de sa place au théâtre puisqu'il est le centre de cette politique théâtrale de décentralisation et au cœur même de la recherche du TNS.

À partir du moment où le terme spectateur est né, il n'a cessé d'évoluer. Parfois *public* parfois *spectateur* et rarement *auditeur*, le terme prête à confusion. Avec l'évolution de la scénographie, il est passé de cet « homme assis »²⁶³ qui se contente de regarder passivement une scène, à ce spectateur « actif » qui va soit partager la scène avec l'acteur, soit participer

²⁶³ Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, op. cit., p. 341.

à la création de la pièce. Cela suppose l'idée de se détacher de sa place habituelle de simple spectateur de théâtre, de ces « assis » pour devenir pleinement le « spectateur émancipé » dont parle Jacques Rancière. Cela suppose aussi une recherche de la théâtralité à travers de nouvelles pratiques artistiques et l'exploration de nouveaux espaces de représentation, soit des représentations *hors les murs*.

En ce sens, les représentations *hors les murs* sont les plus visiblement perturbatrices, celles qui vont à la fois sortir le spectateur du théâtre conventionnel et changer la fonction principale d'un espace pour le transformer en scène. Cette approche va bousculer la pratique théâtrale et rompre avec la position statique du spectateur et la frontalité à laquelle il s'est habitué. Cependant, si les représentations *hors les murs* offrent une nouvelle approche théâtrale et une nouvelle relation au spectateur, la frontalité et la séparation « scène/salle » restent palpables. Certes, elles sont différentes de la position qu'offre un théâtre à l'italienne où le spectateur est assis face à une scène de jeu ; mais dans ce nouveau style de représentation, la séparation reste symbolique. L'un comme l'autre, le spectateur et l'acteur se retrouvent dans un système contradictoire. Chacun reconnaît le rôle de l'autre sans pour autant le nier. L'acteur est démystifié, le spectateur lui, devient partenaire de jeu et de création. Une théâtralité qui déstabilise le spectateur et développe sa « perception créatrice²⁶⁴. »

Nous avons ainsi essayé de démontrer que les choix politiques dont parle notre première partie sont adossés à une poétique et à des choix esthétiques que nous allons développer dans la deuxième partie de notre recherche à travers l'analyse des pièces *dans les murs* et *hors les murs* du TNS.

²⁶⁴ Denis Bablet, « Le lieu, la scénographie et le spectateur », *Revue Théâtre/Public*, n° 55 *op. cit.*, p.21.

2^{ÈME} PARTIE

LE THÉÂTRE NATIONAL DE
STRASBOURG À TRAVERS SES CRÉATIONS

« Rien ne développe l'intelligence comme les voyages »

Émile Zola

CHAPITRE 1

L'œuvre en scène, Théâtre « dans les murs »

Nous avons choisi de vous faire voyager à travers les créations *dans les murs* et *hors les murs* du TNS. Nous débiterons avec les pièces *dans les murs* du TNS où notre choix s'est porté sur l'étude et l'analyse des pièces qui ont été réalisées et mises en scène par Jean-Pierre Vincent. Cela regroupe sept pièces sur un total de seize. Nous nous intéresserons donc aux pièces suivantes : *Germinal*, *Le Misanthrope*, *Forces Irlandaises (Palais de la guérison)*, *Vichy-Fictions (Violences à Vichy)*, *Le Palais de Justice*, *Peines d'Amour Perdues* et *Dernières Nouvelles de la Peste*. À travers l'analyse de ces pièces, nous essayerons de répondre à la problématique suivante : comment dépasser la limite architecturale d'un espace prédéfini dans un théâtre à forte structuration historique ? Comment se jouer dans l'espace de l'espace lui-même ? Ceci nous permettra, nous l'espérons, de mettre en évidence, tout au long de cette recherche, d'une part le discours maintenu sur ce « nouveau public » que le TNS va tenter de créer et d'autre part, la relation du théâtre à l'État.

Loin du théâtre conventionnel où tout est fait pour flatter le public, le collectif du TNS va essayer d'arracher ce spectateur à son cadre habituel. Fini le temps où il reste assis, dispensé de réfléchir, regardant au loin le jeu des acteurs ; désormais, il est invité à apporter un regard neuf, une réflexion et une participation active au spectacle. Ainsi, tout au long de ces huit saisons, le TNS va transgresser les règles du théâtre, innover pour que chaque spectacle soit une œuvre d'art.

GERMINAL, UNE POUDRIÈRE THÉÂTRALE – OCTOBRE

1976

« Nous sommes ici pour faire des œuvres d'art, les œuvres les plus avancées possible²⁶⁵. »

Jean-Pierre Vincent

Lors de la première saison (75-76), Jean-Pierre Vincent bouleverse le théâtre tel qu'il était connu, en présentant *Germinal* au grand public. Il ne s'agit pas là d'une pièce de théâtre au sens propre du mot, mais d'un « projet sur un roman²⁶⁶ », en outre, celui de Zola.

1. Selon Zola :

Publié en 1885, *Germinal* raconte l'histoire d'Etienne Lantier, un jeune homme qui se retrouve à travailler – dans des conditions effroyables – dans la mine au Nord de la France. Il est logé chez les Maheu, une famille de mineurs et tombe amoureux de leur fille, Catherine. Cette dernière est l'amante de Chaval, un ouvrier brutal et alcoolique qu'elle se refuse de quitter pour Lantier.

A l'opposé de cette vie de misère et de labeur, se trouve la famille de Monsieur Grégoire, un actionnaire de la Compagnie et père de Cécile. Lorsque la Compagnie annonce une baisse des salaires, Lantier convainc les ouvriers de faire une grève dans l'espoir d'avoir une société plus équitable. Mais la grève se déroule mal et se termine en un affrontement entre les

²⁶⁵ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, op. cit., p. 20.

²⁶⁶ Jean-Pierre Vincent, « *Germinal*, d'après Émile Zola, projet sur un roman », *TNS Actualité* n°19, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, octobre 1975, p. 1.

mineurs et les soldats et se traduit par la mort de Maheu. Suite à cela, certains mineurs acceptent de reprendre le travail sans se douter un seul instant qu'un ouvrier anarchiste avait saboté la mine. Plusieurs mineurs y trouvent ainsi la mort. Enfermé dans la mine, Chaval provoque Lantier qui finit par le tuer. Catherine, quant à elle, finit par céder aux avances de Lantier et meurt dans ses bras.

Libéré de la mine, Lantier s'en va avec l'espoir de voir un monde paritaire.

2. Approche analytique

La saison débute avec un *Germinal* explosif, une « poudrière²⁶⁷ » selon l'expression de Jean-Pierre Vincent. Bousculant ce public bourgeois, le TNS va, dès le début, délimiter les lignes d'un théâtre paradoxalement indépendant des institutions. La pièce est réalisée en 1975 par le collectif du TNS soit cinq metteurs en scène et dix-sept acteurs. Une approche jusqu'alors innovante.

Ainsi, durant six mois, l'équipe du TNS va décortiquer le roman, l'analyser, en discuter pour en faire une pièce de théâtre composée de trois actes et de cinq tableaux. Ce travail d'équipe, que nous allons retrouver tout au long de notre recherche, va être représentatif de cette période. Chacune des pièces étudiées bénéficie d'un travail d'équipe, une réflexion qui réunira les metteurs en scène, les dramaturges, les acteurs... soit un collectif d'artistes autour d'une même œuvre. Mais pourquoi débiter avec *Germinal* ? Tout d'abord, pour Michel Deutsch, *Germinal* est « un classique de la littérature française [...] c'est le premier "grand" roman où la classe ouvrière fait irruption²⁶⁸ » et évoque à la fois les situations politiques, sociales et culturelles de son siècle. Par la suite, la pièce est représentative de la situation du XX^e siècle où « le goût post-soixante-huitard pour une classe

²⁶⁷ Jean-Pierre, entretien réalisé par Hanène Othmani *op. cit.*

²⁶⁸ Michel Deutsch, « Chutes, entretien au magnétophone du 02 septembre 1975 », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman*, Édition Christian Bourgois éditeur, Paris, 1975, p. 105.

ouvrière pré-marxiste, une classe ouvrière avec son idéologie propre, autonome, spontanée²⁶⁹ » prime. D'ailleurs, Jean-Pierre Vincent fait le parallèle entre la vie des ouvriers du XIX^e siècle et celle de la société du XX^e siècle en disant :

« *Les conditions de vie* faites à la classe ouvrière par les bourgeois philanthropes du XIX^e siècle se sont trouvées généralisées à l'ensemble de la société par la suite. Le coron du XIX^e siècle est le lieu d'expérimentation de notre "métro-boulot-dodo". Les héritiers des mineurs de *Germinal*, ce ne sont pas seulement les ouvriers d'aujourd'hui, mais l'ensemble de la population. (...) À travers ce minimum commun, auquel nous nous limitons, il s'agit d'échapper à la vie uniquement littéraire de cette histoire, pour livrer sur le théâtre (dans l'amphithéâtre) les derniers lambeaux d'une vie que nous connaissons²⁷⁰. »

Tableau 1 : Fiche technique de la pièce *Germinal*

<p><u>Réalisation :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Pierre Vincent, - André Engel, - Dominique Muller, - Bernard Chartreux, - Michel Deutsch. <p><u>Écriture :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Michel Deutsch, <p><u>Décors et costumes :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Patrice Cauchetier - Nicky Rieti. 	<p><u>Acteurs :</u></p> <p>Jean Badin, Claude Bouchery, Philippe Clevenot, Christiane Cohendy, Jean Dautremay, Yveline Dautremay, Evelyne Didi, Yves Ferry, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Laurence Mayor, Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer, Jean Schmitt et Hélène Vincent.</p> <p><u>Un spectacle de :</u></p> <p>Jean Badin, Jacques Blanc, Claude Bouchery, Patrice Cauchetier, Hervé Cellier, Bernard Chartreux, Philippe Clevenot, Christiane Cohendy, Christine de Conninck, Jean Dautremay, Yveline Dautremay, Michel Deutsch, Evelyne Didi, André Engel, Yves Ferry, Michèle Lindenberg, Laurence Mayor, Dominique Muller, Sylvie Muller, Nicky Rieti, Alain Rimoux, Laurent Sandoz, Jean-Jacques Scheffer,</p>
--	---

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 107.

²⁷⁰ Jean-Pierre Vincent, « En guise d'avertissements », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman*, *op. cit.*, p. 7.

	Jean Schmitt, Karel Trow, Hélène Vincent et Jean-Pierre Vincent.
--	--

En ce sens, si Zola a cherché à représenter la classe ouvrière surexploitée par le capitalisme, le collectif voit à travers cette œuvre, une culture populaire à la dérive. Finalement, à l'image de Zola qui « [a] écrit *Germinal* pour les "grandes personnes" (...) qu'il faut dépayser et qu'il s'agit moins de divertir que d'éduquer, de rendre attentives²⁷¹ », le TNS va lui aussi « éduquer » ce public pour finalement, réussir à créer son nouveau spectateur.

Mais en cherchant à transposer le roman en théâtre, le collectif s'est retrouvé face à une nouvelle difficulté : l'absence de personnages. Michel Deutsch souligne ce point lors d'un entretien enregistré et retranscrit dans l'ouvrage collectif *Germinal, projet sur roman* puisqu'il dit en ce sens : « il n'y a pas de "personnages", il n'y a que les descriptions d'un milieu et la série d'effets produit sur un tenant lieu de "personnage" plongé dans ce milieu²⁷². » Cherchant le moyen de construire une action, le collectif du TNS va donc porter son intérêt d'une part sur la description et d'autre part, sur l'auteur du roman. Pour ces artistes, Zola semble influencé par le style naturaliste présent au XIX^e siècle ce qui l'empêche d'avoir une approche réaliste de la condition des ouvriers et confie donc à Michel Deutsch le soin d'écrire un texte de théâtre basé sur l'œuvre de Zola et qui ne serait pas une transplantation mais une projection du roman sur la scène théâtrale²⁷³. Non loin d'être une tâche facile, M. Deutsch va porter son attention sur « le geste

²⁷¹ Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman*, op. cit., p. 111.

²⁷² Op. cit., p.119.

²⁷³ Michel Deutsch, « Les rapports de pouvoir qui traversent les corps », (entretien) in Jean-Pierre Sarrazac, « L'Écriture au présent », *Revue Travail Théâtral* n°24-25, *Stein à Berlin, Vincent à Strasbourg, Bayen à Toulouse, Au quotidien à l'histoire, dramaturgies françaises*, juillet-décembre 1976, p. 94.

d'écriture²⁷⁴ » plutôt que sur « la parole vive²⁷⁵ » de cette classe d'ouvriers. Il s'agirait donc de représenter une réalité qui leur était inconnue. L'intérêt se porte alors sur les sentiments et la vie au quotidien des mineurs et de leurs familles et quel meilleur exemple que celui représentant la Maheude préparant un café ou discutant avec son mari de la situation économique de leur famille. Une scène du quotidien qui pourrait paraître anodine mais que le collectif du TNS va s'empresser de mettre en scène afin de « mettre l'accent sur l'intolérable d'une situation, d'une condition²⁷⁶ » : celle des ouvriers en premier et celles des spectateurs en second.

La pièce annonce donc un changement radical dans la représentation avec un nouveau sujet d'intérêt, celui du spectateur.

D'entrée, l'affiche du spectacle annonce un changement dans les prérogatives du TNS : il ne s'agit plus de montrer la mine, le dur travail des mineurs ou encore la révolte, mais uniquement deux ouvriers assis sur un banc en train de discuter entre eux. C'est une manière subtile d'annoncer aux spectateurs qui iront dorénavant écouter une histoire et non plus la voir.

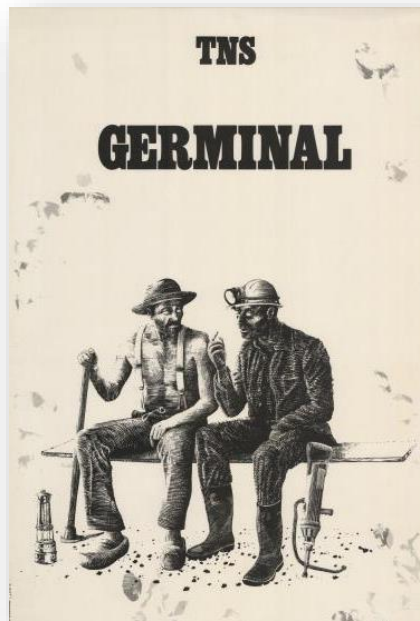
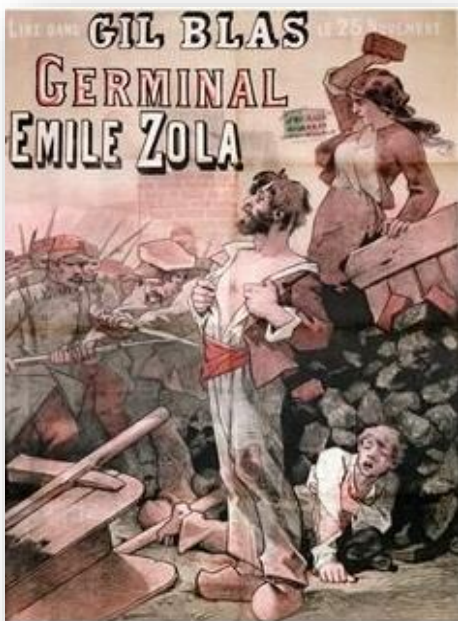


Figure 11 : Annonce de la
274 **parution de Germinal en 1884 –**

²⁷⁵ Ibidem. © Archives du TNS

²⁷⁶ Op. cit., p. 96.

**Figure 12 : Affiche du spectacle
Germinal au TNS – © Archives du TNS**

La pièce débute par une attente de quelques minutes durant lesquelles le spectateur est confronté à un plateau presque vide et à un décor simple. Un mur de briques orne le fond de la scène avec, de part et d'autre, quelques piliers pour le soutenir. Sur ces derniers sont marqués à la craie des chiffres et des lettres. Il y a aussi quelques bancs et un plafond en toile de fer qui est le seul détail rappelant la mine tant décrite par Zola. C'est ainsi que *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* publie sous la plume de Roger Kiehl :

« Si représenter le grouillement de "Germinal" avec dix-huit interprètes peut sembler une gageure, dans un décor unique de surcroît, l'hyperbole et la rhétorique de Zola passent évidemment, elles, à la moulinette. (...) les meurtres de Chaval, de Cécile, du soldat, la mutilation de Maigrat, le tragique de la grève, les morts de la famille Maheu, etc., ne sont qu'à peine évoqués²⁷⁷. »

En effet, la pièce débute lorsque Philippe Clévenot, Jean Schmitt et Jean Dautremay prennent place sur la scène formant deux groupes de personnages totalement opposés : d'une part, les ouvriers mal habillés qui restent de longues minutes silencieuses et de l'autre, le Docteur Vanderhagen avec ses vêtements de bourgeois et son texte riche. Ce déséquilibre prémédité entre les deux groupes et un plateau presque nu, a mis à rude épreuve l'image que se faisait le spectateur jusqu'alors du théâtre. Avec son prologue, le Docteur Vanderhagen va présenter les personnages et annoncer d'entrée, le regard que porte Zola sur les ouvriers :

« Je les connais tous. Depuis l'indicible jour de leur naissance jusqu'à l'automne de leur vie d'habitants industriels des ténèbres. Je les connais mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. [...] Les gens qui vivent profondément enfoncés dans la terre, je pourrais, par exemple, inventer leurs caractères, leurs passés...vous voyez ce que je

²⁷⁷ Roger Kiehl, « Germinal, autour d'une polémique », *TNS Actualité*, n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 4.

veux dire : inventer la vie de ces gens...à condition qu'ils se taisent²⁷⁸ ! »



Figure 13 : Avec Philippe Clévenot, Jean Schmitt et Jean Dautremay

- © Sabine Strosser

La pièce ne ressemble en rien au *Germinal* de Zola, du moins, celui que les spectateurs s'attendaient à voir. Alors, dans une ville qui se dit éloignée des pratiques théâtrales parisiennes, *Germinal* est « un travail mémorable qui a vidé [littéralement] la salle²⁷⁹. » Sur six cents spectateurs seulement cinquante sont restés jusqu'à la fin. D'ailleurs, la scène de la toilette des mineurs a causé le plus grand départ de spectateurs. Dans cette scène et durant quelques minutes, nous voyons les mineurs, placés au centre et aidés par les femmes, se déshabiller lentement pour prendre leur bain. Un couple de spectateurs a d'ailleurs envoyé une lettre à Jean-Pierre Vincent : « on nous impose cette scène vulgaire, ce qui est pire que les films " pornos ",

²⁷⁸ Michel Deutsch, « Germinal d'après Émile Zola », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman, op. cit.*, p. 3.

²⁷⁹ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani *op. cit.*

où nous savons ce qui nous attend. La liberté du spectateur est tout simplement violée²⁸⁰. »



La scène est représentative de la vie au quotidien des mineurs, le détail d'une vie commune aux mineurs et aux spectateurs. Mais mettre ainsi le réel en scène va inciter le spectateur à regarder attentivement son réel et éventuellement, son comportement.

Figure 14: La toilette des mineurs – © Sabine Strosser

Cependant, c'est loin d'être un hasard si cette équipe a choisi de mettre en avant le corps nu durant cette scène. Pendant les années 1970, la pornographie a explosé en France à travers le cinéma et la littérature, créant alors des tensions sociales et de grands débats. Des textes de lois ont même été écrits afin de limiter la production de la pornographie et de taxer au maximum les cinémas concernés²⁸¹. Or, loin de cette idée, le corps nu présenté par Jean-Pierre Vincent n'est pas une invitation à la pornographie mais représente un costume à part entière. D'ailleurs, si les vêtements représentent les règles du théâtre *comme il se doit* et que la société inculque, la scène pourrait symboliser une libération de ce conditionnement, un « nettoyage » de notre esprit afin d'accepter le nouveau théâtre que le

²⁸⁰ Un couple d'étudiants, « Germinal porno!! M. Vincent veuillez accepter notre sincère pitié », *TNS Actualité* n° 20, *op. cit.*, p. 4, Cf. Annexe II - 1.

²⁸¹ Il s'agit de la loi n° 75-1278 du 30 décembre 1975 de Finances pour 1976. Elle implique, dans le cas d'une industrie cinématographique française, un prélèvement de 20% des bénéfices des productions pornographiques ou incitant à la violence. Dans le cas d'une industrie étrangère, la taxe varie entre 150 000 F et 300 000 F soit entre 23 000 € et 46 000€.

collectif du TNS s'apprête à nous offrir. Pour ainsi dire, « à des spectacles neufs doit s'adapter un regard neuf²⁸² » capable de lire au-delà d'une scène.

D'autre part, dans une institution théâtrale telle que le TNS, *Germinal* est la première pièce d'une longue liste de créations qui va permettre à Jean-Pierre Vincent d'échapper à la normalisation de l'institution, même si le refus a été la première réaction à laquelle il s'est confronté. Allant dans ce sens, il dit lors de notre entretien :

« J'avais réuni plusieurs dramaturges ainsi qu'André Engel, qui était autrement fou que moi. J'avais la capacité à la fois de les réunir, de les aider à se parler entre eux et de les aider à accepter l'institution tout en la dépassant. C'était un travail considérable, [...] j'ai réuni une poudre avec l'idée d'innover et ça a mal commencé²⁸³. »

À travers cette union d'artistes s'illustre le besoin de changer le théâtre. Une expérience de la représentation qui va amener la théâtralité au-delà d'une simple pratique théâtrale.

Outre la scène de la toilette des mineurs, toute la mise en scène de *Germinal* est sévèrement critiquée. Ainsi, Le journal *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* va plus loin et décrit le texte comme un « grouillement » dans lequel « l'hyperbole et la rhétorique de Zola passent évidemment, elles, à la moulinette. [...] Une lecture de Zola de laquelle on n'aurait retenu qu'un vague ennui, puisque l'épopée liée à l'œuvre en est forcément absente²⁸⁴. » Or, selon les propos de Jean-Pierre Vincent la presse régionale se ne contente pas de critiquer : « il y avait [aussi] des appels au lynchage dans la presse régionale qui ont duré dix-huit mois²⁸⁵. »

Cependant, chacune des modifications apportées au texte de Zola est une modification réfléchie qui permet non pas de soumettre la pièce aux exigences du théâtre mais d'emmener le théâtre dans le roman. A titre d'exemple, les metteurs en scène ont choisi de ne pas montrer la mine.

²⁸² André Gunthert, *Le Voyage du TNS (1975-1983)*, op. cit., p. 11.

²⁸³ Jean-Pierre Vincent, Entretien réalisé par Hanène Othmani op. cit.

²⁸⁴ Jean-Pierre Vincent, « Réponse de Jean-Pierre Vincent », *TNS Actualité* n°20, op. cit. p. 3.

²⁸⁵ Jean-Pierre Vincent, Entretien réalisé par Hanène Othmani op. cit.

Mettre un décor représentant la mine sous-entend qu'ils connaissaient cet endroit, or, comment décrire un endroit qui leur est méconnu ? La mine est donc restée dans les coulisses et dans le hors-scène. Le spectateur pouvait entendre le bruit qui en émane, le chahut des ouvriers, mais à aucun moment — exception faite du plafond en toile de fer — il ne pouvait la voir. D'ailleurs et en prenant Zola comme référence, Dominique Muller dit en ce sens :

« Fondamentalement il est en situation de considérer les gens qu'il étudie comme étant avec lui dans un rapport de pure extériorité ; il reconnaît entre eux et lui une "essence" humaine identique, il n'empêche qu'il est dans un rapport de réelle extériorité par rapport à ces gens-là. Il est en état de juger, classer, analyser. [...] Mais il y a cette même capacité à penser que la description de la chose elle-même – plus que le sentiment qu'elle nous inspire – suffit. Nous, on refuse de parler d'une chose qui ne nous implique pas.

L'esthétique générale du spectacle doit bien montrer que, quoi qu'on fasse, on est impliqué par la perspective du toubib²⁸⁶. »

Cela signifie qu'il y avait un manque à combler. Il fallait donc que les acteurs racontent l'histoire qui s'y déroule. Ainsi, au lieu de mettre en scène la révolte des mineurs, ce sont leurs femmes qui la racontent.

²⁸⁶ Dominique Muller, « Bandes, chutes, entretien au magnétophone », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman*, op. cit., pp.117 - 118.



Figure 15 : Les femmes des mineurs – © Sabine Strosser

Ce qui semble marquant aussi dans cette représentation c'est cet « appel à une identification au malheur²⁸⁷ » que nous retrouvons dans le discours des mineurs. À travers la répétition de certains textes tels que « nous sommes de pauvres gens²⁸⁸ », les personnages semblent être face à une fatalité dans laquelle ils plongent aussi le spectateur. Dès lors et pour éviter d'augmenter ce malaise, le collectif du TNS choisit de chanter la scène de la grève plutôt que de la jouer,

« les chœurs des mineurs et des femmes prennent alors la pose et entonnent sur une musique de Karel Trow [...] un récit où les naïvetés du style ouvrier se marient mal avec les subtilités d'un récit épique choral à la Brecht. Le spectacle tourne au tableau vivant, avec des

²⁸⁷ Jean-Pierre Vincent, « En guise d'avertissements », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman*, op. cit, p. 7.

²⁸⁸ Bernard Dort, « À la recherche de Germinal », *Revue Travail Théâtral* n°22, janvier-mars 1976, p. 94.

mouvements de foule, soigneusement désordonnés, entre chaque épisode²⁸⁹. »

Bernard Dort défend la thèse que cette scène chantée fait référence à l'Union chorale de Lyon qui a chanté en 1885 « Germinal, chœur à quatre voix d'hommes²⁹⁰ » et dont nous retrouvons les paroles et le début de la partition dans le livre *Germinal, projet sur roman*. Cependant, ni le texte ni la musique n'ont été repris par le collectif du TNS.

Ces changements apportés à *Germinal* n'ont fait qu'accentuer le rejet exprimé par la presse régionale. En ce sens, *La Voix du Nord* écrit : « On est loin du style épique à grande mise en scène cher à Robert Hossein... ici nous le disons avec tristesse, c'est raté²⁹¹. » Pourtant, ce sont ces choix esthétiques qui vont permettre à Jean-Pierre Vincent de remettre en question la théâtralité et de dessiner ainsi les prémices d'un nouveau spectateur.

Autre scène qui a, elle aussi, marqué l'esprit des spectateurs est la scène des Maheu, avec Michèle Foucher et Bernard Freyd où la tendresse et la complicité au sein de ce couple a dépassé le simple jeu de l'acteur. D'ailleurs, cette scène, à l'image de toute la pièce, représente le partage. Partage d'une situation difficile, partage d'un moment de complicité, partage d'une condition de vie... qui sont l'aboutissement d'une « nouvelle manière de faire du théâtre²⁹² », selon l'expression de Bernard Dort.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 95.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Jacques Blanc, « La domestication de la vie », *TNS Actualité* n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 4.

²⁹² Bernard Dort, « À la recherche de Germinal », *Revue Travail Théâtral* n°22, *op. cit.*, p. 93.



Figure 16 : Les Meheu - © Sabine Strosser

Dans ce travail d'équipe, le collectif du TNS se lance dans une nouvelle expérience théâtrale où chacun va mettre à contribution sa connaissance qu'il soit acteur, metteur en scène, scénographe... à la recherche d'une théâtralité capable de représenter une position sociale et éventuellement, une position politique. Or, en confiant à Michel Deutsch le soin de réécrire le texte, le collectif du TNS va mettre en avant le manque d'objectivité face à la classe ouvrière et interroger ainsi le rôle que peut avoir le théâtre des années soixante-dix.

Conséquence des événements de mai 68 et de l'échec d'une politique de décentralisation, *Germinal* est le reflet d'une transformation artistique qui rejette la notion de *mimesis*. En ce sens, Jean-Pierre Vincent va chercher à faire exister le réel sur scène plutôt que de le représenter, ce que Dominique Muller énonce comme « la

représentation entre guillemets plutôt que la représentation produit du montage²⁹³. » Cette recherche de la théâtralité va permettre à ce collectif d'artistes de pousser la réflexion au-delà de la représentation et de s'interroger sur la place et le rôle du spectateur. Bousculant les habitudes de ce dernier, chaque silence et chaque scène est une invitation à la participation que Bernard Dort développe ainsi :

« Ce silence et cette attente ne sont-ils là que pour nouer l'attention du public et signifier à celui-ci qu'il va aussi avoir son rôle à jouer : on ne lui en mettra pas plein la vue et les oreilles, il y aura des blancs, des silences, des "trous", et ce sera à lui de compléter, de terminer, à son gré, le tableau ? En fait, il y a de tout cela dans ce silence et cette attente²⁹⁴. »

Germinal annonce donc le début d'une saison bouleversante qui rompt avec le théâtre conventionnel et invite le spectateur à s'autocritiquer. Elle est la première d'une longue liste d'expériences théâtrales qui va mettre à rude épreuve le spectateur du TNS.

En mars 1976, le TNS présente sa deuxième pièce *Dimanche*²⁹⁵. Avec une mise en scène de Dominique Muller en collaboration avec Philippe Clévenot et un texte écrit par Michel Deutsch en collaboration avec Dominique Muller, elle est la continuité de cette expérience théâtrale. *Dimanche* raconte l'histoire d'une majorette de l'Est de la France qui, pour réussir un concours de danse, va s'entraîner jusqu'à la mort. Entre un décor minimaliste, une juxtaposition de thèmes et un texte haché, la pièce est d'une radicalité telle qu'elle va elle aussi vider littéralement la salle et pousser les spectateurs à annuler leur abonnement. En résumé, Jean-Paul Chambas a opté pour un décor minime avec un espace blanc donnant sur un chemin de terre et symbolisant la fable. Un décor qui s'oppose au choix du texte puisque là où le décor raconte une histoire, le texte lui, annule toute possibilité de dialogue. D'ailleurs, ce manque de dialogue va être décrit par Bernard Dort comme suit :

²⁹³ Dominique Muller « Bandes, chutes, entretien au magnétophone », in Daniel Lindenberg, Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch et Jacques Blanc, *Germinal, projet sur un roman, op. cit.*, p. 125.

²⁹⁴ Bernard Dort, « À la recherche de *Germinal* », *op. cit.*, p. 90.

²⁹⁵ Cf. Annexe II - 2.

« il n'y a plus enracinement du jeu du comédien dans les actions quotidiennes du personnage ; il y a, d'une part, un récitatif de paroles soigneusement blanchies, neutralisées, et, d'autre part, des gestes et des signes ; entre eux, pas de lien évident, nécessaire (fut-il critique)²⁹⁶. »

Ajouté à ce manque de dialogue, l'actrice principale était soit dos aux spectateurs, soit dans les coulisses. Ce qui au premier regard pouvait donner l'impression d'un déracinement entre l'acteur et le personnage et d'une « impression de vérité hallucinante²⁹⁷ », était en réalité une approche avant-gardiste pour apprendre au spectateur à écouter un texte.

En mai 1976, le TNS présente sa troisième et dernière pièce de la saison, *Baal*.²⁹⁸ Mise en scène par André Engel, elle est l'une des premières expériences *hors les murs* du TNS et va permettre à A. Engel d'apporter un regard neuf à la création et emmener les spectateurs dans une nouvelle expérience théâtrale. Dans cette pièce, A. Engel va embarquer ses visiteurs dans un voyage réel au-delà du théâtre bâti.

Durant toute la première saison, le collectif du TNS avait bouleversé le théâtre avec ces créations. Ainsi, dépassant l'œuvre initiale, le collectif allait poser les jalons d'un « théâtre exemplaire²⁹⁹. » Construit sur un long travail de recherche et de réflexion, chaque pièce est une remise en question du théâtre conventionnel et une préparation du spectateur à une nouvelle étape de sa *renaissance*. Mais le théâtre se doit d'être rentable et dans un souci économique, l'équipe va revenir à des créations à l'apparence classiques et plus faciles à reproduire en tournée.

²⁹⁶ Bernard Dort, « L'écart du quotidien », *Revue Travail Théâtral*, n° 24-25, juillet-décembre 1976, p. 76.

²⁹⁷ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 19.

²⁹⁸ Cf. Annexe II - 3.

²⁹⁹ Jean-Pierre Vincent, « Un document exemplaire pour un théâtre exemplaire », *Revue A.T.A.C.-Informations*, juin-août 1979, p. 41.

LE MISANTHROPE – JANVIER 1977

Alceste et l'absolutisme

Sans compter *Chatterton*³⁰⁰, mise en scène par Jean Jourdheuil (novembre 1976) et après une saison difficile et des salles désertiques, Jean-Pierre Vincent choisit de débiter sa nouvelle saison (76-77) avec *Le Misanthrope* de Molière. Une pièce qui devait, de par son titre, attirer les spectateurs.

1. Selon Molière

En 1666, Molière présente pour la première fois sa pièce au Palais-Royal. Contrairement aux principes du siècle, elle est une création libre et non une commande du roi. Dans un cadre socioculturel encourageant l'honnêteté, les aspirations se tournent vers un idéal d'homme aux qualités morales irréprochables. Avec *Le Misanthrope*, Molière aspire à mettre en exergue les mœurs de son époque. En effet, l'honnêteté était devenue un artifice servant les apparences pour une meilleure intégration dans la société. À travers ses personnages, il va essayer d'apporter une nouvelle approche de l'honnêteté. D'entrée, le titre de la pièce et le choix des personnages suggèrent une contradiction et un éventuel affrontement que ce soit avec l'autre ou avec le personnage lui-même. En effet, étymologiquement, le misanthrope, du grec *misanthrôpos*, est une « personne qui manifeste de l'aversion pour ses semblables³⁰¹ » alors qu'Alceste, du grec *Alkêstê*, signifie le courage et le sacrifice. Le sous-titre quant à lui, *l'atrabilaire amoureux*, rajouté à

³⁰⁰ *Chatterton* est une pièce d'Alfred de Vigny présentée au théâtre pour la première fois en 1835. En coproduction entre le TNS et le Théâtre Récamier, Jean Jourdheuil, aidé de Jean Dautremay va mettre en scène la pièce en novembre 1976. Considérée par son metteur en scène comme « un retour aux sources » à l'œuvre originelle d'Alfred de Vigny, elle est « une appropriation-intériorisation » de la pièce qui va permettre au spectateur de « saisir dans quelle mesure l'imaginaire à l'œuvre dans cette pièce est encore le nôtre », in Jean Jourdheuil, « Chatterton, osons regarder de ce côté-ci du miroir », *Revue Atac Informations, Un Auteur qui ne veut plus être à l'essai*, n° 80, novembre 1976, pp. 30- 31. Cf. Annexe II – 6.

³⁰¹ *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française, op. cit.*, p. 1607.

l'impression, vient enrichir le caractère bilieux du personnage et nous renvoie à la théorie d'Hippocrate³⁰². Cette dernière suggère la présence d'un équilibre entre les quatre éléments (eau, feu, air, terre) et l'humeur d'une personne. En ce sens, un atrabilaire serait une personne triste et mélancolique. Comment dans ce cas-là, une telle personne peut-elle concilier son aversion pour l'autre et son amour pour Célimène ?

La scène se déroule à Paris, dans le salon de Célimène, une jeune coquette dont Alceste est amoureux. Abordant la franchise à l'extrême, Alceste essaye de déclarer sa flamme à Célimène mais est confronté à l'hypocrisie et la malhonnêteté des autres. Traversant plusieurs épisodes, il ne voit en l'autre « qu'injustice, intérêt, trahison [et] fourberie³⁰³. » Opposé au caractère insociable d'Alceste, son ami Philinte apparaît comme un personnage indulgent et aimable. Molière tire profit du caractère contradictoire de ces deux personnages et met sur leur route, Oronte, poète et amant de Célimène qui cherche à suivre l'excentricité du moment ; Arsinoé, amie et rivale de Célimène qui tente de séduire Alceste, mais aussi Éliante, Acaste, Clitandre, Basque, un garde et un valet. Tous les personnages principaux mettent en scène le comportement de la société mondaine. Dans un mélange de rire et de moquerie où le sentiment est omniprésent, la pièce se termine par un Alceste décidé à quitter la société et à vivre dans la solitude.

Rappelons que malgré son sujet sérieux, *Le Misanthrope* est une comédie avec laquelle Molière cherche à s'éloigner de la farce pour se rapprocher de la tragédie. Écrite en cinq actes et en vers, elle aborde un sujet sérieux à travers lequel Molière va pousser à l'extrême l'hypocrisie des nobles.

2. *Approche analytique*

À l'image de *Germinal*, *Le Misanthrope* est le fruit de cinq mois de recherches qui vont l'inscrire, elle-aussi, parmi les pièces clefs du TNS. Loin d'être une représentation classique de la pièce de Molière, elle va questionner le théâtre

³⁰² Cf. Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1970.

³⁰³ Molière, *Le Misanthrope*, préface de Jean-Pierre Vincent, commentaires et notes de Michel Autrand, Éditions Le Livre de poche, Paris, 1986, p. 21.

conventionnel et la dramaturgie. De ce travail en amont naîtra l'ouvrage *Essais de dramaturgie sur le Misanthrope*³⁰⁴ qui va révéler une diversité d'approches autour d'un même sujet : la dramaturgie du *Misanthrope*. Il ne s'agit plus d'interpréter une pièce mais de l'étudier en prenant en compte les différents aspects qui ont influencé sa création (aspect social, politique esthétique...) afin « d'anticiper de façon critique la relation du futur spectateur (...) à ces formes et à ces contenus³⁰⁵. » *Le Misanthrope* va ainsi, au même titre que *Germinal*, regrouper un collectif d'artistes qui vont combiner leur principale activité (acteur, metteur en scène...) et leur nouveau rôle de dramaturge. Chacun à sa manière va apporter un nouveau regard, que ce soit critique ou poétique à la pièce. Dès lors, il ne s'agit plus du travail d'un metteur en scène mais d'un collectif d'artistes-auteurs.

Tableau 2 : Fiche technique de la pièce *Le Misanthrope*

<p><u>Réalisation :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Pierre Vincent <p><u>Dramaturgie :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Bernard Chartreux, - Michel Deutsch - Dominique Muller <p><u>Travail dramaturgique :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jacques Blanc - Paul Guérin - Daniel Lindenberg - Sylvie Muller 	<p><u>Équipe de travail pour le décor :</u></p> <p>Patrice Cauchetier, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Dominique Muller, Jean-Pierre Vincent – avec la collaboration de Jean-Paul Chambas</p> <p><u>Acteurs :</u></p> <p>Philippe Clévenot, Alain Rimoux, Claude Bouchery, Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Jean Schmitt et Jean Jacquemond.</p>
--	---

³⁰⁴ Jean-Pierre Vincent, Peter Szondi, Daniel Lindenberg, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Paul Guerin, Roland Recht (collectif), *Alceste et l'absolutisme, Essais de dramaturgie sur le Misanthrope*, Éditions Galilée, Poitier, 1977.

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 10.

Ainsi, pendant que Jean Jourdheuil terminait les répétitions de *Chatterton* pour le TNS, Jean-Pierre Vincent finalisait *Le Misanthrope* et en janvier 1977, cinquante représentations du *Misanthrope* ont été ainsi données au TNS suivies de trente-et-une représentations en tournée dans toute la France³⁰⁶.

D'entrée, l'affiche du spectacle semble annonciatrice d'un changement. En effet, sur un fond blanc apparaît en contraste, l'esquisse d'un visage tout en couleurs. Encadrée de part et d'autre du titre de la pièce et du théâtre qui l'accueille, le visage semble s'échapper du cadre. Loin de l'image standard du *Misanthrope*, celui de l'affiche apparaît plus contemporain.



Figure 17 : Affiche du spectacle - © Archives du TNS

Si nous devions faire une analyse de l'affiche, nous dirions qu'elle dégage une sorte de tension. En effet, au coup de crayon agité s'oppose le blanc du fond et au noir et blanc s'oppose le mélange de couleurs. Abstraction faite du vert, les couleurs sont primaires et pourraient symboliser le sujet principal du collectif du TNS, à savoir, une remise en question du théâtre conventionnel. À l'image d'Alceste de Molière,

³⁰⁶ Cf. Annexes II - 4 et IV - 3.

dont les sentiments fusent et s'opposent, les couleurs se heurtent et se superposent pour faire ressortir l'image d'un nouveau Misanthrope. Un dessin qui semble naître d'une pulsion, peut être même celle d'un Alceste révolté. Mais tout ceci reste une supposition.

À la pièce de Molière s'ajoute une nouvelle modification puisque à sa création, Jean-Pierre Vincent choisit de modifier le sous-titre de la pièce. De *L'Atrabilaire amoureux* c'est devenu *Alceste et l'absolutisme*. D'entrée, le réalisateur met le spectateur dans un cadre plus contemporain de la pièce. En effet, de même que *Le Misanthrope* de Molière a été écrit pour faire la lumière sur la soumission de la classe supérieure de son époque, *Le Misanthrope* du TNS allait mettre en scène la situation de la société du XX^e siècle. Rappelons que dans ce siècle de rupture, le théâtre était engagé et les artistes à l'image de Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil cherchaient, à travers le théâtre, à s'interroger sur la vie sociale et politique. Nous sommes dans une époque de décentralisation théâtrale et de tension entre artistes et État. Une tension que nous retrouvons dans le lieu même de représentation du *Misanthrope*. Ainsi, dans un théâtre national représentant l'État et donc le pouvoir, cela pourrait faire croire à une normalisation et une intervention de l'État voire même, une « domestication³⁰⁷ » des artistes. Or, *Le Misanthrope* est une critique à « la domestication des classes dirigeantes³⁰⁸ » selon l'expression de Jean-Pierre Vincent ; monter donc cette pièce au TNS mettrait le spectateur face à un contexte conflictuel entre le texte et le lieu. Outre le lieu de représentation, le décor, lui aussi, représente cette tension.

³⁰⁷ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, *op. cit.*, p. 53.

³⁰⁸ *Ibidem*.



Figure 18 : Acte II, scène 7, un garde, Acaste, Clitandre - © Sabine Strosser

En effet, la scène est d'une blancheur malade. Marbre au sol et murs blancs contrastent avec les costumes des acteurs. Dans cette scène dure et froide, le Misanthrope apparaît comme souffrant d'un mal autre que celui attribué par Molière. Un rôle dans lequel Philippe Clévenot va exceller ! Il n'est plus cet atrabilaire amoureux, mais devient, avec Célimène, victimes de la société. Notons aussi que le marbre rappelle la richesse, la noblesse et donc l'absolutisme contre lequel se bat Alceste. Par opposition à tout ce blanc et côté cour, le mur apparaît surchargé de fresques du XVII^e siècle.



Figure 19 : Christiane Cohendy et Philippe Clévenot - © Sabine Strosser

Un décalage entre le vide et le plein qui vient diviser la scène en deux : d'une part un espace vide : aucune décoration, aucun meuble mais une scène habitée seulement par les ombres des acteurs, et de l'autre, un mur qui semble s'auto-consumer avec tant d'histoires et de décorations.



Figure 20 : le vide et le plein - © Sabine Strosser

Devant ce mur viennent s'aligner une rangée de sièges. L'action va ainsi se dérouler à chaque fois côté cour, accentuant l'impression d'une scène divisée créant ainsi chez le spectateur, une sensation de malaise et d'intrusion.



Figure 21 : Acte II, scène 5, de gauche à droite : Philinte, Acaste, Eliante, Célimène, Clitandre et Alceste- © Sabine Strosser

De cet espace de tension se dégage une porte entrouverte qui donne sur une autre pièce. Elle semble être une échappatoire pour le spectateur, loin des fourberies du XVII^e siècle et de l'emprise d'un État, encore aujourd'hui dominant. Dans toute cette scénographie surexposée, les personnages apparaissent poudrés de blanc, rigides dans leurs costumes d'époque et statiques dans leurs mouvements. D'ailleurs, Evelyne Didi explique dans *Le Voyage du TNS* qu'outre la difficulté du texte classique, les acteurs étaient confrontés à la difficulté de distribution des rôles et dit en ce sens « je me suis battue avec – contre – ce rôle³⁰⁹. » Il fallait réussir à combiner son rôle d'acteur et celui de dramaturge afin de créer un nouveau Misanthrope. En effet, le regard sur le texte change selon notre position : un acteur a plus de liberté et peut jouer avec le texte, surtout dans le cadre d'une création ; mais le dramaturge se doit d'être plus strict, de prendre en considération le rapport entre les différents personnages et celui de la pièce elle-même. Ainsi, il ne s'agissait plus de jouer un personnage sur scène, « ce ne sont pas des caractères de théâtre [que l'acteur va présenter], ce sont des personnes humaines qui essaient de vivre³¹⁰ » ou plutôt de survivre dans une société formaliste.



Figure 22 : Célimène - © Captation vidéo



Figure 23 : Alceste et Arsinoé - ©
Captation vidéo

³⁰⁹ Evelyne Didi, cité par André Gunthert, in André Gunthert, *Le Voyage du TNS*, (1975-1983), op. cit., p. 44.

³¹⁰ Colette Godard, « Les cauchemars de Molière », *Le Monde*, 6 janvier 1977, in Molière, *Le Misanthrope*, Édition Le Livre de poche, 1986, p. 145.

C'est ainsi que Célimène apparaît aux spectateurs du TNS plus intelligente que coquette, que Philinte semble réellement soucieux de l'état de son ami et qu'Alceste s'affiche plus atrabilaire que *Le Misanthrope* de Molière.

La scène débute sur un Alceste rigide, assis sur un siège et plongé dans ses réflexions. À ces côtés, se tient, dans ses beaux habits de la cour, son ami Philinte. Durant une minute, Philinte va danser d'un pied à un autre, hésiter, se mordre l'intérieur de sa joue pour se décider finalement à rompre le silence et parler à son ami. Avec un geste discret et hésitant, il va l'entraîner dans une longue discussion sur l'hypocrisie des autres. Dans une société remplie de contraintes, Philippe Clévenot va jouer de l'alexandrin que Molière lui impose :

« Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode
Qu'affectent la plupart de vos gens à la mode ;
Et je ne hais rien tant que les contorsions
De tous ces grands faiseurs de protestations,
Ces affables donneurs d'embrassades frivoles,
Ces obligeants diseurs d'inutiles paroles,
Qui de civilités avec tous font combat,
Et traitent du même air l'honnête homme et le fat.
Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse,
Vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse,
Et vous fasse de vous un éloge éclatant,
Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant³¹¹ ? »

Il va ainsi chuchoter, crier et parfois le marteler refusant ainsi de se plier aux règles de la société jusque dans sa façon de parler.

³¹¹ Molière, *Le Misanthrope*, *op. cit.*, p. 19.



Figure 24 : Acte I, scène 1, Philinte et Alceste - © Captation vidéo

Dans cette première scène, Alceste chuchote son désarroi obligeant Philinte à se pencher pour mieux l'entendre. Tout, dans sa posture et sa gestuelle, indique la détresse et le désespoir du personnage. Au fil des actes, les spectateurs vont vivre une journée entière chez Célimène, du matin de l'acte I à la nuit de l'acte V, ils vont suivre l'évolution des personnages et traverser, à chaque acte, un moment clef de la journée. Ainsi quand en fin de matinée, représentée par l'acte II, Célimène entre en scène, c'est un déferlement de sentiments qui surgissent : amour et haine, passion et désinvolture... Ce sont ces émotions que vont devoir partager les spectateurs. Dès lors, dans un spectacle qui, jusqu'au XX^e siècle se devait de choisir entre tragique et drôlerie, Jean-Pierre Vincent va réunir les deux genres et donner à chaque personnage la même importance que celle d'Alceste ou de Célimène. Désormais, *Le Misanthrope* n'est pas une histoire entre ces deux personnages, mais une rencontre romanesque avec l'ensemble de ces personnages qui vont, durant vingt-quatre heures³¹², enchaîner les aventures et les rencontres.

Malgré leurs divergences, les personnages se ressemblent et sont tous victimes de la société. En effet, de par leur soumission, ils dénoncent, chacun à sa manière, l'absolutisme et l'emprise de l'État.

³¹² Rappelons que dans une pièce classique la règle des trois unités est de mise : unité d'action, de temps et de lieu. L'action est simplifiée, se déroule en un lieu unique et ne doit pas dépasser les vingt-quatre heures. Cela donne à la pièce l'illusion d'être réaliste et s'accorde ainsi avec la durée de sa représentation.

La pièce se termine sur un Alceste parti et un Philinte vieilli de tristesse et de remord.

À travers *Le Misanthrope*, c'est la situation du collectif du TNS que nous retrouvons sur scène. En effet, à l'image d'Alceste qui est tiraillé entre son amour pour Célimène – l'image même de la Cour – et sa haine envers la société qui l'a créée, le collectif du TNS est déchiré entre son envie de bénéficier des avantages financiers d'une institution et son refus d'institutionnalisation dans lequel le confine un théâtre national. Pour Alceste comme pour le collectif du TNS, la solution est dans le refus de se soumettre à cet État. Dès lors, *Le Misanthrope*, ce classique qui aurait dû apparaître comme une acceptation de l'institution va devenir une critique de cette même institution. Grâce à une dramaturgie recherchée, l'œuvre va symboliser une belle contradiction entre la symbolique du lieu de représentation et le sujet présenté. Cependant, les acteurs vont critiquer le choix de dramaturgie qui, à leurs yeux,

« S'efforce aujourd'hui de "désinstrumentaliser", c'est-à-dire de s'affirmer comme forme intrinsèque d'activité, donnant lieu à ces textes qui entretiennent une liberté réelle par rapport à la mise en scène qui, d'autre part, est sortie de ce travail : la dramaturgie comme instrument productif mais aussi comme dépense improductive (égoïste)³¹³. »

À cette grande autonomie qui semble être accordée à la dramaturgie, André Engel souligne sa « déception par rapport aux thèmes de la *normalisation* qui avaient lancé le travail de la pièce. On ne voit pas, ou mal, ou pas assez ce à quoi s'oppose Alceste³¹⁴. » Un point de vue que complète Jean-Pierre Vincent ainsi : « une grande qualité générale se dégage, seulement vers par vers, scène par scène. Mais le tout ? Pourquoi ? La raison de tout ça ? Le sujet se perd au profit du traitement et l'ensemble prend un air arbitraire³¹⁵. »

³¹³ Jean-Pierre Vincent, Peter Szondi, Daniel Lindenberg, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Paul Guerin, Roland Recht (collectif), *Alceste et l'absolutisme, Essais de dramaturgie sur le Misanthrope*, op. cit., p. 10

³¹⁴ André Engel, cité par Jean-Pierre Vincent, « Février 1977, bilan Misanthrope dramaturgie », synthèse d'un débat réalisé le 18 août 1977, Archives du TNS, [absence de pagination].

³¹⁵ Jean-Pierre Vincent, « Février 1977, bilan Misanthrope dramaturgie », op. cit.

Malgré le succès de la pièce, le travail collectif du *Misanthrope* va déclencher le début d'une crise entre les dramaturges et les acteurs. Réclamant un plus fort investissement et un travail sans dramaturgie, ils vont se démarquer durant la saison suivante à travers la pièce de Michèle Foucher. C'est d'ailleurs dans ces prises de positions extrêmes et ces mises en scène hors normes que se distingue le travail de ce collectif du TNS et principalement celui des acteurs. D'ailleurs Alain Rimoux souligne l'idée qu'un groupe d'acteurs travaillant ensemble sur un seul projet « est bien plus dangereux qu'un comédien venu faire un travail épisodique, qui, bien souvent, n'est déterminé que par le cachet proposé et accessoirement par l'intérêt qu'il porte à la pièce ou mieux au metteur en scène³¹⁶. » En refusant la dramaturgie, les acteurs vont se démarquer à leur manière de ce qui se rapproche d'une forme institutionnelle. En ce sens, les remises en cause et les prises de conscience vont permettre à ce collectif de détourner cette institution au profit d'une expérience théâtrale réussie. *Le Misanthrope* reste le meilleur exemple d'une décentralisation théâtrale qui va permettre au collectif du TNS de se lancer, par la suite, dans le registre classique. Cependant, dans cette recherche de la théâtralité, Jean-Pierre Vincent reste confronté à la réalité d'une institution avec laquelle il se doit de travailler et d'un ministère qui considère la décentralisation comme « une idée dépassée³¹⁷. » Répondant à Jean-Philippe Lecat, Ministre de la Culture et de la Communication, Jean-Pierre Vincent défend une décentralisation qui va introduire « de "nouvelles" formes de décentralisation (au charme démographique parfois indéniable) pour disqualifier l'utopie qualifiée de vieillissante de la "première décentralisation"³¹⁸. » La « première décentralisation » évoquée par J-P Vincent étant celle d'A. Malraux qui cherchait à sortir le théâtre de frontières parisiennes, la *nouvelle décentralisation* serait alors celle qui va « s'attaquer à l'autonomie de la création théâtrale (au besoin en la couvrant de fleurs), et à celle des établissements culturels en général³¹⁹ » pour finalement faire du théâtre « un lieu

³¹⁶ Alain Rimoux, « Les comédiens dans la production théâtrale (suite) », *Revue Théâtre/Public* n°16-17, mai 1977, p.65.

³¹⁷ Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, « Utopie et utopie », *TNS Actualité* n°35, novembre 1979, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, novembre 1979, p. 1.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*.

d'émancipation intellectuelle et sensible, de mise en question de l'actualité³²⁰. » Mais pour autant, cela a été le rôle de Jean-Pierre Vincent tout au long de sa direction du TNS.

Pour finir, rappelons que, outre l'envie de renouer avec le classique, programmer *Le Misanthrope* allait permettre au TNS de récupérer les spectateurs qui avaient déserté le théâtre de par la dureté de la première saison. En effet, ce que *Germinal* avait commencé, *Dimanche* et *Baal* l'ont accentué. Chacune de ces pièces était radicale dans sa création et a entraîné le départ en masse des spectateurs et l'annulation des abonnements. En plus du souci financier, le choix de la pièce était pour Jean-Pierre Vincent un moment important de l'histoire de la France et du théâtre. L'accession de Louis XIV avait modifié le lien entre l'État et la société et continue, encore aujourd'hui, de le conditionner. Il était donc nécessaire d'apporter une nouvelle approche dramaturgique au *Misanthrope* à la fois critique et artistique. Ainsi, à travers *Le Misanthrope*, Jean-Pierre Vincent va apporter un nouveau regard critique au théâtre classique toujours avec la même interrogation : comment faire du théâtre ? Comment aller au-delà de ce qui a été créé ? Pour quel spectateur ? Certes *Germinal* a vidé la salle, mais la pièce a surtout permis de faire naître un nouveau spectateur puisqu'en choisissant de rester, chacun des cinquante spectateurs va devenir par la suite, ce nouveau spectateur tant convoité : un spectateur qui s'est créé avec *Germinal*, s'est formé avec *Dimanche*, s'est construit avec *Baal* pour finalement, se forger avec *Le Misanthrope*.

En mai 1977, A. Engel se lance dans sa deuxième pièce *hors les murs* du TNS, *Un Week-end à Yaïck*.³²¹ Réinventant, la ville soviétique de Yaïck, il va, le temps d'une représentation, transporter littéralement, ce nouveau spectateur dans une expérience théâtrale encore plus développée que la première. Où se trouve la part du jeu et du réel ? Où commence la scène et où s'arrête le jeu ? Comment réagir quand tout ce qui jusqu'alors conditionnait notre façon d'être au théâtre est

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Cf. Annexe II - 5.

supprimé ? Ne sachant quelle position prendre, le spectateur va, encore une fois, vivre une expérience théâtrale qui met à rude épreuve sa condition de spectateur.

FORCES IRLANDAISES— MARS 1978

La troisième saison (77-78) débute avec la pièce *Franziska* de Frank Wedekind (octobre 1977) avec la mise en scène d'Agnès Laurent et Hélène Vincent³²². *Franziska* représente le conflit que vivent les femmes. Entre une vie déjà tracée et la liberté de faire ses choix, *Franziska* choisit de se déguiser en homme pour vivre librement. Elle met en scène une guerre contre la tradition et l'inégalité entre les femmes et les hommes. Contrairement aux deux premières saisons, *Franziska* est une pièce qui a été choisie par les acteurs et non les dramaturges. Elle semble être le reflet de la situation que vit le collectif du TNS et le résultat du conflit naissant entre les acteurs et les dramaturges.

Un mois plus tard, le TNS présente *La Table*, un spectacle de et par Michèle Foucher. Dans la continuité de *Franziska*, la pièce *La Table* va mettre en scène le travail d'un acteur. Il devient la clef du spectacle et le centre vers lequel convergent tous les regards³²³. Pour ce faire, Michèle Foucher va enregistrer différentes discussions du quotidien des femmes et avec l'aide de Denise Péron, elle va transformer ces enregistrements en un texte de théâtre. S'entourant uniquement de femmes et en choisissant de jouer elle-même son rôle, M. Foucher tente d'apporter un nouveau regard sur la position de la femme sur scène³²⁴. La pièce tournera durant quatre ans en Europe et sera représentée cent-trente-deux fois³²⁵. Un succès qui ne sera pas toujours bien accueilli par le public masculin. Ceci poussera d'ailleurs, Michèle Foucher et Denise Péron à écrire, quelques années plus tard *En Souffrance* (1981) ; une pièce qui va s'intéresser cette fois-ci, à la parole des hommes. Encore une fois Jean-Pierre Vincent va laisser à son collectif la liberté de créer une pièce

³²² Cf. Annexe II - 7.

³²³ Cf. Annexe II – 8.

³²⁴ [Inconnu], *Les Molière d'Antoine Vitez, la Table de et par Michèle Foucher*, TNS Actualité, n°33, janvier 79, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, p. 4.

³²⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 49.

en rupture avec le théâtre conventionnel. Pendant cette période, André Engel se lance dans ses créations *hors les murs* et fait voyager les spectateurs du TNS en dehors des murs du théâtre. Nous consacrerons le deuxième chapitre de notre recherche à ces spectacles *hors les murs*. Pour un besoin principalement économique, le TNS va continuer de créer des pièces *dans les murs* du théâtre susceptibles d'être reproduites dans d'autres villes et accueillir un plus grand nombre de spectateurs. Ainsi, en mars 1978, Le TNS présente *Forces Irlandaises* basées sur les saynètes d'O'Casey. Composée d'*Une Livre à vue* et de *Palais de la guérison*, la pièce n'aura malheureusement pas, le succès escompté.

« On a fait des spectacles violents qui ont pris le spectateur à rebrousse poils mais celui là, n'a pris personne ! Ni au sens du poil ni au rebrousse poil ! Un truc complètement foiré ».

Jean-Pierre Vincent³²⁶

C'est ainsi que Jean-Pierre Vincent nous a présenté son spectacle *Forces Irlandaises*. N'ayant trouvé aucune référence photographique, nous nous baserons sur les rares informations trouvées pour analyser cette pièce.

1. Selon O'Casey

Dramaturge irlandais, Sean O'Casey est né à Dublin en 1880 et mourut au Royaume-Uni en 1964 à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Dernier enfant d'une famille nombreuse et atteint d'une demi-cécité, il est très vite confronté à la pauvreté et à l'ignorance. D'ailleurs nous retrouvons certains épisodes de sa vie dans son *Autobiographie* (1939)³²⁷. Nationaliste engagé, il va très vite réunir le politique, le populaire et le poétique dans ses œuvres. À travers un langage simple

³²⁶ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012, *op. cit.*

³²⁷ De l'anglais *I Knock at the door*, le livre raconte différents épisodes marquants de l'enfance d'O'Casey. Parmi ces moments, nous pouvons citer son passage à l'hôpital où il se voit délivrer un billet rouge l'autorisant à se faire soigner. Très vite, l'enfant va se rendre compte que la couleur de son billet est différente de celles des autres et que le rouge le qualifie « d'assisté » ; une personne très pauvre pour s'offrir les frais d'un médecin. En utilisant la troisième personne du pluriel, l'auteur prend de la distance de « ses personnages » et nous offre ainsi ses sentiments à travers le regard d'autres personnages.

et populaire, il va relater le quotidien, la discrimination et la misère sociale des classes populaires tout en représentant des moments clefs de l'histoire irlandaise. Nous retrouvons alors des pièces où la satire et le militantisme se mélangent avec la comédie. Entre *L'Ombre d'un franc-tireur* (1923), *L'Etoile devient rouge* (1940), *Coquin de Coq* (1949), *Les Tambours du Père Ned* (1960), ... le collectif du TNS va s'intéresser à deux saynètes *Une Livre à vue* (1932) et *Le Dispensaire* (1951)³²⁸.

Une Livre à vue (A Pound on demand)

Écrites en même temps que *La Fin du commencement* et publiées en 1943, les pièces ont été créées dans un but purement financier. Il faudrait attendre quatre ans pour que la pièce *Une Livre à vue* soit montée sur la scène newyorkaise. L'histoire se déroule dans un bureau de poste et raconte différents épisodes comiques entre cinq personnages : deux femmes (une postière et une cliente), deux hommes (Jerry et Sammy) et un policier. Sammy semble saoul, retenus par Jerry, les deux hommes entrent dans le bureau de poste avec l'intention de retirer une livre. Jerry insistant, cherche à pousser Sammy à remplir un formulaire pour effectuer ce retrait, sauf que ni le nom ni la signature ne correspondent aux données inscrites sur le carnet d'épargne. Leur attitude attire même la suspicion du policier. Pendant ce temps, la dame cherche désespérément à envoyer une lettre à Tarraringapatam, un village situé au tournant du bureau de la poste et souhaite vivement que sa lettre arrive à destination avant midi cinquante-cinq.

Les scènes sont répétitives et semblent parfois, incohérentes.

Entre le comportement hystérique des personnages et la futilité de leurs demandes, le comique s'installe. Mélangeant la chanson et la farce, la pièce reste néanmoins, chargée d'idéaux socialistes.

Le Palais de Guérison (Hall of Healing)

³²⁸ Cf. Annexe II – 9.

Écrite et publiée au même moment que la pièce *Il est temps de partir* (*Time to go*) en 1951, les pièces sont présentées par O'Casey comme étant des « farces sérieuses » (*Sincierious Farce*)³²⁹. Par ce terme, l'auteur énonce une critique envers les médecins et les institutions médicales. Mettant en scène une situation de son vécu, l'auteur remet en cause l'apathie d'un peuple qui a accepté sa situation et s'est résigné à vivre dans la misère et la pauvreté. Avec ces deux pièces O'Casey s'attaque aux racines même des croyances de son peuple. D'ailleurs, un parallèle avec la pièce *En attendant Godot* s'impose. Dans *Le Palais de guérison* comme dans *En Attendant Godot*, les personnages attendent une intervention extérieure, peut-être même un miracle. Or, O'Casey remet en cause cette passivité qui emprisonne son peuple et le rend aveugle à sa condition sociale.

Le Palais de guérison, que nous retrouvons aussi sous le titre *Le Dispensaire*, se passe en hiver, dans un dispensaire à Dublin et oppose différentes catégories de personnages. D'abord un médecin, hautain et trop pressé pour s'occuper correctement de ses malades. Ensuite un gardien soumis au médecin et terrorisant les malades, abusant ainsi du peu de pouvoir que l'État lui procure. Pour finir, des malades « trop pauvres pour [se] payer le risque de discuter de choses sérieuses³³⁰ » et se rebeller contre le système et les institutions hospitalières. La pièce se veut comique mais aborde malgré tout, un sujet sérieux. Parmi les pensionnaires, deux catégories de personnages se distinguent : les vieilles personnes qui vivent avec le souvenir d'un ancien médecin honnête et juste ; elles reconnaissent la médiocrité du service accordé par l'actuel médecin mais se plient malgré cela à ses exigences. Face à elles, les jeunes qui s'interrogent, cherchent à se révolter avant de se plier, à leur tour, au bon vouloir du système.

De la même manière que pour *Une Livre à vue*, O'Casey mélange dans *Le Dispensaire*, humour et chant et tourne en dérision un peuple déprécié.

³²⁹ Sean O'Casey, *Théâtre, Tome III L'Ombre d'un franc-tireur, Les Tambours du Père Ned, Le Dispensaire*, Édition L'Arche, Paris, 1961, p. 143.

³³⁰ *Op. cit.*, p. 149.

2. Approche analytique

Avec l'aide de Bernard Chartreux, Dominique Muller et de onze acteurs, Jean-Pierre Vincent se lance dans la mise en scène des pièces d'O'Casey. Après deux saisons bouleversantes, les saynètes d'O'Casey semblent être une transition vers une nouvelle approche du théâtre dans les murs. Malheureusement, la pièce n'obtiendra pas le succès espéré.

Tableau 3 : Fiche technique de la pièce *Forces Irlandaises*

<p><u>Réalisation :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Pierre Vincent <p><u>Texte français :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jacqueline Barbé - Jean-Pierre Vincent <p><u>Dramaturgie :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Bernard Chartreux - Dominique Muller <p><u>Décors et costumes :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lucio Fanti - Nicky Rieti <p><u>Éclairages et musique :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - André Diot - Yves Prin 	<p><u>Acteurs :</u></p> <p style="text-align: center;">UNE LIVRE À VUE</p> <p>Évelyne Didi, Bernard Freyd, Claude Bouchery, Christiane Cohendy, Alain Rimoux</p> <p style="text-align: center;">PALAIS DE LA GUÉRISON</p> <p>Jean Schmitt, Claude Bouchery, Denise Péron, Philippe Clévenot, Bernard Freyd, Michèle Foucher, Alain Rimoux, André Wilms, Jean-François Lapalus, Christiane Cohendy</p>
---	--

Plutôt sombre et représentant un espace extérieur qui rappelle la forêt, l'affiche du spectacle se démarque des affiches classiques du théâtre. Loin d'annoncer le nom de la pièce, elle propose, un entrelacement entre le nom de l'auteur et le TNS. Une

illusion optique et un choix de couleurs qui font de cette fusion, le centre de la composition.

Pour accentuer ce choix, deux lunes vont éclairer l'espace. La lumière de l'une d'entre-elles est telle qu'elle semble percer cette obscurité et éclairer une scène de jeu riche en couleur. Ce qui aurait dû être annonciateur d'un changement, n'a été, selon Jean-Pierre Vincent, que le précurseur de l'échec de cette pièce.



Figure 25 : Affiche du spectacle – © Archives du TNS

D'ailleurs, cette scène riche en couleurs rappelle la scène de jeu créée par le décorateur Lucio Fanti. Elle est composée d'un « sol en pente [...] une sorte de kaléidoscope, un domino de couleurs primaires : rouge ! Vert ! Jaune³³¹ ! » qui accapare l'attention du spectateur au détriment de l'acteur et rend son jeu difficile.

Jean-Pierre Vincent attribue l'échec de cette pièce à deux raisons : la première dans le choix d'une décoration chargée et la seconde dans le « fort conflit entre les acteurs et le groupe de metteur en scène-dramaturge³³². » Un désaccord qui faisait

³³¹ Jean-Pierre Vincent, Entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012, *op. cit.*

³³² *Ibidem.*

« perdre un peu la [notion de] réalité³³³ » au collectif et qui leur ont fait choisir cette pièce comme un « dénominateur commun³³⁴. »

Revenons un peu sur le choix du décor.

L'affiche du spectacle semble être une illusion directe à la scène de jeu et à la scénographie choisie. D'ailleurs, ce fond naturel rappelle les cycloramas utilisés au XVII^e siècle qui servent à définir le cadre de jeu et à donner l'illusion d'immensité. Dans ce cas-là, il mettrait l'accent sur la beauté *naturelle* dans laquelle la scène se déroulerait. D'ailleurs, le cadre hivernal, la présence des deux lunes et des sapins ne font qu'accentuer cette impression. Or, les pièces d'O'Casey nécessitent un travail sur le personnage et non sur le décor, ce qui a rendu le jeu des acteurs caduc. En ce sens, André Gunthert défend la thèse que « la richesse provocante du décor ne convient pas aux petits sketches amers d'O'Casey où tout relief s'estompe³³⁵ » et ne convient donc pas aux jeux des acteurs qui cherchaient à se réconcilier avec le burlesque. Ainsi, A. Gunthert s'accorde avec J-P. Vincent sur l'idée qu'une « comédie passe énormément par l'acteur³³⁶. » Aussi, une scène chargée de couleur ne fera que desservir le jeu des acteurs.

D'autre part, Jean-Pierre Vincent a opté pour une dénaturalisation des personnages. Entre les nez rouges, les jeux mécaniques des acteurs et le choix des costumes, les personnages semblent être dénués de sentiments. Cette situation se retrouve transposée sur les spectateurs qui, à leur tour, s'interdisent toute complicité avec le personnage. Or, se voir à travers le jeu des acteurs est primordial, ressentir la tristesse des personnages, c'est le fondement d'un spectacle réussi, sans quoi, il risque d'être une grossière caricature. De ce fait, le spectateur du TNS « englobé par le texte d'O'Casey et son pouvoir d'identification [...] se sent rejeté, méprisé, nié ; le regard de Vincent devient, de gré ou de force, le regard du médecin-chef et

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 42.

³³⁶ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012 *op. cit.*

le spectateur se sent humilié dans son corps³³⁷. » Un résultat qui ne semble pas être le but recherché. De plus, notons que les critiques s'accordent sur le fait que, malgré un jeu admirable des acteurs, il était impossible de détecter la notion de théâtralité à travers une telle mise en scène. Contrairement aux autres pièces, pour *Forces Irlandaises* il manquait une certaine implication, une union qui, jusqu'alors, était la force de créativité du collectif du TNS. C'est là le deuxième point dont nous a parlé Jean-Pierre Vincent. En réalité, lors de la troisième saison, la tension était palpable entre les acteurs et les dramaturges. Entre une politique de décentralisation défaillante et des créations *hors les murs* en extension, les styles évoluent et l'acteur se retrouve au cœur des débats. Rejetant de plein fouet l'autorité des dramaturges, les acteurs réclament une nouvelle hiérarchisation allant jusqu'à la renverser. Pour les acteurs il était primordial d'avoir un temps de recherche et de tâtonnement qui allait leur permettre de s'approprier la pièce. « L'idée théorique des dramaturges, je la fais passer par moi, dit Evelyne Didi : je l'*invente*. Je réécris les textes dix, quinze fois pour m'en souvenir, raconte Lapalus. C'est comme si j'en devenais le producteur³³⁸. » En ce sens, l'acteur prend la place du dramaturge, il n'est plus lié par des consignes ou un style de jeu ; il évolue en toute liberté. Loin de l'idée construite dans les années soixante qui encourageait la création collective, nous observons un retour à l'individualisme et à un travail centré sur l'acteur. Il s'agirait là surtout de remettre en lumière l'idée que, sur scène, l'acteur est seul.

Il nous semble que ce spectacle n'a pas été un échec comme le suggère Jean-Pierre Vincent. Certes, les pièces n'ont pas eu le succès escompté, mais après la radicalité et le succès des deux premières saisons, il était inévitable de se confronter à une telle épreuve pour repartir à nouveau et trouver de nouvelles sources d'inspirations. Après tout, Jean-Pierre Vincent affirme qu'il faut un choc violent pour qu'un public se forme et qu'une pédagogie théâtrale se fasse ; de même, il nous semble qu'un choc violent est nécessaire pour que la création continue à se réinventer.

³³⁷ Anne Ubersfeld, « Les pièges de l'antinaturalisme. Un livre à vue et Palais de la guérison, de Sean O'Casey », *Revue Travail Théâtral* n° 31, avril-juin 1978, p.134.

³³⁸ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 48.

La troisième saison se termine avec *Hölderlin, L'Antigone de Sophocle*, une mise en scène de Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe présentée une première fois dans les ruines de l'ancien Arsenal (juin 78) et reprise l'année suivante durant la saison 78-79 dans un hangar désaffecté.³³⁹ Initialement présentée comme un exercice de traduction pour l'école du TNS, elle devient rapidement une « critique de notre monde qui se joue, et la mise en panne du théâtre³⁴⁰. » À l'image des pièces *hors les murs*, le choix du lieu impose la scénographie et avec elle, un nouveau rapport au spectateur puisque ce dernier est invité à suivre Alain Rimoux dans ses déplacements sur les rives de l'Ill. Un choix que Michel Deutsch défend ainsi :

« Nous avons choisi de jouer Antigone ailleurs (de sortir Antigone), non pas pour abandonner le Théâtre (tout au plus passons-nous d'un monument à un autre : de la "maison-mère" à ses entrepôts, de la scène à son indécise et vague coulisse, du Parlement restauré à l'Arsenal en ruine), mais pour mettre en route une possibilité plus primitive et plus radicale de refaire du théâtre³⁴¹. »

Dans la continuité d'une expérience théâtrale, *Antigone* va remettre en question le théâtre et donner progressivement au spectateur ce regard critique qui lui faisait défaut.

³³⁹ Cf. Annexe II – 10.

³⁴⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, *op. cit.*, p. 37.

³⁴¹ Michel Deutsch, « Hölderlin, L'Antigone de Sophocle, traduction : Philippe Lacoue-Labarthe », *TNS Actualité, école*, n° 26, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mai 1977, p. 11.

VICHY-FICTIONS— MARS 1980

« Comme toujours en France, les grandes étapes difficiles, douloureuses et critiques de l'histoire de France, l'art n'en parle pas, le théâtre n'en parle pas, le cinéma n'en parle pas, comme par exemple la guerre d'Algérie ; Et Vichy, rien ! Il n'y a pas une pièce sur Vichy ! Donc voilà, on a écrit cet énorme spectacle pour mettre les pieds dans le plat [...]»³⁴². »

Jean-Pierre Vincent

Dans la logique de bousculer pour faire réagir, Jean-Pierre Vincent se lance dans la création de ce qu'il nomme un « Roman-Théâtre³⁴³ » sur le régime Vichy. Un sujet plutôt sensible à travers lequel il va faire « passer le théâtre à la limite de l'histoire³⁴⁴. » *Vichy-Fictions* est présentée alors durant la saison 79-80 juste après la représentation de *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* d'André Engel (novembre 1979). Sachant que Strasbourg était allemande durant la période Vichy, la pièce n'a pas eu autant de succès qu'à Lyon ou à Nanterre.

Composée de deux spectacles distincts et de trois parties³⁴⁵, elle va emmener les spectateurs dans un voyage de (re)découverte de cette période de l'histoire où la guerre va laisser sa place à une quête de « la Paix Totale³⁴⁶. » En effet, il ne s'agissait plus de mettre en scène la violence d'une guerre ou la chronologie d'une période de l'histoire mais l'avenir qui va s'en dégager, de ce « régime né en juillet 40 à Vichy [...] régime de paix au milieu de la guerre mondiale, préparation d'un après-guerre rationnel et musclé dans la *pax germanica*,

³⁴² Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012, *op. cit.*

³⁴³ Jean-Pierre Vincent, « Une double création du Théâtre National de Strasbourg, Vichy-Fiction », *Revue Atac Informations*, n° 108, mars 1980, p. 24.

³⁴⁴ Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, *op. cit.*, p. 50.

³⁴⁵ Cf. Annexe II - 15.

³⁴⁶ Jean-Pierre Vincent, « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public, Le Théâtre de marionnettes, la formation de l'acteur*, n° 34-35, août – septembre 1980, p. 32.

établissement de la paix totale au milieu de la guerre totale³⁴⁷. » Outre l'envie de parler de paix, le choix du répertoire est une continuelle interrogation pour Jean-Pierre Vincent. Entouré d'écrivains, l'occasion se présente alors pour produire un texte capable de sortir le théâtre de « l'état de crise ou de questionnement³⁴⁸ » dans lequel il se trouve. Dès lors, le collectif du TNS se lance dans un travail de recherche sur le texte, le choix du scénario... à l'image du travail entrepris sur *Germinal*. Notons que la pièce est présentée en mars 1980 mais les archives du TNS annoncent une préparation en amont d'au moins un an puisque nous retrouvons des comptes rendus portant sur *Vichy-Fictions* et datant de 1979. Sachant que durant la saison 78-79 aucune création n'est signée Jean-Pierre Vincent, il va, selon Raymonde Temkine « s'accorde[r] un an pour mettre au point un spectacle sur Vichy et Pétain³⁴⁹ » qui marquera, à son tour, l'histoire du TNS. Une liberté dans la gestion du temps et de la programmation qui va faire du TNS un exemple de décentralisation théâtrale et de création dramatique. Mais ce qui, initialement, devait aboutir à un texte collectif, finit par donner naissance à deux textes distincts : celui de Michel Deutsch et celui de Bernard Chartreux. Un choix que Jean-Pierre Vincent défend ainsi :

« Étant donné ce que nous sommes et ce que nous pensons, ça ne pouvait pas donner lieu à une sorte de travail d'écriture collective, puisque nous défendons l'idée qu'un "poète" est nécessaire, qu'entre Deutsch et Chartreux, même s'il peut y avoir des échanges d'idées, il ne peut y avoir de production d'écriture commune, donc essayer de creuser deux directions d'écriture³⁵⁰. »

³⁴⁷ Jean-Pierre Vincent, « Vichy-Fictions », in Bernard Chartreux, *Violences à Vichy, Roman-Théâtre*, Édition Stock/Théâtre ouvert, Paris, 1980, p. 166.

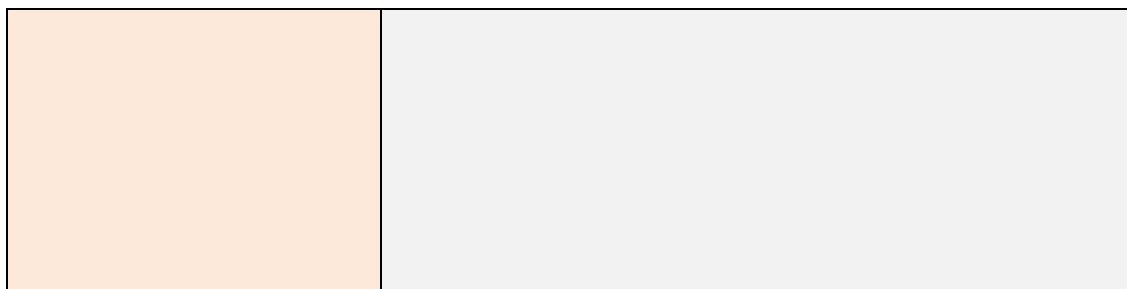
³⁴⁸ Jean-Pierre Vincent, « Vers un théâtre exemplaire », entretien avec Jean-Pierre Vincent, retranscrits par Jacques Poulet, *France Nouvelle* n°1748, 28 avril – 4 mai 1979, p. 49.

³⁴⁹ Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, Édition l'Âge d'Homme, Lausanne, 1979, p. 249.

³⁵⁰ Jean-Pierre Vincent, « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public*, n°34-35, *op. cit.*, p. 30.

Tableau 4 : Fiche technique de *Vichy-Fictions*

<p><u>Réalisation :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Pierre Vincent <p><u>Dramaturgie :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Paul Guérin - Sylvie Muller <p><u>Travail préparatoire :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Daniel Lindenberg - Henry Rousso <p><u>Décors et costumes :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Paul Chambas - Jean Haas (avec <p><u>Éclairages :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Jean-Pierre Vincent - Edgar Ernst 	<p style="text-align: center;">VIOLENCES À VICHY</p> <p><u>Texte de :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Bernard Chartreux <p><u>Acteurs :</u></p> <p>Bérangère Bonvoisin, Claude Bouchery, Paul Bru, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Guy Naigeon, Alain Rimoux, Jean Schmitt et André Wilms.</p> <p style="text-align: center;">CONVOI</p> <p><u>Texte de :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Michel Deutsch <p><u>Acteurs :</u></p> <p>Évelyne Didi, Andrée Tainsy, Denis Bonal, Claude Bouchery, Jean Schmitt, Paul Bru et Jean-François Lapalus.</p> <p style="text-align: center;">RUINES</p> <p><u>Acteurs :</u></p> <p>Bérangère Bonvoisin, Claude Bouchery, Paul Bru, Jean-François Lapalus</p>
--	--



Cette union entre deux auteurs donne naissance à une nouvelle approche de la période de Vichy. Explicitement, l'écriture devient au cœur de la réflexion. Croisée au jeu des acteurs, elle va donner naissance à une nouvelle dramaturgie liée au texte. Jean-Pierre Vincent déclarait :

« Chartreux nous donne *une France à entendre*, un *théâtre parlant*, au sens où la parole n'y est plus commandée par une action, une fable, ou une psychologie de personnage. Les mots y sont la matière brute d'un jeu où est engagé notre imaginaire collectif³⁵¹ »

De ce travail sur l'écriture naitra deux spectacles distincts : *Violences à Vichy* et *Ruines avec Convoi*.

Présentées en alternance, les pièces ne se succèdent pas chronologiquement ce qui donne au spectateur le choix d'assister au spectacle dans l'ordre qui le sied. Pendant trois heures, chacune des pièces va offrir aux spectateurs un nouveau regard sur la période Vichy. De cette effervescence de textes, le jeu d'acteur va se démarquer et faire vivre la pièce.

1. *Violences à Vichy*

Bernard Chartreux débute son livre *Violences à Vichy* par « Une bonne photo est nécessairement tragique. Doit s'y reconnaître la marque de la mort, le sentiment du jamais-plus, s'y lire l'éternité vaine de ce petit moment circonscrit par le clac voluptueux du déclencheur³⁵². » Et si les photos étaient l'expression d'une connaissance où l'essence d'un être, sauraient-elles faire passer ce moment ou ce

³⁵¹ Jean-Pierre Vincent, « *Violences à Vichy*, mode d'emploi », in *TNS Actualité* n° 37, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mars 1980, p. 4, souligné par l'auteur.

³⁵² Bernard Chartreux, *Violences à Vichy*, *Roman-Théâtre*, op cit., p. 7.

sentiment à celui qui la détient ? Il est facile de se voir à travers une photo et de s'identifier à ce qu'elle représente et encore plus quand il s'agit d'un moment tragique que ce soit la guerre, la mort... L'imaginaire collectif fait qu'une simple photo évolue du stade *d'objet* à celui *d'histoire*, ou de *mémoire*. Que dire alors d'un texte ? Et que faire quand il s'agit d'une histoire délibérément effacée ? « "Quatre années à rayer de notre histoire", proclamait le procureur Mornet au procès du Maréchal Pétain. Et elles le furent...³⁵³. » De ces images dont parle Bernard Chartreux plusieurs textes vont être écrits et former ainsi, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Vincent, ce « Roman-Théâtre³⁵⁴. » Mais loin d'être un spectacle historique, *Violences à Vichy* va mettre en scène « le rapport des Français à l'État [...] ou plutôt leur rapport à la politisation³⁵⁵ » durant ces quatre années qui semblent imprégner la vie d'aujourd'hui. Bernard Chartreux justifie son choix ainsi :

« Ce qui m'a moi particulièrement frappé dans cette histoire, c'est comment on a essayé de régler un problème français à savoir le rapport de l'État à la société civile [...] qui était un problème monstrueux pour la troisième république [...] en étant humilié par l'ennemi ? Comment les classes dirigeantes n'ont pas hésité à faire cette grande purge intérieure, à essayer de construire cette France moderne [...] alors que la moitié de la France était occupée [...]³⁵⁶ ? »

Sur un décor de Jean-Paul Chambas, la scène débute avec une photo projetée sur un rideau métallique et une voix off qui annonce ce qui semble être des indications scéniques.

³⁵³ Jean-Pierre Vincent, « Vichy-Fictions », in Bernard Chartreux, *Violences à Vichy Roman-Théâtre*, op. cit., p. 163.

³⁵⁴ Sous-titre du roman de Bernard Chartreux *Violences à Vichy, Roman-Théâtre*, op.cit. et expression reprise par Jean-Pierre Vincent « La Paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public*, n°34-35, op. cit., p. 30.

³⁵⁵ Jean-Pierre Vincent « Une double création du Théâtre National de Strasbourg, Vichy-Fiction », *Revue Atac Informations*, op. cit., p. 24.

³⁵⁶ Bernard Chartreux, in « Vichy fictions », Émission « Coups de théâtre, extraits de Vichy fictions, interview de Michel Deutsch, Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux », Production ou coproducteur *Antenne 2*, 09 octobre 1980, 09min21s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr consulté le 16/05/2017.

« C'est dimanche, au printemps. Il est trois heures de l'après-midi. La place du bourg somnole. Le ciel est bleu pâle. Sur le sol on voit quelques taches irrégulières et sombres d'humidité, qu'un soleil peu actif n'a pas encore effacées. [...] Deux enfants jouent aux billes dans le caniveau, au pied d'une maison longue et basse [...]. Un couple traverse l'espace quiet [...] il lui serre tendrement le cou, le pouce posé sur la nuque et les quatre doigts qui sentent, sous la peau, les battements de la veine carotide. Il lui sourit.

Les jeunes gens sortent...³⁵⁷ »

D'entrée, la pièce annonce une dramaturgie différente du théâtre conventionnel puisque les indications scéniques ne sont plus là pour compléter le jeu des acteurs mais pour donner sens à une image fixe. En ce sens, la photo devient obsolète et le texte, se suffisant à lui-même, apparaît comme l'acteur principal de la pièce.

Ainsi, sur une scène épurée que les acteurs remplissent avec de longs monologues, le spectateur va se retrouver transporté dans une fiction qui cherche à se faire entendre. Si dans *Germinal* le temps est mis en scène, le spectateur assiste à la préparation du café, à l'inlassable attente que ce café refroidisse pour que les Maheu puissent le boire ; dans *Violences à Vichy* le temps est accordé à la parole. En ce sens, le spectateur va entendre, durant de longues minutes, passer à la radio la Marseillaise, la mise en place du régime de Vichy, la description des différents hôtels ...



³⁵⁷ Bernard Chartreux, *Violences à Vichy, Roman-Théâtre*, op. cit., pp. 15-18.

Figure 26: Extrait de Violences à Vichy – La Marseillaise – © Captation vidéo

Dans ces longs monologues, une description des événements, des endroits, des personnages ...constituent des brides de l'histoire. Même si le spectateur semble perdu dans toute cette énumération, ce n'est en réalité que la continuité de cette mise en danger de la position *passive* du spectateur. D'ailleurs, Pierre Quillard disait « la parole crée le décor comme le reste³⁵⁸ », reste au spectateur de tendre l'oreille pour imaginer la scène. En ce sens, la scénographie disparaît au profil du texte et cette dernière devient la dramaturgie même de la pièce.

Autre scène marquante, c'est l'énumération des cadeaux offerts à Pétain. Durant une dizaine de minutes, les spectateurs vont entendre *l'Homme du peuple*, joué par Bernard Freyd, énumérer inlassablement les cadeaux disposés sur la table : d'un « trident d'honneur³⁵⁹ » à une « montre d'argent frappée, sur son boîtier, du blason de Franche-Comté³⁶⁰ », en passant par « un assortiment de pierres d'Auvergne non taillées³⁶¹ », de différentes statuettes, de drapeaux, « nappes, napperons, accoudoirs de fauteuil, jetés de lit, résille [...]³⁶² » des flacons de liqueurs, des tableaux, des collections de timbres et bien d'autres.

³⁵⁸ Pierre Quillard cité par Alice Folco, Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse et Diana Schiau-Botea, « Ce que voit l'oreille », in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (sous la direction de), Ariane Martinez, Julie Valero et Jonathan Châtel (assistés de), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 51.

³⁵⁹ Bernard Chartreux, à Vichy, *Roman-Théâtre*, *op. cit.*, pp. 65-84.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ibidem*

³⁶² *Ibidem*



Figures 27 : Énumérations des cadeaux de Pétain – © Sabine Strosser

Inlassablement, les textes de Bernard Chartreux se suivent et, dans une ambiance sombre et oppressante, ils transforment la représentation en un « théâtre parlant, au sens où la parole n'y est plus commandée par une action, une fable, ou une psychologie de personnage³⁶³. » Les textes, les mots, constituent la dramaturgie de la pièce et forment le jeu des acteurs. Un jeu qui, d'ailleurs, mène à confusion : sommes-nous face à des acteurs ou face à des personnages ? Vont-ils, par leur jeu, donner sens au texte ou au contraire, c'est le texte qui donne sens à leur présence sur scène ? Finalement, des acteurs, il ne subsistera que la voix. Dans cette nouvelle dramaturgie, Jean-Pierre Vincent rompt avec la relation conventionnelle scène/salle à laquelle le spectateur s'est habitué et le place comme face à un tableau qu'il doit apprendre à déchiffrer. D'entrée, le rideau métallique, la projection de la photo, les monologues poussent le spectateur non plus à voir mais à entendre un texte pour comprendre son passé et éventuellement, tirer de ce passé les leçons de son avenir. Dans cette mise en scène, le spectateur est donc invité à écouter, comprendre et compléter la scénographie par son imagination. D'ailleurs, nous retrouverons cette approche, durant la saison suivante, avec *Penthésilée* (juin 1981) où elle sera

³⁶³ Jean-Pierre Vincent, « Une double création du Théâtre National de Strasbourg, Vichy-Fiction », *Revue Atac Informations*, op. cit., p. 24.

poussée à l'extrême pour, encore une fois, bousculer le spectateur et le théâtre conventionnel.

Dans la seconde partie du spectacle, au jeu des acteurs s'ajoutent le choix du maquillage de Jean-Paul Dupin et les costumes de Jean-Paul Chambas qui donnent aux acteurs un air de revenants ou de morts-vivants. Le visage pâle et dévisagé, le pas lent, portant chacun des pantalons noirs et des chemises blanches, les acteurs semblent surgir du passé pour raconter leurs histoires. Chaque geste et chaque déformation du visage n'est là que pour conforter l'idée de ce « théâtre parlant³⁶⁴ » et transformer ainsi

« [ces] personnes qui sont sur le plateau, qui ne sont pas des personnages, pas des acteurs [...] [en] des monstres, au sens où *leur parole* est monstrueuse, [...] [en] monstres franco-allemands qui ont continué d'aller jusqu'au bout, bien qu'ils aient compris en 43 que c'était foutu³⁶⁵. »

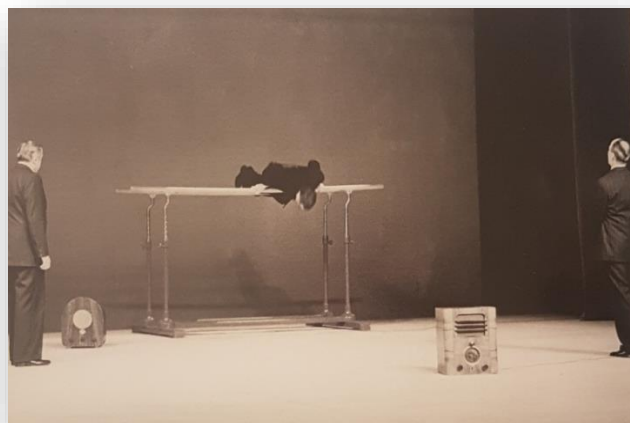
De là s'offre aux spectateurs la scène des suicidés, les seuls *personnages* que Bernard Chartreux choisit de nommer. Nous voyons alors apparaître Pucheu, Laval, Déat, Bonnard, Drieu et Bichelonne. Agissant la nuit dans le jardin de Vichy, chacun de ces suicidés vient parler de sa mort, de son espoir, de ses cauchemars, de ses rêves, de l'avenir auquel il aspire. Mais ces partisans de Vichy qui viennent justifier leurs actes ne sont là que pour faire réagir. Alors quand Pucheu crie « vous ne comprenez pas ? Résistez au découragement, faites le vide en vous, concentrez-vous encore, vous ne comprenez pas ? Vous ne saisissez toujours pas ? [...] faites un effort je vous en supplie, il y va, il y va de l'avenir³⁶⁶ » Le trouble s'installe : s'adresse-t-il aux autres suicidés³⁶⁷ ou aux spectateurs ? De quel avenir s'agit-il ? Celui du pays et de sa libération ? Ou celui du théâtre et de son institutionnalisation ?

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ Jean-Pierre Vincent, « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public*, n°34-35, *op. cit.*, pp. 32-33, souligné par l'auteur.

³⁶⁶ Bernard Chartreux, *Violences à Vichy, Roman-Théâtre*, *op. cit.*, p. 109.

³⁶⁷ Dans cette pièce, la prosopopée (figure de rhétorique qui consiste à faire parler les morts ou les objets inanimés) sert à éclairer les spectateurs sur des événements du passé.



les suicidés

Figure 29 : Conversation des suicidés (suite)

– © Sabine Strosser

À cela s'ajoute aussi sa réplique :

« L'opposition de la guerre armée dite "national-socialiste" et de la croisade dite "des démocraties" n'est qu'un anachronisme déjà dépassé par les événements, un non-sens stratégique absolu, oh ma tête mes oreilles, oh le crépitement des ordinateurs, la musique des sphères volantes crachant des rayons de mort, et vous restez engourdis, inertes, vous ne dites rien³⁶⁸ »

Le spectateur se retrouve perdu : est-ce du passé qu'il s'agit ou du présent ? Le silence dont il est question, est-il celui des suicidés ou le sien ? Jean-Pierre Vincent semble vouloir indiquer que le spectateur est ce suicidé qui justifie vainement son acte et se contente du théâtre que l'institution lui propose. En ce sens et loin d'être un retour nostalgique sur une période passée, la pièce va permettre à Bernard Chartreux de mettre en avant deux thèmes : « L'appel de la "France profonde"³⁶⁹ » et « la naissance de la technocratie moderne dans le cauchemar³⁷⁰. » La pièce va alors faire le lien entre ces « douloureuses questions d'une mémoire/oubli

³⁶⁸ Bernard Chartreux, *Violences à Vichy, Roman-Théâtre*, *op. cit.*

³⁶⁹ Jean-Pierre Vincent, « Une double création du Théâtre National de Strasbourg, Vichy-Fiction », *Revue Atac Informations*, *op. cit.*, p. 24.

³⁷⁰ *Ibidem.*

historique³⁷¹ » — ces quatre années que l'État cherche à effacer — et la situation politique des années quatre-vingts avec la montée des extrêmes au pouvoir, la crise économique et le développement des industries culturelles. Pourtant, Jean-Pierre Vincent choisit de ne montrer ni scènes violentes, ni allemands, ni guerre... mais plutôt faire dire aux acteurs la parole de ces suicidés.

Alors quand les suicidés parlent de *l'Homme du peuple*, nous ne pouvons ignorer le parallèle présent entre sa situation et celle du collectif du TNS. Quand Drieu dit « Cet homme est une victime comme nous, bien plus à plaindre que nous sans doute, [...] lui qui risque sa peau pour certaine idée qu'il a de sa dignité et celle de son pays, le maquisard, l'esprit de la Résistance, l'homme de l'avenir...³⁷² », il nous semble parler de ces artistes révoltés contre l'institution et l'échec de la politique de décentralisation. Ces « esprit[s] de la Résistance³⁷³ » qui vont choisir de bousculer au risque de vider la salle et de transporter les spectateurs dans d'autres espaces de jeu, vont faire de la forme « une nécessité politique, [et de] la dramaturgie, une nécessité morale³⁷⁴ » pour « un théâtre exemplaire³⁷⁵. »

Seule actrice féminine dans ce spectacle, Bérangère Bonvoisin interprétant la fiancée de Jeanne d'Arc semble représenter cette résistance et vient clôturer la pièce. D'un monologue d'une trentaine de minutes, son texte vacille entre conviction et incertitude. Nous pouvons alors entendre « Je suis Jeanne d'Arc, la vierge androgyne, la fille aux cheveux ras et au cœur d'amadou [...]³⁷⁶ » qui est remplacée par la suite par « Je ne suis pas Jeanne d'Arc, Je ne suis pas la vierge androgyne, la fille aux cheveux coupés, je ne porte pas précieusement contre ma poitrine les cendres du duc de Reichstadt [...]³⁷⁷. » Durant trente minutes, les spectateurs écoutent la fiancée de Jeanne d'Arc essayant de se définir à travers les

³⁷¹ Jean-Pierre Vincent, « Violences à Vichy » in Bernard Chartreux, *Violences à Vichy Roman-théâtre*, op. cit., p. 168.

³⁷² Bernard Chartreux, *Violences à Vichy Roman-théâtre*, op. cit., p. 123.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ André Gunthert, *Le Voyage du TNS (1975-1983)*, op. cit., p. 71.

³⁷⁵ Jean-Pierre Vincent, « Vers un théâtre exemplaire », entretien avec Jean-Pierre Vincent, retranscrits par Jacques Poulet, *France Nouvelle* n°1748, op. cit., p.1.

³⁷⁶ Bernard Chartreux, *Violences à Vichy Roman-Théâtre*, op. cit., p.137.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 145.

actes qu'elle a subis. « Je suis celle qui saigne un sang noir et épais, je suis celle qui flotte sur la mer les mains liées dans le dos, je suis celle qui s'échoue sur la plage couverte de détritrus, je suis celle qui ne sera jamais identifiée, je suis la disparue, je suis la fille sans suaire³⁷⁸. » disait-elle sans ciller.



Figure 30: La fiancée de Jeanne d'Arc– © Sabine Strosser

Au-delà de ce que Jean-Pierre Vincent cherchait à mettre en scène, nous voyons en la fiancée de Jeanne d'Arc la représentation de la Liberté, celle de créer, de choisir, de parler, de réfléchir par soi-même...

« Je suis Jeanne d'Arc, la fille, etc., je tiens dans la main droite un jerrican de vingt litres en plastique bleu et dans l'autre une boîte d'allumettes de sûreté. [...] Je me suis assise nue sur le pavé gluant, je verse le jerrican sur ma tête chauve, l'essence ruisselle sur mes épaules, mon ventre, mes cuisses, je craque une allumette, la foule recule lorsque jaillit la flamme et que mon cadavre s'affaisse doucement à l'intérieur de l'armure de fer immobile sur le pavé dans une volée d'étincelles³⁷⁹. »

Une Liberté bafouée, violée, condamnée, par une soumission aveugle et un mutisme général, à se donner la mort devant un public désintéressé. Par cet acte cherche-t-elle à défier le spectateur ? Après le discours de Bichelonne, le monologue de la

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 147.

³⁷⁹ *Op. cit.*, p. 155.

fiancée de Jeanne d'Arc semble cru, le descriptif des viols et des actes de torture mettent le spectateur dans une situation de malaise et de rejet puisqu'ils abordent un sujet jusqu'alors tabou. Mais, en choisissant de finir sur le monologue de la fiancée de Jeanne d'Arc et son suicide, Bernard Chartreux « a voulu aller jusqu'au bout de cette logomachie, contre lui-même et contre Vichy. Essayer d'épuiser tout le langage possible autour de ce sujet³⁸⁰ ! » et faire réagir ainsi le spectateur.

2. Ruines avec Convoi

« On se doutait bien de ce qu'on allait trouver dans ces quatre années-là et on savait bien que ce n'était pas joli, joli. C'est dire qu'il y avait à la fois un mouvement de réappropriation d'un certain passé et pour une part [...] une évacuation disons de ce passé vraiment pas joli, joli³⁸¹. »

Michel Deutsch

Dans la continuité de *Vichy-Fictions*, Michel Deutsch propose une pièce de trois heures composée de deux parties : *Ruines* et *Convoi* qui vont, à leur tour, explorer la période 1940 – 1944.

Écrite en 1973 et présentée au Festival d'Avignon sous le titre *Le Château dans la Tête*, elle devient *Ruines* en 1980. D'entrée, la pièce annonce une dramaturgie consacrée au texte et s'apparente à une période revendiquant « la scène au Texte³⁸² », c'est-à-dire, se libérer des règles du théâtre à l'italienne et donner la primauté au texte. Même si au premier abord elle semble aborder la fuite des collaborateurs vers l'Allemagne en 1944, elle tente, dans une mise en scène tragi-comique, d'élargir son sujet vers cette « France profonde³⁸³ » que cherche à interroger Jean-Pierre Vincent. Si nous avons classé la pièce comme tragi-comique c'est parce qu'elle nous semble aborder la farce par cette quête de la « France

³⁸⁰ Jean-Pierre Vincent, « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public*, n°34-35, *op. cit.*, p. 33.

³⁸¹ Michel Deutsch, interview extrait de « Vichy fictions », Émission « Coups de théâtre, extraits de Vichy fictions, interview de Michel Deutsch, Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux », Production ou co-producteur *Antenne 2*, 09 octobre 1980, 09min21s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr consulté le 16/05/2017.

³⁸² Michel Deutsch, *Dimanche, Ruines*, Édition Théâtre Ouvert Stock, 1974, p. 9.

³⁸³ Jean-Pierre Vincent, « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », propos recueillis par Max Denes et retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public*, n°34-35, *op. cit.*, p. 34.

profonde » et le tragique par le discours apporté sur la montée en puissance des technocrates. Loin d'être une pièce de dénonciation, *Ruines* va explorer ce sujet et inviter le spectateur à se réapproprier l'histoire par son imaginaire. De son côté, *Convoi* évoque la création de l'État et les dangers que peut avoir une technocratie. L'une comme l'autre semblent aborder la notion de « spectacle-fleuve³⁸⁴ » qui emmène le spectateur dans un voyage à la (re)découverte de la réalité, non pas historique mais idéologique, de ce qui a marqué les français et reste, encore aujourd'hui, présent dans leur patrimoine génétique. Avec deux décors distincts et un jeu différent, les deux pièces semblent interroger, à leur manière, non seulement ces quatre années *oubliées*, mais aussi, le théâtre d'aujourd'hui. Nous allons essayer de développer ce point à travers l'analyse de la pièce *Convoi*.

Convoi rassemble différents personnages parmi lesquels se distinguent Marie et Anne. Les deux femmes disposent de deux styles de textes différents. Pour Marie, qui semble ne pas se souvenir de son identité, le texte est simple et aborde un sujet à la fois. Anne quant à elle, passe d'un sujet à un autre sans les mener à bien et semble fuir la réalité de la guerre.

La pièce débute par un long monologue de Marie d'une quinzaine de minutes, avec, sur scène, Anne, la marraine de Marie et Marthe, la sœur d'Anne (**Figure 31**). Écrit en prose et ponctué de nombreux silences, le monologue semble énumérer les mésaventures des déportés dans une ville en guerre. Michel Deutsch offre aux spectateurs une Marie perdue, apeurée, attendant vainement l'arrivée d'une personne, mais qui ? Un amour perdu ? Un passé oublié ? Un *Godot* qui ne viendra jamais ? Cependant, ce n'est pas la violence ou la guerre que M. Deutsch cherche à mettre en scène mais plutôt la résistance. Alors si Anne incarne la résistance, elle serait ces Hommes de théâtre qui cherchent à questionner le théâtre et s'éloigner de l'institutionnalisation de l'art. Les spectateurs seront alors, des Marie qui ignorent leur passé et leur identité, ou cherchent vainement, à les effacer. Mais « reconnaître son identité ne suffit pas, ajoute Jean-Pierre Vincent. Nous avons besoin de le situer dans un espace plus large, le monde, les galaxies... Le possible face à

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 33.

l'impensable³⁸⁵ » pour se remettre en question et comprendre ces choix qui nous façonne.



Figure 31 : Andrée Tainsy (Anne), Claude Bouchery (Jean) et Évelyne Didi (Marie) – Convoi – © Sabine Strosser

Dans une décoration simple et épurée, la scène évolue et ressemble, dans sa construction, à la tragédie antique. Alors, quand André Gunthert dit « la Marie de *Convoi*, c'est Antigone dans la tombe qui poursuit ses lamentations : "Rien d'autre que le deuil"³⁸⁶ », Jean-Pierre Vincent le confirme en disant « *Convoi* porte la trace vive de la rencontre scénique, pratique et philosophique, de Deutsch avec l'Antigone de Hölderlin-Sophocle. [...] [alors que] *Ruines* joue avec le tragique sur un mode parodique et dément³⁸⁷. » Faut-il lire à travers ce parallèle une tentative de comprendre son passé pour mieux appréhender son présent ou l'influence d'une œuvre présentée la saison d'avant ? Sachant que la dramaturgie d'*Antigone* est basée sur le texte, elle va être un premier exercice pour le collectif du TNS pour questionner la théâtralité.

Au-delà de ce qu'A. Gunthert et J - P. Vincent ont confirmé, la pièce est, en elle-même, un paradoxe. Ne voulant représenter la guerre, elle va malgré cela, mettre

³⁸⁵ Jean-Pierre Vincent cité par Colette Godard, « "Vichy fictions" à Nanterre, résister à la course folle du monde », *Le Monde* le 15/10/1980

³⁸⁶ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, *op. cit.*, p. 36.

³⁸⁷ Jean-Pierre Vincent « Convoi avec Ruines », in Bernard Chartreux, *Violences à Vichy*, *op. cit.*, p. 170.

en scène la gravité de la situation. Le spectateur s'identifie facilement à ces personnages : il peut être Marie, une réfugiée polonaise ayant subi viols, tortures et rejets, comme il peut être Marthe, celle qui choisit de donner un membre de sa famille pour rester en vie ; ou encore, Anne, une résistante qui choisit de tout abandonner pour défendre ses idéaux.



Figures 32 : Extraits de Convoi avec Évelyne Didi– © Captation vidéo

Certes, la pièce ne met pas en jeu la violence au sens propre du mot, mais il nous semble pourtant que les mots peuvent être plus violents qu'une scène. En choisissant de dire le texte plutôt que de représenter les scènes de viols, de tortures, les convois, la souffrance des déportés... Jean-Pierre Vincent donne libre cours au spectateur d'imaginer la scène. Or, contrairement à une scène jouée où la violence est cernée dans un ou plusieurs gestes, l'imagination elle, n'a pas de limite. Ajouter

à cela un passé et une culture différente et nous voilà transportés loin du Vichy des années quarante.

« Elle subit elle attend
Humiliée
Mille fois traversée
par le deuil
la cravache [...]
Elle tout entière
Elle dans le lit de gel
sur le sol de pierre le sol natal –
en aval du monde
abandonnée
Et la grande nuit
dans les baraquements gris
réduit à la servitude
des vieillards humiliés
et des hommes qui gémissent
debout, raidis dans la pénombre
"J'ai mal... Oh ! Comme j'ai mal"...³⁸⁸ »

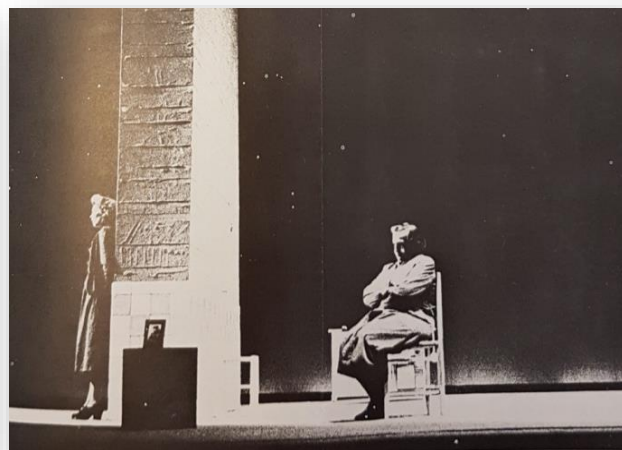
À l'image de Marie, ces « hommes qui gémissent » peuvent être des réfugiés syriens, des exilés africains... des déportés du XX^e siècle que les guerres, la famine, ou simplement, la recherche d'une vie meilleure, auraient amené. D'ailleurs Jean-Pierre Vincent dit en ce sens :

« La première fois que Deutsch m'a lu le texte, en rêvant pendant qu'il lisait, je pensais au Cambodge, aux Palestiniens, aux Libanais. Au fait qu'on vit dans le siècle des déportés, des déplacés, des torturés, systématiquement en grand nombre. Je me souviens que la première fois qu'il avait parlé du projet de sa pièce, c'était après l'histoire du camp de Tell-el-Zaatar, et ça pouvait très bien être une jeune femme qui sortait de ce camp et se rendait chez une vieille femme. Le scintillement de leur aventure en fait une chose active dans ce qui est roi au théâtre, c'est-à-dire les pensées, le texte³⁸⁹. »

³⁸⁸ Michel Deutsch, *Convoi*, Éditions Stock/Théâtre Ouvert, 1980, Paris, pp. 65-66.

³⁸⁹ *Op. cit.*, p. 34.

À cela s'ajoute une fonction morale donnée à la pièce et qui la rapproche encore plus de la tragédie. En effet, il nous semble que la pièce cherche à réveiller l'inconscient du spectateur pour réussir à créer en lui, un profond bouleversement. D'ailleurs, André Breton dit « la beauté sera convulsive ou ne sera pas³⁹⁰ » ce qui signifie que devant l'œuvre, le spectateur ne doit pas être en admiration, mais doit se poser des questions incisives qui vont changer son rapport au monde, *une beauté* qui bouscule. C'est d'ailleurs la mission que s'est posée Jean-Pierre Vincent et son collectif au TNS. Reste à savoir si le spectateur est prêt à vivre une telle expérience. Sera-t-il un révolté protégeant ses idées ? Ou continuera-t-il à vivre dans le déni et accepter ce que l'État lui donne à voir ?



Figures 33 : Différentes scènes – Convoi– © Sabine Strosser

Vichy-Fictions est une critique de la situation du théâtre au XX^e siècle. Avec les multiples silences et les longs monologues qui, au premier abord, paraissent ratés entre les personnages, fragilisent la forme dramatique traditionnelle et font du texte, la dramaturgie de la pièce. De ce travail sur la voix, Jean-Pierre Vincent cherche non seulement à interroger la relation à l'État, mais aussi à présenter une nouvelle façon de faire le théâtre où tout élément, aussi insignifiant soit-il, devient révélateur. Allant dans ce sens, la suggestion de l'acte, la description, les multiples silences...vont permettre la création, pour ce nouveau théâtre, son

³⁹⁰ André Breton, *Nadja*, Édition Gallimard, Paris, p. 190, cité par Jean Weissgerber (sous la direction de), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle : Volume II, Théorie*, Édition John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, p. 728.

nouveau spectateur. En réalité, dans *Vichy-Fictions*, ce qui est remis en question ce n'est pas le pouvoir de l'État mais le fait de subir ce pouvoir. Pour Michel Deutsch comme pour Bernard Chartreux et Jean-Pierre Vincent, le spectateur est une personne que l'État prive de parole et avec qui, il collabore à cette soumission. Il est comme la foule qui regarde passivement la fiancée de Jeanne d'Arc se donner la mort, ou encore, comme « le petit criminel³⁹¹ » de F.X. Kroetz, collaborateur et victime de sa propre situation. Faire une dramaturgie du texte serait donc une manière de libérer le spectateur de cette soumission et de lui redonner la parole. Un point de vue que Jacques Rancière ne partage pas puisqu'il considère que le spectateur, même assis, réagit à la pièce et n'est donc pas si soumis que cela pourrait laisser imaginer.

Il nous paraît intéressant de revenir un moment sur le découpage scénique de cette pièce. Au premier abord, la pièce semble disposer de deux espaces : la scène, où se déroule le jeu des acteurs ; et la salle, où sont installés les spectateurs. Cependant, il nous semble que le texte crée un troisième espace qui, contrairement aux deux autres, est fictif. Même si sur scène l'action est fictive, l'espace lui, est bien réel. Or, le troisième espace n'existe que dans le mental du spectateur. Dans cet espace, le réel se confond avec l'imaginaire et remplace la scène. Cela veut dire que le texte et la voix vont se substituer au jeu des acteurs pour concrétiser, dans l'imaginaire du spectateur, l'histoire racontée. En ce sens, nous pouvons dire que c'est dans l'esprit du spectateur que la pièce évolue et que le texte prend sens. Pour ce qui est de la scène et du jeu des acteurs, ils deviennent accessoires. De cette théâtralité naît une nouvelle dramaturgie où *écouter* permet de créer l'action de *voir* et réveiller ainsi l'esprit critique du spectateur. Ceci rejoint la pensée de B. Brecht :

« Vous, apprenez à voir, plutôt que de rester
Les yeux ronds. Agissez au lieu de bavarder.
Voilà ce qui aurait pour un peu dominé le monde³⁹² ! »

³⁹¹ Franz Xaver Kroetz, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, Édition Circé, Belfort, 1999, p. 100.

³⁹² Bertolt Brecht, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, p. 105, cité par Jonathan Châtel, Séverine Ruset et Jean-Pierre Sarrazac, « Du Jeu dans le drame », in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (Sous la direction de), Ariane Martinez, Julie Valero et Jonathan Châtel (Assistés de), *La*

Avec *Vichy-Fictions*, Jean-Pierre Vincent provoque son public et bouleverse les normes que ce dernier se fait du théâtre. Basée sur une dramaturgie du texte, la pièce va, à la fois apporter au théâtre une dimension politique, et pousser le spectateur à se révolter.

La saison 79-80 se terminera avec *Lenz, Jour et nuit sur la cathédrale de Strasbourg* (mars 1980), mise en scène par Johannes Klett. « Ceci est un récit. Pas une pièce de théâtre³⁹³ » est la définition que lui a donnée la scénariste Brigitte Landes. La pièce va tenter de mettre en scène un sentiment : le dérèglement.

Réinvention du drame (sous l'influence de la scène), Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, p. 76.

³⁹³ Brigitte Landes, « Lenz », *TNS Actualité*, n° 38, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mai 1980, p. 3. Cf. Annexe II – 16.

LE PALAIS DE JUSTICE – OCTOBRE 1981

« L'époque attend, mais elle n'attend plus rien »

Bernard Pautrat

C'est par cette expression que Bernard Pautrat explique son choix de travailler sur la pièce de Godot dans la mise en scène d'*Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*. Une pièce que nous étudierons plus en détail dans la deuxième partie.

Dans cette pièce, Bernard Pautrat met en avant le manque de sens du théâtre. En effet, le théâtre est devenu politique, or ce choix de réflexion mène inévitablement le théâtre vers une disparition du sens du théâtre. Une absence qui s'est installée dans une salle vide. Soyons clair, il ne s'agit pas là du vide scénique mais du vide contextuel, après tout, Peter Brook a longtemps parlé de la scène vide comme étant un élément primordial du théâtre où quelques éléments dispersés ici et là venaient ponctuer le chemin que devait prendre le regard du spectateur. Cependant, il ne s'agit pas là d'un vide scénique à l'image du travail de Peter Brook ou de Radu Penciulescu³⁹⁴ mais d'un manque de sens théâtral. Dès lors, la question qui se poserait est : si la scène se vide, où se trouve l'action ? Dans la vie de tous les jours ? C'est en tout cas ce que semble vouloir insinuer *Le Palais de Justice*.

³⁹⁴ Radu Penciulescu est un metteur en scène roumain qui a par ailleurs été directeur du Petit Théâtre à Bucarest. Il a mis en scène la pièce *Lear*, dans laquelle apparaît un chemin en bois creusé qui servant à accueillir les acteurs. Durant le premier acte, les acteurs vont nettoyer ce chemin afin d'accentuer l'idée d'une scène vide, purifiée de tout superflu.

Présentée pour la première fois durant la saison 81-82, la pièce *Le Palais de Justice* a bouleversé le théâtre *tel qu'il se doit d'être* et le monde juridique. Son succès est tel, qu'elle a reçu le prix de la meilleure pièce de langue française par le Syndicat de la critique dramatique avant d'être reprise au début de la saison suivante.

Tableau 5 : Fiche technique de la pièce *Le Palais de Justice*

<u>Réalisation :</u> - Bernard Chartreux - Dominique Muller-Sylvie Muller - Jean-Pierre Vincent	<u>Acteurs :</u> Evelyne Didi, Sylvie Muller, André Philippon, Alain Rimoux, Jean Schmitt, Paul Guérin, Alain Jacquemart, Roland Heintzelmann, Jean-François Lapalus, André Wilms, Noureddine El Ati, Dominique Jouanne, Jean Jacquemond, Claude Bouchery, Clarisse Daull, Bernard Freyd, Dominique Muller, Alain Halle-Halle, Judith Jacobsen, Jean-Jacques Bib, M'Hamed Bijji, André Riemer, Edgar Ernst, Françoise Ulrich, Paul Bru et Michèle Foucher.
<u>Scénographie :</u> - Nicky Rieti	
<u>Décors et costumes :</u> - Nicole Galerne - Dominique Jouanne	

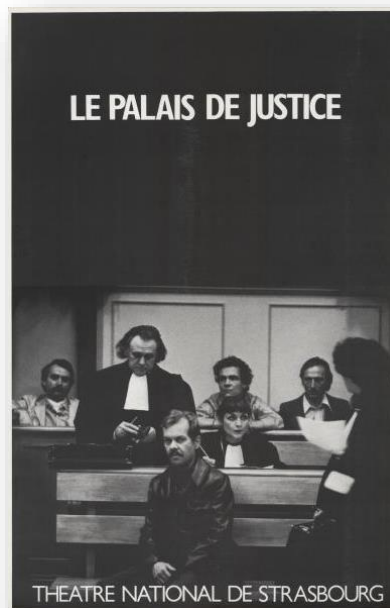
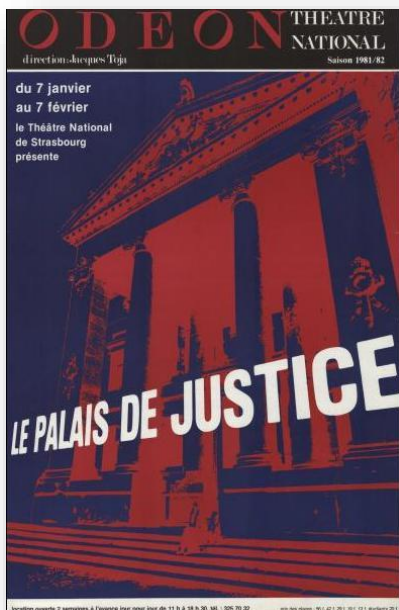
Il s'agit d'un travail collectif entre quatre metteurs en scène : Bernard Chartreux, Dominique Muller, Sylvie Muller et Jean-Pierre Vincent³⁹⁵. La scène se déroule au Théâtre National de Strasbourg et la scénographie de Nicky Rieti reproduit le Tribunal correctionnel de Strasbourg, à un point tel qu'on pourrait confondre les deux lieux.

Il est nécessaire de préciser que *Le Palais de Justice* n'est pas un spectacle sur la justice mais « le remake de l'audience du 15 février 1981³⁹⁶ » au Tribunal de grande instance de Strasbourg qui s'est déroulé un dimanche

³⁹⁵ Cf. Annexe II – 18.

³⁹⁶ Bernard Chartreux, *Le Palais de Justice (remake)*, Archives numériques du TNS, p. 1, [en ligne] consulté le 20-05-2014, disponible sur <http://www.tns.fr/archives-numeriques>.

pour être précis. Même si le *vrai* le Tribunal correctionnel de Strasbourg est fermé, celui du TNS accueille généreusement ses spectateurs. Dans cette salle numéro six reprise à l'identique par Nicky Rieti, il n'a jamais été question de mettre en scène une œuvre de littérature, mais la vie réelle dans un tribunal³⁹⁷.



Affiche du
Archives du TNS

Dès le début, l'affiche annonce une mise en scène hors du commun. En effet, le choix des couleurs : le rouge fondu sur le bleu rappelle les vieilles photos un peu fades. Le blanc du titre *Le Palais de Justice* contraste avec l'affiche et fait ressortir le titre. En réalité, le choix même de la typographie nous fait un peu penser à une

³⁹⁷ En 1994 Raymond Depardon reprend ce concept et réalise un film-documentaire relatant les faits réels du Palais de justice de Paris. Pendant plus d'une heure, quatorze prévenus vont défiler devant la caméra. L'année suivante le film obtiendra le César du meilleur

sorte d'évasion d'un espace sombre vers la lumière, vers *la justice*. Allant dans ce sens, la brochure du spectacle rejoint cette idée de contraste, d'obscurité et de lumière. Elle met en scène une photo du remake de l'audience au TNS en noir et blanc, avec le titre de la pièce en blanc. Ce dernier, contrastant avec le noir de la brochure, fait ressortir le blanc du titre de la pièce et des robes des magistrats. Ce détail nous fait penser à l'idée d'une justice toujours immaculée.

Pour revenir à l'affiche, mis en grand et en rouge, le nom de l'Odéon apparaît aux côtés du TNS. Cela est loin d'être anodin puisque durant cette saison, l'Odéon avait acheté certaines représentations au TNS. Le choix du palais de justice n'était donc pas fortuit puisqu'il fallait frapper fort dans un théâtre considéré jusqu'alors comme un théâtre bourgeois.

Au risque d'écoper d'une amande, l'équipe du TNS a suivi différentes audiences de la chambre correctionnelle ; rien d'illégal puisque les audiences sont ouvertes au public, mais enregistrer les scènes, cela était interdit, et Jean-Pierre Vincent l'avait fait ! Il était donc question de travailler les pièces selon un texte qui n'en était pas un, mais des retranscriptions des enregistrements faits, « l'exact reflet d'une parole³⁹⁸ » selon Bernard Chartreux. Il ne fallait donc pas tout représenter, mais faire un choix parmi les différentes audiences. Jean-Pierre Vincent nous le confirme en parlant de la pièce *Le Palais de Justice* lors de notre entretien :

« C'était une forme particulière de théâtre, on avait enregistré clandestinement des audiences, donc il y avait du texte, ce texte appartenait à d'autres gens, c'est-à-dire, quand on monte une pièce, le texte appartient à l'auteur, au poète, il a ses clartés, ses misères, il doit être étudié, décortiqué, mis au clair, il faut trouver des formes visuelles ou gestuelles qui peuvent rendre compte de ce poème-là. Il se trouve que le poème du *Palais de Justice* était une audience réelle, avec des personnages que nous avons observés : avocats, procureurs, juges, etc. ; Donc le jeu d'acteurs comportait de l'imitation par exemple : une imitation lointaine de ce qui ressemblait physiquement aux gens en question, une imitation d'un animal comme on peut le faire dans certains exercices de théâtre sans vouloir devenir cet animal, mais en

³⁹⁸ Bernard Chartreux, cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 58.

prenant cette énergie et calquant certains gestes et tics. C'était un spectacle au fond très amusant à faire et très facile, mais pas assez aisé pour le penser. S'il paraît facile à faire, c'est parce que les acteurs n'avaient pas l'angoisse de découvrir le mystère d'un poème théâtral mais c'était du jeu absolument. C'est une des façons d'aborder, de biais, la question de la forme théâtrale, du jeu d'acteur, de la mise en scène, comme on a fait tout le temps à Strasbourg, d'aborder cela toujours à la limite de quelque chose, jamais en se disant innocemment on fait du théâtre ! Et bien non, ce n'est pas innocemment³⁹⁹. »

Dans cette citation, Jean-Pierre Vincent met le point sur la forme théâtrale et le jeu des acteurs. Loin d'être une imitation de la réalité, il est plutôt question de pousser le réel jusqu'à sa limite. Ce que nous pourrions présenter comme du théâtre dans le théâtre. Après tout, nous sommes tous acteurs de la vie courante. Rien n'empêche alors la chambre de justice d'être un théâtre ; le juge et les avocats, des acteurs. Ce « remake » de la pièce *Le Palais de Justice* va donc permettre de questionner la représentation. À travers l'analyse de la pièce, nous allons essayer, nous l'espérons, de mettre en exergue cette expérience de la représentation.

Loin d'être une pièce au sens propre du mot, le « remake » de la pièce *Le Palais de Justice* ne comporte ni texte, ni histoire, ni héros (si ce n'est le spectateur lui-même). Allant en ce sens, Bernard Chartreux en dit qu'il est « le récit complet de récits incomplets⁴⁰⁰. » En effet, habituellement, une audience regorge d'histoires, de faits réels qui s'entrechoquent avec les mensonges des accusés, les interventions des avocats et leurs arguments pour défendre leurs clients, etc. un tout qui crée une harmonie et surtout une histoire. Or, ce que l'équipe du TNS a découvert dans le Tribunal correctionnel de Strasbourg c'est plutôt :

« [Une] barbarie matérielle, [une] extrême impureté des propos échangés, [des] phrases absurdes, non terminées, [des] raisonnements incohérents, [une] ouverture de parenthèses jamais refermées, [des]

³⁹⁹ Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani le 16 mars 2012, *op. cit.*

⁴⁰⁰ Bernard Chartreux, Bernard Chartreux, *Le Palais de Justice (remake)*, Archives numériques du TNS, *op. cit.*, p. 1.

impropriétés grammaticales, [des] faux-sens, [et un] changement brutal d'interlocuteur⁴⁰¹. »

Pour les amoureux de la langue de Molière, des phrases du genre « il faut dire que la première fois que je l'ai vu, il était méconnaissable⁴⁰² » ou encore « vous pouvez aller s'asseoir⁴⁰³ » était inacceptable, alors que dire d'un tribunal ! Les metteurs en scène sont allés jusqu'à commettre les mêmes erreurs grammaticales pour souligner celles relevées au le Tribunal. Mais reprenons notre analyse par la description de la pièce afin de mieux situer la scène.

La pièce débute sur une scène vide. Au loin, le spectateur perçoit le brouhaha d'une activité quelconque qui émane de derrière les murs de la salle d'audience et qui vient se confondre avec le bruit des spectateurs qui entament leur entrée en salle. Une lumière fine et discrète remplit la scène. Le spectateur se retrouve dès son entrée plongé dans un espace, une lumière et un son qui restent neutres. En effet, ni la lumière ni le son ne créent une séparation entre l'intérieur et l'extérieur, entre la scène et la salle ou même entre le réel et le fictif ; à croire que les metteurs en scène cherchaient délibérément à brouiller la vision du spectateur. Bien au contraire, ils nous semblent même accentuer le vide de la scène.

⁴⁰¹ Bernard Chartreux, cité par André Gunthert, *Le voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 58.

⁴⁰² Bernard Chartreux, « Hommage au stylo Mont Blanc », *L'Annuel du Théâtre* n°1, saison 1981-1982, p. 21.

⁴⁰³ Bernard Chartreux, cité par André Gunthert, *Le voyage du TNS, (1975-1983), ibidem*



Figure 36 : La scène vide – © Sabine Strosser

La scène présente une salle d'audience sombre et recouverte de bois et de colonnes qui, au regard de Dominique Muller est la reproduction de la salle du TNS. Dès le début du spectacle, l'ambiguïté de la situation est soulignée : sommes-nous au théâtre ou au tribunal ? Sommes-nous dans la salle ou sur scène ? Le spectateur est au théâtre mais il est aussi au Tribunal correctionnel de Strasbourg, il est dans la salle du tribunal mais en même temps sur la scène du TNS. Pour pousser au loin l'ambiguïté du spectateur, Nicky Rieti place sur scène, une porte et une pendule électrique qui rappellent le décor de la salle 6 du Tribunal correctionnel de Strasbourg. Placée entre la chaise du procureur et la porte menant à la salle de délibération, la montre nous semble être le lien qui lie le réel au fictif. En effet, réglée sur l'heure réelle à laquelle se sont déroulés les « vraies » audiences et coïncidant avec l'heure à laquelle se déroule le spectacle, elle nous semble rappeler à tout moment au spectateur qu'il est bel est bien au tribunal mais aussi au théâtre.

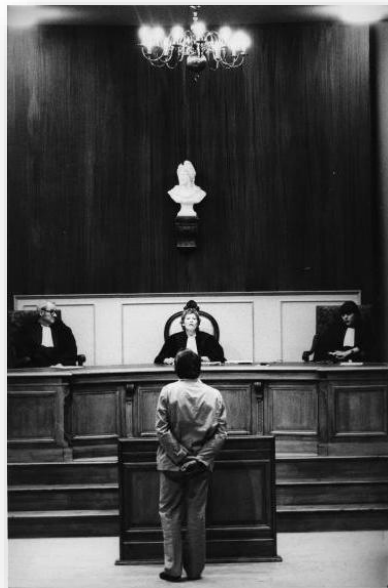
Le spectateur assiste par la suite au remplissage graduel de la scène-salle. Les avocats, les jurés et les accusés se succèdent et occupent, chacun de son côté, le plateau. Le mouvement des acteurs rappelle un peu l'agitation des spectateurs à l'entrée du théâtre et l'agitation du tribunal.



Figure 37 : La scène qui se remplit - © Sabine Strosser

Notons que le passage du vide au plein s'est fait graduellement. Au fur et à mesure que les acteurs entraient sur scène, les contours de l'espace se délimitaient : un espace réservé aux avocats, un autre pour les prévenus, un autre pour le juge... dévoilant petit à petit un espace fonctionnel. Le réalisme ici est loin d'être du simple mimétisme comme nous l'a expliqué Jean-Pierre Vincent, bien au contraire, il questionne la réalité du Tribunal. D'ailleurs, il est difficile de ne pas s'identifier à l'ensemble des personnages du prétoire. Le spectateur — à la fois accusé, avocat, juge, témoin — se retrouve dans une situation nouvelle, un cadre certes fictif, mais tellement réaliste qu'il est facile de s'y perdre.

À l'entrée du juge et du procureur, un nouvel élément, la voix, va rejoindre la trilogie espace-son-lumière. En effet, dès son entrée sur scène, Evelyne Didi, en la personne de la présidente, instaure un silence et fait débiter l'audience, d'une manière autoritaire. Dès cet instant, un nouveau découpage de l'espace se dessine : le siège de la présidente devient le centre de l'espace, auquel viennent se succéder, la barre, le tribunal, le coin des avocats et la salle.



Figures 38 : (À droite) le coin des avocats, (à gauche) la barre et le tribunal

- © Sabine Strosser

Dans cet espace restreint qu'est le Tribunal, « les coulisses du Tribunal sont trop présentes, trop profondes, [...], le vol a été commis en coulisse, le coup de poing a été donné en coulisse, l'avocat déclare que son client est

psychopathe, faible [...], c'est de la coulisse que lui vient la nouvelle⁴⁰⁴. » L'espace de jeu est tel que le réel et le fictif se confondent : le hors-scène rejoint la scène et la scène devient la salle. Allant plus loin dans le réalisme, Alain Rimoux (procureur) et Evelyne Didi (présidente), vont jusqu'à adopter la façon de parler des vrais procureurs et président de la salle numéro six du Tribunal de grande instance de Strasbourg. Chaque geste, chaque parole, même l'accent de la présidente a été repris par les acteurs. D'ailleurs, le procureur, assistant au spectacle s'est reconnu dans la représentation.

Il est vrai qu'une telle approche peut être considérée comme de l'imitation, mais il n'en est point loin. C'est de loin l'accomplissement d'un travail réussi qui a redonné vie à un caractère individuel et personnel. Pour l'anecdote, Michèle Foucher, jouant le rôle d'avocate, a choisi délibérément de ne jamais aller dans la salle du tribunal afin de ne pas être influencée. Or, dans son jeu, un des avocats de la salle numéro six du Tribunal correctionnel de Strasbourg va s'y reconnaître et y voir sa façon de travailler⁴⁰⁵. C'est de loin le symbole d'une grande réussite. Alain Rimoux, quant à lui, va s'imprégner de son personnage au point d'avoir ses tics, son stylo Mont Blanc et son journal.

⁴⁰⁴ Dominique Muller, cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 62.

⁴⁰⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 63.



Figures 39 : Le jeu des acteurs - © Sabine Strosser

Dans cette mise en scène, Jean-Pierre Vincent était l'édificateur d'une telle architecture. En effet, entre les désirs et les jeux des acteurs, c'était Jean-Pierre Vincent qui modérait la scène et donnait de la cohérence au spectacle. Mais à ce niveau de réflexion, une question se pose : Quel est le statut de l'acteur ? Dans un travail à la limite du mimétisme, les acteurs sont arrivés à faire ressortir le caractère politique et critique de la pièce *Le Palais de Justice*. Il ne s'agissait plus de mimer un acte, mais d'en prendre possession pour revendiquer « une parole politique⁴⁰⁶ » et ce, dans le but de confronter le réel au fictif. Mais revenons un instant sur le caractère politique et critique que porte *Le Palais de Justice* en lui-même. Durant ce spectacle, le spectateur est confronté à ce que nous pourrions appeler « un problème moral » : a-t-il le droit d'assister à cette scène ? A-t-il le droit d'entendre cela ? Nous retrouvons ici la notion de voyeurisme qui plonge le spectateur dans une réalité jusqu'alors cachée, ou délibérément obstruée. Il

⁴⁰⁶ André Gunther, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 61.

n'est plus le public du théâtre mais celui d'une salle d'audience. D'ailleurs, cette notion est poussée à l'extrême puisque ce public assiste à de vraies affaires. Il y a une gêne et un malaise qui s'installent, sommes-nous au théâtre ou dans une salle de tribunal ? Qui sommes nous en train de juger ? Entre les délits, les dépositions, les va-et-vient des avocats, les phrases incomplètes et le discours inlassablement répétitif de la présidente ; le spectateur distingue difficilement le théâtre du tribunal. Certes, il découvre les rouages du tribunal pour en révéler sa vérité, mais reste néanmoins dans un théâtre. D'ailleurs, le lien avec *Germinal* ne serait pas fortuit. L'adaptation et la mise en scène de *Germinal* avaient choqué les spectateurs et subi de violentes représailles, pourtant il s'agit là d'une représentation théâtrale. Que dire alors d'une reproduction réelle d'un tribunal ? Pourquoi la situation serait-elle acceptable au tribunal et non au théâtre ? Il nous semble que l'enjeu de la pièce *Le Palais de Justice* est beaucoup plus grand qu'une simple représentation du réel. Les metteurs en scène cherchent à opposer deux institutions : le TNS et le Tribunal correctionnel de Strasbourg. Tous les deux comportent une part de jeu : le TNS se joue du tribunal en essayant de reproduire le réel, alors que le Tribunal reproduit le théâtre de la vie. À croire qu'à travers le rire et l'ironie, les metteurs en scène ont cherché à déstabiliser ces deux institutions et décharger le spectateur de sa position de voyeur.

Pour terminer, Edward Bond a souligné dans le Petit dictionnaire de théâtre que « le but du théâtre est d'affronter les limites⁴⁰⁷ » ; et si les limites du théâtre étaient ses propres murs ? Sortir du théâtre conventionnel, quitter cette structure architecturale ne serait plus un moyen pour faire voyager à la fois le corps et l'âme du spectateur, mais aussi un moyen de donner sens au théâtre. Il y avait dans le travail de Jean-Pierre Vincent et de ses scénographes un travail d'architecture de la ville. Dans chaque spectacle, ils offraient aux spectateurs non pas une place mais plusieurs places et différents points de vue pour la même pièce ; c'est comme les inviter à vivre

⁴⁰⁷ Edward Bond, cité par Bernard Bretonnière, *Petit dictionnaire de théâtre, citations*, Édition Théâtrales, Paris, 2000, p. 24.

et revivre la pièce à chaque pas, à chaque déplacement mettant ainsi en jeu à la fois le corps du spectateur et aussi ses sentiments. Il s'agit là d'un travail lui-même théâtral puisqu'il met en avant tous les arts de la scène. Les échanges se font entre acteurs-metteurs en scène, scénographes-comédiens, auteurs-décorateurs, etc., donnant naissance à un débat intellectuel et un théâtre cohérent capable de dire bien plus que ce que l'auteur lui-même ne pouvait exprimer. C'est ainsi qu'on peut dire que le travail de recherche de Jean-Pierre Vincent, autour d'un théâtre non conformiste et engagé, est fait pour inventer une nouvelle façon de regarder le théâtre.

PEINES D'AMOUR PERDUES – FÉVRIER 1982

En 1980 Jean-Pierre Vincent se lance avec le groupe XVIII de l'école du TNS dans la mise en scène de la pièce *Peines d'Amour Perdues* de Shakespeare. Ayant comme personnages principaux quatre jeunes princes, la pièce semble taillée pour ces jeunes comédiens qui s'apprentent à terminer leur formation⁴⁰⁸. Reste un problème : le texte. Malgré les différentes traductions proposées à la pièce, le texte ne semble pas enthousiasmer les comédiens. Riche de l'expérience shakespearienne de Peter Brook et homme de théâtre, Jean-Michel Déprats se lance alors dans une nouvelle traduction qui transforme la pièce en une « pièce universelle [où] l'agilité de l'intelligence shakespearienne [allait] emport[er les] modernes spectateurs dans un monde inusité et pourtant reconnaissable⁴⁰⁹. »

La pièce fut alors présentée cinq fois au Festival d'Avignon. Parallèlement, la saison 80-81 (avec *En souffrance* et *Penthésilée*) amène le TNS à son apogée. Réussissant à la fois à présenter un nouveau théâtre et à créer son nouveau spectateur, la saison réalise un taux avoisinant des 97% pour un peu plus de 80 000 spectateurs⁴¹⁰.

Durant la saison 81-82 et après les réactions favorables suscitées par la pièce *Le Palais de Justice*, Jean-Pierre Vincent propose de reprendre *Peines d'Amour Perdues* au TNS insistant sur le fait que « ce n'est pas une simple

⁴⁰⁸ Jean-Pierre Vincent, « Le chemin des écoliers, une pièce, un spectacle, une histoire », in Jean-Michel Déprats (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare*, Édition Presses de l'IREG à Strasbourg, 1982, p. 7.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Le chiffre regroupe à la fois les représentations au TNS et les tournées, in André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 52.

reprise [mais qu'il s'agit de] raconter *de nouveau* cette histoire⁴¹¹. » Durant six semaines, la pièce sera représentée soixante-huit fois au TNS, ce qui fait d'elle — hors reprise — la pièce la plus représentée depuis le début de l'aventure de Jean-Pierre Vincent au TNS⁴¹².

1. Selon Shakespeare, (*Love's labour's lost*)

C'est en 1594 que Shakespeare écrit *Peines d'Amour Perdues*. La pièce raconte l'histoire du Roi Ferdinand de Navarre et de trois de ses amis qui font le serment de se consacrer durant trois ans à l'étude et à la religion. Le serment de renoncer aux plaisirs et à l'amour sera vite rompu avec l'arrivée de la princesse de France et de ses dames.

Malgré sa richesse, la comédie de Shakespeare sera longtemps délaissée par les metteurs en scènes.

2. Approche analytique

« Traduire pour la scène, ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible. [...] c'est tenter de préserver ou de recréer la théâtralité inscrite dans le texte original. [...] En somme il s'agit moins de traduire *pour* le théâtre, opération qui évoque toujours une adaptation à des fins extérieures, que de traduire *du* théâtre⁴¹³. »

C'est ainsi que définit Jean-Michel Déprats l'action de traduire une pièce théâtrale. Réputée injouable tant le raffinement de son texte est difficile à reproduire dans d'autres langues⁴¹⁴, l'homme de théâtre va proposer un nouveau texte à *Peines d'Amour Perdues* « en créant une langue

⁴¹¹ Jean-Pierre Vincent, « Le chemin des écoliers, une pièce, un spectacle, une histoire », in Jean-Michel Déprats (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare, op. cit.*, p. 7.

⁴¹² Cf. Annexe IV – 3.

⁴¹³ Jean-Michel Déprats (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare, op. cit.* p. 9.

⁴¹⁴ La pièce est composée de 2 800 vers et de 2 000 jeux de mots qui rendent sa traduction complexe, in [Inconnu], « Peines d'amour perdues, de Shakespeare, au Théâtre National de Strasbourg », *Agence France Presse*, 4 février 1982, in Archives du TNS, [absence de pagination]. Le traducteur se retrouve alors confronté aux différences linguistiques et grammaticales entre les deux langues. Respecter l'une au détriment de l'autre risquait de donner des traductions « confuses ou lourdes ». In Jean-Pierre Vincent, *Le Chemin des écoliers, une pièce, un spectacle, une histoire*, in Jean-Michel Déprats (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare, op. cit.*

neuve, adaptée au mode de fonctionnement du français⁴¹⁵ » et d'une manière générale aux spectateurs francophones puisque la pièce sera présentée en Belgique en mai 1982.

Entouré de jeunes acteurs, Jean-Pierre Vincent se lance dans la mise en scène de la pièce *Peines d'Amour Perdues*⁴¹⁶ offrant aux spectateurs « un Shakespeare d'une veine moins ingénue qu'il n'y paraît, mais franchement gaillarde, portée par les énergies sauvages d'un langage en liberté⁴¹⁷. »

Tableau 6 : Fiche technique de la pièce *Peines d'amour perdues*

<p><u>Mise en scène :</u> - Jean-Pierre Vincent</p> <p><u>Dramaturgie et texte français :</u> - Jean-Michel Déprats</p> <p><u>Régie générale :</u> - Clément Hoffmann - Thomas Pitre</p> <p><u>Décor et costume :</u> - Élisabeth Neumuller</p>	<p><u>Acteurs :</u> Philippe Lebas, Daniel Briquet, Flamminio Corcos, Christophe Galland, Patrice Bornand, Thomas Pitre, Marc Lador, Jean-Louis Fayollet, Ahmed Ferhati, Michel Untereiner, Marc Lador, Emmanuel Schaeffer, Jacques Mazeran, Marc Lador, Bénédicte Sire, Christiane Favalli, Martine Vandeville, Frédérique Pierson et Martine Vandeville</p>
---	--

⁴¹⁵ [Inconnu], « Peines d'amour perdues, de Shakespeare, au Théâtre National de Strasbourg », *Agence France Presse, op. cit.*

⁴¹⁶ Cf. Annexe II – 19.

⁴¹⁷ Antoine Wicker, « Peines d'amour perdues, de Shakespeare, l'école de la passion », *L'Alsacien*, 11 février 1982, in Archives du TNS

Tout comme dans *Germinal* ou *Vichy-Fictions*, le texte reste la base du travail dans la pièce *Peines d'Amour Perdues* et en devient même le décor⁴¹⁸. Pour la nouvelle adaptation au TNS, Jean-Pierre Vincent choisit de le reprendre pour mettre en avant « les réels risques qu'elle [la pièce] impliquait ; à savoir le mariage de plusieurs univers⁴¹⁹. » Cela souligne la diversité des sujets évoqués par la pièce tels que l'amour, la guerre, la politique... Alors si lors de la représentation à Avignon il fallait jouer la sécurité en ayant une « approche [...] globale⁴²⁰ » du texte de Shakespeare ; au TNS, Jean-Pierre Vincent a choisi de mettre en avant « l'histoire des rapports entre hommes et femmes⁴²¹ » qui définissent la pièce. C'est-à-dire qu'en évoquant la guerre, l'amour et tous ces différents univers dont nous parle Jean-Pierre Vincent, il va chercher à présenter à chaque fois l'approche des hommes et des femmes face à ce sujet.

Toujours est-il que pour le metteur en scène, Shakespeare représente un réalisme qui semble encore d'actualité. De ce fait, il lui fallait représenter cette réalité sociale encore bien présente sans pour autant chercher à en donner une solution. Évidemment, choisir Shakespeare pourrait laisser croire à une opposition avec les anciennes créations du TNS et pourtant la pièce s'inscrit dans la même logique débutée en 1975 avec *Germinal*. Encore une fois, la pièce cherche à interroger le spectateur et à pousser la création à « la limite du théâtre⁴²². » Qu'il s'agisse d'une limite réelle qu'il faut dépasser avec les pièces *hors les murs*, ou de la limite du roman avec *Germinal*, du tragique avec *Antigone*, du réel et du fictif avec *Le Palais de Justice*, du texte avec *Peines d'Amour Perdues*... le théâtre mis en place par Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes cherche à chaque fois à questionner la représentation. Cependant, il serait intéressant de relever que le choix de travailler

⁴¹⁸ Jean-Pierre Vincent, cité par Valérie Delaunay, « Peines d'amour perdues, "le décor est dans le texte" entretien avec Jean-Pierre Vincent », retranscrits par Béatrice Legay, *RVS Magazine*, 14 avril 1982, in Archives du TNS.

⁴¹⁹ Jean-Pierre Vincent et Jean-Michel Déprats, « Un théâtre de l'écoute, entretien avec Jean-Pierre Vincent », *Revue Théâtre Public* n° 46-47, *Shakespeare 1982, La formation du comédien, URSS 1932-1982*, juillet-octobre 1982, p. 19.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Op. cit.*, p. 21 souligné par l'auteur.

une pièce de Shakespeare n'est pas fortuit, cela permet au collectif d'artistes de ne pas se laisser enfermer dans un type prédéfini de présentation.

Au travail du texte s'ajoute celui du jeu des acteurs et le choix des costumes. L'un comme l'autre vont faire voyager le spectateur dans un cadre rempli de couleurs et de sentiments. À travers un camaïeu de couleurs, Élisabeth Neumuller met en avant et d'une manière volontairement grotesque la jeunesse des acteurs à travers « [de] fausses barbes, [du] rouge sur les joues⁴²³ », des costumes chargés...



Figures 40 : Différentes scènes de *Peines d'Amour Perdues* - © Sabine Strosser

Même si pour Roland Barthes le costume doit être « assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites⁴²⁴ », il reste cependant un moyen nécessaire pour faciliter aux spectateurs l'identification à la fois temporelle et sociale de la scène. Il va ainsi personnaliser une époque et une classe sociale bien précises. Cependant, le contraste est très présent entre les costumes chargés d'Élisabeth Neumuller et l'espace presque nu de la scène. Ce qui pourrait faire du costume un espace à part entière ne serait-ce par la manière dont il met en valeur le geste de l'acteur. Cela rappelle le concept de *costume peint* de Jean Vilar et que Lista Giovanni résume comme suit :

« Sa conception de la scène, entièrement fondée sur l'acteur, fait du costume le pivot même de la décoration théâtrale. Puisque la scène doit

⁴²³ C. G. [non défini] « "Peines d'amour perdues" et "Penthésilée", Images venues de Strasbourg », *Le Monde*, 22 avril 1982, in Archives du TNS.

⁴²⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, Édition Seuil, Paris, 1972, p. 61.

être neutralisée par le velours noir, c'est le costume qui est mis en avant comme principale composante de la forme visuelle du spectacle. Il cristallise en lui-même tout un ensemble de signifiants habituellement éparpillés dans le décor⁴²⁵. »

La toile noire au fond de la scène de *Peines d'Amour Perdues* pourrait rappeler ce velours noir dont parle J. Vilar. Ajoutée à la scène presque vide, le spectateur doit user de son imagination pour provoquer l'illusion et donner ainsi une interprétation personnelle de la scène.



Figures 41 : Différentes scènes de *Peines d'Amour Perdues* - © Sabine Strosser
Ces deux photos montrent bien le contraste présent entre l'espace presque dénué de décorations et la diversité des costumes des acteurs. Les éclairages, les postiches, le maquillage, ne font que souligner encore plus ce contraste. Le costume comme le texte, seront donc des moyens pour aider le spectateur à redécouvrir son théâtre et « appréhender le maximum de potentialité qu'il y a dans [cette] pièce⁴²⁶. » La théâtralité serait alors l'acte de création qu'établit le spectateur à chaque fois qu'il réinterprète la scène. Pour Josette Féral « la théâtralité n'est viable que si le concept échappe à une vision qui n'en fait que le lieu du sens⁴²⁷ » ce qui signifie que la

⁴²⁵ Lista Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle*, op. cit., pp. 142 – 143.

⁴²⁶ Jean-Pierre Vincent, cité par Valérie Delaunay, « *Peines d'amour perdues*, "le décor est dans le texte" entretien avec Jean-Pierre Vincent », retranscrits par Béatrice Legay, op. cit.

⁴²⁷ Josette Féral « Les paradoxes de la théâtralité », *Revue Théâtre Public Du Théâtral et du performatif* n°205, op. cit., p. 11.

théâtralité se définit à travers l'action du spectateur à compléter la scène et à définir le sens d'une action.

Durant presque trois heures, le spectateur est transporté dans un monde féerique rempli de rois et de princesses composé de scènes grotesques, de duels, de jeux de mots. Riche de l'expérience *hors les murs* d'André Engel et des anciennes créations du collectif d'artistes, la pièce *Peines d'Amour Perdues* se distingue par « des armes esthétiques tout à fait différentes [qui créent un] phénomène d'immersion [des spectateurs] dans une réalité imaginaire donnée par un texte⁴²⁸. » Dans cette pièce, ce sont les faits réels présents dans ce texte qui vont créer les images dans l'imaginaire du spectateur. Même si la pièce de Shakespeare date de 1594, les sujets qu'elle évoque restent, encore aujourd'hui, d'actualité. Se basant sur le rire et la comédie et jouant d'allitérations, il va évoquer des sujets sensibles tels que la guerre, l'amour et la mort :

« La princesse de proie a percé et piqué
Un plaisant petit faon.
Certains disent un cerf, mais ce n'est pas un cerf
Avant que le coup ne l'ulcère.
Le faon est aux abois,
Les aboiements des chiens le font sortir du bois.
On sonne l'olifant
C'est l'hallali du faon.
Est-ce un cerf ou un faon ?
Quand les chasseurs l'enserrent
Il est captif et serf.
Si, sans bois, c'est un faon,
Deux cents bois c'est un cerf⁴²⁹. »

Initialement, la pièce se terminait sur un « *Ils sortent*. Vous par ici, et nous par là⁴³⁰. » Mais lors de sa réadaptation pour le TNS, une scène a été ajoutée. D'une fin

⁴²⁸ Jean-Pierre Vincent et Jean-Michel Déprats, « Un théâtre de l'écoute, entretien avec Jean-Pierre Vincent », *Revue Théâtre Public* n° 46-47, *op. cit.*, p. 21.

⁴²⁹ Déprats Jean-Michel (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare*, *op. cit.*, p.56.

⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 113, souligné par l'auteur.

heureuse le spectateur se retrouve face à un changement de ton brusque. La scène se termine sur l'annonce de la mort du roi de France. Durant de longues minutes la scène est figée, les acteurs ne bougent plus, aucun bruit ne se fait entendre, le temps s'arrête et avec lui, le rire cède sa place à la tristesse. Comme à chaque fois, le spectateur est invité à vivre le moment réel : le temps d'une attente, d'une banale action, d'un geste simple comme traverser la scène, le temps de s'imprégner d'un sentiment... Une approche qui ne semble pas être du goût de certains critiques qui disent :

« Tout est ici trop dit et trop démontré pour que subsiste quelque frémissement secret.

L'adaptation de Jean-Michel Déprats n'évacue pas suffisamment les évidences. Les situations s'éternisent. La mise en scène compose de forts belles images mais il leur manque l'absurdité burlesque et la superbe déraison du propos de Shakespeare⁴³¹. »

Pourtant la pièce reste dans l'esprit énonciateur de *Germinal* et cherche, à sa manière, à déstabiliser le spectateur. Sept ans après le début de l'aventure au TNS, la pièce semble être mieux acceptée par les spectateurs que la pièce *Germinal*. Le spectateur semble admettre cette nouvelle position dans laquelle on le place. Sans y prendre garde, il va réfléchir et compléter la représentation. Tout comme pour la pièce *Vichy-Fictions*, le spectateur de *Peine d'Amour Perdues* se retrouve face à un tableau où il est lui-même le sujet principal. Les acteurs vont jouer de ses sentiments, l'amener à rire de sa condition pour finalement le pousser à avoir un nouveau regard sur le monde. C'est ainsi « [qu'un nouveau] mode de regard [est] appar[u], une façon inédite de se servir de son regard, engendrée à la fois par le jeu [...] le lieu du jeu⁴³² » et le choix dramaturgique.

En mars 1982, Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe mettent en scène *Les Phéniciennes* d'Euripide⁴³³. Dans la continuité des travaux de Michel Deutsch, *Les Phéniciennes* est elle aussi, une pièce basée sur le texte. Avec l'aide

⁴³¹ Baron Jeanine, « Des peines d'amour deux fois perdues », *La Croix*, 22 avril 1982, Archives du TNS.

⁴³² Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, op., cit. p. 47.

⁴³³ Cf. Annexe II – 20.

de Claire Doublier, ils se lancent dans sa traduction à partir du texte grec et offrent aux spectateurs une représentation chantée d'un théâtre en ruine. Claire Doublier dit en ce sens, « Telle est la version euripidienne du plus célèbre et du plus accompli des mythes tragiques grecs. Le malheur absolu. Le champ de ruines⁴³⁴. » À l'image de la pièce *Penthésilée* qui dénonce un théâtre figé, la pièce *Les Phéniciennes* critique elle-aussi un théâtre en ruine. Sachant que les deux pièces ont été représentées dans un théâtre à l'italienne, nous ne pouvons ignorer qu'elles représentent chacune à sa manière un conflit entre le texte et le lieu de représentation. Nous reviendrons sur ce point lors de l'analyse de *Penthésilée*.

Pour conclure, André Gunthert dit :

« Redoublant le geste d'Euripide qui entasse dans une seule pièce toutes les situations du mythe, Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe entassent ici crise sur crise, syncope sur rupture, et du théâtre ne reste plus qu'un moment mort, vidé du sens, de la fonction. Comme la peste, la ruine contamine, articule avec la vie la mort⁴³⁵. »

Finalement, dans la pièce *Les Phéniciennes* ce n'est plus Euripide qui est au cœur du sujet mais un théâtre qui se meurt sous les débris de la politique, de la tradition et de la normalisation de l'art. Une remise en question du théâtre commencée avec *Germinal* et qui ne cesse d'évoluer.

⁴³⁴ Claire Doublier cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 38.

⁴³⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., pp. 38-39.

DERNIÈRES NOUVELLES DE LA PESTE— MAI 1983

Après une reprise de la pièce *Le Palais de Justice*, Jean-Pierre Vincent se lance dans la mise en scène de *Dernières Nouvelles de la Peste*⁴³⁶ de Bernard Chartreux. En mai 1983, la pièce clôturera la saison 82-83 et signe la fin de l'aventure de Jean-Pierre Vincent au TNS.

Elle est l'aboutissement de tout un travail d'équipe sur le théâtre et le spectateur.

1. Selon Bernard Chartreux

En 1980 Bernard Chartreux propose à Jean-Pierre Vincent de monter une pièce à partir du *Journal de l'Année de la Peste* de Daniel De Foe qui décrit, « avec beaucoup de science et d'art⁴³⁷ », l'évolution de la peste. Le livre intrigue le collectif du TNS de par sa précision et l'originalité de son écriture. En effet, malgré le jeune âge de son auteur durant cette épidémie, celui-ci n'hésite pas à utiliser la première personne du singulier, s'appropriant ainsi « les témoignages des survivants [avant de les] restituer en un réalisme puissant [et] s'appuyant [à chaque fois] sur une masse de notes et de textes officiels de l'époque⁴³⁸. » Mais ce n'est qu'en 1983 que la pièce fut présentée au TNS et au Festival d'Avignon.

De bien des manières, la pièce *Dernières Nouvelles de la Peste* rappelle *Violences à Vichy* dans sa manière d'écriture. Composée de longs monologues, de textes décousus, elle regroupe les témoignages des survivants auxquels Bernard Chartreux a rajouté celui de créatures imaginaires ; « des zombis fragiles, mâles et femelles,

⁴³⁶ Cf. Annexe II - 21.

⁴³⁷ Jean-Pierre Vincent, « Un sujet qui fait couler de l'encre », in Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, Éditions Edilig, Collection Théâtrales, Paris, 1983, p. 5.

⁴³⁸ [Inconnu], « Dernières nouvelles de la Peste, Une bataille homérique », *L'Union*, Reims, 23 juillet 1983, [absence de pagination], Archives du TNS.

crainitifs et maîtres des lieux⁴³⁹ » qui vont s'exprimer à la place des morts. Se basant sur des textes empruntés à l'histoire, Bernard Chartreux découvre que la peste fut assignée à la fois à une malédiction, à une punition divine, à un dérèglement astronomique... avant d'être étudiée d'un point de vue scientifique. Nous retrouvons alors des personnages tels qu'un astrologue, un prophète, un devin, un prêtre et des Greffiers qui vont marquer ces moments clefs de l'histoire.

Dans « ce poème dramatique [qui] se veut un constat plus d'une pièce, un kaléidoscope d'impressions, de recensements, de diagnostics du temps, entremêlés, comme il se doit, de citations qui renvoient au présent⁴⁴⁰ », le texte semble s'aligner sur les règles du théâtre classique à une différence près que le temps est plus étendu. En effet, à l'unité de lieu — Londres — s'ajoute l'unité de d'action — l'évolution de la peste. Mais au lieu d'avoir une action qui se déroulerait en vingt-quatre heures, celle-ci se déroule durant quatre saisons : l'hiver, le printemps, l'été, et enfin l'automne. Ce choix du temps amoindrit l'horreur de cette pandémie et donne l'illusion que la peste n'a duré qu'une année. D'autre part, il nous semble que le choix des saisons est symbolique. La peste débute avec l'hiver, se développe au printemps, fait un maximum de morts en été et commence à disparaître avec l'automne.

Sachant que Jean-Pierre Vincent a dit que « depuis 1975, notre équipe artistique a produit au TNS des spectacles qui parlaient souvent de "notre peste"⁴⁴¹ », faut-il voir dans ces *dernières nouvelles de la Peste* un parallèle avec la recherche de la théâtralité vécue au TNS ? Les premières créations avec *Germinal* et *Dimanche* seraient alors *l'hiver* du théâtre — qui va mettre en place une expérience théâtrale polémique. Les créations *dans les murs* des cinq saisons suivantes seraient *son printemps* durant lequel cette expérience se développerait. Les créations *hors les murs* quant à elle, serait *l'été* qui va causer le plus de mal⁴⁴² ; et les deux dernières

⁴³⁹ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, op. cit., p. 62.

⁴⁴⁰ Matthieu Gale, « la peste aseptisée », *Quotidien L'Express*, Paris, 15 juillet 1983, [absence de pagination], Archives du TNS.

⁴⁴¹ Jean-Pierre Vincent, « Du jamais vu », in *Programme Dernières Nouvelles de la Peste* 04/05/1983, p. 1, Archives du TNS.

⁴⁴² Dans le sens où ces représentations ont emmené les spectateurs dans une expérience nouvelle hors du cadre habituel du théâtre et ont suscité une réaction violente de leur part.

saisons avec *Le Palais de Justice*, *Peines d'Amour Perdues* et *Dernières Nouvelles de la Peste* seraient son automne qui signerait l'apaisement, l'acceptation, l'amélioration et la fin d'une expérience.

Mais tout cela reste une supposition.

2. Approche analytique

Réunissant une dernière fois une grande partie du collectif d'artistes, la pièce offre un spectacle enivrant et dérangent de « [la] Peste de Londres au XVII^e, [des] Pestes plus anciennes [et des] Pestes modernes⁴⁴³. »

Tableau 7 : Fiche technique de la pièce *Dernières Nouvelles de la Peste*

<u>Version Scénique et conception :</u> Bernard Chartreux, Dominique Muller, Sylvie Muller et Jean-Pierre Vincent.	
<u>Réalisation :</u> - Jean-Pierre Vincent	<u>Acteurs :</u> Michèle Goddet, Alain Halle-Halle, Jean-François Lapalus, Jean-Claude Perrin, Alain Rimoux, Jean Schmitt, Martine Vandeville, André Wilms.
<u>Dramaturgie :</u> - Georges Didi-Hubermann	
<u>Décors et costumes :</u> - Jean-Paul Chambas - Élisabeth Neumuller	

De même que pour les pièces précédentes, *Dernières Nouvelles de la Peste* a bénéficié elle aussi d'un travail en amont avec toute l'équipe du TNS. Dès lors, il y a eu une recherche scientifique, philosophique, filmographique... qui a enrichi la réflexion autour de ce sujet avant de donner vie à la pièce.

⁴⁴³ Baron Jeanine, « Avignon commence, La Peste court, Peste de Londres au XVII^e, Pestes plus anciennes, Pestes modernes, le spectacle d'ouverture de J-P. Vincent parle au futur et dérange », *Quotidien La Croix*, Paris, 12 juillet 1983, [absence de pagination], Archives du TNS.

Il serait intéressant de commencer par une analyse de l'affiche du spectacle.

Si nous devons étudier l'affiche comme on étudierait un tableau, nous dirions qu'il y a un déséquilibre recherché entre le vide et le plein. Le vide rempli presque 90% de l'affiche réduisant considérablement l'espace représentant la terre. À croire que la peste a atteint même l'affiche du spectacle et n'y a laissé qu'un grand vide et quelques rares survivants.



Figure 42 : Affiche du spectacle – © Archives TNS

Contrairement aux tableaux du XVII^e et XVIII^e siècles de Michel Serre et Nicolas Poussin, la mort n'est pas représentée dans cette affiche. Ni corps, ni cadavres ne remplissent la scène pourtant, la sensation de malaise est bien présente. Gaston Bachelard ne disait-il pas que « l'imagination [...] trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre⁴⁴⁴ » ? Le choix des couleurs vient accentuer ce malaise.

⁴⁴⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, Édition José Corti, Paris, 1948, p. 25.

Le ciel est gris, remplissant presque la totalité de l'affiche et semble représenter des nuages qui obstruent la vue. Aucun bâtiment, ni structure n'est visible au-delà de ces nuages. De plus, nous ignorons si ces nuages sont annonciateurs d'une mauvaise nouvelle ou s'ils signent la fin d'un mauvais temps. Ce gris s'oppose à la vivacité du bleu de la mer. Sachant que la mer c'est le symbole de la vie, nous pourrions voir dans ce jeu visuel une confrontation entre la vie et la mort, entre l'espoir et le désespoir.

Dans le coin de l'affiche un petit groupe de personnes semble inquiet face à ce monstre qu'est la peste. La taille du titre de la pièce — quatre fois plus grand que celle des hommes — et le rouge sang de sa couleur, ajoutent à cette sensation d'écrasement et de malaise. Le texte donne l'illusion d'entrer dans le cadre noir de l'image alors que le groupe de personne semble vouloir s'en échapper.

Tout comme dans les foyers infectés par la peste, l'affiche est elle aussi marquée d'une croix rouge. Faut-il y voir dans ce geste une allusion à un théâtre lui aussi infecté par la peste ou est-ce « la marque rouge de notre doute⁴⁴⁵ » ?

Le spectacle débute avec une mise en condition du spectateur. Il est alors plongé dans la ville de Londres. Jouant le rôle de dix-huit Londoniens, huit acteurs se relayent pour énumérer les caractéristiques sociales, culturelles et politiques de la ville. On voit alors un premier Londonien dire : « admirez le miroitement mosaïque de la coupole de l'Opéra, et l'exacte proportion de la colonne de la Victoire surmontée d'un génie ailé (et doré), et le palais à colonnades dont les verrières laissent deviner des massifs de palmiers nains⁴⁴⁶. » Un autre annonce la richesse et la diversité des marchés londoniens en évoquant « les ballots de soie, de cotonnades et de peaux de chèvre, les piles de bois tropicaux, les plaques de ciment, [...] les troupeaux de bœufs et de moutons en marche vers l'abattoir [...]⁴⁴⁷. »

⁴⁴⁵ Martine Brès, « Dernières nouvelles de la Peste, La marque rouge », *Quotidien Dauphine Libéré*, Grenoble, 11 juillet 1983, [absence de pagination], Archives du TNS.

⁴⁴⁶ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.



**Figures 43 : Début du spectacle, la
richesse de Londres - © Sabine Strosser**

À croire que cette peste serait « un défaut dans le diamant du monde⁴⁴⁸. »

Dans de longs monologues, la ville se dévoile aux spectateurs rappelant ainsi le travail réalisé sur *Violences à Vichy*. Le texte semble haché, décousu, voire mécanique et ne ressemble pas à un texte de théâtre avec des répliques et des personnages bien définis et c'est bien là le génie de la pièce !

Il ne s'agit plus de présenter aux spectateurs une pièce *prête à être consommée* mais de leur offrir la possibilité de la compléter. Alors quand Jean-Marie Sourgens dit « il y manque pourtant un support esthétique : celui d'une pièce qui aurait été la narration d'un destin individuel devenu une tragédie collective⁴⁴⁹ », il cherche à aligner la pièce sur un modèle de théâtre qui comporterait un personnage principal et une seule histoire. Or, la peste a tué soixante-dix mille personnes durant l'année 1965-1966⁴⁵⁰ et touché presque autant de familles ; raconter l'histoire d'une seule personne ne suffit pas à rendre son réalisme à la pièce. De plus, « le théâtre n'a pas

⁴⁴⁸ Dominique Nores, « Dossier le festival d'Avignon 83, "Dernières nouvelles de la peste" », *Acteurs Marseille*, 01 juillet 1983, p. 58, Archives du TNS.

⁴⁴⁹ Jean-Marie Sourgens, « Avignon 83, Le festival, atteint de la peste, affiche complet », *Quotidien La Voix du Nord*, Lille, 14 juillet 1983, [absence de pagination] Archives du TNS.

⁴⁵⁰ Henri H. Mollaret, « Le déferlement de la mort noire sur l'Europe », in *Programme Dernières Nouvelles de la Peste* 04/05/1983, *op. cit.*

besoin aujourd'hui de textes qui contiennent leur propre mode d'emploi. Le mode d'emploi d'un texte, ce n'est pas à son auteur de le notifier, de l'inscrire à l'intérieur de son texte, mais à qui a envie de travailler ce texte, de l'inventer⁴⁵¹ », à savoir, le spectateur. Avec une scène démunie de décors qui pourraient rappeler toutes les richesses énumérées par les acteurs, le spectateur est invité dès le début de la pièce à imaginer ces scènes. En réalité, Jean-Paul Chambas et Élisabeth Neumuller ont cherché à faire du lieu de représentation, le décor de la scène. Dès lors, au TNS les murs étaient presque vides avec comme seuls décors, des fenêtres barricadées⁴⁵² ; alors qu'au festival d'Avignon, la richesse du palais des Papes avait fait la richesse de la scène, quant à Rome, la Villa Borghèse allait prêter ces murs et son espace au décor de la scène. Il fallait s'adapter à l'espace et jouer avec et l'intégrer dans la pièce comme un élément à part entière de la création.



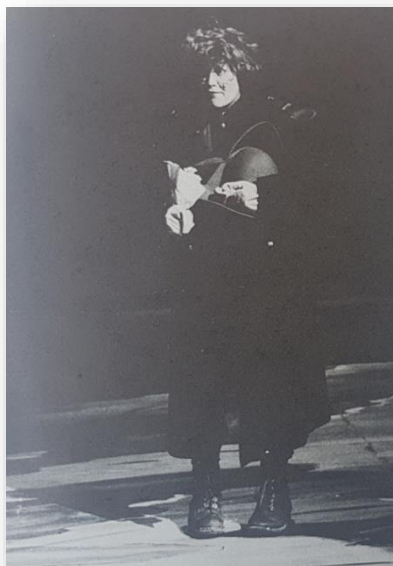
Figure 44 : Dernières Nouvelles de la Peste à Avignon - © Sabine Strosser

Si au TNS il a fallu créer l'illusion d'être à l'extérieur, à Avignon et à Rome cette illusion devenait réalité. Mais il n'est pas toujours facile d'adapter une pièce *dans les murs* pour en faire une pièce *hors les murs*, même si ces murs en question sont de l'ordre architectural.

⁴⁵¹ Bernard Chartreux, propos recueillis par Gilles Sandoz, « La fascination des savoirs fictifs, entretiens avec Bernard Chartreux », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *Pouvoirs et Langages, Avignon* 83, juillet-octobre 1983, p. 25.

⁴⁵² André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 64.

La représentation se poursuit avec l'entrée en scène d'une mère pleurant la mort de son fils. Criant et maudissant la ville de Londres, elle annonce aux spectateurs le début d'une longue série de morts : « Maudite sois-tu, Londres, qui laisses s'engloutir mon fils ! Maudite sois-tu, Londres, qui m'enlèves mon fils ! Désormais je ne te connais plus. Puisse-t-elle te frapper la foudre divine, comme moi-même je suis frappée⁴⁵³ ! » Un premier nuage se forme alors sur cette belle ville de Londres. La peste ne serait-elle qu'une maladie ou le résultat d'une malédiction qui va faire vivre à Londres le même malheur que cette mère ? Alors quand le messenger interprété par Evelyne Didi annonce que « Pompéi n'est plus, et [que] sa sœur, au nom masculin, Herculanium, n'est plus non plus⁴⁵⁴ », le premier cadavre fait son apparition à Londres.



ne Didi dans le rôle

© Sabine Strosser

Figure 46 : Alain Rimoux dans le rôle

du premier mort - © Sabine Strosser

S'ensuit alors « un poème dramatique⁴⁵⁵ » où le chant se mélange aux rires, aux larmes, et aux jeux des acteurs et qui se veut un constat réaliste d'un passé encore présent aujourd'hui. Certes, la pièce *Dernières Nouvelles de la Peste* est « un

⁴⁵³ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁴ *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁵⁵ Bernard Chartreux, propos recueillis par Gilles Sandoz, « La fascination des savoirs fictifs, entretiens avec Bernard Chartreux », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *op. cit.*, p. 25.

kaléidoscope d'impressions, de recensements, de diagnostics du temps⁴⁵⁶ » mais elle reste une métaphore des angoisses humaines et de la peste qui ronge le XX^e siècle. En ce sens, Bernard Sobel dit : « nous vivons des pestes qui se développent partout et nulle part : le travail, le chômage, le racisme, plein de choses que l'on n'arrive pas à contrôler⁴⁵⁷. » Aujourd'hui, la peste serait donc notre façon de penser, le désordre dans lequel nous vivons ; et toutes les dispositions mises en place d'autrefois pour combattre cette maladie (mise en quarantaine, enfumage des cargaisons, mise en place d'un système pour gérer les morts...), serait notre volonté de réorganiser ce désordre.

Malgré son sérieux, la pièce ne manque pas d'humour. D'abord, il y a les greffiers qui comptent inlassablement les morts et ajustent les chiffres selon leurs désirs :

« Greffier 1 : Disons alors, si l'on veut s'y fier : première semaine 8.500, deuxième semaine 10.000, troisième semaine 10.500, quatrième semaine 14.000.

Greffier 2 : Et tous ceux qui ne sont pas encore morts mais ça va pas tarder ? [...]

Greffier 1 : Alors, première semaine 10.700, deuxième semaine 12.500, troisième semaine 13.000, quatrième semaine 17.500. En tout presque 54.000⁴⁵⁸. »

Ensuite il y a les gardiens de la ville qui semblent incapable d'empêcher les riches de s'enfuir :

« Le maître de maison me crie par la fenêtre c'est notre servante qui est malade Harrison il faut aller chercher la garde-malade [...] et pendant que j'allais chercher cette garde-malade ce maître maison commence à percer un trou dans le mur de sa maison et à la nuit tombée

⁴⁵⁶ Matthieu Gale, « la peste aseptisée », *Quotidien L'Express*, *op. cit.*

⁴⁵⁷ Bernard Sobel, propos recueillis par Gilles Sandoz, « La fascination des savoirs fictifs, entretiens avec Bernard Chartreux », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵⁸ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, *op. cit.*, p. 70.

[...] passe dans l'échoppe du savetier juste à côté de sa maison et se sauve avec toute sa famille⁴⁵⁹ »



Figure 47 : Les Greffiers face au

messager - © Sabine Strosser

En cherchant à faire rire, le metteur en scène tourne en dérision la situation et transforme la peste en une « blague... une blague sérieuse [et] mortelle⁴⁶⁰. »

Contrairement aux autres créations du TNS, il n'y a pas de personnages prédéfinis. Les acteurs entrent en scène et enchainent les rôles sans qu'il y ait un découpage. Ce choix donne l'image d'un groupe d'acteurs formant un seul et même corps. Avec un seul et unique mouvement — et peut être même une seule peur — ce corps prend vie et pour essayer de faire face à ce danger. Ajouté à cela le jeu des lumières, la fresque peinte au sol, des costumes mélangeant les époques et la diversité des tons utilisés par les acteurs qui passent du rire aux larmes avec une étonnante facilité, le spectateur a l'impression d'avoir traversé *un nuage* de mots avant de s'en sortir indemne (ou pas) de ce spectacle.

Figure 48 : André Wilms dans le rôle

d'Harrison l'un des deux gardiens - ©

Sabine Strosser



⁴⁵⁹ *Op. cit.*, p. 49. Notons que le monologue des gardiens s'étale sur trois pages et ne comporte aucune ponctuation. Nous avons choisi de respecter cette ponctuation et de ne pas rajouter de point à la fin de cette citation.

⁴⁶⁰ Jean-Pierre Vincent, cité par Martine Brès, « "Dernières nouvelles de la peste" de Jean-Pierre Vincent, une blague, sérieuse et mortelle », *Quotidien Dauphine Libéré*, Grenoble, 8 juillet 1983, Archives du TNS.

Durant la période du premier été (en rapport avec les quatre saisons déjà énoncées), des règles sont établies pour essayer de circonscrire la maladie et l'empêcher d'atteindre le cœur de la ville. Cinq instructions vont alors annoncer la mise en quarantaine de toute personne malade et le marquage de sa maison par une croix rouge⁴⁶¹.



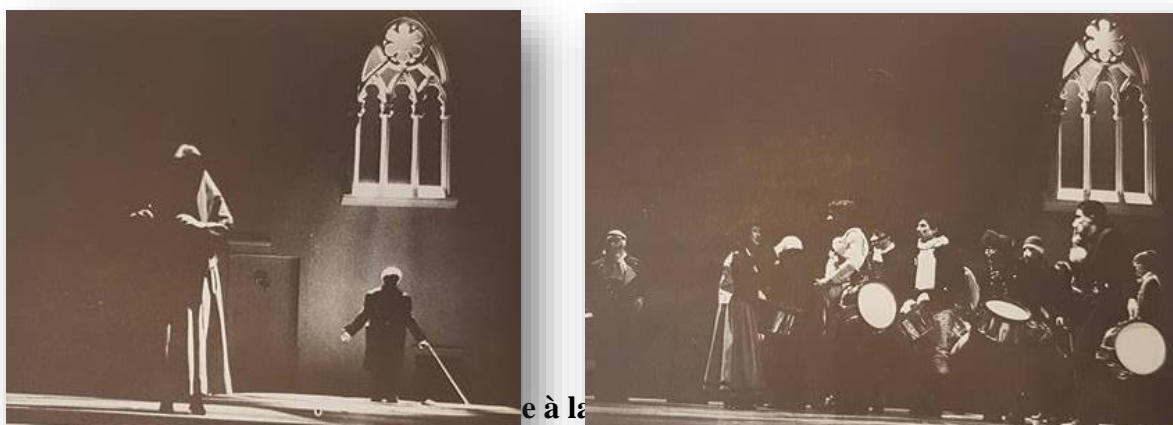
Figure 49 : Jean Schmitt, Énumération des cinq instructions concernant les maisons infectées - © Sabine Strosser

Ce qui est intéressant dans cette pièce c'est la recherche continue de solutions. Les scientifiques, les religieux... chacun à sa manière, cherche une solution à ce mal qui menace leur ville. Mais si nous prenons en considération qu'il s'agit d'une représentation de « notre peste » comme l'a dit Jean-Pierre Vincent, *la peste* du théâtre serait cette décentralisation qui enferme la création dans des institutions. Ceci dit, c'est un peu osé de défendre cette idée dans un théâtre institutionnel ou encore au festival d'Avignon — devenu lui aussi une institution. Mais « si l'humanité n'a toujours pas découvert sa puce meurtrière et continue de compliquer les phénomènes faute d'y voir clair⁴⁶² », l'expérience théâtrale du collectif du TNS, les expériences *hors les murs*... sont une tentative de comprendre ce mal et

⁴⁶¹ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁶² Jean-Pierre Vincent cité par Jeanine Baron, « Avignon commence, La Peste court, Peste de Londres au XVIIIe, Pestes plus anciennes, Pestes modernes, le spectacle d'ouverture de J-P. Vincent parle au futur et dérange », *Quotidien La Croix*, *op. cit.*

d'exterminer « la puce meurtrière⁴⁶³ » du théâtre. Bien évidemment, tout le monde ne réagit pas de la même manière. Si certains cherchent désespérément à trouver une solution à cette peste — au sens clinique et théâtral, d'autres préfèrent la considérer comme un mal nécessaire qu'il faudra fatalement accepter.



D'une certaine manière, nous pouvons dire que la pièce *Dernières Nouvelles de la Peste* cherche à pousser le spectateur à douter : douter de sa place de spectateur, du théâtre qu'on lui offre à voir, des vérités qui paraissent intouchables et de ces « discours complètement péremptoirs⁴⁶⁴. » En offrant un théâtre sans texte et sans dialogue, Bernard Chartreux propose une nouvelle relation entre le spectateur et le théâtre et « contrain[t ce dernier] à s'inventer une nouvelle figure ; du moins à s'en préoccuper⁴⁶⁵ » et éventuellement, à se confronter à lui. Dans cette recherche de la théâtralité, la perception du spectateur n'est plus la même : il est désormais face à un tableau auquel il ne peut échapper et qu'il se doit de compléter. Tout comme *Vichy-Fictions* et *Le Palais de Justice*, dans la pièce *Dernières Nouvelles de la*

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Bernard Chartreux, propos recueillis par Gilles Sandoz, « La fascination des savoirs fictifs, entretiens avec Bernard Chartreux », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶⁵ *Op. cit.*, p. 25.

Peste, le spectateur vit une totale « immersion⁴⁶⁶ » dans un théâtre de l'écoute. Un concept adopté avec les pièces *dans les murs* et poussé à l'extrême avec les pièces *hors les murs* d'André Engel.

Pour finir, si dans le livre, la pièce se termine avec un dialogue entre Virginia Fleetwood et son fils Peter, dans la représentation se sont seize acteurs qui chantent « Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth⁴⁶⁷ » pour dire « que la peste est finie⁴⁶⁸. »



Figure 51 : La fin de la Peste - © Sabine Strosser

Durant ces huit saisons, les créations du TNS n'ont pas échappé à la critique et la pièce *Dernières Nouvelle de la Peste* n'en fera pas l'exception. Si pour F. Pascaud les propos de la pièce manquent de « profondeur⁴⁶⁹ » et semblent « à peine effleurés⁴⁷⁰ », pour R. Sabon, cette pièce est « une œuvre indigeste et indigente⁴⁷¹ » incapable de représenter son sujet de manière efficace. Mais là où Jean-Marie

⁴⁶⁶ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁷ Bernard Chartreux, in Sabine Strosser et Bernard Chartreux, « Dernières nouvelles de la peste, TNS mai 83 », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *Pouvoirs et Langages, Avignon 83*, juillet-octobre 1983, p.15. « Alléluia, pour le règne de Seigneur Dieu tout-puissant », notre traduction. Il s'agit de la chanson *Hallelujah* de Georg Friedrich Händel écrite en 1741 annonçant l'arrivée du *Messie*.

⁴⁶⁸ Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la Peste, op. cit.*, p. 9

⁴⁶⁹ Fabienne Pascaud, Pascaud Fabienne, « Les Déballages de Jean-Pierre Vincent », *Télérama*, le 15/10/1980, Archives du TNS.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ R. Sabon [non défini], « Le XXXVIIème Festival, "Dernières Nouvelles de la Peste" de Bernard Chartreux », *Quotidien Gazette Provençale*, Avignon, 12 juillet 1983, Archives du TNS.

Sourgens voit en elle un échec où « l'ennui fait plus de victime que l'épidémie⁴⁷² » ; Caroline Alexander va prôner une pièce de « haute voltige⁴⁷³ » qui mélange le passé, le présent et le futur pour encore une fois, surprendre le spectateur. Cependant, ce refus fait partie intégrante des créations de Jean-Pierre Vincent et de son collectif d'artistes : le refus de l'institution, des règles, d'un théâtre conventionnel, de la traditionnelle séparation scène/salle, d'un spectateur passif... Mais comme à chaque fois, bouleverser ces normes peut être fatal pour ce collectif d'artistes.

Débutant l'aventure au TNS avec un *Germinal* radical, Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes ne pouvaient clôturer cette expérience qu'avec un spectacle encore plus bouleversant. Depuis 1975 et armé de projets plus audacieux les uns que les autres, Jean-Pierre Vincent s'est lancé dans une recherche de la théâtralité basée sur la remise en question du théâtre et de son spectateur. De *Germinal* à *Dernières Nouvelles de la Peste*, en passant par *Le Misanthrope*, *Forces Irlandaises*, *Vichy-Fictions*, *Le Palais de Justice* et *Peines d'Amour Perdues*, il va faire passer l'humain avant le politique, soutenir la création collective, contrer l'institution et sa politique culturelle pour finalement recréer son propre spectateur. Mais si la pièce *Dernières Nouvelles de la Peste* annonce la fin d'une maladie qui a causé beaucoup de morts, elle symbolise aussi la fin d'un style de théâtre qui à sa manière, a fait des morts : la mort de la créativité, de la liberté et de l'originalité.

Pendant que Jean-Pierre Vincent se lançait dans ses créations *dans les murs*, André Engel mettait en place une série de créations *hors les murs* qui allaient transporter le spectateur dans un voyage au-delà des murs du TNS.

⁴⁷² Jean-Marie Sourgens, « Avignon 83, Le festival, atteint de la peste, affiche complet », *Quotidien La Voix du Nord*, *op. cit.*

⁴⁷³ Caroline Alexander, « Festival d'Avignon, Dernières Nouvelles de la Peste », *Quotidien Les Échos*, Paris, 13 juillet 1983.

CHAPITRE 2

La scène une œuvre, Théâtre « hors les murs »

Dans cette institution qu'est le TNS, Jean-Pierre Vincent a poussé le théâtre au-delà de ses limites bousculant sur son chemin le théâtre conventionnel, la dramaturgie et le spectateur. Entouré de son collectif d'artistes et nourri de leurs différences et de leurs expériences, il a mis en scène des pièces de différents registres, autour d'une interrogation : Pouvons-nous encore faire du théâtre ? Dans le premier chapitre nous avons donc cherché, à travers les pièces *dans les murs*, à mettre en avant cette quête de la théâtralité.

Avec le même objectif, celui de bousculer pour faire réagir et sous la direction d'André Engel, le collectif va s'orienter vers les pièces *hors les murs*. C'est évidemment *hors les murs* du TNS et du théâtre conventionnel que ces pièces vont se dérouler. Pour mieux comprendre le *hors les murs*, nous avons d'ores et déjà essayé de donner sens à la politique de décentralisation théâtrale. Dès lors, parler de Maurice Pottecher, de Firmin Gémier, de Jacques Copeau et de Jean Dasté était une évidence et une nécessité pour mieux comprendre ce que ces pionniers du théâtre ont fait afin de créer ce *nouveau théâtre* et ce *nouveau public*. Dans les années soixante-dix, en France, sortir du lieu théâtral conventionnel était une nouveauté en soi et permettait de se questionner sur le théâtre, le jeu de l'acteur et le rôle du spectateur. Dès lors, la réalisation et la conception du spectacle prennent autant de valeur que la représentation elle-même.

C'est ainsi que l'équipe du TNS a décidé de sortir des chantiers battus afin de ramener au spectateur une nuance jusqu'alors méconnue : le refus. En effet, si l'équipe s'est formée autour de *Germinal*, elle ne s'est réellement soudée qu'en dehors de ce théâtre conventionnel. Dès lors, avec *Germinal* les distinctions entre metteur en scène, acteur, scénographe, dramaturge,

sont alors abolies : avec les pièces *hors les murs*, le spectateur se retrouve face à un collectif d'artistes unis et prêts à renverser toutes ses traditions liées à un théâtre conventionnel. Dès cet instant, les pièces *hors les murs* emmènent le spectateur en dehors de son cocon protecteur auquel il est habitué pour le confronter à de nouveaux espaces tels que le Haras de Strasbourg dans *Baal* et les entrepôts de la Somme dans *Un Week-end à Yaïck*. Dès lors, le théâtre se retrouve confronté à l'espace réel avec lequel il devra n'en faire qu'un.

Cette partie comportera donc les quatre pièces réalisées hors les murs du TNS à savoir : *Baal* (1976), *Un Week-end à Yaïck* (1977), *Kafka, Théâtre-Complet* (1979) et *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* (1979). À ces pièces nous avons choisi de rajouter *Penthésilée* (1981). Même si elle a été réalisée dans les murs du théâtre, elle est, à notre sens, une création *hors les murs*.

BAAL, UN LIEU MYTHIQUE – MAI 1976

Les pièces *hors les murs* ont déjà été étudiées par Véronique Perruchon dans sa thèse *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome* en 2009. Il ne s'agit point de refaire le même travail mais plutôt de mettre en avant le rapport *hors les murs/dans les murs* au Théâtre National de Strasbourg afin de ressortir cette quête du nouveau spectateur.

1. *Baal de Bertolt Brecht :*

Écrite en 1918-1919, *Baal* est la première pièce de théâtre de Bertolt Brecht. Elle a été remaniée plusieurs fois par l'auteur jusqu'en 1954. Il en existe cinq versions. La pièce raconte l'histoire de Baal, un poète maudit, dont la vie manque de tout sens. Cherchant à combler le vide qui le remplit, celui-ci se jette corps et âme dans le sexe et la poésie.

La pièce met en avant l'envie et le désir insatiable de ce poète ; un appétit du monde qu'il exprime à travers ses différentes conquêtes et un paysage très bien décrit. Seulement, cet appétit est dévastateur puisque Baal s'inspire de la destruction de l'être proche pour écrire ses poèmes.

L'histoire débute par une réception en l'honneur de Baal organisée par Mech, un négociant et éditeur qui cherche à publier les poèmes de Baal malgré la désinvolte de ce dernier. En effet, celui-ci semble plus intéressé par l'alcool, la musique et Émilie, la femme de Mech que par l'offre de publication. La soirée se termine dès lors dans le scandale et le chaos. Émilie ne tarde pas à devenir l'amante de Baal, mais ce dernier s'en lasse vite et se met à l'humilier publiquement dans la taverne de Louise. Vite remplacée par Jeanne, celle-ci ne tarde pas, elle-aussi, à subir le même sort. Ne supportant pas l'humiliation, elle se suicide. Par la suite, deux sœurs entrent en scène pour partager le lit de Baal mais elles sont vite remplacées

par Sophie Barger. Cette dernière a tout quitté pour Baal mais, comme à son habitude, il finit par s'en lasser et par la repousser.

Noyé dans l'alcool, Baal chante des chansons de plus en plus osées, parle de Jeanne dont le corps n'a jamais été retrouvé et finit par tuer son ami musicien Ekart.

La pièce se termine sur un Baal agonisant et seul.

2. Approche Analytique

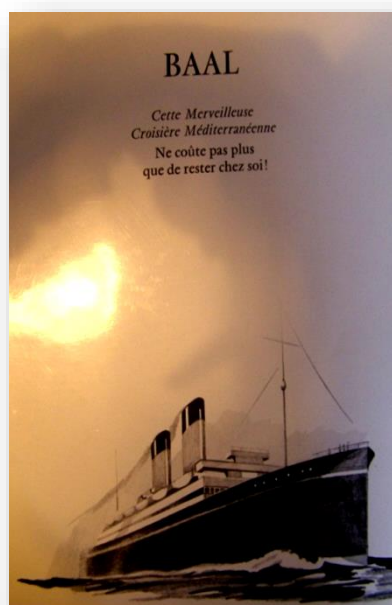
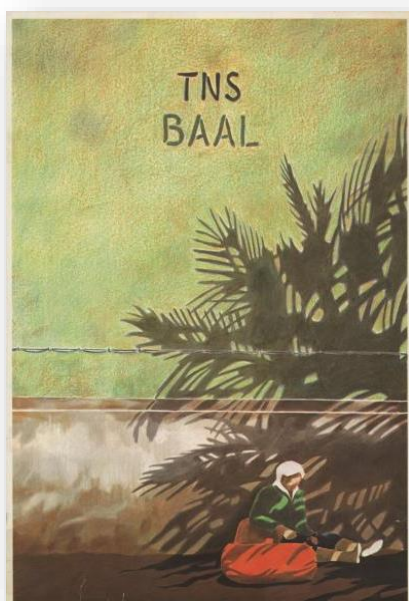
Riche du savoir-faire de chacun des membres du TNS, la pièce de *Baal* vient clôturer la saison 75-76. Si les pièces *Germinal* et *Dimanche* ont vidé le théâtre, *Baal* va transporter le spectateur et bouleverser le théâtre traditionnel.

Tableau 8 : Fiche technique de la pièce *Baal*

<p><u>Réalisation :</u> - André Engel</p> <p><u>Traduction française :</u> - Guillevic</p> <p><u>Décors et costumes :</u> - Nicky Rieti</p>	<p><u>Dramaturgie :</u> - Bernard Pautrat, avec l'aide de : - Georges Didi-Hubermann</p> <p><u>Musique :</u> - Carine Trow</p>	<p><u>Régie spectacle :</u> - Jean-Michel Dubois</p> <p><u>Collaboration à la mise en scène :</u> - Gérard Desarthe</p>
<p><u>Acteurs</u></p> <p>- Jean Badin, Claude Bouchery, Christiane Cohendy, Gérard Desarthe, Evelyne Didi, Pierre Dios, Bernard Freyd, Gérard Hardy, Malek Eddine Kateb, Jean-François Lapalus, Anita Plessner, Alain Rimoux, Jean Schmitt, Marie-Jeanne Scotti, Raymonde Scotti, Hélène Vincent, André Wilms.</p>		

Cette pièce est la pièce maîtresse qui a permis de lancer la carrière d'André Engel et a contribué à relever le niveau du jeu au sein du TNS.

En effet, il s'agit d'une adaptation libre de la dernière version traduite par Guillevic et qui se compose de vingt-deux tableaux⁴⁷⁴. A travers cette pièce, André Engel va faire voyager le spectateur au sens propre, comme au sens figuré. En effet, la pièce a été réalisée au Haras de Strasbourg qui, selon les termes de Bernard Dort, « fait à lui seul le spectacle. Il conjugue la splendeur d'une architecture du XVII^e siècle avec la pauvreté, l'usure des vieilles écuries crépies à la chaux⁴⁷⁵. »



affiche du spectacle

© Sabine Strosser

Figure 53 : Couverture du programme

- © Sabine Strosser

Pour revenir aux origines du site, le Haras de Strasbourg est l'un des vingt-trois établissements relevant du Ministère de l'Agriculture et est essentiellement un dépôt d'étalons. En effet, suite à un édit royal datant du 17 octobre 1665, le Haras devient un lieu de production chevaline apprêté à l'amélioration de cette race chevaline pour les besoins de la Défense Nationale, de l'Agriculture et du Commerce. Établi par Colbert et supprimé

⁴⁷⁴ Cf. Annexe II – 3 B

⁴⁷⁵ Bernard Dort, « Baal ou l'impossible voyage », *Revue Travail Théâtral*, 24-25, *op. cit.*, p. 66.

ensuite par la Constituante, il est remis en place par le décret royal du 4 juillet 1806.



Figure 54 : Le Haras de Strasbourg - © Archives du TNS

Le choix du Haras de Strasbourg est essentiellement basé sur l'architecture du lieu. En effet, le lieu est un espace à la fois ouvert et fermé permettant aux spectateurs de circuler *librement* et de n'en faire qu'un avec la pièce théâtrale et ce, contrairement à un théâtre *bâti*, un théâtre traditionnel. Il y a de ce fait, un détournement du lieu permettant l'union du dehors et du dedans dans un espace jusqu'alors inconnu du grand public, mais qui reste, malgré tout, un Théâtre à part entière. Ainsi, il n'est pas nécessaire de créer des décors de nature, de grands espaces ; il suffit d'emmener le spectateur jusqu'à ces endroits, de lui faire ressentir la *vraie* brise et lui faire ressentir l'espace. Rejoignant cette idée, André Engel dit : « *Baal* a toujours été une pièce sur les grands espaces, [...] un plateau de théâtre n'est pas spacieux, or je voulais que la sensation de l'espace existe physiquement⁴⁷⁶. » Ainsi, il n'est plus question de jouer dans un espace fictif et imaginaire mais plutôt dans un espace réel. L'enjeu pour Nicky Rieti et

⁴⁷⁶ Hervé Guilbert, « Baal », *Quotidien Le Monde*, 11 mai 1982, [en ligne] consulté le 18-03-2011, disponible sur www.lemonde.fr

André Engel était donc de mettre au point le meilleur moyen de consolider le lieu de la représentation avec le lieu de la fiction.



Figure 55 : Vue de l'intérieur - © Sabine Strosser

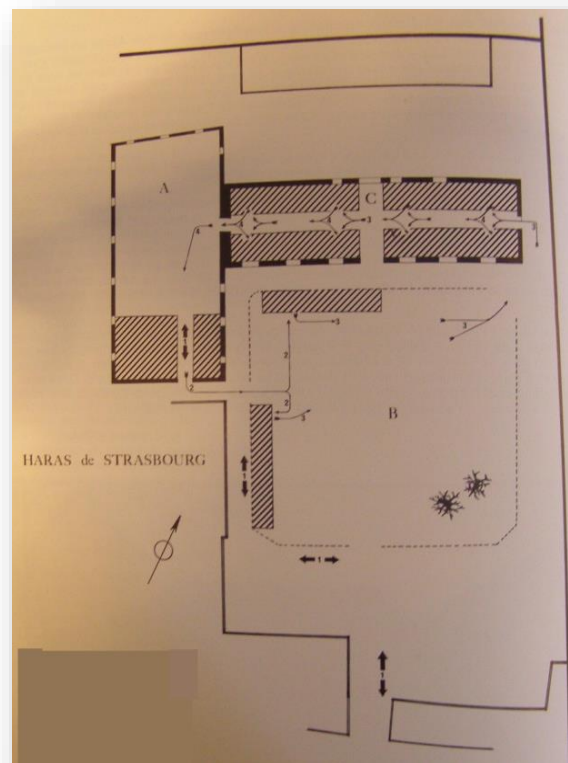
C'est ainsi que le Haras de Strasbourg est dévié de son rôle principal pour devenir un lieu de fiction représentant à la fois Berlin, une campagne, un port, des tropiques, mais aussi un lieu de représentation à travers le manège. Un mariage réussi entre le réel et le fictif.

Avec *Baal*, l'équipe du TNS nous fait redécouvrir la richesse du lieu, cette « terre rouge des Haras de Strasbourg – un lieu sauvage, bien loin de toute ruine⁴⁷⁷. » Même si le jeu ici ressemble plus à une esquisse à travers laquelle l'artiste se cherche lui-même, il reste de loin un point de départ pour un travail beaucoup plus important avec la création de toute une ville pour le spectacle d'*Un Week-end à Yaïck*.

Nous allons nous baser sur la description de Véronique Perruchon de la pièce afin de mieux comprendre la mise en scène utilisée. La pièce se compose de quatre tableaux représentant les trois différents espaces :

⁴⁷⁷ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 21.

- Arrivé par la rue Sainte-Élisabeth, le spectateur est invité à rejoindre le premier lieu (A) lors de la première partie du spectacle où des gradins y sont mis à sa disposition. L'espace représente la pauvreté et suggère le crime et le mal tant appréciés par Baal.
- A la fin de la première partie, le spectateur emprunte la même sortie pour se diriger vers le centre du Haras, le lieu (B). Dans cet espace, les gradins, protégés d'éventuelles intempéries, sont séparés et disposés de part et d'autre.
- Ensuite, vient le tour du lieu (C), un long couloir de grandes écuries, avec des gradins placés tout au long de l'espace et une décoration rappelant le port et le voyage.
- Pour finir, le spectateur retourne au lieu (A) pour le dernier tableau où il entrera en contact avec le charme des îles inconnues et la beauté des palmiers⁴⁷⁸.



⁴⁷⁸ Cf. Annexe II – 3 C.

Figure 56 : Plan de circulation du spectateur - © Sabine Strosser

Le premier tableau :

Le public se retrouve à l'intérieur du Haras, dans un manège. Tout autour, des bruits de la ville qui se réveille. C'est un espace polyvalent qui représente à la fois la société bourgeoise et la société provinciale. Gérard Desarthe, jouant ici le rôle de Baal, fuit la première pour rejoindre la seconde à laquelle il semble appartenir et où il prend plaisir à se saouler. Durant cette mise en scène, des personnages apparaissent par les fenêtres et semblent représenter à la fois le dedans et le dehors. C'est ainsi qu'on voit les silhouettes nues de Baal et de Jeanne avant le départ et le suicide de cette dernière. Viennent ensuite les personnages des sœurs, elles-aussi nues, se présentant sous la fenêtre où se trouvait Baal, prêtes à s'offrir à lui.



Figure 57 : Baal et les sœurs - © Sabine Strosser

Du côté de la société bourgeoise, un néon vert représente une enseigne d'hôtel. Les femmes sont habillées de robes longues. Les hommes, coupe de champagne et visages masqués, portent des costumes.

Les scènes se suivent alors : la confrontation entre Baal et Jean, la rencontre avec Sophie et la scène du Cabaret.

Notons que durant le spectacle, il y a toujours un jeu entre le dehors et le dedans. En effet, au premier tableau, une porte s'ouvre pour donner à la fois sur l'extérieur du ménage et sur l'entrée du Cabaret. Ainsi, le dehors et le dedans se mélangent et fusionnent entre eux pour donner le signal aux spectateurs de pouvoir passer au lieu (B) dans une ambiance festive.

Le deuxième tableau :

Il représente le moment où Baal et son ami Ekart quittent la ville. Les spectateurs sont ainsi invités à les suivre, réellement, dans leur voyage et se retrouvent au centre du Haras, dans un espace ouvert. Ici, les contraires se fondent et se confondent entre eux : le dehors avec le dedans, les vrais arbres avec les fausses souches, le vrai et le faux. Nous retrouvons aussi des lampadaires de service, des voitures à l'arrêt et un groupe de paysans qui se repose sur le sol.

Dans ce tableau, Baal se joue des paysans et tente de les duper en leur faisant croire son intention d'acheter un de leurs taureaux à prix fort, mais la supercherie est vite stoppée par le curé. Contrariant Baal, celui-ci demande à son ami de lui présenter un certain spectacle. C'est à cet instant précis qu'un majestueux étalon fait son entrée. Imposant par sa force et sa carrure, il avance tranquillement dans l'espace avant d'être congédié de la scène.

Le deuxième tableau se termine lorsqu'un cadavre cagoulé est découvert. Baal est alors le premier à être suspecté ce qui l'oblige à s'enfuir, en compagnie de son ami, emmenant avec lui dans sa fuite, les spectateurs.



Figure 58 : Deuxième tableau - © Sabine Strosser

Le troisième tableau :

Les spectateurs sont invités à rejoindre le lieu (C) en suivant Baal et son ami dans leur traversée. Ainsi, ils se retrouvent dans un espace intérieur représentant un espace extérieur. En effet, ils sont dans un long couloir représentant un port avec un quai d'embarquement. Or, rien dans la scénographie ne donne l'impression d'être dans un port, c'est-à-dire qu'il n'y a ni bateau, ni représentation imagée d'un bateau ou d'un port, mais juste une passerelle de trente mètres qui mène à un endroit protégé par des garde-corps. C'est dans l'imaginaire que le port se construira puisqu'en arrivant au lieu (C), les spectateurs ont déjà en tête la fuite de Baal. L'un comme l'autre, spectateurs et acteurs participent réellement au processus d'embarquement ainsi qu'aux contrôles de police. À cet instant, deux groupes se forment : d'une part, ceux qui sont autorisés à *embarquer* et vont donc traverser la passerelle et d'autre part, ceux qui sont interdits d'embarquer et sont ainsi abandonnés sur le quai. Ces derniers seront invités à rester debout dans des boxes situés de l'autre côté de la salle. Les deux groupes sont alors installés face à face avec comme simple séparation, une allée remplie de pavés mouillés.



: Le quai
t - © Sabine Strosser

Figure 60 : Le quai avec au
premier plan Christine Cohendy -

© Sabine Strosser



Pendant ce temps, l'action continue et les acteurs évoluant sur l'allée jouent le départ des protagonistes. Dans ce *port* faiblement éclairé par des lampadaires, nous retrouvons la scène où, enceinte, Sophie cherche à retenir Baal à ses côtés, mais celui-ci la fuit. En compagnie d'Ekart, Ils réussissent

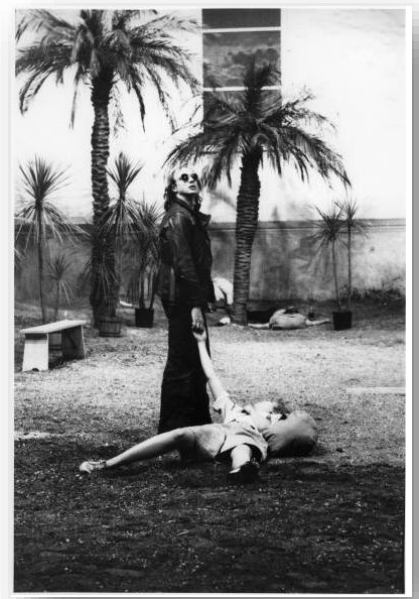
à passer à travers la foule des voyageurs interdits de navire, et embarquent clandestinement vers une nouvelle aventure (**Figure 59**).

Ce troisième tableau offre une nouvelle scénographie à la pièce. Désormais, ce n'est plus la décoration qui donne sens à la représentation mais les spectateurs eux-mêmes qui vont devenir *le décor* de cette scène. Cela place chaque groupe de spectateurs dans une double position : acteur/décor pour l'autre groupe de spectateurs. Ils sont ainsi *acteurs* de par leur participation à la scène et deviennent *le décor* formant la scène de par leur emplacement à savoir, soit le bateau soit le quai.

Le quatrième tableau :

En suivant Baal, les spectateurs se retrouvent au lieu (A), le point de départ du spectacle, mais avec une décoration plus tropicale. En effet, l'espace est couvert de palmiers, de lumière éclatante et de sable rappelant le désert africain. Les acteurs sont habillés d'une manière décontractée : chapeaux et lunettes de soleil à l'image d'un vacancier profitant de la beauté paradisiaque de l'endroit. Ceci s'accorde avec la réplique de Baal lorsqu'il dit : « L'eau est chaude. Sur le sable on est couché comme des écrevisses. Et puis le fourré et les nuages blancs dans le ciel. Ekart⁴⁷⁹ ! »

⁴⁷⁹ Bertolt Brecht, *Théâtre complet* 1, Édition L'Arche, Paris, 1974, p. 54.



Figures 61 : Les tropiques - © Sabine Strosser

Durant ce tableau le spectateur assistera au meurtre d'Ekart, tué par Baal. Dès lors le paradis se transforme en enfer : les habitants deviennent des détenus avec des chaînes aux pieds et se mettent à attaquer Baal. Ce dernier se fait insulter, ridiculiser, cracher dessus et pour finir, il est laissé tout seul agonisant.



Figure 62 : Les spectateurs découvrant les tropiques - © Sabine Strosser

La scène se termine par la mort de Baal sous l'œil moqueur des détenus.

La pièce *Baal* est un excellent exemple de critique du spectateur passif. En effet, Baal est un personnage qui se détruit lui-même puisqu'il passe sa vie à refaire les mêmes erreurs jusqu'à sa propre perte. Il ne cherche pas à changer ou à se corriger, mais se contente de vivre une vie vide de tout sens. Allant dans ce sens, Bernard Pautrat dit : « *Baal* n'est pas un personnage, mais déjà un type – le type immobile par excellence, celui qui ne change jamais, que l'histoire n'atteint pas, pas même sa propre histoire⁴⁸⁰. » L'immobilité de Baal nous rappelle inlassablement celle du spectateur qui refuse tout changement dans son statut, celui-là même qui se contente de ce que lui montre une scène sans chercher à comprendre au-delà du sens projeté. Un spectateur largement remis en question au XX^e siècle. Après *Germinal* et *Dimanche*, *Baal* est un choc pour le spectateur du TNS habitué à regarder une scène sans la voir réellement. La première saison de Jean-Pierre Vincent débute alors avec une mise en situation extrême du théâtre qui va bouleverser les habitudes du spectateur. Mais si ce spectateur erre dans la vie à l'image de Baal, celui que Jean-Pierre Vincent cherche à créer est un spectateur capable de réfléchir et de mettre en question la nature profonde, non seulement de son théâtre, mais aussi de son monde.

Notons aussi qu'une notion se dégage de la pièce de *Baal* : le voyage. Il ne s'agit pas seulement d'un voyage virtuel qui se déroulerait dans l'imaginaire du spectateur, mais aussi physique puisqu'ils vont se déplacer d'un point (A) à un point (B). Ainsi, le spectateur sort du théâtre bâti et du cadre institutionnel pour aller aux Haras. C'est là que débute son voyage. Arrivé au Haras, il suit Baal dans sa fuite et se déplace dans les différents espaces selon l'action du moment. D'ailleurs Nicky Rieti dit : « par leur emplacement respectif, par le jeu, le texte, la mise en scène, les éclairages, les bruitages et le contexte dramaturgique, les deux groupes de spectateurs

⁴⁸⁰ Bernard Pautrat, « No Man's land et autres lieux », in Gérard Cohendy, Georges Didi-Huberman, André Engel, Jean Haas, Bernard Pautrat et Niccolo Rieti, *Au Haras de Strasbourg par le théâtre National de Strasbourg*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, 1976, p. 11.

se trouvaient en *situation* : celle du départ d'un paquebot⁴⁸¹. » Même si le *départ du bateau* est fictif, le voyage lui, reste réel. Ainsi, nous pouvons lire dans le programme de *Baal*, Bernard Pautrat dire : « nous avons voulu vous faire voyager, avec Baal, dans le no man's land qui est en vous comme en nous, dans l'intime mauvais lieu dont on parle peu⁴⁸². » Quel serait cet « intime mauvais lieu dont on parle peu » ? Serait-ce des Haras qu'il s'agit ou de l'imaginaire du spectateur habitué à être *guidé* qu'il en oublie le choix qu'il a de penser par lui-même ? En réalité, en accompagnant Baal dans sa fuite, le voyage devient une visite de l'imaginaire collectif à la fois du spectateur et du metteur en scène. Dans ce jeu, le choix des Haras est prémédité. De ce théâtre institutionnel auquel le spectateur était habitué, il est invité à voyager vers un autre espace réel qui, initialement, n'était pas destiné au théâtre. Il va alors laisser le confort des fauteuils du TNS pour les bancs des Haras et quitter ainsi sa place de spectateur passif, du moins physiquement, pour aller déambuler dans les différents espaces créés pour l'occasion.

Le voyage se termine par un retour *physique* au point de départ, comme si les spectateurs étaient contraints à tourner en rond jusqu'à leur mort. Mais si Baal est *réellement* mort lors de la représentation, pour le spectateur c'est une mort intellectuelle qui lui est reprochée. En effet, avec l'équipe du TNS, regarder ne suffit plus, il faut agir et réagir avec le théâtre. Dorénavant, il est question de vivre le théâtre et de sortir de la convention. À l'image de pièces étudiées auparavant, *Baal* va faire du spectateur le centre du spectacle. Ainsi, si avec *Germinal* et *Dimanche*, le spectateur choisissant de rester s'est construit ; avec *Baal*, il évolue et découvre un nouveau théâtre dans lequel il fait partie intégrante de la scène. Dès lors, *Baal* sera le point de départ d'une expérience *hors les murs* qui va mettre à rude épreuve le spectateur du TNS. Mais si pour Raymond Sarti « Le rôle du scénographe est [...] de faire voyager le regard du spectateur, de le mettre en activité, en

⁴⁸¹ Nicky Rieti, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸² *Op. cit.*, p. 14.

état de découverte⁴⁸³ », pour André Engel, il s'agirait d'emmener le spectateur dans un voyage à la fois physique et métaphysique. Poussant au loin la réflexion, Raymond Sarti souligne le fait que le rôle du scénographe est de définir la place du spectateur afin de lui « construire son point de vue⁴⁸⁴ », sauf qu'avec les pièces *hors les murs*, ce n'est plus un point de vue mais plusieurs points de vue qui s'offrent aux spectateurs. Ainsi, pour *Baal*, les spectateurs restant sur les quais n'ont pas le même point de vue que ceux qui ont été *autorisés à embarquer*.

D'autre part, en sortant des théâtres, André Engel cherche à faire la critique de la représentation. Mettre en relief la relation entre un texte et un lieu s'en est une chose, un concept rencontré avec Klaus Michael Grüber, mais c'est surtout une volonté plus artistique et moins polémique ou plutôt, une volonté politique, celle de repenser le théâtre. De son côté et interrogeant le hors-scène, Guy-Claude François défend la thèse que « le théâtre se doit de sortir [...] du "cadre" pour progresser⁴⁸⁵. » Pour ce metteur en scène, le plateau se doit de sortir de la scène pour permettre au théâtre de s'améliorer, alors que dire lorsque qu'il s'agit de sortir le théâtre en entier avec sa scène, sa salle, son hors-scène, ses coulisses...hors du théâtre ? En ce sens, nous pouvons dire qu'avec *Baal* le scénographe s'affranchit du cadre conventionnel que lui offre le théâtre bâti pour faire d'un espace lambda, une scène de jeu. De cette remise en question du théâtre naît une nouvelle relation entre l'acteur et le spectateur basée sur la proximité. C'est-à-dire que le spectateur se retrouve dans le même environnement que l'acteur. L'habituelle division scène/salle supprimée, le spectateur se retrouve à vivre la même expérience que l'acteur à la seule différence que ce dernier, n'est pas encore conscient du rôle actif qu'il tient dans la représentation.

⁴⁸³ Raymond Sarti, « Le Regard voyageur », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume II, Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004, p. 51.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Guy-Claude François, « Frontière », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume I : brouillages de frontières : une approche par la singularité*, Édition Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, p. 109.

Dans cette remise en question de la théâtralité, le spectateur est invité à agir, à chercher par lui-même ce qu'il doit voir pour devenir « l'acteur de ce qui lui est donné à voir⁴⁸⁶. »

Cette expérience sera reprise durant la saison suivante avec *Un Week-end à Yaïck* où, là aussi, le spectateur est invité à voyager, mais à un degré encore plus élevé.

⁴⁸⁶ *Ibidem.*

UN WEEK-END À YAÏCK – MAI 1977

Un Week-end à Yaïck est la deuxième pièce présentée durant la saison 76-77. Succédant à la pièce *Le Misanthrope*, elle est inspirée du poème de Pougatchev de Sergueï Essénine. Au même titre que *Baal*, ce spectacle cherche lui-aussi à questionner la théâtralité tout en poussant la représentation à l'extrême. En effet, si pour *Baal*, l'équipe du TNS s'est inspirée d'un lieu existant, pour *Un Week-end à Yaïck*, elle est allée encore plus loin en créant une ville entière.

1. Pougatchev de Sergueï Essénine :

Écrit en mars-août 1921, le poème raconte l'histoire d'Emélian Pougatchev, un cosaque révolutionnaire du XVIII^e siècle qui a poussé les paysans à la révolte en 1773. Ne respectant aucune loi, il se fait passer pour le Tsar Pierre III et soulève une armée de paysans marchant tous en direction de Moscou. Aux yeux d'Essénine, il est le symbole du courage. C'est pour cette raison qu'il décide d'en faire le héros de son poème.

L'histoire raconte que Pougatchev a été trahi par ses partisans qui, sentant la situation devenir trop dangereuse, préféraient sauver leur tête et dénoncer leur chef. Pougatchev se fait alors exécuter.

Le poème de Pougatchev est un texte lyrique composé de huit tableaux. La pièce débute par l'apparition de Pougatchev dans la ville de Yaïck, la ville des cosaques. Attiré par les plaintes du peuple opprimé, il leur apparaît comme un protecteur et un sauveur. Pougatchev hésite longtemps mais finit par profiter d'une rumeur parlant de la survie du Tsar III – tant aimé par le peuple — pour se faire passer pour lui. Essénine reproduit ainsi son hésitation :

"Frères, frères, n'est-ce pas que chaque animal

Aime sa peau et son nom...
C'est lourd, c'est lourd pour ma tête
De s'orner du givre d'un autre
C'est difficile pour mon cœur d'éclairer
Les forêts tortues avec la lampe de la vengeance
Sachez, grimper dans le nom d'un mort
C'est la même chose que de grimper dans un cercueil puant
Cela me fait mal, me fait mal d'être Pierre
Quand j'ai le sang et l'âme d'Émilian [...] ⁴⁸⁷. »

Le poète ne s'intéresse guère à la gloire de Pougatchev ou à ses victoires mais prend plaisir à décrire la révolte : de son début et son déclin jusqu'à la mort de Pougatchev. Une révolte qui semble aussi dévorer les paysans de l'intérieur puisqu'ils sont partagés entre l'envie de suivre leur chef et le désir de rentrer chez eux.

Le poème se termine sur une plainte et la mort de Pougatchev.

Il est à noter que le poème d'Essénine a une grande dimension dramatique qui a su retenir l'intérêt d'André Engel et de Nicky Rieti. Ainsi, à part les thèmes de la révolte et de l'insurrection, nous pouvons relever ceux du voyeurisme et du voyage que nous retrouverons dans la mise en scène d'*Un Week-end à Yaïck*. Autre point relevé dans ce poème est la notion de contraire. En effet, la pièce regorge d'oppositions : entre la vie et la mort, la sagesse et la folie, la soumission et la résistance...Autant de thèmes qui vont inspirer le collectif du TNS pour transformer ce poème en ce qu'ils appellent « notre Pougatchev ⁴⁸⁸. »

⁴⁸⁷ De Graaff Frances, *Serge Essénine (1895-1925) : sa vie et son œuvre*, Édition E.J. Brill, Leyde 1933, p. 123.

⁴⁸⁸ Bernard Pautrat, « Un Week-end à Yaïck, Pourquoi et comment nous montons le Pougatchev de Serge Essénine », in André Engel, Bernard Pautrat, Nicky Rieti, André Rodeghiero, Sabine Strosser, *Sur les pas de Serge Essénine*, Édition T.N.S, presses de l'IREG, Strasbourg, 1977, p. 11.

2. Approche analytique

La pièce a été étudiée d'après la traduction de Marie Milalovska et Franz Hellens. Présentée aux Entrepôts Greiner de Strasbourg et regroupant la majorité du collectif du TNS, elle est le deuxième spectacle *hors les murs* produit par le TNS. Dans la continuité de *Baal* et poussant à l'extrême la notion de voyage, un *Week-end à Yaïck* va, elle aussi, interroger la notion de théâtralité.

Tableau 9 : Fiche technique de la pièce *Un Week-end à Yaïck*

Le spectacle a été créé le 10 mai 1977.	
<p><u>Mise en scène :</u></p> <p>- André Engel</p> <p><u>Dramaturgie :</u></p> <p>- Bernard Pautrat</p> <p><u>Scénographie :</u></p> <p>- Nicky Rieti</p> <p><u>Lumières :</u></p> <p>- André Diot</p> <p><u>Accessoires :</u></p> <p>- Dominique Jouanne</p>	<p><u>Acteurs :</u></p> <p>Alain Rimoux, Albertine Adamo, André Wilms, Bernard Freyd, Brigitte Mounier, Chantal Pelissier, Christiane Cohendy, Clarisse Daull, Claude Bouchery, Danute Kristo-Hermann, Denise Péron, Evelyne Didi, Françoise Munos, Gérald Lapalus, Gérard Freyd, Henriette Wianth, Isabelle Bouchery, Isabelle Calteau, Jean Schmitt, Jean-Pierre Parlange, Julien Letellier, Louise Blesch, Lucien Letellier, Marguerite Gateau, Marie-Jeanne Scotti, Michel Diskus, Nelly Cavallero, Patricia Levrat, Philippe Clévenot, Udo Dannenberg.</p> <p><u>Figuration :</u></p> <p>André Riemer, Dominique Jouanne, Gérard Fourdboul, Gilbert Weissgerber, Jean-Pierre Soccoja, René Hugel.</p>

D'entrée, l'affiche du spectacle annonce un voyage dans la ville de Yaïck. Le cadre aspire à la détente et à l'évasion. Avec l'image d'une mer calme et une femme en bikini, l'affiche sous-entend une destination aux allures

touristiques. En réalité, la ville de Yaïck est une ville soviétique, industrielle et portuaire de l'U.R.S.S.



Figure 63 : L'affiche du spectacle - © Archives du TNS

Contrairement aux autres spectacles du TNS et dans un souci économique⁴⁸⁹, le travail de recherche ne s'est pas fait à Strasbourg mais à Djerba, en Tunisie. En effet, déplacer une vingtaine de comédiens pour trois semaines à Djerba leur revenait beaucoup moins cher que de se trouver un logement à Strasbourg. Ainsi, dans un cadre propice à la détente, le collectif du TNS s'est essayé à l'improvisation. Filmée par Raymond Burger, cette improvisation a permis à l'équipe de revisiter la pièce d'Essénine : il ne s'agit plus de raconter le texte ou de l'illustrer par des actions mais de le considérer comme un outil de travail à part entière. Or, si au premier abord la pièce *Un Week-end à Yaïck* ne correspond plus au poème, elle en garde cependant la conjoncture grâce aux improvisations captées.

Le Week-end est proposé par la compagnie de Travel National Service. Évidemment le jeu de mot entre les initiales du Théâtre National de

⁴⁸⁹ Outre le souci économique, il y a le choix sentimental puisqu'Evelyne Didi est originaire de Djerba.

Strasbourg et de la compagnie de voyage n'est pas fortuit. Chaque spectateur est ainsi muni d'un billet ressemblant à un billet d'avion de cette compagnie de voyage portant les initiales à la fois de la compagnie du voyage et du TNS. Une manière évidente de montrer aux spectateurs que le TNS est, lui aussi, une compagnie de voyage à part entière.

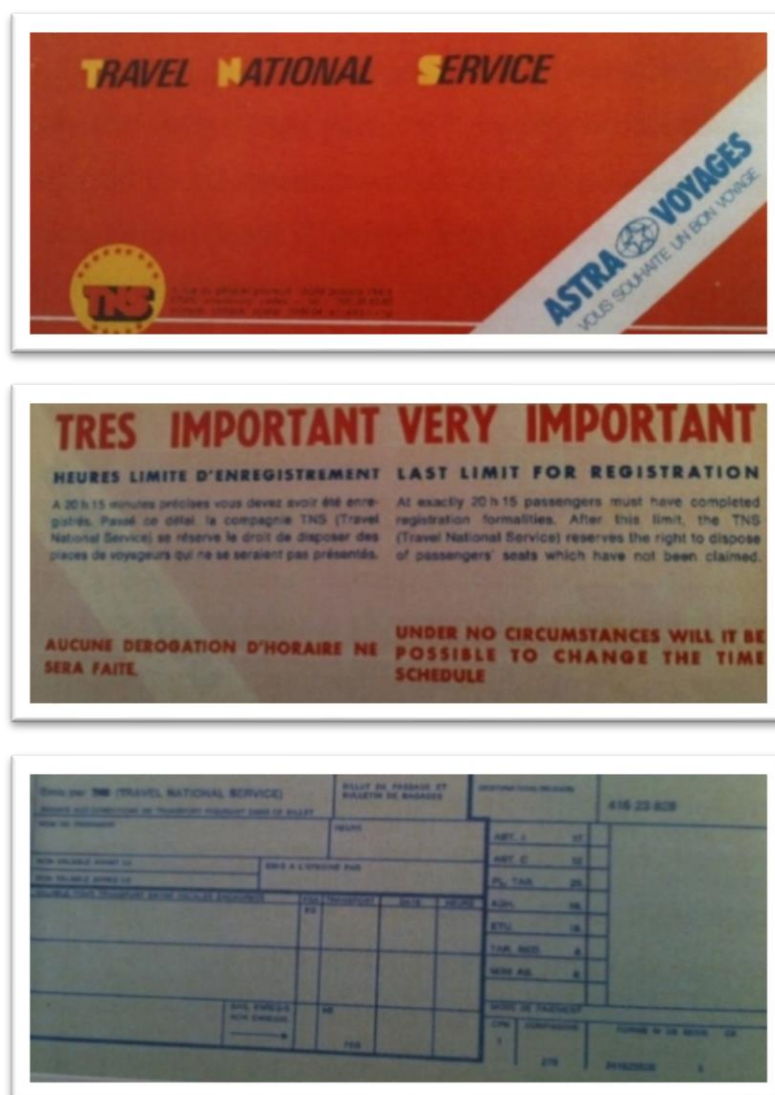


Figure 64 : Billet du spectacle - © Thèse Véronique Perruchon

Réunis devant le TNS, à la place de la République, les spectateurs attendent l'ouverture des portes du théâtre sans se douter un instant que le voyage annoncé par la compagnie Travel National Service allait être un voyage réel.



Figure 65 : L'attente du public devant le TNS - © Archives du TNS

Trois bus font leur entrée et les spectateurs sont invités à y monter pour un voyage avec comme point d'arrivée, une ville complètement reconstruite par Nicky Rieti dans les entrepôts de la Somme : La ville de Yaïck !

D'entrée, la place du spectateur est remise en question par le metteur en scène : Est-il spectateur, acteur ou voyageur ? Si son billet de théâtre lui donne l'illusion de s'apprêter à partir en voyage, il est, de par son déplacement au théâtre, un spectateur. Or, en choisissant de monter dans les bus, d'aller vers l'inconnu, ce statut de spectateur s'annule. En fait et de par sa présence, il devient acteur de cette représentation. Reste à savoir s'il en est conscient.

Grâce au travail démesuré de Nicky Rieti, les entrepôts de la Somme deviennent, le temps d'un spectacle, la ville de Yaïck. Il ne s'agit plus de remplacer un lieu par un autre mais de le quitter littéralement, vers une destination inconnue au spectateur. C'est là que le spectacle/voyage commence.

Durant la reconstruction de cette ville, Nicky Rieti a été confronté à la dualité imitation/réalisme, c'est-à-dire comment approcher du réel sans tomber dans la simple imitation ? D'ailleurs nous retrouvons cette dualité

dans la pièce *Le Palais de Justice* à la seule différence qu'elle ne concerne plus la scénographie mais le jeu des acteurs.



Figure 66 : Différentes étapes de construction de la ville de Yaïck - © Sabine Strosser

Si nous devons raconter le spectacle, il nous serait presque impossible de lui définir un début et une fin. *Ce flou*, si nous pouvons le dénommer ainsi, mis en place par André Engel et soutenu par Jean-Pierre Vincent, vient accentuer le trouble dans l'esprit du spectateur et met en question la représentation telle qu'il la connaissait. Nous pouvons seulement supposer que la pièce débute dès l'instant où les spectateurs se réunissent devant l'entrée du TNS. De cette mise en condition du spectateur, naîtra ses premières réflexions.

Les spectateurs sont invités à monter dans trois bus formant ainsi trois groupes différents. Dans chaque bus, une hôtesse décrit, dans un accent russe, les abords de la ville. L'instant d'un moment, le spectateur est transporté au loin et s'imagine déjà en route vers cette ville industrielle et

portuaire d'URSS. Ainsi, quand l'hôtesse dit : « voici le port⁴⁹⁰ », le trouble s'installe dans la tête du spectateur-voyageur et la question qui se pose dès lors est : S'agit-il là du port de Strasbourg ou celui de Yaïck ? Faut-il voir ici l'histoire de Strasbourg ou celle de Yaïck ? Est-ce que le spectacle a débuté ou est-ce juste une mise en situation en attendant d'arriver à Yaïck ? Que d'interrogations qui mettent à rude épreuve le spectateur. Ce que les spectateurs ignoraient, c'est que les bus qui les transportaient jusqu'à la ville de Yaïck empruntaient un circuit rempli d'histoires marquantes pour la ville de Strasbourg, des faits historiques de la guerre du peuple... alors quand l'hôtesse parle du port, certains ne verront que le pont de Strasbourg, d'autres imagineront le port de Yaïck, mais rares seront ceux qui y verront la révolte d'un peuple⁴⁹¹.

Durant ce trajet, chaque hôtesse va donner un discours différent d'un bus à un autre et d'une zone à une autre. En effet et sans le savoir, chaque groupe va assister à une partie du spectacle avec, à chaque fois, quelques scènes communes aux trois. Le tout formera *Un Week-end à Yaïck*. Ainsi, dans la première zone, l'hôtesse annonce aux spectateurs qu'ils vont faire connaissance avec la vie des habitants de Yaïck et des ouvriers modèles de l'U.R.S.S. Celle de la deuxième zone, quant à elle, annonce une agréable soirée au cœur de la ville moderne et précisément au café Pouchkine. Dans le troisième bus, c'est une soirée en compagnie des habitants du foyer de vieillards qui est programmée. Il s'agit là de passer un petit moment dans un foyer d'état, le foyer de vieillards « Soir de la Vie ».

De ce fait, les groupes se retrouvent séparés en trois :

La première région :

⁴⁹⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 23.

⁴⁹¹ *Ibidem.*

À leur arrivé, le premier groupe de spectateurs est invité à monter à l'étage pour rejoindre l'un des appartements des ouvriers russes : les Silanov et les Mouraviou. L'appartement est formé d'une pièce spacieuse, un buffet vitrine, une table, des chaises, un canapé lit, des photos accrochées sur les murs et représentant des personnalités officielles, des portraits de familles...à cela s'ajoute une horloge électrique indiquant vingt-et-une heures, deux téléphones, ainsi qu'une télévision passant une émission sur la conquête de l'espace.

Une femme vient accueillir les visiteurs et les installe sur les chaises et fauteuils présents dans le salon. Deux autres personnages complètent la scène : le mari, habillé d'une veste bleue sur laquelle sont accrochées des décorations de guerre et une vieille dame assise par terre, occupée à faire des grains de couscous.



Figures 67 : (Première région) appartement d'une famille russe - © Sabine Strosser

Au même moment...

La deuxième région :

Dans une ambiance différente de la première région, le spectateur se retrouve dans un foyer de vieillards, un mélange entre un hôpital et un centre pour vétérans qui sent fort l'éther et l'urine, bien loin de l'image paradisiaque que leur renvoyait l'affiche du spectacle !

Côté scénographique, c'est un grand espace moderne avec trois murs en baies vitrées et un quatrième représentant une fresque de l'art réaliste-socialiste qui a été choisi pour incarner le foyer. Les habitants du foyer évoluent dans un cadre dénué de meubles et ne comportant que quelques tables basses, une dizaine de revues, des fauteuils en mauvais état, des cendriers et des crachoirs. À cette décoration sommaire s'ajoutent plusieurs téléphones et des postes de télévision. De même que dans la première région, les postes de télévision montrent le même et unique programme : la conquête de l'espace.

Côté costumes, les médecins et infirmier(e)s sont habillés en blanc alors que les vieillards du foyer portent tous les vestes de leurs costumes avec leurs décorations accrochées dessus, à l'image des vétérants.



Toujours au même moment, les bus vides quittent la place et un jeune photographe fait son entrée afin d'offrir ses services aux touristes.

Soir de la Vie» - © Sabine Strosser

Parallèlement dans la troisième région...

La troisième région :

De même que les deux autres groupes, le groupe de la troisième région est lui aussi dirigé vers une région prédéfinie. Pour ce groupe de spectateurs, ce sera la terrasse. Une fois installés, des garçons de café, en smoking distribuent des verres d'eau avec de l'aspirine qu'ils présentent comme des verres de l'amitié. Partout sur la place, différents postes de télévision sont allumés passant eux aussi, le même programme sur la conquête de l'espace.

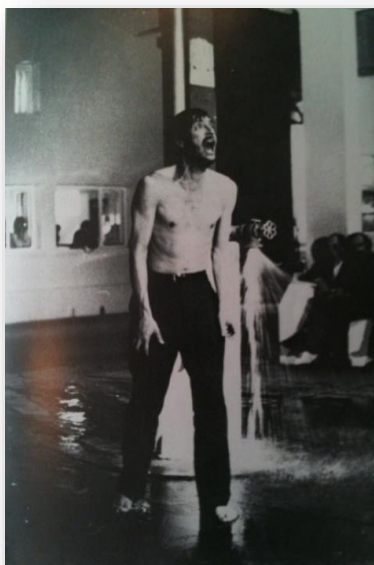
Positionnés au centre, les spectateurs de cette région peuvent facilement voir le déroulement des scènes des deux autres régions. En effet, face à eux à savoir de l'autre côté de la place, ils assistent à la rencontre du second groupe avec les habitants de l'asile des vieillards. À gauche de leur position et à l'étage d'un grand immeuble, ils peuvent voir les voyageurs de la première région visiter les appartements des Silanov et des Mouraviov.

Une horloge électrique indiquant vingt heures quarante-cinq et une statue de Vladimir Maïakovski sont aussi présentes dans la place.

Durant tout le spectacle, seulement trois actions sont identiques aux trois régions:

- L'arrestation d'une famille de travailleurs étrangers,
- Le gâteau des tsars,
- Et le concert des tziganes.

Le reste du spectacle est différent d'une zone à une autre. À titre d'exemple nous pouvons citer l'entrée d'un colonel nu dans la deuxième région, d'un mendiant qui cite des vers dans la troisième région (**figure 69**) et d'une vieille qui danse dans la première région.



**Figure 69 : (troisième région) le mendiant-poète-
indicateur de la police - © Sabine Strosser**

La fin du spectacle, quant à elle, est annoncée lorsque, dans chacune des régions, un des habitants perd le contrôle. Ainsi, sous prétexte de mettre les visiteurs en sécurité, les hôtes les invitent à rejoindre les bus. Entre le son des sirènes, les aboiements des chiens et les cris des acteurs, une grande pagaille s'installe et les acteurs se confondent aux spectateurs. Une situation de gêne et de chaos que la milice va très vite ramener à l'ordre.

Dans la continuité des saisons précédentes, le spectateur se retrouve encore une fois, dans une nouvelle situation dérangeante. Loin de son statut habituel de simple spectateur, il est dorénavant un spectateur actif qui s'interroge sur sa position : Où est-il ? Que doit-il faire ? Quel est son rôle dans tout cela ? À travers cette dramaturgie, André Engel et Nicky Rieti, soutenus par Jean-Pierre Vincent, vont pousser au loin le questionnement sur la forme dramatique et la place du spectateur. En ce sens, le spectateur se retrouve ainsi confronté à deux réalités simultanées : une fictive (l'histoire) et une réelle (celle du lieu). Certes, la ville a été entièrement créée pour les besoins de la représentation et de ce fait, elle peut être considérée, elle aussi, comme fictive. Mais la ville est bien présente, les

bâtiments, les appartements, les magasins...ne sont pas que des images ou de la décoration scénique, ils sont bien réels et à travers eux, les spectateurs évoluent. Ils peuvent être considérés comme éphémères certes, mais ils sont bien réels. Cela nous fait penser à la technique de cinéma où le réel se confond bien souvent avec le fictif. D'ailleurs nous pouvons supposer qu'avec cette scénographie, Nicky Rieti cherchait à s'approcher de la technique cinématographique et faire ainsi oublier au spectateur, l'aspect fictif d'une représentation théâtrale.

La deuxième notion présente dans cette pièce est le voyeurisme que nous pouvons relever dans chacune des trois régions puisque le spectateur est invité à entrer dans l'intimité des gens. Cette situation est accentuée par la suppression de la traditionnelle séparation scène/salle, la mise en condition du spectateur et le réalisme de l'espace de jeu. D'une manière générale, la scénographie du lieu et la dramaturgie utilisée dans *Un Week-end à Yaïck* font que la perception du spectateur change, il se retrouve malgré lui voyeur. La notion de voyeurisme est aussi présente dans la relation entre les différents spectateurs. En effet, de par leur emplacement, les spectateurs de la troisième région peuvent épier les faits et gestes des spectateurs présent dans les deux autres régions ce qui fait d'eux des *épieurs épiés*.

Malheureusement, au même titre que la première saison du TNS, la pièce *Un Week-end à Yaïck* a, elle aussi, subi une violente réaction de la part des critiques. En effet, les journaux reprochent au spectacle de s'inscrire dans un anticommunisme primaire. Or, le spectacle ne fait que refléter une réalité longtemps masquée par la politique de l'U.R.S.S principalement et la politique de l'Etat, en général, à savoir, le rêve tel qu'il est proposé face à la réalité décevante longtemps voilée par la gauche. C'est en allant dans ce sens, qu'André Engel a dit :

« Ce n'est pas à la droite que ce spectacle s'adresse, mais très directement à la gauche. Que cela soit clair. Il ne s'agit pas de revenir éternellement sur des choses connues, dénoncées depuis X années [...]. Ce dont par contre nous avons parlé, c'est d'une certaine manière de gérer la planète qui étouffe les revendications touchant à la possibilité

pour les humains de vivre tout simplement – et pas seulement dans les pays socialistes [...] ⁴⁹². »

Il est intéressant de faire un parallèle entre cette politique de masquer le réel et l'affiche du spectacle. En effet, l'affiche laisse penser que le voyage mènera le spectateur à une ville de rêve et de bonheur. Or, la réalité est plus proche d'un cauchemar que d'un rêve ! Cela pourrait supposer une critique directe du vécu des spectateurs, des mœurs et donc de la politique établie par l'État. En ce sens, il nous semble qu'André Engel se joue ouvertement des discours des politiciens et dénonce les manipulations de l'État. D'entrée, les initiales de l'agence de voyage, coïncidant avec ceux du Théâtre National de Strasbourg démontrent la présence des institutions culturelles et donc de l'État. Autre point qui nous semble intéressant à relever, c'est la présence du même programme de télévision sur toutes les chaînes. Cela pourrait supposer une critique envers la télévision et ses programmations mensongères qui ne cherchent qu'à uniformiser l'esprit des spectateurs, ou peut être même une allusion indirecte à l'un des outils de pouvoir dont l'État dispose. D'ailleurs, nous pouvons lire sur le billet du spectateur: « ils [les États membres] encouragent une projection en salle et une diffusion plus étendues à la radio et à la télévision d'informations plus diversifiées, sous forme enregistrée et filmée, provenant des autres États participants et illustrant les divers aspects de la vie dans leur pays, [...] ⁴⁹³. »

Afin de conclure cette analyse, il est intéressant de rappeler que la réaction du spectateur n'est pas toujours celle à laquelle nous pouvons nous attendre. La pièce n'aurait peut être pas eu autant de succès si les spectateurs d'antan l'avaient reçue avec une grande ovation. En effet, Evelyne Didi raconte le cas d'une fille dans le public qui, durant quelques minutes l'insulte en souriant, et comme Didi était censée parler russe et ne pas comprendre le

⁴⁹² André Engel, « Sur un week-end à Yaïck, entretien avec André Engel et Bernard Pautrat », propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, *Revue Théâtre/Public*, n°16-17, *op. cit.*, p.14.

⁴⁹³ Texte « La conférence sur la sécurité et la coopération en Europe, 1973 », Helsinki, reproduit sur les billets du spectacle, *Archives du TNS*.

français, elle se contentait de lui rendre son sourire tout en la remerciant en russe⁴⁹⁴. Autre exemple qu'André Gunthert présente est celui d'un spectateur qui s'est introduit dans un des appartements russes mettant André Wilms en colère. Ce dernier saisit l'intru et lui crie au visage une partie de son texte.⁴⁹⁵ Cette réaction violente n'est que le résultat d'un spectacle lui aussi violent envers son spectateur. Certes, il ne s'agit pas d'une violence physique mais plutôt morale envers ce spectateur bousculé dans ses habitudes. André Engel dit en ce sens :

« C'est à cette relation [entre le spectateur et la représentation] que le spectacle "Pougatchev" s'attaque, parce que cette relation est elle-même engendrée par la nature même de ce en quoi consiste arbitrairement le théâtre. "Pougatchev" vise donc la situation du spectateur, son "être là" de spectateur. Le but de cette visée doit évidemment être la mise en péril de cette situation, son naufrage soudain. Le public se posera des questions sur lui-même parce qu'il ne sait plus où il est, ce qu'il est et pour la première fois ce qu'il fait⁴⁹⁶. »

Le jeu théâtral va ainsi perturber la vision traditionnelle que se fait le spectateur du théâtre. Loin de son habituel confort, il se retrouve face à un « monstre théâtral⁴⁹⁷ » qui cherche à donner sens au spectateur que ce soit dans son rapport à la scène ou même à la vie réelle.

⁴⁹⁴ Evelyne Didi cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 26.

⁴⁹⁵ André Gunthert, *Idem*.

⁴⁹⁶ André Engel, « Réflexion d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon », cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 27. Cf. Annexe III - 1.

⁴⁹⁷ Nicky Rieti, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *op. cit.*, p.52.

KAFKA, THÉÂTRE-COMPLET – MARS 1979

La pièce *Kafka, Théâtre-Complet* vient compléter la trilogie d'André Engel selon laquelle chaque nouveau spectacle doit être plus audacieux que le précédent et mener au loin le spectateur. Comme dans chacun des deux spectacles précédents, André Engel pousse au loin la scénographie de la pièce, gardant ainsi le thème de voyage comme thèse principale et remettant à chaque fois en question le statut du spectateur et celui de la représentation.

Baal, Un Week-end à Yaïck et *Kafka, Théâtre-Complet* se dénotent les uns des autres par une approche méthodique et réfléchie, chaque fois plus élevée d'un grade que la précédente. Rappelons que dans *Baal*, le spectateur s'est déplacé dans l'espace en suivant Baal dans ses périples alors que dans *Un Week-end à Yaïck*, il a participé à un voyage touristique et a remonté le temps pour faire connaissance avec les habitants de la ville de Yaïck. Pour ce troisième spectacle, le spectateur est invité à descendre dans un hôtel, signe extrême de vacances et de repos. À chaque fois, le voyage se fait au-delà du mot, il ne s'agit point de faire rêver le spectateur, mais plutôt de le faire bouger d'un point (A) à un point (B), d'un espace à un autre, usant à chaque fois de la scénographie d'un lieu existant ou créé de toutes pièces plutôt que d'une simple projection ou image qui pourrait illustrer ce lieu.

Dans les deux précédents spectacles *hors les murs*, nous avons essayé de démontrer que cette posture du nouveau spectateur le pousse inconsciemment à se poser des questions sur sa condition en tant que spectateur de théâtre. D'ailleurs cette réflexion s'aligne aussi sur les spectacles *dans les murs* de Jean-Pierre Vincent.

Kafka, Théâtre-Complet est de loin la pièce la plus osée dans cette trilogie. En effet, si dans la pièce *Un Week-end à Yaïck*, le spectateur était limité à

une seule approche du spectacle et ce, selon son emplacement dans les trois zones ; dans *Kafka, Théâtre-Complet*, il est isolé ! Ainsi, il suffit au spectateur d'Un Week-end à Yaïck de revenir trois fois s'il veut voir la totalité du spectacle alors que dans *Kafka, Théâtre-Complet*, ce même spectateur n'est plus divisé mais isolé. Ce dernier ne sait plus s'il est spectateur, touriste ou client de l'hôtel. D'ailleurs, ce malentendu est maintenu par André Engel afin de perturber au plus le spectateur. Il dit en ce sens :

« Une fois encore, on aimerait donner au spectateur l'envie d'apprendre, c'est-à-dire de créer, ailleurs, par lui-même, qu'il cesse d'être une montre qui retarde par rapport au spectacle, pour devenir, modestement, à sa manière singulière, une montre qui avance sur l'histoire. Kafka nous assure que cela ne va pas sans inconfort. Nous le croyons. Mais nous croyons aussi que la passion de la vérité est encore assez vive, chez tel ou tel, pour rendre cet inconfort supportable et, à la réflexion, presque négligeable. C'est une telle confiance dans le public de théâtre qui anime tout le projet de Kafka, Théâtre-Complet⁴⁹⁸. »

La saison 78-79 s'ouvre ainsi avec *Kafka, Théâtre-Complet* (mars 1979) mise en scène par André Engel⁴⁹⁹.

Tableau 10 : fiche technique de la pièce *Kafka, Théâtre-Complet*

<u>Production :</u>	<u>Effets sonores :</u>	<u>Régie Générale :</u>
T.N.S	- Raymond Burger	- Jean-Michel Dubois
<u>Mise en scène :</u>	<u>Stagiaire-régie générale :</u>	
- André Engel	- Sophie Fournel	

⁴⁹⁸ André Engel, « Notes d'intention », in Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome, op. cit.*, p. 101.

⁴⁹⁹ Cf. Annexe II – 11.

<p><u>Dramaturgie :</u></p> <p>- Bernard Pautrat</p> <p><u>Décors et costumes :</u></p> <p>- Nicky Rieti</p> <p><u>Lumières :</u></p> <p>- André Diot</p> <p><u>Musique :</u></p> <p>- André Litolff</p> <p><u>Chorégraphie :</u></p> <p>- Françoise Gres</p>	<p><u>Acteurs :</u></p> <p>Jean Badin, Jacques Blanc, Claude Bouchery, Gérard Chaillou, Christiane Cohendy, Clarisse Daull, Evelyne Didi, Michel Donath, Jean-Michel Dubois, Daniel Emilfork, Ahmed Ferhati, Alphonse Fritsch, Sophie Fournel, Henri Geiskopf, Dominique Jouanne, François Jung, Tcheki Karyo, Jean-François Lapalus, Frédéric Leidgens, André Litolff, Denise Péron, Monique Privat, André Riemer, Alain Rimoux, Damien Rwegera, Jacky Sapart, Jean Schmitt, Georges Ser, Jean-Pierre Soccoja, André Wilms, Simon Zaleski, Urgo (chien).</p>
--	--

Avant de donner une forme finale au spectacle, André Engel a donné diverses propositions dont celle-ci et que nous retrouvons dans la thèse de Véronique Perruchon :

« Le spectacle se déroule en trois temps :

1. Les spectateurs se rendent au théâtre pour 20 heures 30, afin d'assister à Kafka, Théâtre-Complet. Dès 20h15, sans doute, la foule commence à se masser devant le théâtre dont les portes sont closes. Derrière la porte vitrée, le régisseur vient parfois faire signe qu'il faut attendre un peu. On patiente, on s'énerve, mais il n'est pas encore 20h30. Dans la loge du concierge, on entend hurler la télévision, on parle avec ses amis en attendant. A 20h30, le régisseur navré vient annoncer que la commission de sécurité est dans les murs, qu'on attend son départ, qui ne tardera pas, pour faire pénétrer le public. Celui-ci trépigne un peu plus, mais prend son mal en patience (que faire d'autre ?), certains vont au café qui soudain est bondé, il y a du bruit, de la fumée, de l'agitation, des conversations se croisent, on échange des présentations, etc. Devant le théâtre, c'est plus calme, mais on parle quand même assez haut, on se bouscule, on fait des plaisanteries et des mondanités. Les conversations se parasitent, et seuls les solitaires, les taciturnes, les timides, parce qu'ils restent muets durant l'attente, saisissent parfois dans ces soupes de bruits et de mots, des bribes qu'ils volent au passage. Ici, un homme, soudain, passe, il en poursuit un autre sur le boulevard et lui crie après. Un balayeur balaye, à la lisière de cette foule. Là, dans le café, il y a un peu de tout, jeunes, vieux, habitués et étrangers venus des quartiers chics, tout se mélange. Les propos des

voisins, parfois, ne manquent pas d'intérêt, mais on est trop excité pour écouter vraiment. Cette attente dure presque jusqu'à 21 heures, une bonne demi-heure.

2. Enfin, la sonnerie du théâtre retentit, on ouvre les portes, on vient chercher les spectateurs qui patientent au café, la foule se presse pour entrer. Elle est accueillie par le personnel du théâtre, très empressé, qui se confond en excuses horriblement polies et délivre les billets avec une célérité inattendue. Vestiaire. Quelques ouvreuses, un peu trop câlines, entraînent les spectateurs vers la salle et les placent avec des sourires. Éventuellement, le public n'est pas disposé à l'orchestre, mais à la galerie, l'orchestre demeurant vide, à l'exception de quelques chats peu gênants. Le public est installé. Rideau rouge, trois coups.

Le rideau s'ouvre sur un vaste décor reproduisant, pour l'essentiel en dur, tout ou partie de la façade du théâtre devant laquelle nous avons attendu. Façade incluant la porte et le café. Un groupe de gens se presse déjà devant la porte fermée du théâtre. Dans la loge du concierge, la télévision hurle, répétant mot pour mot ce qu'on a, peut être, déjà entendu tout à l'heure, dehors, quand on faisait la queue pour entrer au théâtre. Et puis l'on remarque des têtes connues, des gens qu'on a côtoyés il y a peu, et du café sortent les mêmes conversations proférées par les mêmes bouches. Les situations fugitives de tout à l'heure se reproduisent, et toutes ces têtes, à la réflexion, rappellent vaguement quelque chose. En effet, ils attendent, sur scène, de rentrer au théâtre où nous venons d'entrer. Toutefois, tout à l'heure, ils étaient déjà parmi nous, dehors, non pas dans le dehors du théâtre qu'on leur a construit à l'intérieur, mais dans le « vrai » dehors. Et maintenant, à eux seuls, sans nous qui sommes venus les regarder et les avons quittés, ils nous montrent avec les moyens de la fiction théâtrale, et à leur manière, ce que nous avons si peu regardé. [...]

3. [puis,] ils doivent partir, ils partent, ils s'évadent. Mais ils ne sont pas tout seuls, un petit homme les accompagne, un petit homme qu'on a vu, il y a peu, sortir du théâtre silencieux, flâner sur la place, entrer au café et parler à la serveuse longuement, timidement, mais avec la timidité d'un fou. Ils partent ensemble, elle et lui, par un coin de ciel, dans un nuage qui passe. Les autres vont prendre l'autobus, avec armes et bagages. Le rideau tombe. Le public sort. S'il est curieux, il verra, dans la rue, les petits nomades massés à l'arrêt d'autobus le plus proche, indifférents, déjà lointains, et, au fond de la rue, la silhouette d'un petit homme et d'une petite femme enlacés qui s'éloignent. C'est un adieu⁵⁰⁰. »

Cette mise en scène permet à son tour de mettre le spectateur face à une nouvelle approche : celle du miroir. Se voir lui-même comme dans un miroir

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 101-103.

le pousse à se demander comment il peut être spectateur de théâtre ? Dès lors, nous pouvons dire que cette représentation met en question la relation entre la représentation et le réel au regard du spectateur. Cela veut dire qu'au moment où le metteur en scène choisit de projeter artificiellement le spectateur en dehors du théâtre pour qu'il voit *le théâtre* qui l'entoure, il le met dans une nouvelle position face à ce qui jusque-là, n'était qu'un banal quotidien et qui va devenir un théâtre à part entière.

Mais afin de mieux comprendre la pièce, nous allons nous intéresser à sa description.

La pièce se déroule dans un vieil annexe de la mairie situé au 4 rue Brûlée à Strasbourg et qu'André Engel va transformer en hôtel.

Le choix de l'hôtel est stratégique puisque la pièce de *Kafka, Théâtre-Complet* se déroulait dans un hôtel occidental, il leur fallait eux aussi, un hôtel. Ainsi, en changeant les bureaux de l'hôtel de ville en chambre d'hôtel, André Engel a continué dans la logique kafkaïenne puisque, pour ce dernier, « il y a peu de différence entre un hôtel, un tribunal ou une caserne⁵⁰¹. »

Notons d'ailleurs qu'un film a été fait par la même équipe théâtrale sur Kafka, nommé « Hôtel Moderne⁵⁰². »

Outre le choix de suivre la voie de Kafka, utiliser un hôtel va compléter la trilogie du voyage que le spectateur a débuté avec *Baal*. L'idée est donc de mettre le spectateur devant une nouvelle situation encore plus inattendue que celles proposées par *Baal* et *Un Week-end à Yaïck*.

L'hôtel se divise en trois espaces donnant sur une cour intérieure dans laquelle se déroulera une grande partie du spectacle. À leur arrivée, les spectateurs-clients, accueillis par des grooms, sont invités à emprunter un long tapis rouge qui traverse la cour, l'entrée principale et le porche jusqu'à

⁵⁰¹ Bernard Pautrat cité par Annie Daubenton, « Kafka », *Les Nouvelles Littéraires*, 8-15 mars 1979, p. 3.

⁵⁰² André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 31.

l'entrée de l'hôtel, donnant ainsi l'illusion d'un hôtel haut standing. Nicky Rieti pousse le détail jusqu'à confondre la fiction avec le réel et va jusqu'à mettre en place, au dessus d'une marquise et en lettres en néons, l'inscription *Hôtel Moderne*. Dans le même esprit, Jean Jourdheuil évoque un « bâtiment municipal maquillé en hôtel⁵⁰³ » qui « produi[t] un effet d'illusion générateur de trouble. Où sommes-nous ? Le rideau rouge, à l'entrée, apparente cet hôtel à un théâtre⁵⁰⁴. » Faut-il voir dans cet hôtel un nouveau théâtre ? Peut-être même le théâtre de la vie ?



Figure 70 : Cour intérieure de l'Hôtel Moderne - © Sabine Strosser

À l'entrée de l'hôtel, les spectateurs se retrouvent dans un petit hall d'accueil où sont installées des tables, des chaises, une scène, un piano et un large personnel composé de : un maître d'hôtel, onze grooms, un portier, une soubrette, une fille d'étage, un garçon d'étage, une réceptionniste et un gardien. À cela s'ajoutent les chanteurs et visiteurs du soir tels que Milena, Charlot ou encore Magic'Woman, interprété successivement par Christiane Cohendy, Ahmed Ferhati et Denise Péron.

⁵⁰³ Jean Jourdheuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, op. cit., p. 224

⁵⁰⁴ *Ibidem*.



Figure 71 : Personnel de l'Hôtel Moderne - © Sabine Strosser

Le spectacle est représenté trois fois successivement en une soirée : Le premier débute à 19h45 et se termine à 22h30. Le second commence à 20h45 et se termine à 23h, alors que le dernier débute à 21h45 et se termine à minuit pour un total de trois cents spectateurs. Les pièces vont ainsi se rencontrer. En ce sens, l'action sera divisée en cinq séquences que nous schématisons comme suit :

	Première représentation	Deuxième représentation	Troisième représentation
1	Arrivée des spectateurs		
2	Spectacle en cours, spectateurs à l'étage	Arrivée des spectateurs	
3	Départ des spectateurs	Spectacle en cours, spectateurs à l'étage	Arrivée des spectateurs
		Départ des spectateurs	Spectacle en cours, spectateurs à l'étage
			Départ des spectateurs
			4
			5

Figure 72 : Trois représentations, cinq séquences

Cela signifie que les spectateurs vont s'entrecroiser. À titre d'exemple, lorsque les spectateurs de la deuxième représentation vont découvrir les chambres, ceux de la première représentation s'apprêtent déjà à les quitter.

Aussi, lorsque les *spectateurs-clients* de la troisième représentation arrivent, ils sont perçus par les autres spectateurs déjà à l'hôtel. À travers ce découpage, André Engel met en scène le déplacement du spectateur dans l'espace. En ce sens, aucune histoire n'est prédéfinie à l'avance puisque le spectacle entier est lié à cette « mise en scène des spectateurs » selon l'expression de Colette Godard⁵⁰⁵. Alors quand les spectateurs applaudissent l'arrivée des spectateurs-clients de la représentation suivante, ces derniers deviennent à leur insu, les nouveaux acteurs de la représentation. Outre la place du spectateur, celle de l'acteur aussi est bouleversée. Ce dernier se retrouve obligé de jouer sur plusieurs fronts face à des spectateurs parfois incommodants.

Cependant, si pour *Baal* et *Un Week-end à Yaïck* « le déplacement du public était encore une affaire d'originalité⁵⁰⁶ », pour *Kafka Théâtre-Complet*, il devient une nécessité. Il ne s'agit plus seulement de sortir du théâtre bâti, d'un espace créé pour le théâtre ou de se déplacer d'un point à un autre ; dans cette pièce, le déplacement du spectateur va donner sens à la pièce. Nous allons essayer de développer cela à travers la description de la pièce.

Arrivés à l'hôtel, les spectateurs-clients sont accueillis par les grooms. Ces derniers leur donnent les clés de leurs chambres et les installent par groupes de dix à des tables individuelles, face à une scène. À cet instant, le spectateur se retrouve dans une double position : celle d'un spectateur *classique* du théâtre traditionnel avec une scène face à la salle ; et celle d'un spectateur acteur qui va participer à la création du spectacle par ses déplacements, ses réactions et ses prises de position. Même si au premier regard, la scène vise à mettre le spectateur dans une ambiance confortable, cela n'enlève en rien le malaise kafkaïen instauré par les acteurs principalement lorsque les grooms s'approchent des spectateurs pour leurs murmurer à l'oreille :

⁵⁰⁵ Colette Godard, « La mise en scène du spectateur », *Quotidien Le Monde*, du 15 mars 1979, [en ligne] consulté le 16-08-2012, disponible sur www.lemonde.fr

⁵⁰⁶ André Engel, propos recueillis par Max Denes, « Kafka, théâtre complet, entretien avec André Engel », *Revue Théâtre/Public* n°27, *Scénographie*, juin 1979, p. 7.

« Mesdames et Messieurs, la direction de l'Hôtel Moderne et moi-même sommes hautement honorés de votre présence. On nous a placés devant cette alternative : devenir roi ou les courriers des rois. À la manière des enfants, nous voulûmes tous être courriers. C'est pourquoi il n'y a ici que des courriers, et nous courons le monde, et comme il n'y a pas de rois, nous nous crions les uns aux autres des nouvelles devenues absurdes. Nous mettrions volontiers fin à cette misérable existence mais nous ne l'osons pas, à cause du serment de fidélité⁵⁰⁷. »



Figure 73 : Majordome (D. Emilfork) murmurant à l'oreille d'un spectateur - © Sabine

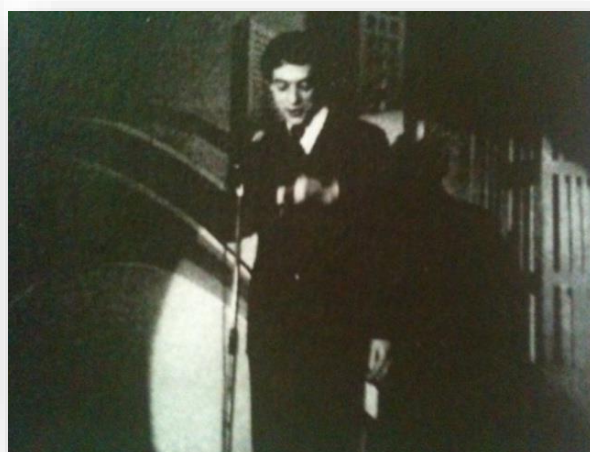


Figure 74 : Simon Zaleski sur scène - © Sabine Strosser

Commence alors le spectacle de *music-hall* avec Simon Zaleski jouant le rôle d'Amschel (**Figure 74**). Ce visiteur du soir va tenter d'expliquer aux spectateurs-clients la complexité de la langue Yiddish en leur lisant le texte original de Kafka *Discours sur la langue yiddish*⁵⁰⁸. Durant toute son intervention, une tache jaune apparaît sur le cœur d'Amschel que ce dernier va essayer de nettoyer. Nous le voyons alors la prendre comme s'il s'agissait d'un objet réel et non d'une lumière et la mettre dans sa poche, sauf que la tache réapparaît inlassablement. Avec un discours qui se veut convainquant, la scène devient comique et le sujet – malgré son importance

⁵⁰⁷ Daniel Emilfork cité par Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*, op. cit., p. 110.

⁵⁰⁸ Véronique Perruchon décrit en détail les différentes scènes du spectacle, in Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*, op. cit., pp. 106-118.

– devient dérisoire. La scène se termine avec deux chansons d'un chanteur yiddish.

De l'autre côté de la salle d'attente, devenue scène de jeu, les spectateurs découvrent un piano à queue sur scène avec un jeune musicien qui leur propose de la musique à la carte. De Bach à Mozart en passant par le jazz et autres types de musique, le musicien cherchera à combler les désirs des spectateurs-clients sous l'œil bien avisé du maître d'hôtel. En même temps, les grooms vont inviter les spectateurs-clients à danser jetant ainsi le trouble dans l'esprit du spectateur. Est-ce réellement du théâtre ou est-ce un spectacle dansant ? Assiste-il à une pièce de théâtre ou fait-il partie de cette pièce ? Certes, une pièce de théâtre n'a de sens qu'à travers ses spectateurs, les acteurs jouent pour un public précis, mais quand le spectateur fait partie de la pièce, il *joue* lui aussi un personnage : celui que la scène réclame. Pendant que certains dansent, un groom annonce l'arrivée de « Miléna l'inénarrable fantaisiste⁵⁰⁹ », joliment interprété par Christiane Cohendy.

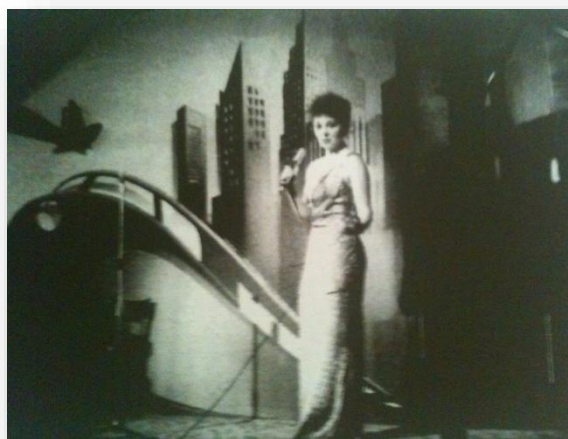


Figure 75 : Miléna sur scène - © Sabine Strosser

En robe de soirée et ivre, Miléna fait son entrée sur scène. Ne pouvant interpréter son rôle, elle se contente de lire une lettre d'amour. D'ailleurs Véronique Perruchon fait le point sur la véracité de la lettre extraite de la correspondance entre Miléna et Kafka. Entrecouper de larmes et de

⁵⁰⁹ *Id. op., cit.*, p. 111.

sanglots, elle est très vite emmenée par le jeune pianiste vers les coulisses. À cet instant, les spectateurs peuvent remarquer que le musicien est attaché par une chaîne au pied qui délimite ses mouvements et l'oblige à être sur scène. Le trouble est à son comble et l'émotion est palpable ! Les acteurs cherchent ainsi à faire réagir la « conscience émotionnelle⁵¹⁰ » des spectateurs en suscitant la compassion envers cette femme brisée et cet homme enchaîné. Mais s'il est facile de s'identifier à un amour perdu, il n'en est pas de même pour une personne enchaînée. Avec cette scénographie et l'absence délibérée de la séparation scène/salle, la distance par rapport à l'action diminue et avec elle se développe plus facilement les sentiments, que ce soit de tristesse, d'empathie, de colère...

Cependant, ce que cette scène cherche à démontrer c'est le parallèle existant entre le musicien et les spectateurs. Placé volontairement dans une relation frontale à la scène, ce n'est plus le musicien qui est enchaîné mais les spectateurs. C'est-à-dire qu'il s'agit là d'une image des chaînes qui enferment les spectateurs dans une relation de scène/salle frontale et donc traditionnelle à laquelle les spectateurs se sont habitués et que les politiques culturelles encouragent. La soumission de ce musicien représente donc la soumission de ces spectateurs dont les esprits ont été formatés par des années de dispositifs et de discours sur le théâtre *tel qu'il se doit*. Pour dissiper la gêne instaurée par l'intervention de Miléna, les grooms vont improviser une chorégraphie hollywoodienne (**Figures 76**). Tout dans le jeu et la mise en scène met en évidence le rôle principal du spectateur dans la pièce. En effet, le fait d'entrer dans un hôtel au lieu d'un théâtre au sens propre du mot, d'être accueilli par des grooms, de se retrouver dans des chambres d'hôtel...fait que le spectateur devient le personnage principal de la pièce. Dans cette « dramaturgie qui englob[e] sa fonction sociale et la

⁵¹⁰ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, op. cit., p. 70.

questionn[e] ⁵¹¹», nous avons l'impression que les spectateurs deviennent les personnages de Kafka et partenaires de jeu des acteurs.



Figures 76 : Intervention des grooms – © Sabine Strosser

Après cette intervention musicale et dans une ambiance qui paraît conviviale et détendue, les grooms invitent les spectateurs-clients à rejoindre leurs chambres pour un moment de détente. Traversant un long couloir sombre et froid, les spectateurs découvrent ce qui va leur servir de chambre, sauf que ces dernières sont déjà occupées par les spectateurs-clients de la précédente représentation. Après un moment d'hésitation, le groom va inviter le *nouveau* client à prendre possession de la chambre et inviter *l'ancien* client à le suivre jusqu'à l'accueil. Il répétera cette action plusieurs fois durant chaque représentation.

La chambre ressemble plus à une cellule de prison ou à une chambre des vieux hôpitaux psychiatriques qu'à une chambre d'hôtel. Donnant sur la cour intérieure, elle dispose d'un lit en fer, d'un journal fictif, d'un téléphone mural et d'une fenêtre. Un extrait du *Règlement des travailleurs non possédants* est posé sur la porte de la chambre représentant une liste de

⁵¹¹ Jean Jourdeuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, op. cit., p. 226.

ce que les spectateurs-clients sont autorisés à avoir, ainsi qu'un code déontologique ne reconnaissant aucun droit des travailleurs⁵¹².

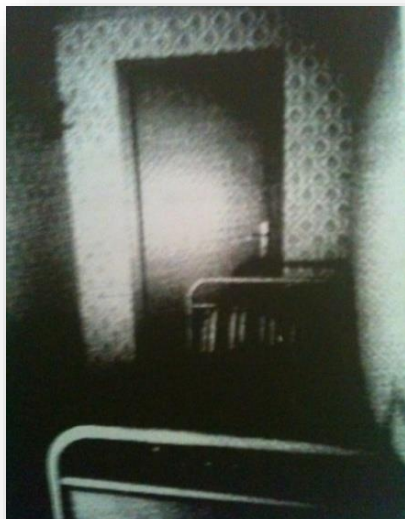


Figure 77 : Chambre-cellule – © Sabine Strosser

Isolé, le spectateur s'interroge, s'inquiète. Si certains, bouleversés, vont réagir violemment ; d'autres, intéressés, vont chercher à comprendre ce qui les entoure et imaginer une échappatoire et une suite à cette scène. Au bout d'un long moment, un groom fait passer au spectateur une lettre sous la porte de la chambre comportant le texte de *La proclamation* adressée à « tous mes colocataires » à la fois drôle et inquiétante⁵¹³. Retenons d'ailleurs que, dans cette isolation, aucun spectateur n'a cherché à ouvrir la porte et juste quitter la chambre, ou aller rejoindre un autre spectateur dans une autre chambre. Ils se sont contentés de *jouer* leur rôle de spectateurs soumis à la représentation. Soumission ou choix personnel ? La frontière est mince entre les deux. Mais quand un groom entre dans la chambre pour

⁵¹² Le journal regroupe plusieurs extraits de textes de Kafka relatant des faits violents. La forme générale donne l'illusion d'un vrai journal. Dans sa thèse, Véronique Perruchon reprend plus en détail la description de ce journal ainsi que de l'extrait du *règlement des travailleurs non possédants*, in *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome op. cit.*, p. 114.

⁵¹³ Véronique Perruchon, *op. cit.*

demander au spectateur-client s'il a fait son choix pour le petit déjeuner, certains vont jouer le jeu et énumérer ce qu'ils désirent, quand d'autres vont réclamer des plats incongrus comme une chaîne de vélo⁵¹⁴. Dans le premier cas comme dans le second, le spectateur quitte sa léthargie de spectateur passif et inter-réagit avec la représentation.

Séparé du reste du groupe et placé dans une chambre étroite, le malaise du spectateur va augmenter lorsque le groom ferme la fenêtre – symbole de liberté et seul lien avec l'extérieur – pour lui murmurer à l'oreille :

« C'est un appareil [parlant du lit] très curieux. Il se compose de trois parties : Celle d'en bas, c'est le lit ; celle d'en haut, la dessinatrice ; et celle du milieu, celle qui reste en l'air, la herse. Vous allez saisir immédiatement : sur le lit on couche le condamné. Le condamné est étendu à plat ventre, tout nu naturellement. [...] Comme vous le voyez, la forme de la herse correspond à celle du corps humain. Voici la herse pour le tronc, ici les herses pour les jambes. Pour la tête, il n'y a que cette pointe. Est-ce clair ? Une fois l'homme couché sur le lit et le lit mis en mouvement, la herse descend jusqu'au corps. Elle se place d'elle-même de façon à ne le toucher que juste du bout de ses pointes ; cette position réalisée, le ressort d'acier se tend comme une barre. C'est alors que le travail commence : on grave à l'aide de la herse sur le corps du coupable ...⁵¹⁵ »

Les lits disposent réellement d'aiguilles en fer. À ce texte extrait de la *Colonie pénitentiaire* de Kafka s'ajoute la mise en scène scénique et très réaliste qui va jeter le trouble sur les spectateurs. Sont-ils victimes ou spectateurs de cette violence ? Mais dans ce jeu où le fictif et le réel se confondent, ni le spectateur ni l'acteur n'ignorent qu'ils sont au théâtre et que tout ce qui les entoure n'est qu'une fiction. Pourtant, le trouble reste présent et va jusqu'à s'intensifier lorsque le pouvoir de vie et de mort est donné aux spectateurs. En effet, de la fenêtre de sa chambre, le spectateur va assister à différentes scènes d'acrobaties ; si le spectacle n'a pas reçu l'approbation de ces spectateurs-juges, ils sont exécutés.

⁵¹⁴ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 30.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

Parmi ces scènes, nous pouvons citer les acrobates, la vieille et l'orpheline, Peter le singe et Charlot.



Figure 78 : Peter le singe et sa poule – © Sabine Strosser

Dans le cas de la vieille et l'orpheline, interprétée par Denise Perron et Évelyne Didi, le spectateur assiste à une scène violente envers l'orpheline. Maltraitée par la vieille dame, cette orpheline attire la sympathie des spectateurs qui finissent par huer la dame et hâter ainsi son départ de la scène (la cour intérieure faisant office de scène). Si au départ, la situation dérange, elle ne tardera pas à plaire aux spectateurs qui se laisseront emporter par le jeu et choisiront de condamner le sosie de Charlot à mort. Ce dernier ayant mimé une scène d'amour avec l'orpheline finit tué par une attaque de chien.



Figure 79 : La vieille et l'orpheline – © Sabine Strosser

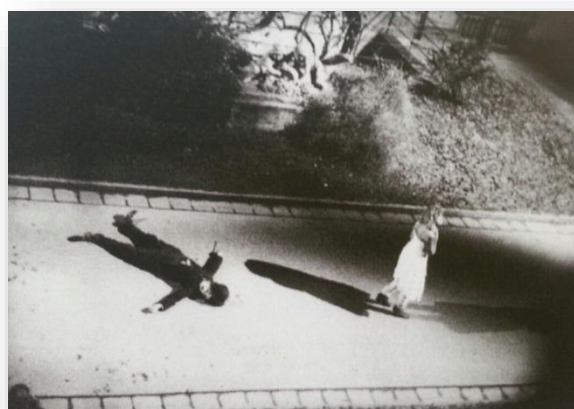


Figure 80 : La mort de Charlot – © Sabine Strosser

À la mort de Charlot, l'orpheline va s'adresser aux spectateurs cachés derrière les fenêtres de leurs chambres un extrait de *Champion de jeûne* :

« Un beau jour le prolo se voit délaissé du public qui envahit maintenant d'autres salles de spectacles.

C'est comme une conjuration : la même aversion se développe partout pour le spectacle de la faim [...]

Pourtant le prolo admet comme tout naturel qu'on ne l'expose pas au milieu de la piste avec sa cage, comme le clou de la soirée, et qu'on le loge dehors tout près des écuries, dans un endroit d'un accès malaisé. [...]

On s'habitue à la bizarrerie de ce cirque qui cherche encore de nos jours à retenir l'attention du public sur le prolo, et cette accoutumance des clients équivaut à une sentence de mort...⁵¹⁶»

Accoutumé à voir ces scènes de violence dans sa vie de tous les jours, le spectateur n'hésite pas à y participer et y prendre goût. Mais au-delà de la violence, l'accoutumance évoquée par l'orpheline représente la situation dans la vie de tous les jours des spectateurs et la mort serait donc leur sentence. Évidemment, il s'agit d'une mort intellectuelle où le spectateur ne serait qu'une coquille vide qui ne ferait que recracher ce que les institutions lui ont appris à dire ou à penser. En ce sens, ce ne sont plus les saltimbanques qui sont mis en scène mais les spectateurs prisonniers de leurs chambres et de leur conditionnement social et culturel.

Tout dans *Kafka, Théâtre-Complet* est fait pour mettre à rude épreuve les sentiments des spectateurs qu'ils soient malaise, colère, tristesse, culpabilité, joie... En ce sens, il y a d'abord le lieu de représentation : une annexe de la mairie transformée en hôtel. C'est-à-dire que le spectateur n'est plus dans un théâtre mais dans un hôtel où la forme théâtrale à laquelle il s'est habitué et la frontalité scène/salle n'existent plus. En déplaçant le point de vue du spectateur, André Engel et Nicky Rieti créent un trouble dans les repères des spectateurs entre ce qui est réel et ce

⁵¹⁶ Franz Kafka cité par Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*, op. cit., p. 117.

qui est fictif, ce qui doit être montré et ce que le spectateur doit découvrir de lui-même... réalisant ainsi « une certaine greffe du lieu représenté dans le lieu de représentation, greffe dont la force expressive se trouve clairement localisée au niveau des "coutumes"⁵¹⁷. »

Par la suite il y a la scénographie et la mise en scène utilisées. Si à son arrivée, la façade et l'accueil annonçaient un hôtel moderne et de haut standing, l'intérieur quant à lui, renvoie une image bien plus morose : un espace mal éclairé, des couloirs sombres et sales, des chambres étroites, un personnel emprisonné, une odeur de renfermé... donnent à cet hôtel l'image d'une prison et d'un camp de torture. Ensuite, le spectateur est positionné comme témoin et juge des scènes qui se déroulent devant lui. Il est témoin de la violence qui l'entoure (musicien enchaîné, travailleurs démunis de leurs droits... et en devient juge en exécutant Charlot. Certes le spectateur reste conscient d'être face à une représentation théâtrale, mais dans une scène comme celle avec l'orpheline et la vieille dame et sachant que c'est un jeu, faut-il intervenir au risque de perturber le jeu des acteurs et de devenir soi-même acteur ou se contenter de regarder ?

Pour finir, c'est une incompréhension générale donnant l'illusion d'une représentation désordonnée qui va bousculer le spectateur. En effet, la pièce se termine quand le groom, accompagné par un *nouveau* client, chasse *l'ancien* de la chambre et le met à la porte de l'hôtel marquant ainsi la fin de la représentation.

« Puis un groom vient nous chercher, pour nous montrer le lit, le troupeau se reconstitue pour une longue promenade labyrinthique dans les sous-sols. Nous surprenons au passage quelques secrets soigneusement préparés à notre intention par le metteur en scène. Et sans avoir eu le temps de songer à l'issue de cette promenade nous nous retrouvons dehors, rue brûlée, les portes se referment derrière nous. Il ne s'est rien passé et pourtant quelque chose a eu lieu. Le doute, et ce qu'il implique de sens de l'écart, a élu domicile dans le terrier⁵¹⁸. »

⁵¹⁷ Chantal Guinebault, « Découvertes et limites », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume II, Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004, p. 103.

⁵¹⁸ Jean Jourdeuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État, op. cit.*, p. 228.

À l'évidence, la mise en scène rappelle bien l'approche kafkaïenne de par sa mise en danger de la place du spectateur et entre ainsi dans la politique que Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes ont mis en place au TNS depuis leur première saison. Mais si les pièces *hors les murs* avec *Baal* et *Un Week-end à Yaïck* ont cherché à mettre en place une esthétique du spectateur, dans *Kafka, Théâtre-Complet* le spectateur se meut et devient partie intégrante de la pièce. C'est-à-dire qu'à travers *Kafka, Théâtre-Complet* le spectateur va essayer de définir sa place entre le fictif et le réel. Même si la distance entre les deux n'est pas la même que dans un théâtre conventionnel et qui en plus, semble s'effacer, elle reste néanmoins présente. Le spectateur est bel et bien dans une fiction jouant parfois le rôle de spectateur et d'autre fois celle de l'acteur. Le meilleur exemple que nous pourrions donner est celui des chambres d'hôtel puisqu'à l'arrivée du *nouveau* client, *l'ancien* devient pour ce premier, un acteur. Il ne saura ce changement de statut qu'à l'arrivée des spectateurs de la troisième représentation où il deviendra, à son tour, l'acteur et *l'ancien* client de la chambre d'hôtel au regard du *nouveau* client.

Parce que « regarder ne suffit plus⁵¹⁹ », André Engel et Nicky Rieti vont, là aussi, accentuer la notion de voyeurisme. Tout comme dans *Un Week-end à Yaïck*, *Kafka, Théâtre-Complet* va mettre le spectateur dans une position de voyeur. Le regard indiscret, placé derrière les fenêtres, observant de loin des scènes parfois violentes et réalistes, il est invité à réagir et à vivre l'instant théâtre qui lui est proposé. À l'évidence, cette situation est renforcée par le jeu des acteurs et le choix scénographique qui place le spectateur dans des situations familières où l'action dure réellement le temps de la représentation. Par cette mise en condition, le spectateur va apprendre à réfléchir sur une situation réelle de sa vie quotidienne, ce qui a amené André Engel à dire :

« Une expérience récente effectuée sur le public de théâtre (*Week-end à Yaïck*) nous a appris qu'un spectateur muni d'un billet de théâtre, à qui l'on propose de faire en autobus le même parcours qui le mène régulièrement à son travail, regarde ce parcours avec une attention

⁵¹⁹ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 34.

nouvelle telle que celle-ci prend soudainement un relief inhabituel, possède toutes les profondeurs d'une vérité jusque-là voilée, alors qu'aucune intervention concrète n'est venue modifier le paysage. Ainsi l'Art n'est donc plus dans le spectacle mais dans le regard du spectateur. Celui-ci est devenu un sujet-poétique⁵²⁰. »

Kafka, Théâtre-Complet est de loin l'aboutissement de cette expérience théâtrale dans laquelle le spectateur devient un voyeur qui va épier sa propre vie. C'est d'ailleurs une sorte de distanciation critique envers la société dans laquelle il évolue. Il va ainsi « entrev[oir] sa propre capacité à être Joseph K., [puisqu']il était dans le bain et lui-même l'eau du bain, il s'est vu voyeur et il a eu la sensation d'être à découvert⁵²¹. »

À l'image des pièces précédentes qui ont suscité la colère des spectateurs, que ce soit parmi les pièces *dans les murs* ou *hors les murs*, *Kafka, Théâtre-Complet* n'en fera pas l'exception. La question reste de mise, comment pouvons-nous expliquer la violence faite aux acteurs quand, à la question « que prenez-vous au petit déjeuner ? » c'est une gifle qu'André Wilms reçoit ou encore quand les acteurs se font insulter⁵²² ? À force de chercher une réaction du spectateur, il est logique que certaines personnes agissent violemment face à leur nouveau statut. Mais si André Wilms a eu le réflexe de s'agenouiller devant son agresseur et de lui tendre l'autre joue, comment espérer le voir continuer à jouer son rôle sans craindre une autre réaction violente des autres spectateurs ? Certes, la mise en scène de *Kafka, Théâtre-Complet* bouleverse à l'extrême la place du spectateur, celle-ci même que *Germinal* avait annoncée, mais de là à cracher sur un acteur jouant le rôle d'un clochard nous pousse à nous demander si la traditionnelle séparation scène/salle ne servait pas finalement à protéger l'acteur ? « Difficile assurément de voir que la liberté dont on jouit dans le *Kafka* – liberté scandaleuse d'agresser l'acteur, de lui refuser son être

⁵²⁰ André Engel, « S'Halluciner sur le réel, 8 propositions pour le spectacle », *note dramaturgique in Archives du TNS*, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, juin 19777, [Absence de pagination].

⁵²¹ Jean Jourdeuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, op. cit., p. 224.

⁵²² André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 30.

d'individu – est elle aussi mise en scène⁵²³. » C'est à croire que cette mise en scène dont parle André Gunthert fait en réalité partie du théâtre puisqu'il permet de dénoncer un autre type de théâtre, le théâtre conventionnel, *classique* et institutionnel qui placerait le spectateur dans une position passive. Difficile aussi de s'attendre à une réaction autre que de la violence de la part d'un spectateur qui voit dans son déplacement, son isolement, sa participation...une agression.

Finalement, de *Baal* à *Kafka, Théâtre-Complet*, le spectateur est devenu une part entière du spectacle que ce soit scénographique (dans le cas de *Baal*) ou dramaturgique (pour les deux autres pièces). Il va alors donner sens à la pièce de par sa présence, ses différentes réactions, ses appréciations...c'est-à-dire, en s'appropriant la représentation. De ce fait, le spectateur bénéficiera de trois statuts différents : celui de spectateur, d'acteur et de sujet de représentation, faisant du spectacle, un spectacle qui s'auto-suffit à lui-même.

La saison 78-79 continue avec *Andrea Del Sarto*⁵²⁴ (mai 1979) mise en scène par Dominique Muller et se terminera avec une reprise d'*Antigone* et de *La Table*⁵²⁵.

⁵²³ *Op. cit.*, p. 31.

⁵²⁴ Cf. Annexe II - 12.

⁵²⁵ Cf. Annexe II – 13.

ILS ALLAIENT OBSCURS SOUS LA NUIT SOLITAIRE

NOVEMBRE 1979

Avec comme sujet principal la remise en question des institutions et du statut du spectateur, Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes se lancent dans une expérience hors du commun dès la première saison. Choisisant des pièces et des auteurs classiques et connus du grand public, ils optent pour une dramaturgie et une mise en scène qui bouleversent la vision du théâtre. Peu à peu, ils mettent en scène la vie réelle afin de développer une approche critique chez le spectateur. Pour ce collectif d'artistes, il est nécessaire que les spectateurs aient un regard critique envers le théâtre pour ensuite pouvoir comprendre et dénoncer les idéologies de l'État. Avec l'expérience *hors les murs*, André Engel et Nicky Rieti ont cherché à s'attaquer à la manière même de faire du théâtre puisque : « le spectacle est l'idéologie par excellence, en ce sens il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle⁵²⁶. » Durant cette expérience, ils ont déplacé la salle sur scène, suspendu l'acte théâtral et transformé le spectateur en acteur. Basé sur le voyage, le spectateur était d'abord invité à quitter le TNS pour se rendre dans un autre bâtiment dont la fonction principale n'a rien à voir avec le théâtre, tels le haras de Strasbourg et les Entrepôts Geiner de Strasbourg. Ensuite, le spectateur s'est déplacé physiquement dans l'espace théâtral d'un point (A) à un point (B). Par exemple pour *Baal*, le spectateur suivait le personnage principal dans sa fuite alors qu'avec *Kafka, Théâtre-Complet*, il circulait dans l'hôtel, d'un sous-espace à un autre suivant le déroulement de la pièce. À ce déplacement *physique* s'ajoute le voyage *métaphysique* du spectateur

⁵²⁶ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Édition Gallimard, Paris, 1967, p. 164.

puisque les représentations font appel à son imaginaire et à ses souvenirs. Ainsi, ces expériences allaient permettre au spectateur de quitter son enveloppe de spectateur passif pour devenir celui que Jean-Pierre Vincent cherchait à créer avec *Germinal*, à savoir un spectateur qui agit au lieu de subir son théâtre. Dans cette trilogie *hors les murs*, la pièce *Kafka, Théâtre-Complet* pouvait être considérée comme l’aboutissement de cette expérience théâtrale où le spectateur allait se (re)découvrir, mais la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, démentit cette affirmation.

La saison 79-80 débute avec la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, une adaptation de la première partie d’*En attendant Godot* de Samuel Beckett⁵²⁷. Avec une partie du collectif du TNS, André Engel va mettre en scène l’illusion d’une vie et une interminable attente.

Tableau 11 : Fiche technique de la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*

D’après « En attendant Godot » de Samuel Beckett		
<p><u>Mise en scène :</u> - André Engel</p> <p><u>Dramaturgie :</u> - Bernard Pautrat</p>	<p><u>Décors :</u> - Nicky Rieti</p> <p><u>Sons :</u> - Raymond Burger - Bernard Klarer</p>	<p><u>Lumières :</u> - André Diot</p>
<p><u>Acteurs :</u> Claude Bouchery, Clarisse Daull, Gérard Desarthe, Evelyne Didi, Bernard Freyd, Dominique Jouanne, Jean-François Lapalus, Alain Rimoux, Jean Schmitt, André Wilms.</p>		

⁵²⁷ Cf. II – 14.

1. *En attendant Godot, selon Beckett*

En attendant Godot est une pièce écrite par Samuel Beckett en 1948. Publiée quatre ans plus tard, elle met en scène une histoire passée entre le 9 octobre 1948 et le 29 janvier 1949.

Pour résumer, la pièce raconte l'interminable attente de deux vagabonds Vladimir et Estragon. La scène se déroule sur une route de campagne, avec comme seul décor, un arbre et une nuit tombante. Les deux vagabonds attendent l'arrivée de Godot. Inquiets de ne pas le voir arriver, les deux amis commencent à s'interroger sur les raisons de son absence jusqu'à l'entrée sur scène de deux nouveaux personnages : Pozzo et Lucky. Imposant et tyrannique, Pozzo prend plaisir à maltraiter Lucky sous le regard des deux amis. Mais si au début de la scène les agissements de Pozzo dérangent, les deux amis ne tardent pas à s'y mettre eux aussi. Lorsque Lucky et son maître quittent la scène, ils sont remplacés par un jeune garçon envoyé par Godot pour annoncer son indisponibilité et les prévenir qu'il ne pourra pas passer avant le lendemain. Avec quelques modifications mineures, l'attente sera jouée dans chacun des actes suivants. Au dernier acte et se rendant compte de la futilité de cette attente et le vide présent dans leur vie, les deux amis vont chercher à se suicider avant d'abandonner cette idée.

La pièce se termine sur un « allons-y⁵²⁸ » d'Estragon et un « ils ne bougent pas⁵²⁹ » énoncé par Beckett en préface.

2. *Approche analytique :*

« L'époque attend mais elle n'attend plus rien »⁵³⁰. C'est ainsi que Bernard Pautrat décrit la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* et c'est ainsi que nous choisissons de commencer la description de cette pièce.

⁵²⁸ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1952, p. 134.

⁵²⁹ *Ibidem*

⁵³⁰ Bernard Pautrat, cité par André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op., cit.,* p. 33.

D'entrée, l'attente est annoncée dans l'affiche du spectacle. Il s'agit d'une vue plongeante sur un rond-point où, dans la nuit et sous un lampadaire, un groupe de personnes s'est réuni. L'affiche ressemble à une page de bande dessinée assez morbide certes, mais bien étudiée. En effet, le nombre d'or est pris en compte dans ce dessin de façon à ce que le regard du spectateur lambda soit guidé vers les deux points importants : le groupe de personnes attendant dans la nuit et le titre de la pièce. La lumière du lampadaire semble émaner du groupe de personnes et chasser l'obscurité. La couleur blanche et la typographie choisie pour le titre de la pièce contrastent avec l'obscurité de la nuit, ce qui met plus en valeur le titre de la pièce.

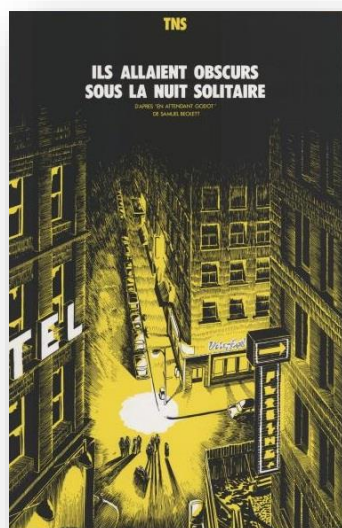


Figure 81 : Affiche du spectacle - © Archives TNS



Figure 82 : Photo du programme – © Archives TNS

Un parallèle pourrait être établi entre l'allégorie utilisée dans l'affiche du spectacle et la situation du théâtre dans les années soixante-dix et quatre-vingts :

- Un théâtre qui se consume par une force plus grande que lui. Il s'agit évidemment d'une politique culturelle qui cherche à démocratiser la culture à travers ses institutions culturelles mais qui, malheureusement, finit par enfermer le théâtre et la création dans des règles cautionnées et imposées par l'État.
- Un théâtre fantôme et vide de sens, à l'image de la ville.
- Un théâtre standardisé qui cherche à absorber le peu de résistance qui reste, à savoir ce petit groupe présent sous le lampadaire, cherchant son chemin dans l'obscurité.

Mais tout cela reste, évidemment, une supposition.

Néanmoins, cette allégorie est renforcée par le choix du titre de la pièce. Loin d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, André Engel a choisi *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* et ce, en référence à l'*Énéide* de Virgile (VI, 268 – 281) :

« Ils allaient obscurs, sous la nuit solitaire⁵³¹, à travers l'ombre, les demeures impalpables de Pluton et les royaumes sans existence : tel un parcours dans les bois, sous la rare clarté d'une lune incertaine, lorsque Jupiter couvre le ciel d'ombre et qu'une nuit d'encre enlève leur éclat aux choses. Devant le vestibule, à l'entrée des gorges d'Orcus⁵³², le Chagrin et les Remords vengeurs ont installé leur lit ; les blêmes Maladies y habitent ainsi que la vieillesse sinistre, la Peur, la Faim, mauvaise conseillère, la Pauvreté honteuse, spectres terrifiants, le Trépas et la Souffrance. Voici le Sommeil, parent du Trépas, les fantômes mauvais, et, sur le seuil d'en face, la Guerre, qui apporte la

⁵³¹ À l'origine, le texte était écrit en latin, *Ibant obscur isola sub nocte, per umbram*, [en ligne] consulté le 28/01/2014, disponible sur www.remacle.org.

⁵³² Orcus est une divinité qui, comme la Mort, avale tout sur son chemin.

mort, les couches de fer des Euménides et la Discorde démente à la chevelure vipérine entrelacée de bandelettes sanglantes⁵³³. »

L'hypallage est reprise par André Engel à la lettre ! Il met ainsi en scène une attente, un vide, des personnes qui semblent attendre quelque chose ou quelqu'un qui ne viendra jamais. La mise en scène des vagabonds et de ces inconnus qui semblent attendre. Mais attendre quoi ? Un espoir ? Le changement ? La mort ?

Nicky Rieti fait le lien entre *En attendant Godot* et la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* à travers une planche de bande dessinée que nous retrouvons sur le programme du spectacle. Dans cette planche, il met en scène un couple d'inconnus, valises en mains et attendant l'arrivée de Godot. Le silence est palpable dans la bande dessinée et l'absence de texte semble accentuer ce malaise.

⁵³³ Virgile, *Énéide*, VI, 268-281, [en ligne] consulté le 28/01/2014, disponible sur www.remacle.org.



**Figure 83 : Planche de B.D programme du spectacle © TNS Actualité n°35,
Archives TNS**

Une gêne qui annonce un spectacle aussi emblématique que les précédents. Cependant, si les précédents spectacles *hors les murs* ont pu bénéficier d'un budget conséquent pour leur mise en œuvre, il n'en sera pas de même pour la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*. En effet, pendant qu'André Engel se lançait dans cette création, de son côté, Jean-Pierre Vincent montait *Vichy-Fictions*. Après une saison sans une création signée de sa part, *Vichy-Fictions* se présentait comme un grand projet artistique. Ainsi, le budget alloué fut partagé entre les deux artistes, alors que les pièces *hors les murs* ne pouvaient accueillir qu'un nombre limité de spectateurs. D'ailleurs les archives du TNS nous ont révélé qu'il y avait eu par représentation :

350 spectateurs pour *Baal*, 240 spectateurs pour *Un Week-end à Yaïck*, 300 spectateurs pour *Kafka, Théâtre-Complet*, 230 spectateurs pour *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* et 370 spectateurs pour *Penthésilée*⁵³⁴. Cela fait un total « [d']un peu plus de 20 000 spectateurs pour 110 représentations⁵³⁵. » Pendant ce temps, les créations de Jean-Pierre Vincent ont attiré plus de 100 000 personnes pour un total de 146 représentations⁵³⁶. Ne pouvant accueillir autant de spectateurs que les pièces *dans les murs* et avec l'impossibilité de proposer des tournées, les créations *hors les murs* coûtent cher au TNS et ne sont pas assez rentables pour une institution théâtrale. André Engel propose alors de réutiliser le décor de la ville de Yaïck pour *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* : « la carcasse d'un vieux monstre, la ville de Yaïck, va être recyclée pour devenir un décor. Elle deviendra ce que nous avons toujours souhaité qu'elle ne soit pas au moment de sa construction : une image⁵³⁷. » Ceci n'amoindrira pas la valeur de la pièce, bien au contraire !

Arrivés sur le lieu de représentation, les spectateurs se retrouvent plongés dans une ambiance sombre et brumeuse. Remplissant le quart de l'espace, de petits gradins sont à la disposition des spectateurs. Le contraste entre la gigantesque carcasse de la ville de Yaïck et l'espace réduit alloué aux spectateurs ne fait qu'accentuer la sensation de malaise de ce dernier. Avec ce découpage délibérément disproportionné, le spectateur semble devenir un petit élément absorbé par une grande structure à l'image de ce petit groupe présent sur l'affiche et que la noirceur de la nuit semble dévorer. Riche de l'expérience *hors les murs* acquise jusqu'alors, la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* va chercher à « déthéâtralise[r]⁵³⁸ » le théâtre en mettant en scène à la fois l'attente, la solitude et le vide.

⁵³⁴ Jean-Pierre Vincent, « Compte-rendu », Édition presses de l'IREG, Strasbourg, octobre 1981, Archives du TNS [absence de pagination]

⁵³⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 31.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Nicky Rieti, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, op. cit., p. 53.

⁵³⁸ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 32



Figure 84 : décor de la pièce – © Sabine Strosser

Nous retrouvons sur scène les éléments que la bande dessinée a déjà annoncés : Un espace sombre éclairé par endroit par des lampadaires, une voiture, un couple valise en main attendant sur le trottoir et une attente lente et palpable.



Figure 85 : Gogo et Didi attendant l'arrivée de Godot – © Sabine Strosser

André Engel choisit de retravailler la pièce en intégrant, comme à chaque fois, le spectateur. Ce dernier devient à la fois élément de décor, dramaturge et acteur de la pièce. En effet, dès son arrivée, le spectateur subit le même inconfort que les acteurs. Il est placé dans un espace froid et sombre et attend inlassablement l'arrivée de quelque chose : mais quoi ? Ce vide

représenté sur scène peut être vu comme un parallèle entre la vie réelle du spectateur et celle que le théâtre lui renvoie ou encore, le vide ressenti par le collectif du TNS. Cela veut dire que si nous considérons *Kafka, Théâtre-Complet*, comme l'accomplissement d'une expérience *hors les murs*, comment ce collectif d'artistes peut-il encore créer ou éventuellement trouver un nouveau sujet à débattre ? C'est d'ailleurs pour cette raison que Nicky Rieti considère la pièce *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* comme un recul par rapport aux créations précédentes⁵³⁹ et c'est peut-être ce vide qu'André Engel cherchait à mettre en scène.

Au-delà de cette explication, la pièce semble évoquer différents sujets : le silence qui peut être interprété comme une soumission à l'État et l'absence de politique qui serait aussi une manière de critiquer cette même politique. Ainsi, Gogo et Didi deviendraient le symbole de ces artistes qui attendent une délivrance et une liberté de création à savoir, leur Godot !

Aussi, pourrions-nous voir dans cette pièce une mise en scène de l'illusion d'une vie. Si pour le collectif d'artistes les spectateurs ne font que semblant de vivre, il serait logique de voir dans ce vide et ce silence, l'image d'un public soumis. Didi et Gogo deviendraient alors l'image d'un public qui a choisi de se taire, d'accepter l'illusion d'une vie sans jamais la critiquer. Ils deviendraient alors ces « pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits, et des morts qui croient voter⁵⁴⁰. » La pièce nous semble donc être une critique du théâtre et de la vie, ou peut-être même de ce théâtre qui prétend être la vie où chacun est « en attente d'une histoire⁵⁴¹ » sans vraiment connaître sa fin.

⁵³⁹ Nicky Rieti, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴⁰ Guy Debord, Vincent Kaufmann, Alice Debord et Jean-Louis Rançon, *Œuvres*, Édition Gallimard, 2006, p. 1336, citation reprise par André Engel, « Notes de travail » in Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome op. cit.*, p. 166.

⁵⁴¹ Heiner Müller, « *Hamlet-machine* » *Mauser : précédé de « Mauser » et autres pièces*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 68.

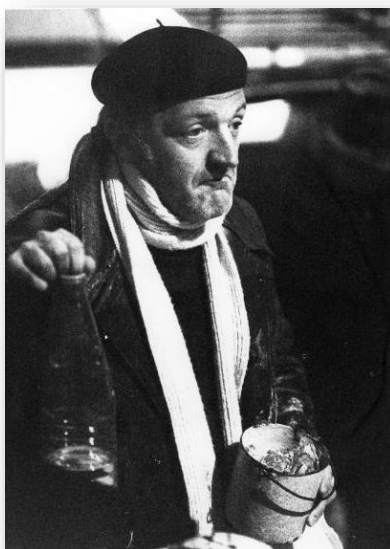


Figure 86 : Alain Rimoux dans le rôle de l'homme au Ricard – © Sabine Strosser

À notre sens, cette pièce *hors les murs* clos une longue recherche expérimentale autour du voyage. Elle met en avant les interrogations de tout un groupe d'artistes et peut-être même ceux d'une époque : Que faire de plus pour ce spectateur qui s'ennuie ? Ce spectateur passif incapable de réagir face à ce vide ? Un vide théâtral certes, mais en dessinant une scène vide, André Engel ne représente-t-il pas le vide qui régit la vie du spectateur ? Par leurs dramaturgies et scénographies inédites, les pièces *hors les murs* offrent aux spectateurs un nouveau regard au théâtre et la possibilité de le vivre réellement. Désormais, « regarder ne suffit plus [...] le public est obligé de vivre lui aussi le moment du théâtre⁵⁴² » pour devenir ce « Godot adulte⁵⁴³ » qui voit au-delà de la nécessité d'un théâtre, un langage universel pour un public éclectique.

⁵⁴² André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 34.

⁵⁴³ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 87-90.

Mais face à ce sentiment d'impuissance qu'André Engel nous laisse pressentir, nous préférons conclure sur une citation prise de la maquette du spectacle :

« Cette époque médiocre attend de nous une apathie plus médiocre encore. Nous préférons refuser l'époque.

Allons-nous-en !⁵⁴⁴ »

Encore un départ et un voyage que le spectacle nous annonce, sauf que cette fois-ci et par besoin économique, c'est un retour aux sources qui s'annonce.

⁵⁴⁴ [Inconnu], *Plaquette du spectacle*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, novembre 1979, in Archives du TNS, consultées le 20-05-2014.

PENTHÉSILÉE – JUIN 1981

Penthésilée signe le retour des créations d'André Engel et de Nicky Rieti *dans les murs*. En effet, après une série de pièces *hors les murs*, elle est la première création qui ramène l'équipe dans le cadre institutionnel d'un théâtre traditionnel.

Techniquement, la pièce a été présentée dans un vrai théâtre à l'italienne. Pourtant, nous avons choisi de la classer parmi les pièces *hors les murs*.

Initialement, André Engel voulait utiliser les bains municipaux de Strasbourg pour ce projet mais sa demande a été refusée et la pièce fut donc présentée au Théâtre municipal, un vrai théâtre à l'italienne. Ce choix est très judicieux de la part d'André Engel puisqu'il a cherché à critiquer le théâtre à l'italienne et quel meilleur choix pour critiquer un espace que de mettre en avant l'espace lui-même ! Ainsi, en allant au Théâtre municipal, le spectateur s'attend à une représentation traditionnelle respectant les règles d'un théâtre à l'italienne ; mais il est loin de s'imaginer ce qu'André Engel lui a préparé.

Pour comprendre la mise en scène choisie par le metteur en scène il est nécessaire de revenir aux sources de l'histoire.

1. Penthésilée dans la mythologie grecque :

Penthésilée est une reine des Amazones qui se distingue par sa force au combat. Elle tombe amoureuse d'Achille qui finit par la tuer lors d'un duel. En voyant Penthésilée mourir, Achille en tombe, à son tour, amoureux. Un geste qui fit de lui l'objet de moqueries de ses compagnons.

2. *Penthésilée* selon Kleist :

Kleist transforme cette histoire en un amour partagé mais en inversant les rôles. Selon leurs lois, les Amazones n'ont pas le droit de choisir leurs compagnons ou même d'en tomber amoureuses. Les amazones se doivent donc de combattre et vaincre leur *fiancé* avant de le choisir comme compagnon, le temps de faire un bébé et de le libérer après. Mais Penthésilée est tombée amoureuse d'Achille ce qui la met face à un grand dilemme : choisir de suivre ses sentiments ou choisir l'ordre social. Elle choisit de combattre Achille avec force. Aidée par ses chiens, elle finit par le tuer et le dévorer. Sortie de sa transe, elle se rend compte de son acte, elle rend la grande prêtresse moralement responsable de son acte et transforme sa peine et sa douleur en une arme qu'elle utilise contre elle-même pour mettre fin à sa vie.

3. *Approche analytique* :

Dernière pièce de la saison 80-81, *Penthésilée* est inspirée de l'œuvre d'Heinrich Von Kleist. Une adaptation du texte français de Bernard Pautrat et d'André Engel⁵⁴⁵. Elle regroupe une grande partie du collectif du TNS.

Tableau 12 : Fiche technique de la pièce *Penthésilée*

<u>Mise en scène :</u> - André Engel	<u>Régie générale :</u> - Jean-Michel Dubois	<u>Régie lumière :</u> - Bruno Bleger - Jean Valler
<u>Dramaturgie :</u> - Bernard Pautrat	<u>Sons :</u> - Raymond Burger	<u>Lumières :</u> - André Diot

⁵⁴⁵ Cf. Annexe II – 17.

<p><u>Scénographie :</u></p> <p>- Nicky Rieti</p> <p><u>Effets spéciaux :</u></p> <p>- Dominique Jouanne</p> <p>- Georges Jaconelli</p>	<p><u>Acteurs :</u></p> <p>Anne Alvaro, Gilles Arbona, Hervé Audibert, Clarisse Daull, Mathias Jung, Jean-François Lapalus, Margot Lefèvre, Maïté Monceau, Michèle Oppenot, Annie Perret, Alain Rimoux, Charly Schmitt, Jean Schmitt, Marie-Paule Trystram, Anne Wiazemsky, Jean-Claude Wino.</p>
---	--

L'affiche du spectacle présage une représentation renversante et émouvante. Dans un cadre orageux nous voyons un couple d'amoureux, morts main dans la main. La violence de l'acte est accentuée par le sang dans lequel baignent les corps. Deux couleurs ressortent dans cette affiche et se contrastent : le blanc de l'ambiance et le rouge du cadre de l'affiche. Si nous devons analyser cette affiche comme si nous le ferions pour un tableau, nous pourrions dire que le blanc, symbole de la pureté, rappelle la neige, la lumière et la paix, alors que le rouge est synonyme de sang et de mort. Sachant que le rouge a longtemps été associé à l'honneur, à la justice et à la passion ; il nous semble qu'une telle opposition n'est pas fortuite.

De son côté, le titre de la pièce et le nom du théâtre apparaissent comme une ombre noire et menaçante au dessus de ce couple.

Pour aller plus loin dans notre réflexion, Frédéric Portal définit le blanc comme étant « la lumière [qui] n'existe que par le feu dont le symbole est le rouge⁵⁴⁶. » Nous retrouvons cette dualité entre la violence et la tendresse, l'amour et la haine, la vie et la mort dans le texte de Kleist inscrit sur le programme et offert aux spectateurs à leur entrée au théâtre :

« Ce soir, par permission spéciale, Penthésilée, pièce canine, aux tendres cœurs affectueusement dédiée ! Aidée de sa meute, Elle déchire celui qu'Elle aime, et le dévore, poils et peau, jusqu'au bout⁵⁴⁷. »

⁵⁴⁶ Frédéric Portal, *Des Couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*, Édition Treuttel et Würtz, 1837, p. 28.

⁵⁴⁷ Heinrich Von Kleist, *in Penthésilée programme*, Saison 80-81, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, juin 1981, Archives du TNS, p. 2.

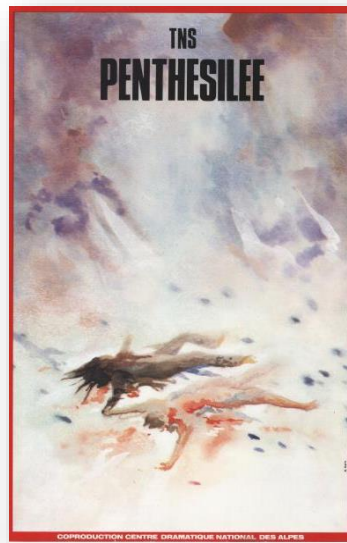


Figure 87 : Affiche du spectacle – © Archives du TNS

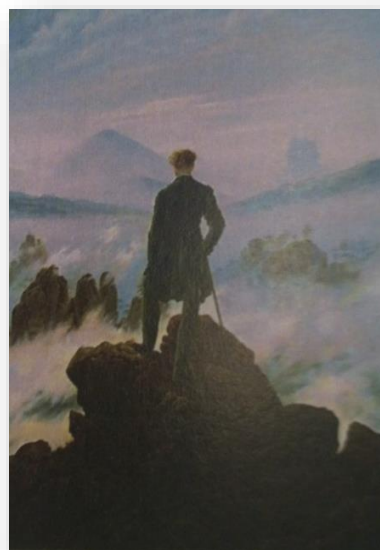
Sachant qu'André Engel et Nicky Rieti se sont inspirés des peintures de l'artiste allemand Caspar David Friedrich, cela ne fait qu'appuyer notre impression de dualité autour de la vie et la mort, l'amour et la haine... D'ailleurs, Caspar David Friedrich a longtemps défendu l'idée qu'une peinture se devait de représenter à la fois ce que nous voyons et ce que nous ressentons⁵⁴⁸. Mais si E. Engel et N. Rieti se sont inspirés de ses peintures, cela voudrait dire aussi qu'ils s'appuyaient sur ses principes aussi.

Une idée que nous chercherons à comprendre tout au long de notre analyse.

⁵⁴⁸ Cf. Caspar David Friedrich et Laure Cahen-Maurel, *En contemplant une collection de peintures*, Édition J. Corti, Paris, 2011.



Figure 88 : Friedrich « La mer de glace – © Source web



**Figure 89 : Friedrich « Le voyageur contemplant une mer de nuage »
– © Source web**

Nicky Rieti et André Engel n'ont gardé des tableaux du peintre que l'ambiance qu'ils dégagent. Techniquement, le metteur en scène et son scénographe ont choisi de figer *littéralement* le théâtre dans la glace. Une métaphore pour représenter le théâtre à l'italienne comme un théâtre bloqué, figé au sens propre comme au sens figuré. Il est ainsi présenté comme un théâtre qui n'évolue pas. Pour souligner cette idée, A. Engel n'a pas hésité à utiliser la brume. Sachant que cette technique est elle-même dépassée et souvent considérée comme un cliché, cela ne fait que mettre en relief le refus et la méprise de cette institution d'autrefois.

D'entrée, le spectateur se retrouve plongé dans un théâtre glacial et figé. La salle, tout comme la scène, sont recouvertes de neige. La poubelle disparaît sous un glacier qui se rapproche du premier balcon et par certains endroits, des housses blanches recouvrent les chaises. Les spectateurs se retrouvent obligés d'enlever les housses pour pouvoir s'asseoir. Dès lors, le spectateur se retrouve dans un monde irréel accentué par la brume et les fumées qui dérangent ses sens.



Figure 90 : Maquette du spectacle – © Sabine Strosser

Pour André Engel, il s'agit d'une nouvelle approche pour impliquer le spectateur dans la construction de la pièce. À l'image des *hors les murs*, le spectateur ne vient plus pour regarder simplement une pièce mais pour en faire partie intégrante.

« Le brouillard qui enrobe les acteurs plonge également les spectateurs dans la même ambiance. Les spectateurs ne sont plus devant quelque chose, ils sont dans quelque chose. À la fois plus proches mais aussi plus lointains, parce que transportés au cœur d'une action sur laquelle ils ne peuvent pourtant pas intervenir. Dans ce cas le "traitement" (minimum !) du public consiste à lui faire sentir encore plus ce qui le distingue des protagonistes, en l'en rapprochant davantage. C'est entrevoir la possibilité pour le théâtre de se nier lui-même par "overdose" de théâtralité⁵⁴⁹. »

André Engel cherche ainsi à mettre en avant un théâtre vieilli et figé. Questionner la théâtralité c'est aussi accepter de rejeter toutes les normes qui jusqu'alors, définissaient le théâtre. Pour accentuer ce point, le metteur en scène ne choisit de faire entrer les spectateurs en salle qu'une fois le spectacle commencé, le plaçant délibérément dans une position d'intrus.

⁵⁴⁹ André Engel, cité par Georges Banu « L'épreuve par *Penthésilée* », *Journal du Théâtre de Chaillot*, n°4, février 1982, p. 6.

Tout dans la mise en scène dérange le spectateur et accentue cette sensation d'imposture : L'espace est froid et brumeux, le spectacle a déjà commencé, des obstacles sur les chaises, des acteurs qui chuchotent leur texte... En réalité, cette mise en scène incite le spectateur à réapprendre à utiliser ses sens dans un théâtre *traditionnel*. Dans cette frontalité, le spectateur est habitué à ce qu'on lui montre ce qu'il doit voir et entendre. Il se retrouve dans un cadre reposant et dans une salle architecturalement créée pour son bien-être avec face à lui, une scène de jeu. Le champ est bien défini entre la salle et la scène et par conséquent, le spectateur *sait* qu'il est face à une représentation. Le cadre de scène ne fait qu'accentuer cette distanciation puisque le spectateur peut à tout moment détacher son regard de la scène pour *revenir* au monde réel. Pour résumer, le théâtre à l'italienne distance le spectateur du spectacle. Or, André Engel a cherché avec ses *hors les murs*, à réapprendre aux spectateurs à penser par eux-mêmes, à voir au-delà de ce qui leur a été présenté. Avec *Penthésilée*, il a cherché à déjouer cette idée-là en élargissant ce cadre de scène pour l'étendre à tout le théâtre. Cela veut dire qu'il a cherché à créer une accentuation de ce cadre et de cette frontalité. De plus, les techniques utilisées (brume, faible son, éclairage faible...) vont, au lieu de fermer la scène, la redéfinir et (re)moduler ainsi la dualité scène/salle. Dès lors, la sensation prime sur la pièce elle-même et le spectateur a l'impression d'être un intrus, de gêner la représentation...

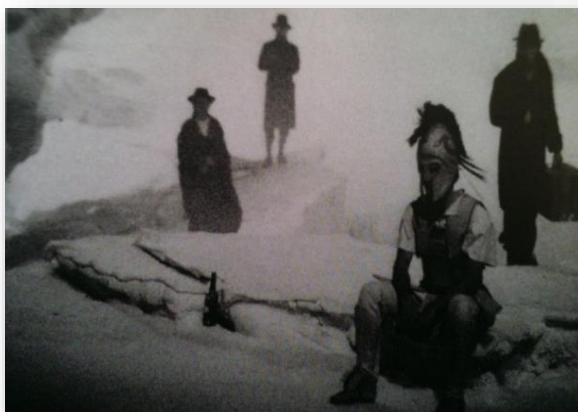


Figures 91 : Différentes scènes du spectacle – © Sabine Strosser

Côté scène, les acteurs habillés de manteaux et de chapeaux donnent l'illusion d'être réellement dans la neige. Entre la Grande Prêtresse et l'homme apprenant l'allemand, celui qui danse et Diomède, nous voyons les personnages, les uns après les autres, prononcer de longs monologues et chuchoter leur texte :

« J'ai demandé une seule chose aux acteurs : de ne jamais s'expliquer, de ne rien montrer, de ne rien vouloir me faire comprendre. De ne jamais rien faire pour le public, de ne pas tenir compte de lui, de rester entre eux, de simplement tenter de s'expliquer entre eux. De ne jamais parler plus fort que ce qu'il faut pour qu'ils s'entendent les uns et les autres quand c'est nécessaire. Bref, de faire l'inverse de ce à quoi un acteur est éduqué. Et c'est très difficile à faire quand on est sur scène. Un exercice dangereux, toujours à la limite de la catastrophe⁵⁵⁰. »

Le spectateur doit tendre l'oreille pour comprendre le texte. Ce climat froid et les longs monologues accentuent la sensation d'un temps suspendu et figé. Les spectateurs vivent ainsi les mêmes émotions que les acteurs que ce soit l'attente, l'ennui... Désormais, il ne vient plus regarder une pièce mais plutôt chercher du regard ce qu'il doit voir et tendre l'oreille pour entendre les murmures des acteurs favorisant ainsi d'autres modes de réception autres que le visuel.



⁵⁵⁰ *Ibidem.*

Figures 92 : Différentes scènes du spectacles – © Sabine Strosser

Dans cette représentation, le souci primaire d'André Engel reste le dépassement que ce soit le dépassement du cadre de la scène, du théâtre conventionnel, de l'institution...afin de créer un moment unique où le spectateur sera pleinement intégré. Cependant, le spectateur du TNS n'est pas un spectateur lambda, puisque depuis *Germinal*, ceux qui ont choisi de continuer à aller au théâtre, s'attendent à ce que chaque représentation soit plus marquante que la précédente. Certes les représentations sont parfois choquantes, mais dans ce théâtre qu'ils apprennent à (re)découvrir, il y a un besoin de rompre avec l'idée d'un espace unique de représentation.

Au-delà de l'écoute du texte, il nous semble que le spectateur est invité à écouter le moment représenté sur scène, ce moment que seul le théâtre peut évoquer. Le meilleur exemple pour illustrer cette idée reste la dernière scène du spectacle qui fait de *Penthésilée* un cri de désespoir amoureux. Dans cette scène, Achille meurt en criant le prénom de Penthésilée et en essayant d'échapper à ses morsures et à celles de ses chiens. Un cri qu'évidemment, *Penthésilée* n'entend pas ou refuse d'entendre et qui transforme l'amour en une denrée qui se consume.

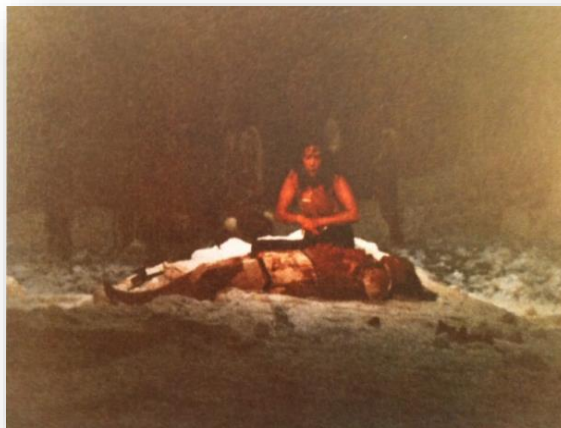


Figure 93 : scène finale – © Sabine Strosser

Nous ne pouvons ignorer le parallèle fait entre Penthésilée et le spectateur. Penthésilée dévore son amoureux à l'image même de l'amour du spectateur pour le théâtre, celui-là même qui se laisse consumer par la routine, l'habitude, la facilité et la paresse. Dès lors que Penthésilée se rend compte de son acte, la brume est levée et la salle est éclairée. Elle signale ainsi l'émergence du brouillard afin de faire face à une dure réalité : la réalité que Penthésilée a bel et bien tuée et dévorée son amour et la vérité que le spectateur subit son théâtre plutôt que d'interagir avec lui.

ENTRE PERCEPTION ET DOUTE

Il est vrai que le théâtre ne vit que grâce à ses spectateurs. Une pièce qui nécessite des mois à se scénographier, à se mettre en scène, à se réaliser, ne prend réellement sens que lorsqu'elle est visionnée, critiquée, appréciée ou même rejetée. La réaction du spectateur va donner sens à la pièce. Or, nous l'avons montré précédemment, Jean-Pierre Vincent est contre le théâtre comme instrument de consommation où le spectateur se goinfre de *ce théâtre tel qu'il doit être* pour se sentir cultivé. Mais ne serait-il pas juste de dire que jusqu'alors, l'architecture conditionnait le spectacle ? Un théâtre à l'italienne appelle toujours à une mise en scène de pièces classiques qui nécessitent des entractes afin de changer le décor d'une scène à une autre. De son côté, le théâtre moderne incite les metteurs en scène à présenter des scénographies modernes, parfois dépourvues de décor avec dans certains cas, comme seul décor, l'acteur lui-même⁵⁵¹. Dans ce type d'architecture, nous nous retrouvons avec une image en mouvement dans un cadre fixe : une salle et une scène. Dès lors, si l'espace représenté au théâtre prétend bouger, c'est toujours une représentation imagée et délimitée à un espace bien défini, à savoir, la scène. Or, selon Elie Konigson la scène n'a pour but que de définir le point de vue du spectateur selon trois points différents : d'abord la place où se situe le spectateur, ensuite la vue qu'il a et finalement, son avis sur la pièce⁵⁵². Au premier abord, Jean-Pierre Vincent semble avoir gardé ces trois points mais avec l'expérience théâtrale mise en place, ceci nous permet de penser qu'il ne s'agit plus de prendre ces points pour acquis mais plutôt de se questionner sur eux. Ainsi, ces

⁵⁵¹ À titre d'exemple, le théâtre de verre est souvent utilisé pour démontrer la transparence qui se dégage de la pièce : aucun artifice, aucune décoration n'est de mise ici.

⁵⁵² Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, C.N.R.S., 1975, p. 48.

affirmations deviennent des interrogations pour le spectateur : Où suis-je ? Que dois-je voir ? Que dois-je entendre ? Quel est le sens de ma présence ici ? Ne suis-je qu'un spectateur ? La théâtralité met ainsi en jeu cette fabrication d'espace et de temps et va jusqu'à la renforcer. Elle est de ce fait liée aux conditions de production du théâtre et apparaît comme l'imbrication d'une fiction dans une représentation, dans un espace qui met face à face un regardant et un regardé. Ainsi, Michel Corvin la définit ainsi : « la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur ; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, [...] »⁵⁵³. » Ainsi, en faisant oublier au spectateur sa présence dans un théâtre architectural, la théâtralité renforce l'intégration du spectateur dans la pièce.

D'un autre côté, pour qu'un personnage et une fiction existent, il faut une confrontation entre le spectateur et le lieu théâtral dans toute sa matérialité. Cette recherche a été le problème majeur du théâtre pendant toute son évolution historique et esthétique ; c'est-à-dire, comment faire pour que le spectateur croit en un ailleurs dans un autre temps alors qu'il voit la scène et qu'il est conscient que cela se passe ici et maintenant ? Cette convention théâtrale imposée par le théâtre en tant que bâtiment a longtemps été le gilet de sauvetage du spectateur, celui-ci même qui le faisait se sentir maître de ses pensées. Durant huit saisons, c'est à ces conventions et à l'institution elle-même que Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes se sont attaqués :

« C'est clair : c'est bien l'institution qu'on a voulu mettre en danger. Pas seulement un Théâtre National, à Strasbourg, mais le théâtre dans son entier – celui, ronronneur et confiant, qui trouve repos de réunions de cercle en festivals⁵⁵⁴. »

Avec *Germinal* a débuté alors une nouvelle expérience théâtrale qui a mis à rude épreuve le spectateur et ces conventions. C'est d'ailleurs en partie à

⁵⁵³ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 1615.

⁵⁵⁴ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 67.

cause de l'absence de cette convention dans les créations du TNS que certains spectateurs ont été violents envers les acteurs comme dans le cas des pièces *Un Week-end à Yaïck* et *Kafka, Théâtre-Complet*.

À l'encontre de la dramaturgie classique qui réduit la liberté du spectateur à travers ses règles d'écriture proches d'une dramaturgie shakespearienne⁵⁵⁵, les représentations du TNS ont cherché à rapprocher le spectateur de la scène, à le faire intervenir en tant qu'acteur et dramaturge à part entière dans la représentation. En ce sens, André Engel dit : « Nous avons besoin d'espace pour que le spectateur devienne l'objet et le centre du spectacle⁵⁵⁶. » Or, nous avons déjà démontré que ce qui construit le TNS c'est avant tout l'unité d'une équipe de metteurs en scènes, de décorateurs, d'artistes ; mais ce qui caractérise le plus ce groupe, ce n'est pas uniquement les différentes spécialités de chacun, mais c'est beaucoup plus, l'autonomie de chacun ! D'ailleurs, nous pouvons donner à titre d'exemple le fait que presque toute la scénographie a été faite par des artistes peintres et non des décorateurs. Ce choix n'est pas anodin puisqu'il permet à cette équipe de démontrer que la peinture peut, elle-aussi offrir de nouvelles voies et propose « une *autre* élaboration de l'image théâtrale⁵⁵⁷. » Contre cette normalisation institutionnelle du théâtre, Jean-Pierre Vincent est allé jusqu'à réunir toute une équipe de producteurs, d'auteurs, de metteurs en scènes et d'acteurs, qui, grâce à la liberté de création de chacun et l'envie de sortir le spectateur du cadre habituel, a réussi durant huit saisons à

⁵⁵⁵ Une dramaturgie classique impose au metteur en scène des règles d'écriture que nous pourrions résumer comme suit : un seul espace, une seule journée, une seule intrigue et un seul décor. La dramaturgie classique se résume donc en deux mots : la vraisemblance et la bienséance. En effet, la vraisemblance regroupe l'idée que puisque le spectateur se trouve dans un seul espace, la pièce devra donc se dérouler elle aussi dans un seul espace. Comme le spectateur, ne passera que quelques heures au théâtre, la pièce devra donc se dérouler entre le début et la fin d'une journée. Il faudra alors coller au maximum à ces réalités spatiotemporelles. Le tout devrait comporter une intrigue principale. Pour la bienséance, dans la dramaturgie classique tout ce qui pouvait heurter la sensibilité du spectateur se devait d'être présenté en hors-champs.

⁵⁵⁶ André Engel, in Max Denes (propos recueillis par) « Kafka, Théâtre complet, entretien avec André Engel », *Revue Théâtre/Public* n°27, *Scénographie*, juin 1979, p. 6.

⁵⁵⁷ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit., p. 69.

relever le défi de faire du TNS un « théâtre exemplaire⁵⁵⁸. » Ainsi, un metteur en scène était à la fois acteur, producteur, décorateur...un artiste polyvalent. D'ailleurs pour Alain Rimoux il s'agit plutôt d'un travail d'équipe : « la diversité de pensée, d'appropriation du monde ne s'est pas nivelée pendant huit ans [...]. Il n'y a pas eu de voix plus forte que les autres pour dire ce qu'il fallait faire⁵⁵⁹. »

Pour finir, nous pouvons dire que si la scénographie d'André Engel et Nicky Rieti a permis de déconstruire le théâtre à travers les pièces *hors les murs*, celle de Jean-Pierre Vincent a permis de créer un nouveau rapport à la scène. Ainsi, avec *Violences à Vichy*, le théâtre était certes à l'italienne, mais le choc était grand pour le spectateur qui se retrouvait face à un *tableau* et non plus une scène. Autre exemple, avec la pièce *Penthésilée*, le spectateur se retrouve *dans* la scène. C'est de loin un engagement contre l'institution qui enferme le théâtre et limite la création.

Dans ces pièces *hors les murs*, la perception du spectateur a été mise à rude épreuve. En effet, dans un théâtre conventionnel, le spectateur a ses repères : une scène pour le jeu, des décors, des repères bien précis et visibles, un rideau rouge pour séparer le monde fictif du monde réel... Or, dans les pièces *hors les murs*, ces repères n'existent plus. Les deux espaces se fondent et se confondent pour n'en faire qu'un de telle sorte que le spectateur puisse s'interroger sur sa présence et son rôle au théâtre. Nous pouvons ainsi donner l'exemple de la pièce *Kafka, Théâtre-Complet* lorsque le groom entre dans les chambres et, durant quelques minutes, murmure au spectateur-client un texte inaudible sans que celui-ci sache vraiment si le groom joue son rôle ou s'il lui donne des directives incompréhensibles. Le doute était pressenti aussi à travers la position du spectateur dans le troisième tableau de *Baal*, la scène d'embarquement où certains sont abandonnés sur le quai sans savoir quoi faire : fallait-il forcer le barrage et

⁵⁵⁸ Jean-Pierre Vincent, « Un document exemplaire pour un théâtre exemplaire », *Revue A.T.A.C.-Informations*, op. cit., p. 40.

⁵⁵⁹ *Op. cit.*, p.70.

embarquer avec les autres ? Ou fallait-il attendre passivement qu'un acteur vienne les guider ? Ce doute s'était transformé dans certains cas en colère et violence. En effet, certains spectateurs n'ont pas apprécié ce changement – plutôt radical – de la présentation théâtrale, cela les a poussés à réagir violemment oubliant par moment qu'ils sont face à des acteurs. Cette violence démontre à quel point ce changement était perturbant pour le spectateur. Sa perception de l'espace théâtral s'est trouvée désacralisée faisant ainsi de l'espace réel un espace fictif.

Avec ces mises en scène, le spectateur n'en ressort pas indemne non plus. Au même titre que l'acteur qui s'est fait violenter, lui aussi s'est retrouvé face à une rupture assez agressive. Ainsi, dans *Kafka, Théâtre-Complet*, le spectateur quitte « la douce chaleur du divertissement offert dans le salon [pour se retrouver dans] la brutale solitude d'une chambre au lit de fer étroit⁵⁶⁰. » Une situation qui lui a donné l'illusion d'une décision à prendre :

- Soit jouer le jeu, inventer des répliques et s'improviser acteur
- Soit refuser d'entrer dans le jeu de l'acteur, se contenter de regarder par la fenêtre, rejetant ainsi cet isolement.

Dans les deux cas, le spectateur avait l'illusion de gérer son choix or, il ne faisait que ce que le metteur en scène attendait de lui, à savoir se découvrir en tant que spectateur.

D'un autre côté, le fait de ne pas voir la pièce entière, d'être divisé en groupe, comme dans le cas de la pièce *Un Week-end à Yaïck*, de ne pas savoir ce qui se passe avec les autres, est une situation nouvelle pour le spectateur. Celle-ci le met dans un flou réfléchi et le pousse excessivement à douter : douter de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, poussant ainsi le spectateur à réfléchir sur ce qui l'entoure, ce qu'il entend, ce qu'il voit, essayant ainsi de comprendre la situation et de lever ce doute. Cette situation est nouvelle pour le spectateur car il est habitué à accepter ce qu'on

⁵⁶⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 31.

lui offre à voir. Dorénavant, il n'est plus ce spectateur « craintif et immobile dans le silence et l'inaction⁵⁶¹ » dont a parlé Jean-Jacques Rousseau dans *La Lettre à D'Alembert* ; il est un spectateur actif qui réapprend à voir une pièce de théâtre.

De ce fait, nous comprenons l'idée qu'il n'y a pas de découverte dans un espace fermé, bâti ou conventionnel. Mais paradoxalement, il y a eu autant de découvertes dans les pièces *dans les murs* que dans les pièces *hors les murs*. En effet, même si les scènes ont été jouées dans un théâtre bâti, avec des parois de séparations, un hors scène, un espace de jeu différent de l'espace du spectateur, la mise en scène ainsi que la scénographie ont été étudiées de telle sorte que ces éléments-là se confondent avec les besoins de la pièce, *a fortiori* pour donner plus qu'un seul point de vue⁵⁶².

Il serait intéressant de faire le lien entre le fait d'avoir différents points de vue dans le théâtre de Jean-Pierre Vincent et certains concepts et projets architecturaux.

En effet, le théâtre est loin d'être un simple lieu de distraction, il est aussi un lieu de rencontre où l'importance des entractes peut parfois, selon Stendhal, primer sur la pièce⁵⁶³. Du fait que notre époque évolue, il est primordial que l'architecture des théâtres suive cette évolution. D'ailleurs, Pierre Sonrel défend la thèse que le « nouveau » théâtre – nous parlons ici de l'architecture du théâtre – se doit d'apporter au spectateur un « art de présence » qui renforcerait le lien entre le spectateur et l'acteur et de mettre ainsi « le public le plus possible en contact avec le spectacle⁵⁶⁴. »

Même si André Engel a réussi à forcer ce lien grâce à *Baal* et à la mise en situation du spectateur au cœur de l'action, au même titre que le personnage

⁵⁶¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes de J.J. Rousseau, Tome cinquième, 1^{ère} partie*, Édition A. Berlin, 1817, p. 93.

⁵⁶² Pierre Sonrel, « L'architecte de théâtre et la cité », in Denis Bablet, Jean Jacquot et Marcel Oddon (réunies et présentées par), *Le Lieu théâtral dans la société Moderne*, Édition Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969, p. 73.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ *Op. cit.*, p. 74.

de Baal⁵⁶⁵, il n'en est pas moins vrai que les pièces au sein du théâtre bâti ont, elles-aussi, réussi cet exploit. Prenons l'exemple de la pièce *Le Palais de Justice*, le réalisme de la mise en scène est poussé à l'extrême, à tel point que les spectateurs se sont crus réellement dans une vraie cour d'assises assistant à différentes affaires juridiques. Aussi, la pièce *Penthésilée* s'accorde avec cette idée de lier le spectateur à la scène puisqu'A. Engel et N. Rieti ont prolongé la scène dans la salle de telle sorte que cette séparation scène/salle imposée par l'architecture du théâtre à l'italienne fut abolie. Aussi surprenant que ça peut l'être, cette méthode va permettre à l'équipe de jouer avec la perception du spectateur. Il ne s'agit plus de dissimuler la réalité, que le décor *est* décor puisqu'il s'est propagé dans toute la salle, mais de faire oublier au spectateur qu'il est face à un décor et créer l'illusion que ce qu'il voit, est le monde réel.

Cependant, plongé dans le doute et le désarroi, l'incompréhension et parfois la colère, c'est un nouveau spectateur qui voit le jour à la suite de ces mises en scène, un spectateur *émancipé* selon les termes de Rancière, capable de construire sa propre image. Ce spectateur *actif* fait partie intégrante de la pièce : il a son rôle à jouer, son interprétation de la pièce. Ce qu'il faut souligner c'est que, malgré cette liberté nouvellement acquise, le spectateur n'est que spectateur. Il ne fait que suivre une mise en scène faite dans un but précis : faire réagir le spectateur. Ainsi, cette liberté que le spectateur pense avoir acquise n'est en fait qu'un artifice qui sert à dénoncer un autre artifice.

⁵⁶⁵ Il serait intéressant de rappeler que dans l'histoire du théâtre, l'évolution du lieu théâtral s'est faite progressivement allant de l'absence d'une architecture permanente, à des scènes ouvertes (en pierre ou en bois) et finissant par un théâtre bâti (à l'italienne, moderne, de verre.etc.). Ces progrès architecturaux se sont accompagnés d'un changement dans la relation acteur/spectateur puisqu'on est passé d'une scène ouverte à une scène fermée. Les spectateurs qui – jusqu'alors avaient le droit de déambuler librement sur scène – ont été chassés et ont été assignés à un espace bien défini : un siège de 48,5 cm sur 67 cm avec l'interdiction de bouger avant l'entracte. Avec les pièces *hors les murs*, on a un « retour aux sources » où le spectateur est contraint de circuler parmi les acteurs pour mieux comprendre le jeu et établir ainsi un lien direct avec les acteurs.

L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE

« Pour conquérir la scène (la mère), n'écouter que leur désir, les fils ont tué le père, mis fin à l'existence de la horde paternelle et ont conçu une nouvelle filiation (un nouveau public)⁵⁶⁶. »

Tels des fils œdipiens, Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes se sont lancés durant huit saisons dans la reconquête de la scène refusant ainsi l'héritage d'une figure paternelle qui enfermait, selon eux, le théâtre et la création dans une institution. Si nous considérons que la politique culturelle est cette « horde paternelle », le collectif d'artistes va alors rompre avec cette « idéologie du théâtre populaire⁵⁶⁷ » qui « attendait de l'action culturelle une relation de service [à savoir] déchiffrer et préparer le terrain de la diffusion⁵⁶⁸. » Rappelons qu'en 1959, après décision d'André Malraux de faire entrer la culture dans sa politique, le Ministère de la Culture et de la Communication avait développé une politique culturelle portée sur la création artistique. Cette approche avait permis certes la démocratisation de l'art, mais, à travers la création d'espaces labélisés et de scènes nationales, pouvait conduire aussi à sa standardisation. Pour ces artistes, cette politique culturelle avait transformé la création en instrument

⁵⁶⁶ Jean Caune, *La Culture en action, de Vilar à Lang : le sens perdu*, Édition Presses Universitaires de Grenoble, 1992, pp. 258-259.

⁵⁶⁷ *Op. cit.*, p. 259.

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, p. 257.

de l'État. Dès lors, une opposition s'est formée entre la création et l'action culturelle que ce soit sur le plan esthétique ou idéologique.

À la fin des années soixante-dix, une désillusion de l'action culturelle se crée en grande partie par l'introduction des industries culturelles qui vont mettre en avant « la consommation de masse⁵⁶⁹ » dont parle Theodor W. Adorno... À partir de cet instant, « la création culturelle n'échappe plus [...] au règne de la marchandise⁵⁷⁰. » Cependant, si l'industrie culturelle donne l'illusion d'un art plus accessible, elle ne fait que maintenir son spectateur dans un cadre prédéfini qui l'empêche « d'accéder à l'autonomie et à la capacité de juger par lui-même de ce qu'il convient de faire ou de penser⁵⁷¹. » En ce sens, certains artistes ne se reconnaissant pas dans la politique culturelle choisissent de s'identifier par rapport à leurs créations. Nul doute que la création nécessite une liberté absolue, mais dans un théâtre comme le TNS lui-même une institution, cette approche paraît difficile. Pour Georges Lavaudant et Gabriel Monnet, ces artistes ont « accept[é] l'héritage en refusant le testament⁵⁷² » et ont donc adapté l'institution théâtrale à leurs créations. Mais pour Jean-Pierre Vincent, « inscrire quinze artistes, dont la mentalité personnelle était anti-institutionnelle, dans une institution qui avait sa solidité, [...] a été au moins pendant deux ans, un numéro d'équilibrisme humain [qui] a nécessité une écoute, une générosité, une fonction d'ambassadeur attentif à tout et à tous⁵⁷³. » Il lui a donc fallu mettre en avant la différence de chacun pour faire du collectif d'artistes

⁵⁶⁹ Theodor.W Adorno, cité par André Ducret, « Teddie goes to Hollywood, Du jazz au cinéma : la genèse du concept d'"industrie culturelle" », in Laurent Creton, Palmer et Sarrazac (sous la Direction de) *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*, op. cit., p. 25.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁷² Georges Lavaudant et Gabriel Monnet, *Théâtres/discours/images*, Revue publiée par le CDNA, Grenoble n°1, juillet 1977, cité par Jean Caune, *La Culture en action, de Vilar à Lang : le sens perdu*, op. cit, p. 259.

⁵⁷³ Jean-Pierre Vincent, « Le théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, op. cit., pp.84-85.

« une libération de forces [et] une addition de talents parfois [même] contradictoires⁵⁷⁴ » et ce, pour mettre en place « un art indépendant⁵⁷⁵. »

Dans la continuité des questionnements de mai 68, Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes se sont lancés dans des créations parfois même radicales⁵⁷⁶. Cette quête de la théâtralité leur avait permis, dès la première saison, de mettre « une distance [entre eux et le] pouvoir de l'institution⁵⁷⁷ » et d'interroger ainsi les notions de théâtre, de théâtralité et de représentation. C'est ainsi que la première saison a débuté avec un *Germinal* « polémique⁵⁷⁸ » qui a littéralement vidé le théâtre. Loin de l'idée qu'il se faisait d'une pièce de Zola, le spectateur s'est retrouvé face à « un spectacle sur la déception du spectaculaire⁵⁷⁹ » où des moments de la vie réelle tels que le silence, la gêne, l'attente, la tendresse... ont été mis en évidence sur scène. Pour ce spectateur habitué à ce qu'on lui serve une pièce à voir, les scènes choquent et dérangent. Dès la première saison, Jean-Pierre Vincent a donc posé les marques de ce qui allait devenir « un théâtre exemplaire⁵⁸⁰ » qui allait balayer les règles d'un théâtre institutionnel et agresser son spectateur. Tout au long de cette recherche, nous avons essayé de démontrer qu'avec « une politique anti-culturelle ou anti-pédagogique⁵⁸¹ », Jean-Pierre Vincent a cherché à « mettre à l'épreuve la représentation⁵⁸² » pour finalement réinventer le spectateur et l'expulser « hors de son alibi de spectateur⁵⁸³ ». Tandis que Bertolt Brecht parle de distanciation et qu'Antonin

⁵⁷⁴ *Op. cit.*, p. 84.

⁵⁷⁵ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, *op. cit.* p. 13.

⁵⁷⁶ *Op. cit.* p. 12.

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ Kiehl Roger, « Germinal, autour d'une polémique », *TNS Actualité*, n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 1.

⁵⁷⁹ Jean-Pierre Vincent, « Le théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, *op. cit.*, pp.85.

⁵⁸⁰ Jean-Pierre Vincent, « Un document exemplaire pour un théâtre exemplaire », *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸¹ Jean-Pierre Vincent, « Le théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, *op. cit.*, pp.86.

⁵⁸² André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, *op. cit.* p. 17.

⁵⁸³ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 84.

Artaud évoque le théâtre de la cruauté, Jacques Rancière défend la notion de « spectateur émancipé⁵⁸⁴ » qui, « comme l'élève ou le savant, observe, sélectionne, compare, interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux [pour] compose[r] son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁵⁸⁵. » De son côté, Carlos Tindemans affirme que « la perception est au fond un acte constructif plutôt qu'un acte réceptif ou simplement analytique [...]»⁵⁸⁶, cela signifie que la perception du spectateur est guidée par des motivations externes que ce soit la personnalité du spectateur, le culturel, le social, le politique... En ce sens, être assis et regarder une pièce ne signifie pas forcément que le spectateur est *passif* mais qu'il cherche « des points de reconnaissance [et] des connexions causales entre les événements », c'est-à-dire qu'il continue à réfléchir, à penser, à transformer ce que la scène lui offre à voir pour l'adapter à sa vie réelle. Pour le collectif du TNS, le spectateur assis tranquillement sur sa chaise ne pouvait être qu'un spectateur passif. Il leur fallait donc l'obliger à réfléchir sur sa position et sur le théâtre qui lui est proposé. Mais faut-il pour autant considérer le spectateur assis regardant la scène comme *passif* et le spectateur en mouvement comme *actif* ? Ou encore, considérer le spectateur du théâtre *dans les murs* comme un spectateur passif en opposition avec celui du théâtre *hors les murs* ? Nous avons essayé de démontrer que dans cette dualité il ne s'agissait pas de soustraire le spectateur de sa condition d'observateur mais plutôt de former une génération de spectateurs capables de réunir l'esprit critique et le plaisir.

Après le début d'une expérience *hors les murs* sous la direction d'André Engel, Jean-Pierre Vincent a repris certaines pièces classiques, du moins en apparence. *Le Misanthrope* et *Peines d'Amour Perdues* auraient pu

⁵⁸⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit.

⁵⁸⁵ *Id op. cit.*, p. 19

⁵⁸⁶ Carlos Tindemans, « L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques », in Gilbert Debusscher et Alain Van Crugten, *Théâtres de toujours d'Aristote à Kalisky, hommage à Paul Delsemme*, Édition de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, p. 53.

annoncer un retour à *la normale* avec des représentations conventionnelles qui auraient pu être pour le spectateur un moment de détente. À la place, ils ont cherché à interroger à la fois la dramaturgie et le spectateur pour anticiper la réaction de ce dernier et l'intégrer dans la pièce.

À travers ce théâtre qui « travaille sur l'essentiel⁵⁸⁷ », nous avons essayé de mettre en avant les dualités présentes dans les différentes créations du TNS. C'est ainsi que nous avons pu relever en premier les dualités entre le texte et le lieu — *Le Misanthrope* et *Peines d'Amour Perdues* — le vide et le plein — *Germinal*, *Le Misanthrope* et *Vichy-Fictions* — le réel et le fictif et le jeu de l'acteur et la dramaturgie — *Le Palais de Justice*, *Vichy-Fictions* et *Dernières Nouvelles de la Peste* —. Cette dualité apparaît lorsque le jeu des acteurs dépasse la dramaturgie jusqu'à confondre la réalité et le fictif comme dans la scène de complicité entre les Maheu, le jeu des avocats dans *Le Palais de Justice*, etc. Cela rend le spectateur dubitatif : est-ce le choix dramaturgique qui donne sens au jeu des acteurs ou est-ce le jeu des acteurs qui devient la dramaturgie de la pièce comme dans le cas de *Vichy-Fictions* ? D'autre part, dans les pièces *En Souffrance* et *La Table*, les acteurs ont refusé la dramaturgie pour souligner leur rejet de la forme institutionnelle du théâtre.

Rappelons aussi que dans la pièce *Baal* le metteur en scène a choisi d'utiliser l'espace présent plutôt que de créer un cadre scénographique pour la pièce. Ainsi le spectateur pouvait voir Baal regarder l'espace à travers de vraies fenêtres. Dans cette pièce, le réel et le fictif se confondent et le cadre *réel* de l'espace devient le cadre scénographique de la pièce.

D'autre part, utiliser un texte qui dénonce l'asservissement des classes dirigeantes et l'opposition au pouvoir dans un théâtre national représentatif de l'État et donc de ce même pouvoir, reste le meilleur exemple qui met en avant le conflit entre le texte et le lieu dans le TNS. C'est-à-dire qu'il y a une opposition entre le lieu de représentation et le sujet représenté. Dans l'exemple de *Vichy-Fictions* le vide de la scène contraste avec les longs monologues prononcés par les acteurs. Le texte remplit la scène et lui donne sens. Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'un vide

⁵⁸⁷ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, op. cit. p. 20.

scénique. Certes dans *Le Misanthrope* la scène vide contrastait avec le mur chargé de tableaux du XVII^e siècle, mais dans certains cas, comme dans la pièce *Le Palais de Justice*, il s'agissait d'un vide dramaturgique qui allait servir « la revendication d'une parole politique autre. »

Dans ces mises en scène « qui traqu[ent] la convention pour mieux la débusquer et qui [ont] fait de l'espace scénique l'espace mental de la pièce⁵⁸⁸ », le spectateur s'affiche comme le personnage principal d'une représentation où ses sens (l'ouïe et la vue) sont mis à contribution⁵⁸⁹.

À partir de cet instant, nous avons essayé de cerner la place accordée au spectateur qui, en plus de sa condition *naturelle* de spectateur, devient acteur et dramaturge de la pièce. Mais les pièces restent représentatives du tiraillement du collectif d'artistes entre l'envie de créer et les obligations d'une institution théâtrale. Cherchant alors à répondre à la question : comment faire encore du théâtre ? Le collectif d'artistes va se diriger vers le hors les murs.

Si pour André Gunthert « questionner le théâtre c'est aussi en sortir⁵⁹⁰ », le metteur en scène André Engel l'a expérimenté durant cinq saisons. Une fois la décision de sortir du théâtre en tant que bâtiment est prise, il a mis en place une expérience de la représentation durant laquelle chaque pièce allait questionner l'expérience individuelle du spectateur. Ainsi, de 1975 à 1981, il a offert aux spectateurs une série d'*O.T.N.I* basée sur la controverse et le voyage. Durant cette expérience, le spectateur devenait tour à tour, un voyageur attendant sur le quai l'arrivée du bateau durant la pièce de *Baal*, un juge statuant sur l'avenir des troubadours avec *Kafka*, *Théâtre-Complet*, l'invité d'une famille soviétique le temps d'*Un*

⁵⁸⁸ [Inconnu], « "Peines d'amour perdues" : Place à la jeunesse », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 04 février 1982, Archives du TNS.

⁵⁸⁹ Rappelons que les metteurs en scène refusaient de jouer des scènes qui leur étaient inconnues dans la vraie vie, comme le travail dans la mine et la révolte dans *Germinal*, la mort des partisans de Vichy... Ils se sont alors contentés parfois de chanter la scène et d'autres fois, la raconter par un tiers. Dans le cas de *Vichy-Fictions* ce sont les suicidés qui la racontent. Le spectateur est ainsi invité à chercher du regard ce qu'il doit voir et tendre l'oreille pour mieux entendre.

⁵⁹⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit., p. 20.*

Week-end à Yaïck et le complice du meurtre d'Achille dans *Penthésilée*. En emmenant le spectateur hors du cadre traditionnel du théâtre, André Engel et son scénographe Nicky Rieti ont cherché à redéfinir la relation entre « l'espace et la dramaturgie, [...] acteurs et spectateurs [et] spectacle et public⁵⁹¹. » Pour ce faire, Nicky Rieti a mis en place « des monstres⁵⁹² » qui ont transformé « une intervention extérieure d'artiste⁵⁹³ » en une « possibilité réelle : une réalité grotesque, innommable, peu probable mais, néanmoins, possible⁵⁹⁴. » Cela signifie que le spectateur s'est retrouvé plongé dans un espace qui avait « complètement brouillé les cloisonnements traditionnels du théâtre⁵⁹⁵ » pour faire de l'espace fictif un espace réel. Cette nouvelle façon de faire du théâtre avait permis la désacralisation de l'espace théâtral et de la place du spectateur mettant ainsi fin à ce qui semblait être « la passivité du public⁵⁹⁶. » Dès lors, le spectateur devenait partie intégrante des pièces proposées et participait même à leur création comme c'est le cas pour *Baal* et *Kafka, Théâtre-Complet*. En ce sens, en choisissant de *jouer le jeu* ou en rejetant toute implication, le spectateur complétait la pièce et lui donnait son caractère inédit. C'est ainsi qu'une même pièce changeait d'une représentation à une autre : quand certains acceptaient leur nouveau statut d'*acteur* et commandaient leur petit déjeuner à l'*Hôtel Moderne* ou sifflaient la vieille maltraitant l'orpheline dans *Kafka, Théâtre-Complet* ; d'autres avaient refusé de monter dans les bus.

Tout comme les pièces *dans les murs* de Jean-Pierre Vincent, la scénographie et les choix esthétiques des créations d'André Engel s'appuyaient essentiellement sur la remise en question de la relation

⁵⁹¹ Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public) », in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création, op. cit.*, p. 20.

⁵⁹² Nicky Rieti, « « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹³ *Op. cit.* p. 53

⁵⁹⁴ *Ibidem.*

⁵⁹⁵ *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁹⁶ Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public) », in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création, op. cit.* p. 20.

scène/salle. Ce « décloisonnement⁵⁹⁷ » a créé un corps à corps entre les acteurs et les spectateurs transformant ainsi la scène en un lieu de confrontation. En effet, à vouloir déplacer le spectateur, le faire participer, l'isoler... cela a créé un amalgame dans l'esprit du spectateur qui voyait dans ces déplacements, une agression et qui dans certains cas, n'a pas hésité à user de violence envers les acteurs. Durant cette recherche nous avons essayé de faire le lien entre la quête de la théâtralité et l'approche brechtienne. Même si Jean-Pierre Vincent n'ait voulu faire du Brecht, sa présence n'en reste pas moins ressentie dans les créations du TNS et principalement dans les pièces *hors les murs*. En effet, en faisant voyager le spectateur d'un bâtiment à un autre, en allant aux haras de Strasbourg, aux Entrepôts Geiner ou encore à un théâtre autre que le TNS, cela faisait sortir le spectateur de son cadre habituel de spectateur attendant passivement une scène de jeu. Dès lors, *le hors les murs* devenait une invitation au voyage à la fois physique et métaphysique. Durant ce voyage, le spectateur devenait un réfugié cherchant à fuir la salle au bord d'un bateau, un passager attendant l'arrivée de Godot, un voyageur prenant le bus... D'ailleurs en évoquant l'expérience d'A. Engel et de N. Rieti, Luc Boucris défend la thèse d'un paradoxe entre « [le] principe d'immersion et [celui] d'émersion, d'un renforcement du cadre (au sens large de milieu) et de subtiles ou violentes brisures du dit cadre⁵⁹⁸ » qui allaient à la fois intégrer le spectateur dans la fiction et le pousser à questionner ce théâtre qu'on leur donne à voir. Ainsi, en reliant le fictif au réel, le collectif du TNS désacralise le théâtre tel qu'il est connu rejoignant ainsi l'approche brechtienne et créant une nouvelle appropriation de la scène par le spectateur ; ce qui devrait l'encourager à réfléchir de lui-même.

Outre la notion de voyage, le choix des mises en scène s'approchait aussi de l'expérience brechtienne. En choisissant de mettre en scène la réalité,

⁵⁹⁷ Nicky Rieti, « « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁹⁸ Luc Boucris, « La réinvention permanente (du public) », in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, *op. cit.* p. 20.

Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes ont cherché à confondre le réel et le fictif à tel point que le spectateur s'est retrouvé dans une position de voyeur. Nous retrouvons cette notion dans presque la totalité des pièces étudiées. Le regard indiscret, placé derrière les fenêtres ou plongé dans l'intimité d'une famille, d'une affaire juridique... le spectateur devenait voyeur d'une réalité jusqu'alors obstruée. Fallait-il réagir ou se contenter de regarder la scène ? Après tout, c'est du théâtre ! Mais pouvait-il pour autant rester insensible devant une scène de violence ? De là une nouvelle notion était introduite, jusqu'alors méconnue des spectateurs : celle du refus⁵⁹⁹.

L'expérience *hors les murs* reste complémentaire aux créations de Jean-Pierre Vincent. L'un comme l'autre cherchait à répondre aux mêmes interrogations autour du théâtre et du spectateur : « Comment faire *encore une fois* théâtre ? Comment aller au plus loin si on est allé jusqu'au bout⁶⁰⁰ ? » Et pour quel spectateur ?

C'est ainsi qu'au fil des saisons nous avons pu relever que pour ce nouveau théâtre il fallait une nouvelle scénographie et une nouvelle dramaturgie. Nous avons alors essayé de démontrer que pour les pièces *dans les murs* comme pour les pièces *hors les murs*, le texte et le spectateur devenaient indissociable de la représentation. Dans cette duplicité entre le réel et le fictif, il fallait provoquer le spectateur pour finalement faire un théâtre radical. Désacraliser le théâtre et le cadre allait permettre aux nouveaux spectateurs d'avoir un regard critique et réfléchi sur son théâtre en premier lieu, et sur son monde en second lieu.

Mais avec *Penthésilée* André Engel a signé la fin de l'expérience *hors les murs* et le retour au bâtiment-théâtre.

⁵⁹⁹ La notion de refus englobe le rejet de la nouvelle disposition du théâtre avec l'absence du cadre traditionnel séparant la scène de la salle, le refus de son nouveau statut de spectateur-acteur-dramaturge, le refus du mythe, du texte, de sortir du théâtre, le refus du réalisme...

⁶⁰⁰ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 39.

Ce retour relevait essentiellement d'un besoin économique et budgétaire bien plus qu'un choix puisque les pièces *hors les murs* ne permettaient pas aux artistes de partir en tournée⁶⁰¹ et délimitaient le nombre de spectateurs présents à chaque représentation⁶⁰². En effet, comment rejouer *Baal* dans un autre endroit que les haras de Strasbourg quand celui-ci même fait partie intégrante de la pièce ? Ou encore, comment trouver un espace assez grand pour y recréer la ville de Yaïck ? De plus, les pièces *hors les murs* coûtaient cher au TNS et n'étaient pas assez rentables⁶⁰³. Malgré cet inconvénient, Jean-Pierre Vincent a choisi de soutenir leurs réalisations. Pour cet homme de théâtre, si le rapport dépenses-rendements de ces spectacles n'est pas très avantageux sur le plan financier, sur le plan créatif et culturel, ils sont emblématiques.

Cependant, pour combler le manque de rentabilité, trois situations se sont présentées à Jean-Pierre Vincent : Tout d'abord, il fallait avoir plus de subventions de l'État. Celles-ci allaient permettre « [d']abaisser le prix des places et de constituer des outils de travail, [et de] consolider l'avenir par la formation et la recherche⁶⁰⁴. » Ainsi, l'École Nationale Supérieure a été dotée d'une section *régie et décoration*, soit deux sections quasi inexistantes avant l'arrivée de Jean-Pierre Vincent. De plus, les subventions avaient permis l'ajustement des salaires selon les qualifications de chacun⁶⁰⁵. Cependant, faire appel à l'État pouvait sembler contradictoire quand on sait

⁶⁰¹ À titre d'exemple, durant la saison 76-77 la pièce *Le Misanthrope* a été représentée cinquante fois alors qu'*Un Week-end à Yaïck* seulement vingt-quatre fois. Cf. Annexe IV – 3. D'autre part, pour les pièces *hors les murs* (abstraction faite de *Penthésilée*) il y a eu plus de 20 000 spectateurs pour un total de 110 représentations alors que les quatre pièces *Germinal*, *Le Misanthrope*, *Forces Irlandaises* et *Andréa del Sarto* ont eu plus de 100 000 spectateurs pour un total de 146 représentations. In André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983)*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁰² La mise en scène de la pièce *Un Week-end à Yaïck* ne permettait pas d'accueillir plus de 240 spectateurs à la fois alors que la salle Koltès a elle seule, pouvait accueillir jusqu'à 470 spectateurs.

⁶⁰³ Le décor de *Baal* a coûté au TNS 110 000 francs, celui d'*Un Week-end à Yaïck* a coûté presque le double. In Jacques Blanc et Jean-Pierre Vincent, « TNS pourquoi comment, quelques notes et quelques chiffres », Dossier n°1, TNS Actualité supplément, Archives du TNS, p. 4, Cf. Annexe IV-2.

⁶⁰⁴ Jean-Pierre Vincent, *Une lutte pour le théâtre 1975 – 1979 – 19...*, pour Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication. » *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

que Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes ont cherché à contrer l'influence de l'État. Mais cela est bien loin de la réalité puisque nous nous retrouvons face à un trio artiste-État-spectateur où chacun a besoin de l'autre pour subsister. D'ailleurs le *Théâtre Information* définit cette relation comme suit :

« Le créateur a besoin de l'État en face du public, pour ne pas tomber dans l'esclavage du goût moyen du public, et du public contre l'État, ne serait-ce que pour obtenir des subsides.

L'État a besoin du créateur en face du public, pour assurer sa mission culturelle, et du public contre le créateur pour justifier ses contraintes, ses interdits éventuels.

Le public a besoin de l'État pour la défense des valeurs dominantes contre le créateur, et du créateur à cause du pouvoir de contestation pour la défense et la liberté contre l'État⁶⁰⁶. »

Il y avait donc un équilibre fragile entre ce trio. C'est-à-dire que même si le collectif d'artistes cherchait à s'éloigner de la normalisation et du pouvoir de l'État, il ne pouvait pour autant s'en défaire, du moins financièrement⁶⁰⁷.

La deuxième possibilité aurait été d'effectuer plus de tournées sur le plan national et international. Évidemment seules les pièces *dans les murs* auraient pu proposer cette solution. C'est-à-dire que pour pouvoir produire au TNS il fallait sortir de Strasbourg. Mais même cette solution représentait quelques inconvénients. Cela sous-entendait qu'il fallait un nombre plus élevé d'acteurs pour que lorsque certains partaient en tournée, les autres continuent de faire des représentations au TNS. En résumé, pour que les productions du théâtre puissent être rentables, il fallait réaliser des tournées qui, elles-mêmes, nécessitaient un budget encore plus élevé.

⁶⁰⁶ Théâtre Information UNESCO, cité par Jacques Blanc et Jean-Pierre Vincent, « TNS pourquoi comment, quelques notes et quelques chiffres », *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰⁷ En 1977 le TNS recevait presque 9 000 000 F de subvention de l'État et 400 000 F du Conseil Général du Bas-Rhin. Cet argent, ajouté aux 1 000 000 F de recette de cette année, permettait de financer l'école du TNS, de couvrir les frais administratifs et les frais engendrés par les créations. Cf. Annexe IV – 2.

La troisième solution aurait été de filmer les pièces *hors les murs* et idéalement, les diffuser à la télévision afin de toucher un maximum de spectateurs. Mais le théâtre filmé était loin des prérogatives de la télévision des années soixante-dix, quatre-vingts.

Finalement, durant huit saisons, les représentations du TNS avaient cherché à définir un nouveau spectateur pour un nouveau théâtre à la fois indépendant et politiquement engagé. Entre le refus radical de l'espace théâtral et le détournement du lieu, le spectateur s'est vu transporté dans un voyage fictif et réel. Dans l'illusion d'un théâtre éparpillé nous avons trouvé une équipe soudée où la diversité de chacun faisait la force de tout un collectif d'artistes. L'investissement de ces artistes avait alors donné vie à des œuvres originales et bouleversantes qui, plus de trente ans après, restent la référence d'une expérience théâtrale sur les plans scénographique et dramaturgique. Pour reprendre la conclusion d'André Gunthert :

« De *Germinal* à la dispersion finale, on a posé les jalons d'un théâtre à l'âge adulte. On n'affirmera pas que toutes les promesses ont été tenues, — l'institution a la vie dure ! Simplement, un *travail* s'est trouvé ici mis au centre. Si l'art n'est pas ce qui renforce les conformismes, celui-là a définitivement valeur d'engagement⁶⁰⁸. »

Dans ce théâtre qui se veut engagé, le collectif d'artistes gardait une totale liberté de création et de participation. Il aurait été intéressant d'accorder un peu plus d'intérêt au lien subsistant entre le travail de Klaus Michael Grüber et celui de Jean-Pierre Vincent puisque l'un et l'autre cherchaient à faire de la représentation théâtrale une expérience existentielle. D'autre part, nous aurions aimé nous intéresser un peu plus à la relation entre le théâtre et la peinture puisque la majeure partie de la scénographie des créations du TNS a été réalisée par des peintres et non des décorateurs. Un choix qui n'est pas fortuit !

POUR (NE PAS) CONCLURE ...

⁶⁰⁸ André Gunthert, *Le Voyage du TNS, (1975-1983), op. cit.*, p. 73.

« Nous n'étions plus dans une période où tout le monde avait tout vu, tout lu, tout su, dans une période d'inflation culturelle, mais au contraire dans une période en voie d'analphabétisation culturelle, un début de régression⁶⁰⁹. »

C'est ainsi que Jean-Pierre Vincent définit la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt. Il fallait redonner au théâtre sa part de radicalité et d'innovation. Mais cette expérience de la théâtralité reste liée à une période spécifique et une condition sociale et politique bien définie. Entre mai 68, la montée des institutions culturelles, le besoin de liberté... tout cela a contribué à la réussite de ces créations. Cependant, il nous semble qu'aujourd'hui, cette expérience n'aurait pas la même approche de la part du spectateur habitué de voir divers types de représentations que ce soit *dans les murs* ou *hors les murs*. Et si les créations du TNS ont permis de mettre en place une relation particulière entre le spectateur et l'acteur par l'illusion d'une participation, il ne faut pas oublier qu'elle n'est qu'un moyen parmi d'autres pour amener le spectateur hors de sa condition de simple spectateur et ceci étant, dans le but de l'initier à la critique et d'en faire un spectateur éclairé. Alors comment réussir à étonner un spectateur qui a tout vu ? Comment réussir à surprendre et susciter l'intérêt d'un spectateur habitué à vivre dans l'urgence du moment et dans un monde où l'informatique règne en maître ? Une certitude s'impose : il faut vivre avec son temps et mettre en place un théâtre aussi violent⁶¹⁰ que l'ont été les créations du TNS sous la direction de Jean-Pierre Vincent pour rompre, encore une fois, avec cette normalisation dans laquelle s'est inscrit le théâtre.

⁶⁰⁹ Jean-Pierre Vincent, « Le théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public », in Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, op. cit., p.88.

⁶¹⁰ Durant notre entretien, Jean-Pierre Vincent nous a parlé d'un projet sur lequel il travaillait en collaboration avec l'E.N.S.A.T.T (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lyon), Il s'agissait de mettre en scène les pièces de Marc Roberty d'une manière « très violente sur la mise en scène [...] qui va se déplacer dans plusieurs salles entraînant le public dans une drôle d'aventure. » Jean-Pierre Vincent, entretien réalisé par Hanène Othmani, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

1^{ÈRE} PARTIE : ESPACE ET SPECTATEUR**I. ARCHITECTURE ET SCÉNOGRAPHIE****OUVRAGES :**

- Bachelet Bernard, *L'Espace*, collection encyclopédique Que sais-je ? Édition Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- Boucris Luc et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume II. Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004.
- Boucris Luc, Jean-François Dusigne, Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*. Éditions l'Entretemps, Montpellier, 2010.
- Boucris Luc, *L'Espace en scène*, Édition Librairie théâtrale, Paris, 1993.
- Boucris Luc, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Édition l'Entretemps, Montpellier, 2009.
- Boucris Luc, Marcel Freydefont, Véronique Lemaire, Raymond Sarti (Ouvrage dirigé par), *Qu'est ce que la scénographie ? II. Pratiques et enseignements*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2013.
- Boucris Luc et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume I. Brouillages des frontières : une approche par la singularité*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2003.
- Chollet Pierre et Marcel Freydefont, *Les Lieux scéniques en France 1980-1995*, Édition Collection « Scéno+ », Paris, 1996.
- Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Édition Flammarion, Paris, 1993.
- Duvignaud Jean, *La Scène, le monde, sans relâche*. Édition Actes Sud, Paris, 2000.

- François Guy-Claude, *Construire pour le temps d'un regard*, Éditions Fage, Nantes, 2009.
- Freydefont Marcel (études réunies par), *Le Lieu, la scène, la salle, la ville*. Édition Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1997.
- Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie, Représentation de Lieu/Lieu de représentation*, Maison de la culture de Loire-Atlantique, Éditions Joca Seria, 2007.
- Konigson Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, C.N.R.S., Paris, 1975.
- Lahuerta Claire (textes réunis par), *L'Œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie*. Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2010.
- Leclerc Hélène, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Droz Éditeur, Paris, 1946.
- Lesage Daniel et Véronique Lemaire (Textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? I. Processus et paroles de scénographes*. Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012.
- Polieri Jacques, *Scénographie, théâtre cinéma, télévision*. Édition Jean Michel Place, Paris, 1990.
- Sonrel Pierre, *Traité de scénographie*, Édition Lieutier, Paris, 1956.
- Veinstein André, « Appia (Adolphe) 1862-1959 », in *Encyclopaedia Universalis, Volume 2*, Édition Encyclopaedia Universalis, Paris, 2008.
- Villiers André, *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, Éditeur, Paris, 1950.

ARTICLES :

- Bablet Denis, « Adolphe Apia, acteur, espace, lumière », *Revue Théâtre/Public*, n°27, *Scénographie*, juin 1979, pp.32-33.
- Bablet Denis, « Le lieu, la scénographie et le spectateur », *Revue Théâtre/Public* n°55, *Le Rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp. 18-21.

- Banu Georges, « Le scénographe : un plasticien qui doute », *Revue Alternatives Théâtrales* n°12, *Scénographie : images et lieux – Dossier coordonné par Georges Banu*, juillet 1982, pp. 61-63.
- Banu Georges, « Quatre scénographes : des mots et des images, Françoise Chevalier, Claude Lemaire, Jean-Paul Chambas, Yannis Kokkos », *Revue Alternatives Théâtrales* n°12, *Scénographie : images et lieux – Dossier coordonné par Georges Banu*, juillet 1982, pp. 5-15.
- Cherbuliez Victor, « Gotthold Éphraïm Lessing », *Revue Des Deux Mondes*, Volume 73, Édition Bureau de la revue des deux mondes, Paris, 1868, pp. 78-121.
- Chollet Jean, « Scénographie », [en ligne] Encyclopoedia Universalis, consulté le 25 décembre 2010, disponible sur www.universalis.fr.
- Collet Nicole (propos recueillis par), Michel Gladysky et Frank Thévenon (avec la collaboration de), « Entretien avec André Diot », *Revue Actualité de la scénographie*, n° 30, dossier éclairage 86, *La Technique au service du théâtre et du spectacle*, Paris, octobre-novembre-décembre 1986, pp. 40-45.
- Corvin Michel, « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Revue Travail Théâtral*, n°22, *Giorgio Strehler, Le Living Theatre, La troupe Z*, janvier-mars 1976, pp. 62-80.
- Denes Max, « La scénographie, un révélateur, entretien avec Denis Bablet », *Revue Théâtre/Public*, n°27, *Scénographie*, juin 1979, pp. 2-5.
- Dort Bernard, « Le lieu de la représentation épique », *Revue Travail Théâtral*, n°27, *L'espace de la représentation, Carmelo Bene à Gennevilliers, brecht, Le conteur*, 1977, pp. 25-50.
- François Guy-Claude, « Frontière », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume I : brouillages de frontières : une approche par la singularité*, Édition Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, pp. 108-121.

- Freydefont Marcel, « Est-ce bien son âge ? » in Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr (ouvrage coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, pp. 35-46.
- Guinebault Chantal, « Découvertes et limites », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume II, Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 100-106.
- Guinebault-Szlamowicz Chantal, « Son et scénographie, de la bande-son à l'espace théâtral », *Revue Théâtre/public*, n°199, *Le son du théâtre, II. Dire l'acoustique*, mars 2011, pp. 28-31.
- Piemme Jean-Marie, « Savoir et pouvoir : la mise en scène », », *Revue Travail Théâtral* n°31, *Hamlet-machine, Théâtre populaire, théâtre prolétarien, La lumière au théâtre*, avril-juin 1978, pp. 40-53.
- Raffaëlli Michel, « Un scénographe pourquoi faire ? » *Revue Théâtre/Public*, n°27, *Scénographie*, juin 1979, pp. 25-29.
- Rieti Nicky, « Scénographie, la force des lieux », *Revue Alternatives Théâtrales*, n°12, *Scénographie : Images et lieux. Dossier coordonné par Georges Banu*, juillet 1982, juillet 1982, pp. 49-53.
- Sonrel Pierre, « L'architecte de théâtre et la cité », in Denis Bablet, Jean Jacquot et Marcel Oddon (réunies et présentées par), *Le Lieu théâtral dans la société Moderne*, Édition Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969, pp. 73-76.

II. ART, THÉÂTRE ET THÉÂTRALITÉ

OUVRAGES :

- Abirached Robert, *La Décentralisation théâtrale 1. Le premier âge, 1945-1958*, Édition Actes Sud, Paris, 1992.
- Abirached Robert, *La Décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux 1959-1968*, Édition Actes Sud, Paris, 2005.
- Abirached Robert, *La Décentralisation théâtrale 3. 1968, le tournant*. Édition Actes Sud, Paris, 1993.

- Abirached Robert, *La Décentralisation théâtrale 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Édition Actes Sud, Paris, 2005.
- Added Serge, *Le Théâtre dans les années Vichy : 1940 – 1944*, Édition Ramsay, Paris, 1992.
- Amey Claude, Claudine Amiard-Chevrel, Odette Aslan, Georges Banu et all., *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome III Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie recherches*, Édition La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne 1978.
- Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Édition Gallimard, Paris, 1938.
- Bablet Denis, Jean Jacquot et Marcel Oddon (réunies et présentées par), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969.
- Banu Georges, Mark Blezinger, *Klaus Michael Grüber : il faut que le théâtre passe à travers les larmes*, Éditions du Regard, Académie expérimentale du théâtre, Festival d'automne, Paris, 1993.
- Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Édition Seuil, Paris, 2002.
- Benjamin Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, « Petite collection Maspero », Librairie François Maspero, Paris, 1969.
- Bersani Jacques, Michel Autrand, Jacques Lecarne et Bruno Vercier, *La Littérature en France depuis 1945*, Édition Bordas, Paris- Montréal, 1970.
- Bertolt Brecht, *Théâtre complet 1*, Édition L'Arche, Paris, 1974.
- Brecht Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Édition Gallimard, collection la Pléiade, 2000.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, Édition Seuil, Paris, 1972.
- Brook Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.
- Caune Jean, *La Culture en action, De Vilar à Lang : le sens perdu*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

- Charle Christophe, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Édition Albin Michel, Bibliothèque histoire, Paris, 2008.
- Chollet Jean et Marcel Freydefont, *Théâtres en ville, théâtres en vie, Conversations sur la mise en jeu des théâtres à l'italienne*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2000.
- Collaboration de la Fondation nationale des sciences politiques, *Colloque sur le gouvernement de Vichy et la révolution nationale, 1940-1942, Paris, 1970 : institutions et politiques*, Édition Armand Colin, Paris, 1972.
- Consolini Marco, *Théâtre populaire, 1953-1964, Histoire d'une revue engagée* (trad. De l'italien par Karin Wackers-Espinosa), Éditions de l'IMEC, collection « l'Édition contemporaine », Paris, 1998.
- Copeau Jacques, *Le Théâtre populaire*, Édition PUF, 1941.
- Copfermann Émile, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, Édition Maspero, Paris, 1965.
- Courcoult Jean-Luc, Odile Quirot et Michel Loulergue, *Royal de Luxe 1993-2001*, Édition Actes Sud, Paris, 2001.
- Couty Daniel et Alain Rey, *Le Théâtre*. Édition Bordas, Paris, 1980.
- Creton Laurent, Michael Palmer et Jean-Pierre Sarrazac (Dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*, Éditions Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- De Jomaron Jacqueline, *Le Théâtre en France, de la révolution à nos jours*, Édition Armand Colin, Paris, 1992.
- De Nussac Sylvie, *Théâtre Nanterre-Amandiers : les Années Chéreau 1982-1990*, coll. « Le spectateur français », Imprimerie Nationale, Paris, 1990.
- De Saint-Sorlin Desmarests, *Argument des visionnaires (1637), dans Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II, éd. J. cherer et J. Truchet, 1986.
- Debord Guy, *La Société du spectacle*, Édition Gallimard, Paris, 1967

- Debusscher Gilbert et Alain Van Crugten, *Théâtres de toujours d'Aristote à Kalisky, hommage à Paul Delsemme*, Édition de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983
- Dicale Bernard et Anne Gonon, *Oposito, l'art de la tribulation urbaine*, Éditions l'Entretemps, Montpellier, 2009.
- Diderot Denis, *Œuvres de Denis Diderot, Théâtre, Tome 4*, Édition Chez J.L.J. Brière, Libraire, Paris, 1821.
- Diderot Denis, *Paradoxe du comédien*, Édition Bordas, 1991.
- Diderot Denis, *Théâtre du XVIIIe siècle*, Édition Gallimard, Paris.
- Dort Bernard, *La Représentation émancipée*, Éditions Actes Sud, 1988.
- Dort Bernard, *Les Pouvoirs du théâtre*, Éditions Théâtrales, Paris, 1994.
- Dort Bernard, *Théâtre en jeu 1970 - 1978*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Dort Bernard, *Théâtre réel. Essai de critique 1967-1970*, Le Seuil, Paris, 1971.
- Dusigne Jean-François et Georges Banu, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XX^e siècle*, Éditions Théâtrales, Paris, 1997.
- Dussollier Claudine (collection dirigée par), *In Situ, voyages d'artistes européens*, Éditions L'Entretemps, Montpellier, 2006.
- Duvignaud Jean, *Les Ombres collectives : Sociologie du théâtre*, Éditions PUF, Paris, 1973
- Féral Josette, Jeannette Lailou Savona, Edward Walker et Odette Aslan, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Édition Hurtubise HMH, Ville de LaSalle, 1985.
- Féral Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Éditions l'Entretemps, Montpellier, 2011.
- Godard Colette, *Le Théâtre depuis 1968*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1980.
- Gontard Denis, *La Décentralisation théâtrale*, Édition Sedes, Paris, 1973.
- Grasset Jean-Paul, *La V^e République, Actes 2006*, Édition Canopé, CRDP, Bordeaux 2007.

- Guénoun Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées (politiques) du théâtre et de la philosophie*, Éditions Circé/Poche 21, série « penser le théâtre », Belfort, 1998.
- Gunthert André, *Le Voyage du T.N.S.*, Éditions Solin, Paris, 1983.
- Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, Édition Septentrion Presses Universitaires, Villeneuve d'Ascq, 2015, p. 179.
- Jourdheuil Jean, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, Édition Hachette Littérature, Paris, 1979.
- Jourdheuil Jean, *Un Théâtre du regard : Gilles Aillaud : le refus du pathos*, Édition Christian Bourgois éditeur, 2002.
- Lang Jack, *L'État et le théâtre*, Édition Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1968.
- Legrand Raphaëlle et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale*. CNRS Éditions, 2002.
- Leroy Dominique, *Économie des arts du spectacle vivant*, Édition l'Harmattan, Paris, 2000.
- Madral Philippe, *Le Théâtre hors les murs*, Édition Le Seuil, 1965.
- Meneghello Sarah, *Le Théâtre d'appartement, un théâtre de crise*, Édition L'Harmattan, Paris, 1999.
- Meyerhold Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, Tome I, 1891–1917*, Édition L'Âge d'Homme, Suisse, 1973.
- Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*. Éditions Septentrion, Presses Universitaires, Villeneuve-d'Ascq, 2000.
- Rabany Charles, *Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*, Édition Berger-Levrault et C^{ie}. Paris, 1896.
- Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, Édition l'Age d'Homme, Lausanne, 1979.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, réédition dans Œuvres complètes, Éditions Seuil, Paris, 1993
- Rolland Romain, *Le Théâtre du peuple*, Édition Complexe, Paris, 2003.

- Sabbattini Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Édition Ides et Calendes, Lausanne, 2015.
- Sarrazac Jean-Pierre et Catherine Naugrette (Sous la direction de), Ariane Martinez, Julie Valero et Jonathan Châtel (Assistés de), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007.
- Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, Édition Circé, Belfort, 1999.
- Talbot Armelle (Textes réunis par), *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien, retour sur les dramaturgies des années 1970*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2009.
- Théâtre du Soleil, *L'Âge d'or, première ébauche*, Édition Stock, 1975.
- Vendrix Philippe (sous la Direction de), *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Édition Mardaga, Liège, 1992.
- Verret Michel, *La Culture ouvrière*, Édition l'Harmattan, Paris, 1996.
- Viala Alain, *Histoire du théâtre*, Que sais-je ? Édition PUF, Paris, 2005.
- Vilar Jean, *De la tradition théâtrale*, coll. « Idées », Édition Gallimard, Paris, 1963.
- Vilar Jean, *Le Théâtre citoyen, une utopie d'après guerre*, Édition PUF, Paris, 1997.
- Vilar Jean, *Le Théâtre Service Public*, Édition Gallimard, Paris, 1986.
- Vincent Jean-Pierre, *Le Désordre des vivants, mes quarante-trois premières années de théâtre*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Collection mémoire(s), Besançon, 2002.
- 45. ص. 2000, دار الطبع الميزان، حدث أبو هريرة قال، [MESSADI Mahmoud, *Ainsi parlait Abou Houraïra*, Édition Dar Al Mizén, 2000, p. 45.]

ARTICLES :

- Abirached Robert, « COMMEDIA DELL'ARTE », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 5 décembre 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/commedia-dell-arte>

- Amitin Mark, « Le Living Theatre », *Revue Travail Théâtral* n°22 *Giorgio Strehler, Le living theatre, La troupe Z* janvier-mars 1976, pp. 33-53.
- Bablet Denis, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine, l'âge d'or », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil, février 1976*, pp. 91-107.
- Bablet Denis, « Rencontre avec Peter Brook », *Revue Travail Théâtral* n°10 *Rencontre avec Peter Brook, Trois expériences italiennes, Rôle social et rôle théâtral, Le pouvoir et le théâtre*, octobre-janvier 1973, pp. 9-29.
- Ballet-Baz Pierre, « Vers une normalisation de l'Action Culturelle », *Revue A.T.A.C.-Information*, n°101, avril 1979, pp. 6-9.
- Banu Georges, « Jean-Pierre Vincent : l'historique et l'humain », *Revue Travail Théâtral* n°18-19 *Le théâtre du soleil, L'âge d'or, Jeunes auteurs français, la pratique de Brook, théâtre Chicanos*, janvier-juin 1975, pp. 90-93.
- Blanc Jacques, « Pour une nouvelle Décentralisation », *Public* n°80, Dossier *Théâtre - décentralisation, État des lieux*, Paris, mars-avril 1988, pp. 78-79.
- Boucris Luc, « L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », *Revue Théâtre Public*, n°205, *Du Théâtral et du performatif*, juillet – septembre 2012, pp. 56-64.
- Copfermann Émile, « Entretien avec Ariane Mnouchkine 1789 », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil, février 1976*, p. 7-16.
- Copfermann Émile, « La décentralisation théâtrale », *Revue Travail Théâtral* n°17, *Les affaires de M, Michel Guy, TNP, Villeurbanne, Avignon, un théâtre de recherche*, octobre-décembre 1974, pp. 129-132.
- Crespin Michel, « conférence les Arts de la Rue contemporains ou la ville est une scène à 360° », du 18 novembre 2011, [en ligne] consulté le 28-04-2017, disponible sur www.mshe.univ-fcomte.fr/component/.../1931-michel-crespin-18-novembre-2011

- Darzacq Dominique (propos recueillis par), « Autour de la création, inventer la critique de notre temps », *Revue A.T.A.C.-Information*, n°103, juin-août 1979, pp.34-37.
- Dasté Jean, « Les risques d'une recentralisation », *Revue Théâtre/Public*, n°80, dossier *Théâtre - décentralisation, état des lieux*, Paris, mars-avril 1988, pp. 14-16.
- Dort Bernard, « Entre le passé et le futur », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial, Théâtre du Soleil*, février 1976, p. 141-147.
- Dort Bernard, « La traversée du désert », *Revue Théâtre/Public*, n°79, *Brecht, années 80*, janvier-février 1988, pp. 6-11.
- Ertel Évelyne, « Pour quel théâtre former des comédiens ? », *Revue OutreScène, L'école du TNS 1954-2006*, mai 2006, pp. 170-174.
- Ertel Évelyne, « Un acteur pour la décentralisation », *Revue OutreScène, L'école du TNS 1954-2006*, mai 2006, pp. 165-168.
- Even Martin, « L'action culturelle en procès », *Revue A.T.A.C.-Information*, n°101, avril 1979, pp. 3-6.
- Féral Josette, « Les paradoxes de la théâtralité », *Revue Théâtre/Public* n° 205, *Du Théâtre et du performatif*, juillet-septembre 2012, pp. 8-11.
- Godard Colette, « Vincent Jean-Pierre (1942-) », in Universalis éducation [en ligne], disponible sur www.encyclopaedia-universalis.fr, consulté le 18-02-2017.
- Gonon Anne, « Arts de la rue, envers du décor », *Revue Stradda, le magazine de la création Hors les murs*, n°6, octobre 2007, pp. 16-19.
- Groupe Réflex[e]. « La décentralisation culturelle pervertie », *Revue Cassandra, Supplément au numéro 52*, Paris, mars-avril 2006,
- Guillaumot Bernard, Denis Bablet, Lucien Marchal, Guy-Claude François, Yannis Kokkos, Ariane Mnouchkine et Jean-Marie Piemme (discussion) réuni par [Inconnu], « Débat (première journée – 2) Le lieu théâtral et la scénographie », *Revue Théâtre/Public*, n°55, *Le Rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp. 22-26.
- Guy Michel, « Les axes prioritaires de la politique », [en ligne] consulté le 22 janvier 2016, disponible sur www.culturecommunication.gouv.org

- Héliot Armelle et Pierre Laville, « Le théâtre et l'État, Robert Abirached, réconcilier », *Revue Acteurs* n°13, *Tennessee Williams, Russes : Boulgakov Dostoïevski, Gorki Tchekhov, Festival de Nancy, Le théâtre et l'État, Nouvelles de l'étranger*, mai-juin 1983, pp. 53-55.
- Ivernel Philippe, « L'esthétique de l'agitation », *Revue Théâtre/Public*, n°30, *Théâtre et culture populaire*, novembre-décembre 1979, pp. 22-23.
- Jourdeuil Jean, « L'action culturelle selon le P.S. », *Revue Travail Théâtral* n° 30, *Le tragique, La tragédie, Le politique*, janvier-mars 1978, pp. 90-95.
- Jourdeuil Jean, « Le théâtre comme institution d'État », *Revue Travail Théâtral* n°28-29, *Art d'avant-garde et Front populaire, Politique/création/économie, Ibsen ? Sémiologie, Le décorateur et le scénographe, Chéreau sur le "ring"*, juillet-décembre 1977, pp. 3-11.
- Lasalle Jacques, « La parole du texte », *Revue Travail Théâtral* n°28-29, *Art d'avant-garde et Front populaire, Politique/création/économie, Ibsen ? Sémiologie, Le décorateur et le scénographe, Chéreau sur le "ring"*, juillet-décembre 1977, pp. 86-90.
- Lerrant Jean-Jacques (débat dirigé par), « La décentralisation aujourd'hui », *Théâtre/Public*, n° 80, *dossier Théâtre - décentralisation, état des lieux*, Paris, mars-avril 1988, pp. 20-35.
- Loubes Olivier, « Jean Zay ou le destin brisé du front populaire », *Revue L'Histoire* n°309 mai 2006, p. 68.
- Maraini Dacia, « Existe-t-il un théâtre populaire ? », *Revue Travail Théâtral* n°10, *Rencontre avec Peter Brook, Trois expériences italiennes, Rôle social et rôle théâtral, Le pouvoir et le théâtre*, octobre-janvier 1973, pp. 31-38.
- Marcel Mathilde, « Arts de la rue : théâtralités en jeu » dossier Arts de la rue et dispositifs théâtraux hors cadre : quel rapport à la théâtralité ? *Revue Mememto HorsLesMurs*, septembre 2013, pp. 2-4.
- Million Martine, « Entretien avec Peter Brook, le sens d'une recherche », *Revue Travail Théâtral* n° 18-19, *Le théâtre du soleil*,

L'âge d'or, Jeunes auteurs français, la pratique de Brook, théâtre Chicanos, janvier-juin 1975, pp. 86-90.

- Mounier Catherine, « Le théâtre du Soleil et les règles du jeu », *Revue Travail Théâtral, numéro spécial Théâtre du Soleil*, février 1976, 126-128.
- Pavis Patrice, « Du texte à la scène, un enfantement difficile », *Revue Théâtre/Public*, n° 79, Brecht, années 80, janvier 1988, pp. 27 – 35.
- Plassard Didier, « Des théâtres de papier : quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », *Revue Théâtre/Public* n°205, *Du Théâtre et du performatif*, juillet-septembre 2012, pp.66-73.
- Poulet Jacques, « Vers un théâtre exemplaire », entretien avec J.-P. Vincent, *France-Nouvelle* du 28 avril-4 mai 1979, pp. 44-47.
- Rigaud Jacques, « Jean-Pierre Vincent, la Première subvention », *Revue Comédie Française*, numéro double n°121-122, septembre-octobre 1983, pp. 12-18.
- Rigaud Jacques, « Jean-Pierre Vincent, un parcours », *Revue Comédie Française*, numéro double n°121-122, septembre-octobre 1983, pp. 9-12.
- Rimoux Alain, « Les comédiens dans la production théâtrales – suite », *Revue Théâtre/Public* n°16-17, *Théâtre, Politique, démocratie*, juin 1977, pp. 64-65.
- Ruby Christian, « L'art public : entre spectacle (de rue) et spectaculaire », *Circostrada Network, Hors les Murs*, septembre 2008, pp. 9-11.
- Vincent Jean-Pierre et Jacques Blanc, « Les quilles de la décentralisation », *Revue Théâtre/Public* n°10, ... *et maintenant M. Brecht, quelle est votre occupation ?*, avril 1976, pp. 9-13.
- Vincent Jean-Pierre et Jacques Blanc, « Sur le théâtre, public et la société », *Revue Théâtre/Public* n°19, *Théâtre et public, Angleterre, Italie, Japon, URSS, Les Burgraves*, janvier 1978, pp. 6-11.

- Vincent Jean-Pierre, « Devant " le français" », *Revue Comédie Française*, numéro double n°121-122, septembre-octobre 1983, pp. 3-7.
- Vincent Jean-Pierre, « Méthodes de travail de metteurs en scène, Jean-Pierre Vincent», *Revue Entrée Libre II, Théâtre – Danse*, n°2, été-automne 1977, pp. 13-15.
- Vincent Jean-Pierre, « Un document exemplaire. Pour un théâtre exemplaire », *Revue A.T.A.C.-Information*, n°103, juin-août 1979, pp. 40-44.
- Wicker Antoine, « La première institution », *Revue Comédie Française*, numéro double n°121-122, septembre-octobre 1983, pp. 19-21.

III. LE SPECTATEUR

OUVRAGES :

- Caune Jean, *Acteur-spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Librairie Nizet, 1996.
- De Laudun D'Aigaliers Pierre, *L'art poétique françois*, Édition Anthoine Du Brueil, Paris, 1598, In *GALLICA collection : Archives de la linguistique française*, [en ligne] Disponible sur www.gallica.fr, consulté le 16/10/2014.
- Descotes Maurice, *Le Public et son histoire*. Éditions Presses Universitaires de France, 1964.
- Dort Bernard : *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*. Édition P.O.L., Paris, 1995.
- Hunkeler Thomas, Corinne Fournier Kiss et Ariane Lüthi (éd.) : *Place au public, les spectateurs du théâtre contemporain*. Édition MetisPresses, Genève 2008.
- Juvet Louis et Fabrice Lucchini, *Le Comédien désincarné*, Édition Flammarion, Paris, 2013.
- Louvat-Molozay Bénédicte et Franck Salaiün (textes réunis par), *Le Spectateur du théâtre à l'âge classique (XVIIe XVIIIe siècles)*, Édition l'Entretemps, Montpellier, 2008.

- Mervant-Roux Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur, une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Édition L'Harmattan, Paris, 2006.
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, Paris 1998.
- Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Paris, 2008.
- Ruby Christian, *La Figure du spectateur*, Édition Armand Colin, Paris 2012.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Édition Belin, Paris, 1996.

ARTICLES :

- Boal Augusto, Anne Ubersfeld, Bernard Sobel et Denis Bablet, « Discussion du colloque : le rôle du spectateur », *Revue Théâtre/Public* n°55, *Le rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp. 60-63.
- Boucris Luc, « La réinvention permanente (du public) », in (dir) L. Boucris, J-F. Dusigne et R. Fohr, *Scénographie, 40 ans de création*, Édition L'Entretemps, Montpellier, 2010.
- Boucris Luc, « public ou spectateurs ? essai sur les transformations contemporaines de la notion de public » in Bénédicte Louvat-Molozay et Franc Salaün (sous la direction de), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique*, Édition l'Entretemps, Montpellier, 2008, p. 11-19.
- Dort Bernard, « Le spectateur comme personnage central », *Revue Théâtre/Public* n°78, *Festival d'automne à Paris 1987*, novembre-décembre 1987, pp. 129-135.
- Gonon Anne, « En rue, acteurs et spectateurs en pleine lumière », *Revue Ligeia, dossiers sur l'art, Art et Frontalité, scène, peinture, performance*, 21^e année, n°81-82-83-84, pp. 198-202.
- Gonon Anne, « Spectator in fabula – ce que le théâtre de rue fait aux spectateurs », *Revue Circostrada Network, Hors les Murs*, septembre 2008, pp. 6-8.

- Gourdon Anne-Marie, « Le public de théâtre et sa perception » *Revue Théâtre/Public*, n° 55, Le Rôle du spectateur, janvier-février 1984, pp.7-9.
- Jourdeuil Jean, « Une utopie raisonnable : Le spectateur - spectateur », *Revue Théâtre/Public* n°55, *Le rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp. 38-39.
- Mignon Paul-Louis (débat dirigé par), « Le théâtre et son public », *Revue Théâtre/Public*, n°80, *Dossier Théâtre – décentralisation, état des lieux*, mars-avril 1988, pp. 36-56.
- Piemme Jean-Marie, « Du spectateur idéal », *Revue Théâtre/Public*, n° 55, *Le Rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp.50-51.
- Ubersfeld Anne, « Apprentissage et liberté », *Revue Théâtre/Public*, n° 55, *Le Rôle du spectateur*, janvier-février 1984, pp. 28-29.
- Ubersfeld Anne, « Théâtre et public, la liberté du spectateur », *Revue Théâtre/Public* n°16-17, *Théâtre, Politique, démocratie*, juin 1977, pp. 6-9.
- Sarti Raymond, « Le Regard voyageur », in Luc Boucris et Marcel Freydefont (Textes réunis par), *Arts de la scène, scène des arts, Volume II, Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, Édition Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 48-52.

2^{ÈME} PARTIE : LE TNS ET SES REPRÉSENTATIONS

I. LES ŒUVRES ÉTUDIÉES

- Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1952.
- De Vigny Alfred, *Chatterton, quitte pour la peur*, Éditions GF Flammarion, Paris, 1968.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.
- Janouch Gustav, *Kafka m'a dit, notes et souvenirs*, Éditions Calmann-Lévy, 1952.
- Kafka Franz et Alexandre Vialatte (traduit de l'allemand par), *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Édition Gallimard, Paris, 1966.

- Kleist Heinrich Von, *Épigramme pour Penthésilée*, Édition Phöbus, 1808.
- Molière, *Le Misanthrope*, préface de Jean-Pierre Vincent, commentaires et notes de Michel Autrand, Éditions Le Livre de poche, Paris, 1986.
- Müller Heiner, « *Hamlet-machine* » *Mauser : précédé de « Mauser » et autres pièces*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler, Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- O'Casey Sean, *Théâtre, Tome II, La Charrue et les étoiles, On attend un Évêque Paiement à vue*, Paris, 1960.
- O'Casey Sean, *Théâtre, Tome III L'Ombre d'un franc-tireur, Les Tambours du Père Ned, Le Dispensaire*, Édition L'Arche, Paris, 1961.
- Shakespeare, *Les Deux gentilshommes de Vérone, La mégère apprivoisée, peines d'amour perdues*, Éditions GF Flammarion, Paris, 1965.
- Sophocle, *Théâtre complet, Ajax, Antigone Électre, Oedipe roi, les trachiniennes, Philoctète, Oedipe à Colone, les limiers*, Éditions Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- Zola, *Germinal*, préface d'André Wurmser, Éditions Gallimard, Paris, 1978.

II. LE TNS : PIÈCES ET DIRECTION

OUVRAGES :

- Chartreux Bernard, *Dernières nouvelles de la Peste*, Éditions Edilig, Collection Théâtrales, Paris, 1983.
- Chartreux Bernard, *Violences à Vichy*, Éditions Stock/Théâtre ouvert, Paris, 1980.
- Déprats Jean-Michel (Texte français de), *Peines d'amour perdues – Shakespeare*, Édition Presses de l'IREG à Strasbourg, 1982.
- Deutsch Michel, *Convoi*, Éditions Stock/Théâtre Ouvert, 1980, Paris.
- Deutsch Michel, *Dimanche, Ruines*, Édition Théâtre Ouvert Stock, 1974.

- Didi-Hubermann Georges, *Mémoire de la peste*, Édition Christian Bourgois, Paris, 1983.
- Engel André, Bernard Pautrat, Jacques Blanc et René Fugler, *Penthésilée*, Édition Presses de l'IREG à Strasbourg, 1981.
- Engel André, Bernard Pautrat, Nicky Rieti, André Rodeghiero, Sabine Strosser, *Sur les pas de Serge Essenine*, Édition T.N.S, presses de l'IREG, Strasbourg, 1977.
- Mergnat Alain, « Fragments sur "dimanche" », », *Revue Travail Théâtral* n°31, *Hamlet-machine, Théâtre populaire, théâtre prolétarien, La lumière au théâtre*, avril-juin 1978, pp. 38-39.
- Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Édition Bibliothèque-charpentier, Paris, 1902, p. 43, [en ligne] in www.gallica.bnf.fr consulté le 09/01//2017.
- Vincent Jean-Pierre, « Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux de Molière », octobre 1978.
- Vincent Jean-Pierre, Daniel Lindenberg, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Dominique Muller, *Germinal, projet sur roman*, Éditions Christian Bourgois, Paris, 1975.
- Vincent Jean-Pierre, Peter Szondi, Daniel Lindenberg, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Paul Guérin, Roland Recht (collectif) ; *Alceste et l'absolutisme, essais de dramaturgie sur le Misanthrope*, Éditions Galilée, 1977. (épuisé)

ARTICLES :

- Asselin Philippe, « Oratorio pour Zola », *Revue Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 678, octobre 1985, pp. 17-23.
- Banu Georges « L'épreuve par *Penthésilée* », *Journal du Théâtre de Chaillot*, n°4, février 1982, p. 6 [page unique].
- Becker Colette, « *Germinal* roman populaire ? Aspects de la genèse », *Revue Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 678, octobre 1985, pp. 34-41.
- Bittendiebel France, « Jean-Pierre Vincent, directeur du TNS : Trois ans de plus... », *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 27 février 1981.

- Blanc Jacques, « La domestication de la vie », *TNS Actualité* n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 4 [page unique]
- Brecht Bertolt, « Baal », [Version numérique] *Revue L'Arche éditeur*, 1956, pp. 10-13.
- ChambasJean-Paul, « Une nature qui ressemble à sa peinture », propos recueillis par Colette Godard, *Revue A.T.A.C.-Informations* n° 99, janvier 1979, pp. 28-33.
- Chanilleau Adèle (propos recueillis par), « Jean-Pierre Vincent, Mettre en scène en tant qu'homme ? », *Revue OutreScène* n° 9, mai 2007, pp. 107-109.
- Chartreux Bernard, « Hommage au stylo Mont Blanc », *L'Annuel du Théâtre* n°1, saison 1981-1982, pp. 18-22.
- Chartreux Bernard, *Le Palais de Justice (remake)*, Archives numériques du TNS, pp. 1-2, [en ligne] consulté le 20-05-2014, disponible sur <http://www.tns.fr/archives-numeriques>.
- Cohendy Gérard, Georges Didi-Hubermann, André Engel, Jean Haas, Bernard Pautrat et Niccolo Rieti, *Au Haras de Strasbourg par le théâtre National de Strasbourg*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, 1976, p.p. 9-15
- Colette Godard, « La mise en scène du spectateur », *Quotidien Le Monde*, du 15 mars 1979, page unique.
- Daubenton Annie, « Kafka », *Les Nouvelles Littéraires*, 8-15 mars 1979, pp. 2-4.
- Denes Max (propos recueillis par), « La paix totale, entretien avec Jean-Pierre Vincent », retranscrits par Catherine Ferval, *Revue Théâtre Public* n°34-35, *Le Théâtre de marionnettes, La formation de l'acteur*, août-septembre 1980, pp. 30-34.
- Denes Max, « Kafka, Théâtre-Complet, entretien avec André Engel », *Revue Théâtre/Public* n°27, *Scénographie*, juin 1979, pp. 6-10.
- Deutsch Michel, « Dimanche : une tragédie moderne ? », entretien avec Michel Deutsch, Alain Mergnat, J.-P ; Renault, *Revue Travail Théâtral* n°31, *Hamlet-Machine, Théâtre populaire, Théâtre prolétarien, la lumière au théâtre*, avril-juin 1978, pp. 34-37.

- Deutsch Michel, Paul Guérin, « "La Table", connexion », *Revue Travail Théâtral* n°31, *Hamlet-machine, Théâtre populaire, théâtre prolétarien, La lumière au théâtre*, avril-juin 1978, pp. 13-21.
- Dort Bernard, « Baal ou l'impossible voyage », *Revue Travail Théâtral*, n°24-25, *Stein à Berlin, Vincent à Strasbourg, Bayen à Toulouse, Au quotidien à l'histoire, dramaturgies françaises*, juillet-décembre 1976, pp. 66-70.
- Dort Bernard, « Germinal, d'après Émile Zola, au Théâtre national de Strasbourg, à la recherche de Germinal », *Revue Travail Théâtral*, n°22, *Giorgio Strehler, Le living theatre, la troupe Z*, janvier-mars 1976, pp. 90-95.
- Dort Bernard, « L'écart du quotidien », *Revue Travail Théâtral*, n° 24-25, *Stein à Berlin, Vincent à Strasbourg, Bayen à Toulouse, Au quotidien à l'histoire, dramaturgies françaises*, juillet-décembre 1976, pp. 75-77.
- Dumur Guy, « Hors les genres, hors les murs, les allers-retours de la réalité », *Revue Acteurs*, n°6, *Ronconi, Barba, Engel, Caven, Jeunes années, La comédie française, La troupe, Marie Tudor, Yvonne, Les corbeaux, Les métiers*, juin 1982, pp.16-18.
- Engel André et Bernard Pautrat, « Itinéraire de Baal », entretien de Christine Fouché, *Revue Travail Théâtral* n°24-25, *Stein à Berlin, Vincent à Strasbourg, Bayen à Toulouse, Au quotidien à l'histoire, dramaturgies françaises*, juillet-décembre 1976, pp. 70-74.
- Engel André et Nicky Rieti, « Baal à Strasbourg », *Revue Théâtre/Public* n°10, ... *et maintenant Mr Brecht, quelle est votre occupation ?*, mars 1977, pp. 16-20.
- Engel André, [débat] « L'image dans le langage théâtral », Retranscrit par Michèle Raoul-Davis, présent au débat : Raymonde Temkine, Bruno Bayen, Catherine Dasté, André Engel, Pierre Friloux, Jacques Lassalle, Bernard Sobel, Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver, Anne Ubersfeld, Guy Olivier, Jean-Paul Chambas Lucio Fanti, Titina Maselli, Yannis Kokkos, Bérangère Bonvoisin,

Bernard Pautrat, *Revue Théâtre/Public*, n°32, *Théâtre, image, photographie*, mars-avril 1980, pp. 6-17.

- Engel André, « S'halluciner sur le réel, 8 propositions pour le spectacle », *note dramaturgique* in Archives TNS, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, juin 1977, [Absence de pagination].
- Fouché Christine, « Germinal, d'après Émile Zola, au Théâtre national de Strasbourg, une économie de l'hésitation », *Revue Travail Théâtral*, n° 22, *Giorgio Strehler, Le living theater, la troupe Z*, janvier-mars 1976, pp. 84-90.
- Fouché-Friedel Christine, « L'écriture théâtrale au T.N.S », *Alternatives Théâtrales* n°3, *L'Écriture au théâtre*, février 1980, pp. 14-21.
- Foucher Michèle « La Table de et par Michèle Foucher en collaboration avec Denis Péron, Yolande Marzolff », TNS Actualité, n°33, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1979, pp. 6-11.
- Gastellier Fabian, « Le Palais de Justice à l'Odéon », *Revue Acteurs*, n°2, *Baba, Richard II, Carmen, Dame chez Maxim, Le Théâtre de Poche, Les théâtres privés, Bernard Blier, Michèle Morgan*, février 1982, pp. 37-38.
- Girault Alain, « Deux Timon d'Athènes », *Revue Théâtre/Public* n° 5-6, *Texte et théâtralité, Mnouchkine, Seid / Hermon*, juin- juillet – aout 1975, pp. 13-16.
- Godard Colette, « "Andrea Del Sarto" au Théâtre National de Strasbourg : Les années 1833 », *Revue A.T.A.C.-Information*, n°101, avril 1979, pp. 19-20.
- Godard Colette, « "Vichy fictions" à Nanterre, résister à la course folle du monde », *Le Monde* le 15/10/1980
- Guilbert Hervé, « Baal », *Quotidien Le Monde*, 11 mai 1982, [en ligne] consulté le 18-03-2011, disponible sur www.lemonde.fr
- Jourdheuil Jean, « Chatterton, osons regarder de ce côté-ci du miroir », *Revue Atac Informations*, n° 80, *Un Auteur qui ne veut plus être à l'essai*, novembre 1976, pp. 29- 31.
- Jourdheuil Jean, « Kafka, Théâtre complet », *Revue Alternatives Théâtrales* n°1, *Aspects du théâtre contemporain en Europe (1)*, juillet 1979, pp. 24-29.
- Jourdheuil Jean, « Penthésilée ou le deuil du tragique », *Revue Théâtre/Public* n° 57, *Heinrich Von Kleist*, mai-juin 1984, pp. 28-32.

- Lassalle Jacques, « Un espace d'interrogation et de convivialité », *Revue Théâtre/Public*, n°56, 1^{er} trimestre 1984, pp. 37-43.
- Le Blond-Zola Jean-Claude, « Germinal intime », *Revue Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 678, *Zola, Germinal*, octobre 1985, pp. 7-11.
- Magris Claudio, Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, « Un Écrivain laconique et terrible, une conversation autour d'Ibsen », *Revue OutreScène* n° 2, mars 2003, pp. 7-15.
- Mannoni Gérard, « Jadis et la guerre : des personnages en quête de mémoire », *Le Quotidien*, Paris, le 14/10/1980.
- MOREL Pierre, « Zola " à cou tordu" », *Revue Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 678, *Zola, Germinal*, octobre 1985, pp. 54-59.
- Moussaron Jean-Pierre, « Sur la mise en scène (et le texte) de Hölderlin : l'"Antigone" de Sophocle », *Revue Travail Théâtral* n°32-33, *Sartre/Einstein, Caen, La fin des certitudes, Kateb Yacine/Heiner Müller*, janvier 1980, pp. 18-30.
- Ory Pascal, « "Vichy fictions" à Nanterre... Quand le théâtre se penche sur la collaboration », *Les Nouvelles Littéraires*, le 23/10/1980.
- Paraf Pierre, « De Germinal à Travail », *Revue Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 678, *Zola, Germinal*, octobre 1985, pp. 11-16.
- Pascaud Fabienne, « Au T.N.S une comédienne, un dramaturge, Evelyne Didi, des projets aventureux », *Revue Acteurs*, n°4, *incendie, Portraits d'acteurs, Le songe d'une nuit d'été, Pina Bausch, Les Fédérés, Living Theatre, Les troupes : TNS – TNP – TNM – Cartoucherie...*, avril 1982, pp. 41-42.
- Pascaud fabienne, « Au T.N.S une comédienne, un dramaturge, Michel Deutsch cultive l'archaïsme », *Revue Acteurs*, n°4, *incendie, Portraits d'acteurs, Le songe d'une nuit d'été, Pina Bausch, Les Fédérés, Living Theatre, Les troupes : TNS – TNP – TNM – Cartoucherie...*, avril 1982, p. 42, [page unique]
- Pascaud Fabienne, « Les Déballages de Jean-Pierre Vincent », *Télérama*, le 15/10/1980.

- Piemme Jean-Marie, « Entretien avec Jean-Pierre Vincent », *Alternatives Théâtrales, acte théâtral, images du vivant*, n°19, juillet 1984, pp. 55-56.
- Raoul-Davis Michèle (propos recueillis par) « Un Week-end à Yaïck, entretien avec André Engel et Bernard Pautrat », *Revue Théâtre/Public* n°16-17, *Théâtre, politique, démocratie*, juin 1977, pp. 11-15.
- Sandier Gilles, « "Vichy fictions" de Bernard Chartreux, Encore la nouvelle scolastique théâtrale », *Le Matin*, Paris, le 21/10/1980.
- Sandoz Gilles, « La fascination des savoirs fictifs, entretiens avec Bernard Chartreux », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *Pouvoirs et Langages*, Avignon 83, juillet-octobre 1983, pp. 25-28.
- Sarrazac Jean-Pierre, « L'Écriture au présent », *Revue Travail Théâtral* n° 24-25, *Stein à Berlin, Vincent à Strasbourg, Bayen à Toulouse, Au quotidien à l'histoire, Dramaturgies françaises*, juillet-décembre 1976, pp. 82-102.
- Strosser Sabine et Bernard Chartreux, « Dernières nouvelles de la peste, TNS mai 83 », *Revue Théâtre/public* n°52-53, *Pouvoirs et Langages*, Avignon 83, juillet-octobre 1983, pp. 29-35.
- Ubersfeld Anne, « Les pièges de l'antinaturalisme. Un livre à vue et Palais de la guérison, de Sean O'Casey », *Revue Travail Théâtral* n° 31, *Hamlet-Machine, Théâtre populaire, Théâtre prolétarien, la lumière au théâtre*, avril-juin 1978, pp. 133-134.
- Vincent Jean-Pierre et Jacques Blanc, « Utopie et utopie », *TNS Actualité* n°35, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, novembre 1979, p. 1 [page unique]
- Vincent Jean-Pierre et Jean-Michel Déprats, « Un théâtre de l'écoute, entretien avec Jean-Pierre Vincent », *Revue Théâtre Public* n° 46-47, *Shakespeare 1982, La formation du comédien, URSS 1932-1982*, juillet-octobre 1982, pp. 19-22.
- Vincent Jean-Pierre, « Une double création du Théâtre national de Strasbourg : Vichy Fiction », *Revue ATAC-Information* n°108, mars 1980, pp. 24-25.

ENTRETIEN

- Entretien avec Jean-Pierre Vincent, propos recueillis par Hanène Othmani le 16 mars 2012.
- Entretien avec Mohamed Kaouti, propos recueillis par Hanène Othmani le 12 octobre 2016.

3^{ÈME} PARTIE : GÉNÉRALITÉ

I. UTILISATION PONCTUELLE

OUVRAGES :

- Bachelard Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Édition José Corti, 1948,
- Boileau Nicolas, *Art poétique*, Édition P. J. De Mat, imprimeur de l'Académie Royale, 1817.
- Chassignet Jean Baptiste, *Le Mépris de la vie et Consolation contre la mort*, Édition critique d'après l'original de 1594 par Hans-Joachim Lope, Libraire Minard, Paris, 1967.
- Dasté Jean, *Les Écrivains face à l'histoire de France 1920-1996 ; actes du colloque organisé à la bibliothèque publique d'information, le 22 mars 1997, en relation avec le parcours littéraire de l'exposition Face à l'histoire*, Édition Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1998.
- David Friedrich Caspar et Laure Cahen-Maurel, *En contemplant une collection de peintures*, Édition J. Corti, Paris, 2011.
- De Graaff Frances, *Serge Essénine (1895-1925) : sa vie et son œuvre*, Édition E.J. Brill, Leyde 1933.
- Hippocrate, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1970.
- Jordan Benoît, *Histoire de Strasbourg*, Éditions Jean-Paul Gisserot, France, 2006.
- Montesquieu et Victor Goldschmidt, *L'Esprit des lois*, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1979.
- Musset Alfred, *Les Œuvres d'Alfred de Musset*, Édition charpentier éditeur, 1867.

- Piton Fred, *Strasbourg illustré, panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et de ses environs*, Tome 1, promenades dans la ville, Bale, Librairie Neukirch, 1855.
- Portal Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*. [version numérique] Édition Treuttel et Würtz, 1837.
- *Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946*, [en ligne] consulté le 27 mars 2016, disponible sur www.legifrance.gouv.fr
- Rieger Théodore et Georges Fossel, *Strasbourg 2000 ans d'art et d'histoire*, Éditions De La Nuée Bleue, 1987.
- Rousseau Jean-Jacques, *Œuvres complètes de J.J. Rousseau, Tome cinquième, 1^{ère} partie*. [version numérique] Édition, A. Berlin, 1817.
- Sarthou Jacques, *Statuts de la société anonyme du Théâtre Gémier*, don 1994 D9409/05, Département Arts du Spectacle, Bibliothèque Nationale de France
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Édition Gallimard, 1948.
- Virgile, *Énéide, VI, 268-281*, [en ligne] consulté le 28/01/2014, disponible sur www.remacl.org.
- Voltaire et Pierre Frantz, *Zaïre*, Édition Gallimard, Paris, 2016.
- Voltaire, Chistiane Mevaud et Andrew Brown, *Les Œuvres complètes de Voltaire, Dictionnaire philosophique*, Édition Voltaire Foundation, Oxford, 1994.
- Weissgerber Jean (sous la direction de), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle : Volume II, Théorie*, Édition John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1986.

AUTRES :

- Guichonnet Paul, « Risorgimento », In *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 05 décembre 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/risorgimento>.
- Mnouchkine Ariane, *Une chambre en Inde*, représentation du 06 novembre 2016, Paris, La Cartoucherie, Théâtre du Soleil.
- Pétain Philippe, *Discours du 25 juin 1940*, [en ligne] consulté le 15-12-2015, disponible sur www.marechal-petain.com.

- Sarkozy Nicolas, *[sans titre]*, [en ligne] consulté le 15-01-14, disponible sur www.elysee.fr.
- UNESCO, « L'industrie culturelle », définition datant de 2009, [en ligne] consultée le 18/03/2012, disponible sur www.unesco.org.

II. ARCHIVES

A. ARCHIVES DU TNS

ARTICLES :

- [Inconnu] « Histoire du TNS », Archives du TNS, [en ligne] consulté le 17-02-2017, disponible sur www.tns.fr/sites/default/files/document/005-le%20lieu_LOW.pdf.
- [Inconnu], « Dernières nouvelles de la peste, sur les pas de Daniel de Foe », *Quotidien Dauphine Libéré*, Grenoble, 23 juillet 1983.
- [Inconnu], « Dernières nouvelles de la Peste, Une bataille homérique », *L'Union*, Reims, 23 juillet 1983.
- [Inconnu], « Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux nous parlent des "Dernières nouvelles de la peste" », *Quotidien, La Marseillaise*, Marseille, 6 juillet 1983.
- [Inconnu], « La conférence sur la sécurité et la coopération en Europe, 1973 ».
- [Inconnu], « Les Directeurs du TNS depuis 1964 », Archives du TNS, [en ligne] consulté le 17/01/2010, disponible sur www.concours.tns.fr.
- [Inconnu], « "Peines d'amour perdues" : Place à la jeunesse », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 04 février 1982.
- [Inconnu], « Peines d'amour perdues, de Shakespeare, au Théâtre National de Strasbourg », *Agence France Presse*, 4 février 1982, [absence de pagination].
- [Inconnu], « Strasbourg ville-lumière, quand le T.N.S ne vient pas à Paris, il est urgent d'aller en Alsace », *Le Nouvel Observateur*, 30 avril – 7 mai 1982.
- Alexander Caroline, « Festival d'Avignon, Dernières Nouvelles de la Peste », *Quotidien Les Échos*, Paris, 13 juillet 1983.
- Baron Jeanine, « Avignon commence, La Peste court, Peste de Londres au XVIIe, Pestes plus anciennes, Pestes modernes, le spectacle d'ouverture de J-

- P. Vincent parle au futur et dérange », *Quotidien La Croix*, Paris, 12 juillet 1983.
- Baron Jeanine, « Des peines d'amour deux fois perdues », *La Croix*, 22 avril 1982.
 - Blanc Jacques et Jean-Pierre Vincent, « TNS pourquoi comment, quelques notes et quelques chiffres », Dossier n°1, TNS Actualité supplément.
 - Brès Martine, « "Dernières nouvelles de la peste" de Jean-Pierre Vincent, une blague, sérieuse et mortelle », *Quotidien Dauphine Libéré*, Grenoble, 8 juillet 1983.
 - Brès Martine, « Dernières nouvelles de la Peste, La marque rouge », *Quotidien Dauphine Libéré*, Grenoble, 11 juillet 1983.
 - C. G. [non défini] « "Peines d'amour perdues" et "Penthésilée", Images venues de Strasbourg », *Le Monde*, 22 avril 1982.
 - Delaunay Valérie (propos recueillis par), « Peines d'amour perdues, "le décor est dans le texte" entretien avec Jean-Pierre Vincent », retranscrits par Béatrice Legay, *RVS Magazine*, 14 avril 1982.
 - Deutsch Michel, « Hölderlin, L'Antigone de Sophocle, traduction : Philippe LACOUE-LABARTHE », *TNS Actualité, école*, n° 26, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mai 1977, pp. 11-12.
 - Deutsch Michel, « Le Misanthrope », *TNS Actualité* n°24, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 77, pp. 1-4.
 - Engel André, « Réflexion d'un metteur en scène sur un public au dessus de tout soupçon », Plaquette Un Week-end à Yaïck, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, 1977.
 - Galey Matthieu, « La peste aseptisée », *Quotidien L'Express*, Paris, 15 juillet 1983.
 - Grosrichard Yves, « Peines d'amour », *La Montagne*, 25 avril 1982.
 - Jamet Dominique, « Dernières Nouvelle de la Peste de Bernard Chartreux », *Quotidien de Paris*, 12 juillet 1983.
 - Kiehl Roger, « Germinal, autour d'une polémique », *TNS Actualité*, n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, pp. 1-4.

- Landes Brigitte, « Lenz », *TNS Actualité*, n° 38, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mai 1980, pp.2-3.
- Laurent Anne, « "Peines d'amour perdues" pas pour tout le monde », *Libération*, 29 avril 1982.
- Lerrant Jean-Jacques, « "Dernières nouvelles de la peste", Le Théâtre de Strasbourg débarque à Avignon, ou le comique dans la peur », *Quotidien L'Espoir*, St Etienne, 11 juillet 1983.
- Muller Dominique, « Compte-rendu de la réunion du 24 août 1978 à propose Kafka Théâtre Complet », Édition presses de l'IREG, Strasbourg, 1979, [absence de pagination].
- Muller Olivier, « Shakespeare à Strasbourg », *Le Républicain Lorrain*, 11 février 1982.
- Nores Dominique, « Dossier le festival d'Avignon 83, "Dernières nouvelles de la peste" », *Acteurs Marseille*, 01 juillet 1983, pp.58-59.
- Pascaud Fabienne, « Dernières nouvelles de la Peste », *Télérama*, Paris, 23 juillet 1983.
- Sabon R. [non défini], « Le XXXVIIème Festival, "Dernières Nouvelles de la Peste" de Bernard Chartreux », *Quotidien Gazette Provençale*, Avignon, 12 juillet 1983.
- Sourgens Jean-Marie, « Avignon 83, Le festival, atteint de la peste, affiche complet », *Quotidien La Voix du Nord*, Lille, 14 juillet 1983.
- Tranoy Pierre, « Dernières nouvelles... », *Quotidien La France Nouvelle*, 23 juillet 1983.
- Un couple d'étudiants, « Germinal porno!! M. Vincent veuillez accepter notre sincère pitié », *TNS Actualité* n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 4.
- Vincent Jean-Pierre, « Compte-rendu », Édition presses de l'IREG, Strasbourg, octobre 1981, [absence de pagination].
- Vincent Jean-Pierre, « Février 1977, Bilan Misanthrope Dramaturgie », synthèse d'un débat réalisé le 18 août 1977, [absence de pagination].

- Vincent Jean-Pierre, « Germinal, d'après Émile Zola, projet sur un roman », *TNS Actualité* n°19, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, octobre 1975, pp. 1-2.
- Vincent Jean-Pierre, « Réponse de Jean-Pierre Vincent », *TNS Actualité* n°20, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, janvier 1976, p. 3 [page unique].
- Vincent Jean-Pierre, « Violences à Vichy, mode d'emploi », *TNS Actualité* n° 37, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, mars 1980, p. 3 [page unique].
- Vincent Jean-Pierre, Herry Ginette, Chartreux Bernard, Chambas Jean-Paul et Rodeghiero André, « La mort d'Andrea Del Sarto, peintre florentin par Alfred de Musset », Édition T.N.S, presses de l'IREG, Strasbourg, 1979.
- Wicker Antoine, « Peines d'amour perdues, de Shakespeare, l'école de la passion », *L'Alsacien*, 11 février 1982.

TNS ACTUALITÉ :

- N°19, *Germinal, d'après Émile Zola, projet sur roman*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, octobre 1975.
- N°21, *Dimanche*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, février 1976.
- N°22, *Baal*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, avril 1976.
- N°23, *Chatterton*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, novembre 1976.
- N°24, *Le Misanthrope*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, janvier 1977.
- N°26, *École*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, mai 1977.
- N°27, *Franziska, Frank Wedekind*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, octobre 1977.
- N°30, *O'Casey*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, février 1978.
- N°32 supplément, Saison 78-79, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, novembre 1978.
- N°33, Les Molière d'Antoine Vitez, *L'école des femmes, Le Tartuffe, Don Juan, Le Misanthrope, La Table*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, janvier 1979.

- N°34, André Del Sarto, peintre florentin par Alfred de Musset, La sœur de Shakespeare par le Théâtre de l'Aquarium, Les Transparents par le Théâtre Tsai, Les têtes de cuir de Georg Kaiser par le Théâtre des Drapiers, Hölderlin l'Antigone de Sophocle, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, mai 1979.
- N°35, *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, novembre 1979.
- N°37, *Vichy-Fictions*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, mars 1980.
- N°38, *Lenz*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, mai 1980.
- N°43, *Le Palais de Justice*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, octobre 1981.
- N°45, *Peines d'Amour Perdues*, Éditions Presses de l'IREG à Strasbourg, février 1982.

AUTRES :

- [Inconnu], *Penthésilée programme*, Saison 80-81, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, juin 1981.
- [Inconnu], *Plaquette du spectacle*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, novembre 1979, Archives numériques TNS, consultées le 20-05-2014.
- Cartons d'archives référence : BN/ASP J. Vilar (Jeune France) ; coll. Baty ; AN/F21 COES 9.
- Cohendy Gérard, Georges Didi-Huberman, André Engel, Jean Haas, Bernard Pautrat et Niccolo Rieti, *Baal, Cette Merveilleuse Croisière Méditerranéenne Ne coûte pas plus que de rester chez soi !*, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, 1976.
- Engel André et Bernard Pautrat, *Note dramaturgique du 8 août 1978*, Édition presses de l'IREG, Strasbourg, 1976.
- Vincent Jean-Pierre, *Une Lutte pour le théâtre 1975 – 1979 – 19... pour Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication*. Édition presses de l'IREG, Strasbourg, [inconnu].
- Wicker Antoine, *Visions de théâtres à Strasbourg, 1974-1997*, Presses de l'imprimerie régionale, Strasbourg, juin 1998.

B. ARCHIVES MUNICIPALES DU BAS-RHIN

- [Inconnu] « Les statues de la façade du TNS vont faire peau neuve », *Les dernières nouvelles d'Alsace*, 21 novembre 1973.
- Plan de l'aménagement du secrétariat – détail de la partie « public », 31 juillet 1975.
- Plan de la salle de concert – habillage des parois, 30 septembre 1960.
- Plan de la salle de concert – reconstruction du Conservatoire de Musique, 10 février 1951.
- Plan de la salle de concert, 10 novembre 1960.
- Plan du conservatoire de musique – transformation d'un ancien logement en salles de cours, 24 janvier 1975.

III. CONFÉRENCES / ENREGISTREMENTS AUDIO ET VIDÉO

- [Inconnu], « L'Orlando Furioso d'après l'Arioste », [Enregistrement vidéo] *Journal Télévisé* du 5 mai 1970, Source ORTF Collection JT 13h, 02min53s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr, consulté le 15/02/2017.
- Cohendy Christine, « Portrait d'André Engel », [Enregistrement vidéo] diffusé par *le CDN de Savoie* en 1997, [en ligne] consulté le 23-06-2015, disponible sur www.lesarchivesduspectacle.net.
- Drot Jean-Marie, « Tadeusz Kantor et le happening », Émission *L'Art et les hommes, interview avec Tadeusz Kantor*, Production Office national de radiodiffusion télévision française, 23 avril 1969, 05min41s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr, consulté le 15/02/2017
- Guy Hervé, « La Co-auctorialité dans les arts de la scène au Québec », Conférence du 03/10/2016 au *Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle (CIRRAS)*, [enregistrement audio personnelle], disponible aux archives du CIRRAS.
- Quirot Odile, « Mémoire du Théâtre – entretien avec André Engel » entretien filmé, 06h18min32s, [en ligne] disponible sur <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes05005/andre-engel.html>, production INA avec le

soutien du Ministère de la culture et de la communication, 2006, consulté le 14/12/20116

- Vincent Jean-Pierre, Bernard Chartreux et Michel Deutsch, « Vichy fictions », Émission *Coups de théâtre, extraits de Vichy fictions, interview de Michel Deutsch, Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux*, Production ou co-producteur *Antenne 2*, 09 octobre 1980, 09min21s, [en ligne] disponible sur www.ina.fr consulté le 16/05/2017.

IV. ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES :

A. ENCYCLOPÉDIES :

- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Édition Bordas, Paris, 2008.
- Lista Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Éditions Actes Sud, Paris, 1997.
- Proust Jacques (présentés par), Comité national du bicentenaire Diderot (Dir), *L'encyclopédie Diderot et D'Alembert : Planches et commentaires*, Édition Hachette, Paris, 1985.
- *Encyclopaedia Universalis, Volume 2*, Édition Encyclopaedia Universalis, Paris, 2008.

B. DICTIONNAIRES :

- [Sans nom], *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française*, Édition 2016, France, 2016.
- Bretonnière Bernard, *Petit dictionnaire de théâtre, citations*, Édition Théâtrales, Paris, 2000.
- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Édition Bordas, Paris, 2008.
- Lacombe Armand et George Jules, *Nouveau dictionnaire français*. Édition Librairie classique de Ch. Fouraut et fils, Paris, 1876. p. 971 [en ligne], www.gallica.bnf.fr consulté le 25/05/2016

- Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française Tome 6*, Édition Encyclopaedia Britannica Inc. Chicago, 1991.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Armand Colin, Paris, 2012.
- Pougin Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y attachent*. Édition Librairie de Firmin-Didot et Cie, Paris, 1885.

C. MÉMOIRES :

- Gonon Anne, *Le Statut du spectateur dans la représentation théâtrale, l'exemple de la compagnie 26000 couverts*, dirigé par Serge Chaumier, Université de Dijon, 2001-2002.
- Sparaul Catherine, *Le Centre dramatique de l'EST 1947-1968*, dirigé par M Pierre Aycoberry, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, UFR d'Histoire Contemporaine, septembre 1992.

D. THÈSES :

- Bizeau Annie, *Évolution d'une troupe de théâtre de guérilla aux États-Unis : La San Francisco Mime Troupe*, dirigé par Mme Françoise Kourilsky, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1972.
- Boucris Luc, *La Montée du scénographe*, dirigé par M. André Veinstein. Université de Paris VIII.
- Dusigne Jean-François, *Le Destin de la notion de théâtre d'art au XX^e siècle*, dirigé par M. Georges Banu. Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1995.
- Gonon Anne, *Ethnographie du spectateur, Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, dirigée par M. Serge Chaumier, Université de Bourgogne, UFR Langues et Communication, juin 2007.
- Guinebault-Szlamowicz Chantal, *Scénographie, frontalités et découvertes dans le théâtre contemporain*, dirigée par M Luc Boucris, Université de Montpellier 3, UFR Arts du spectacle, Études théâtrales, 2002.

- Menet-Genty Janine : *Théâtre et société en Italie, 1860-1915, un nouveau répertoire et de nouvelles structures théâtrales pour une société en mutation*. Sous la direction de M. François Livi, Université de Nancy II, 1986.
- Perruchon Véronique, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*, dirigée par M Georges Banu, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Études théâtrales, novembre 2009.

TABLE DES FIGURES

Figure 1: Plan de situation de la ville de Strasbourg.....	20
Figure 2 : Théâtre National de Strasbourg – © Source web [en ligne] http://www.photos-alsace-lorraine.com/album/2938/Photos+panoramiques+de+la+place+de+la+R%E9publique+%E0+Strasbourg	24
Figure 3: Un bâtiment pour trois structures artistiques – © Archives du Bas-Rhin	25
Figure 4 : Plan de la salle Hubert Gignoux – © Archives du TNS	29
Figure 5 : Plan de la salle Koltès, 470 places – © Archives du TNS.....	29
Figure 6 : Plan de la salle Grüber - © Archives du TNS	31
Figure 7 : Jean-Pierre Vincent – © Source web [en ligne] http://www.opus64.com/evenement/theatre/war-and-breakfast-creation-mark-ravenhill-jean-pierre-vincent-et-les-etudiants-de-la-promotion-vaclav-havel-ensatt.html	32
Figure 8 : Théâtre de Vicence – Palladio – © Source web [en ligne] https://fr.pinterest.com/pin/474637248205649434	40
Figure 9 : Les trois décors selon Serlio - © L’Encyclopédie Diderot et d’Alembert	42
Figure 10 : Machines de théâtres - © L’Encyclopédie Diderot et d’Alembert	45
Figure 11 : Annonce de la parution de Germinal en 1884 – © Archives du TNS	141
Figure 12 : Affiche du spectacle Germinal au TNS – © Archives du TNS.....	142
Figure 13 : Avec Philippe Clévenot, Jean Schmitt et Jean Dautremay - © Sabine Strosser	143
Figure 14: La toilette des mineurs – © Sabine Strosser	144
Figure 15 : Les femmes des mineurs – © Sabine Strosser.....	147
Figure 16 : Les Meheu - © Sabine Strosser	149
Figure 17 : Affiche du spectacle - © Archives du TNS	155
Figure 18 : Acte II, scène 7, un garde, Acaste, Clitandre - © Sabine Strosser	157
Figure 19 : Christiane Cohendy et Philippe Clevenot - © Sabine Strosser	157
Figure 20 : le vide et le plein - © Sabine Strosser	158

Figure 21 : Acte II, scène 5, de gauche à droite : Philinte, Acaste, Eliante, Célimène, Clitandre et Alceste- © Sabine Strosser.....	158
Figure 22 : : Célimène - © Captation vidéo [en ligne] disponible sur www.dailymotion.com/video/x4rrkxj_le-misanthrope-de-jean-pierre-vincent-avec-philippe-clevenot-et-michele-foucher_creation	159
Figure 23 : : Alceste et Arsinoé - © Captation vidéo [en ligne] disponible sur www.dailymotion.com/video/x4rrkxj_le-misanthrope-de-jean-pierre-vincent-avec-philippe-clevenot-et-michele-foucher_creation	159
Figure 24 : Acte I, scène 1, Philinte et Alceste - © Captation vidéo [en ligne] disponible sur www.dailymotion.com/video/x4rrkxj_le-misanthrope-de-jean-pierre-vincent-avec-philippe-clevenot-et-michele-foucher_creation	161
Figure 25 : Affiche du spectacle – © Archives du TNS	171
Figure 26: Extrait de Violences à Vichy – La Marseillaise – © Captation vidéo [en ligne] http://www.ina.fr/video/CPB8005539101	181
Figures 27 : Énumérations des cadeaux de Pétain – © Sabine Strosser	182
Figure 28 : Conversation des suicidés – © © Sabine Strosser.....	184
Figure 29 : Conversation des suicidés (suite) – © Sabine Strosser.....	184
Figure 30: La fiancée de Jeanne d’Arc– © Sabine Strosser.....	186
Figure 31 : Andrée Tainsy (Anne), Claude Bouchery (Jean) et Évelyne Didi (Marie) – Convoi – © Sabine Strosser	189
Figures 32 : Extraits de Convoi avec Évelyne Didi– © Captation vidéo [en ligne] http://www.ina.fr/video/CPB8005539101	190
Figures 33 : Différentes scènes – Convoi– © Sabine Strosser.....	192
Figure 34 : Affiche du spectacle– © Archives du TNS	197
Figure 35 : Brochure du spectacle– © Archives du TNS.....	197
Figure 36 : La scène vide – © Sabine Strosser	201
Figure 37 : La scène qui se remplit - © Sabine Strosser	202
Figures 38 : (À droite) le coin des avocats, (à gauche) la barre et le tribunal - © Sabine Strosser.....	203
Figures 39 : Le jeu des acteurs - © Sabine Strosser.....	205
Figures 40 : Différente scènes de Peines d'Amour Perdues - © Sabine Strosser	211

Figure 41 : Différentes scènes de Peines d'Amour Perdues - © Sabine Strosser	212
Figure 42 : Affiche du spectacle – © Archives TNS	220
Figures 43 : Début du spectacle, la richesse de Londres - © Sabine Strosser	222
Figure 44 : Dernières Nouvelles de la Peste à Avignon - © Sabine Strosser	223
Figure 45 : Evelyne Didi dans le rôle du messager - © Sabine Strosser	224
Figure 46 : Alain Rimoux dans le rôle du premier mort - © Sabine Strosser.....	224
Figure 47 : Les Greffiers face au messager - © Sabine Strosser.....	226
Figure 48 : André Wilms dans le rôle d'Harrison l'un des deux gardiens - © Sabine Strosser.....	226
Figure 49 : Jean Schmitt, Énumération des cinq instructions concernant les maisons infectées - © Sabine Strosser	227
Figures 50 : La fatalité face à la mobilisation - © Sabine Strosser.....	228
Figure 51 : La fin de la Peste - © Sabine Strosser	229
Figure 52 : Affiche du spectacle de Baal - © Sabine Strosser	235
Figure 53 : Couverture du programme - © Sabine Strosser.....	235
Figure 54 : Le Haras de Strasbourg - © Archives du TNS	236
Figure 55 : Vue de l'intérieur - © Sabine Strosser	237
Figure 56 : Plan de circulation du spectateur - © Sabine Strosser.....	239
Figure 57 : Baal et les sœurs - © Sabine Strosser.....	239
Figure 58 : Deuxième tableau - © Sabine Strosser	241
Figure 59 : Le quai d'embarquement - © Sabine Strosser	241
Figure 60 : Le port, avec au premier plan Christine Cohendy - © Sabine Strosser	242
Figures 61 : Les tropiques - © Sabine Strosser.....	244
Figure 62: Les spectateurs découvrant les tropiques - © Sabine Strosser	243
Figure 63 : L'affiche du spectacle - © Archives du TNS.....	252
Figure 64 : Billet du spectacle - © Thèse Véronique Perruchon	253
Figure 65 : L'attente du public devant le TNS - © Archives du TNS.....	254
Figure 66 : Différentes étapes de construction de la ville de Yaïck - © Sabine Strosser.....	255

Figures 67 : (Première région) appartement d'une famille russe - © Sabine Strosser	257
Figure 68 : (Deuxième région) le foyer de vieillards « Soir de la Vie» - © Sabine Strosser.....	258
Figure 69 : (troisième région) le mendiant-poète-indicateur de la police - © Sabine Strosser.....	260
Figure 70 : Cour intérieure de l'Hôtel Moderne - © Sabine Strosser.....	269
Figure 71 : Personnel de l'Hôtel Moderne - © Sabine Strosser	270
Figure 72 : Trois représentations, cinq séquences	270
Figure 73 : Majordome (D. Emilfork) murmurant à l'oreille d'un spectateur - © Sabine Strosser.....	272
Figure 74 : Simon Zaleski sur scène - © Sabine Strosser	272
Figure 75: Miléna sur scène - © Sabine Strosser	273
Figures 76 : Intervention des grooms – © Sabine Strosser	275
Figure 77: Chambre-cellule – © Sabine Strosser	276
Figure 78 : Peter le singe et sa poule – © Sabine Strosser.....	278
Figure 79 : La vieille et l'orpheline – © Sabine Strosser	278
Figure 80 : La mort de Charlot – © Sabine Strosser.....	278
Figure 81 : Affiche du spectacle - © Archives TNS.....	287
Figure 82 : Photo du programme – © Archives TNS	287
Figure 83 : Planche de B.D programme du spectacle © TNS Actualité n°35, Archives TNS.....	290
Figure 84 : décor de la pièce – © Sabine Strosser	292
Figure 85 : Gogo et Didi attendant l'arrivée de Godot – © Sabine Strosser	292
Figure 86: Alain Rimoux dans le rôle de l'homme au Ricard – © Sabine Strosser	294
Figure 87 : Affiche du spectacle – © Archives du TNS	299
Figure 88 : Friedrich « La mer de glace – © Source web [en ligne] http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/?p=	300
Figure 89 : Friedrich « Le voyageur contemplant une mer de nuage » – © Source web [en ligne] http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/?p=	300
Figure 90 : Maquette du spectacle – © Sabine Strosser.....	301

Figures 91: Différentes scènes du spectacle – © Sabine Strosser.....	302
Figures 92 : Différentes scènes du spectacles – © Sabine Strosser	304
Figure 93 : scène finale – © Sabine Strosser	304

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abirached, Robert 13, 77, 91, 92, 94,
96, 97, 102, 116, 117, 119, 121, 312,
313, 323, 327, 328, 332, 335
Adamo, Albertine 249
Added, Serge 97, 102, 328
Adorno, Theodor Ludwig Wellington
99, 312
Alexander Caroline 229
Alvaro, Anne 296
Appia, Adolphe 50, 51, 52, 325
Arbona, Gilles 296
Arditi, Pierre 109
Artaud, Antonin 57, 58, 59, 314, 328
Arioste (L'), Ludovico Ariosto 58, 59,
354
Audibert, Hervé 296

B

Bablet, Denis 51, 52, 66, 86, 87, 134,
309, 325, 326, 327, 328, 333, 334, 338
Bachelard, Gaston 220, 347
Badin, Jean 140, 233, 264
Barbé, Jacqueline 171
Barrault, Jean-Louis 63
Barthes, Roland 83, 211, 293, 314, 328,
331
Bataillon, Michel 31
Baty, Gaston 4, 94, 97, 98, 112, 353
Baudelaire, Charles 81
Baumol, William 110
Bayen, Bruno 36, 118, 141, 343, 346
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
(de) 75
Beck, Julian 57
Beckett, Samuel 36, 74, 284, 285, 287,
339, 374
Benjamin, Walter 122, 328
Benoin, Daniel 53
Berain, Jean 46
Bertin, Roland 32
Bib, Jean-Jacques 196
Bijji, M'Hamed 196
Binoche, Jean-Marie 59
Blanc Jacques 14, 139, 140, 141, 143,
147, 148, 149, 151, 155, 164, 264, 320,
321, 336, 337, 341, 346
Bleger, Bruno 295
Blesch, Louise 249
Boileau, Nicolas 9, 96, 347
Bonal, Denis 178

Bond, Edward 36, 206
Bonvoisin, Bérange 178, 186, 344
Bornand, Patrice 209
Bouchery, Isabelle 140, 155, 171,
178, 190, 196, 233, 249, 264, 284, 366
Boucris, Luc 4, 40, 44, 49, 50, 52, 53,
54, 83, 85, 245, 246, 278, 317, 318,
324, 326, 327, 333, 338, 339, 356, 357
Braunschweig, Stéphane 27, 30, 345
Brecht, Bertolt 5, 32, 123, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 148, 194, 232,
242, 314, 318, 328, 334, 336, 342, 343,
372, 374
Breton, André 192
Briquet, Daniel 209
Brochen, Julie 28
Brook, Peter 11, 12, 52, 54, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 86, 117, 195, 207, 328, 333,
335, 336, 375
Bru, Paul 178, 196
Büchner, Georg 33
Burger, Raymond 250, 263, 284, 295

C

Cage, John 56
Calleau, Isabelle 249
Cauchetier, Patrice 140, 155
Cavallero, Nelly 249
Cecchi, Carlo 53
Cellier, Hervé 140
Chaillou, Gérard 264
Chambas, Jean-Paul 151, 155, 178, 180,
183, 218, 222, 326, 344, 352
Chancerel, Léon 95, 96
Charles II 72
Chartreux, Bernard 36, 119, 140, 155,
163, 171, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 193,
196, 197, 198, 199, 200, 216, 217, 218,
220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229,
340, 341, 342, 346, 349, 351, 352, 355,
373
Cherbuliez, Victor 76, 326
Chéreau, Patrice 31, 32, 122, 123, 129,
329, 335
Chklovski, Victor 125
Chollet, Jean 40, 324, 326, 329
Cinque, Hélène 70
Clave, André 25 96
Clevenot, Philippe 140, 143, 144, 151,
155, 158, 161, 171, 249, 366

Cohendy, Christiane	140, 155, 158, 171, 233, 249, 264, 267, 271, 366
Colas, Hubert	53
Conninck, Christine (de)	140
Copeau, Jacques	93, 94, 95, 96, 101, 230, 329
Corneille, Pierre	27, 45, 71, 72
Corvin, Michel	45, 57, 305, 326, 355, 356
Corcos, Flamminio	209
Courcoult, Jean-Luc	60, 329
Craig, Edward Gordon	50, 52
Crespin, Michel	59, 85, 333
Cromwell, Olivier	72, 82

D

Damisch, Hubert	42, 43, 324
Dannenber, Udo	249
Dasté, Jean	97, 98, 103, 230, 334, 344, 347
D'Aubignac, Abbé (François Hédelin)	71, 76
Daull, Clarisse	196, 249, 264, 284, 296
Dautremay, Jean	140, 143, 144, 153, 366
Dautremay, Yveline	140
Davis, Ronnie	58, 122, 260, 343, 346
Debray, Régis	9
Déprats, Jean-Michel	207, 208, 209, 210, 213, 214, 340, 347
Desarthe, Gérard	233, 238, 284
Deschamps, Jérôme	31
Deutsch, Michel	34, 118, 119, 139, 140, 141, 143, 147, 148, 150, 151, 155, 163, 175, 177, 178, 180, 188, 189, 190, 192, 193, 215, 340, 341, 343, 346, 350, 351, 355
Diderot, Denis	43, 45, 46, 52, 71, 72, 75, 79, 80, 330, 355, 366
Didi Evelyne	34, 140, 155, 160, 171, 174, 178, 190, 191, 196, 202, 203, 223, 233, 249, 250, 260, 276, 261, 264, 284, 345, 366, 367
Didi-Hubermann, Georges	218, 233, 341, 342
Dios, Pierre	233
Diot, André	171, 249, 263, 284, 295, 326
Donath, Michel	264
Dort, Bernard	15, 27, 63, 67, 125, 126, 148, 149, 151, 152, 234, 326, 330, 334, 337, 338, 343
Doublier, Claire	215
Dubois, Jean-Michel	233, 263, 264, 295
Duhamel, Jacques	108, 111, 116
Dullin, Charles	94, 98, 112
Dumas, Alexandre	82
Duvignaud, Jean	38, 86, 324, 330

E

El Ati, Nouredine	196
Emilfork, Daniel	264, 270, 368
Engel, André	10, 11, 13, 15, 17, 34, 69, 119, 120, 122, 123, 140, 146, 152, 163, 165, 168, 176, 213, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 243, 245, 248, 249, 253, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 269, 270, 274, 277, 278, 280, 283, 284, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 306, 307, 310, 314, 316, 317, 320, 341, 342, 343, 344, 346, 351, 354, 355, 357, 375
Ernst, Edgar	178, 196

F

Fanti, Lucio	171, 172, 344
Favalli, Christiane	209
Fayollet, Jean-Louis	209
Féral, Josette	83, 212, 213, 330, 334
Ferhati, Ahmed	209, 264, 267
Ferry, Yves	140
Flamand, Paul	112
Fornier, Jacques	26
Foucher, Michèle	34, 140, 149, 155, 164, 167, 171, 196, 204, 344
Fourboul, Gérard	249
Fournel, Sophie	263, 264
François, Guy-Claude	245, 246, 324, 334
Freyd, Bernard	118, 140, 149, 155, 171, 178, 182, 196, 233, 249, 284
Freyd, Gérard	249
Freydefont, Marcel	39, 49, 50, 52, 53, 245, 246, 278, 324, 325, 326, 327, 329, 339
Friedrich, Caspar David	228, 297, 348, 368
Fritsch, Alphonse	264
Fumaroli, Marc	104

G

Galerie, Nicole	196
Galland, Christophe	209
Gateau, Marguerite	249
Gautier, Théophile	82, 341
Geiskopf, Henri	264
Gémier, Firmin	93, 230, 348
Genet, Jean	36
Gignoux, Hubert	19, 25, 26, 28, 29, 33, 103, 119, 366
Giovanni, Lista	45, 46, 211, 212, 355
Girault, Alain	8, 344
Godard, Colette	33, 160, 189, 269, 330, 334, 342, 344
Goddet, Michèle	218
Goldoni, Carlo	76, 77, 78, 331
Gorz, André	128

Gozzi, Carlo	76
Grabbe, Christian Dietrich	33
Gres, Françoise	263
Griffith, David Wark	13
Grüber, Klaus Michael	30, 31, 35, 36, 54, 245, 322, 328, 366
Guénoun, Denis	84, 331
Guérin, Paul	155, 178, 196, 341, 343
Guillevic	233, 234
Guinebault, Chantal	4, 40, 278, 327, 357
Gunthert, André	14, 17, 34, 128, 146, 152, 160, 167, 173, 174, 175, 186, 190, 198, 200, 203, 204, 207, 215, 222, 228, 236, 254, 261, 266, 275, 280, 281, 285, 289, 290, 293, 305, 306, 308, 313, 315, 316, 319, 320, 322, 331
Guy, Michel	33, 117, 118, 119, 333
Guy, Hervé	68

H

Halle-Halle, Alain	196, 218
Hardy, Gérard	233
Hartel, August	23
Hauriou, Maurice	93
Hauteœur, Louis	101
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	127
Heintzelmann, Roland	196
Hellens, Franz	249
Hermann, Jean	49
Hitler, Adolphe	124
Hoffmann, Clément	209
Horkheimer, Max	99
Hossein, Robert	149
Hugel, René	249
Hugo, Victor	82, 341
Huizinga, Johan	121

I

Ibsen, Henrick	28, 335, 345
----------------	--------------

J

Jacobsen, Judith	196
Jaconelli, Georges	295
Jacquemart, Alain	196
Jacquemond, Jean	155, 196
Jarry, Alfred	82
Jouanne, Dominique	196, 249, 264, 284, 295
Jourdheuil, Jean	32, 53, 67, 103, 117, 119, 126, 127, 153, 156, 157, 267, 273, 279, 280, 292, 331, 335, 339, 340, 345
Jouvet, Louis	44, 94, 337
Jung, François	264, 296

K

Kantor, Tadeusz	57, 355
Kaouti, Mohamed	73, 347
Karyo, Tcheki	264
Kateb, Malek Eddine	233, 345

Kiehl, Roger	143
Klarer, bernard	284
Kleist, Heinrich	295, 296, 297, 340, 345, 374
Klett, Johannes	194
Kokkos, yanis	53, 326, 334, 344
Konigson, Elie	304, 325
Kristo-Hermann, Danute	249

L

Lacoue-Labarthe, Philippe	175, 215
Lador, Marc	209
Lagarce, Jean-luc	36
Lagrange, Léo	103
Lamartine, Alphonse (de)	81
Lang, Jack	36, 60, 93, 97, 108, 110, 111, 311, 312, 328, 331
Lapalus, Jean-François	140, 155, 171, 174, 178, 196, 218, 233, 249, 264, 284, 296
Laroque, Michèle	110
Lassalle, Jacques	26, 28, 36, 344, 345
Laudun D'Aigaliers, Pierre	71, 337
Laurent, Jeanne	25, 97, 133
Lavaudant, Georges	312
Lebas, Philippe	209
Lecat, Jean-Philippe	164
Lefèvre, Margot	296
Leidgens, Frédéric	264
Lessing, Gotthold Ephraïm	75, 76, 326
Letellier, Julien	249
Letellier, Lucien	249
Levrat, Patricia	249
Lindenberg, Daniel	139, 140, 141, 143, 147, 148, 151, 155, 163, 178, 341
Lindenberg, Michèle	140
Litloff, André	263, 264
Louis XIV	21, 165

M

Malina, Judith	57
Malraux, André	23, 25, 26, 101, 103, 106, 107, 111, 115, 133, 164, 311, 327
March, Florence	72, 73, 74
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain (de)	27, 36, 75, 78
Martinelli, Jean-Louis	27, 28, 29
Marx, Karl	121, 124, 127
Maselli, Titina	53, 344
Maupassant, Guy (de)	130
Mayor, Laurence	140
Mazeran, Jacques	209
Mervant-Roux, Marie-Madeleine	84, 85, 87, 88, 89, 214, 272, 338
Messadi, Mahmoud	81
Milalovska, Marie	249

Mnouchkine, Ariane 8, 11, 54, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 333, 334, 344, 349, 375
Molière 14, 26, 27, 34, 72, 77, 78, 96, 112, 153, 154, 157, 158, 160, 161, 167, 200, 340, 341, 353, 373
Monceau, Maïté 296
Monnet, Gabriel 312
Montesquieu, Charles-Louis (de Secondat) 75, 348
Mornet, André 179
Mounier, Brigitte 249, 336
Muller, Dominique 34, 118, 119, 140, 147, 150, 151, 155, 171, 196, 201, 203, 218, 282, 341
Muller, Sylvie 34, 140, 155, 178, 196, 218
Munos, Françoise 249
Muratori 76
Musset, Alfred (de) 81, 348, 352, 353

N

Naigeon, Guy 178
Neckelman, Skjold 23
Neumuller, Elisabeth 209, 211, 218, 222
Nordey, Stanislas 28

O

O'Casey, Sean 168, 170, 171, 173, 174, 340, 346, 353, 373
Oldenburg, Claes 56
Oppenot, Michèle 296

P

Palladio, Andrea 41, 366
Parini, Giuseppe 76
Parlange, Jean-Pierre 249
Pascaud, Fabienne 228, 345, 346, 351
Pautrat, Bernard 11, 195, 233, 243, 244, 248, 249, 260, 263, 266, 284, 285, 295, 341, 342, 343, 344, 346, 354
Pavis, Patrice 8, 43, 50, 51, 57, 125, 331, 336, 356
Pelissier, Chantal 249
Penciulescu, radu 195
Périnetti, André-Louis 26
Péron, Denise 167, 171, 249, 264, 267, 344
Perret, Annie 296
Perrin, Jean-Claude 218
Perron, Denise 276
Perruchon, Véronique 17, 35, 120, 232, 236, 251, 263, 264, 270, 272, 274, 277, 292, 357, 367
Pétain, Philippe 98, 177, 180, 182, 349, 366
Philippon, André 196
Pierson, Frédérique 209
Pietri, Roland 25

Pirandello, Luigi 26
Piscator, Erwin 127
Pitoëff, Georges 94
Pitre, Thomas 209
Polanyi, Michael 83
Polieri, Jacques 40, 41, 42, 45, 49, 325
Portal, Frédéric 296, 348
Pottecher, Maurice 230
Poussin, Nicolas 219
Prin, Yves 171
Privat, Monique 264
Pujoux, Jean-Baptiste 47

R

Rabany, Charles 77, 331
Racine, Jean 36
Raffaëlli, Michel 53, 327
Rancière, Jacques 70, 83, 88, 134, 193, 310, 314, 338
Riemer, André 196, 249, 264
Rieti, Nicky 10, 14, 15, 34, 69, 140, 171, 196, 197, 201, 233, 235, 243, 244, 248, 249, 252, 253, 258, 261, 263, 267, 278, 280, 283, 284, 288, 289, 291, 294, 295, 297, 298, 307, 310, 317, 318, 327, 341, 342, 343, 354
Rimbaud, Arthur 83, 89, 127
Rimoux, Alain 34, 140, 155, 164, 171, 175, 178, 196, 203, 204, 218, 233, 249, 264, 284, 292, 296, 307, 336, 367, 368
Rolland, Romain 58, 86, 92, 93, 95, 332
Ronconi, Luca 35, 54, 58, 63, 343
Rouché, Jacques 98, 101, 104
Rousseau, Jean-Jacques 309, 348
Rouso, Henry 178
Rubin, Daniel 29
Ruby, Christian 74, 79, 336, 338
Rwegera, Damien 264

S

Sabbattini, Nicola 43, 44, 45, 332
Sabon, R. 228, 229, 351
Saint-Denis, Michel 25, 26
Sandoz, Laurent 140
Sapart, Jacky 264
Sarti, Raymond 245, 324, 339
Savary, Jérôme 59
Schaeffer, Pierre 112, 209
Scheffer, Jean-Jacques 140
Schmitt, Charly 296
Schmitt, Jean 140, 143, 144, 155, 171, 178, 196, 218, 226, 233, 249, 264, 284, 296, 366, 367
Schumann, Peter 58
Scotti, Marie-Jeanne 233, 249
Scotti, Raymonde 233
Ser, Georges 264
Serlio, Sebastiano 42, 43, 366

Serre, Michel	219
Servandoni, Giovanni Niccolo	46
Shakespeare, William	26, 34, 76, 127, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 340, 347, 350, 351, 352, 353, 373
Sire, Bénédicte	209
Sobel, Bernard	53, 129, 224, 338, 344
Soccoja, Jean-Pierre	249, 264
Sonrel, Pierre	24, 46, 47, 309, 325, 327
Sourgens, Jean-Marie	221, 229, 352

T

Tainsy, Andrée	178, 190, 366
Tapie, Bernard	109
Tchekhov, Anton	26, 335
Temkine, Raymonde	177, 331, 343
Trapassi, Pietro (Métastase)	76
Trow, Karel	140, 148, 233
Trystram, Marie-Paule	296

U

Ubersfeld, Anne	79, 86, 88, 174, 338, 339, 344
Ulrich, Françoise	196
Untereiner, Michel	209

V

Valler, Jean	295
Vandeville, Martine	209, 218
Verret, Michel	108, 332
Vilar, Jean	25, 84, 85, 86, 96, 97, 103, 111, 112, 113, 114, 115, 129, 133, 211, 212, 311, 312, 328, 332, 353
Villégier, Jean-Marie	27
Vincent, Hélène	34, 140, 167, 233
Vincent, Jean-Pierre	1, 4, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 52, 54, 65, 66, 90, 92, 94, 95, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 243, 253, 258, 262, 279, 283, 289, 292, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 313, 314, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 332, 333, 334, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 349, 350, 352, 354, 355, 366, 375
Voltaire, François-Marie Arouet	45, 46, 75, 348
Von Werder, August	21

W

Wedekind, Franck	123, 167, 353
Weissgerber, Gilbert	192, 249, 349
Whitman, Robert	56
Wianth, Henriette	249
Wiazemsky, Anne	296
Wicker, Antoine	13, 14, 15, 209, 337, 352, 354
Wilms, André	87, 171, 178, 196, 218, 233, 249, 261, 264, 281, 284, 367
Wino, Jean-Claude	296

Y

Z

Zaleski, Simon	264, 270, 368
Zay, Jean	103, 105, 111, 335
Zola	14, 34, 136, 138, 141, 143, 144, 146, 147, 313, 340, 341, 343, 344, 345, 352, 373

INDEX DES PIÈCES CITÉES

I		Fin du commencement (La)	169
1789	63, 88, 333	Forces Irlandaises	6, 15, 137, 167, 168, 171, 174, 229, 320, 373
A		Franziska	167, 353
Acteurs de bonne foi (Les)	36	G	
Affaire de la rue de Loucine (L')	129	Géant tombé du ciel (Le)	60
Âge d'or (L')	63, 332	Germinal	6, 14, 15, 34, 95, 120, 126, 128, 129, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 165, 177, 181, 205, 210, 214, 215, 217, 229, 230, 233, 243, 245, 281, 284, 302, 305, 313, 315, 316, 320, 322, 340, 341, 343, 344, 345, 351, 352, 373
B		H	
Baal	6, 15, 63, 85, 121, 152, 165, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 262, 266, 269, 279, 281, 283, 289, 307, 310, 315, 316, 320, 342, 343, 344, 352, 354, 367, 374	Henri III et sa cour	82
Bérénice	36	Hernani	12, 82
Bible (La)	123	Hölderlin, l'Antigone de Sophocle	175, 190, 345, 350, 353
Bonne famille (La)	78	I	
Bonne mère (La)	78	Iks	86
Bonnes (Les)	36	Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire	6, 15, 176, 195, 231, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 353, 374
Brand	28	K	
C		Kafka, Théâtre-Complet	15, 16, 87, 121, 231, 262, 263, 264, 266, 269, 278, 279, 280, 281, 283, 289, 291, 306, 307, 308, 317, 342
Chambre en Inde (Une)	70, 349	L	
Château dans la Tête (Le)	188	Lenz Jour et nuit sur la cathédrale de Strasbourg	194
Chatterton	153, 156, 339, 345, 352	Livre à vue (Une)	168, 169, 170, 171
Combat de nègre et de chiens	122	M	
Convoi	178, 179, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 340, 366, 367, 373	Mère courage	127
Coquin de Coq	169	Misanthrope (Le)	6, 14, 15, 16, 34, 137, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 229, 247, 315, 316, 320, 340, 341, 351, 353, 373
Cuisine (La)	63	N	
D		Noce chez les petits bourgeois (La)	32, 124
Dernières Nouvelles de la Peste	6, 15, 137, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 315, 350, 351, 373	O	
Dimanche	34, 151, 165, 188, 217, 233, 243, 245, 341, 343, 352	Ombre d'un franc-tireur (L')	169, 170, 340
Dispensaire (Le)	169, 170, 340		
Don Juan et Faust	33		
E			
Eclipse du 11 août (L')	36		
En attendant Godot	36, 74, 170, 284, 285, 287, 288, 339, 374		
En Souffrance	167, 315		
Etoile devient rouge (L')	169		
F			
Faisons un rêve	109		

Onze Débardeurs	36
Orlando Furioso	58, 59, 354
Oscar	109

P

Palais de guérison (Le)	170
Palais de Justice (Le)	6, 15, 128, 129, 137, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 207, 210, 216, 218, 228, 229, 253, 310, 315, 316, 342, 344, 353, 373
Peines d'Amour Perdues	6, 15, 34, 137, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 218, 229, 315, 353, 367, 373
Penthésilée	6, 15, 95, 126, 129, 183, 207, 211, 215, 231, 289, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 307, 310, 317, 320, 340, 341, 345, 350, 353, 374
Phéniciennes (Les)	215
Prétendants (Les)	36

R

Rosmersholm	27
Ruines	178, 179, 188, 190, 341, 373

S

Saga des Géants (La)	58
Sidna Kadar	73
Spartakus, Tambours dans la nuit	124

T

Table (La)	167, 282, 315, 343, 344, 353
T'es pas tannée Jeanne d'Arc	68
Tambours du Père Ned (Les)	169, 170, 340
Têtes rondes et Têtes pointues	127
Timon d'Athènes	8, 65, 344

U

Ubu roi	82
---------	----

V

Véritable Histoire de France (La)	58
Vichy-Fictions	6, 15, 137, 176, 177, 178, 180, 188, 193, 194, 210, 214, 228, 229, 289, 315, 316, 353, 373
Violences à Vichy	137, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 190, 216, 221, 307, 340, 352, 366, 373

W

Week-end à Yaïck (Un)	6, 15, 35, 165, 231, 236, 246, 247, 248, 249, 250, 254, 259, 262, 263, 266, 269, 279, 280, 289, 306, 308, 317, 320, 346, 351, 374
Woyzeck	33

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATION	7
INTRODUCTION	8

1^{ère} PARTIE : **LE TNS, LA RÉVOLUTION D'UNE INSTITUTION**

CHAPITRE 1 : *Au-delà d'un lieu, le TNS*

I.	STRASBOURG D'UNE NATIONALITÉ à UNE AUTRE.....	20
	1. Emplacement géographique.....	20
	2. Strasbourg en bref.....	21
II.	Théâtre National de STRASBOURG : Quête et conquête.....	23
	1. À ses origines.....	23
	2. Les directions phares du TNS.....	25
III.	JEAN-PIERRE VINCENT.....	31

CHAPITRE 2 : Retour aux sources

I.	Étymologie et évolution du terme « scénographie »	38
	1. Étymologie du mot « scénographie »	38
	2. Évolution du terme « scénographie »	39
	a. De la Renaissance jusqu'au XVII ^e siècle	39
	b. Du XVII ^e siècle jusqu'au début du XX ^e siècle	43
	c. Du XX ^e siècle à nos jours... ..	48
II.	L'utopie du hors les murs	53
	1. À la rencontre du spectateur	54
	2. La recherche d'un théâtre	60
III.	La place du spectateur	68
	1. Le spectateur du XVII ^e siècle :	69

a.	Le déplacement de la frontière entre la scène et salle	71
b.	Le dédoublement du regard	72
c.	La réflexivité du regard	73
2.	Le spectateur du XVIII ^e siècle : construction ou déconstruction du spectateur ?	73
3.	Le spectateur révolté du XIX ^e siècle	79
4.	Les révoltes artistiques à l'encontre des « assis »	82

CHAPITRE 3 : *La politique de décentralisation théâtrale*

I.	La décentralisation théâtrale.....	90
1.	La décentralisation du théâtre dès le début du XX ^e siècle.....	90
2.	La décentralisation théâtrale dans les années Vichy.....	97
a.	L'industrie culturelle.....	98
b.	Le régime de Vichy.....	100
II.	Le théâtre et l'état.....	102
1.	Le rôle de l'État durant la décentralisation du théâtre	103
2.	Le théâtre comme service public	110
III.	Le Théâtre National de Strasbourg, ce « laboratoire du théâtre public »	116
IV.	Du Brecht au TNS	122

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE : Politique et poétique du TNS

2^{ème} PARTIE :
LE THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG À TRAVERS SES
CRÉATIONS

CHAPITRE 1 : *L'œuvre en scène, Théâtre « dans les murs »*

Germinal, une poudrière théâtrale – Octobre 1975	137
1. Selon Zola :	137
2. Approche analytique	138
Le Misanthrope – Janvier 1977	152
1. Selon Molière.....	152
2. Approche analytique	153
Forces Irlandaises– Mars 1978.....	166
1. Selon O’Casey	167
2. Approche analytique	170
Vichy-Fictions– Mars 1980	175
1. Violences à Vichy.....	178
2. Ruines avec Convoi	187
Le Palais de Justice – Octobre 1981	195
Peines d’Amour Perdues – Février 82.....	208
1. Selon Shakespeare, (Love’s labour’s lost).....	209
2. Approche analytique	209
Dernières Nouvelles de la Peste – Mai 1983	217
1. Selon Bernard Chartreux	217
2. Approche analytique	219

CHAPITRE 2 : *La scène une œuvre, Théâtre « hors les murs »*

Baal, un lieu mythique – Mai 1976	233
1. Baal de Bertolt Brecht :	233
2. Approche Analytique.....	234
Un Week-end à Yaïck – Mai 1977	249
1. Pougatchev de Sergueï Essénine :	249
2. Approche analytique.....	251
Kafka, Théâtre-Complet – Mars 1979	264
Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire – Novembre 1979.....	284
1. En attendant Godot, selon Beckett.....	286
2. Approche analytique :.....	286
Penthésilée – Juin 1981	296
1. Penthésilée dans la mythologie grecque :.....	296
2. Penthésilée selon Kleist :	297
3. Approche analytique :.....	297
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE :L’expérience théâtrale.....	313
BIBLIOGRAPHIE.....	326
TABLE DES FIGURES	360
INDEX DES NOMS PROPRES	365
INDEX DES PIÈCES CITÉES	370
TABLE DES MATIÈRES	372

Deuxième volume : Annexes

ANNEXES

SOMMAIRE DES ANNEXES

I.	DIFFÉRENTS ENTRETIENS	378
II.	FICHES TECHNIQUES ET ARTICLES RELATIVES AUX SPECTACLES	394
III.	SUR LE SPECTATEUR	484
IV.	SUR LE TNS	491

I.DIFFÉRENTS ENTRETIENS

ANNEXE I - 1

Date : Le 16 mars 2012

Lieu : Horse café, Paris.

Entretien entre : Mr. Jean-Pierre Vincent et Mme. Hanène Othmani

Hanène Othmani : Je ne vais pas revenir sur ce qui vous a amené à diriger le TNS puisque vous en parlez dans votre livre « Le désordre des vivants, mes quarante trois premières années de théâtre ».

Pour commencer, souvent, on définit le théâtre comme étant « l'art de jouer la comédie », or dans '*le palais de justice*' c'était presque du mime et pourtant c'était du grand art ! je me demandais ce que vous, d'après votre expérience du théâtre, vous le définiriez comment ?

Jean-Pierre Vincent : Non, non pas du tout, c'était une forme particulière de théâtre, on avait enregistré clandestinement des audiences, donc il y avait du texte, ce texte appartenait à d'autres gens, c'est-à-dire, quand on monte une pièce, le texte appartient à l'auteur, au poète, il a ses clartés, ses misères, il doit être étudié, décortiqué, mis au clair, il faut trouver des formes visuelles ou gestuelles qui peuvent rendre compte de ce poème là. Il se trouve que le poème du '*palais de justice*' était une audience réelle, avec des personnages que nous avons observés : avocats, procureurs, juges, etc. ; Donc le jeu d'acteurs comportait de l'imitation par exemple: une imitation lointaine de ce qui ressemblait physiquement aux gens en question, une imitation comme on peut, dans certains exercices de T, imiter un animal sans vouloir devenir cet animal mais en prenant cette énergie, certains gestes, certains tics. C'était un spectacle au fond très amusant à faire et très facile, enfin il n'a pas été facile à penser mais il a été facile à faire parce que les acteurs n'avaient pas l'angoisse de découvrir le mystère d'un poème théâtral mais c'était du jeu absolument. C'était une des façons d'aborder, de biais, la question de la forme théâtrale, du jeu d'acteur, de la mise en scène, comme on a fait tout le temps

à Strasbourg, d'aborder ça toujours à la limite de quelque chose, jamais on se disant innocemment on fait du théâtre ! et bien non, ce n'est pas innocemment.

H.O : Après Mai 68, diriez-vous que votre travail est devenu plus symbolique ? je veux dire dans vos choix de pièces ? ... Un travail plus... brechtien ?

J-P.V : Non, cela n'a rien à voir avec tout cela, moi je suis un pré 68, ma vie théâtrale et politique a commencé beaucoup plus tôt que 68. Et donc, 68 a été presque une anecdote, je n'étais pas content, j'ai trouvé cela léger, je me disais presque avec certitude que ça allait transformer ce quartier latin en quartier de restaurants et de boutiques de fringues et que ce serait vite fini, comme dit **Carma** « une révolution ratée, c'est une situation pire qu'avant ». Non j'avais commencé avant, au fond, la clé, c'est la question Brechtienne. J'avais commencé à travailler sur des bases brechtiennes partielles avec Chéreau et je pensais qu'il fallait aller plus loin. Je pensais que cette sorte de cure, de gymnastique corrective qu'il fallait imposer au théâtre français pour qu'il s'améliore, et qui passait par l'Allemagne et par Brecht, n'était pas suffisante. On n'avait pas fait cela suffisamment. Il se trouve qu'à ce moment là, j'ai rencontré Jourdeuil, c'est un peu du hasard si je l'ai rencontré en 68 et qu'on était d'accord sur cette question là, sur le fait qu'il fallait faire passer réellement le théâtre français par des questions de l'ordre de celles qui se traitaient au *Berliner Ensemble* dans l'entourage de Brecht, etc. mais cela a duré un certain nombre d'années dans l'après 68.

H.O : Oui, c'était jusqu'en 74 je crois ?

J-P.V : Oui voilà, 73-74, il y a eu une sorte de fin d'époque. Vous savez en France le 19^e Siècle a duré jusqu'en 68, en particulier avec *Germinal*, la classe ouvrière, etc. ; et s'est terminé lors de cette même année. Evidemment, certains chercheurs se sont aperçu de cela avant nous et ont écrit des livres expliquant que le travail et les travailleurs prenaient une toute autre fonction, que le « bon » ouvrier, à savoir le soviétique, n'était pas l'avenir du monde ; et même dans sa version allégée brechtienne, c'était un problème ! On est donc passé petit à petit sur une critique de Brecht. Mais vous savez, quand on a passé plusieurs années de formation de façon très intense sur ces questions là, même si on les critique, même si on change de position, on les a toujours en soi. Au fond, toutes les étapes de ma vie aujourd'hui,

elles vivent dans mon travail, je suis toujours brechtien même si je ne le fais plus, je suis autre chose aussi et autre chose... mais il ne faut pas oublier des choses qu'on a au fond de nous. C'était une histoire qui ne dépendait seulement pas de nous, c'était une histoire d'époque.

H.O : En 1975, vous avez pris la direction du TNS, pensiez vous avoir autant de réussite dans une ville très conservatrice ?

J-P.V : non, on le désirait, Je le désirais, mais je ne savais vraiment pas ce qui allait arriver. J'ai réuni des gens dont je pensais qu'ils avaient une très grande force artistique, l'avenir devant eux, qu'ils m'étaient complémentaires. [Silence] Je ne suis pas un inventeur de théâtre, je suis et j'espère être un grand interprète des textes, mais je ne suis pas un créateur de nouvelles dramaturgies ni un metteur en scène qui invente, je suis quelqu'un qui se met devant les textes et qui en sort le maximum, qui se met devant des acteurs et qui en sort le maximum. J'avais réuni plusieurs dramaturges ainsi qu'André Angel, qui était autrement fou que moi. J'avais la capacité à la fois de les réunir, de les aider à se parler entre eux et de les aider à accepter l'institution tout en la supervisant. C'était un travail considérable, humainement parlant, mais je me sentais capable de le faire ! D'une façon générale, j'ai réuni une poudrière avec l'idée d'innover et ça a très mal commencé d'ailleurs ! On a commencé par un travail mémorable qui a vidé la salle !

H.O : Oui Germinal, un magnifique spectacle et une magnifique réaction des spectateurs !!

J-P.V : Oui ça a vidé la salle ! Il y avait des appels au lynchage dans les presses régionales qui ont duré 18 mois ! Quelque chose de terrible ! J'avais assumé cela en me disant : que je n'étais toujours pas mort, que je n'en mourrais pas et que si je tenais le bout, toutes les files de cette contradiction arriveraient à se déboucher. Ce qui a été le cas. C'est une longue histoire de 9 ans !

J'avais déjà travaillé au TNS avant, j'avais des amis alsaciens, je n'y débarquais pas comme cela ; surtout que c'est difficile de débarquer en Alsace quand on n'est pas alsacien ! Je savais où j'arrivais et curieusement, c'est un peu ma deuxième patrie Strasbourg !

H.O : Pour parler de *Germinal*, c'était votre idée dès le début de créer un spectacle aussi radical ?

J-P.V : Pour certains oui, mais pas pour moi. Je n'imaginai pas le degré de radicalité où on allait arriver et où mes amis allaient me pousser, c'est sûr. Mais ça a été cauchemardesque à des moments, des engueulades artistiques terribles, voire des conflits ! Mais ça a laissé en nous tous, une force présente pour des années et des années et jusqu'au jour d'aujourd'hui. Je pense qu'il y a des acteurs et des actrices qui étaient dans ce spectacle et qui sont aujourd'hui parmi les acteurs les plus forts, artistiquement parlant, du théâtre français ; qui doivent cela à *Germinal*. Ça nous a armés de quelque chose, on a déblayé toute une série de vieux trucs, de vieux machins de théâtre avec une radicalité totale. C'était une création collective : il y avait 13 acteurs dans la salle, 5 metteurs en scène, je peux vous dire que ça volait les couteaux !

H.O : Et vous vous basiez sur quoi pour le choix des pièces ?

J-P.V : Ce qui s'est passé tout bêtement c'est que majoritairement, la troupe avait le même âge, autour de 35 ans et donc ce n'était pas une troupe de répertoire. Si on nous proposait de monter un Tchekhov, un Marivaux ou autre, on n'avait pas l'échelonnement des âges et donc notre troupe n'était absolument pas destinée au répertoire, comme le sont en général les troupes en Allemagne ou autre. On a donc été amené très naturellement d'une part, par ce phénomène là, cette unité d'âge, et d'autre part, par les questions qu'on se posait sur le théâtre, à inventer littéralement des formes de spectacles nouvelles pour cette troupe là. Il y a à titre d'exemple : Dernière nouvelle de la peste, Un weekend à Yaïck, Palais de justice, etc. qui étaient des spectacles sur des thèmes sur lequel le théâtre n'avait jamais été et ceci nous semblait des thèmes d'actualités terribles qui le sont encore aujourd'hui.

H.O : Dans votre livre, « le désordre des vivants... » Vous avez dit vouloir créer « des œuvres d'art », cherchiez-vous à créer « un nouveau spectateur » ?

J-P.V : Ça coule de source ! [Silence] une nouvelle œuvre d'art ne va pas s'adresser spontanément au public existant, par exemple : les gens qui sont restés dans la salle jusqu'à la fin lors de la présentation de *Germinal* et même ceux qui sont revenus, - parce qu'il y en a qui sont partis et sont revenus après – ceux-là ont été les ferments

d'une nouvelle vie culturelle à Strasbourg et se sont même trouvés, quelque temps après notre départ, à la tête de la vie culturelle de Strasbourg. On a aussi formé des gens qui étaient une minorité mais une minorité extrêmement active. Je ne me suis pas préoccupé à ces moments là de questions socialistes concernant la démocratisation de la culture parce que pendant les années 60, nous avons vécu un conflit très fort entre ce qu'on appelait la création et l'action culturelle ; l'action culturelle était entrain de régenter la création artistique, il fallait que ce soit démocratique et donc à la portée de tout le monde et d'avancer, l'art est entrain d'avancer. Lorsque je suis arrivé à Strasbourg, j'ai réuni les relations publiques, les socialos, et je leur ai dit si vous voulez de la création, vous n'avez qu'à vous la faire, ce n'est pas moi qui va la faire. On va créer des choses, vous n'avez qu'à suivre, posez vous les questions, on ne vous aidera pas, soyez grands et cela a été assez efficace. Il se trouve que petit à petit, on a, vers la fin, fait des choses mais avec prudence, je crois que ça dépend de périodes, je crois qu'il y a des cycles sur les relations entre la solitude de la création et la socialisation, il y a des périodes. En ce moment, de nouveau, on est entrain de se faire bouffer cru par des exigences des élus locaux, qui ont besoin de retour sur image, qui donnent des subventions pour qu'on apporte la sérénité et la paix dans les quartiers. Le message n'est pas simple, parce qu'il y a ceux qui se désintéressent de l'art dramatique ; or on le voit dans d'autres pays, l'art du théâtre avance mais beaucoup moins en France en ce moment.

H.O : Vous avez souvent cherché à critiquer le statut du Spectateur, celui qui se contente de voir un spectacle sans inter-réagir ; pour vous est-ce qu'il y a un « bon » et un « mauvais » spectateur ?

J-P.V : Je ne sais ce que c'est un « bon » spectateur, je ne saurais répondre. C'est peut-être celui vient chercher de l'utile au théâtre.

H.O : En disant « mauvais » spectateur je pensais au spectateur qui venait pour regarder une pièce sans vraiment réagir avec elle, sans comprendre ce qui se cache derrière le texte, le jeu des acteurs, le sens réel et le sens caché d'une pièce.

J-P.V : [silence] Il y a plusieurs choses dans ce que vous dites ; il y a certes le spectateur conventionnel, français moyen, travaillé par la Télévision et par la

médiocrité artistique généralisée ; mais je pense que le spectateur qui vient dans nos théâtres et dans les théâtres publics est un peu différent de celui là. Ce sont des gens qui ne veulent pas mourir idiots. Voilà ! Le « bon » spectateur est quelqu'un qui ne veut pas mourir idiot. Il y en a beaucoup ! Il y a un peuple du théâtre qui ne veut pas mourir idiot.

Chose curieuse c'est que depuis 2007 et donc la crise, les théâtres sont davantage pleins ! Cela ne veut pas dire qu'il a plus de spectateurs mais qu'ils vont plus souvent au théâtre.

H.O : J'ai vu le plan du TNS durant votre période de direction, l'espace de jeu était trop petit pour rejouer des pièces d'un autre théâtre, il y avait encore le conservatoire ; et je me demandais si ce n'était pas ça qui vous a poussé à sortir des murs du TNS ?

J-P.V : Demander de nouvelles salles est un processus assez long et cela coûte beaucoup d'argent. Quand j'avais commencé à travailler au TNS, j'utilisais cette même salle avec 700 places où il y avait pas mal de places où le spectateur ne voyait rien ; aujourd'hui elle comporte 500 places beaucoup mieux organisées et à laquelle on a rajouté la deuxième salle. J'ai lancé des plans, des idées de réaménagement et j'ai laissé à Jacques Lassalle les travaux à faire. Ensuite, il y a eu du nouveau avec l'arrivée de Jean-Louis Martinelli et ses travaux de restructuration. Nous, on n'avait pas de deuxième salle. [Silence] Pendant quelques années, j'avais franchement d'autres choses à faire que de réaliser des projets architecturaux. Certes il y a des metteurs en scène, des directeurs de théâtre qui sont des vrais architectes ; ma femme par exemple quand elle est dans une maison, elle s'imagine qu'on peut faire autrement. Pour ma part je ne changerai rien à l'architecture et quand j'entre dans un théâtre, je travaille dans le théâtre tel qu'on me l'a donné. Il est vrai qu'au bout d'un moment quand même il fallait cette deuxième salle, cela posait de graves problèmes. Donc on a fait ces plans et Jacques Lassalle a réalisé la chute. Pendant ce temps là, on a fait des spectacles ailleurs, des spectacles avec André Engel qui n'étaient pas des spectacles pour de gros publics. On n'a jamais fait de spectacles pour grands publics populaires. On avait besoin et l'époque avait besoin et aujourd'hui aussi le spectateur a besoin d'une certaine proximité avec l'acteur. Le

temps des grandes salles est fini même si je vois bien qu'ici et là en France on construit des salles de 1000 places, ... ce n'est plus le moment. Les gens sont trop loin des acteurs. On peut utiliser ses grandes salles pour des mises en scènes d'opéra, des trucs à effets, des spectacles spectaculaires, ce que Jean Villard appelle le spectacle de Music Hall ou le Théâtre Music Hall.

Pour ma part, le vrai théâtre c'est 500-600 personnes.

H.O : Donc ce n'était pas le fait d'avoir de petites salles qui vous ont poussés à chercher plus loin et à sortir du théâtre lui-même ?

J-P.V : Non non, cette envie là c'était réellement un besoin théorico-politique. Un point qu'il faudrait peut être voir avec Engel.

H.O : J'avais l'impression en étudiant vos mises en scènes et réalisations, que vous expérimentez un nouveau théâtre, voire une nouvelle représentation... diriez-vous que 'Dimanche' en faisait partie ? Le fait de voir l'actrice que de dos, etc.

J-P.V : En fait, c'est toute cette première saison au TNS qui est en quelque sorte une expérience de la représentation. Certes il y a eu des traces mais l'intensité était perceptible dans tous les spectacles de cette saison : Germinal, Dimanche., Baal. Il ne faut pas dire qu'on voyait rarement l'actrice mais c'est vrai qu'on a travaillé sur la déception du vieux théâtre, sur la destruction du confort du vieux théâtre. Le vieux théâtre vraiment vieux ! Même notre vieux théâtre à nous qui était déjà Brechtien mais démonstratif, ouvert, explicatif, etc. Il y avait une sorte d'opacité, on a rapproché le théâtre de la réalité vraiment réelle qui elle, est assez énigmatique.

Vous êtes dans un autobus, vous regardez les gens, qu'est ce qu'ils pensent ? D'où viennent-ils ? Est-ce qu'ils ont tué quelqu'un ? Est-ce qu'ils sont capables de tuer quelqu'un ? A quoi pensent-ils ? Qu'aiment-ils ? Etc. On travaillait beaucoup sur cette notion là, de la raréfaction, de la déception et particulièrement l'équipe qui montait Dimanche ; c'est-à-dire Dominique Muller, Bernard Chartreux et l'actrice Laurence Mayor qui, à cette époque là, était une personne qui reculait de deux mètres quand on lui adressait la parole ! Elle reculait de deux mètres aussi en coulisse et elle se mettait de dos.

Un jour, ce n'était pas à Strasbourg, c'était au conservatoire, lors de présentation de travaux, il y avait un acteur qui ne parlait pas fort, mais vraiment pas fort et

quelqu'un dans la salle a dit : « plus fort ! » et une autre personne a répondu : « écoutez ! » En réalité c'était pour forcer les gens à écouter et à réapprendre à écouter de nouveau. On disait que le fait de venir au théâtre devenait machinal pour le spectateur : il s'asseyait au théâtre et il attendait d'être gavé, d'être nourri ; et bien non ! Il fallait apporter son manger, comme on dit.

H.O. : C'est pour cela que vous avez mis parfois des bruitages, une sorte de déséquilibre entre le texte et le son ? Je pense ici au travail de son, perçu dans *Germinal*

J-P.V. : je n'ai pas souvenir de cela, le seul souvenir de son que j'ai de *Germinal*, c'est qu'à un moment donné en parlant de la mine, on ouvrait une trappe et le bruit est tellement fort qu'on n'entendait pas le dialogue durant 5 min entière. [Rire] C'était du Zola !

H.O. : Pourquoi *Vichy-Fiction* a eu plus de succès à Lyon et à Nanterre qu'en Alsace ?

J-P.V. : C'était une histoire de France, C'était une histoire de français. Il ne faut pas oublier que le TNS pendant la guerre était allemand, l'Alsace était allemande. Le problème des alsaciens par rapport aux nazis c'est les malgré-nous, ceux qui ont été enrôlés dans l'armée allemande que ce soit de force ou pas. Par exemple, lorsque j'étais au TNS, le Chef électricien qui était près de la retraite, avait été un malgré-nous et on avait fait une tournée en Pologne où il disait toujours : je connais là ! Je connais là ! [rire] Au fait c'était une réalité franco-française réellement. Comme toujours en France, les grandes étapes difficiles, douloureuses et critiques de l'histoire de France, l'art n'en parle pas, le théâtre n'en parle pas, le cinéma n'en parle pas, comme par exemple la guerre d'Algérie ; Et Vichy, rien ! Il n'y a pas une pièce sur Vichy ! Donc voilà, on a écrit cet énorme spectacle pour mettre les pieds dans le plat à ce moment là et il se trouve qu'un an plus tard il y avait le Pen. Après on a fait la Peste et un an après il y avait le Sida. On a arrêté après [rire]

H.O. : Je ne trouve aucune information sur la mise en scène de *Forces Irlandaises* Pouvez-vous m'en parler un peu ? Pourquoi ce vide autour de cette pièce ?

J-P.V. : C'est vrai, il y a une sorte de black out autour de ce spectacle. C'est le seul mauvais spectacle de ma vie, un spectacle complètement raté. Je pense qu'il y avait

deux raisons essentiellement qui ont fait que ce spectacle soit un échec : les pièces sont formidables, ce sont des pièces à en mourir de rire et on a fait rire personne avec, les acteurs pouvaient le faire, ce n'était pas là le problème ! Mais c'était au terme de la deuxième année, et pendant la deuxième année il y a eu un fort conflit entre les acteurs et le groupe de metteur en scène-dramaturge. Un désaccord qui faisait que ça partait dans tous les coins, il y avait une guerre qui nous a fait perdre un peu la réalité et ce spectacle avait été choisi comme une sorte du plus petit dénominateur commun ; on s'était dit : faisant un truc minuscule qui pourrait mettre tout le monde d'accord.

La deuxième erreur c'est le choix du décorateur. A l'époque j'avais pris comme décorateur et à ce moment là c'était des peintres évidemment, j'avais pris Lucio Fanti. C'est un homme extrêmement têtu qui, une fois qu'il a imaginé un décor, on ne peut pas discuter avec lui. Il m'avait fait un décor dont le sol en pente était une sorte de kaléidoscope, un domino de couleurs primaires : rouge ! Vert ! Jaune ! Un truc qui, si on met un acteur dessus, on ne le voit pas ! Or, quand on fait une comédie, il faut mettre l'acteur plus particulièrement en valeur, la comédie passe énormément par l'acteur et donc c'est un grand échec.

On ne parle jamais de ce spectacle, ça ne vaut même pas la peine qu'on en parle. On n'a pas cherché à le rater, on l'a réellement raté. On a fait des spectacles violents qui ont pris le spectateur à rebrousse poils mais celui là, n'a pris personne ! Ni au sens du poil ni au rebrousse poil ! Un truc complètement foiré. [rire]

H.O : Après avoir créé en dehors des murs des pièces telles que 'penthésilée', 'baal', etc. avec Engel, pourquoi il y a eu un retour aux salles ? c'était uniquement un problème de rentabilité ?

J-P.V : Si vous voulez il y a eu en même temps, en Europe, plusieurs expériences il y a eu Klaus Micheal Grüber à Berlin, André Engel à Strasbourg et Ronconi en Italie. C'est vrai que c'était des spectacles un peu coûteux et qui n'étaient pas déplaçables. Pour ma part, mes spectacles étaient des spectacles sur plateau donc « tournables » et avec une réalité économique qui permettait aussi qu'on s'y retrouve, donc on valorise l'effort artistique que l'équipe avait fourni.

C'est un aspect de la réalité mais je ne pense pas que ce soit le plus profond ou le plus important. Et Grüber et Ronconi et Engel sont revenus vers la boîte parce que le discours qu'on peut tenir avec des bâtiments qu'on investit, et dont on fait jouer la symbolique, est tellement grand. Vous jouez dans une caserne c'est une chose, vous jouez dans une vieille usine au bord de la rivière est une autre chose, vous jouez dans un vieil hôtel à Berlin c'est encore autre chose. Le lieu parle de lui-même et raconte quelque chose. Ce discours là n'est pas infini, une fois que vous avez investi 400 bâtiments dans une ville, la chose commence à être répétitive, alors que la boîte à l'italienne est un réservoir infini d'inventions possibles. Cela m'étonne toujours de voir, comment depuis 50 ans que je vais au théâtre, j'ai vu des mondes si différents, si différents ! Là maintenant encore une fois, pour moi par exemple l'arrivée des spectacles de Joël Pommerat c'est magique dans cette boîte là. Et quel sera le prochain ? Que va-t-il faire pour produire de belles images et pour faire un nouvel usage de cette boîte ? Il y a une aventure contemporaine qui est la plus comparable à ce qui se fait au théâtre, c'est l'usage de la vidéo ; celle-ci n'est pas infinie. Il y a des choses vraiment belles à faire avec, sauf que – à moins que je ne me trompe – la chose n'est pas infinie non plus. Au fond, ce qui tue le théâtre à chaque époque, c'est quand des choses nouvelles vieillissent et deviennent décoratives et deviennent un confort. C'est-à-dire que des choses nouvelles deviennent une sorte de confort partagé par tout le monde. Il y a les créateurs puis il y a les épilogues, il n'y a rien de pire que les épilogues mais pourtant il en faut pour faire vivre une époque théâtrale. Alors il y a un moment où ça prolifère et il faut espérer la naissance d'une nouvelle génération.

H.O : Vous ne pensez pas que ce serait à vous de donner naissance à cette « nouvelle génération » tellement espérée ?

J-P.V : Je peux tout faire pour essayer d'aider, faire des interventions dans les écoles, etc. Je peux aider mais je ne peux pas inventer à la place des gens. Si vous voulez, je peux aider des metteurs en scène, des créateurs et même des acteurs à devenir grands, mais il faut qu'ils aient au départ, du talent, du génie, de la folie, un diable. S'ils n'ont pas cela, ils vont être comme tout le monde, or on ne peut pas se contenter d'être comme tout le monde quand on est un artiste.

H.O : Vous n'avez pas envie de refaire cette expérience du théâtre hors les murs ?
Kafka, le palais de justice ?

J-P.V : Kafka, ce n'était pas mon travail, il fallait poser la question à André Engel, c'était lui l'artiste responsable, moi je l'ai juste couvert, je l'ai aidé, financé, discuté avec lui, mais c'est lui qui l'a fait, moi j'étais incapable de faire ce spectacle là. Mais je ne pense pas que ca l'intéresserait de refaire le même travail.

J'ai monté des pièces dont j'ai déjà refait la représentation comme Vichy, mais j'ai aussi d'autres pièces que j'aimerais bien refaire comme le Misanthrope par exemple. Mais là ce sont des pièces qu'on peut refaire si un jour on le désirait, mais ces spectacles là, d'Engel, on ne peut plus les refaire parce que c'était avec une génération d'acteurs qui maintenant à 65 ans, et ce n'est pas avec des acteurs de 30 ans d'aujourd'hui qu'on pourrait les faire ; probablement qu'on n'a plus les moyens de les faire non plus, parce que Kafka Théâtre complet avait quand même une vingtaine d'acteurs dont certains étaient assez connus. On avait tout réaménagé de l'ancienne mairie de Strasbourg, il y avait une voiture benne à ordures, il y avait autres choses. [Silence] Non je ne crois pas que ce soit possible de les refaire aujourd'hui parce que ces pièces sont nées du terreau d'un groupe humain et dans ce groupe humain certains sont morts, c'est une autre époque. Il est très probable que ces spectateurs seraient tout aussi révolutionnaires encore aujourd'hui. Il traîne deux ou trois images sur le net et quand on voit ce que c'était, j'imagine difficile de les refaire aujourd'hui. Il faut que les gens ne se posent plus la question du comment les refaire mais plutôt du pourquoi ? Pourquoi il y a eu ces spectacles là et qu'est ce qu'on pourrait faire comme spectacles x ou y à partir de ces pourquoi-là ? Ce sont des questions artistiques à forte teneur d'analyse du monde politique.

H.O : C'est dommage parce qu'avec le spectateur d'aujourd'hui, il y aurait eu une autre approche, un autre regard et surement pas la même réaction...

J-P.V : C'est drôle vous voyez parce qu'on a commencé à travailler sur un projet de trois ans à l'E.N.S.A.T.T où on fait trois semaines en 1^{ère} année, cinq semaines en 2^{ème} année et six semaines en 3^{ème} année. On a commencé à travailler sur les pièces d'art en anglais de Marc Roberty et qui comportent des actes très violents. Il a écrit une pièce qui a été monté par Mayer en France ; Il a aussi écrit dix-sept

pièces d'une demi- heure sur le bon peuple occidental qui envahit un autre peuple pour lui apporter la liberté et la démocratie et qui casse tout ! C'est très violent sur la mise en place et on est entrain, plus ou moins, d'inventer une forme de spectacle qui sent un peu le TNS, qui va se déplacer dans plusieurs salles entraînant le public dans une drôle d'aventure, ce sera en printemps 2014.

ANNEXE I - 2

Date : Le 11 octobre 2016

Lieu : Bordeaux, France. Lors du colloque « Les dramaturgies arabes et l'Occident : contact, circulation et transfert », 10-11-12 octobre 2016.

Entretien entre : Mr. Mohamed Kaouti⁶¹¹ et Mme. Hanène Othmani

Hanène Othmani : Parlez-moi de Sidna Kdar

Mohamed Kaouti : Les événements ou les « non événements » de Godot, de Sidna Kdar se passent la nuit parce que c'est la nuit que le destin appelé communément « Laylatou el kdar » se manifeste. Tous les croyants qui souhaiteraient avoir une manne divine doivent veiller cette nuit. Cela correspond pour moi, à cette vision des choses, c'est-à-dire à l'idée que je ne m'aligne pas à la quête de Beckett et je n'aligne pas Beckett à moi. Il y a Sidna Kdar et il y a l'attente.

En deuxième point, j'ai ajouté un troisième acte.

Le deuxième acte fini sur « mchina (partons) mais ils ne partent pas. Pour Beckett, les artistes ne quittent pas la scène. Pour ma part, il y avait nécessairement un autre acte à écrire. Cet acte devait répondre à la question « pourquoi Sidna Kdar n'est pas venu ? » J'ai imaginé des scènes tel que Sidna Kdar qui aurait repeint son grenier en commençant par la porte et serait resté bloqué au fond du grenier. Il fallait une suite qui respecterait l'esprit de Beckett et de son œuvre. J'ai donc imaginé des épitaphes, pour les Vladimir et les Estragon du monde entier. Le messenger s'adresse au public, il s'agit des épitaphes qui ont été écrit sur les tombes des Vladimir du monde. Ce sont sept textes de poésies écrits en arabe marocain qui montrent le

⁶¹¹ Né à Casablanca, Mohamed Kaouti est un artiste polyvalent. Auteur dramatique, acteur, concepteur de spots publicitaires, animateur et producteur de télévision. Il a réalisé un téléfilm et trois courts métrages. Enseignant depuis treize ans, Mohamed Kaouti ne se limite pas à un style de création et préfère varier les lieux de représentation. Il est également membre fondateur du Syndicat National des professionnels du théâtre au Maroc.

désarroi de l'attente, le désespoir et le malheur. Les sept épitactes se complètent. D'ailleurs, le troisième acte a été rajouté lors de l'édition mais n'a jamais été joué.

H.O : *Est-ce que les acteurs étaient statiques en jouant leurs rôles ? Ou est-ce qu'ils bougeaient sur scène ?*

M.K : Non ils ne bougeaient pas trop, ils ne sont pas plus statiques ni plus dynamiques que les personnages de Beckett. Les didascalies sont plus détaillées que chez Beckett, parce que quand j'écris, j'écris pour les scènes. Il faut que j'arrive à jouer le texte avant de le confier. Si je n'arrive pas à dire cette réplique d'une manière fluide, alors que ferai l'autre ? il faut le plus de didascalie, mais le réalisateur reste libre de ses choix.

H.O : *Est-ce que tu as présenté Sidna Kdar dans des théâtres modernes ou à l'italienne ?*

M.K : L'infrastructure nous impose un théâtre à l'italienne avec une scène, une salle, le public en face. [Silence]. Mais je l'ai aussi présenté dans des festivals. À l'époque, il n'y avait pas d'espace pour cela. D'ailleurs, on a joué une fois la pièce dans un grand théâtre à Agadir, en plein air, mais c'était la seule fois où la scène n'était pas à l'italienne, une scène en demi-cercle.

H.O : *Est-ce qu'au Maroc le théâtre est institutionnel comme en France ?*

M.K : Ce sont les municipaux qui décident, il y a des salles polyvalentes, mais ils sont en train de changer les lois. Au temps de Sidna Kdar, je n'avais pas trop le choix, la structure du théâtre était la même partout.

H.O : *Est-ce qu'on t'a imposé une censure ?*

M.K : Non, nous n'avons pas ça au Maroc, il n'y a pas de censure, ni de commission d'ailleurs, il y a notre libre arbitre, on décide de ce qui peut ou non passer au théâtre.

H.O : *Est-ce que l'État finance le théâtre ou du moins aide un peu la troupe ?*

M.K : Actuellement, il y a un dispositif de financement, mais dans le temps, il n'y avait pas cela, il fallait que la pièce puissent être rentable. Personnellement j'ai bataillé pour que ce dispositif soit instauré parce que j'étais président du premier syndicat national du théâtre, j'ai médité pour que les choses s'organisent et pour qu'il y ait un festival national, ce n'était pas de tout repos !

H.O : *Est-ce que le fait d'avoir un financement de l'État ne t'oblige pas à suivre les règles d'un théâtre « comme il faut » ? Qui ne choque pas, soit un peu « traditionnel » si on peut le dire ainsi ?*

M.K : On nous obligeait à suivre les règles de l'excellence oui ! S'il n'y avait pas cette règle, il n'y aurait pas de financement, c'est-à-dire qu'on ne peut pas demander un fond d'aide dans ce cas-là. D'ailleurs, la première commission d'aide instauré été constitué de cinq membres nommés par le syndicat du professionnel du théâtre et cinq autres nommés par le ministère. Les dix étudiaient le dossier, le texte, le son, la projection scénographique... Ils décidaient du montant à donner ou du refus.

Au début, il n'y avait qu'un seul syndicat au Maroc ; aujourd'hui, il y en a bien plus.

H.O : *Est-ce que dans ta mise en scène tu as respecté le théâtre à l'italienne ? Parce que monter Godot dans un théâtre à l'italienne c'est un peu osé non ?*

M.K : Dans Godot il y avait quand même les dégagements côté cour et côté jardin qui étaient important, il y a le hors-jeu qui était un jeu, j'ai profité de tout cela, j'ai essayé de mettre en scène le théâtre à l'italienne lui-même, ce n'était pas un obstacle, en soit, ce n'est pas une mauvaise chose. Et si cela gêne la mise en scène, dans ce cas-là, il faut sortir de la scène et du théâtre. Une fois on avait un décor tellement grand qu'on avait choisi d'inverser la scène et la salle : on avait construit dans la salle et mis les spectateurs sur scène. Quand on fait du théâtre, il faut savoir s'adapter.

**II.FICHES TECHNIQUES ET ARTICLES RELATIVES AUX
SPECTACLES**

ANNEXE II - 1 GERMINAL

ARCHIVES DU TNS : TNS Actualité n° 20

GERMINAL : AUTOUR D'UNE POLEMIQUE

Du "plus grand théâtre populaire" à la "pire des vulgarités"

« Création à Strasbourg »

A travers le charme mélancolique, le raffinement dépouillé des images, s'insinue la critique : par la tension douloureuse des actions, la gravité des gestes, leur insistance, le poids des objets réels, les phrases reprises, répétées. A travers le double récit visuel et parlé, à cause — ou en dépit de sa beauté calme et hautaine, le spectacle montre, dans toute sa cruauté quotidienne, la vie de cette communauté broyée. Sans poser des questions directes, sans amorcer de réponse, par sa seule force spécifique, il pénètre les consciences, s'y installe, les ronge, comme la vue d'une photo de guerre.

Colette Godard - *Le Monde*

« Une austère liturgie pour les exploités »

Le projet sur *Germinal* présenté actuellement en création mondiale par le collectif de dramaturges et de comédiens du TNS prend à contre-pied un mouvement qui se dessine sur les scènes françaises vers une forme de vitalité, de profusion, de spontanéité populaires, dont personne d'ailleurs ne se plaint. « *Germinal* », conçu d'après la fresque ouvrière d'Emile Zola, pouvait laisser supposer qu'il s'inscrirait « facilement » dans cette perspective. Trop facilement peut-être : et il est vrai que nous n'avons guère de mal à imaginer le souffle revendicatif qui pouvait ainsi parcourir l'évocation. Nous n'aurions pas imaginé par contre l'austérité des rites de la liturgie qu'on

propose, hymne douloureux et pénible à la classe ouvrière.

La surprise est de taille : elle s'est trouvée un alibi dans la pudeur qui a interdit au collectif du TNS de « représenter », de « montrer » le travail de la mine, pour ne pas tomber dans les pièges désamorçants de l'identification

Antoine Wicker -
Le Nouvel Alsacien

☆

« Germinal... relève du théâtre populaire. Le plus grand »

La grève éclate, c'est un cri de vouloir-vivre plus qu'une science politique claire. Solitaire dans la préhistoire du mouvement ouvrier français, la faim — toujours — la

brisera. Ceux de *Germinal* la chantent : oratorio grave, aussi appel à des luttes futures. L'univers concentrationnaire que Vincent extirpe de l'œuvre poétique secrète ces sursauts émotionnels qui font les commotions de l'histoire. Zola reste loin derrière une œuvre qui le dépasse. Vincent monte *Germinal* comme écrit aujourd'hui. Une « gueule noire » dit : « J'ai vécu votre pièce à quatorze ans. » Et ce syndicaliste : « Le problème du bien-être demeure puisque le salaire des mineurs reste des plus bas dans le Nord-Pas-de-Calais. Le droit syndical existe mais toujours entravé. Et la mine tue toujours. » Jean-Pierre Vincent et le collectif du TNS s'attèlent à un théâtre de plain-pied dans la vie vécue, vrillé au réel. Ceux du TNS sont descendus dans les puits des houil-

lières (Liévin...). Ils sont remontés avec une œuvre forte et un autre regard sur le théâtre. Leur travail est d'une superbe rigueur, exigeant. *Germinal* — parfois rigide, à la limite rébarbatif — dans sa lenteur consentie relève, ose le mot, du théâtre populaire. Le plus grand.

Michel Boué -

L'Humanité Dimanche

☆

« Le théâtre c'est (parfois) autre chose »

Je ne cite ici que quelques présentations « documentaires » qui alourdissent inutilement le spectacle, qui rognent au lyrisme que l'on aurait pu en attendre, et qui n'intervient qu'à la fin de la dernière partie, admirablement d'ailleurs, à la manière

3)

Germinal porno !! « M. Vincent veuillez accepter notre sincère pitié »

Puis, arrive le clou de la pièce : sous prétexte de se laver, tous les « mineurs » enlèvent lentement et cérémonieusement leurs habits et se baladent nus comme des vers sur la scène et s'accroupissent autour des bassines !!!

On se demandait vraiment ce que cela pouvait apporter de plus à la pièce : M. Vincent vous avez confondu Naturalisme et Naturisme. Nous ne voulons pas nous faire les chantages des réactionnaires de tout poil, mais ce qui n'est pas tolérable, c'est que nous ne sommes pas avertis et que nous n'avons pas le choix d'aller ou non voir cette pièce. On nous impose cette scène vulgaire ce qui est pire que les films « pornos », où nous savons ce qui nous attend. La liberté du spectateur est tout simplement violée.

Lettre d'un couple d'étudiants de Strasbourg

☆

« Le bonheur du théâtre »

C'est du théâtre dans sa beauté, son intelligence et sa force. Un théâtre qui en appelle à la réflexion sans didactisme aucun. Dans ce théâtre théâtralisé au possible, et épuré à l'extrême, il y a comme un souffle de vie que l'on retient. Un théâtre d'images et de sons, où le bruit et le silence mélangés s'entrechoquent à la fureur qui sourd et n'éclate pas. Et quel est donc celui, dans un monde en ébullition, notre monde, qui pourrait la faire éclater... au théâtre ? Jusqu'ou faudrait-il entretenir les illusions ? Le théâtre ne peut pas grand-chose pour la vie. Et la vie, il faut essayer d'y regarder à deux fois. C'est la leçon — la seule mais elle est forte, lumineuse et d'importance — de ce spectacle. Puissiez-vous le voir : vous y retrouverez le bonheur du théâtre.

Lucien Attoun -
Témoignage Chrétien

☆

« Pas de ça camarades !... Du distancié, du désincarné... des idées »

Car l'ensemble est sec, lent, pesant, gris, prétentieux comme le positivisme de M. Comte, que le

collectif juge un peu court, mais qu'il nous ressert à la sauce du Comité central, ce qui ne le rend pas plus digeste, oh ! non. Dans l'opuscule tartiné au charabia pensant où il explique (?) son propos, Dominique Deutsch (sic !) dit, en parlant des « toubibs », que le médecin répond au malade « par le grand silence du discours savant » ! L'opuscule explique plus le spectacle que son auteur ne le croit. Si bien même que ce n'est plus un opuscule : c'est un boomerang.

Henry Rabine - *La Croix*

☆

« La domestication de la vie »

Cette lecture — mise en scène — de *Germinal* que nous propose le TNS est terriblement impressionnante par la rigueur dont elle procède, par le caractère volontairement épuré de ce qui est montré par le jeu théâtral.

Libération

☆

« Débat après *Germinal* : un ancien mineur s'est reconnu ».

Titre de *Nord-Matin*

☆

« On est loin du style épique à grande mise en scène cher à Robert Hossein... Ici nous le disons avec tristesse c'est raté. »

La Voix du Nord

☆

« Esquisse d'une dramaturgie narrative »

Ces écueils, le TNS les évite parce qu'il a choisi de ne pas jouer, mais de raconter *Germinal* par le truchement d'un spectacle qui ne flatte à aucun moment l'appétit de spectaculaire, vise au contraire à l'essentiel. D'où, au terme d'un travail collectif de six mois, une réécriture absolument neuve des thèmes du roman.

Reste à souhaiter que, laissant au vestiaire toute idée préconçue, chaque spectateur reconnaisse que, derrière la rigueur de l'austérité de ce spectacle, la nouvelle équipe du TNS s'ouvre à la difficile, mais indispensable appréhension du réel par les moyens spécifiques du théâtre.

Raymond Laubreux - *L'Education*

Choix arbitraire de Jacques Blanc

ANNEXE II - 2 – DIMANCHE

ARCHIVES DU TNS : TNS Actualité n° 21

«Dimanche» se passe dans une petite ville de l'Est de la France. Des jeunes filles se réunissent, échangent des paroles, échan-

gèrent des vêtements, forcent leur corps. Elles se préparent avec acharnement pour un concours de majorettes. Puis elles l'oublient. L'une d'elles, la plus acharnée, la meilleure, lors d'une fête populaire va se trouver mal à en mourir.

Chambas : Huile sur toile, « Charme d'un chemin Vicots » (Galerie A. Zerbib)



FRAGMENTS

Thèmes, motifs, personnages

Plus qu'un sujet «Dimanche» traite une succession, juxtaposition de thèmes et de motifs. Pour se représenter, ceux-ci ont tantôt besoin d'une scène complète, tantôt ils se contentent de traverser un personnage. C'est déjà indiqué que les personnages n'existent pas pour eux-mêmes, qu'ils ne connaissent pas d'évolution propre, ils se contentent d'être en avance ou en retard sur un thème qui existe en-dehors d'eux, qu'un autre personnage peut poursuivre, épuiser ou abandonner. Même les personnages qui semblent tenir leur thème jusqu'à l'obsession, soudain, on ne sait pourquoi, par lassitude, par oubli, le lâchent, se retrouvent sans munitions et quittent la scène sur la pointe des pieds ou avec grandiloquence. On dirait que tous, motifs, thèmes et personnages se sont donné le mot pour n'obéir qu'à une loi : apparaître, disparaître. De là, le sentiment qu'ils auraient et que nous partagerions, d'une imminence. Il vient de se passer quelque chose, il va se passer quelque chose.

Lors du travail, pour décrire le point de vue de l'écriture et préfigurer celui du spectacle, nous avons souvent utilisé l'image de quelqu'un qui serait debout dans une rue : des gens passent, il entend des bouts de conversation puis plus rien. Il a saisi quelques mots au hasard, cru comprendre un éclat ou une déception mais l'expérience qu'il en a est trop fugitive pour qu'il ne cède pas aux bruits des paroles qui suivent et se succèdent au rythme des passants.

C'est peut-être dans cette fragmentation des rapports entrevus, dans la minceur du langage, dans la fragilité du dialogue où l'on fait des réponses à des questions qui n'ont pas été posées et où l'on se sent fautif d'avoir trop précisément répondu à celles qui l'ont été, que réside le réalisme du texte de la pièce. Le sujet (la longue course d'un d'élite d'une majorette qui se prépare pour un concours, qui finalement ne pourra avoir lieu) n'est pas irréaliste pour autant, simplement son spectacle nous parvient principalement à travers les paroles qui s'y échangent.

Le quotidien

Il s'agirait plutôt de sa ou ses mythologies que du quotidien lui-même. Dans nos esprits cette question est liée à celle du pouvoir. Le schéma qui veut qu'il y ait d'un côté les appareils de pouvoir et de l'autre la grande masse des gens qui en serait démunie est un peu trop abstrait. Dans la famille, dans la vie quotidienne par exemple, il y a une foule de détails anecdotiques qui permettent de contraindre l'autre, de normaliser ses rapports. Chacun le sait, Manger pas manger, quoi manger, à quelle heure manger, dormir pas dormir, être à l'heure ne pas être à l'heure, se laver ne pas se laver, etc... etc... C'est dans la mesure où nous serions capables de comprendre ces détails autrement que comme des détails, ou des anecdotes, de les inscrire dans un imaginaire, que nous pourrions commencer d'appréhender une mythologie du quotidien ; une mythologie qui ne serait pas forcément celle du fascisme ordinaire. En effet, les personnages de «Dimanche» ne sauraient être assimilés à ceux de Martin Speer dans «Scènes de chasse en Bavière». Ils sont à la fois beaucoup trop dignes et beaucoup trop apeurés pour tirer un profit durable de leur pouvoir.

Extraits d'un entretien avec Dominique MULLER

LE PRÉSENT HISTORIQUE

Lorsque l'Histoire n'est plus susceptible de fécondes actualisations, le moment n'est-il pas venu d'historiciser l'actualité ? Ce fut le cas de Brecht écrivant, dans les années 1935-1938, *Grand Peur et Misère du III^e Reich*. C'est aujourd'hui, en gros, la démarche de Michel Deutsch et Dominique Muller dans *Dimanche*. Démarche dont la moralité serait : « Si l'observation du quotidien peut donner le moins, elle peut aussi donner le plus. »

Dimanche est une pièce en état de dispersion. Nous y suivons, avec une perception qui défie la chronologie qu'impose le livre aux tableaux, les débats d'une troupe de majorettes convertissant leur énergie sexuelle en pas cadencé, le vertige de deux quinqu- ou sexagénaires, parents d'une majorette qui leur échappe dangereusement et ouvriers, l'instauration d'un tribunal populaire. Entre ces instantanés d'inspiration hyper-réaliste de la vie d'un bourg de l'Est de la France, pas d'autres liens que fragiles, banaux, accidentels. Mais, plus fort qu'un lien ou qu'une transition, un courant traverse la pièce et s'accélère jusqu'à provoquer sur ce « dimanche » mythique où triomphera la réalité du tribunal populaire (jamais montré, toujours « à côté ») l'échouage tragique, le désastre des majorettes. Dramaturgie, s'il en est, du *décentrement*, où l'on voit les protagonistes — majorettes et leurs parents — préparer avec amour et férocité, avec folie, l'événement rituel et creux par excellence que constitue un défilé de jupettes militarisées et puis, scandaleusement, en être dépossédés, être saisis par un retour de la réalité historique, de la lutte des classes — sous l'espèce du tribunal devant juger la direction d'une entreprise — sur leur morne projet, sur la célébration de leur propre aliénation.

Est-il décisif qu'au centre de la pièce se fasse entendre le point d'orgue d'un suicide, celui d'un jeune chômeur amoureux d'une des majorettes et qui, auprès d'elle, a les accents de Woyzeck, meurtre de toute une société prise de démence et qui délaisse l'amour et les vrais travaux de la vie ? Ou cet épisode très « dramatique » n'est-il que la « marque », que l'attache originelle de la dramaturgie de Michel Deutsch qui, de pièce en pièce, de *La Bonne vie* à *L'Entraînement du champion avant la course*, puis à *Dimanche*, est une traversée et une échappée belle du mélodrame afin de dépasser l'évocation du fait divers « à caractère social » — suicide du jeune chômeur dans *Dimanche* — par un théâtre du constat ?

Jean-Pierre SARRAZAC

(Extrait de « L'écriture au présent ou l'art du détour », TRAVAIL THEATRAL n° 18-19)

INTERVALLE

Qu'est-ce qui est remarquable au premier abord ? J'aurais tendance à dire : le spectacle, ou encore : le bruit. Tout m'y invite. Mes oreilles et mes yeux convolent (malgré moi ?) avec cet encombrement glacial : le bruit, le spectacle.

Les traditions culturelles, qui il n'y a pas si longtemps pouvaient encore servir de garant à une volonté démocratique, s'effondrent. La sphère publique au travers de sa fébrile et dérisoire agitation se dépolitise. Les machinations du pouvoir sur l'ensemble du corps social se font plus insidieuses. Du coup la cruauté de la répression, bénéficiant de l'abdication programmée par l'indifférence et l'habitude, semble tolérable. Ainsi, à force d'être représentée, la vie devient de plus en plus inimaginable.

Reste alors ce laisser-aller dans l'apathie du similaire, de la convention. Reste le fade titubement devant la chansonnette et les chefs-d'œuvre administrés.

Quel est nom de cet étrange, de cet irrémédiable plaisir de l'abandon ?

« Dimanche » prend la mesure d'un écart. Cette marge jamais assurée, toujours à reconquérir où le spectacle ne rend plus aveugle, où le bruit ne rend plus sourd. « Dimanche » dans le temps de la suspension, dans la durée de l'intervalle, c'est en quelque sorte une lutte pour maintenir la lacune. C'est par conséquent l'effort pour reconquérir une volonté propre. Or, il se pourrait bien que cela ne puisse être montré au théâtre aujourd'hui que sous la forme de l'échec. Mais il s'agirait là d'un échec orienté ; d'une mise en échec qui n'inviterait en rien à une nouvelle passivité. Car au fond, nous le savons bien, la vie pour advenir a besoin de l'échec du théâtre. Nous savons aussi cependant que c'est à la pointe extrême de cette feinte — et c'est le caractère productif du paradoxe — que le théâtre manifeste toute sa puissance. S'il pouvait encore se délivrer de l'impatience, de cette promesse de nous combler à peu de frais, ne risquerait-il pas de croiser à nouveau un geste qui ressemble à celui de la tragédie ?

« Dimanche » s'écrit sous la dictée des humeurs oubliées, du déclin des orages, du même mot indéfiniment répété, des choses banales — banales comme ces regards croisés, ces sourires consumés...

Événements sans importance dans des lieux de passage. Riens qui ne se laissent pas épuiser et dont la dimension de reprises obstinées, jamais accomplies, fait naître les multiples énergies du possible, les ressources infinies de la résistance, de l'espoir...

Rendre le quotidien de la vie imaginable ne peut se concevoir que dans la mesure où il se dérobe à la représentation. « Dimanche » précisément c'est l'hésitation entre la volonté de représenter sur une scène ce qui en temps ordinaires en est exclu et le manque à représenter cette radicale exclusion. C'est dire avec force qu'il ne s'agit pas d'une *naturalisation* puisque la prise ne peut être assurée. Cette illusion au moins, nous ne l'avons plus. Parmi tous les motifs alors qui s'ébauchent dans cet entre-deux de l'hésitation, le plus fondamental est certainement celui du *fugitif*. C'est à cette condition seulement qu'on est en droit de dire que « Dimanche », à la limite, c'est du théâtre... une pièce à la limite.

Michel DEUTSCH - 17 février 1976.

DIMANCHE

Texte : Michel Deutsch

en collaboration avec Dominique Muller

Mise en scène : Dominique Muller

en collaboration avec Philippe Clévenot

Décor et costumes : Chambas

en collaboration avec Jean Haas

INTERPRETATION :

GINETTE	Laurence Mayor
ROSE	Michèle Foucher
FRANÇOISE	Maryvonne Jattiot
MARIE	Evelyne Didi
LILIANE	Natalie Février
ODILE	Bénédicte Gerhards
LA MERE	Denise Bonal
LE PERE	Bernard Freyd
LE GARDIEN	Alain Rimoux
RENE	Alain Maratrat

Régie du spectacle : Jean-Michel Dubois, Jean-Michel Jung

Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer

Eclairages : Jean-Pierre Vincent

Régie lumière : Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Jean Vallet

REALISATION TECHNIQUE :

Décor et costumes réalisés dans les ateliers du TNS : Gérard Vix, délégué aux services techniques, Bruno Lelait, assistant technique, Nicole Watrinet, secrétaire ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie, René Hugel, chef-machiniste, menuisier, Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, machinistes-menuisiers ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste, Bernard Waelde, peintre ; Lydie Delbart, costumière, Carmen Bleger, Marie-Louise Hecker, couturières ; Edgar Ernst, chef d'atelier électricité, Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Ghislain Muller, électriciens ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau, Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-machinistes ; André Riemer, chauffeur-machiniste, Jean-Claude Poirel, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes.

Dimanche a été présenté, à Théâtre ouvert, lors du Festival d'Avignon 1974, sous la direction de Dominique Muller.

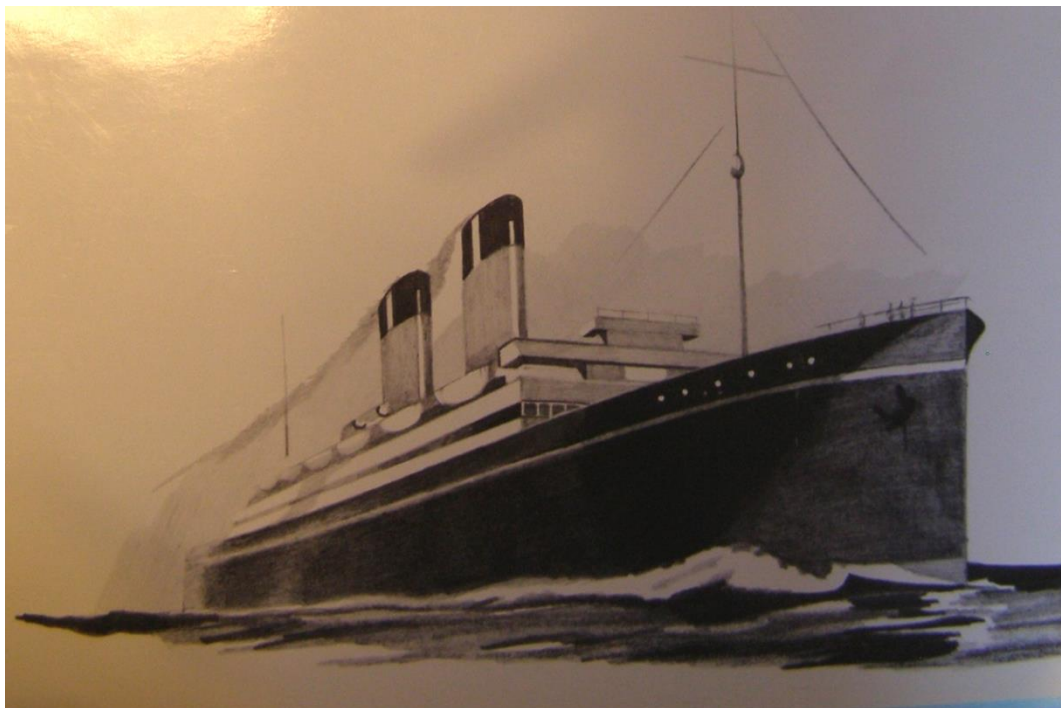
Création au Théâtre National de Strasbourg le 2 mars 1976.

ANNEXE II – 3 BAAL

ARCHIVES DU TNS : Annexe II – 3 A

BAAL

Cette Merveilleuse
Croisière Méditerranéenne
Ne coûte pas plus
Que de rester chez soi !



Descente de Baal dans la Terre.

«

 (2) La terre [a des lèvres] ; les cieux ont des lèvres ;
 (3) Les étoiles ont [...et une la]ngue (?).
 Il entre, (4) [Baa]l, dans son foie (== le foie de la terre), descendant par sa bouche,
 (5) quand est brûlé l'olivier, produit de la terre, et le fruit (6) des arbres.
 Il éprouve de la douleur (?), Aleïn-Baal (et il dit) : (...)
 (21) [« J'élèverai la voi]x et je crierai :
 « Voici
 que.....
 »

Fécondation de la génisse.

« Voici ! (12) Ne mets pas ton visage dans le (vase) *gr*
 (13) de mon tombeau. Élève le (vase) *gr* sur (tes) deux mains,
 « (14) le *h**l**b* sur (tes) deux paumes,
 « et descends (15) dans le bêt-hopsit de la terre.
 « (Alors) tu seras compté parmi ceux qui sont
 « (16) descendus (dans) la terre, et tu connaîtras le néant
 « (17) quand (ou puisque) tu seras mort. »
 Il entend, Aleïn-Baal.
 (18) Il aime la génisse dans le pacage, la vache (19) dans le champ de *shmmt*,
 Couchant (20) avec elle, (de) sept à soixante-dix (fois).
 (21) Elle... (de) huit à quatre-vingt (fois) ;
 (22) et [elle con]çoit et elle enfante Mos. (Puis elle dit) :
 (23) « (O) Al[êin-Baa]l (?), revêts(-le)

Mort de baal.

« (6) « Baal est mort ! (...)
 « Nous descendrons (8) dans la terre, avec lui !
 « Tu descendras, (ô) Lumière (9) des dieux, Spas ; jusqu'à ce que tu sois rassasiée
 de larmes ;
 « (10) tu boiras, comme (si c'était) du vin, (tes) pleurs ! »
 Dès que (11) ('Anat) a crié à la Lumière des dieux, Sapas :
 (12) « Charge donc sur moi (le corps d') Aleïn-Baal sur l'épaule (15) de 'Anat.
 Quand elle l'a placé, elle la fait monter (16) sur les *srrt* de Saph'ôn ;
 Elle le pleure (17) et elle l'ensevelit ;
 Elle met en place les aromates (18) de dieux de la terre :
 Elle sacrifie soixante-dix (19) buffles.
 Quand il (les) a absorbés, Aleïn- (20) Baal,
 Elle sacrifie soixante-dix bœufs ;... »
 Renaissance de Baal.
 «

(1) Quand [Môt, fils des dieux (?)] eut péri, (2) alors Aleïn (fils de) Baal fut vivant ; (3) alors le Zbl de Baa[l de la Terre] exista. (4) En songe, Ltpn El-Dped (entendit ?) : (5) Bonne nouvelle, (ô) mon fils (que) j’ai créé !

(6) Les cieus feront pleuvoir de la graisse ; (7) les vallées deviendront des nbtm (8) et je (le) sais » (...)

(20) Dès que Aleïn (fils de) Baal, fut vivant ; (21) dès que le Zbl du Baal de la Terre exista, (22) Et cria à la Vierge (23) ‘Anat : « Écoute, Vierge ‘Anat ! (24) (et) mande (ceci) à Sps, le Flambeau de Dieu :

(25) « Le pl des sources arrosera-t-il (?) les champs ? (26) Le pl des sources s’établira-t-il (sur) les champs de Dieu ? (27) (O) Baal des sources creuses (?) ! (28) Où (est) Aleïn (fils de) Baal ? (29) Où est le Zbl du Baal de la Terre ? »

(30) La Vierge ‘Anat se précipit (31) (pour dire à Môt) : « Voici que tu te tourneras (32) vers Sps, le Flambeau des dieux ; (33) tu élèveras la voix et tu crieras (ceci), (34) (puisque) le Dieu-Taureau, ton père, a fixé (35) le hwt de Ltpn (qui est) ton htk : (36) « Le pl des sources arrosera-t-il (?) ! (39) Où (est) Aleïn (fils de) Baal ? (40) Où est le Zbl du Baal de la Terre ? ». (41) et je chercherai Aleïn, (fils de) Baal ».

(45) La Vierge ‘Anat répondit : (46) « Jusqu’à quand (le pl des sources) arrosera-t-il ? (47) Jusqu’à quand El (48) tu (49) il »

.....
.....»

Ch. VIROLLEAUD, publication et traduction des tablettes de Ras-Shamra, in : a) Syria, 1934, pp. 315-16 ; b) Syria, 1934, pp. 325-26 ; c) Syria, 1934, 1934, p. 229 ; d) Syria, 1931, pp. 213-14.

ARCHIVES DU TNS : Annexe II – 3 B

**AU
HARAS DE STRASBOURG
PAR
LE THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG**

Ce programme a été préparé par :

**Gérard COHENDY, Georges DIDI-HUBERMAN, André ENGEL,
Jean HAAS, Bernard PAUTRAT ET Niccolo RIETL**

1976

LE HARAS DE STRASBOURG

LES HARAS NATIONAUX

Le Haras de Strasbourg est l'un des vingt-trois établissements du service des Haras, administration relevant du Ministère de l'Agriculture. Ces établissements dont les plus célèbres sont ceux du Pin en Normandie et de Pompadour en Limousin, de Cluny et de Saint-Lô, sont des dépôts d'étalons et les chefs-lieux de circonscriptions territoriales calquées pour le plupart sur les régions économiques. Les deux départements alsaciens constituent le circonscription des Haras de Strasbourg.

L'acte qui est à l'origine de la création de l'Administration des Haras, œuvre de Colbert, est un édit royal du 17 octobre 1665 prescrivant et définissant les modalités d'une intervention régulière et permanente de l'Etat dans la production chevaline. Supprimée le 29 janvier 1790 par la Constituant, l'Administration des Haras fut rétablie par un décret impérial du 4 juillet 1806 qui ordonnait également la création des deux écoles vétérinaires d'Alfort et de Lyon.

A l'origine le Service des Haras avait pour mission de maintenir et d'améliorer les races chevalines et asines en vue de pouvoir aux besoins de la défense Nationale, de l'Agriculture et du Commerce. Les chevaux d'arme, de trait et de voiture ont fait place aux chevaux de course, de loisir et de boucherie. Les objectifs de sélection ont changé mais il s'agit toujours pour le service des Haras de maintenir et d'améliorer les races chevalines et de favoriser leur utilisation.

Le Service des Haras emploie environ neuf cents personnes ; officiers des Haras, vétérinaires, ingénieurs des travaux agricoles, techniciens d'agriculture, agents administratifs et gardes des Haras. Ses crédits de fonctionnement et d'encouragement pour les actions qu'il mène lui viennent des parieurs : il bénéficie en effet d'une partie du prélèvement effectué sur les sommes jouées au pari mutuel. Il met à la disposition de l'élevage les 1.760 étalons nationaux entretenus dans ses vingt-trois dépôts et contrôle les 2.260 étalons privés agréés pour la monte publique. Il encourage la sélection en attribuant des primes aux meilleures pouliches et poulinières, à l'occasion de nombreux concours. Il identifie et contrôle les origines de tous les chevaux et poneys naissant en France. Il favorise la pratique de l'équitation sous toutes ses formes, qu'elle soit de compétition ou de loisir, à cheval ou à poney, en manège ou dans la nature. Il exerce sa tutelle sur les courses et les jeux. Il aide la recherche et diffuse le progrès technique.

Le Haras de Strasbourg occupe depuis plus de deux siècles un immeuble appartenant à la Ville de Strasbourg. Les principaux bâtiments, écuries, manège, bureaux et logements sont disposés sur trois côtés de la cour d'honneur dont la partie centrale, sablée, permet l'exercice quotidien des étalons.

Les constructions datent du milieu du XVIII^e siècle. Si l'ensemble, bien que de dimensions modestes, est d'une grande harmonie, les parties les plus remarquables sont le portail d'entrée au numéro 1 de la rue Sainte-Elisabeth et la façade de la grande écurie. Au milieu de cette façade est un avant-corps couronné d'un fronton et percé d'une arcade en plein cintre entourée de deux pilastres et servant de portail à l'écurie. De chaque côté de cet avant-corps trois arcades en plein cintre abritent

de grandes baies dont seule la partie médiane laisse entrer les rayons du soleil qui, le matin, viennent frapper les croupes luisantes des chevaux.

L'établissement abrite dans ses écuries trente-deux étalons des diverses races élevées en Alsace. L'effectif se compose d'un pur-sang anglais, d'un anglo-arabe, de dix selles françaises, d'un poney welsh et pour les races lourdes, de quatre comtois et quinze ardennais. Ces étalons ont sailli en 1975 huit cent soixante juments sur les mille deux cents qui, dans la région, sont consacrées à l'élevage.

De juillet à mars les étalons sont à Strasbourg où les quinze gardes des Haras les soignent et les promènent chaque jour. A 6 h 30 la vie commence. Les écuries, stalles et boxes, sont nettoyés pendant que les étalons prennent leur premier repas de foin. Après un pansage soigné qui fait briller les robes baies et alezanes, c'est la promenade, indispensable gymnastique quotidienne. Les ardennais et comtois, placides, sortent au pas dans les rues de la ville, bien rangés deux à deux. Les chevaux de sang, plus fougueux, sont exercés à des allures plus vives et à l'obstacle dans la carrière ou le manège où tout le monde se retrouve les jours d'intempéries. Avant la distribution de l'avoine qui marque la fin de la matinée, les harnachements sont astiqués et rangés à la sellerie et les cours et écuries soigneusement balayés.

A l'écurie tout se calme. Les chevaux s'assoupissent, détournant à peine les oreilles au bruit d'une chaîne, d'un sabot qui gratte, à l'envol d'un pigeon.

Le Haras s'anime de nouveau l'après-midi à 3 heures. Le Brigadier-chef répartit les tâches. Les maréchaux-ferrants à la forge ferment à neuf un étalon. Le menuisier répare une stalle. Dans son atelier le sellier remet en état quelques licols. Le jardinier taille les haies ou soigne les fleurs des massifs... L'entretien des étalons et de l'établissement est un travail sans fin auquel chacun contribue selon ses aptitudes. La journée se termine par la distribution du troisième et dernier repas composé d'avoine et de foin. Le garde, dont c'est le tour, passera la nuit dans la chambre attenante à l'écurie, prêt à intervenir au moindre incident.

Du 1^{er} mars au 14 juillet les étalons sont répartis dans les diverses stations de monte situées au centre des régions d'élevage, à Eywiller, Hochfelden, Holtzheim, Pfaffenhoffen et Seebach pour le Bas-Rhin et à Hirtzbach et Neuf-Brisach pour le Haut-Rhin ; Il reste aux éleveurs à conduire leurs juments à la station où se trouve l'étalon de leur choix. Onze mois plus tard naîtront les poulains qui à l'âge de deux

ou trois ans trouveront, suivant leur race et leurs aptitudes, un acquéreur pour l'élevage, l'équitation, la course.....

M. Claude LEGRAIN
Directeur du Haras de Strasbourg

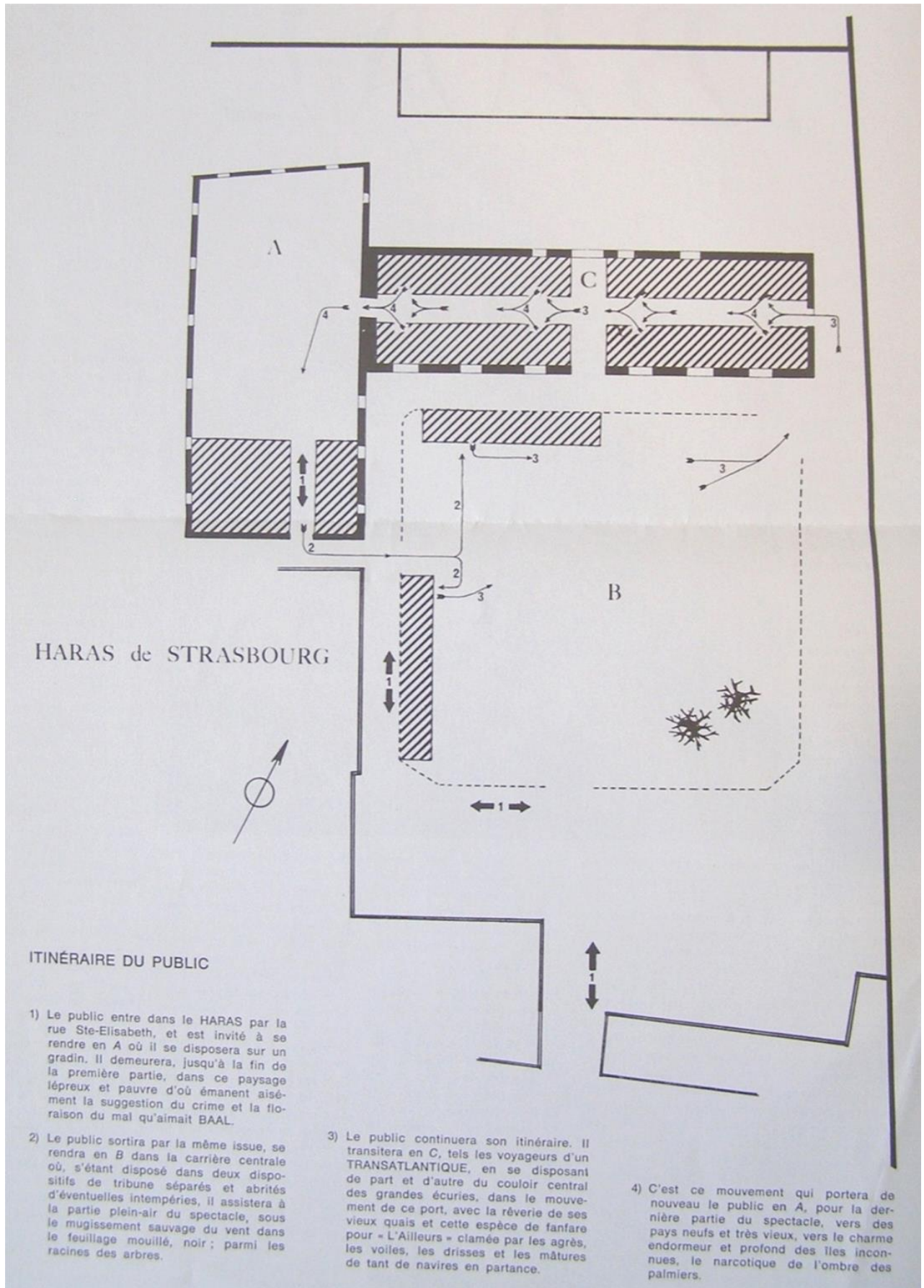
ARCHIVES DU TNS : TNS Actualité n° 22 Annexe II – 3 C


AVERTISSEMENT AU PUBLIC

Afin que l'art théâtral produise sur vous tout son effet, nous vous engageons à vous décontracter le plus possible. Les Artistes sont les meilleurs du monde et la pièce de M. Brecht est moins inintéressante qu'on ne l'a dit. Les stalons ne sont pas très confortables mais les salles à l'intérieur sont chauffées. Par contre à l'extérieur il peut faire froid et nous vous engageons à bien vous couvrir. Les boissons servies à l'entracte ne sont pas frelatées, et des paris sur le dénouement de l'action peuvent être pris au comptoir, à chaque acte le rideau tombera sur une fin, si le public parle. Celui qui ne

comprend pas tout de suite l'action n'a pas besoin de se casser la tête, elle est incompréhensible. Et vous ne tenez à voir que des choses qui ont un sens, vous devez aller à la Samaritaine. En aucun cas le prix de l'entrée ne sera remboursé. Si vous croyez que c'est trop difficile de monter une pièce de M. Brecht dans un Dépôt National d'Étalons, alors mes camarades et moi nous vous disons simplement : un artiste doit savoir tout faire.

Messieurs : Didi-Huberman, Pautrat, Rieti, Engel.





THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

BAAL

de Bertolt Brecht

Texte français : Guillevic

Mise en scène : André Engel
avec la collaboration de Gérard Desarthe

Dramaturgie : Bernard Pautrat
avec la collaboration de Georges Didi-Huberman

Décors, costumes : Niccolò Rieti

Musique : Carine Trow

Documents traduits par Sylvie Muller

Régie spectacle : Jean-Michel Dubois

Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer, Michel Maurer

Régie lumière : Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Ghislain Muller

INTERPRETATION :

Jean Badin	Bergmeier
Claude Bouchery	Piller
Christiane Cohendy	Sophie
Gérard Desarthe	Baal
Evelyne Didi	Jeanne
Pierre Dios	Pschierer
Bernard Freyd	Mech
Gérard Hardy	Horgauer
Malek Eddine Kateb	Ekart
Jean-François Lapalus	Jean
Anita Plessner	Louise
Alain Rimoux	Caruto
Jean Schmitt	Le Rôdeur
Marie-Jeanne Scotti	Eva
Raymonde Scotti	Emma
Hélène Vincent	Emilie Mech
André Wilms	Lombroso

REALISATION TECHNIQUE :

Décor et costumes réalisés dans les ateliers du TNS : Gérard Vix, délégué aux services techniques ; Bruno Letail, assistant technique ; Nicole Watrinet, secrétaire ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie ; René Hugel, chef-machiniste, menuisier ; Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, machinistes-menuisiers ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste ; Bernard Waelde, peintre ; Lydie Delbart, costumière ; Carmen Bieger, Marie-Louise Hecker, couturières ; Edgar Ernst, chef d'atelier électricité ; Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Ghislain Muller, électriciens ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau ; Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-machinistes ; André Riemer, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude Poirer, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes.

BAAL

sera présenté au Heras de Strasbourg, 1, rue Sainte-Elisabeth,
du mardi 4 mai au samedi 8, du lundi 10 au samedi 15,
du lundi 17 au vendredi 21, le vendredi 28 et le samedi 29,
et du mardi 1^{er} juin au vendredi 4.

Début des représentations à 20 h 30, sauf les mercredis (19 h 30).

Location au TNS, place de la République,
du lundi au vendredi de 15 h à 19 h.
Par téléphone (33 44 52) de 10 h à 12 h.

Ouverture de la caisse au Heras : une demi-heure avant le spectacle.

BAAL

de Bertolt Brecht

Traduction de Guillevic
Mise en scène : André Engel
Scénographie : Nicky Rieti

- Le Jeune Homme :** Vous avez vu aussi cette pièce de Brecht qui s'appelle *Baal* ?
- Le Monsieur :** C'est une belle cochonnerie !
- Le Jeune Homme :** Oui, mais c'est vigoureux !
- Le Monsieur :** Donc c'est une cochonnerie vigoureuse. C'est pire qu'une cochonnerie sans vigueur. Etre doué pour la cochonnerie, vous croyez que c'est une excuse ? Cette pièce-là ce n'est pas de votre âge.
- Le Père :** Les auteurs modernes, il faut toujours que ça vous salisse la vie de famille. Et pourtant, c'est ce qu'on a de mieux chez nous, en Allemagne.

Bertolt BRECHT. La Noce chez les Petits Bourgeois.

André Engel, metteur en scène du spectacle, parle de « Baal ».

Je pense que la pièce de Brecht « BAAL » n'est pas l'histoire d'un cochon qui se vautre dans le chaos, mais celle d'un homme qui vit dans une société de laquelle il a appris, au bout d'un certain temps, qu'il fallait pouvoir se métamorphoser le plus rapidement possible en éléphant. Or un individu qui est obligé de se métamorphoser en éléphant, est un individu qui vit une réalité tragique. C'est-à-dire que la socialisation du monde dans lequel vit BAAL est telle que s'il ne devient pas éléphant on l'égorgera comme un poulet. Quant au fait de se vautrer dans le chaos, il faut dire qu'il y a à la fois une douleur et une délectation à voir sa peau s'épaissir et devenir insensible à toute attaque. Evidemment lorsqu'un homme doit devenir un éléphant, il est bien obligé d'en passer par l'étape du cochon.

Le corps même du personnage BAAL est fait de cette question. BAAL est quelqu'un qui fait de la littérature l'essentiel de sa vie et à partir de là on peut renverser la chose, et dire que pour « BAAL » c'est l'essentiel de sa vie qui fait la littérature. Et c'est cela qui est profondément intéressant : que le langage n'est pas un élément secondaire, une simple question d'expression, même si cette expression est intellectuelle, mais quelque chose d'élémen-

taire : une fonction du corps. Dans « BAAL » le poids du mot est le poids du sang.

Il ne faut pas aborder « BAAL » comme une pièce de théâtre mais comme un objet qui dépasse de loin les contraintes de sa propre dramaturgie. A partir de là il faut aller chercher une réalité scénique ailleurs.

« BAAL » pour moi est une œuvre sur les grands espaces et il est curieux de constater que la géographie dans les pièces de jeunesse de Brecht apparaît souvent comme un vaste empire anglo-saxon mythique qui s'étendrait de l'Alaska aux Mers du Sud, où tout est plus grand que nature, sauvage, aventureux et libre. La liberté que j'ai par rapport au texte, je dois l'avoir aussi par rapport à l'espace c'est-à-dire chercher un espace neuf. Cela me semble très pauvre de devoir, par un savoir-faire éprouvé, raconter les grands espaces sur 9 mètres de long et 6 de large.

L'autre point important qui me pousse à détester les scènes de théâtres c'est l'envie que j'ai de travailler sur la *réalité d'un lieu*. Je crois beaucoup actuellement au rapport dialectique qu'un texte peut entretenir avec un lieu. Un lieu n'est pas plus neutre ni plus muet qu'un texte et il a autant à nous raconter sur sa propre histoire que le texte lui-même. Le troisième point est que le lieu dit « non frontal » change complètement, s'il est bien utilisé, le rapport du spectateur au spectacle.

ANNEXE II - 4 LE MISANTHROPE

ARCHIVES DU TNS : Annexe II - 4 A

LE MISANTHROPE

ou l'Atrabilaire amoureux de Molière

ALCESTE
Atrabilaire, amant de Célimène

PHILINTE
Flegmatique, courtisan, ami d'Alceste

ORONTE
Courtisan, ami de Célimène

CELIMENE
Coquette, amante d'Alceste

ELIANTE
Précieuse, cousine de Célimène

ARSINOE
Fausse prude, amie de Célimène

ACASTE
Marquis, courtisan

CLITANDRE
Marquis, courtisan

BASQUE
Valet de Célimène

UN GARDE DE LA MARECHAUSSEE DE FRANCE

DUBOIS
Valet d'Alceste

Philippe CLEVENOT

Alain RIMOUX

Claude BOUCHERY

Christiane COHENDY

Evelyne DIDI

Michèle FOUCHER

Bernard FREYD

Jean-François LAPALLUS

Jean SCHMITT

Jean JACQUEMOND

Jean SCHMITT

Réalisation des décors : Gérard VIX, délégué aux services techniques ; Bruno LELAIT, assistant technique ; Nicole WATRINET, secrétaire ; André PHILIPPON, chef d'atelier menuiserie ; René HUGEL, chef-machiniste, menuisier ; Raymond JACQUES, Alphonse FRITSCH, Jean SAND, François JUNG, machinistes-menuisiers ; André WIMMER, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau ; Jean-Pierre SOCCOJA, Gérard FOURBOUL, tapissiers-machinistes ; André RIEMER, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude POIREL, Henri GEISKOPF, serruriers-machinistes.

Peinture des décors : Françoise BILLON, Philippe CORTEYN, Claude GAGEAN, Hélène LOUIS, Jean-Paul REDON, Bernard WAELEDE, sous la direction d'Alfred FRANK.

Réalisation des costumes : Nicole GALERNE, chef d'atelier de couture ; Carmen BLEGER, Lydie DELBART, costumières-habilleuses ; Carmen CHOUDAR, Laurence HURSTEL, Françoise PAUCHON, couturières.

Régie du spectacle : Jean JACQUEMOND. Assistant à la mise en scène : Christian ROBERT. Assistant décor-costumes : Nicolas SIRE.

Régie son : Raymond BURGER, Bernard KLARER.

Régie lumière : Edgar ERNST, chef d'atelier électricité ; Roland HEINTZELMANN, Bruno BLEGER, électriciens.

TRAVAIL DRAMATURGIQUE PREPARATOIRE : Jacques BLANC, Paul GUERIN, Daniel LINDENBERG, Sylvie MULLER.

ECLAIRAGES : André DIOT

COSTUMES : Patrice CAUCHETIER

EQUIPE DE TRAVAIL POUR LE DECOR : Patrice CAUCHETIER, Bernard CHARTREUX, Michel DEUTSCH, Dominique MULLER, Jean-Pierre VINCENT. AVEC LA COLLABORATION de Jean-Paul CHAMBAS.

DRAMATURGIE : Bernard CHARTREUX, Michel DEUTSCH, Dominique MULLER.

REALISATION : Jean-Pierre VINCENT

La première représentation de ce spectacle a eu lieu au Théâtre National de Strasbourg le 4 janvier 1977.

J'ai vu souhaiter d'être fille, et une belle fille, depuis treize ans jusqu'à vingt-deux, et après cet âge, de devenir un homme.

Une femme galante veut qu'on l'aime ; il suffit à une coquette d'être trouvée aimable et de passer pour belle. Celle-là cherche à engager ; celle-ci se contente de plaire. La première passe successivement d'un engagement à un autre ; la seconde a plusieurs amusements tout à la fois. Ce qui domine dans l'une, c'est la passion et le plaisir ; et dans l'autre, c'est la vanité et la légèreté. La galanterie est un faible du cœur, ou peut-être un vice de la complexion ; la coquetterie est un dérèglement de l'esprit.

Il coûte peu aux femmes de dire ce qu'elles ne sentent point : il coûte encore moins aux hommes de dire ce qu'ils sentent.

Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage ; il est profond, impénétrable ; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments. Le reproche en un sens le plus honorable que l'on puisse faire à un homme, c'est de lui dire qu'il ne sait pas la cour.

L'on s'accoutume difficilement à une vie qui se passe dans une antichambre, dans des cours, ou sur l'escalier.

La vie de la cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique : il faut arranger ses pièces et ses batteries, avoir un dessein, le suivre, parer celui de son adversaire, hasarder quelquefois, et jouer de caprice ; et après toutes ses rêveries et toutes ses mesures, on est échec, quelquefois mat.

Qu'un favori s'observe de fort près ; car s'il me fait moins attendre dans son antichambre qu'à l'ordinaire, s'il a le visage plus ouvert, s'il fronce moins le sourcil, s'il m'écoute plus volontiers, et s'il me reconduit un peu plus loin, je penserai qu'il commence à tomber, et je penserai vrai.

LA BRUYERE

LA FIN DES GRANDS

“La vie de cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique”

La Bruyère

La Fronde est le chant du cygne de la noblesse féodale. Dès le XVI^e siècle, on l'a vue perdre progressivement, de par la volonté des rois, ses chances économiques, politiques et sociales. Le chevalier, autrefois l'égal d'un monarque qui pour une bonne part lui devait sa couronne, se voit lentement paupérisé, écarté des charges de la magistrature, de l'administration et même des ministères, au profit de la bourgeoisie. L'armée elle-même, cessant d'être la propriété personnelle des nobles, soumise elle aussi à des innovations techniques qu'ils contrôlent mal, composée de soldats (c'est-à-dire de mercenaires soldés par le roi) n'est plus leur milieu naturel, n'est plus le lieu d'où, en définitive, leur venait tout leur pouvoir même s'ils continuent à y détenir le monopole des grades.

Dans ce lent mais inexorable mouvement de dépossession, la Fronde apparaît donc comme l'ultime sursaut, la dernière et brutale tentative pour récupérer, contre la monarchie qui s'est renforcée d'autant, le terrain perdu. Le moment est favorable : Louis XIII est mort, c'est la Régence c'est-à-dire un règne incomplet où, selon la constitution du royaume elle-même les Grands doivent participer à la conduite des affaires. De plus, au même moment, la seconde noblesse, la haute bourgeoisie parlementaire s'agite elle aussi. Ses objectifs sont évidemment autres que ceux de la vraie noblesse, ils lui sont même pour une bonne part antagoniques, mais la monarchie ayant refusé d'accorder aux robins ce rôle de régulateurs du régime qu'ils revendiquaient, l'occasion est bonne pour eux de s'allier momentanément à leurs vieux ennemis contre l'ennemi commun : le roi. Alliance précaire, on s'en doute, — car ces alliés fondamentalement concurrents se méfient l'un de l'autre au moins autant que du pouvoir royal — dont la fragilité sera l'une des causes de l'échec de la Fronde.

Enfin il y a les révoltes populaires, paysannes et urbaines, dont le tumulte n'a cessé d'agiter le royaume — et l'Europe — depuis le XVI^e siècle. Les Frondeurs voient tout d'abord le bénéfice qu'ils peuvent retirer d'une autre alliance avec la plèbe en colère : elle constituera une appréciable masse armée, de manœuvre. Et puis l'exemple fantasmé de la Révolution anglaise (exécution de Charles I^{er}, instauration de la République de Cromwell) leur ouvre brutalement les yeux. Avec ces alliés aux pieds nus, leur contestation

de l'autorité monarchique se révèle grosse d'une mise en question non plus seulement d'un régime (ou du style d'un régime) mais de l'organisation profonde — hiérarchique — de la société. A déchaîner les forces obscures des croquants et des nus pieds, on a toute chance d'en être les premières victimes ; tel est le message qui leur vient d'Outre-Manche et que l'expérience, sur le terrain, leur confirme hautement.

Alors la noblesse révoltée prend peur et ne voit plus, dans son ancien ennemi que le dernier recours contre l'innombrable danger social. On tourne donc courageusement casaque et, rempochant ses antiques fiertés, on vient demander protection au monarque à qui, définitivement, on remet tout pouvoir car seul un monarque absolu sera un rempart efficace contre les hordes populaires. Fin de la Fronde donc. Et sitôt l'ordre revenu on s'empresse d'oublier. Le temps n'est pas, comme on l'eût pu croire, à la répression mais au refoulement. Et le roi — qui a failli perdre son trône — et les nobles — qui y ont risqué leur âme et leurs privilèges — conviennent d'une amnésie totale sur un passé aussi brûlant : Louis XIV ordonnera la destruction de toutes les archives frondeuses et les vieux rebelles enterreront définitivement leurs prétentions subversives. Une bien épaisse chappe de silence tombe sur le royaume.

On voit donc en quel sens on peut parler de domestication de la noblesse française par Louis XIV : au terme d'une lente et irrésistible dépossession d'elle-même, épuisée et tremblante encore après son dernier sursaut, elle se présente beaucoup plus au jeune roi ambitieux comme un grand corps malade qui réclame assistance sous peine de disparition que comme un groupe social turbulent et rétif qu'il faut mâter et punir. De ce point de vue, Versailles apparaît plus comme une sorte de réserve naturelle que comme une prison dorée. A Versailles certes on est à tous moments exposé au regard du Maître, on est tenu à l'œil, mais c'est là aussi que l'on touche la pension sans laquelle, absolument incapable de subvenir aux besoins de son rang, on perdrait immanquablement son âme. En outre, puisque être noble n'implique plus la possession d'un pouvoir réel, Louis XIV, qui a besoin que la noblesse, en tant qu'ordre, continue d'exister (c'est tout le système monarchique qui repose sur la distinction des ordres), invente un système complexe et envahissant de signes dont

la seule, mais essentielle, fonction est de permettre à ceux qui y vivent de marquer leur différence vis-à-vis de ce qui est non-noble et leurs différences entre eux. Ainsi donc l'Étiquette, les règles de la vie courtoise forment bien un système coercitif rigoureux mais plus encore elles ont à charge de maintenir la noblesse sur le seul terrain où la chose soit encore possible : celui du pur symbole.

Au XVIII^e siècle, la noblesse apprendra à jouir de cette délicieuse vacuité au doux parfum de mort. Pour l'heure, anxieuse encore de trop proches périls, elle s'adonne avec sérieux à ces gestes dérisoires peut-être mais qui, en fin de compte, garantissent un ordre rétabli, l'assurent métaphoriquement de la permanence de son identité.



Philippe Clévenot (photo de répétition)

1672

Abondance de blés : autorisation d'exporter. Début des travaux sur le Canal des Deux-Mers. Séditions en Guyenne, Bretagne, Touraine, Normandie. - Première installation de Louis XIV à Versailles. Guerre franco-néerlandaise : passage du Rhin. Prise d'Utrecht. - Bruant construit les Invalides. Leibniz

en France. Racine : BAJAZET. Molière : LES FEMMES SAVANTES.

1673

Ordonnance générale sur le commerce. Comptoirs Français dans l'Inde. - Troubles à Bordeaux. Hôpital Général à La Rochelle. Arrêt du Conseil contre les Bohémiens. Expédition française sur le

Mississippi. - Ordonnance sur la Régale. Turenne en Westphalie. Prise de Maëstricht. (1674 - début de la campagne d'Alsace, 1681 : annexion de Strasbourg). Lulli et Guinault : CADMUS ET HERMIONE. Racine : MITHRIDATE. Molière joue le MALADE IMAGINAIRE.

(d'après R. Mandrou)

L'ATRABILAIRE ET LE FLEGMATIQUE

"Mon flegme est philosophe autant que votre bile."

ATRABILAIRE signifie « plein d'une bile noire et aduste » (Dictionnaire de l'Académie) ou encore « mélancolique, qui est d'un tempérament où la bile noire domine » (Furetière). Il faut, pour bien comprendre ces termes, se référer à la physiologie du XVII^e siècle, en l'espèce à la « théorie des quatre humeurs ».

On croyait alors que quatre liquides principaux baignaient les corps animés : le sang, le flegme ou pituite, la bile, la mélancolie. Sans doute, on admettait des humeurs composées, susceptibles de s'épaissir ou de se corrompre, tels que le pus, les glaires, « et autres qui causent les abcès, les obstructions, et généralement toutes les maladies » (Furetière). On les nommait de divers noms : malignes, adustes, âcres, mordicantes, crues, peccantes, etc... Le mélange des diverses humeurs, suivant leur dosage particulier et la prédominance de l'une d'entre elles, constituait le « tempérament ». L'humeur sanguine passait pour enjouée, complaisante, volage, amoureuse ; la flegmatique pour douce, posée, froide ; la bilieuse pour colérique et emportée ; la mélancolique enfin pour chagrine, inquiète, sombre, bizarre, *hypocondriaque*.

Alceste est donc au sens physiologique du mot un *mélancolique*. Ce mot comportait au XVII^e siècle un sens atténué. Il n'impliquait alors que la « tristesse », le « chagrin » :

Philinte : ... Dans vos brusques chagrins je ne puis vous comprendre ...

... Je ris des noirs accès où je vous envisage ...

Mais, à côté de cette coloration parfois très forte de tristesse (« triste » est alors plus fort qu'aujourd'hui), la mélancolie pouvait aussi caractériser une « rêverie agréable », un « certain plaisir qu'on trouve dans la solitude pour méditer, pour songer à ses affaires, à ses plaisirs ou à ses chagrins ».

Cependant, dans son sens le plus rigoureusement médical, la mélancolie ou bile noire se définissait : « Une des quatre humeurs du corps, la plus pesante



Evelyne Didi - Philippe Clévenot

et la plus incommode. Elle vient d'une abondance de bile échauffée et brûlée » (Furetière).

Furetière précise :

Maladie qui consiste dans une rêverie sans fièvre et sans fureur, accompagnée ordinairement de crainte et de tristesse sans cause apparente. Cette rêverie est d'une infinité de sortes suivant le tempérament et les idées de ceux qui en sont atteints. Il y en a qui se croient des rois ou des princes, d'autres des inspirés et des prophètes ; d'autres au contraire se croient des animaux, comme des loups, des chiens, des chats, des lapins, et ils tâchent d'imiter ces animaux autant qu'ils peuvent. On a vu des gens qui ne voulaient point manger,

disant qu'ils étaient morts ; d'autres qui pensaient être du blé ou de la cire : les premiers craignaient d'être mangés des poules, et les seconds n'osaient aller au soleil ni s'approcher du feu de peur de se fondre. Un homme qui s'imaginait avoir le cul de verre appréhendait de se le casser toutes les fois qu'il voulait s'asseoir. On trouve une infinité d'autres histoires semblables. Les anciens attribuaient la cause de cette maladie aux esprits noirs et ténébreux et aux vapeurs de la rate. Quelques modernes l'attribuent au mouvement déréglé de ces mêmes esprits et à leur constitution acide. La mélancolie est au commencement aisée à guérir ; mais quand elle est en vieillesse et comme naturalisée, elle est du tout incurable.

Cureau de la Chambre, psychologue et médecin, décrit aussi la « haine mélancolique » dans son traité sur Les Caractères des Passions :

On l'a sans doute nommée ainsi parce qu'elle procède de cette sorte de mélancolie qui s'appelle atrabile, et qui n'est autre chose que le marc des humeurs naturelles qui se sont brûlées. Mais comme elle reçoit une très grande diversité selon qu'elle se fait du sang, de la bile ou de la mélancolie, selon que ces humeurs sont subtiles ou grossières, selon les divers degrés d'embrasement qu'elles ont soufferts ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail de toutes ces différences... Il suffit ici de dire que pour produire cette étrange haine dont nous parlons, il faut que l'atrabile soit faite d'une bile grossière, qui ait été brûlée jusqu'aux derniers degrés d'embrasement que la vie peut souffrir. Car par ce moyen presque toute l'humidité naturelle s'en est évaporée, et il n'y reste plus pour ainsi dire que la cendre et le sel qui la rendent aigre, piquante et corrosive.

En effet, tombant sur la terre, elle la fermente et la fait élever comme ferait le plus fort vinaigre ; quand elle sort des veines, elle mord et ronge les parties sur lesquelles elle tombe ; et sa vapeur est si ennemie du cerveau et des nerfs qu'elle les dissout, les fond et dissipe toute leur vertu : d'où viennent les apoplexies, les paralysies et autres accidents épouvantables qui, selon l'opinion d'Hippocrate, n'ont point d'autre cause que cette humeur. Étant donc si maligne comme elle est, et étant répandue par toutes les veines, elle charge, elle irrite, elle étonne toute la nature, et l'âme qui la voit et qui sent continuellement ces désordres, tombe en un chagrin si profond et si opiniâtre qu'il n'y

a plus rien qui lui puisse plaire. Les plus agréables objets qu'elle reçoit s'altèrent et se corrompent en se mêlant avec l'ennui et la peine où elle est, et la vie même lui devient insupportable. Mais ce qui rend ces sentiments plus fâcheux, c'est la crainte et le désespoir qui la saisissent de temps en temps. Car, comme la vapeur maligne que cette humeur exhale se jette dans les artères et dans les organes des sens, elle trouble la pureté des esprits et comme un nuage épais elle obscurcit la clarté qu'ils doivent avoir ; de sorte que l'âme, voyant cet orage qui s'amasse et qui va ruiner ses plus nobles fonctions,

se laisse emporter à la peur et au désespoir, et se figure ensuite des objets conformes à ces passions. C'est alors qu'une personne perd le souvenir de ses amis, de ses occupations et de ses divertissements ; tous les hommes lui paraissent comme autant d'ennemis qu'elle fuit et qu'elle voudrait voir périr ; enfin elle se hait elle-même, et, se dégoûtant de la vie, elle la laisse consumer peu à peu par la tristesse, ou la finit par quelque violence.

Par contre, le flegme semble désigner la « normalité » d'un tempérament. Non pas, comme de nos jours, un homme à sang froid, calme et même un peu

amorphe. Mais une humeur douce et froide qui pouvait permettre la maîtrise des comportements dans un monde qui l'exigeait au plus haut point. Les références explicites à la médecine ne sont pas chez Molière des métaphores vagues. Malade lui-même, il prête une attention particulière aux questions médicales. On a trop peu tenu compte de cette pathologie du caractère « datant d'un autre âge ». La médecine du XVII^e siècle interprète peut-être mal, mais elle observe souvent juste. Malgré ses absurdités physiologiques, le discours médical de Molière garde toute sa valeur clinique.

SGANARELLE DANS LA PEAU D'UN MILITANT

MOLIÈRE 1662-1666

“La comédie contribue à la constitution de l'Etat” (B. BRECHT)

“C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens.” (MOLIÈRE)

LE MISANTHROPE occupe bien une place exceptionnelle dans l'itinéraire de Molière : Engagement radical qui conclut les années de lutte intense contre le clan dévot et les artifices mondains et aussi début d'un repli douloureux sur soi-même. Il est d'autant plus important de relier la pièce à ses conditions d'écriture qu'elle a été écrite en deux ans, durée de gestation dont Molière n'était pas coutumier. Elle porte donc les traces, à plusieurs niveaux, des tribulations de son auteur en cette époque de luttes et de normalisation.

1662

Le 23 janvier, Molière épouse Armande Béjart. La troupe est installée à Paris depuis 1658. Molière tâche de s'y tailler une place, mais les places sont chères... Il faut rappeler que la troupe de Molière n'était pas considérée comme la première à l'époque. Molière s'efforce de s'appuyer sur la cour, ou plutôt sur les cours, puisque le très jeune Louis XIV n'a pas encore étendu les rayons de son soleil. Il joue pour la famille royale, pour la Reine, pour Monsieur, pour Fouquet. Il connaît un réel succès à la ville pour ses comédies. Mais le public ne goûte pas son talent de tragédien : l'accès au genre noble lui est ainsi barré. C'est donc à la comédie qu'il va tenter de donner des lettres de noblesse.

Le 26 décembre, c'est la première de L'ECOLE DES FEMMES. Succès énorme mais aussi déclaration d'une guerre qui ne cessera qu'après LE MISANTHROPE. A la jalousie professionnelle des puissantes troupes rivales, va se joindre la haine vite inexpiable de la cabale dévote (la fameuse Compagnie



Molière

du Saint Sacrement qui jouit de la protection de la Reine-Mère dans une cour où se déchaînent encore les intrigues). S'appuyant sur le jeune Roi et sur le public, Molière va d'abord défendre puis affirmer de plus en plus violemment ses accointances libertines. Curieusement il milite à la fois pour le naturalisme libertin, pour un moralisme modéré, pour le classicisme et pour le caractère vital et populaire de la comédie.

1663

Donc les attaques pleuvent sur L'ECOLE DES FEMMES, malgré le succès.

En février, Donneau de Visé attaque L'ECOLE DES FEMMES.

Le 17 mars, Molière réplique en publiant sa pièce.

En avril, le Roi signifie son appui en accordant à Molière une pension de 1.000 livres. Molière écrit un REMERCIEMENT AU ROI.

Le 2 juin, il contre-attaque avec LA CRITIQUE DE L'ECOLE DES FEMMES, qu'il dédie... à la Reine-Mère, protectrice du clan dévot.

Le 4 août, Donneau de Visé publie ZELINDE, OU LA VERITABLE CRITIQUE DE L'ECOLE DES FEMMES ET CRITIQUE DE LA CRITIQUE, où Molière apparaît sous l'anagramme d'Elomire qui va lui rester. Les attaques se multiplient.

En octobre, Boursault fait jouer à l'Hôtel de Bourgogne LE PORTRAIT DU PEINTRE OU LA CONTRE-CRITIQUE DE L'ECOLE DES FEMMES.

Dès le 15 octobre, Molière riposte par L'IMPROMPTU DE VERSAILLES (pièce théoricopolémique de charme...). En novembre, Donneau de Visé s'acharne : LA REPONSE A L'IMPROMPTU DE VERSAILLES OU LA VENGEANCE DU MARQUIS.

1664

En janvier, Montfleury donne L'IMPROMPTU DE L'HOTEL DE CONDE où l'on note pour la première fois des attaques et des allusions concernant la vie personnelle de Molière.

28 février : Pourtant un fils est né de ce mariage difficile et le Roi réaffirme son appui en étant le parrain de l'enfant. De plus Molière trouve des défenseurs (Philippe de la Croix : LA GUERRE COMIQUE OU DEFENSE DE L'ECOLE DES FEMMES).

Les choses semblent se calmer. C'est en ce début de 1664, au terme de cette épuisante querelle, que Molière écrit le premier acte du MISANTHROPE.

Il produit aussi LE MARIAGE FORCÉ, première réussite d'un genre « new-look » : la COMEDIE-BALLET, qui fera les beaux jours de la Cour Emplumée

de Louis XIV. C'est ainsi que Molière va payer tribut à son protecteur.

Du 7 au 14 mai, c'est la grande consécration à Versailles avec *L'ES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTEE*. Une semaine de divertissements royaux où la troupe participe tous les jours. Jour après jour, pour une prime de 4.000 livres, ce sera : *LE DIVERTISSEMENT DES SAISONS*, *LA PRINCESSE D'ELIDE*, un ballet à la gloire du Roi, *LES FACHEUX*, *LE MARIAGE FORCÉ*, mais aussi un pétard qui va faire du bruit, la première version du *TARTUFFE*.

Pris dans un engrenage de succès et de rivalités, d'efforts transformateurs et de prudences réductrices, Molière semble alors opter pour la lutte. Et effectivement *TARTUFFE* déchaîne contre lui une offensive générale. Les pressions de la Reine-Mère et du Saint-Sacrement amènent le Roi à céder : il interdit la pièce dès le 17 mai. Les attaques s'aggravent. On peut lire sur Molière ce genre de bagatelle :

«... Il méritait par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public, et le feu même, avant-coureur de celui de l'Enfer, pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine...»

Molière multiplie les démarches, les lectures privées de sa pièce (au légat du Pape en particulier), les placets au Roi : sans résultat.

A cela s'ajoutent les difficultés personnelles de tous ordres. A Versailles, Armande a pris goût aux charmes du « monde » ; la troupe, privée de la création de *Tartuffe*, vit des temps difficiles.

Molière rencontre régulièrement ses amis libertins, et aussi Boileau, Racine, et La Fontaine, au Cabaret de la Croix-Blanche.

1665

Molière écrit un nouveau chef-d'œuvre ambitieux pour relancer son théâtre. Le 17 février, c'est *DON JUAN*. Et les ennemis se trouvent à nouveau malmenés : l'hypocrisie et une aristocratie ambiguë. Les ennemis ripostent donc à nouveau par une bordée d'attaques. *SONNET SUR LE FESTIN DE PIERRE*, *LIVRE « ABOMINABLE »* (livre licencieux et frondeur mis en circulation sous le nom de Molière), et surtout *LES OBSERVATIONS SUR UNE COMEDIE DE MOLIERE INTITULEE LE FESTIN DE PIERRE* du « Sieur de Rochemont, avocat au Parlement », où il est dit :

«... Nous avons tout sujet d'espérer que ce même bras, qui est l'appui de la religion, abattra tout à fait ce monstre et confondra à jamais son insolence. L'injure qui est faite à Dieu rejaillit sur la face des Rois.»

Le 15 juillet, c'est par contre une *LETRE SUR LES OBSERVATIONS*... où Molière a sûrement mis la main.

Le 15 août, ne pouvant lever l'interdiction, le Roi prend toutefois part et cause : la troupe devient *Troupe du Roy* avec 6.000 livres de rente. Molière titille

sa verve comique « italienne » pour offrir à son maître *L'AMOUR MEDECIN*.

La fin de l'année 1665 s'avère à nouveau très difficile.

Lutte avec l'Hôtel de Bourgogne qui va attirer l'ami Racine. Echecs professionnels et personnels pour Molière. Il vit pratiquement séparé d'Armande. Epuisé, il tombe malade : « Fluxion avec crachement de sang ». Du 29 décembre 1665 au 21 février 1666, le théâtre ferme ses portes.

1666

C'est durant sa convalescence que Molière développe *LE MISANTHROPE*. De nouvelles difficultés surgissent, mais la première a tout de même lieu le 4 juin 1666.

Commencée sur le ton d'un réquisitoire social, on sent la comédie s'infléchir en une réflexion personnelle sur les sentiments, la vérité des rapports inter-individuels, la morbidité, l'espoir utopique d'une porte de sortie...

Le succès (d'estime) n'est pas considérable. La pièce est éditée avec une *LETRE SUR LA COMEDIE DU MISANTHROPE* de... Donneau de Visé.

Vite, vite, Molière écrit donc sa meilleure farce pour faire remonter les recettes et il joue *LE MEDECIN MALGRE LUI* le 5 août.

C'est la fin des grandes comédies de lutte. Quand Alceste referme la porte derrière lui, toute une partie de l'inspiration sociale militante de Molière s'efface. Ensuite nous ne trouverons plus de dévots (sauf avec *TARTUFFE* enfin autorisé par le Roi victorieux en 1669), plus de marquis, plus d'aristocrates reconnaissables. Molière va concentrer son effort comique sur les bourgeois malades, les gens de la ville, les valets italiens et les médecins, par une véritable obsession de la maladie. C'est d'ailleurs le sujet d'un des derniers pamphlets dirigés contre lui : *ELOMIRE HYPOCONDRE*, comédie de Le Boulanger de Chalussay (1670).

Molière meurt en jouant *LE MALADE IMAGINAIRE* le 17 février 1673.



Au Palais des Rohan à Strasbourg

UNE PIECE DE THEATRE DU 17^e SIECLE ET SON ESPACE

... Et d'abord le souffle du froid sur un sol de marbre virant vers le bleu impossible. Peut-être essentiellement une surface de marbre. Dure : mentionnant la gloire, ou plus précisément l'écho de celle-ci. Dure comme du marbre!... sol de l'uniforme, de l'exercice, de la parade — propice aux coups d'autorité et à la logique de l'obéissance. S'y tenir c'est tout à la fois risquer la surexposition et l'effacement.

Monument horizontal sans mémoire de « l'homme » que seul l'événement ou le prince peut fendre.

Mais aussi espace de l'oreille plutôt que sol de l'œil. Tambour où l'on court le risque de perdre l'équilibre!

... Un fond, ensuite. Fond érigé translucide. Ne disant rien d'autre que sa « diaphanéité ». Ne rêgissant pas l'espace en tous les cas. Nommons-le ciel. Ciel blanc étirant, emportant la perspective vers un point de fuite trouble, sans doute hors-champ. Impossible plan de l'éclat — espace de l'œil — mais encore plan ouvrant à l'infini des fictions. Nécessaire si l'on veut, de l'anticipation.

... Puis une zone de chaleur verticale (côté cour) : un mur blond, grave, fait de fresques mythologiques où le XVII^e siècle se représente et où sa mémoire se consume. Et encore cette porte dans le mur, laissant entrevoir une « pièce » comme extrémité intime. Des sièges aussi, échoués le long du mur. Et le mur enfin, s'offrant comme façade sévère et rigoureuse au premier plan. Qui de cette remarque d'angle vient comme premier plan : lieu de caractère, de portrait. Surface sensible d'une peau.

Ainsi s' imagine un lieu déshabituant de la proposition décor.

Il s'agit peut-être du lieu où va se jouer le *Misanthrope* de Molière, « pièce » de théâtre du XVII^e siècle. Cela n'est pas absolument nécessaire. Il se pourrait aussi bien que tout autre chose ou que rien du tout y « ait lieu ». Et pourtant seul le *Misanthrope* de Molière, « pièce » de théâtre du XVII^e siècle y est possible.

C'est dans cette tension extrême (à la limite de la rupture) entre le texte et la scène que se forme le dessin du lieu. Nécessaire et contingent. L'aspect fondamental du monument (édifice public) tient dans sa fonction de représentation des valeurs nécessaires du pouvoir. Eperonner la scène de théâtre, le monument théâtre, c'est cela aussi et peut-être avant tout, que veut dire, concevoir un lieu. Car c'est de cet accostage violent que la scène se trouve déséquilibrée en effets.

Aux acteurs alors de jouer : d'ouvrir des espaces.

Michel DEUTSCH

ARCHIVES DU TNS : Annexe II - 4 B

LE MISANTHROPE
SCÈNE II : CÉLIMÈNE, ACASTE, CLITANDRE

*scène d'événements: de courtoisie
raisonnement avec le public*

CÉLIMÈNE
Encore ici? 1

CLITANDRE
L'amour retient nos pas.

CÉLIMÈNE
2 Je viens d'oûir entrer un carrosse là-bas* :)

CLITANDRE
Non.

Célimène descend parce
qu'elle a entendu
un carrosse im prévu

!!
!!
!!
SON

Etrangère

SCÈNE III : BASQUE, CÉLIMÈNE, ACASTE, CLITANDRE

BASQUE
Arsinoé, madame. 3 (Destin)

850 Monte ici pour vous voir.

CÉLIMÈNE
Que me veut cette femme? 4

BASQUE
Éliante là-bas est à l'entretenir. (→ supposer)

CÉLIMÈNE
De quoi s'avise-t-elle et qui* la fait venir? *question stratégique*

ACASTE
Pour prude* consommée* en tous lieux elle passe,
Et l'ardeur de son zèle*...

CÉLIMÈNE
Oui, oui, franche* grimace* :
855 Dans l'âme* elle est du monde*, et ses soins tentent tout
Pour accrocher quelqu'un, sans en venir à bout.
Elle ne saurait voir qu'avec un œil d'envie
Les amants* déclarés dont une autre est suivie;
Et son triste mérite*, abandonné de tous,
860 Contre le siècle* aveugle* est toujours en courroux.
Elle tâche à* couvrir d'un faux voile de prude
Ce que chez elle* on voit d'affreuse solitude;
Et pour sauver l'honneur de ses faibles appas*,
865 Elle attache* du crime* au pouvoir qu'ils n'ont pas.
Cependant un amant plairait fort à la dame,
Et même pour Alceste elle a tendresse d'âme.
Ce qu'il me rend de soins* outrage ses attraits.

*Un coup à toi
Un coup à moi*

*Fluïdité / in décision
d'une scène à l'autre.*

*Drôle de façon d'accueillir
les gens*

*visite un prétexte
grave
inquiétante*

*état et non
caractère*

*réponse prudente
description ni laudative
ni péjorative*

*bon sens et
cynisme*

*Nouveau portrait
C'est l'ANCIENNE LOI
qui arrive.
Aussi tôt discreditée
par Célimène: "ce n'est
qu'une femme!"*

*Public et privé
politique et personnel*

*Va et vient / ambiguité
continue chez M.*

*Vraie ou fausse
conscience de ses
personnages à
ce sujet*

848 là-bas : en bas, dans la cour ?
852 qui : qu'est-ce qui (meurt, comme au v. 828).
853 prude : ici, sera laudatif : vertueuse. *vocabulaire religieux usuel. Distingue des
personnes, des groupes précis de la hi
pariétaire*
854 consommée : parfaite, accomplie.
zèle : dévotion, piété.

QUESTIONS en vue de l'explication de la scène 3 :

1 Pourquoi Célimène trace-t-elle d'Arsinoé un portrait et quel ?
2 Montrer le lien étroit de cette scène avec la scène suivante.

*Tendance générale: Au fond chacun ne cherche que
son propre bien-être. Cette recherche
doit être mesurée, harmonieuse ≠ les
côtés religieux qui sont excessifs*

ARCHIVES DU TNS : Annexe II – 4 C

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

Molière

LE MISANTHROPE

Le Misanthrope est l'histoire d'un groupe de gens qui s'étant vus privés de leur pouvoir réel (les aristocrates français au milieu du XVIIe siècle) sont amenés, pour sentir qu'ils existent encore, à se concentrer sur les détails les plus anodins de la vie. Car en ces temps de réduction à l'obéissance, l'ordre des états ne souffre plus le désordre cœurs. L'ordonnance des détails constitue le pouvoir. Le pouvoir confère au sexe un ordre nouveau, modifie les sujets et les normalise. Alceste et les autres participent d'une classe sociale mise pratiquement en réserve, en zoo, en parc naturel pour la reproduction sexuelle à coups d'alliances, et la surveillance. « La vie de cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique ; il faut arranger ses pièces et ses batteries, avoir un dessein, le suivre, parer celui de son adversaire, hasarder quelquefois et jouer de caprice ; et après toutes ces mesures on est échec, et quelquefois mat ». (La Bruyère. De la Cour.)

La logique imperturbable de la passion d'Alceste entrave l'usage correct de la raison. Au milieu de ces gens, il se met en rage, ne comprend pas, exige... Tout cela ne serait pas tant comique s'il ne découvrait pas régulièrement qu'il est identique aux autres, « qu'il concourt lui-même au désordre contre lequel il s'insurge », seul avec tous.

Et malgré tout comment ne pas voir dans sa résistance impuissante un exemple utopique ? Malgré ses réussites et ses défaites, le combat d'Alceste contre lui-même et contre le monde est porteur de valeurs non encore réalisées. C'est d'ailleurs l'intérêt majeur des classiques : ils contiennent tous une part d'élan et d'idées non encore réalisées aujourd'hui, un vide que notre histoire n'a pas encore comblé.

ANNEXE II - 5 UN WEEK-END À YAÏCK

ARCHIVES NUMÉRIQUES DU TNS : Annexe II - 5 A

**Aimeriez-vous
changer
vos rencontres?**



Célibataires

Vous rompez toujours ? Alors désormais ne rencontrez plus que des partenaires dont le caractère, l'affectivité et même la sexualité sont complémentaires des vôtres. C'est la chance fantastique que vous offre ION.

Le monde change, changez aussi votre façon de découvrir celle que vous cherchez pour la vie.

385 articles de presse, plus de 100 centaines de lettres et de sélections, 8 livres, 1 film ont diffusé, depuis 20 ans, ce progrès scientifique - le plus remarquable de notre temps dans ce domaine. Lire à ce sujet : "Vare une dévotion du couple" de L.M. Jauré. Préface de Louis Armand, de l'Académie française (toutes illustrations).

ION INTERNATIONAL
PARIS - BRUXELLES - GENEVE - MONTREAL

Pour une 1^{re} rencontre sous 15 jours, envoyez-moi gratuitement votre documentation couleurs sous pli neutre et cacheté.

M., Mme, Mlle

Prénom Age

Adresse

■ ION FRANCE (NOR 38) 86, rue Saint-Lazare, 75009 PARIS - Tél. : 525.70.85-4

■ ION RHONE-ALPES (NOR 39) 35, avenue Rochefort, 69003 LYON - Tél. : 64.26.44 - et 54, Cours Berrill, 33000 BORDEAUX - Tél. : 94.19.66

■ ION BELGIQUE (NOR 38) rue du Marché-aux-Herbis, 105, B-1121 - 1000 BRUXELLES - Téléphone : 511.74.30

■ ION SUISSE (NOR 38) 75, rue de Lyon, 1203 GENEVE - Tél. : 822.45.72.80

LE THEATRE PAR GUY DUMUR

Le voyage du sourd

Une fascinante « visite
organisée » — sans quitter Strasbourg — dans
une famille d'ouvriers soviétiques

UN WEEK-END A YAÏCK
d'André Engel et Bernard Pautrat
Théâtre national de Strasbourg

■ Sur les affiches, comme sur la brochure qui vous sera remise tout à l'heure, une jeune femme en bikini, bras levés, sourit à la vie sur un fond de mer bleue : le Travel national Service (T.N.S.), alias Théâtre national de Strasbourg (même sigle), nous invite à passer un week-end à Yaïck.

Un billet de voyage en bonne et due forme nous est remis, avec les règlements habituels et, plus insolites, des considérations sur l'amitié entre les peuples. Rendez-vous est donné au palais du Rhin, ex-palais de Guillaume II, à 20 h 15 précises. Les voyageurs, munis de badges de différentes couleurs, sont répartis en groupes égaux par de charmantes hôtesses en uniforme. On monte dans des cars. Là, pendant un long parcours effectué au ralenti, votre hôtesse vous explique au micro, du ton professionnel qu'on connaît, que nous sommes « dans le sud-est de l'Union » et que nous allons visiter la ville récemment bâtie de Yaïck, où le poète Essenine, mort en 1925 — on ne dit pas qu'il s'est suicidé —, a écrit un texte sur l'épopée du chef cosaque révolté Pougatchev, exécuté en 1775 par la Grande Catherine.

Réponse à tout

Dans une rue anonyme, à l'intérieur de vastes entrepôts, nous pénétrons dans un embryon de ville, style H.L.M., bâtie en dur. A peine avons-nous le temps d'apercevoir les clients d'un café sur la place et, à travers de larges baies vitrées, les vieillards propres d'un club du troisième âge que nous sommes conviés à partager la soirée d'une famille soviétique. Pas question de se débânder, de choisir où l'on veut aller. L'hôtesse est là, impérative, nous conduisant comme un troupeau d'irresponsables.

Nous voici chez les Silanov — ou les Mouraviov, selon le groupe auquel on appartient. Ils sont là sur le seuil de leur modeste appartement. Un couple d'ouvriers endimanchés. Ils ne parlent que le russe. Nous nous asseyons, gênés, nous sentant des intrus dans cet appartement où pas un meuble, pas un bibelot, évidemment très kitsch, ne manque. Face à nous, nos hôtes se présentent de façon empruntée. Toujours de sa voix neutre, l'hôtesse traduit ces biographies exemplaires, qu'on sent apprises par cœur (1). De temps en temps, elle doit les encourager à poursuivre ou, au contraire, est obligée de calmer l'émotion qui s'empare de la jeune femme trop expansive. La gêne grandit...

Nous devons à présent regarder à la télévision le film qu'on projette sur Pougatchev, d'après Essenine. Nous ne ferons guère atten-

(1) Ces « biographies » sont directement empruntées aux brochures de propagande de la R.D.A. et de F.U.R.S.S.



P. Clévenot dans « Un week-end à Yaïck »
Ils ont même appris le russe

tion à ce film, de plus en plus attentifs à l'attitude de nos hôtes. Un jeune homme est entré, le frère de la maîtresse de maison. On nous a dit qu'il est jardinier-paysagiste. Aussi apporte-t-il des fleurs qu'il distribue à toute l'assistance, à l'engagement de l'hôtesse qui ne veut pas de ce désordre. Ce jeune homme, qui semble un peu débile, est bien exalté... Avec

ARCHIVES DU TNS Annexe II – 5 B

THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

UN WEEK-END A YAICK

d'après le Pougatchev de Serge Esselinne
Texte français : Franz Hellert et Marie Mikulovska

Mise en scène : André Engel
Dramaturgie : Bernard Puvion
Décor et costumes : Nicky Radl
Lumières : André Didi
Administrateur : Raymond Wirth
Régie générale : Jean-Michel Dubois
Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer
Régie lumière : Edgar Ernst, Roland Heintzenmann, Jean Vallat, Bruno Bisger
Accessoires : Dominique Jouanne

INTERPRETATION

Appartement 1

Christiane Cohendy
Christine Daull
Bernard Freyd
Jean-François Lapalus
Evelyne Didi
Brigitte Mounier
Denise Piron
André Wilms

Appartement 2

Jaroslava Mouravieva
Maris
Liouda Fedorovitch Mouravieva
Valodia Mouraviof

Foyer - Soir de la vie -

Macha Goldornva
Irina Ivanova
Olga
Natacha
Wladiassa Karova
Nadejda
Lida
Vasia Makrenko
Nadia
Doucha Goldstein
Liel Pavlovitch Karav
Igor Fedorovitch Belouguine

Café Pouchkine

Tatiana
Lara
Denise
Françoise

Isabelle Bouchery
Isabelle Calteau
Danièle Kriest-Hermann
Françoise Minus

Les habitants de Yaïck

Gerard Fourboul, René Huyghe, Dominique Jouanne, André Risseur, Jean-Pierre Soccoja, Gilbert Weissgarber.

L'enseignement des langues slaves a été assuré par Gerla Melikoff-Sayer et Nicole Herack.

REALISATION TECHNIQUE

Restauration des décors : Gérard Via, délégué aux services techniques, Bruno Lital, assistant technique ; Nicole Wotrine, secrétaire ; André Philippou, chef d'atelier menuiserie ; René Huyghe, chef-mécanicien-menuisier ; Raymond Jacques, Alphonse Frosch, Jean Sand, François Jung, mécaniciens-menuisiers ; André Wœrner, chef d'atelier tapissier, chef du plateau ; Jean-François Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-mécaniciens ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste ; Bernard Waiside, peintre-mécanicien ; Jean-Paul Redon, peintre ; André Risseur, chauffeur-mécanicien ; Jean-Claude Poirel, Henri Geiskopf, serrurier-mécaniciens ; Gilbert Scotti, mécanicien.

Out également collaboré à la construction du décor les établissements Biz (Charcra) - Oliviers (projection de plâtre) - Dicler (maçonnerie) - Dannewol (viterie) - Metz (électro-ohé).

Restauration des costumes : Nicole Galtère, chef d'atelier de couture ; Carmen Bisger, Lydie Debarat, costumiers-habillessees.

LE FILM

* ESTÉNNINE / poème imaginaire *
avec

André Wilms	Esténnine
Isabelle Calteau	Isadora
Jean-Michel Dubois	un paysan
Jean-François	un paysan
Christiane Cohendy	une noble
Evelyne Didi	une noble
Bernard Freyd	un noble
Jean-François Lapalus	un noble
Alain Blinoux	un noble

avec la participation de 6 ans de fortune.

Groupes : Jean-Claude Temporelli
Accessoiriste : Dominique Jouanne
Caméraman : Raymond Burger
Prise de son : Raymond Burger, Bernard Klarer
Scénar : Christiane Davat
Régie : Jean-Michel Dubois
Directeur de la photo : André Didi
Réalisation : André Engel

Le film a été réalisé en décors naturels à la base écologique du Moulin de la Chapelle de Stelstet et aux domaines du Landeberg à Needemal que nous remercions.

Nous remercions tout particulièrement Masdamas Bisger et Daull, responsables de clubs du troisième âge de la Ville de Strasbourg, les Etablissements Dreiner, Astrz-Voyages, pour leur collaboration.

ARCHIVES DU TNS Annexe II – 5 C

1. UN WEEK-END A YAICK

Pourquoi et comment nous montons le Pougatchev de Serge Essénine

Choisir Essénine, c'est, exemplairement, choisir un inconnu : actuellement aucun de ses textes n'est disponible en librairie et en langue française. D'où l'envie d'en savoir plus et de le faire connaître. Inévitablement, cette envie rencontre immédiatement la seule figure d'Essénine qui soit en cours sur le marché culturel : une vignette (parmi d'autres) du poète de la révolution soviétique brisé (comme d'autres, assez nombreux) par cette même révolution. Il fallait tenter de franchir le complexe purement légendaire où s'entrecroisent dans le désordre l'insolence du voyou, la Moscou des bouges, l'amour des isbas et des steppes, les saouleries avec Isadora Duncan à New York ou à Londres, la voix du paysan russe, la prise du pouvoir, les réprimandes bonhommes de Lénine, et le suicide furtif, comme toujours.

A tenter de démêler cet écheveau, il nous est apparu que cette image était en vérité, infranchissable, qu'on ne pouvait pas balayer d'un revers de pensée toute l'histoire dense qui nous sépare d'Essénine, toute la distance qui nous sépare géographiquement et chronologiquement de ce jeune paysan russe soudain fasciné à la fois par l'usage des mots et par la transformation vivante de son propre pays ; il nous est apparu que, d'ailleurs, une telle opération n'était pas souhaitable, risquant toujours de produire une autre image, également incompréhensible pour nous Français d'aujourd'hui, faute des instruments nécessaires à opérer le passage ou le voyage d'ici à là-bas, d(aujourd'hui à hier.

Si, dans l'œuvre d'Essénine, le **Pougatchev** a été choisi, c'est parce qu'il nous permet au mieux de montrer ce que nous entendons par un tel passage, sa difficulté, impossibilité à l'effectuer de manière immédiate. En effet, **Pougatchev**, poème dramatique qui peut être monté au théâtre parce qu'il prend la forme du dialogue

(même si l'écriture en est lyrique bien plus que dramatique au sens strict), redouble exactement notre question : celle de la référence historique, de l'intérêt porté à tel moment de l'histoire par tel individu ou tel groupe, à une figure du passé. Essénine, au vif de la révolution bolchevique, choisit, pour donner forme d'art à son désespoir face à la disparition probable du mode de vie, de pensée et de chant de la paysannerie russe, le personnage de Pougatchev, leader d'une révolution paysanne de grande envergure terminée depuis un siècle et demi par un écrasement brutal. Il ne fait pas de doute qu'opérant une transposition de la situation présente (le pouvoir des soviets, la centralisation au profit du prolétariat urbain) à la situation passée telle qu'il imagine (le despotisme de la tzarine, la résistance populaire), Essénine se dissimule à lui-même, grâce à la référence, la réalité du changement historique qui a mené de la révolte de Pougatchev à la révolution des soviets. Démontrer ce travail de la référence sous tous ses aspects, cela exige aussi qu'on démonte le travail de référence que nous pourrions, nous autres, effectuer sur la personne d'Essénine : pour la monter en épingle, la louer, la maudire, l'enjoliver, etc...ce qui, au bout du compte, est totalement égal. Cela nous mène donc avec rigueur à poser pratiquement sur le lieu du théâtre, la question des conditions de possibilité et d'impossibilité d'un modèle traditionnel du théâtre **dit politique**, sur la base d'une écriture poétique entièrement traversée par le poids du politique travaillant la terre russe après 1917.

Il s'agit donc de montrer, de démontrer, les conditions de production et de consommation (l'un n'allant jamais sans l'autre, pas plus au théâtre qu'ailleurs) d'un tel objet esthétique dont les tenants et aboutissants sont tous marqués du sceau de l'histoire explicitement politique.

Essénine exhument Pougatchev, nous-mêmes exhument Essénine du silence de mort : cela nous fournit le modèle le plus général et rigoureux du spectacle que nous imaginons, celui du redoublement et donc aussi de la distance qui sépare celui qui fait ainsi référence de ce à quoi il fait référence, et des modifications réelles qui rendent possible une opération d'apparence aussi naïve et innocente. Si une certaine forme de référence, condamnable, à la littérature politique produit un effet de mystification sous le nom, par exemple, de théâtre politique, par le choix entre autres de ses objets, c'est parce qu'elle ouvre un certain type d'exotisme historique

qui, comme tous les exotismes, aboutit à l'interdiction de penser et de comprendre ce qui se passe pour nous dans la production politique du théâtre. Le thème général du spectacle (c'est dans la continuité stricte de **Baal**) sera donc un redoublement constant de la question du voyage qui nous mène et qui nous mènera les spectateurs, **artificiellement**, à Essénine.

Il ne s'agira donc pas d'une mise en scène du **Pougatchev** d'Essénine, mais d'**une mise en spectacle d'un voyage** au cours duquel sera rencontré, artificiellement mais par hasard, le **Pougatchev** d'Essénine.

Concrètement, comme on dit : puisque le **Pougatchev** doit être vu, aujourd'hui, par des hommes largement urbanisés (et le texte ne veut entendre parler que de la campagne), **Pougatchev** doit être vu en ville, et nous parler, en ville, de la campagne perdue, de la nature qui disparaît. D'où la nécessité de mettre en spectacle, d'abord, une ville. Le seul moyen de rendre sensible la ville, c'est bien de produire artificiellement l'effet de tourisme organisé, forme sous laquelle se donne à nous, aujourd'hui, l'entrée **collective** dans une ville à découvrir. En quoi nous ne faisons que redoubler une donnée concrète du fonctionnement théâtral : qu'on se déplace au théâtre pour visiter quelque chose, autre chose qui doit bien communiquer matériellement avec le reste, avec la « vraie » ville, avec la réalité des gens qui font public au théâtre. Le spectacle commencera donc par une prise en charge des individus désireux de voir le spectacle, par leur constitution en public dans plusieurs autocars coiffés par une « organisation » stricte, à mi-chemin entre l'agence de voyage (les tour-operators) et l'appareil d'échanges politiques (Intourist, Amitiés Franco-chinoises, Bicentenaire des USA, etc.). Dans chacun des autocars, une hôtesse commencera à préparer le public à la visite d'une ville sur le thème « Un week-end à Yaïck », Yaïck étant la ville à visiter, et le berceau de la révolte de Pougatchev. Chaque hôtesse distribuera, par un certain discours, une propédeutique (touristique) à la réception du **Pougatchev**, des éléments d'histoire choisis par elle pour en préparer une certaine compréhension.

Le public est ainsi amené, par groupes séparés ne communiquant pas entre eux, sur les lieux du spectacle : la ville mythique de Yaïck, construite dans l'espace sur le modèle de toute ville nouvelle, avec une place, des bâtiments relativement neufs et

sans pittoresque, un exemple architectural qui évoquera aussi bien Créteil que Jacksonville, Berlin-Est ou Francfort.

Nous réservons alors au public la surprise de lui faire rencontrer le **Pougatchev**, au théâtre, sous une forme simplement extrême et extrêmement concrète du théâtre, à une autre échelle : à la télévision d'Etat, celle que nous connaissons en France. **Pougatchev** aura donc été monté par quelque organisme officiel, étatique, selon des critères précis (il n'est pas de mise en scène sans critères, c'est-à-dire sans dramaturgie), pour être monté à la fois à la population de la ville (si ça l'intéresse, mais c'est **à voir**) et au public touristique ainsi amené par l'agence de voyage. **Pougatchev**, en tant que spectacle de télévision, fait partie du voyage, comme une manière de « son et lumière »

L'avantage d'une telle présentation est multiple pour notre propos : le transfert du **Pougatchev** sur un autre médium, dont nous sommes familiers, interdit un rapport trop naïf au texte, permet de montrer d'abord le travail de la référence l'usage d'Essénine, un certain usage, propagandiste et mensonger, de son texte. Non pour nous démarquer totalement de cet usage, mais plutôt pour montrer en acte l'opération de montrer. C'est donc cette mise en scène qui sera mise en spectacle, non pour la refuser purement (il ne s'agit pas d'une caricature du **Pougatchev**, mais d'une certaine présentation possible du texte), non pas même pour la critiquer, mais pour la démonter : donner à voir comment c'est montré et regardé.

Or, une telle question, qui obsède le théâtre, est difficile à poser clairement dans un théâtre, dans la mesure où le théâtre, en tant que lieu codé où il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie, tend toujours à refermer l'œil du spectateur en même temps que la question. La télévision elle, se regarde dans des lieux déterminés, toujours différents, faisant partie de la vie réelle des gens, elle marche dans la cuisine pendant le repas, dans la chambre pendant l'amour, dans les aéroports pendant les escales etc...

Le rapport à ce qui est montré est donc autre, puisqu'il met fin au suspens de vie en quoi consiste, arbitrairement, le théâtre dans les théâtres. Que la télévision soit en outre imposée, à la fois à ceux qui en possèdent le récepteur (les habitants de Yaïck)

et à ceux qui sont pris en main par l'organisation de tourisme (cela fait partie du voyage), rend nécessaire, à brève échéance, une prise de position individuelle face à ce qui est montré, aux conditions dans lesquelles c'est montré, à la manière dont c'est montré, etc... Il faut donc rendre les spectateurs complexes, les redoubler eux aussi : spectateurs du **Pougatchev** télévisé, mais aussi des spectateurs « indigènes » du **Pougatchev**, puisque c'est eux, aussi bien, qu'ils sont venus voir dans leurs murs. Cela, qui est un principe, ne peut donner lieu qu'à des situations extrêmement concrètes.

Il y aura donc trois types de lieux : un appartement ouvrier, où un groupe de spectateurs s'invite sous l'autorité de l'hôtesse qui mène le jeu (d'où tire-t-elle, au juste, son autorité ?) ; une place, avec des terrasses de café, où l'on dispose au moment voulu le récepteur de télévision, au milieu des activités « normales » d'une ville moderne moyenne ; un asile de vieillards, vieux héros du travail ou de la révolution passant leurs derniers jours devant la télévision. Chacun de ces lieux donne donc à voir un ensemble de situations quotidiennes traversées par le **Pougatchev**, et l'ambition du spectacle serait qu'ainsi, dans chaque cas, un certain nombre de rapports du texte et de l'image télévisée à leur réception soient concrètement donnés à voir, et que s'établisse bientôt, dans le public, une balance tenue entre l'intérêt porté au spectateur télévisé et l'intérêt porté au spectacle-proprement dit- , ce qu'on cherche sous le nom de « travail du spectateur ». Il va de soi que la distinction entre ces deux spectacles n'est qu'une distinction de raison, puisque c'est ensemble que le public les découvre lorsqu'il s'introduit ainsi dans une vie qui fonctionne déjà sans lui, avant lui et après lui.

Une vie : mais quelle vie au juste ? Ici s'opère un nouveau redoublement où se joue toute la cohérence, ou non, de notre projet. Si la télévision montre « un certain **Pougatchev** », systématique à sa manière, nous voudrions que la vie qui entoure cette télévision soit en situation constante de contrepoint vis-à-vis du texte d'Essénine. Nous avons donc isolé, dans le dit texte, des thèmes, des situations, des personnages, des problèmes, afin de les en extraire et de les transcrire sous une autre forme, dans son contexte (la ville de Yaïck), et de les rendre ainsi plus maniables, plus intelligibles, plus faciles à maîtriser. Ainsi de l'identité (qui est Pougatchev ou

Essénine ?), de la révolte, du voyou, du nomade, de l'asocial, de la minorité ethnique, des alliances passagères, des intérêts conciliables ou antagonistes, etc..tous thèmes dont nous parle le **Pougatchev** de la télévision sous une autre forme. Chacun des lieux doit nous montrer des lambeaux qui, réunis, reconstitués en un tout, seraient l'effet actuel, sur nous, du **Pougatchev** d'Essénine. Autrement dit : le lieu géométrique de la ville, d'une ville cloisonnée au départ, faite de compartiments étanches constitués autour des récepteurs de télévision, c'est bien le **Pougatchev** d'Essénine.

Ce lieu géométrique n'existe, en somme, que fictivement, et nous voulons tenir le pari de l'étanchéité des lieux. Il s'agira bien de trois (au moins) spectacles différents entés sur le même film, sans possibilité pour le spectateur de passer matériellement d'un lieu à un autre. En quoi nous ne faisons que prendre acte de ce fait : dans la vie réelle, la séparation des lieux existe bien. Il faut prendre mesure des limites exactes de notre regard. Etre dans l'appartement ouvrier, regardant la télé, n'est pas être ailleurs. Pour comprendre cet ailleurs, il faudrait y être, et ce ne serait plus un ailleurs. Et pourtant, nous le savons bien, cet ailleurs nous commande que nous le commandons d'ici. Le voyage du public, qui fait semblant de nous mettre en présence réellement d'un ailleurs, nous laissera toujours dans l'impossibilité d'être partout à la fois, de tout voir à la fois. Si, à deux ou trois reprises au cours du spectacle, une certaine unité de la ville vient à se faire au moins par ceci qu'une partie du public verra ailleurs une autre partie du public le voir, si tout repose finalement sur un enchevêtrement compliqué de regard, c'est bien pour montrer aussi que le théâtre pas plus que la politique ne doit supposer réglée la question de cet ailleurs, sous la forme rêvée d'une panoptique divine ou d'une clairvoyance globale de la situation. Ou encore : un voyage ne suffit pas pour y comprendre quelque chose. En ce sens-là, et nous y insistons, il ne s'agit pas de jouer de la frustration du spectateur comme ressort psychologique seulement, mais d'exiger du spectateur l'effort. L'effort de multiplier les point de vision, donc d'expérience, les postures d'où regarder le **Pougatchev** d'Essénine. C'est pourquoi nous pensons qu'il serait **juste** (en tous les sens du terme et vu le projet qui est le nôtre) que chaque spectateur puisse idéalement assister successivement, et dans l'ordre qui lui convient, aux trois spectacles qui, outre la télévision, constituent notre **Pougatchev**.

Notre **Pougatchev**, c'est cette totalité-là, et rien d'autre. Si cette position obligeait déjà le spectateur professionnel (le critique, l'amateur, etc..) à s'interroger sur l'opportunité ou non de tout voir, dans la succession, le contraignait à penser le rapport qu'il peut y avoir entre le simultané invisible et le successif, ce ne serait peut-être pas inutile.

Nous voulons tenir ce pari jusqu'au bout. Lorsque le spectacle se termine, les trois ou quatre groupes séparés de spectateurs seront repris en charge par leurs hôtes et embarqués dans les autocars, pour être ramenés à leur point de départ. Peut-être même veillera-t-on à ce que ces groupes soient strictement les mêmes qu'au départ, afin que l'échange d'informations sur les spectacles différents ne se fasse que plus tard et ailleurs, au café, aux arrêts d'autobus (les vrais), un peu partout, et que commence ensuite et après coup le travail de l'envie : l'envie de voir le reste pour comprendre encore un peu plus, l'envie de multiplier l'expérience, c'est-à-dire, pratiquement, l'envie de repayer donc fois sa place.

Le projet, comme on voit, est ambitieux et suppose de gros moyens, il en est même inséparable ; Mais ce n'est qu'à ce prix élevé que pourra se poursuivre une ligne de travail cons «quente avec l'entreprise de **Baal**.

Bernard Pautrat
(Décembre 1976)

ANNEXE II - 6 CHATTERTON

ARCHIVES DU TNS :

Elle est d'ailleurs diversement actualisée selon les époques. Ainsi, en 1947, la Comédie-Française fut-elle quelquefois sermonnée : Pourquoi diable présenter cette ridicule, dérisoire et mensongère histoire de suicide d'un poète alors que la nation tout entière était tendue dans l'effort productif ? Ou bien : A quoi bon ces lamentations sur le génie méconnu alors qu'à notre époque on va chercher les génies au berceau (cette remarque est contemporaine de la gloire de Minou Drouet) ? Comment peut-on s'intéresser à cette pièce depuis que nous avons la Sécurité Sociale ? Ou bien encore : l'imagerie romantique avec ses cyprès, ses vieilles lunes, ses poètes phitiques, nous assomme, comment ne nous assommerait-elle pas alors que nous avons le romantisme amer, la pudeur cynique d'Anouilh ?...

Cette pièce vaut mieux que sa légende. Après diverses brèves recherches pour nous faire une idée de sa réception au fil des années, nous en sommes venus à penser que les jugements portés sur *Chatterton* en disaient peut-être d'autant moins (quelquefois rien) sur la pièce de Vigny qu'ils en disaient long sur les idéologies qui programmaient ces jugements. Ne lit-on pas, en 1947, sous une plume progressiste : ce qu'il faudrait au poète campé par Vigny ce n'est pas du pain et des loisirs (ce qu'apparemment Vigny réclame pour lui) mais bel et bien des soins gratuits dans un asile psychiatrique ?

Nous avons donc éprouvé le besoin de concevoir notre étude de cette pièce comme un retour aux sources afin de dépouiller *Chatterton* (et peut-être aussi un peu Vigny) des oripeaux dont nous trouvons cette pièce et son auteur aujourd'hui affublés.

Retour à Vigny donc, à son univers poétique, à son imagination et à son vécu de cette imagination — cf. le « Journal d'un poète » et l'ouvrage de François Germain « L'imagination d'Alfred de Vigny » (1) — à sa place dans l'histoire littéraire de la fin du XVIII^e au XIX^e — cf. « Le Sacre de l'Ecrivain » de Paul Bénichou (1).

En ce qui concerne le héros-poète, nous ne nous sommes pas interdit quelques excursions du côté du vrai Chatterton, en direction du pré-romantisme anglais et de l'imagerie médiévale.

Nous envisageons cette pièce comme se passant en 1770 dans une Angleterre imaginaire-imaginée et non dans une Angleterre de convention qui serait en fait la France de 1830.

Il s'agit pour nous, non de produire une nouvelle lecture de la pièce de Vigny mais tout simplement de la lire — de la lire de manière à pouvoir mesurer jusqu'à quel point il nous est possible de réaliser à son endroit une appropriation-intériorisation. Car nous n'avons pas en vue, avec cette pièce, de produire une peinture « de l'extérieur » de la réalité historique — que ce soit celle de l'Angleterre de 1770, ou de la France de 1830 — mais de saisir dans quelle mesure l'imaginaire à l'œuvre dans cette pièce est encore le nôtre. Et si cet imaginaire est « vieillot », si aujourd'hui encore le poète, le pouvoir, la maladie, la saine réalité, continuent leur piteuse sarabande... eh bien, prenons-nous en d'abord à nous-mêmes. Osons, pour une fois, regarder de ce côté-ci du miroir.

Extrait d'un texte publié dans « Atac-Informations », n° 80

(1) José Corti - Editeur

Jean JOURDHEUIL



Miroirs et cimetières

Comment rendre compte en peu de mots de notre travail pour la scénographie de *Chatterton* ?

J'avais pour ma part, il y a quelques années, commencé d'expérimenter la transformation d'un espace à l'aide de miroirs, et je l'avais encore tenté, plus récemment, dans un décor d'opéra. Mais ce dernier essai n'était pas abouti et j'éprouvais le besoin d'y revenir avec un travail nouveau.

De leur côté, Jean Jourdeuil et Jean Dautremay, en préparant la représentation de *Chatterton*, me posaient, pour parler aujourd'hui, entre autres choses, d'un artiste au XIX^e siècle, d'argent et de travail artistique, de la mort et du romantisme français, des problèmes d'espace et d'image qui me semblaient solliciter particulièrement la poursuite de l'expérimentation commencée. Et cet espace souhaité, où une horizontalité prosaïque devait contredire la verticalité de l'aspiration du poète, dans lequel l'escalier devait tomber comme au music-hall, qui devait décrire une auberge de luxe et faire penser, en même temps, à quelque paysage romantique et funèbre, où une zone à circulation labyrinthique devait déboucher sur une aire calme en avant, c'est à l'aide d'un sol ondulé pris dans le jeu de miroirs opposés, un peu comme s'il se fût agi d'un outil pré-existant, que j'ai cherché à le construire. Le paysage mélancolique d'un cimetière, dans une gravure à la mode gothico-romantique, devait fournir le répertoire des formes. René ALLIO.



CHATTERTON

d'ALFRED DE VIGNY

Mise en scène :

Jean JOURDHEUIL

en collaboration avec

Jean DAUTREMAI

Collaboration à la dramaturgie :

Jean-Michel DÉPRATS

Décor :

René ALLIO

Costumes :

Christine LAURENT

Eclairages :

André DIOT

PERSONNAGES

CHATTERTON	Jean-Louis HOURDIN
UN QUAKER	Hubert GIGNOUX
KITTY BELL	Arlette CHOSSON
JOHN BELL	Jean DAUTREMAI
LORD BECKFORD	Pierre FORGET
Lord-maire de Londres	
LORD TALBOT	Rémy CARPENTIER
LORD LAUDERDALE	Franck POUMEYREAU
LORD KINGSTON	Didier SAUVEGRAIN
UN GROOM, UN OUVRIER	Antoine TULIMIERO
RACHEL fille de Kitty Bell	Emmanuelle CAILLOUX ou Anne TAILLADE
Conseiller technique	Raoul BILLERET

REALISATION TECHNIQUE :

Régie spectacle	Jean-Michel JUNG
Régie son	Raymond BURGER Bernard KLARER
Régie lumière	Edgar ERNST Roland HEINTZELMANN

Décor et costumes réalisés dans les ateliers du TNS : Gérard Vix, délégué aux services techniques ; Bruno Lelait, assistant technique ; Nicole Watrinet, secrétaire ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie ; René Hugel, chef-machiniste, menuisier ; Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, machinistes-menuisiers ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste ; Bernard Waeldt, peintre ; Nicole Galerne, chef d'atelier couture ; Lydie Delbart, costumière ; Carmen Bieger, Marie-Louise Hecker, couturières ; Edgar Ernst, chef d'atelier électricité ; Roland Heintzelmann, électricien ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau ; Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapisseries-machinistes ; André Riemer, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude Poirel, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes.

Première représentation de ce spectacle : le 10 novembre 1976 au Théâtre National de Strasbourg.



L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Le Poison

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique tabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au-delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De la salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remord,
Et, chariant le vertige,
La route défilante aux rives de la mort !

Charles Baudelaire
« Les Fleurs du mal » (1857)



La cité et le poète

N'est-ce donc pas à cause de cela que dans notre cité
seulement on trouvera le cordonnier cordonnier, et non
le laboureur, et non pas juge en même temps que laboureur,
le guerrier guerrier et non pas commerçant en même temps que guerrier, et ainsi de tous ?

Si donc un homme en apparence capable, par son habileté,
de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes,
nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il qu'il ne peut y en avoir ; puis nous l'envierions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes. Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous nous entretenions l'éducation de nos guerriers.

PLATON - « La République »

A paraître le 17 novembre

CHATTERTON

Brochure réalisée par l'équipe de réalisation du spectacle.

Au sommaire : Thomas Chatterton (poèmes, lettres, notice biographique, etc.) ; « Chatterton » de Vigny ; Historique des représentations (Théophile Gautier, Emile Zola, critiques du XX^e siècle), etc.

En vente au TNS.

En janvier: le Misanthrope

En même temps que se terminent les répétitions de Chatterton, les comédiens permanents et dramaturges du TNS répètent de leur côté *Le Misanthrope* de Molière sous la direction de Jean-Pierre Vincent.

Les vingt représentations alsabourgeoises (du 4 au 29 janvier) seront suivies de trente-et-une représentations en tournée. *Le Misanthrope* sera joué dans les Maisons de la culture de Chalons-sur-Saône (2, 3 et 4 février) et de Grenoble (du 16 au 19 février), à Lyon (Théâtre de la Reprise, du 23 février au 5 mars), au Nouveau Théâtre National de Marseille (du 9 au 20 mars) et à Nîmes le 23 mars.

Une représentation est également prévue à Mayence.

Les abonnements du TNS

La campagne d'abonnement se poursuivra pendant les trois premières semaines de novembre. Les souscriptions peuvent se faire tous les jours, sauf samedi et dimanche, de 15 h à 19 h, place de la République.

L'abonnement de base comprend les cinq spectacles suivants :

Chatterton, de Vigny, production TNS.

Le Misanthrope, de Molière, production TNS.

Les Paysans, d'après le roman de Balzac, par l'Ensemble théâtral de Genevilliers.

Marianne attend le mariage, de Claudine Flévet et Jean-Paul Wenzel, par le Théâtre quotidien.

Pougatchev, de Serge Essenine, production TNS.

Le prix de l'abonnement de base est de 60 F pour les « collectivités » (groupes d'au moins 10 personnes) et 85 F en souscription individuelle.

A cette base commune peuvent s'ajouter des spectacles retenus en option et choisis parmi les manifestations suivantes :

- Une semaine avec **Théâtre Ouvert : Histoire de dire**, de Jean Thibaudat ou **Chronique d'une solitude** de Tahar Ben Jelloun et Michel Raffalli.

- Une semaine avec les **Percussions de Strasbourg** : un concert-récital parmi les six qui seront organisés.

- Une semaine avec le **Kollektiv Rote Rübe: Paranoïa**, « revue contre la peur et la misère en Allemagne » (en allemand et en français).

- Une semaine avec le **Divadlo na Provasku** (troupe tchèque) : **Adam et Eve**, ou **Pepe**, ou **Commedia dell'arte** (une de ces représentations au choix de l'abonné).

Le prix d'un spectacle en option est de 14 F pour l'abonnement collectif et de 18 F pour l'abonnement individuel.

Un transport en car peut être organisé à partir de toute localité du département (hors de la Communauté urbaine) où se constitue une collectivité d'au moins 20 personnes. Prix forfaitaire du transport : 4 F par représentation et par personne, ce qui porte le prix de cet **abonnement-bus** à 80 F pour les cinq spectacles de base.

L'artiste, la politique, la production

de Jean JOURDHEUIL

(Collection 10/18, 1976)

et

Ah Q

Ah Klou, tragédie chinoise d'après Lou Sin

de Bernard CHARTREUX et Jean JOURDHEUIL (Christiane Bourgeois, 1975)

SONT EN VENTE A NOTRE SERVICE DE LIBRAIRIE

Calendrier des représentations

NOVEMBRE		DECEMBRE	
ME 10 19 h 30	CHATTERTON	LU 6 18 h 00	LE GUEULOIR HISTOIRE DE DIRES
JE 11 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	HISTOIRE DE DIRES
VE 12 20 h 30	CHATTERTON	MA 7 18 h 00	LE GUEULOIR HISTOIRE DE DIRES
DI 14 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	HISTOIRE DE DIRES
LU 15		ME 8 18 h 00	LE GUEULOIR HISTOIRE DE DIRES
MA 16 20 h 30	CHATTERTON	19 h 30	HISTOIRE DE DIRES
ME 17 19 h 30	CHATTERTON	JE 9 18 h 00	LE GUEULOIR CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
JE 18 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
VE 19 20 h 30	CHATTERTON	SA 20 20 h 30	CHATTERTON
SA 20 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
DI 21		SA 11 18 h 00	LE GUEULOIR CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
LU 22		20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
MA 23 20 h 30	CHATTERTON	VE 10 18 h 00	LE GUEULOIR CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
ME 24 19 h 30	CHATTERTON	20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
JE 25 20 h 30	CHATTERTON	SA 27 14 h 30	CHATTERTON
VE 26 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
SA 27 14 h 30	CHATTERTON	SA 11 18 h 00	LE GUEULOIR CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
DI 28 20 h 30	CHATTERTON	20 h 30	CHRONIQUE D'UNE SOLITUDE
LU 29		MA 30 20 h 30	CHATTERTON
MA 30 20 h 30	CHATTERTON		

La mélodie de Chatterton

De ces trois grands romantiques, Vigny, Berlioz et Goethe (et dont aucun n'est démodé), Vigny - seul - se présente sans l'accompagnement de la musique. A peine une petite ballade anime-t-elle, à la cantonade, et durant quelques secondes, Chatterton, sombre tragédie des amours interdites, épurées, intellectualisées par la souffrance, la détresse morale et physique et le vœu de la mort, aussi violent dans certains passages que le vœu de la possession. Le dénouement de Chatterton, qu'on ne s'y trompe pas, est un double suicide. Lorsque Chatterton s'est empoisonné, Kitty Bell, qui lui a enfin crié l'aveu de son amour, meurt parce qu'elle ne veut plus vivre et parce que sa mort est la seule façon chaste et totale de se donner à l'adolescent qu'elle adore. Elle éteint volontairement la flamme vitale qui anime son corps et elle expire dans un anéantissement qui est celui de la volupté. L'instinct de destruction est tout proche de l'instinct de création et avec une égale sensualité.

Le très grand succès de Chatterton indique combien est vif, parmi le public contemporain, le goût des situations fortes, des caractères puissamment dessinés, des prolongements sentimentaux largement tracés, enfin de tout ce que développe d'énergie beauté, une passion ardente. Dans la simplicité violente de ses images et de ses imbroglios, le cinéma n'est pas étranger au développement de cette tendance.

Alfred de Vigny, comme Alfred de Musset, qui renait aujourd'hui à la scène dans la faveur de la foule, ne possède pourtant que la parole, le verbe remplacé par de la musique dans l'apparition des photographies animées sur l'écran.

Le phénomène de la musique en face d'un spectacle quelconque est très particulier. Les sensations auditives augmentent l'acuité des perceptions visuelles et produisent une certaine excitation musculaire. La création spontanée du dialogue dans l'imagination des spectateurs, au cinéma, se produit par conséquent comme sous l'empire d'une gestulation, d'un ébranlement physique qui se transforme en vibrations intérieures, en phrases heurtées, incomplètes où des mots surgissent, espacés par de larges hiatus que combient les sonorités musicales. Ce que le spectateur du cinéma entend inconsciemment, ce qui le ravit et le fatigue en même temps, ce sont ces mots qui résonnent en lui avec un sens parfaitement épuré et soudain coupés par la sensation de la valeur concrète en force leur impression, mais subitement en diminué la valeur concrète, d'un élan leur signification sous l'appareillement nuancé, polymorphe, d'un état de l'âme que nul langage ne peut traduire.

Le théâtre, sans accompagnement musical, tient de la diction seule sa puissance de charme et son expressivité supérieure et l'art de la diction souffre de cette difficulté, son écueil dans la virtuosité qui consiste, par des inflexions de voix adroitement ménagées, à séparer les phrases et les clauses, de ces appels plus profonds, immenses de l'émotion intérieure qui doivent résonner comme une sorte de mélodie afin d'exprimer ainsi que le fait la musique, un état de l'âme. L'émotion, la passion, semblent ramener l'homme aux origines primitives de ses moyens d'expression et l'obliger à une sorte de chant. Ecoutez l'orateur exalté, le malade dans la souffrance, à une sorte de chant. Ecoutez l'orateur exalté, les enfants qui les voyous qui s'engouent, les amants qui se lèvent tourmentés, heurtés, irrités ou naïves. C'est un chant et peut-être le vestige de ce temps où l'humanité n'ayant pas encore de mots, avait déjà des cris modulés ainsi que ceux des bêtes.

Le langage poétique, le langage de la passion sont musicaux, non point comme la musique même, plongeant l'âme dans une méditation diversifiée où le monde matériel a cessé d'exister, mais ainsi qu'un élan de l'esprit qui a touché le fond de la sensation et bondit, n'exprimant plus rien d'autre qu'un moment atroce ou envirant d'une destinée.

Dès que le Quaker parait auprès de lui et l'interpelle, le poète revient au diapason de l'entretien, sans que ce changement d'élocution, ce rôle au dessin fixé de son personnage soit le moins du monde sensible. Le rôle est ainsi, dans cette alternance glissant d'une réalité particulière à une généralité plus haute, jusqu'au tragique dénouement, à la dernière scène qui s'exhale entre Kitty Bell et Chatterton comme un duo de mutans en adoration entre le ciel et la terre, entre le désespoir et l'enivrement.

(Nouvelles Littéraires, 5 février 1927)
Claude BERTON

A propos de la mise en scène de Pierre Fresnay à la Comédie-Française

ANNEXE II - 7 FRANZISKA

ARCHIVES DU TNS :

plaisanterie sans arrière-pensée.
 On pourrait simplifier ceci en disant qu'*être homme c'est agir, être femme c'est paraître*. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les hommes et les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle.


textualité

JOHN BERGER

VOIR LE VOIR

JOHN BERGER

Le miroir a souvent été utilisé comme symbole de la vanité féminine. Toutefois ce genre de moralisme est des plus hypocrites.



Vous peignez une femme nue parce que vous aimez la regarder, vous lui mettez un miroir dans la main puis vous intitulez le tableau *Vanité*, et ce faisant vous condamnez moralement la femme dont vous avez dépeint la nudité pour votre propre plaisir.

ALAIN MOREAU

Yvan Goll. traducteur
 de "Feu à l'opéra" de Georg Kaiser dit: Au théâtre letton le plus typique est celui de la libération de l'homme et le titre donné à plus d'une douzaine de pièces est "passion": on écrit la "passion moderne" nouvelle du théâtre expressionniste dans sa forme plus directe simplement une suite de scènes avec un point culminant - 2' avantage qui en résulte est une bien plus grande liberté et un rapprochement sensible vers l'art cinématographique par la juxtaposition des lieux les plus différents de drame de l'homme moderne y est plus poétiquement matérialisé."
 ENTRETIEN YVANGOLL pour RAYMOND COGNAT - 1924 - THEATRE de l'ŒUVRE.

« La bourgeoisie ne pourra pas m'écouter, le militant qu'on plus, on vous souvient à mon discours, on vous me fermez la gueule à coup de poings. Seule ma mort peut vous rassurer; en cela elle est cathartique pour vous comme pour moi. On vous propose un théâtre insupportable. » Wedekind

Claude Bouchery
Dr. Malcolm
Père Emmeran
Fahrstuhl

Philippe Clévenot
Laurus La Gambette
Un aristocrate
Un musicien
Almer

Christiane Cohendy
Petitspiedspalmés
Gislind
Une danseuse

Evelyne Didi
Franziska

Huguette Faget
La mère
Butor
Une dame de la Cour
Une danseuse

Alfred Frank
Le dessinateur

Seu Wedekind. Franz.
Combien j'aime mieux une vraie jataine!



MICHELET
LA SORCIERE
(juillard) collection Li Héctor

D'où date la Sorcière? Je dis sans hésiter: "Des temps du désespoir."
"Du désespoir profond que fit le monde et l'Eglise. Je dis sans hésiter: "La Sorcière est son crime." [---]

A son apparition, la Sorcière n'a ni père, ni mère, ni fils, ni époux, ni famille. C'est un monstre, un aérolithe, venu on ne sait d'où. Qui oserait, grand Dieu en approcher?
Où est-elle? Aux lieux impossibles, dans la forêt des ronces, sur la lande, où l'épine, le chardon emmêlés, ne permet-

tant pas le passage. La nuit, sous quelque vieux dolmen. Si on l'y trouve, elle est isolée par l'horreur commune; elle a autour comme un cercle de feu.

Qui le croira pourtant? C'est une femme encore. Même cette vie terrible presse et tend son ressort de femme, l'électricité féminine. La voilà donc.

[---] Seule, elle conçut et enfanta. Qui? Un autre elle-même qui lui ressemble à s'y tromper.

Fils de haine, conçu de l'amour. Car sans l'amour, on ne crée rien. Celle-ci, tout effrayée qu'elle est de cet enfant, s'y retrouve si bien, se complait tellement en cette idole, qu'elle la place à l'instant sur

l'autel, l'honneur, s'y immole, et se donne comme victime et vivante hostie. [---]

Savez-vous bien le début de l'enfant? C'est un terrible éclat de rire. [---]

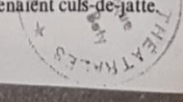
Ce qui étonne, c'est que du premier coup la Sorcière vraiment fit un être. Il a tous les semblants de réalité. On l'a vu, entendu. Chacun peut le décrire.
Voyez au contraire l'impuissance de l'Eglise pour engendrer. Comme ses anges sont pâles, à l'état de grisaille, diaphanes! On voit à travers. [---]

On avait dit imprudemment: "Malheur à ceux qui rient!" C'était donner d'avance à Satan une trop belle part, le monopole du rire et le proclamer amusant. Disons plus: nécessaire. Car le rire est une fonction essentielle de notre nature. Comment porter la vie, si nous ne pouvons rire, tout au moins parmi nos douleurs?

L'Eglise, qui ne voit dans la vie qu'une épreuve, se garde de la prolonger. Sa médecine est la résignation, l'attente et l'espoir de la mort. — Vaste champ pour Satan. Le voilà médecin, guérisseur des vivants. — Bien plus, consolateur; il a la complaisance de nous montrer nos morts, d'évoquer les ombres aimées.

Autre petite chose rejetée par l'Eglise, la Logique, la libre Raison. C'est là la grande friandise dont l'autre avidement se saisit.

L'Eglise avait bâti à chaux et à ciment un petit *in pace*, étroit, à voûte basse, éclairé d'un jour borgne, d'une certaine fente. Cela s'appelait l'Ecole. On y lâchait quelques tondus, et on leur disait: "Soyez libres." Tous y devenaient culs-de-jatte.



Bernard Freyd
Veit Kunz

Gérard Hardy
Kulmann
Lieutenant Dirckens
Le Dragon Tête de Chien
Le serviteur du Baron Hohenkernath

Dominique Jouanne
Le régisseur

Jean-François Lapalus
Dr. Hofmiller
Le muet
Le préfet de police
Un acteur
Dr. Hornstein

Laurence Mayor
Une prostituée
Sophie
Une danseuse

Il y a des états « pré-sacrés » auxquels manque seulement un élément pour compléter le sacré.

Pré-sacré dans mon enfance,
par exemple, à huit-neuf ans.

Dans un jardin, sur une pelouse, je suis étendue. La pelouse présente à un certain endroit une surélévation marquée de forme conique. Je m'installe de manière que ma nuque se trouve exactement au sommet, ainsi ma tête est « renversée » et je peux mieux « voir le ciel ».

La première fois, ma sœur est près de moi — celle à laquelle je pose les grandes questions, celle en qui j'ai confiance — je lui dis : « ... mais derrière ce ciel, il y en a un autre? ».

Elle rit et me dit qu'il y en a beaucoup d'autres. Je ris aussi et dis que « bien sûr puisqu'il y a le septième ciel ». Elle devient sérieuse et m'explique que nous sommes environnés de ciel, que la terre tourne, que le ciel n'a pas de fin.

Elle part.

Je demeure un très long temps là, immobile, songeant à l'infini, essayant de me représenter physiquement l'infini. Une angoisse terrible me saisit, mais je ne bouge pas et j'arrive bientôt à « sentir » la terre qui tourne. Ma tête demeurée dans cette position « tournait effectivement et violemment ».

Chaque soir, au moment où les bruits s'apaisaient, je revenais là pour trouver cette sensation de terre qui tourne et me sentir perdue en elle, emportée dans ce vertige.

LIBERTINAGE

étapes de « Laure »

L'accouchement dans la grange, dans le foin.
Elle a mis bas.
Mise à bas du monstre.

La Demeure

description minutieuse des femmes :
fards
toilettes
corps

dîner chez la comtesse.

Ses amies convoquent aussi leurs valets.

Dîner : description

-- Entrée sensationnelle des maquereaux.

— Visite de la chambre des enfants-martyrs.

crochets de boucher

descriptions minutieuses
positions membres
chaînes
cordages

A vendre pleurs de femmes

A vendre serments sur les têtes d'enfant

écrits de Laure

LE SACRÉ

177

A vendre la folie et la passion
Les déracinés s'envolent
dénudés de réalité
voix de ventriloques
faces de clowns

Retour dans le petit univers en sucre candi ou en
pot-au-feu
l'assise de la vie matérielle
Le rire triomphe

Se terrer Ah ça non
de quel bois nous nous chauffons
de quelle queue nous nous SERVONS

Aux chiottes
Aux chiottes les sommets
l'idéalisme, les gens qui s'en vont sur une
haute montagne et sont écrasés par cette montagne
Aux chiottes
Aux chiottes
les grands sentiments
les passions pesantes
que tout chavire
que nos mères soient maquereaux
que nos femmes soient putains
nos filles violées

*"Laure, une femme débarrassée de toute
famille, seule afin d'être toujours plus
occupée au plaisir et de ce fait, à
la mort." J. P. son notaire.*

Brigitte Mounier
Mausi
Lydia
Une dame de la Cour
Une danseuse

Alain Rimoux
Le chanteur d'opéra
Le dragon Tête de Porc
Ralf Breitenbach

Jean Schmitt
Monsieur Edouard
Le Baron Hohenkernath
Un aristocrate

Françoise Thirion
Fantomurle
La Duchesse
Une danseuse

André Wilms
Un artiste peintre
Le Duc de Rotenburg
Un acteur

A part Léon Blum, les critiques français n'ont guère pris Wedekind au sérieux. Jusqu'à ce que deux ou trois phrases nécrologiques du jeune Brecht sur "l'Homme à la guitare" et une récente exaltation pour le style Nouille, éveillent une curiosité encore limitée, on ne connaissait en France que "L'éveil du Printemps" et sous le titre de "Lulu" un condensé de "L'esprit de la terre" et de "La Boîte de Pandore" (1), en prime un curriculum vitae d'aventurier immanquablement ressassé. D'où viennent les hypothèses qui pèsent sur l'œuvre de Wedekind ?

En premier lieu de son aspect antiréaliste. Elle relève d'agents "grotesques" qui dans la tradition germanique s'inscrivent entre Grabbe au 19^{ème} siècle et Thomas Bernhard au jourd'hui. "Si le réalisme se survit à lui-même ses représentants finiront par gagner leur vie comme agents secrets", écrit le jeune Wedekind en 1889 dans le "Jeune Monde". Il s'inscrit directement contre Gerhardt Hauptmann ou Ibsen. Contre un théâtre de la représentation, il défend le théâtre de l'affirmation directe, qui le conduira à choisir des formes pamphlétaires immédiates comme le cabaret. Ses pièces en souffriront. Faites pour être immédiatement reçues, elles présentent des faiblesses dramaturgiques liées à la précarité de l'événement. Lorsque Wedekind, plus tard différenciera ses deux activités, le cabaret et le théâtre, pour réserver la deuxième à la composition de grandes œuvres mystiques, "Samson", "Herakles", énormes tragédies d'un nietz schéisme de bazar, il ne fera que s'empêtrer d'avantage dans des thèmes humanistes, incompréhensibles aujourd'hui. Les défauts d'une écriture à la diable, feront place à la lourdeur du didactisme primaire.

En second lieu, son oscillation entre cette riposte vigoureuse aux courants théâtraux en vogue et une fascination inconditionnelle d'acteur pour "la Bête de théâtre" l'amène à réinventer "la vieille forme du mélodrame": coups de feu, irruptions par les fenêtres, fuites soudaines, déconcertent aujourd'hui mais ne dérangent guère. S'il ne représente pas le monde d'Ibsen, Wedekind n'en

représente pas d'autre non plus, son inconscient ne peut différer de celui des petits bourgeois de son époque.

L'un de ses mérites, qui fut sa volonté de sortir le théâtre des pièges de la littérature, se retourne aujourd'hui contre son œuvre. La traduction de ses pièces relève de l'archéologie littéraire, retrouver des formes en faveur à l'époque et reproduire leurs faiblesses: aucune économie du texte, lourdeur répétitive, vers de mirlitons, abus de citations. Il ne s'agissait pas pour nous de masquer cela, éclairer les zones d'ombres créées par le temps, mais d'accepter Wedekind comme auteur témoin. "Il ne doit guère être facile de traduire en allemand Edmond Rostand et Georges de Porto-Riche". Dans Franziska, Wedekind s'en prend au monde moderne, selon la phrase de Nietzsche "pris au piège de la civilisation alexandrine". "L'homme théorique" donc de connaissance, au service de la science et du progrès devient ici, comme dans le Faust qui l'inspire, l'insatisfait, car sa recherche n'a pas pour but la connaissance mais le plaisir. Wedekind parodiait les mots de Goethe à Eckermann: "Il existe une fécondité de l'action", aurait pu écrire avec l'ambiguïté qui lui est propre: "oui mon cher, il existe une fécondité du plaisir", voir la fin de la pièce.

La construction de la pièce en tableaux et non plus en actes permet à son auteur de pratiquer les collages de différents styles: vers, prose, pièces à l'intérieur de la pièce, chansons, tout ce qui sera repris plus tard par l'expressionnisme puis par Brecht. Franziska est sans doute le premier Stationen Drama, à la manière de Kaiser ou d'Hasenclever. L'utilisation des citations, des slogans politiques, des théories mystiques, si chère au Jugendstil, rend la pièce abrupte à première vue. Mais on peut comprendre la fascination qu'exerce ce constat de faillite de la "littérature théâtrale": tout est utilisable, tout est récupérable. Ce n'est pas encore l'art brut, mais il ne faut pas non plus chercher au marché aux puces. Ou alors sous la forme d'un vieux paratonnerre, imaginé par Benjamin Franklin Wedekind pour attirer les foudres de son temps, mais Guillaume II est mort, et on ne rit plus guère aujourd'hui.

Louis-Charles SIRJACQ

(1) Wedekind a écrit une trentaine de pièces, des chansons, des poèmes, des récits.

WEDEKIND ? FRANZISKA ?
LE ROLE DE LA MERE ? POURQUOI ?

C'était un auteur que je connaissais peu et mal, je l'ai découvert violent, irrationnel, iconoclaste pourfendant une société contraignante qui ampute d'une façon ou d'une autre ceux qui la composent. Il passe tout au crible, classes sociales, famille, couple, mettant à vif les ressorts du pouvoir et de la sexualité. Le théâtre n'a pas besoin de didactisme, mais de questions. Wedekind en pose.

Les femmes de cette pièce m'ont fourni une série de portraits permettant une sorte de fouille archéologique dans des existences qui m'ont précédée. Plus précisément le rôle de la mère: quintessence de toutes les attitudes imposées par une société donnée: elle en a les tabous, les refus, les frustrations, et ni ses élans, ses éclats ou ses fêlures ne sont pour elle des signes compréhensibles. Sa seule force est de transmettre, d'imposer à sa fille une existence identique à la sienne: elle achoppe sur une rage de vivre plus forte que tout. Elle meurt de n'avoir pu trouver de réponse, de n'avoir pas compris ce qu'elle traversait.

Cela rejoint des préoccupations essentielles qui sont les miennes depuis longtemps, sur les rapports familiaux, la situation des femmes et tout ce qui est enfermé sous le vocable "vie privée". Même si Rosa Luxembourg, Alexandra Kollontaï, Trotzky, et plus près de nous Gramsci ont théorisé avec beaucoup d'acuité sur ce domaine, il a été relégué à l'arrière plan de toutes les révolutions, il commence à peine à prendre place actuellement. Peut-être en jouant cette pièce, est-ce finalement un besoin de cohérence qui me pousse, en cherchant à établir un lien entre pratique politique, existence personnelle et profession "artistique", trois volets qui sont très profondément remis en question dans la période que nous traversons.

Huguette Faget

Lucas Bieger
Veit Ralf

Frantz Patout
Frédéric Chalaye
Jean-Tierry Velten
Philippe Hertel

Petits chanteurs

Réalisation des décors : Gérard Vix, délégué aux services techniques ; Bruno Lelait, assistant technique ; Nicole Watrinet, secrétaire ; René Hugel, chef d'atelier menuiserie ; Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, Alain Jacquemart, menuisiers-machinistes ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef de plateau ; Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-machinistes ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste, responsable de l'atelier ; Bernard Waelde, peintre-machiniste ; Françoise Billon, peintre ; André Riemer, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude Poiriel, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes ; Dominique Jouanne, accessoiriste.

Réalisation des costumes : Nicole Galerne, chef d'atelier de couture ; Carmen Bieger, Lydie Delbart, costumières-habilleuses, Etienne Rui, tailleur ; Laurence Hurstel, Françoise Pauchon, couturières.

Régie générale : Jean Jacquemond

Régie son : Raymond Burger

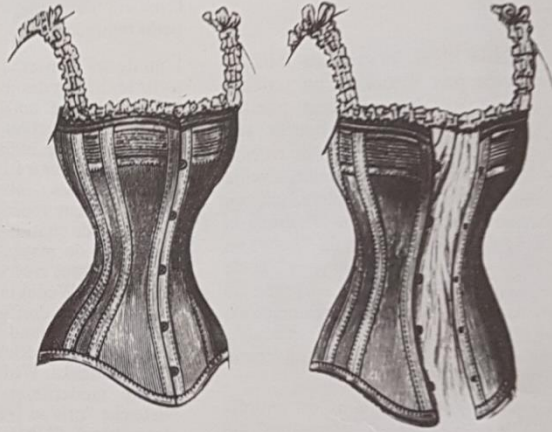
Régie lumières : Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Bruno Bieger.



Fig. 55. Buste et cage thoracique de la Vénus de Milo



Fig. 56. Buste et cage thoracique d'une mondaine française



VINCENT, LAURENT..... prénoms masculins.

HELENE, AGNES..... prénoms féminins.

Entrecroisons les termes, cela donne LAURENT-HELENE ou VINCENT-AGNES.... prénoms ambigus, androgynes.

Inversons encore, nous obtenons AGNES LAURENT et HELENE VINCENT metteurs en scène. Terminologie abusivement masculine pour ce métier où l'essentiel est bien d'être l'"entremetteuse" entre le pro dieu et le Comment faire.

Metteurs en scène donc, et curieuse analogie, d'un drame où l'on voit FRANZISKA jeune fille de bonne famille (comme probablement HELENE et AGNES) devenir FRANZ jeune homme qui prend tous les risques (comme probablement LAURENT et VINCENT)

où est le pouvoir ? Comment la lutte ?
quelle place pour la femme ? Quelle place pour l'homme ?

les réponses à trouver concernent autant l'Allemagne de 1911 que le T.N.S. de 1977 et si les comédiens ont choisi cette pièce, c'est aussi pour en savoir un peu plus sur le groupe, l'interroger, par exemple, sur ses aptitudes à maîtriser une pratique collective.

Sur le plateau des répétitions LAURENT-WEDEKIND et FRANZISKA-VINCENT tendent les miroirs.

L'eau est froide. Il faut quand même se débarbouiller.

Claude BOUCHERY

ANNEXE II – 8 LA TABLE

ARCHIVES DU TNS :

Théâtre
pour
jeune publicLES
TRANSPARENTSCoproduction
TNS - Théâtre TsaiRéalisation :
Jean Bauer,
Mireille Davidovici,
Martine Schambacher,
Gilberte Tsai

Musique : Olivier Dejours

Une histoire à suivre qui propose aux enfants, le temps d'une journée de classe, un parcours théâtral à travers l'école, de la cour de récréation au préau, des couloirs aux salles de classe. Un socle de statue est venu s'échouer là dans la cour. Des comédiens sont entrés dans l'école.

Ils jouent. Ils racontent. Ils dialoguent avec des marionnettes grandes et petites, soutenus, accompagnés par un musicien percussionniste dont les interventions ponctuent le spectacle.

Une histoire à suivre en plusieurs lieux et plusieurs épisodes, où il est question d'une guerre qui finit, de trois personnages perdus dans les méandres de l'Histoire, continuant à guerroyer en pleine paix. Rendus invisibles, ces trois gêneurs n'en continuent pas moins leurs méfaits. Bien que transparents, ils sévissent encore et partout. Qu'advient-il d'eux ?



Histoire à suivre à partir du 1^{er} février, dans les écoles de la région qui en auront fait la demande au TNS (Tél. : 35.63.60).

Gravure de Frans Masereel

LA TABLE

Paroles de femmes

De et par Michèle Foucher
en collaboration avec Denise Péron,
Yolande MarzoffUN MOMENT DE THEATRE OU LA MISE EN
FICTION D'UN "COMMUN BESOIN DE VIE".

"Toute société pour exercer sa fonction et lier l'individu dans sa chair est créatrice de rites".

Entretien avec
Michèle Foucher
et Denise Péron

Dès la création, au TNS, de *Germinal*, projet sur un roman, adapté de Zola par Michel Deutsch, en jouant la Maheude, cette « mère-femme-de-mineur », lorsque je la montrais buvant en silence avec les autres épouses du coron la tasse de café bouillant, à quoi pouvait-elle bien penser ? Que serait aujourd'hui cette femme ? La personnage populaire ? Comment existe-t-elle ? Qu'elle est son origine ? Où sont ses résistances ? Ce plaisir du don de soi, cette nécessité de transmettre l'ordre établi, etc... ? Comment montrer, faire surgir dans toute sa force et son humour la femme populaire, aujourd'hui au théâtre ?

Le meilleur moyen était d'y aller voir moi-même. C'est-à-dire rencontrer des femmes ; d'écouter ce que vivant au jour le jour elles avaient à dire ici et maintenant. Libérer la parole de l'autre, mais le faisant jauger aussi la capacité d'écoute. En effet, sait-on, aujourd'hui, se parler et s'écouter ?

Si j'ai choisi le thème de la table ça n'était pas pour « canaliser » un discours, mais trouver un point de ralliement. La table est un objet concret, banal et quotidien. Pas si banal cependant ; liée à



Aspects de La personnage populaire. Michèle Foucher dans le rôle de Lisette, la servante du *Légataire universel* (TNS, 1971).

Une seule
femme qui
serait la
multiplicité
des autres

l'histoire de notre civilisation, ancêtre dans nos mœurs et notre mode de vie, aimée et haïe elle

est lieu de contradiction. De la contrainte au plaisir le champ est vaste. Il y avait donc, là, matière à permettre à un grand nombre de femmes de s'exprimer.

Certes le lit est un objet tout aussi commun et quotidien, mais il a constitué la trame de bien des pièces du théâtre bourgeois et surtout il risquait de provoquer plus de réticences, plus de blocages ».

Sans idée préconçue, mais décidée à aller à la rencontre d'autres femmes, Michèle Foucher, avec Gilberte Tsai qui préparait parallèlement un spectacle pour enfants (Une cuillère pour maman, une cuillère pour papa), commença par rencontrer le personnel d'entretien du TNS. Autour d'une table, petits gâteaux et café, avec entre le sucrier et la tasse, le magnétophone. Ce sont les premières histoires de tables. Plus d'une vingtaine d'autres goûters suivront, dans des lieux divers et différents, avec des femmes diverses et différentes et chacune parle, raconte sa table comme ça vient, avec des fureurs, des rires, des silences gênés, des plaintes, des réflexions spontanées survenues au fil de la parole libérée. Cela fait beaucoup de bandes de magnétophone, mais pas encore de spectacle. Même pas une écriture. « Alors il a fallu me mettre à ma table, trier, et non pas tronquer. A partir de cette verbalisation, écrire un texte définitif, mais d'abord un pré-texte, prétexte à



Denise Péron

d'autres rencontres, à une autre façon de parler ensemble, d'écouter ensemble ».

De ces nouvelles rencontres, le pré-texte devient texte. Un texte provoqué, riche, et pour Michèle Intimidant. « Je me disais, je ne vais pas pouvoir imaginer quelque chose. Ce texte n'étant pas ma propriété privée, je m'enfermais dans de faux problèmes du genre: je ne suis pas ces femmes-là, ai-je le droit de faire ça ? Se posaient également des questions théâtrales. J'imaginai d'abord que ça pouvait être un dialogue à trois comédiennes. Très vite m'est apparue la nécessité d'un personnage exemplaire, j'entends au sens théâtral. En scène une seule femme qui serait la multiplicité des autres, une seule narration qui serait la conversation de mille autres. Faute de quoi je risquais de tomber dans le piège d'un jeu naturaliste ce qui n'était



pas l'enjeu du spectacle que j'imaginai ».

Mettre le texte au service du corps

Donc des questions, quelques débuts de réponses et pour la comédienne l'évidence du besoin d'un regard autre, de préférence celui d'une femme et bien sûr une femme de théâtre. Denise Péron faisait alors partie de la distribution de « Yaïck ». Michèle se jette à l'eau et avoue l'inavouable à sa comparse: « je suis paumée ». Un moment déroutée, hésitante, Denise accompagne Michèle à une lecture et la comparse devient complice.



Photos Sabine Strosser



Avant une représentation de **La Table**, un groupe de femmes qui avaient été interviewées par Michèle Foucher.

Autour d'une table, petits gâteaux et café...

« Je voulais que Denise ait connaissance du matériau brut. Il était important que sa première rencontre avec le texte ne soit pas dans l'isolement d'une lecture mais qu'elle l'entende comme les autres femmes à qui je le lisais. En somme une approche non par l'œil mais par l'oreille ». *Dès lors s'amorce le troisième temps de cette aventure commencée comme une navigation en solitaire : celui de la création. Se fait alors un travail en commun en parfaite osmose, Michèle sous le regard de Denise, l'une et l'autre attentives à leurs paroles et à celle des autres.*

Denise Péron - On s'est mises à parler toutes les deux. J'ai fait moi-même parler Michèle de la table. Après seulement nous sommes entrées dans le vif du travail.

Michèle Foucher - Notre volonté n'était pas de transformer le texte

mais de trouver le moyen de le rendre audible, perceptible, qu'il ne soit ni distordu, ni faussé, qu'il passe par notre corps avant notre intelligence. Nous voulions également que ce soit notre expression de femme avant celle d'un metteur en scène et d'une comédienne.

Denise Péron - Nous avons donc d'abord beaucoup parlé pour mieux nous connaître. Une sorte de première mise en condition, la seconde a été celle du rapport physique à une table, puis deux, puis trois tables...

D'ordinaire on a un texte dont on cherche d'abord l'intelligibilité et après on doit le jouer, notre corps est au service du texte, là c'est le texte qui est mis au service du corps.

Michèle Foucher - Et nous avons

fait ce qui ne se fait pas du tout au théâtre. C'est-à-dire que nous n'avons pas cherché à créer des situations ou à inventer des thèmes. Nous sommes parties du corps ; du mien. Nous avons essayé de voir comment je bougeais autour d'une table, de faire surgir de nos mémoires nos propres réactions à partir de cet objet table ; comment enfant on se cache sous une table, alors théâtralement les choses s'élaboraient, par bribes, comme cette parole à plat nous avait été livrée par bribes. Car nous ne partions même pas d'histoires à la Dario Fo. Il n'est rien arrivé à nos personnages. L'essentiel était de mettre en théâtre le corps de la femme. Ce corps « indifférent ». Pour cela, pousser les déplacements jusqu'à une certaine chorégraphie. C'est la raison pour laquelle nous avons demandé à Yolande Marzollf de se joindre à nous.

Un bagage de petites histoires racontées pour la vue

Denise Péron - Nous disposions d'un espace totalement libre, nous pouvions donc tout inventer. Jouer. J'entends par là aussi s'amuser, bousculer les tables, se mettre dessus, dessous, palper un rapport corps-objet sans que ça passe par une analyse intellectuelle. Ces séries d'improvisations m'ont permis de sentir assez vite que le rapport à la table de Michèle comédienne était à la fois burlesque et angoissant. En outre ces préliminaires nous ont permis de dégager les grands axes de notre petit spectacle : la table et l'enfant, la table et la femme jeune, moins jeune, la femme très

agée obligée de se courber. Les changements d'affinités selon que la table est petite ou grande, haute ou basse, selon l'âge ou le degré de fatigue. En somme des choses connues, ordinaires, tellement banales qu'il fallait les redécouvrir. Ainsi petit à petit se dégageait le projet initial de Michèle. Son corps devenait un et multiple, la table une et multiple.

Michèle Foucher - Cette façon d'appréhender physiquement l'objet table nous a permis de trouver la théâtralisation du texte.



... Tonka, dans *Scènes de chasse en Bavière* (TNS, 1973) avec Jean-Paul Wenzel.

On s'est très vite aperçu que cet objet indispensable qu'est la table est très encombrant, qu'on peut difficilement s'en défaire. Cette idée d'encombrement, de volume nous a permis de trouver d'autres objets liés à la table. Par exemple la fourchette d'un mètre cinquante qui permet de visualiser le rapport de l'enfant à sa fourchette. D'objets en objets nous avons été amenés à découvrir notre propre aliénéation. Tous ces ustensiles nécessaires à la table sont en effet des produits de notre civilisation, de notre culture. Cependant dans le temps où se révélait l'aliénéation se révélait aussi l'idée du plaisir, l'agrément comme par exemple ce geste tout simple et naturel de mettre ses coudes sur la table.

Ainsi nous avions tout un bagage de petites histoires racontées pour la vue. Cette production d'images a orienté notre manière d'aborder le texte proprement dit et nous avons décidé de le redécouvrir à partir des objets. Que ce soient eux qui mettent la mémoire en mouvement. Une sorte de mémoire concrète qui a permis un va-et-vient entre les histoires. Il ne s'agissait pas de raconter telle histoire à tel endroit, mais de les raconter en pointillés, de les laisser là et de les reprendre ailleurs, de procéder par impression à l'intérieur de trois lieux simulés par trois tables. C'est des trous, des silences nés, en somme dans les pointillés, que le spectateur se retrouve le plus.

Denise Péron - Le texte, nous l'avons bêtement pris par le début,

par petits bouts et lui-même s'est mis à solliciter d'autres éléments du décor. A travers les propos d'une femme nous avons imaginé qu'elle était infirmière. Nous avons donc eu besoin d'une table roulante, laquelle au fil des histoires devient berceau, ou desserte.

En tous cas nos recherches de jeu ou de scénographie restaient étroitement liées à notre dessein d'avoir un rapport très direct au public. Un rapport de plain-pied.

Une sorte d'angoisse joyeuse

Michèle Foucher - Ainsi se trouvait modifiée non seulement notre approche théâtrale mais aussi notre relation au public. Elle n'était plus faite d'isolement, un spectateur isolé dans son fauteuil regardant des comédiens sur un plateau, mais très proche et très directe. Volontairement l'éclairage est le même côté salle et côté jeu. Nous nous voyons les uns les autres, nous sommes mis en position d'échange et de partage.

Au TNS les spectateurs n'étaient pas dans la salle, mais sur le plateau, face aux coulisses qui étaient notre aire de jeu. C'était aussi un peu ce qu'on ne veut pas voir et ce qu'on ne montre pas d'habitude parce que ça n'est pas digne d'être montré. La chambre, la cuisine, la table sont les coulisses de la vie privée. Un vécu parfois rejeté violemment.

Cette femme multiple et une qui est-ce ? La femme au foyer ? La femme au travail ? Ni vous, ni moi, ou vous et moi, une femme qui a à vivre l'ordinaire des jours.



... La Mariée, dans *La Noce chez les petits bourgeois* (Théâtre de l'Espérance, 1974).

Michèle Foucher - Dans les débats qui suivent les représentations, beaucoup de spectatrices disaient qu'elles avaient l'impression d'avoir vu des femmes au foyer plutôt que des femmes qui

travaillent à l'extérieur. Ce qui est le cas, pourtant, de la majorité des femmes interviewées. Mais elles sont aussi par la force des choses des femmes au foyer. Lorsqu'elles parlent d'elles, c'est d'abord de chez elles, pas de leur situation sociale. Leur table de travail est un objet extérieur, hors d'elles, c'est la raison pour laquelle peu en ont parlé. Une seule l'a fait, elle est secrétaire, et ça a été pour remarquer les différences de valeurs : « Derrière ma table je suis une fiche de renseignements, tandis qu'un homme derrière la même table, on lui prête une fonction ». C'est une remarque très juste. Du reste, faites l'expérience dans un bureau, un homme qui lit le journal, s'informe, une femme, elle, se distrait !

Denise Péron - Bien sûr dès le départ nous savions que nous parlerions de l'aliénéation des femmes, même dans le plaisir. Celle qui sourd du spectacle et que nous avons découverte au fur et à mesure est très profonde, très prégnante.



... La Maheude, dans *Germinal* (TNS, 1975) avec Bernard Freyd.

Michèle Foucher - A travers les propos tenus ce qui jaillissait était très paradoxal, une sorte d'angoisse joyeuse, une force incroyable, un désir fou de vivre mais une impossibilité totale à vivre autrement. Ce qui nous troublait et qui trouble maintenant les spectateurs c'est cette énergie folle pour ce si peu de vie, cette relation d'un tout et d'un rien. Tout le travail a consisté à le donner à voir sans aucune dérision. Ça n'est pas le regard du sociologue, ou celui de l'artiste sur le peuple et finalement les propos tenus là ont sans doute plus de conséquence qu'un discours intelligent sur les femmes et la vie des femmes. Si j'avais pu j'aurais aimé jouer trois fois pour un public femmes et deux autres fois pour un public hommes. Pas du tout par ostracisme, mais parce que les réactions ne sont pas du tout les mêmes. Les femmes entre elles sont moins sur la réserve.



... Rose, dans *Dimanche* (TNS, 1976).

Lorsqu'il n'y a que des femmes, il y a comme un frémissement et par exemple, quand je renverse la bouteille, ça fait « humm !! » dans la salle. Les hommes, eux, c'est un peu comme s'ils regardaient par le trou d'une serrure. Certains éprouvent une gêne qui peut aller jusqu'à l'angoisse.

Dans les débats, les hommes parlent rarement d'eux-mêmes

Inclus dans le cycle écoute - parole, Michèle et Denise sont très attachées aux discussions après le spectacle, mais là aussi tout change selon la composition des spectateurs.

Michèle Foucher - Certains nous disent : « Les débats c'est pédant, c'est de la démagogie ». Nous, nous n'avons pas le sentiment de faire de l'animation, mais un acte politique, en ce sens que nous suscitons la rencontre, la parole. Les femmes entre elles, même d'horizons sociaux différents se parlent, communiquent à partir de ce que *La Table* suscite en elle de bien ou de mal vécu. Si le public est mixte, on parle du spectacle pour l'enfermer dans un discours technique, on fait une analyse de *La Table*, on tient un propos sur la vie des femmes en général. C'est peut-être bien aussi, mais les hommes pour la plupart parlent de ce qu'ils connaissent du monde et très rarement d'eux-mêmes. De plus ils sont les premiers à prendre la parole. Oui, si le public est mixte, le propos s'oblitére, on s'éloigne du cœur du débat.

Extraits d'un entretien transcrit par Dominique DARZAQ (A.T.A.C.-Informations n° 96 - octobre 1978)

ANNEXE II – 9 FORCES IRLANDAISES

ARCHIVES DU TNS :

SEAN O'CASEY
UNE LIVRE A VUE
PALAIS DE LA GUÉRISON

Texte français
Jacqueline BARBÉ - Jean-Pierre VINCENT

Musique
Yves PRIN

Eclairages
André DIOT

Décor et costumes
Lucio FANTI - Nicky RIETI

Dramaturgie
Bernard CHARTREUX - Dominique MULLER

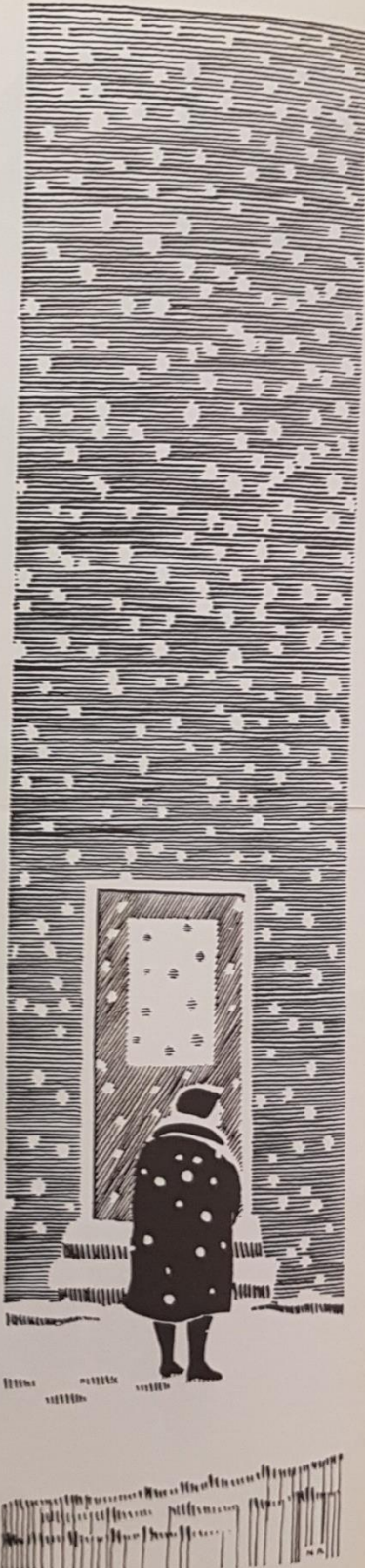
Réalisation
Jean-Pierre VINCENT

UNE LIVRE A VUE
La Postière, Evelyne DIDI
Jerry, Bernard FREYD
Sammy, Claude BOUCHERY
La Dame, Christiane COHENDY
Le Policeman, Alain RIMOUX

PALAIS DE LA GUERISON
Alleluia, Jean SCHMITT
Le Pharmacien, Claude BOUCHERY
La Vieille Femme, Denise PERON
Cachez-Nez Rouge, Philippe CLEVENOT
Le Docteur, Bernard FREYD
La Jeune Femme, Michèle FOUCHER
Cache-Nez Noir, Alain RIMOUX
M. Jentree, André WILMS
Cache-Nez Vert, Jean-François LAPALUS
Gnâle Gris, Christiane COHENDY
Les Patients : avec le concours du Théâtre du Troc

Régie du spectacle : Jean-Michel DUBOIS - Jean-Michel JUNG
Assistant-stagiaire : Jean-Louis LOBSTEIN

Régie son : Raymond BURGER - **Régie lumière :** Edgar ERNST, Roland HEINTZELMANN, Jean VALLET, Bruno BLEGER - **Equipe de plateau :** André WIMMER, chef de plateau-tapissier; Alphonse FRITSCH, menuisier-machiniste; Jean-Pierre SOCCOJA, machiniste - **Accessoires :** Dominique JOUANNE - **Réalisation des décors :** Gérard VIX, délégué aux services techniques; Bruno LELAÏT, assistant technique; Nicole WATRINET, secrétaire; René HUGEL, chef d'atelier menuiserie; Raymond JACQUES, Jean SAND, François JUNG, Alain JACQUEMART, menuisiers-machinistes; Gérard FOURBOUL, tapissier-machiniste; Alfred FRANK, responsable de l'atelier de peinture; Françoise BILLON, peintre; Bernard WAELDE, peintre-machiniste; Bernard KLARER, sonorisateur-projectionniste, André RIEMER, chauffeur-machiniste; Jean-Claude POIREL, chef d'atelier serrurerie; Henri GEISKOPF, serrurier-machiniste - **Réalisation des costumes :** Nicole GALERNE, chef d'atelier de couture; Carmen BLEGER, Lydie DELBART, costumières-habil-leuses; Etienne RUI, tailleur.



NOTES D'APRES L'AUTOBIOGRAPHIE D'O'CASEY ET SA CORRESPONDANCE

« LE DISPENSAIRE » (*Hall of healing*),
(une expérience personnelle de la fin du
XIX^e siècle)

— Pièce publiée en 1951 (en même
temps que « HISTOIRE DE NUIT » et « IL
EST TEMPS DE PARTIR ».)

Entre les deux grandes pièces « COQUIN
DE COQ » et « ON ATTEND UN
EVEQUE ».

— Déjà dans le premier livre de son
AUTOBIOGRAPHIE (1939) « I KNOCK AT
THE DOOR », le titre de la pièce est
latent puisqu'un chapitre consacré à son
premier contact avec l'hôpital s'intitule
« The Hill of Healing » (La colline de la
guérison).

Entre avril 1888 et février 1889, note le
critique David Krause dans son intro-
duction à la correspondance d'O'Casey,
l'enfant fréquenta la Saint Mary's National
School. Les débuts de sa scolarité
furent des plus irréguliers car ses études
furent maintes fois interrompues par une
grave maladie des yeux, un trachome
chronique contracté dès sa tendre
enfance. (Sean avait alors entre 8 et
9 ans.)

O'Casey, parlant de lui-même et de sa
mère à la troisième personne, décrit
ainsi sa première expérience de l'insti-
tution hospitalière :

« En entrant ils se trouvèrent dans une
grande salle divisée en deux par une
barrière en sapin. A l'autre bout se trou-
vaient deux portes, l'une par laquelle
les malades entraient chez le docteur,
l'autre par laquelle ils ressortaient lors-
que le docteur en avait terminé avec eux.
La salle avait pour tout mobilier de
grands bancs de sapin d'une couleur
dorée et comme vernis à force d'avoir
servi. Sur ces bancs était assise toute
une foule d'hommes, de femmes et d'en-
fants qui progressaient lentement vers
la porte du docteur... »

Ils donnèrent six pence (O'Casey et sa
mère) et on leur remit un billet d'entrée
dont le docteur se servirait aussi pour
inscrire les remèdes qu'il prescrirait
d'appliquer à ses yeux malades. »

« Johnny entendait les gens autour de
lui parler de leurs maladies, de leur souf-
rance et de leurs espoirs d'amélioration.

— Faut encore que je vienne pendant
des mois, entendit-il dire à quelqu'un,
avant que ça s'améliore. A la fonderie des
petits bouts d'acier m'ont giclé dans
l'œil et il a fallu qu'on me les retire avec
un aimant. Ça je peux vous le dire, quand
on me les a retirés j'ai fait un sacré
bond. »

— C'est extraordinaire, chuchota une
autre voix, le nombre d'organes dont,

au dire des docteurs, le corps d'un hom-
me peut fort bien se passer.

— Y a chez eux des salauds qui préfé-
raient ne pas coucher avec la plus
belle fille du monde pour pouvoir pen-
dant une demi-heure charcuter un bon-
homme, dit la première voix.

— Enfin, fit une voix douce, on sent les
premières douceurs du printemps dans
l'air.

— Regarde celui-là en face, dit une
femme à sa mère, jetez voir un œil sur
son billet, vous verrez que c'est imprimé
en rouge — non, pas tout de suite... vous
avez vu ?

— Oui, entendit-il dire à sa mère, je
vois c'est imprimé en rouge, tandis que
le nôtre est en noir. Pourquoi donc ?

— Parce que c'est un assisté, et il n'est
pas comme nous, il ne paye rien pour
se faire soigner.

Johnny sentit l'orgueil lui monter aux
joues. Il n'était pas assisté lui, et il tint
son billet bien visible pour que tout le
monde puisse s'apercevoir qu'il était
imprimé en noir... »

La maladie de son frère Tom. Après la
mort du père, la famille vit dans la pau-
vreté et se voit traitée en conséquence.
Grâce au nouveau pasteur, au bout de
plusieurs jours, Tom est enfin conduit
dans un véritable hôpital ; il est mourant.
Sean O'Casey est interpellé par un
interne...

— C'est vous qui êtes de la famille de
Thomas Casside ? Ah oui ! bon. Au nom
du ciel, pourquoi est-ce que vous n'avez
pas amené votre frère plus tôt ?

— On croyait qu'il n'y avait pas de place
pour lui à l'hôpital, répondit Johnny.

— Toujours la même chose, grommela
l'interne avec humeur. Pas de ceci, pas
de cela — toujours une bonne excuse.
Est-ce que vous avez demandé ? deman-
da-t-il d'une voix cassante.

— On croyait que ça ne servirait à rien,
fit Johnny.

— Vous croyiez ! Ah vraiment ! Des
gens du peuple ça n'a pas à croire ci
ou à penser ça ! Est-ce que vous savez
que votre frère est en train de mourir ?
C'est bizarre comme on nous met tou-
jours la faute sur le dos, pensa Johnny
avec ressentiment. Si on l'avait laissé à
la maison un peu plus pour mourir, ça
n'aurait pas fait d'histoire. Il serait mort
en silence. On l'aurait enterré en silence.
Et à part les quelques larmes que sa
mère aurait versées, on l'aurait oublié
en silence.

— On se doutait qu'il était en train de
mourir, fit Johnny tout fort.

— Ah oui, vraiment ? Alors pourquoi
vous l'avez amené ici ?

— C'est le nouveau pasteur qui nous a
obligés.

— Ah tiens, vraiment ! Et vous avez
sauté sur l'occasion pour vous en débar-
rasser, c'est bien ça, parce qu'il vous

gênait. Et vous attendez qu'on le sauve,
hein ? Vous attendez beaucoup, dites
donc ! Vous l'amenez ici quand il a les
poumons en dentelles et vous espérez
qu'on va le sauver !

— On n'espère rien du tout, s'écria
Johnny en colère. Vous ne voulez même
pas nous laisser crever tranquilles ! C'est
le nouveau pasteur qui s'est amené, qui
a tout organisé, qui a tout fait ! Donnez-
moi de quoi payer un fiacre, et mon
frère, je le ramène à la maison ! »

UNE LIVRE A VUE

(Une pièce comique qui n'en est pas
moins une besogne alimentaire.)

Publiée en 1934 dans un recueil d'œuvres
variées : « Windfalls ». Entre les deux
grandes pièces « WITHIN THE GATES » et
« L'ETOILE DEVIENT ROUGE ». O'Casey
connaît alors des difficultés financières
dans les premières années de son insti-
tallation en Angleterre. Sa correspon-
dance nous renseigne bien sur la pério-
de, sur l'homme et sur la genèse de
cette courte pièce.

Il en parle pour la première fois dans
une lettre à un inspecteur des impôts où
il avoue n'avoir pas le moindre argent
pour payer les 236 Livres qui lui sont
réclamées (juillet 1932).

« Je viens de finir une courte pièce en
un acte que j'espère voir jouer ; cela va
peut-être arranger les choses... »

Il essaya de placer sa pièce aux Etats-
Unis (22 juillet 1932)

« La pièce dont je viens de parler est à
quatre personnages : deux hommes et
deux femmes — elle comporte de nom-
breux épisodes comiques, une bonne
chanson, et dure environ une demi-heure.
Il me semble que vous m'avez dit il y a
des années de cela qu'une pièce en un
acte conviendrait bien pour les U.S.A.
Si cela vous intéresse je vous en enver-
rai un exemplaire. »

Un an plus tard (24 septembre 1933), une
lettre à Gabriel Fallon de l'Abbey Theatre
(Dublin) nous apprend la genèse de la
pièce — et la gentillesse extrême
d'O'Casey.

« Tu te souviens de l'histoire d'« UNE
LIVRE A VUE » ?

Tu me l'as racontée il y a quatre, cinq,
six ou sept ans, des années en or. Eh
bien j'ai écrit sur ces données une nou-
velle et je vais l'envoyer à un magazine
pour publication éventuelle. Tu m'avais
souvent conseillé de m'en servir et bien
voilà c'est fait. Maintenant voilà ce que
j'ai à te dire : es-tu d'accord pour accep-
ter 10 % sur ce que rapportera cette
histoire ? Si oui, dis-le moi. J'ai aussi
écrit sur ce thème une pièce en un acte,
et là encore je te le demande : veux-tu
accepter 10 % de ce que me rapportera
la pièce si jamais on la joue... »

O'Casey tint parole et envoya de l'argent
à Fallon.

O'Casey est né à Dublin le 30 mars 1880. Il est le dernier d'une famille protestante de 13 enfants dont 8 sont déjà morts du croup en bas âge. Il n'a que 6 ans lorsque décède subitement son père. Ce dernier, simple employé avait déjà eu du mal à élever décevant les siens, mais désormais ce sera la pauvreté et les taudis qui formeront l'univers de l'enfant. Ayant contracté une maladie des yeux qui sera le handicap de sa vie, il ne fréquentera que peu l'école, très irrégulièrement. Il occupe dès 14 ans quelques petits emplois dans des maisons de commerce, et on le trouve à 20 ans protestant actif, enseignant le catéchisme dans sa paroisse. De 23 à 32 ans il tient un poste stable de manœuvre à la Compagnie Irlandaise des Chemins de fer du Nord, mais déjà cet homme généreux commence à militer. Pour l'Irlande d'abord, occupée alors par les Britanniques. Il apprend le gaélique, langue celtique traditionnelle du pays ; il s'inscrit au mouvement culturel et nationaliste, la Ligue Gaélique, et transforme son nom officiel de John Casey en Sean O'Casey. En 1908 il s'inscrit à un mouvement plus radical, l'« Irish Republican Brotherhood », tout en continuant à œuvrer dans les activités culturelles.

1911 marque pour lui un changement décisif d'orientation : son option pour le socialisme. Il rejoint les rangs du grand syndicat que dirige le leader Jim Larkin : l'Irish Transport and General Workers' Union. La même année, sans doute pour son activité et son orientation politiques, il perd son travail. Ayant écrit déjà des articles pour des journaux nationalistes, il met maintenant son goût pour « les lettres » au service des ouvriers dans le journal des syndicats, « The Irish Worker ». Là-dessus éclate la grève générale et le lock-out de 1913. — Celle-ci dure plusieurs mois. O'Casey, infatigable, milite, recueille de l'argent, écrit, met sur pied un comité de secours aux femmes et aux enfants de grévistes. Les ouvriers, déjà surexploités et misérables, connaissent alors leurs jours les plus sombres. Il devient immédiatement après, et pour quel-

O'CASEY UNE BIOGRAPHIE

ques mois, secrétaire de la minuscule mais combien significative armée — ou milice — populaire : l'Armée Citoyenne Irlandaise, recrutée pour la défense des travailleurs, aussi bien contre le patronat que contre l'occupant britannique.

Pourtant en 1916, date du célèbre soulèvement de Pâques, O'Casey est à l'écart désormais de la vie politique du pays et le restera jusqu'à son exil. Il considère en effet que les vrais socialistes n'ont pas à soutenir une



rébellion nationaliste de droite, et prévoit que l'Irlande « libre » sera « bourgeoise » et n'aura fait que changer de maîtres.

En 1918 sont publiés des textes militants et des poèmes. Il a 38 ans. C'est l'année où il écrit la première pièce, encore inédite, que nous ayons de lui — une œuvre directement enga-

gée — **The Harvest Festival** : La Fête des Prémises.

Il l'envoie, ainsi qu'une deuxième, au fameux Théâtre de Dublin, l'Abbey Theatre, où la renaissance culturelle irlandaise s'est déjà brillamment manifestée depuis quelques années avec les œuvres entre autres de Synge et de Yeats. Le théâtre les refuse, mais l'encourage à continuer d'écrire ; il en refusera encore deux autres en 1922 ; puis l'obstination et les qualités d'écrivain d'O'Casey sont récompensées enfin. Le prolétaire, manœuvre ou chômeur, entre en scène.

C'est alors le succès avec les trois premières grandes pièces dublinoises, où militantisme, satire, comédie et drame sont étroitement mêlés : **L'Ombre d'un Franc-Tireur** (1923), **Junon et le Paon** (1924) et la très célèbre **Charrue et les Etoiles** (1926).

Mais la cabale montée contre cette pièce par le chauvinisme réactionnaire de ses compatriotes, la censure morale à laquelle les esprits et les écrits sont soumis dans le nouvel Etat irlandais « libre », par les soins de la bourgeoisie et d'une Eglise catholique que nous qualifierons d'intégriste, l'amènent à s'exiler en Angleterre cette même année 1926.

C'est là que, étranger aux coterie littéraires, isolé, toujours Irlandais, toujours prolétaire de cœur, et toujours socialiste, il va d'abord épouser Eileen, une très jeune femme, à l'âge de 47 ans, et écrire en sa compagnie, puis au milieu de sa famille, le reste de son œuvre dramatique — et son autobiographie — : entre autres **La Coupe d'Argent** (1928) ; **Une Livre à vue** (1932) ; **Le Square** (1933) ; **L'Etoile devient rouge** (1940) ; **Poussière Pourpre** (1940) ; **Roses Rouges pour Moi** (1942) ; **Lavande et Feuilles de chêne** (1946) ;

Coquin de Coq (1949) ; **Le Dispensaire** (1951) ; **On attend un Evêque** (1955) ; **Les Tambours du Père Ned** (1960) et **Derrière les Rideaux verts** (1961).

O'Casey meurt à Torquay (Devon) en septembre 1964 à l'âge de 84 ans.

E. J. DUMAY
28 janvier 1978.

JONATHAN SWIFT

MODESTE PROPOSITION CONCERNANT LES ENFANTS DES CLASSES (PAUVRES)

Comment soulager leurs parents et la nation de la charge qu'ils représentent — Comment les utiliser pour le bien public

Rien n'est plus affligeant pour quiconque traverse la capitale ou voyage en province, que le spectacle de ces mendiants encombrant les rues, les routes et le seuil des masures, suivies de trois, quatre ou six enfants, en groupes déguenillés, qui harcèlent le passant de leurs mains tendues. Ces mères de famille pourraient être d'honnêtes travailleuses. Seule les lance toute la journée à la rue l'obligation de mendier le pain de leurs jeunes enfants, qui périeraient sans elles, mais dont le chômage fera plus tard, soit des brigands, soit des mercenaires du Prétendant en Espagne loin de leur chère patrie, soit des esclaves volontaires dans les îles Barbades.

C'est une vérité admise, je crois, par tous les partis, que ce nombre prodigieux d'enfants sur les bras, le dos ou les talons de leur mère (et fréquemment de leur père) est, dans le déplorable état présent du Royaume, un très gros ennui supplémentaire. Par conséquent, tout procédé radical, bon marché et facile, permettant une intégration durable et heureuse de ces enfants à la richesse nationale, serait d'un tel intérêt pour le bien public que son inventeur mériterait pour le moins qu'on lui élevât une statue, comme bienfaiteur de la Nation.

Mais je n'ai pas l'intention, loin de là, de limiter mon projet aux seuls enfants des mendiants professionnels : je le conçois comme bien plus vaste et englobant la totalité des enfants d'un âge donné, dont les parents sont, en fait, aussi peu en état de les nourrir que les gens qui nous demandent la charité dans la rue.

J'ai connu à Londres un Américain fort compétent, lequel m'a révélé qu'un bébé sain et bien nourri constitue à l'âge d'un an un plat délicieux, riche en calories et hygiénique, qu'il soit préparé à l'étouffée, à la broche, au tour ou en pot-au-feu et j'ai tout lieu de croire qu'il fournit de même d'excellents tricotés et ragoûts. L'humble plan que je propose au public est donc le suivant : sur ce chiffre de cent vingt mille enfants que j'ai avancé, on en réserverait vingt mille pour la reproduction, dont le quart seulement de mâles (proportion supérieure à celle de nos troupeaux d'ovins, de bovins ou de

porcs, et justifiée par les très nombreuses naissances hors mariage des enfants en question : nos sauvages n'attachant que peu d'importance au fait d'être marié ou non, rien ne s'oppose à ce qu'un seul mâle serve quatre femelles). On vendrait les cent mille autres à l'âge de un an. On les proposerait à la clientèle la plus riche et distinguée du Royaume, non sans prévenir les mères de leur donner le sein à satiété pendant le dernier mois, de manière à les rendre gras à souhait pour une bonne table. Si l'on reçoit, on pourra faire deux plats d'un enfant. Si l'on dîne en famille, on pourra se contenter d'un quartier (avant ou arrière), lequel, légèrement salé et poivré, fournira un excellent pot-au-feu, le quatrième jour, spécialement en hiver.

Selon mes calculs, le poids moyen d'un nouveau-né est de douze livres. Avec une bonne nourrice, il peut atteindre vingt-huit livres en une année solaire.

J'admets qu'il s'agit d'un comestible cher, et c'est pourquoi je le destine aux propriétaires terriens : ayant sucé la moelle des pères, ils semblent les plus qualifiés pour manger la chair des fils. Les arrivages de viande de nourrissons doivent être abondants toute l'année, mais avec une pointe de fin février à début avril ; car un auteur sérieux (un éminent médecin français) nous assure que, grâce aux heureux effets du poisson sur le pouvoir génésique, les pays catholiques romains connaissent, neuf mois environ après le Carême, une forte augmentation de leur natalité. C'est donc avec un décalage d'un an par rapport au Carême que les marchés seront le mieux fournis, vu le grand nombre des nourrissons papistes (soixante-quinze pour cent du total en Irlande). Signalons au passage cet autre avantage de mon plan : réduire chez nous le nombre des papistes.

Pour ne rien laisser perdre (et j'avoue que la dureté des temps pousse à l'économie) on pourra écorcher la pièce avant le dépeçage. La peau, traitée selon les règles, fournit d'admirables gants de dames et des chaussures d'été très habillées pour Messieurs.

Comment adapter à ce nouveau marché notre ville de Dublin ? Une solution serait l'aménagement d'abattoirs dans les quartiers les plus favorisés : le recrutement de dépeçeurs ne paraît pas poser de problème. Néanmoins, la clientèle aurait intérêt, selon moi, à acheter les enfants tout vivants et à les préparer « au sang » comme les cochons de lait.

Mon plan me paraît inattaquable. La seule objection possible serait celle-ci : ne va-t-il pas provoquer un véritable **d é p e u p l e m e n t** du Royaume ? C'est entendu, et c'est exactement son intention, son intention déclarée. Mais j'insiste auprès du lecteur : qu'il sache bien que mon remède n'est conçu que pour le seul Royaume d'Irlande, pris individuellement, et pour nul autre Etat au

monde, passé, présent et sans doute à venir. Qu'on ne me parle donc pas d'autres expédients possibles : taxe de vingt-cinq pour cent sur les revenus des non-résidents — Priorité absolue aux textiles et autres biens de consommation d'origine et de fabrication irlandaises — Boycott rigoureux des articles de luxe en vogue à l'étranger. Campagne contre l'orgueil, la vanité, la paresse et la futilité des femmes, qui nous ruinent — Implantation de l'esprit d'économie, de la prudence et de la tempérance — Sursaut du patriotisme : car sur ce point nous sommes plus bas que les Lapons et les habitants de Topinambou — Fin de nos querelles, de nos divisions : ne plus ressembler aux juifs qui s'égorgeaient entre eux pendant que la ville était prise — Un peu de scrupules avant de brader notre patrie et nos consciences — Un appel aux propriétaires terriens : qu'ils aient quelques traces de pitié pour leurs fermiers — Et enfin, un effort auprès des commerçants : leur montrer ce qu'est l'honnêteté, l'activité, la compétence. Car, que feraient-ils si triomphait maintenant le principe de n'acheter que les produits de l'Irlande ? Ils tricheraient à qui mieux mieux, ils nous escroqueraient sur la valeur, la mesure et la qualité ; et ils resteraient réfractaires à la notion même de juste prix, en dépit des exhortations les plus solennelles.

Je veux terminer par une profession de foi : ce n'est en aucune façon l'intérêt personnel qui me fait militer en faveur d'une œuvre que j'estime nécessaire. Je n'ai en vue que le bien de mon pays. Je recherche le développement de son commerce, le bien-être de ses enfants, le soulagement des pauvres, et un peu d'agrément pour les riches. Je n'ai pas un sou à attendre de la vente de mes enfants : le plus jeune a déjà neuf ans et ma femme a passé l'âge d'être mère.



HEINRICH BÖLL

JOURNAL IRLANDAIS

Quand Seamus (prononcer Chémès) veut boire un coup, il doit se fixer à l'avance l'heure à laquelle il aura soif : tant que les étrangers sont dans le village (et il n'y en a pas dans tous les villages), il peut laisser quelque liberté à sa soif, car les étrangers doivent pouvoir boire quand ils le désirent ; l'indigène peut alors prendre place à leurs côtés au comptoir, sa présence fournira même un élément folklorique recommandé pour le développement du tourisme. Mais après le 1^{er} septembre, Seamus devra réglementer sa soif. L'heure légale de fermeture des débits est fixée à vingt-deux heures les jours ouvrables, ce que Seamus trouve assez amer, car par les chaudes et sèches journées de septembre il lui arrive souvent de travailler jusqu'à neuf heures et demie, et même au-delà. Le dimanche par contre *il devra faire en sorte d'avoir soif, ou bien jusqu'à deux heures de l'après-midi, ou bien entre six et huit heures*. Pour peu que son repas de midi se prolonge, la soif ne se fait sentir qu'après deux heures et son café habituel est alors fermé. S'il lui arrivait même de frapper à la porte pour faire venir le patron, il trouverait celui-ci très *sorry* et pas le moins du monde disposé à risquer, pour un verre de bière ou de whisky, cinq livres d'amende, un voyage au chef-lieu de la province et la perte d'un jour de travail. Le dimanche donc, entre quatorze et dix-huit heures, les cafés doivent rester fermés ; ajoutons qu'on n'est jamais sûr de la police locale ; aussi arrive-t-il que le dimanche, après un déjeuner trop copieux, certaines gens aient des accès de sobriété et de fidélité à la loi. Seamus aussi a eu un déjeuner copieux, et pourtant sa nostalgie d'un verre de bière n'est pas du tout incompréhensible, encore moins coupable.

Il est deux heures cinq lorsque Seamus arrive sur la place. Il a l'air pensif. Bien entendu le goût de la bière défendue, quand on a soif, paraît encore meilleur que celui de la bière permise. Il réfléchit et pense qu'il y a peut-être un moyen d'épancher légalement sa soif : il pourrait aller chercher dans le hangar son vélo et faire en pédalant les six milles qui le séparent du village voisin, où le propriétaire du café pourra lui servir la bière qu'on lui refuse ici. Car cette obtuse réglementation est complétée par un codicille précisant qu'on ne pourra pas refuser de servir des boissons fraîches à un voyageur se trouvant à plus de trois milles de son domicile. Seamus réfléchit toujours : la situation géographique lui est défavorable — on ne peut pas, hélas ! choisir le lieu de sa naissance —, et par malheur pour Seamus, le village le plus proche se trouve non pas à trois milles exactement, mais bien à six — extraordinaire malchance pour un

Irlandais, car dans le pays il est rare qu'une aussi longue distance sépare deux cafés. Six milles aller, six milles retour — douze milles, plus de dix-huit kilomètres pour un verre de bière ! et par-dessus le marché il y a une côte ! Seamus n'est pas un ivrogne, sinon il ne balancerait pas autant et serait depuis longtemps sur son vélo à faire sonner gaiement ses shillings dans sa poche. Mais il veut seulement boire un verre de bière : le jambon était tellement salé, et le chou tellement poivré... — et puis, est-il vraiment bienséant pour un honnête homme d'épancher sa soif avec de l'eau de source ou du petit lait ? Il considère l'affiche collée sur le mur du café et qui représente un verre de bière géant peint en couleurs naturelles : la teinte sombre du réglisse pour l'amer et frais breuvage et, par-dessus, l'écume d'une blancheur de neige léchée par un phoque assoiffé. *A lovely day for a Guinness !* O Tantale ! que le jambon était salé, que le chou était poivré !

Seamus retourne à la maison en jurant, prend le vélo dans le garage et s'en va pédalant, de méchante humeur. O Tantale, O puissance des réclames astucieuses ! Il fait chaud, très chaud, la côte est rude, Seamus doit descendre et pousser le vélo ; il transpire et il jure : ses jurons ne ressortissent pas à la sexualité comme ceux des buveurs de vin, non, les siens sont spécifiquement ceux des buveurs de spiritueux, à la fois plus blasphématoires et plus spirituels que ceux ressortissant à la sexualité, car, quoiqu'on en dise : dans spiritueux il y a *spiritus* ! Et il sacre contre le régime, il sacre sans doute aussi contre le clergé qui s'obstine à soutenir cette incompréhensible législation (ce clergé qui a son mot à dire — le mot décisif — dans la cession des licences des débits de boissons, la fixation de l'heure légale de fermeture des débits, l'organisation des bals) ; il jure donc, ce Seamus transpirant et assoiffé, ce même Seamus qui se trouvait à l'église il y a quelques heures, pieux et soumis, pour y entendre l'évangile du dimanche.

Il atteint finalement le sommet de la montagne : c'est ici que se joue le sketch que j'aimerais écrire, car c'est ici que Seamus rencontre son cousin Dermot du village voisin. Dermot aussi a mangé du jambon trop salé, du chou trop poivré, il n'est pas lui non plus un buveur et ne désire qu'un verre de bière ; il a contemplé lui aussi — dans le village voisin — l'affiche représentant le verre de bière géant peint en couleurs naturelles, et le phoque dégustant l'écume en connaisseur ; il a réfléchi lui aussi, il est allé finalement chercher son vélo dans le hangar et l'a poussé jusqu'en haut de la côte en suant et en jurant — le voici en face de Seamus : leur dialogue est bref et blasphématoire —, puis Seamus descend la côte à vive allure vers le café habituel de Dermot, tandis que celui-ci file non moins vite vers celui de Seamus, et ils feront tous les deux ce qu'ils n'avaient pas du tout l'intention de faire : ils se souleront ignominieusement,

car faire une aussi longue route pour un seul verre de bière ou de whisky, cela ne vaudrait vraiment pas la peine ! Quelques heures plus tard, chantant et faisant du tapage, ils pousseront de nouveau leur vélo en haut de la côte qu'ils redescendront à une allure vertigineuse, avec une intrépidité de casse-cou. Ainsi ces deux hommes qui ne sont pas du tout des ivrognes — ou bien étaient-ils destinés à le devenir ? — le seront avant ce soir.

Le dimanche n'est pas encore fini pour autant : il est juste huit heures — trop tôt encore ; et la scène qui s'est jouée à deux heures de l'après-midi avec Seamus et Dermot peut se rejouer maintenant, mais avec une distribution plus importante. Huit heures un quart, au sommet de la colline : deux groupes d'ivrognes se rencontrent ; ils ne font simplement que changer de village et de café pour ne pas contrevenir à la loi sur la distance minimum des trois milles. Beaucoup de jurons montent au ciel en ce dimanche, dans ce pays pieux, catholique il est vrai, mais qu'aucun mercenaire de Rome n'a jamais foulé : un morceau d'Europe catholique sis en dehors des frontières de l'Empire romain.

Extraits de
« Journal irlandais »
(Editions du Seuil, 1969)

ANNEXE II – 10 ANTIGONE

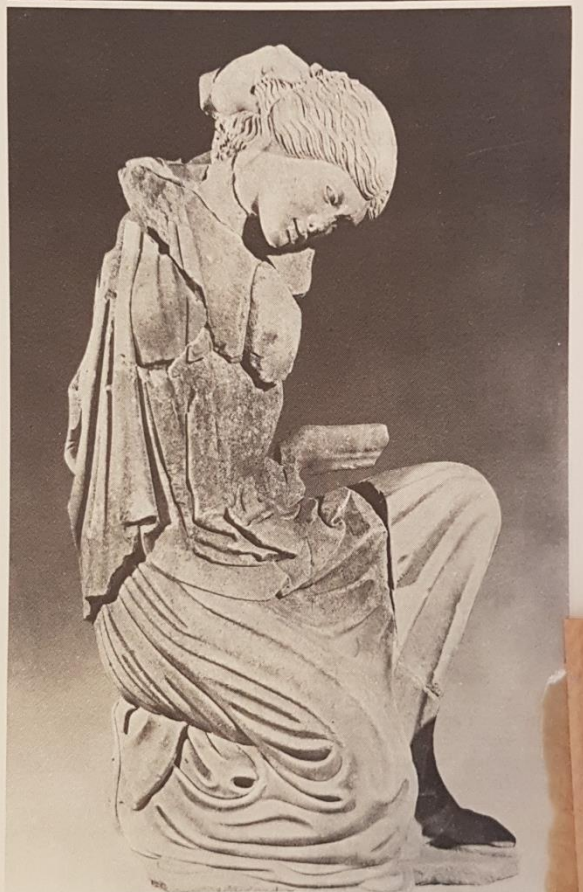
ARCHIVES DU TNS :

HÖELDERLIN ~ L'ANTIGONE DE SOPHOCLE

Création : T.N.S.

Traduction : Philippe Lacoue-Labarthe

Réalisation : Michel Deutsch,
Philippe Lacoue-Labarthe



A peu près à l'époque où le premier Führer de l'histoire européenne (mondiale) confiait au « plus grand écrivain de langue allemande » que le destin, désormais, c'était la politique, Hölderlin, lui, pensait que si la tragédie avait en effet à voir avec une sorte de « révolution », cette révolution mettait plutôt en jeu le rapport – ou le non-rapport – de l'homme au divin. Il expliquait en substance que l'histoire, depuis les Grecs et leur tragédie, procédait (c'était ouverte) du retrait des deux et du retour...

terre. Il montrait donc que si le tragique consiste en un « transport » (il pensait à « l'accouplement monstrueux » de l'homme et du dieu), un tel transport est proprement tragique en ce qu'il est « vide » et « dépourvu de liaison » (l'accouplement se produit dans la figure indistincte, sans visage, de la déchirure et de la mort, qui rejettent indéfiniment l'un hors de l'autre le dieu et l'homme). Et c'est ce vide qu'il appelait la *césure*, où il voyait le principe et l'articulation (béante), la jointure disjointe de la tragédie. Il avait en

HÖELDERLIN ~ L'ANTIGONE DE SOPHOCLE

somme le soupçon – quotidiennement vérifiable, aujourd'hui, avec un minimum d'attention – que *tragique* est sans relâche cet événement où rien arrive.

De là notre parti, exorbitant et limpide : jouer la *césure*. Plus

exactement : marquer la *césure*. A commencer par celle que présente, entre les Grecs et nous (c'est-à-dire entre le théâtre et nous), Hölderlin. Il s'agit donc de reprendre ANTIGONE.

Théâtre pour jeune public HISTOIRE A SUIVRE

Coproduction TNS – Théâtre Tsai

Réalisation :

Jean Bauer, Mireille Davidovici,
Martine Schambacher, Gilberte Tsai



Pris sans le vouloir dans les remous d'une guerre qu'ils n'ont jamais comprise, trois personnages étranges et burlesques, vivent une routine absurde sur une dune perdue en mer. Coupés du monde ils n'entendent pas les cloches de la paix.

Le soir venu ils s'endorment sur leur dune, roulés sur eux-mêmes et ils rêvent : rêve nostalgique, rêve de revanche sur une société qui les a conduit à ce retranchement. Cavaliers de l'apocalypse des temps modernes ils ont recours à des solutions pour le moins expéditive...

Farce optimiste ? Farce pessimiste ? Pour raconter les aventures des trois compères dans leurs différents épisodes les comédiens auront recours à des techniques simples de tréteaux : technique du conteur, utilisation des marionnettes, des masques.

Ce spectacle sera joué dans les écoles de la région qui en auront fait la demande.

PRODUCTIONS DU THÉÂTRE TSAI

CECI N'EST PAS UNE POMME

Un spectacle autour de quelques rencontres étranges avec la poésie, avec l'univers des personnages de Magritte et l'Opéra.

NEIGEBLANCHE ET ROSEROUGE

Détournement d'un conte de Grimm. Une interrogation sur la fonction éducative du conte de fées à travers un voyage « du côté des petites filles ».

UNE CUILLER POUR PAPA, UNE CUILLER POUR MAMAN

Paroles de femmes et paroles d'enfants autour d'un repas familial, reconstruites, ordonnées, dans leurs convergences et leurs contradictions, soumises au regard critique des enfants.

Comment rendre étranges, insolites, problématiques aux yeux du jeune spectateur des attitudes qui lui avaient semblé jusque là aller de soi.

Ce spectacle a été réalisé en parallèle avec La Table de Michèle Foucher.

ANNEXE II – 11 KAFKA, THÉÂTRE-COMPLET

ARCHIVES DU TNS :

KAFKA
THEATRE COMPLET

Kafka allait souvent au théâtre, le soir, puis il rentrait chez lui et écrivait, toujours la nuit. Pourtant il n'écrivit pas « pour » le théâtre, ou très peu. Il savait bien ce qu'il faisait. On va au théâtre, on a peu à peu trop chaud, on sent contre son coude le coude de la voisine de droite qui chuchote quelque chose à son mari (ou son amant). Il flotte une odeur qui fait rêver, une seconde, de désert. Là-bas, sur la scène, une grande femme fait des drôles de gestes avec ses bras maigres en parlant d'amour à un individu plutôt moyen-âgeux. Leur jeu n'est pas clair, leur diction douteuse, alors on en profite pour se souvenir de ce jeune homme qui, devant la porte du théâtre, tout à l'heure, se passait continuellement le petit doigt sur le sourcil gauche ; ou bien, l'œil perdu dans la toile peinte figurant, en bleu ciel, un azur infini, on s'énerve de plus en plus à cause de la chaleur, de l'immobilité, de la nuque raide, et l'on sort. On retrouve la rue, celle qu'on n'a jamais vraiment quittée, la rue du Théâtre, petite, obscur, mais qui charrie tant de menus propos, de gestes aigus, de performances secrètes, de victoires ailées comme des hirondelles. On savoure, créés par le trouble ou l'hypersensibilité des sens, des monstres et un jeu kaléidoscopique qui, selon l'humeur et la blessure de chacun, est enchanteur ou lassant. Que dois-je faire ? Ou pourquoi dois-je le faire ? ne sont pas les questions appropriées à ces contrées. Alors on rentre dans sa chambre, une touffe d'herbe monstre à la main, on la dépose sur la table et on se la raconte à voix basse, du mieux qu'on peut, crûment, accompagné par sa main qui court, à pattes de mouche. On s'appelle Kafka, Franz.

Qui a pensé cela ne s'exposera pas au ridicule de projeter, sous le titre « **Kafka – Théâtre complet** », une quelconque adaptation-pour-la-scène de tel ou tel écrit de Kafka, ramené ainsi à l'échelle un peu dérisoire d'un théâtre « classique », avec caractères, dialogues, intrigue, coups d'éclat, fanfares, action et dénouement, toute une emphase qui empêche qu'on entende encore en soi, le subissant, ce léger sifflement, ce langage muet des petites choses, ce souffle des sentiments rapides, cet **art** en somme que la scène couvre de son tumulte. Le théâtre, nous ne l'aimons que pour sa rue, pour ses cafés voisins où passent tant de gens, si différents, pour son obscurité un peu mal famée, ses badauds attirés par les lumières de l'immeuble, pour ses aventures populaires. Toute une horde y vit en liberté, vagabonde, ingénieuse, qui se faufile entre vos jambes et se sauve avec légèreté pendant que vous, qui faites la queue pour le spectacle, ressassez vos fiertés en faisant des comptes. Ils sont plus vifs que vous, plus vifs que votre œil, et c'est pourquoi vous ne les avez même pas remarqués. Pourtant ils grouillent là, autour de vous, un peu trop sombres peut-être, un peu trop fondus dans le paysage. Mais, quand vous ne serez plus là, quand vous serez partis échanger vos soucis contre la monnaie factice du théâtre, ils seront encore là, tenant la place, à rire de leurs malheurs et, dans ce rire, prendre le large. Voilà, très exactement, ce que « **Kafka. Théâtre complet** » voudrait rendre sensible.

Du 6 mars au 6 avril 1979

ANNEXE II – 12 ANDREA DEL SARTO

ARCHIVES DU TNS :

ANDRÉ DEL SARTO D'ALFRED DE MUSSET

Production TNS
Comédie d'Alfred de Musset
Projet-Réalisation :
Bernard Freyd, Dominique Muller,
Jean-Pierre Vincent

André Del Sarto, imaginé vers 1830, après la lecture d'une vie de Michel-Ange, et la contemplation d'une « charité », inaugure le cycle des pièces où Alfred de Musset fixe sa jeunesse. (Les caprices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour, Lorenzaccio).

L'action se situe dans les ateliers d'un peintre de la Renaissance italienne.

Le sujet : deux hommes, deux peintres, deux amis, aimant la même femme, aussi démunis dans la conquête que dans la perte de l'amour, courent ensemble d'une attitude à l'autre : se battre, se taire, mourir, oublier, fuir. Le rideau finira bien par tomber.

La pièce a connu deux versions successives (1833-1851). Les rapports de police que voici nous expliquent pourquoi.



Alfred de Musset, écrivain

André del Sarto, peintre.

Rapport du 13 octobre 1851 :

« Au point du jour, un homme enveloppé d'un manteau et masqué descend furtivement par la fenêtre d'une chambre.

Un vieux jardinier, Grémio, crie au voleur et reçoit un coup de stylet dans le bras.

Cet homme masqué, c'est Cordiani, l'élève, l'ami le plus cher d'André del Sarto ; cette femme, c'est Lucrèce, épouse infidèle du célèbre peintre florentin qui n'a que deux affections au cœur, un amour indéfinissable pour sa femme, une amitié sainte pour son élève préféré, dans lequel il voit tout l'espoir de la peinture italienne.

André s'aperçoit de la blessure de son vieux serviteur, il le presse de questions, et le vieux serviteur laisse échapper le fatal secret de la nuit. D'après l'ordre de son maître, il va se mettre en embuscade à la porte du jardin, par où doit venir l'amant ravisseur.

Peu de temps après, Cordiani rentre dans le plus grand désordre. André le presse dans ses bras, lui demande la cause de son trouble extrême, en lui prodiguant les témoignages de l'intérêt le plus vif.

Bientôt on crie que Grémio vient d'être assassiné. Quel est le meurtrier ? André n'a vu personne ; mais sa main est pleine de sang, et il n'a touché que celles de Cordiani. Le sang de la victime lui a dénoncé le meurtrier.

Mais ce secret n'est connu que de lui ; grâce au ciel, l'aventure de la nuit n'a pas eu d'éclat. Il se borne à rappeler à Cordiani toutes les souffrances de son existence, il a marché de déceptions en déceptions ; il ne lui restait plus rien au monde que son amour ; pour cet amour irrésistible, aveugle, il a donné plus que sa vie, il a joué son honneur, en détournant follement, au profit du luxe et des prodigalités de sa femme, une somme considérable que le roi François 1^{er} lui avait confiée pour des commandes et des achats de tableaux ; et cette femme, cet unique bien, un homme le lui a volé ; qu'il parte, qu'une liaison coupable soit à jamais rompue ; et lui s'efforcera de regagner le cœur de sa femme, et peut-être dix autres années d'amour et de dévouement sans borne pourront encore faire autant qu'une nuit de débauche.

Cordiani partira, mais auparavant il veut revoir Lucrèce, il s'introduit dans sa chambre, une servante le découvre et sort épouvantée : le déshonneur d'André est public.

Il renvoie Lucrèce à sa mère et provoque en duel Cordiani, qui tombe blessé et

qu'on emporte.

Pendant qu'André se livre au désespoir, on voit passer le cercueil de Grémio.

André apprend la fuite de Lucrèce et de Cordiani. Il ne veut pas survivre à sa solitude ; qu'a-t-il à faire maintenant dans ce monde ? ils s'aiment, qu'ils soient heureux ; il fait courir après eux pour leur dire que la veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani.

Puis jette dans une coupe de vin un poison subtil, le boit et expire.

Cette analyse suffit pour montrer tout ce que présente d'inadmissible la donnée de cette pièce et plusieurs des incidents qui concourent à l'action.

On y voit en effet l'amour exalté jusqu'à couvrir d'une sorte de justification la trahison, l'adultère et le meurtre et, comme dénouement, un mari s'empoisonnant, pour affranchir du remords une femme coupable et un ami parjure et couvert de sang. Nous pensons, en outre, que la représentation d'André del Sarto aurait des inconvénients particuliers sur un théâtre fréquenté par la jeunesse des écoles et subventionné par l'État.

En conséquence, nous ne croyons pouvoir proposer l'autorisation de cette pièce dans son état actuel.

LA MORT D'ANDREA DEL SARTO, PEINTRE FLORENTIN PAR ALFRED DE MUSSET

Adaptation	Bernard CHARTREUX
Décor	Jean-Paul CHAMBAS
Costumes	Patrice CAUCHETIER
Eclairages	André DIOT
Mise en scène	Dominique MULLER
Collaboration artistique	Sylvie MULLER, Ginette HERRY, Roland RECHT
Musique des chansons	André ROOS
Régie générale	Jean JACQUEMOND
Stagiaire à la régie	Catherine DEYROLLE

INTERPRETATION	
ANDREA DEL SARTO	Bernard FREYD
Peintres et élèves d'Andrea	
CORDIANI	Jean-Pierre VINCENT
DAMIEN	Dominique MULLER
LIONEL	Jean-Claude JAY
CESARIO	Hervé PIERRE
GREMIO, Concierge	Paul CHEVALIER
MATHURIN, Domestique	Michel UNTEREINER
LUCRETIA DEL FEDE, Femme d'Andrea	Christine GAGNEUX
SPINETTE, Suivante	Martine SCHAMBACHER
PAOLO	Jean JACQUEMOND
MONTJOIE, Envoyé du Roi de France	Alain RIMOUX
Acolyte du précédent	Dominique FREYDEFONT

Les décors et les costumes ont été réalisés par les ateliers du TNS. Première représentation de ce spectacle : le mercredi 2 mai 1979 à Strasbourg (au programme jusqu'au mardi 22 mai ; en matinée le samedi 19 à 14 h 30).

Notes pour Andrea del Sarto

Dans la bataille que les Romantiques livrent en France au début du XIX^e siècle, pour la transformation complète de la vie artistique et littéraire, certains diront pour la vie tout court, le théâtre occupe une place stratégique.

- Comme genre littéraire d'abord, on est poète dramatique comme Goethe, Schiller et Shakespeare, autant que romancier ou essayiste.
- Comme institution, les théâtres, leur fonctionnement, leur programmation, est entre les mains du camp adverse.
- Comme source de revenus enfin « les arts étant devenus des métiers » le système des droits d'auteurs assure une grande part de la base matérielle de l'existence des poètes.

En 1832, Musset a déjà donné quatre textes pour le théâtre. Ses débuts furent malheureux, le public avait sifflé la première de la « Nuit vénitienne » et les représentations furent suspendues. Il lui faudra attendre la révolution de 48 pour être à nouveau représenté. Entre-temps, il aura écrit l'essentiel de son théâtre. Ses pièces sont publiées, lues en petit comité, à une seule voix. Musset intitulerait cette expérience : « Théâtre dans un fauteuil ». C'est une de ces premières œuvres « ANDREA DEL SARTO », que nous jouerons à partir du 2 mai.

Ce que la pièce raconte

Comme toujours, il est question de désillusions, de trahisons, d'adieux qu'il faut prononcer, du passé dont il faut prendre congé.

Un décor, des personnages, un canevas.

André del Sarto, maître d'une académie de peinture à Florence, a perdu foi en son art. Raphaël est mort, le flambeau s'éteint lentement dans sa main ; Florence, la patrie, n'est plus rien et Rome et Venise, les cités rivales, sont florissantes.

L'argent que le roi de France lui a confié pour ranimer les arts à Florence et dans son propre atelier, André del Sarto l'a distrait. Il en a vécu, ornant de richesses et de fêtes la beauté de sa femme, dont l'amour est le seul lien qui le rattache encore à la vie.

Ce lien va être brisé.

Lucrèce et Cordiani, peintre et second d'André del Sarto, sont brutalement tombés amoureux l'un de l'autre. Ils décident de tout abandonner, l'honneur, le repos, les arts et la patrie.

La liaison, qui unit ce couple nouveau, est d'abord secrète, puis connue de quelques-uns, bientôt devinée par tous.

André del Sarto saura à son tour et tentera, à son tour, de garder le secret. En vain.

Autour de ces trois individus, une intrigue se déploie où se succèdent scènes de meurtres, de trahisons, d'adieux, de confessions, de duels, qui bouleversent le destin des personnages sans jamais les affecter réellement. Une grande capacité à se concentrer sur ce qui vient de se passer, une vive tendance à conjecturer tout ce qui se passera ou ne se passera pas demain, leur confèrent

une lourdeur, une épaisseur — est-ce ce qu'ils appellent l'amour ? — qui, non seulement épargne leurs désirs mais leur permet de prolonger indéfiniment l'écho de leur tension.

Après trois nuits d'insomnies — la grande majorité des scènes se déroulant au crépuscule, à l'aube ou en pleine nuit — Lucrèce et Cordiani, blessés à mort, fuiront Florence et André del Sarto prononcera ses dernières paroles, cherchant à léguer au monde « plus que son art » : le destin de sa personne.

Notes sur la version

Le texte que nous jouerons a été établi à partir des deux versions de la pièce : celle de 1832 et celle de 1848 — revue et corrigée sous l'injonction de la censure — et d'un certain nombre de textes en prose, de Musset, contemporains de l'écriture d'André del Sarto.

Nous avons surtout cherché à prolonger la double impulsion du texte de Musset :

- en renforçant les passages où les personnages s'immergent en eux-mêmes, tournoient autour de leurs pensées, sensations et sentiments, dans un mouvement qui les porte à la fois, à digresser indéfiniment et à creuser toujours la même idée,
- et en accentuant les moments où, sous l'effet de coups de théâtre, de rebondissements mélodramatiques, d'accessoires macabres ou bouffons, les situations se précipitent, se retournent et s'annulent.

Bref, rallonger le long, raccourcir le court. Quitte à laisser s'installer un conflit au cœur de la pièce.



Del Sarto : Portrait d'homme (autoportrait ?), coll. privée.



Raphaël : Autoportrait à l'âge de 15 ans, musée Ashmolean, Oxford.

Pa 122

Le peintre Andrea del Sarto

Né à Florence le 16 juillet 1486. Fils de tailleur, petit-fils de tisserand. Il avait un frère, Francesco, également peintre, et trois sœurs. Dans sa biographie du peintre, Vasari affirme qu'il entra en apprentissage chez un orfèvre à l'âge de sept ans. Ses premières commandes importantes remontent à 1508, et c'est alors qu'il ouvre un atelier avec son collègue Franciabigio, derrière le Palazzo Vecchio. En 1511, il déménage dans le quartier de la Sapienza et partage son nouvel atelier avec Jacopo Sansovino, le sculpteur et architecte. Parmi ses disciples d'alors, Pontormo et probablement Rosso.

En 1517, il épouse Lucrezia del Fede, de quatre années plus jeune que lui, veuve et mère d'une fillette de cinq ans. Leur liaison est antérieure au veuvage de Lucrezia car, selon les propres confidences de la femme à la fin de sa vie, André l'a peinte dans la Nativité de la Vierge, tableau qui doit dater de 1513-1514. Peu après, François I^{er} le fait venir à Fontainebleau en tant que peintre de la cour. C'est là qu'il peint *La Charité* (signé et daté 1518) qui se trouve au Louvre. Mais son séjour en France n'est que de courte durée ; il retourne en Italie au bout de quelques mois, chargé sans doute de commandes royales. Le voyage de 1520 à Rome est à mettre en relation avec la grande commande du décor de la Villa Medici à Poggio a

Caiano. En octobre, de retour à Florence, il achète un terrain derrière S. Annunziata pour y construire une maison qu'il va occuper en 1527. L'épidémie de peste qui sévit en 1523 l'oblige à quitter la ville avec sa femme, sa belle-sœur et sa fille adoptive pour se réfugier dans un couvent de religieuses au nord de Florence. C'est là qu'il peint la *Pieta* du musée Pitti. De retour à partir de novembre 1524, il assiste trois ans plus tard à la proclamation de la république, les Florentins ayant chassé les Médicis. Nous ignorons tout des six dernières années de sa vie. La peste l'emporte en septembre 1530, à l'âge de 44 ans. Sa fille adoptive reçoit en héritage son atelier et son jardin, tandis que dessins et tableaux reviennent à son élève Domenico Conti. Lucrezia restera veuve jusqu'à sa mort survenue en 1570, alors qu'elle avait 80 ans.

La Légende

C'est dans la notice qui accompagne la gravure de *la Charité* et dans un paragraphe sur *André del Sarto* contenu dans une étude sur la *Vie de Michel-Ange* que Musset a pris l'idée et les premiers éléments de sa pièce. Il aura lu qu'Andrea del Sarto parce qu'il était fils d'un tailleur, et sans doute d'un petit tailleur, vivait pauvrement. Puis, ces considérations : « Au reste Andrea del Sarto contribua peut-être un peu par sa conduite irrégliée à sa mauvaise fortune. Quand on le voit végéter dans la misère en Italie, et qu'appelé en France on l'aperçoit comblé d'honneurs et de richesses, on s'en réjouit pour l'artiste habile qu'il est, mais on trouve odieuses son ingratitude et sa déloyauté envers le roi François I^{er} qui l'avait accueilli avec tant de bienveillance et traité avec tant de générosité. Si quelque chose pouvait l'excuser, c'est l'asservissement où le retenait une passion malheureuse. Triste esclave d'une épouse peu digne de son sexe, dont la beauté le subjuguait ; honteux de ses fers dont il sentait le joug insupportable sans que sa malheureuse passion permît jamais à son courage de les briser. » Malheureux auprès d'elle il ne pouvait cependant vivre loin d'elle. Et, comme elle ne l'avait pas suivi à la cour de France, il y montrait, malgré la cordialité et les gratifications du roi, malgré « les caresses des courtisans » un visage mélancolique. « Andrea n'osait point avouer la cause de sa mélancolie. La vue de son épouse pouvait seule l'en guérir. Il prétextait des affaires de famille pour voiler le véritable motif de son départ, et pour mieux en imposer sur son prochain retour, il se chargea d'acheter en Italie, pour le roi, des tableaux et des statues, et reçut une somme considérable pour cet objet. Il partit et ne revint point. L'argent fut dissipé pour les vains plaisirs de sa femme. Sa déplorable faiblesse fit un malhonnête homme de celui qui portait en lui tous les germes de l'honneur. »

* Galerie du Musée Napoléon, VI, *Vie de Michel-Ange*, pp. 18-19.

11 MAI 1979



L'Atelier de l'artiste
(Vernet)



Le Singe-peintre (Decamps)

La confession d'un enfant du siècle

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors* aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes . . . quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague, de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque voile blanche lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris.

Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors ; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution.

* Pendant la Restauration.

De la peinture des caractères

Non seulement il est impossible de se faire une idée réelle de ce qu'ont été les hommes des temps passés, mais il est bien difficile de connaître d'une manière un peu assurée ce que sont les hommes au milieu desquels on vit. Les conversations traitent en général de sujets bien vagues ; l'anecdote s'y interpose à chaque pas, comme un tiers entre deux amis. Les livres, les théâtres saisissent, il est vrai, avec assez de vérité, certains côtés de la face humaine. Mais le grand nombre des spectateurs ou des lecteurs y met toujours l'écrivain dans la nécessité de ne peindre que ce qui est commun à tous les hommes. Il ne s'y parle guère d'autre chose que de passion, de haine, d'amour, de vengeance ou de colère enfin, on y dessine à grands traits et les caractères y sont trop subordonnés à l'action, pour que les nuances puissent y être visibles. Le tyran, le vieillard, l'amant, le traître, sont autant de moellons avec lesquels l'auteur tragique ou comique est obligé de bâtir, quoi qu'il fasse ; il a beau leur donner des noms nouveaux, des costumes nouveaux, et jusqu'à un nouveau langage, ce n'en sont pas moins les mêmes marionnettes qu'il promène au bout d'un fil, souvent usé. Cette obligation est d'autant plus cruelle, que vouloir s'y soustraire, c'est fausser à la fois l'art et la nature, et qu'il n'y a que de la folie à vouloir changer les choses invariables.

Sur le théâtre

C'est au théâtre surtout qu'on sent la puissance de ces appels faits par le génie : on est comme transporté dans une sphère nouvelle ; toutes les impressions se confondent ; le plus fort aide le plus faible ; l'enthousiasme grandit et se propage ; il éclate par moments, puis le silence et l'attention redoublent ; en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et viennent, dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu'il n'y ait qu'une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme.

Alfred de Musset

ANNEXE II – 13 LA TABLE

ARCHIVES DU TNS :

Théâtre
pour
jeune publicLES
TRANSPARENTSCoproduction
TNS - Théâtre TsaiRéalisation :
Jean Bauer,Mireille Davidovici,
Martine Schambacher,
Gilberte Tsai

Musique : Olivier Dejours

Une histoire à suivre qui propose aux enfants, le temps d'une journée de classe, un parcours théâtral à travers l'école, de la cour de récréation au préau, des couloirs aux salles de classe. Un socle de statue est venu s'échouer là dans la cour. Des comédiens sont entrés dans l'école.

Ils jouent. Ils racontent. Ils dialoguent avec des marionnettes grandes et petites, soutenus, accompagnés par un musicien percussionniste dont les interventions ponctuent le spectacle.

Une histoire à suivre en plusieurs lieux et plusieurs épisodes, où il est question d'une guerre qui finit, de trois personnages perdus dans les méandres de l'Histoire, continuant à guerroyer en pleine paix. Rendus invisibles, ces trois gêneurs n'en continuent pas moins leurs méfaits. Bien que transparents, ils sévissent encore et partout. Qu'advient-il d'eux ?



Histoire à suivre à partir du 1^{er} février, dans les écoles de la région qui en auront fait la demande au TNS (Tél. : 35.63.60).

Gravure de Frans Masereel

LA TABLE

Paroles de femmes

De et par Michèle Foucher
en collaboration avec Denise Péron,
Yolande MarzloffUN MOMENT DE THEATRE OU LA MISE EN
FICTION D'UN "COMMUN BESOIN DE VIE".

"Toute société pour exercer sa fonction et lier l'individu dans sa chair est créatrice de rites".

Entretien avec
Michèle Foucher
et Denise Péron

Dès la création, au TNS, de *Germinal*, projet sur un roman, adapté de Zola par Michel Deutsch, en jouant la Maheude, cette « mère-femme-de-mineur », lorsque je la montrais buvant en silence avec les autres épouses du coron la tasse de café bouillant, à quoi pouvait-elle bien penser ? Que serait aujourd'hui cette femme ? La personnage populaire ? Comment existe-t-elle ? Qu'elle est son origine ? Où sont ses résistances ? Ce plaisir du don de soi, cette nécessité de transmettre l'ordre établi, etc... ? Comment montrer, faire surgir dans toute sa force et son humour la femme populaire, aujourd'hui au théâtre ?

Le meilleur moyen était d'y aller voir moi-même. C'est-à-dire rencontrer des femmes ; d'écouter ce que vivant au jour le jour elles avaient à dire ici et maintenant. Libérer la parole de l'autre, mais le faisant jauger aussi la capacité d'écoute. En effet, sait-on, aujourd'hui, se parler et s'écouter ?

Si j'ai choisi le thème de la table ça n'était pas pour « canaliser » un discours, mais trouver un point de ralliement. La table est un objet concret, banal et quotidien. Pas si banal cependant ; liée à



Aspects de La personnage populaire. Michèle Foucher dans le rôle de Lisette, la servante du *Légataire universel* (TNS, 1971).

Une seule
femme qui
serait la
multiplicité
des autres

l'histoire de notre civilisation, ancêtre dans nos mœurs et notre mode de vie, aimée et haïe elle

est lieu de contradiction. De la contrainte au plaisir le champ est vaste. Il y avait donc, là, matière à permettre à un grand nombre de femmes de s'exprimer.

Certes le lit est un objet tout aussi commun et quotidien, mais il a constitué la trame de bien des pièces du théâtre bourgeois et surtout il risquait de provoquer plus de réticences, plus de blocages ».

Sans idée préconçue, mais décidée à aller à la rencontre d'autres femmes, Michèle Foucher, avec Gilberte Tsai qui préparait parallèlement un spectacle pour enfants (Une cuiller pour maman, une cuiller pour papa), commença par rencontrer le personnel d'entretien du TNS. Autour d'une table, petits gâteaux et café, avec entre le sucrier et la tasse, le magnétophone. Ce sont les premières histoires de tables. Plus d'une vingtaine d'autres goûters suivront, dans des lieux divers et différents, avec des femmes diverses et différentes et chacune parle, raconte sa table comme ça vient, avec des tureurs, des rires, des silences gênés, des plaintes, des réflexions spontanées survenues au fil de la parole libérée. Cela fait beaucoup de bandes de magnétophone, mais pas encore de spectacle. Même pas une écriture. « Alors il a fallu me mettre à ma table, trier, et non pas tronquer. A partir de cette verbalisation, écrire un texte définitif, mais d'abord un pré-texte, prétexte à



Denise Péron

d'autres rencontres, à une autre façon de parler ensemble, d'écouter ensemble ».

De ces nouvelles rencontres, le pré-texte devient texte. Un texte provoqué, riche, et pour Michèle Intimidant. « Je me disais, je ne vais pas pouvoir imaginer quelque chose. Ce texte n'étant pas ma propriété privée, je m'enfermais dans de faux problèmes du genre: je ne suis pas ces femmes-là, ai-je le droit de faire ça ? Se posaient également des questions théâtrales. J'imaginai d'abord que ça pouvait être un dialogue à trois comédiennes. Très vite m'est apparue la nécessité d'un personnage exemplaire, j'entends au sens théâtral. En scène une seule femme qui serait la multiplicité des autres, une seule narration qui serait la conversation de mille autres. Faute de quoi je risquais de tomber dans le piège d'un jeu naturaliste ce qui n'était



pas l'enjeu du spectacle que j'imaginai ».

Mettre le texte au service du corps

Donc des questions, quelques débuts de réponses et pour la comédienne l'évidence du besoin d'un regard autre, de préférence celui d'une femme et bien sûr une femme de théâtre. Denise Péron faisait alors partie de la distribution de « Yaïck ». Michèle se jette à l'eau et avoue l'inavouable à sa comparse: « je suis paumée ». Un moment dérouterée, hésitante, Denise accompagne Michèle à une lecture et la comparse devient complice.



Photos Sabine Strosser



Avant une représentation de *La Table*, un groupe de femmes qui avaient été interviewées par Michèle Foucher.

Autour d'une table, petits gâteaux et café...

« Je voulais que Denise ait connaissance du matériau brut. Il était important que sa première rencontre avec le texte ne soit pas dans l'isolement d'une lecture mais qu'elle l'entende comme les autres femmes à qui je le lisais. En somme une approche non par l'œil mais par l'oreille ». *Dès lors s'amorce le troisième temps de cette aventure commencée comme une navigation en solitaire : celui de la création. Se fait alors un travail en commun en parfaite osmose, Michèle sous le regard de Denise, l'une et l'autre attentives à leurs paroles et à celle des autres.*

Denise Péron - On s'est mises à parler toutes les deux. J'ai fait moi-même parler Michèle de la table. Après seulement nous sommes entrées dans le vif du travail.

Michèle Foucher - Notre volonté n'était pas de transformer le texte

mais de trouver le moyen de le rendre audible, perceptible, qu'il ne soit ni distordu, ni faussé, qu'il passe par notre corps avant notre intelligence. Nous voulions également que ce soit notre expression de femme avant celle d'un metteur en scène et d'une comédienne.

Denise Péron - Nous avons donc d'abord beaucoup parlé pour mieux nous connaître. Une sorte de première mise en condition, la seconde a été celle du rapport physique à une table, puis deux, puis trois tables...

D'ordinaire on a un texte dont on cherche d'abord l'intelligibilité et après on doit le jouer, notre corps est au service du texte, là c'est le texte qui est mis au service du corps.

Michèle Foucher - Et nous avons

fait ce qui ne se fait pas du tout au théâtre. C'est-à-dire que nous n'avons pas cherché à créer des situations ou à inventer des thèmes. Nous sommes parties du corps ; du mien. Nous avons essayé de voir comment je bougeais autour d'une table, de faire surgir de nos mémoires nos propres réactions à partir de cet objet table ; comment enfant on se cache sous une table, alors théâtralement les choses s'élaborent, par bribes, comme cette parole à plat nous avait été livrée par bribes. Car nous ne partions même pas d'histoires à la Dario Fo. Il n'est rien arrivé à nos personnages. L'essentiel était de mettre en théâtre le corps de la femme. Ce corps « indifférent ». Pour cela, pousser les déplacements jusqu'à une certaine chorégraphie. C'est la raison pour laquelle nous avons demandé à Yolande Marzoff de se joindre à nous.

Un bagage de petites histoires racontées pour la vue

Denise Péron - Nous disposions d'un espace totalement libre, nous pouvions donc tout inventer. Jouer. J'entends par là aussi s'amuser, bousculer les tables, se mettre dessus, dessous, palper un rapport corps-objet sans que ça passe par une analyse intellectuelle. Ces séries d'improvisations m'ont permis de sentir assez vite que le rapport à la table de Michèle comédienne était à la fois burlesque et angoissant. En outre ces préliminaires nous ont permis de dégager les grands axes de notre petit spectacle : la table et l'enfant, la table et la femme jeune, moins jeune, la femme très

agée obligée de se courber. Les changements d'affinités selon que la table est petite ou grande, haute ou basse, selon l'âge ou le degré de fatigue. En somme des choses connues, ordinaires, tellement banales qu'il fallait les redécouvrir. Ainsi petit à petit se dégageait le projet initial de Michèle. Son corps devenait un et multiple, la table une et multiple.

Michèle Foucher - Cette façon d'appréhender physiquement l'objet table nous a permis de trouver la théâtralisation du texte.



... Tonka, dans *Scènes de chasse en Bavière* (TNS, 1973) avec Jean-Paul Wenzel.

On s'est très vite aperçu que cet objet indispensable qu'est la table est très encombrant, qu'on peut difficilement s'en défaire. Cette idée d'encombrement, de volume nous a permis de trouver d'autres objets liés à la table. Par exemple la fourchette d'un mètre cinquante qui permet de visualiser le rapport de l'enfant à sa fourchette. D'objets en objets nous avons été amenés à découvrir notre propre aliénéation. Tous ces ustensiles nécessaires à la table sont en effet des produits de notre civilisation, de notre culture. Cependant dans le temps où se révélait l'aliénéation se révélait aussi l'idée du plaisir, l'agrément comme par exemple ce geste tout simple et naturel de mettre ses coudes sur la table.

Ainsi nous avions tout un bagage de petites histoires racontées pour la vue. Cette production d'images a orienté notre manière d'aborder le texte proprement dit et nous avons décidé de le redécouvrir à partir des objets. Que ce soient eux qui mettent la mémoire en mouvement. Une sorte de mémoire concrète qui a permis un va-et-vient entre les histoires. Il ne s'agissait pas de raconter telle histoire à tel endroit, mais de les raconter en pointillés, de les laisser là et de les reprendre ailleurs, de procéder par impression à l'intérieur de trois lieux simulés par trois tables. C'est des trous, des silences nés, en somme dans les pointillés, que le spectateur se retrouve le plus.

Denise Péron - Le texte, nous l'avons bêtement pris par le début,

par petits bouts et lui-même s'est mis à solliciter d'autres éléments du décor. A travers les propos d'une femme nous avons imaginé qu'elle était infirmière. Nous avons donc eu besoin d'une table roulante, laquelle au fil des histoires devient berceau, ou desserte.

En tous cas nos recherches de jeu ou de scénographie restaient étroitement liées à notre dessein d'avoir un rapport très direct au public. Un rapport de plain-pied.

Une sorte d'angoisse joyeuse

Michèle Foucher - Ainsi se trouvait modifiée non seulement notre approche théâtrale mais aussi notre relation au public. Elle n'était plus faite d'isolement, un spectateur isolé dans son fauteuil regardant des comédiens sur un plateau, mais très proche et très directe. Volontairement l'éclairage est le même côté salle et côté jeu. Nous nous voyons les uns les autres, nous sommes mis en position d'échange et de partage.

Au TNS les spectateurs n'étaient pas dans la salle, mais sur le plateau, face aux coulisses qui étaient notre aire de jeu. C'était aussi un peu ce qu'on ne veut pas voir et ce qu'on ne montre pas d'habitude parce que ça n'est pas digne d'être montré. La chambre, la cuisine, la table sont les coulisses de la vie privée. Un vécu parfois rejeté violemment.

Cette femme multiple et une qui est-ce ? La femme au foyer ? La femme au travail ? Ni vous, ni moi, ou vous et moi, une femme qui a à vivre l'ordinaire des jours.



... La Mariée, dans *La Noce chez les petits bourgeois* (Théâtre de l'Espérance, 1974).

Michèle Foucher - Dans les débats qui suivaient les représentations, beaucoup de spectatrices disaient qu'elles avaient l'impression d'avoir vu des femmes au foyer plutôt que des femmes qui

travaillent à l'extérieur. Ce qui est le cas, pourtant, de la majorité des femmes interviewées. Mais elles sont aussi par la force des choses des femmes au foyer. Lorsqu'elles parlent d'elles, c'est d'abord de chez elles, pas de leur situation sociale. Leur table de travail est un objet extérieur, hors d'elles, c'est la raison pour laquelle peu en ont parlé. Une seule l'a fait, elle est secrétaire, et ça a été pour remarquer les différences de valeurs : « Derrière ma table je suis une fiche de renseignements, tandis qu'un homme derrière la même table, on lui prête une fonction ». C'est une remarque très juste. Du reste, faites l'expérience dans un bureau, un homme qui lit le journal, s'informe, une femme, elle, se distrait !

Denise Péron - Bien sûr dès le départ nous savions que nous parlerions de l'aliénéation des femmes, même dans le plaisir. Celle qui sourd du spectacle et que nous avons découverte au fur et à mesure est très profonde, très prégnante.



... La Maheude, dans *Germinal* (TNS, 1975) avec Bernard Freyd.

Michèle Foucher - A travers les propos tenus ce qui jaillissait était très paradoxal, une sorte d'angoisse joyeuse, une force incroyable, un désir fou de vivre mais une impossibilité totale à vivre autrement. Ce qui nous troublait et qui trouble maintenant les spectateurs c'est cette énergie folle pour ce si peu de vie, cette relation d'un tout et d'un rien. Tout le travail a consisté à le donner à voir sans aucune dérision. Ça n'est pas le regard du sociologue, ou celui de l'artiste sur le peuple et finalement les propos tenus là ont sans doute plus de conséquence qu'un discours intelligent sur les femmes et la vie des femmes. Si j'avais pu j'aurais aimé jouer trois fois pour un public femmes et deux autres fois pour un public hommes. Pas du tout par ostracisme, mais parce que les réactions ne sont pas du tout les mêmes. Les femmes entre elles sont moins sur la réserve.



... Rose, dans *Dimanche* (TNS, 1976).

Lorsqu'il n'y a que des femmes, il y a comme un frémissement et par exemple, quand je renverse la bouteille, ça fait « humm !! » dans la salle. Les hommes, eux, c'est un peu comme s'ils regardaient par le trou d'une serrure. Certains éprouvent une gêne qui peut aller jusqu'à l'angoisse.

Dans les débats, les hommes parlent rarement d'eux-mêmes

Inclus dans le cycle écoute - parole, Michèle et Denise sont très attachées aux discussions après le spectacle, mais là aussi tout change selon la composition des spectateurs.

Michèle Foucher - Certains nous disent : « Les débats c'est pédant, c'est de la démagogie ». Nous, nous n'avons pas le sentiment de faire de l'animation, mais un acte politique, en ce sens que nous suscitons la rencontre, la parole. Les femmes entre elles, même d'horizons sociaux différents se parlent, communiquent à partir de ce que *La Table* suscite en elle de bien ou de mal vécu. Si le public est mixte, on parle du spectacle pour l'enfermer dans un discours technique, on fait une analyse de *La Table*, on tient un propos sur la vie des femmes en général. C'est peut-être bien aussi, mais les hommes pour la plupart parlent de ce qu'ils connaissent du monde et très rarement d'eux-mêmes. De plus ils sont les premiers à prendre la parole. Oui, si le public est mixte, le propos s'oblitère, on s'éloigne du cœur du débat.

Extraits d'un entretien transcrit par Dominique DARZAO (A.T.A.C.-Informations n° 96 - octobre 1978)

LA TABLE

Création : T.N.S.

De et par Michèle Foucher
en collaboration avec Denise Péron,
Yolande Marzoff

Un moment de théâtre ou une mise en fiction d'un
« commun-besoin-de-vie ». « Mon histoire est tou-
jours liée à celle des autres ».

Michèle Foucher

Ce qu'ils en ont dit ?

Ce travail vaut qu'on s'y arrête. On retrouve ici cet imperceptible frémissement qui salue le théâtre quand il talonne au plus près, et plus près encore, la vérité de l'existence des hommes de ce temps. Et il y a là une piste nouvelle, éclairant d'efficace manière le travail engagé ici ou là en France sur la scène théâtrale ou culturelle...

Antoine Wicker –
Le Nouvel Alsacien

Et côté jardin, toute seule, avec quelques tables et une volière, une comédienne échappée du premier rang des chaises pour le retrouver une heure et demie après. Ereintée, lessivée, à cheval « sur les nerfs » comme nous le confie, mais le sourire heureux, à fleur de cœur...

Roger Kiehl
Les Dernières Nouvelles d'Alsace

Ce qu'elles en ont dit ?

On retrouve d'ailleurs dans la matière du langage de la Table cette même apparente discontinuité, cette différence avec le discours plein dans lequel se coïncident si parfaitement les hommes. Les paroles des femmes sont pleines de cassures, de fentes, d'hésitations ; elles se

Ce spectacle pose également des questions à l'écriture théâtrale. Messieurs, si vous n'êtes pas touchés par la grâce de ce spectacle rempli d'humour et de tendresse, c'est qu'il y a vraiment quelque chose de pourri dans notre royaume et qu'il est temps d'essayer de changer la vie. Parole d'homme...

Lucien Attoun
Les Nouvelles Littéraires

« Je ne forcerai pas la porte. Quelque chose me retient d'entrer. Ma peur d'homme... »

Ce papier qui n'est pas un papier sur la Table, je n'en écrirai pas, simplement une façon de mettre mes en porte-voix pour crier : « N'attendez pas, femmes d'ici pour aller voir cette dame et son oiseau, elle est de vous toutes qui laissez le froid. Si vous ne parlez bientôt, qu'advient-il de nous ? »

Benoit Stein – L'Humanité 7 Jours

cherchent, elles cherchent leurs mots, elles prennent le temps du silence, elles laissent traîner leur geste en points de suspension et elles passent brutalement d'une phrase à une autre, d'une humeur à une autre. Parfois, on perd un peu le contrôle et dernière un lapsus il arrive

qu'on se parle, en dépit de soi. En enregistrant au magnétophone les femmes qu'elle a rencontrées, Michèle Foucher a retrouvé toute la spécificité de cette langue et par son interprétation elle lui a redonné toute sa force de langage. Le texte de la Table est fait tout autant de paroles que de ses « embarras », de son madéquatation avec le discours masculin...

En racontant le personnage populaire, Michèle Foucher et Denise Péron nous parlent en même temps de leurs enfermements.

Quelque chose d'important se joue en ce moment à Strasbourg, il faut prendre le train et partir en Alsace...

Madeleine Laïk – Le Matin

Jouant toutes ces femmes qu'elle a questionnées, (Michèle Foucher) met à jour des mécanismes, des réflexes, dont à un moment ou un autre nous sommes toutes et tous victimes... Michèle Foucher est toutes les femmes à la fois. C'est une actrice remarquable... Son énorme talent lui permet d'être tantôt drôle ou burlesque, tantôt pathétique ou triste, tantôt joyeuse tantôt morose... Elle est notre voisine, notre mère, notre tante et nous-mêmes ; pas moyen de dire : je ne suis pas concernée ! Et cela est vrai aussi au masculin, puisque toutes ces femmes vivent avec des hommes. Et que tous ces hommes ont eux aussi été dressés, comme la table.

« La Table » est une aventure très dense, émouvante et intime. On l'imagine d'ailleurs fort bien en alsacien, tant ce spectacle « colle » à divers moments, à notre quotidien...

Susanne Mayer – L'Alsace

Moi, j'ai entendu une femme dire : « Je trouve très bien que les hommes voient ça dans toute sa nudité ».

Nudité, ça veut dire qu'il y a des trucs que la femme n'arrive pas à exprimer, à faire ressortir de tout un quotidien.

Je crois plutôt que nudité ça veut dire que, pour une fois, les hommes sont obligés d'écouter et de regarder, d'être émus...

...devant la femme dans ses difficultés à s'exprimer, ses failles, son non-dit, son vécu, qui est nommé...

Un homme disait que dans une certaine mesure, tout ce que la femme dit par son corps

était difficile à supporter.

C'est bien ce silence qui est la marque de l'hystérie : « l'homme n'écoute pas le corps. Quand il est face à cette parole du corps, il est mal à l'aise... »

Un groupe de spectatrices
Huma 7 Jours

Eine grosse Theaterleistung, aber, und das ist das Wichtige, es ist mehr als nur das.

Renate Klett – Emm

Moments de silence, phrases en suspens, gestes répétés où tu me parlais de toi et de moi, l'humour qui agrippe, le burlesque et l'émouvant... un spectacle fragile et vivant en même temps

Roselyne Collinet-Waller
Femmes en mouvement

Du 29 janvier au 15 février 1979

ANNEXE II – 14 ILS ALLAIENT OBSCURS SOUS LA NUIT SOLITAIRE

ARCHIVES DU TNS :

ILS ALLAIENT OBSCURS SOUS LA NUIT SOLITAIRE

d'après *En attendant Godot*
de Samuel Beckett



Evelyne Didi (Didi).

Mise en scène : André ENGEL

Dramaturgie : Bernard PAUTRAT

Décors : Nicky RIETI

Lumières : André DIOT

Sons : Raymond BURGER, Bernard KLARER

Régie lumière : Bruno BLEGER, Jean VALLET

Accessoires et effets spéciaux : Dominique JOUANNE

Machiniste : François JUNG

Régie générale : Jean-Michel DUBOIS

Interprétation

Claude BOUCHERY le propriétaire de la 204

Clarisse DAULL la mariée

Gérard DESARTHE Lucky

Evelyne DIDI Didi

Bernard FREYD Pozzo

Dominique JOUANNE le barman

Jean-François LAPALUS le marié

Alain RIMOUX l'homme au Ricard

Jean SCHMITT L'homme au pied-bot

André WILMS Gogo

Les représentations ont lieu aux entrepôts Greiner, rue de la
Somme, du 6 novembre au 20 décembre 1979.
(Stationnement : marché du boulevard de la Marne.)

Nous remercions pour leur collaboration les établissements Kronenbourg, Weber, Richard Simon, Zahnbrecher, ainsi que les Hospices civils de Colmar.

«Ibant obscuri sola sub nocte...»

Dix ans après ce qu'on s'est plu à nommer des «événements», il faut se rendre à l'évidence: l'époque attend, mais elle n'attend plus rien. Rien, que sa fin. A l'horizon, plus de grand soir, pas même une apocalypse. Un monde s'éteint, un monde au regard las qui ne voit, du présent, que son rideau de brume.

Un aussi vaste vide, il faut bien le combler: cela s'appelle la vie quotidienne. Des rendez-vous manqués, des histoires de chaussures, des dîners pas prêts, des mots tombant dans l'oreille d'un sourd. Cela se vit, de préférence à deux parce que seul, c'est trop triste. A deux, bien sûr, c'est encore plus triste, mais on s'ennuie moins, on se fait des scènes, on se donne des gifles, on se dit des mensonges, on n'entend pas la mort venir.

En attendant Godot, évidemment, c'est encore autre chose. C'est pourquoi ce spectacle n'est ni une adaptation, ni une nouvelle mise en scène de la pièce de Samuel Beckett, mais un travail enté sur des extraits du texte de Beckett: sur ce paysage de couples noyés dans la nuit solitaire, sur cette insignifiance dont l'humour de l'histoire a voulu qu'elle soit notre pain quotidien. Variations sur deux thèmes, l'attente, le couple, afin de proposer, non de la pièce une version originale et plus intelligente, mais de l'époque un tableau juste, noir, à quoi l'œuvre entier de Samuel Beckett donne lui-même le ton.

On ne s'étonnera pas que ce spectacle soit, littéralement, éloigné de sa source et n'en porte pas même le titre. Notre distance est justement le prix de notre fidélité à une voix que nous avons entendue résonner, dans le silence.

Bernard PAUTRAT

ANNEXE II – 15 VICHY-FICTIONS

ARCHIVES DU TNS :

VICHY-FICTIONS

VIOLENCES A VICHY

de Bernard Chartreux

Bérangère Bonvoisin Claude Bouchery Paul Bru Bernard Freyd	la fiancée de Jeanne d'Arc Marcel Déat Ministre III, Abel Bonnard Mémoires d'un homme du peuple, la Table des Provinces françaises le cycliste, Monsieur Reynaud, l'interprète Drieu La Rochelle, Ministre IV Ministre I, Pierre Pucheu l'homme aux radios, le dénonciateur, Pierre Laval Ministre II, le footballeur, Jean Bichelonne
Jean-François Lapalus Guy Naigeon Alain Rimoux Jean Schmitt	
André Wilms	

Réalisation :	Jean-Pierre Vincent
Dramaturgie :	Paul Guérin, Sylvie Muller
Travail préparatoire :	Daniel Lindenberg, Henry Rousso
Décor :	Jean-Paul Chambas avec Jean Haas
Costumes :	Jean-Paul Chambas
Eclairages :	Jean-Pierre Vincent, Edgar Ernst
Bande sonore :	Raymond Burger
Sculptures :	Alfred Frank
Perruques :	Ken Lintott
Maquillages :	Jean-Paul Dupin
Régie générale :	Jean Jacquemond
Assistant de production :	Noureddine El Ati
Administration de la tournée :	Paul Bru
Collaboration générale :	Jacques Blanc

Accessoires :	Dominique Jouanne
Régie-son :	Raymond Burger, Michel Maurer
Régie-lumière :	Edgar Ernst, Roland Heintzelmann
Chef-machiniste :	Henri Geiskopf
Machiniste :	Alain Jacquemart
Chauffeur-machiniste :	André Riemer
Habilleuse :	Nicole Galerne

Les décors et les costumes ont été réalisés par les ateliers du TNS.

La première représentation de **VIOLENCES À VICHY** a eu lieu le 4 mars 1980 à Strasbourg.

2

VIOLENCES A VICHY

MODE D'EMPLOI

Cette soirée est composée à partir de textes de Bernard Chartreux. Ces textes ne constituent pas ce qu'il est convenu d'appeler une pièce de théâtre ; ce sont les morceaux épars d'une sorte de « Roman-Théâtre » personnel, donnés à travailler sur une scène, sans que l'auteur ait pensé dans son travail à la nécessité absolue d'un tel passage à la scène.

A côté, donc, des questions douloureuses que Chartreux s'adresse à lui-même sur l'étrange mémoire/oubli des Français sur cette période 1940-45, il en adresse de non moins prégnantes aux artisans de théâtre et aux spectateurs (qu'en est-il de l'avenir des formes théâtrales ? Quelles formes nouvelles, quelles attitudes nouvelles pour des contenus inédits ?).

Parmi ces textes, on peut discerner deux thèmes principaux, deux séries successives, deux accrochages sur les points qui, de notre travail sur cette manière énorme, restaient à Chartreux comme les plus significatifs :

- L'appel de la « France profonde », « l'odeur de la France », ce qui, en la France antique et moderne, constituait l'humus où pourrait germer un tel régime. Un effort à la fois méticuleux et narquois pour retrouver les bribes d'une mémoire moyenne ; le voyage cahin-caha dans une culture où le vieillard à la moustache d'argent (Philippe Pétain) allait s'épanouir dans l'amour longtemps et majoritairement incontesté de ses congénères. Comédie.
- La naissance de la technocratie moderne dans le cauchemar, le modernisme prémoniteur des hallucinations catastrophistes. L'alliance géniale et annonciatrice de temps nouveaux : celle des militaires et des machines à calculer, l'invention d'une nouvelle manipulation des foules, la production de la « crise » comme entreprise de marketing politique. Farce macabre.

Ces deux générations de textes correspondent aussi à deux générations juxtaposées, parfois contradictoires, dans le régime du Maréchal : ceux que l'on a appelé « les Nouveaux Cyclistes et les

Anciens Romains ». Vieillards traditionalistes et jeunes polytechniciens : curieux et monstrueux assemblage... fascisme « soft » à la française... tourné vers le passé et vers l'avenir, tirant du passé les forces d'un avenir musclé, tirant de cet avenir prévu les forces d'un maintien du passé. Le passé produit l'avenir quand les forces d'avenir ont capoté dans l'incertitude... Ce régime forgeait, au milieu de la guerre totale, les conditions de la **paix totale**, s'appuyant de l'asthénie d'un peuple et massacrant ceux qui tenaient à garder la tête droite.

Sacrée leçon, honteusement ou habilement effacée.

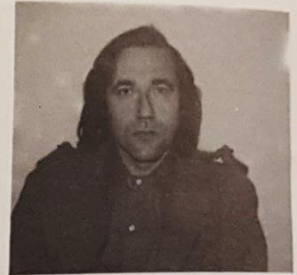
Chartreux nous donne une **France à entendre, un théâtre parlant**, au sens où la parole n'y est plus commandée par une action, une fable, ou une psychologie de personnage. Les mots y sont la matière brute d'un jeu où est engagé notre imaginaire collectif, fait d'oublis et de mémoires à fleur de peau. Chartreux nous indique que la mémoire, ce n'est pas simple...

Ses textes sont le commentaire subtil ou délirant d'une réalité historique supposée connue. Il fallait donc introduire dans cette soirée les éléments permettant d'entrer dans cet univers. Nous avons donc mis les textes de Chartreux en relation, alternée ou polyphonique, avec des éléments « d'époque » ; non pour rétablir une illusoire vérité historique ; non pour produire « la juste analyse » ; mais pour accompagner le geste poétique/politique qui est au cœur de cette proposition théâtrale.

Ainsi s'établit plus clairement un des thèmes fondamentaux de notre long travail : le rapport des Français à l'Etat – c'est l'époque où la République devient l'Etat – ou plutôt leur rapport à la politisation. La majoritaire dépolitisation d'avant, pendant, et après Vichy, abandonne les esprits à la parole qui vient d'en haut. L'Etat « moderne » **parle dans le poste** (et bientôt dans toute sorte d'appareils), et il insiste dans les têtes.

La parole pétique tente ici de mettre un grain de sable dans la machine.

Jean-Pierre Vincent



Bernard Chartreux

Né le 19 avril 1942 à Nancy. Diplôme d'études supérieures de philosophie (1965) Maître auxiliaire toutes catégories pendant trois ans. Comédien-animateur au théâtre pour enfants de la Comédie de Caen pendant deux ans (de 1970 à 1972). Ecrit pendant cette période deux pièces pour enfants : **Le Château dans les champs** et **Les Aventures d'Albert le renard**. **Le Château dans les champs** est présenté à Théâtre Ouvert par le Théâtre de la Reprise au festival d'Avignon 1972. Collaboration au scénario de **Rude journée pour la reine** de René Allio Dramaturge au théâtre de la Reprise pour **Scènes de chasse en Bavière** de Martin Sperr (production TNS) et une seconde version, plus économique et légèrement vieillie du **Château** (Avignon 1973) **Les Aventures d'Albert le renard** est créée par le Théâtre du Gros caillou (Yves Graf-fey) à Caen en avril 1973. Chargé de cours à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris X (Nanterre) en 1973-1974. Collabore à la dramaturgie-mise en scène de **La Tragédie optimiste** de Vichnevsky (Théâtre de l'Espérance, février 1974).

Adaptation française de **L'Infidélité déjouée** de Haydn, pour l'Opéra du Rhin, en mars 1974 (mise en scène : Pierre Strosser).

Troisième version, plus chantante, du **Château**, pour le Théâtre National de Belgique (mise en sc : Robert Gironès).

Dramaturge au Théâtre National de Strasbourg depuis janvier 1975 où il travaille plus particulièrement à **Germinial** (1975), **Le Misanthrope** (janvier 1977) et un spectacle O'Casey (mars 1978). A écrit en collaboration avec Jean Jourdeuil, **Ah Q**, tragédie chinoise, créée par le Théâtre de l'Aquarium (novembre 1975), **Maximilien Robespierre** /tragédie-réverie, créée par le théâtre de Gennevilliers (novembre 1977), **Jean-Jacques Rousseau**, créée au Petit Odéon en 1978.

En 1979, adaptation de **La mort d'Andrea del Sarto, peintre florentin**, d'Alfred de Musset, pour le TNS.

La texte de **Violences à Vichy** vient de paraître chez Stock (coll. Théâtre ouvert).



FIGURES DE LA COLLABORATION

BICHELONNE Jean (Bordeaux 1904 - Hohenlychen 1944)

Polytechnicien (Major des majors, il bat tous les records de points depuis Arago), second à l'École normale supérieure, ingénieur des Mines. Membre avant-guerre de divers cabinets ministériels (Travaux publics, Armement). Secrétaire général pour le Commerce et l'Industrie au cabinet du ministre de la Production industrielle (juillet 40 - avril 42), ministre-secrétaire d'Etat à la Production industrielle (avril 42 - août 44). Bichelonne est un technocrate, un « énarque » avant la lettre, le type même du « jeune cycliste » (par opposition aux « vieux Romains » qui sont la face la plus connue du régime de Vichy. On doit la formule, qui désigne les anciens et les modernes de l'Etat Français, à Henri Moysset, conseiller intime de Pétain). Se réfugie, comme tout le monde, à Sigmaringen (Allemagne). Mal remis d'une triple fracture du genou, il décide d'aller se faire opérer en Prusse Orientale par le panzer-chirurgien Gebhardt. Il meurt mystérieusement, quelques semaines après l'opération. Les nazis lui organisent des funérailles grandioses et macabres avec embaumement, musique légère et projection du film de l'opération.

BONNARD Abel (Poitiers 1883 - Madrid 1968)

Ecrivain et journaliste, académicien français. Auteur d'essais sur **l'Enfance** (1927), **l'Amitié** (1929), il se tourne vers la politique dans sa critique des **Modérés** (1937). Membre, avant la guerre, du Comité France-Allemagne (dont l'initiateur allemand est le futur ambassadeur (sic) du Reich à Paris, Otto Abetz), membre pendant la guerre, du Comité d'honneur du groupe « Collaboration », ministre-secrétaire d'Etat à l'Education Nationale, le digne académicien – la gestapette, dicit Pétain – qui fait la joie de la jeunesse zazoue de Paris, est un collaborationniste convaincu, grand admirateur de la Milice. Se réfugie, comme tout le monde, à Sigmaringen, puis en Espagne. D'abord condamné à mort par contumace, il revient à Paris où la Haute-Cour de justice le condamne à dix ans de bannissement.

DARNAND Joseph (Coligny, Ain 1897 - Fort de Châtillon, Seine 1945)

D'origine modeste. Brillant soldat de 1916 à 1918. Employé puis petit patron dans des entreprises artisanales et commerciales. Membre de l'Action française (Maurras) puis des Croix de Feu (anciens combattants), membre de la Cagoule (organisation terroriste d'extrême-droite) après 1936 puis du PPF (Parti Populaire Français de Jacques Doriot, parti fasciste) jusqu'en 1938. Prisonnier libéré dès 1940, il devient chef de la Légion des Combattants (le mouvement de masse de Pétain à base d'anciens combattants) dans les Alpes-Maritimes. Fondateur et chef du SOL (Service d'Ordre Légionnaire, la « branche militaire » de la Légion des Combattants) en 1942, puis de la Milice de particulièrement sinistre mémoire, en 1943 Officier de la Waffen-SS (août 1943), secrétaire général au Maintien de l'Ordre (janvier 1944), secrétaire d'Etat à l'Intérieur (juin-août 44). Bref, tout pour plaire ; par fidélité au Maréchal dicit l'Interressé. Condamné à mort et exécuté en 1945.

DEAT Marcel (Guérgny, Nièvre 1894 - San Vito, Italie 1955)

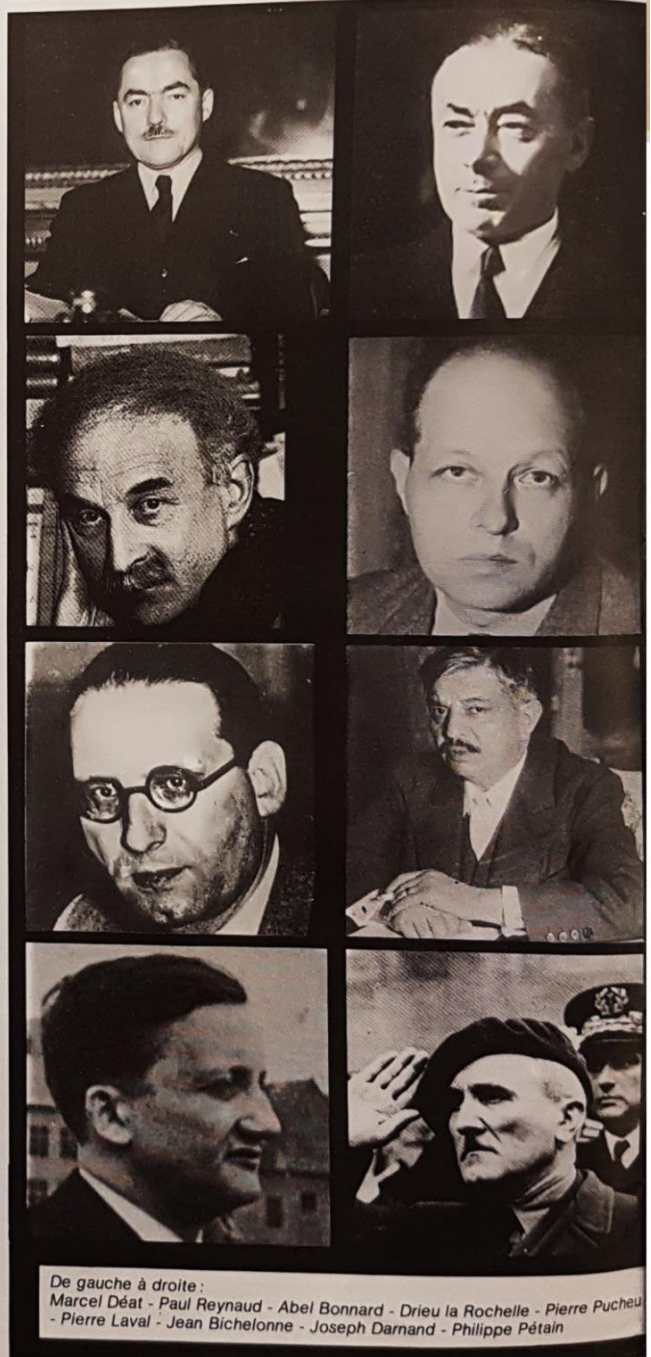
Elève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie. Membre du parti socialiste (1914). Brillant combattant 14-18 (5 citations). Un des leaders de la scission néo-socialiste inspirée par les courants « planistes » et autoritaires. Membre du Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes après le 6 février 1934. Ministre de l'Air (janvier-mai 1936). Réélu député en 39 il se prononce pour une politique de compromis avec l'Allemagne (« Mourir pour Dantzig ? » : article paru dans « l'Oeuvre », journal dont il prendra la direction après 1940). Il fonde en février 1941, après l'échec de sa tentative de créer à Vichy un « Parti unique de la Révolution nationale », le Rassemblement National Populaire (RNP), 1^{er} « parti autorisé » par les Allemands. Collabore à la fondation de la LVF (Légion des Volontaires Français contre le bolchévisme), propose aux Allemands, en septembre 43, un plan de gouvernement intégré à l'ordre euro-

péen (nazi). Nommé secrétaire d'Etat au travail en mars 44, il refuse de siéger à Vichy. Membre de la « Délégation gouvernementale » de De Brinon, organisme croupion qui cherche à prendre la relève d'un Pétain devenu muet, à Sigmaringen. Parvient à échapper aux Alliés en s'enfuyant dans la montagne. Se réfugie dans un couvent italien où il ne tarde pas à

succomber aux appels de la Foi. Meurt pieusement et discrètement en Italie.

DRIEU LA ROCHELLE Pierre (Paris 1893 - Paris 1945)

La figure de Drieu, l'ami d'Aragon et de Malraux, est suffisamment connue pour que l'on puisse se contenter de quelques rappels : 1934 : Premier voyage « révéla-



De gauche à droite :
Marcel Déat - Paul Reynaud - Abel Bonnard - Drieu la Rochelle - Pierre Pucheu
- Pierre Laval - Jean Bichelonne - Joseph Darnand - Philippe Pétain

teur » en Allemagne avec Bertrand de Jouvenel, avec lequel il lance un hebdomadaire éphémère, « *La lutte des jeunes* ». 1935 : s'engageant aux côtés du PPF il écrit « *Avec Doriot* ». 1940 : il accepte d'être nommé directeur-gérant de la NRF, en remplacement de Jean Paulhan, sous contrôle allemand. 1941 : « *Ne plus attendre* »,

« *Notes pour comprendre le siècle* ». Drieu siège au sommet de l'intelligentsia pro-nazie, le nazisme est une « révolution du corps », un « socialisme viril », seul héritier digne de ce « Christ des cathédrales, le grand Dieu blanc et viril », la nouvelle foi d'un nouveau Moyen-Age. 1944 : il se « rallie » au communisme, dans sa version conqué-

rante et stalinienne, en quoi il voit la victoire des forces vives du fascisme. Il se suicide pour de bon en 1945.

LAVAL Pierre (Chatelon, Puy-de-Dôme 1883 - Fresnes 1945)

Fils d'artisan-aubergiste. Licencié en sciences naturelles puis en droit. Avocat à Paris. Inscrit au Parti socialiste en 1903 (tendance blanquiste). Député socialiste de Paris en 1914, membre de la tendance pacifiste de la SFIO en 1917-18. Maire d'Aubervilliers. En 1924 il est député « socialiste indépendant ». Disciple de Briand. Plusieurs fois ministres, deux fois Président du Conseil, il signe des traités avec Staline et Mussolini avant d'être remercié par le Front Populaire. Propriétaire ou principal actionnaire, entre autres, de « *Radio-Lyon* » et du « *Moniteur du Puy-de-Dôme* », il est aussi le nouveau chatelain de Chateldon et il roule, en parlant, un r sur trois. Ministre d'Etat, vice-président du Conseil (23 juin-13 décembre 1940), c'est lui qui obtient de l'Assemblée nationale qu'elle se saborde sans gloire sur les planches du casino de Vichy. Chassé du pouvoir par une révolution de pension de famille, il revient à Vichy, comme chef de gouvernement, en avril 1942. Il lui faudra encore deux ans pour s'apercevoir qu'il n'est qu'une douteuse marionnette entre les mains des nazis. Réfugié à Sigmaringen puis en Espagne, il est condamné à mort après la Libération et exécuté le 9 octobre, après une tentative de suicide dans sa cellule.

LEBRUN Albert

Le dernier Président de la III^e République (élu en 1932, réélu en 1939). Il est, en juin 40, de la folle équipée qui conduit tout le personnel politique de Paris à Vichy en passant par les châteaux de la Loire, Bordeaux, le Massif Central. En juillet il est poliment mais fermement remercié par Pétain. Déporté par les Allemands en 44-45, Lebrun, après la Libération, écrit à de Gaulle : « Puisque Vichy est supprimé, la République existe et mon mandat n'expire qu'en 1946 ». Il n'obtient pas de réponse.

MENETREL Bernard

Fils d'un médecin militaire ami de Pétain. Maurassien convaincu. Il succède à son père comme médecin personnel de l'illustre Vieillard. Chef de son secrétariat particulier, il joue avec délectation auprès de ce dernier le rôle, non négligeable, d'éminence grise.

PÉTAIN Henri-Philippe-Bénoni-Omer-Joseph (Cauchy-à-la-Tour, Pas-de-Calais 1856 - Ile d'Yeu 1951)

En son temps le plus vieux prisonnier politique du monde. On rapporte que son fantôme hante toujours l'ossuaire de Douaumont. A 24 mois près, il est l'exact contemporain de Rimbaud.

PUCHEU Pierre (Beaumont-sur-Oise 1899 - Hussein Dey, Algérie 1944)

Elève de l'Ecole normale supérieure, il choisit les « affaires » : directeur de la firme Japy, directeur du service d'exportation du Comptoir sidérurgique, il est lié au Comité des Forges, c'est une autre belle figure de « jeune cycliste ». Membre du PPF (1936-38), secrétaire d'Etat à la Production industrielle (février-juillet 1941), secrétaire d'Etat puis ministre de l'Intérieur (juillet 41-avril 42) son nom est, entre autres, lié à l'exécution des otages de Chateaubriant. En 1941 il co-signe, avec quelques autres cyclistes un « *Plan pour un ordre nouveau en France* » qui vise à l'intégration de la France dans la construction européen-nazie. Après un échange de lettres avec le général Giraud (le rival américanoïde de de Gaulle) il gagne Alger en mai 43. L'épingle toutefois se casse avant qu'il ait eu le temps de la retirer du jeu. Arrêté et condamné à mort, il est exécuté à Alger le 20 mars 1944.

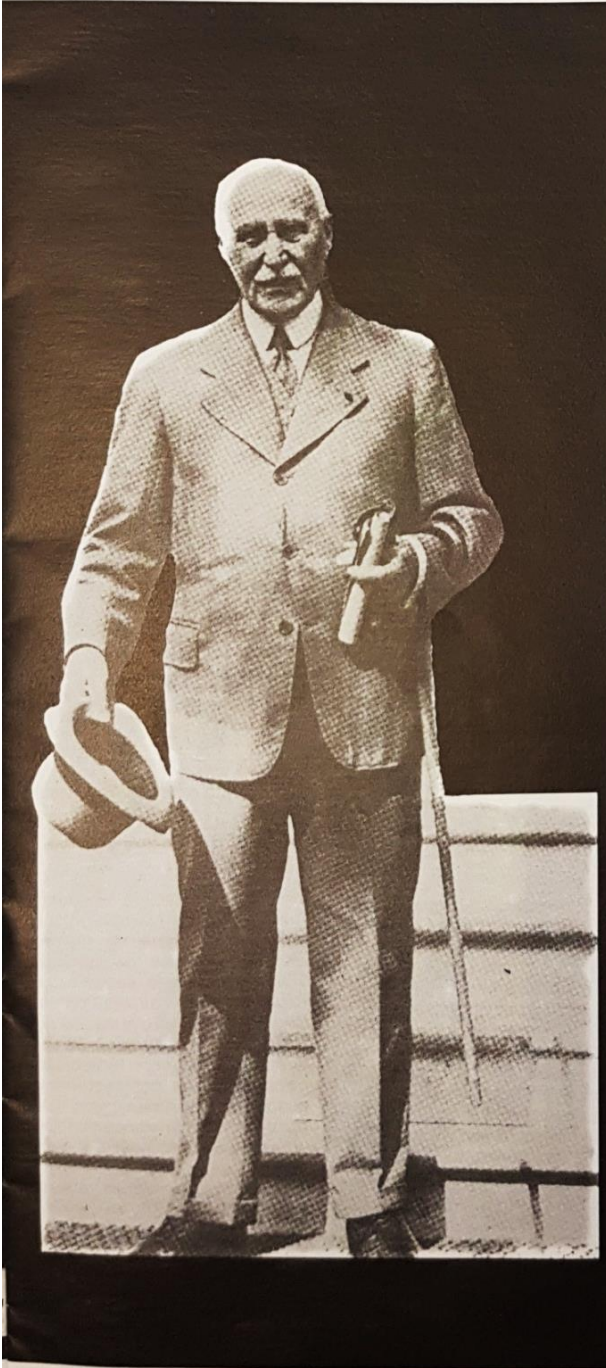
REYNAUD Paul (Barcelonnette 1878 - Paris 1966)

Entré dans le cabinet Daladier (avril 1938) comme garde des Sceaux puis ministre des Finances, il est rappelé à la présidence du Conseil en mars 1940. Pour enrayer la débâcle il remplace un généralissime (Gamelin) par un autre (Weygand dont toute la glorieuse action consistera à pousser le gouvernement à demander l'armistice pour éviter à la glorieuse armée française la honte d'une capitulation. Merci pour elle) et fait appel, après invocation de la cathédrale Notre-Dame de Paris à Saint Michel Archange et Jeanne d'Arc réunis, à cet autre demi-dieu, le Maréchal. Favorable à la poursuite de la guerre, Reynaud est mis en minorité par son cabinet. Il démissionne puis sort de la route avec sa voiture. Le pansement qui orne alors son chef ne l'empêchera pas d'être interné puis jugé par Vichy. Sa carrière politique reprendra à la Libération.

RIMBAUD Jean-Nicolas-Arthur (1854 - 1891)

N'a évidemment rien à voir avec les sus-nommés. On retiendra simplement qu'à 24 mois près il est l'exact contemporain de Pétain.

B.C.



ITINERAIRES

par Henry Rouso

Pour les besoins de la dramaturgie, nous avons esquissé plusieurs itinéraires-types suivis par des personnages importants ou anonymes, des années vingt aux années quarante. Construits comme des collages, ils n'ont pas la prétention de reconstituer la complexité des situations, ni la diversité des trajectoires individuelles ou collectives. Notre désir est de stimuler la mémoire en proposant des « silhouettes historiques », images fugitives où chacun reconnaîtra (peut-être) tel ou tel élément. Nous ne donnons ici que deux exemples. Le cas échéant, les modèles originaux sont précisés à la fin.

UN TECHNOCRATE

Définition : Technicien ou expert nommé à un poste de responsabilité politique en raison de ses compétences plus que de sa couleur politique. Elitiste, souvent opportuniste, il fait preuve d'une grande souplesse sur le plan idéologique. Il fait une entrée de force dans le gouvernement de Vichy dès 1940 et surtout en 1941.

JEUNESSE ETUDES

Il est né avec le siècle. Il aura une belle quarantaine au début de l'Occupation. Comme la plupart de ses semblables, il est issu de la moyenne ou grande bourgeoisie et n'appartient pas de naissance aux grandes féodalités politiques ou financières. Son profil social est déterminé par les études et surtout le corps particulier qu'il intègre. Le technocrate de 1940 est le fruit de la mobilité sociale qui semble se développer à partir des années vingt.

Pour sa formation, il hésite entre *Centrale* et les *Mines*, s'il est attiré par le métier d'ingénieur de l'Etat. Il connaît l'importance de ce dernier dans l'appareil économique de l'entre-deux-guerres.

A *Normale Sup*, pépinière des hommes politiques de la III^e République, il préfère sans doute l'*Ecole libre des Sciences politiques*, dont la réputation ne cesse de croître.

Mais plus vraisemblablement, il va choisir *Polytechnique*, l'école des

experts qui fournit de plus en plus de cadres industriels ou politiques. La prestigieuse école devient, vers 1930 un lieu de rencontre privilégié de l'élite technicienne.

Pense-t-il ensuite à l'*Inspection des Finances*, qui va faire sa « percée » sous le gouvernement de Vichy ? C'est probable. Cela lui permettra de prendre contact avec les réalités économiques d'un Etat. Corps fermé s'il en est, ses membres ont le très net sentiment de l'importance nouvelle des décisions de la puissance publique. On pratique l'élitisme... mais pour le bien public.

1929

Il est témoin de l'effondrement du capitalisme dit « libéral ». Les politiciens sont impuissants à résoudre la crise et le sentiment d'avoir un rôle à jouer se renforce. Il se sent attiré par les idéologies nouvelles. Après avoir louché – rapidement – sur le communisme planificateur, il se tourne vers le planisme ; rationalisation économique, réglementation des rapports entre patrons et salariés grâce à l'Etat ou mieux, à la Corporation, sont des thèmes qui l'enchantent. Malgré les incertitudes de ces idées nouvelles, une chose est indubitable : dans un Etat planifié, les techniciens auront à jouer un rôle de premier... plan.

On se réunit beaucoup dans ces milieux. Il fréquente assidûment le

Groupe X-Crise, constitué au sein de *Polytechnique* et regroupant des chefs d'entreprises, des techniciens, des syndicalistes ou des économistes en vue de trouver des solutions globales à la grande crise des années trente. On parle de réduire le temps de travail, de hausser les salaires pour gagner la classe ouvrière, d'un certain Taylor... Bientôt, certains commenceront à se disputer à propos d'un nouvel économiste : John M. Keynes.

Il écrit une fois ou deux dans les *Nouveaux Cahiers de Detoeuf et Barnaud*. Il assiste à une réunion du *Comité Central de l'Organisation Professionnelle*. Sans doute regarde-t-il le fascisme d'un œil intéressé, mais ne franchit pas le

reuve du monde du travail de 1938 à 1940 réprimant les grèves et faisant taire pour un temps ses scrupules sociaux.

En cette année cruciale, son rôle a été décisif. Désormais, il veut tenir sa place au sein des élites dirigeantes du pays.

MUNICH - LE PACTE GERMANO-SOVIETIQUE

Il semble refuser les deux. Il est partisan d'un effort de réarmement. Il estime la guerre inévitable, voire nécessaire. Mais tous, dans son milieu, ne partagent pas son avis : tout dépend du secteur



Jean Luchaire

Rubicon. Sauf peut-être le P.P.F., aucun parti en France ne l'attire réellement.

1936

C'est l'époque de la grande mouvance. Les réformes de structures lui apparaissent tout aussi indispensables que l'ordre social. Il commence à fréquenter les coulisses du pouvoir. Il entre à la direction d'une grande entreprise. Mais dès cette époque, il est pris dans une contradiction : d'une part, il sent la nécessité des réformes sociales ; il cherche à substituer au sein de son entreprise des rapports « contractuels » aux rapports de classe qu'il déplore mais ne nie pas ; il espère que l'Etat jouera convenablement son rôle d'arbitre entre les « partenaires sociaux » et les Accords Matignon l'encouragent dans cette voie. De l'autre, il est lié organiquement au « grand capital », possède des réflexes anticommunistes ; il participe d'ailleurs à la reprise vigou-

industriel dans lequel ils travaillent...

VICHY

Dès 1940, il occupe un poste important dans la nouvelle organisation économique du régime. Entre la centaine de Comités d'Organisation, les sections de Répartition des Matières Premières, la Commission d'Armistice ou, plus simplement, le super-ministère de la Production Industrielle, ce ne sont pas les postes qui manquent. On le présente comme un homme de circonstance dont on utilise les compétences par suite de la pénurie (?) de responsables dont souffre le nouveau régime. En 1941, il parvient au pouvoir dans l'équipe des « jeunes cyclistes » de l'Amiral Darlan.

A l'ombre d'un fossile politique dont la voix lénifiante semble endormir le pays blessé il a conscience d'appartenir à l'armature fondamentale de la « France nou-

velle ». Il pourra même dire, 35 ans plus tard, qu'« en 1940, il préparait l'avenir... »

Il s'active à la tâche. Toutes les conceptions économiques libérales sont balayées à coup de lois et décrets. Son but ? Mettre en place une économie planifiée, renforcer face à la classe ouvrière, un syndicalisme patronal défaillant, réformer les structures de l'industrie française. Bon nombre de ces pro-

jets sont mis en application et survivront au régime (Statistiques, Sociétés Anonymes, contrôle de l'Etat...)

LA COLLABORATION

Tant que l'Allemagne a le vent en poupe, il travaille à l'intégration de la France dans le « bloc continental ». La coopération économique

entre les deux pays, la constitution de sociétés mixtes, la fixation des marchés respectifs pour l'après-guerre vont bon train.

Sans doute est-il d'accord avec certains de ses collègues qui présentent au Führer, en 1941, un *Plan pour un Ordre Nouveau en France* dont le but est de faire entrer, à la faveur du conflit mondial, la France dans l'« ère industrielle »...

Mais après 1942 et surtout Stalingrad, ces espoirs s'effondrent. Il prend alors – discrètement – des contacts avec la Résistance, estimant sans doute que ses idées vont trouver une application plus aisée dans une Europe libérée du joug nazi.

Une certitude : qu'il regarde vers le Reich ou vers les Etats-Unis, notre homme voit loin. Il pense aux vingt années à venir. Il raisonne dans le long terme : à tout prendre, la guerre est du domaine de la conjoncture.

Il sait par ailleurs, que d'autres technocrates, au sein de la Résistance, ceux du *Comité Général d'Etudes*, préparent également des réformes de structures en attendant la Libération. Au fond, pour lui qui se trouve du « mauvais côté », la Collaboration n'est pas une fin, mais un moyen.

VIE QUOTIDIENNE

Il est bien payé, soit par son entreprise soit par l'Etat. Il est donc bien nourri. Il connaît toutes les subtilités du marché noir et, de plus, fréquente par profession, beaucoup d'Allemands.

L'occupant le ménage, surtout dans les débuts. Il peut circuler dans les deux zones et même se rendre en Allemagne. Il travaille énormément, cumulant beaucoup de responsabilités.

Saisit-il vraiment la réalité de son époque ? Bichelonne, ministre de la Production Industrielle, le modèle du technocrate, s'affaire à préparer, seul, une réforme de l'entreprise et de la comptabilité privée... en juillet 1944. Les Alliés sont à quelques kilomètres de la capitale...

Malgré son rôle essentiel, il est craint. En 1941, lui et ses collègues sont victimes d'une véritable cabale dirigée par le journal *L'Oeuvre* de Marcel Déat. On les accuse de faire partie d'une société secrète – la *Synarchie* – dont l'objet est de prendre le pouvoir pour dominer le monde. L'arbre cache la forêt : la technocratie n'est pas encore entrée dans les mœurs et leur présence choque l'« opinion publique » toute prête à voir dans ce phénomène, l'action du Malin.

En 1945, il bénéficie d'un non-lieu comme tous ses homologues. Le nouveau pouvoir a besoin de lui.

A sa manière, il a préparé une nouvelle définition de la politique : on ne choisit pas entre deux sociétés, on choisit un mode de gestion de l'Etat.

Modèles : Jean Bichelonne, François Lehideux, Pierre Pucheu, Paul Marion, etc...

Pierre Pucheu et René Belin à Vichy.



VICHY-FICTIONS

CONVOIS

de Michel Deutsch

CONVOI

Evelyne Didi
Andrée Tainsy
Denise Bonal
Claude Bouchery
Jean Schmitt
Paul Bru
Jean-François Lapalus

Marie
Anne
Marthe
Jean
Pierre
deux policiers

PARTITION

Berangère Bonvoisin,
Claude Bouchery,
Paul Bru,
Jean-François Lapalus,
Guy Naigeon,
Alain Rimoux,
Jean Schmitt,
André Wilms.

Réalisation :	Jean-Pierre Vincent
Dramaturgie :	Paul Guérin, Sylvie Muller
Travail préparatoire :	Daniel Lindenberg, Henry Rousso
Décors :	Jean-Paul Chambas avec Jean Haas
Costumes :	Claudie Gastine
Eclairages :	Jean-Pierre Vincent, Edgar Ernst
Bande sonore :	Raymond Burger
Sculptures :	Alfred Frank
Perruques :	Ken Lintott
Maquillages :	Jean-Paul Dupin
Régie générale :	Jean Jacquemond
Assistant de production :	Noureddine El Ati
Administrateur de la tournée :	Paul Bru
Collaboration générale :	Jacques Blanc

Accessoires :	Dominique Jouanne
Régie-son :	Raymond Burger, Michel Maurer
Régie-lumière :	Edgar Ernst, Roland Heintzelmann
Chef-machiniste :	Henri Geiskopf
Machiniste :	Alain Jacquemart
Chauffeur-machiniste :	André Riemer
Habilleuse :	Nicole Galerne

Les décors et les costumes ont été réalisés par les ateliers du TNS.

La première représentation de CONVOI a eu lieu le 9 mars 1980 à Strasbourg, celle de PARTITION le 23 octobre 1980 à Nanterre.

CONVOIS

MODE D'EMPLOI

Cette soirée doit son titre générique à une pièce de Michel Deutsch : *Convoi*. Il a adjoint à cette pièce un texte « polyphonique » intitulé *Partition*. L'ensemble de ces deux textes se donne pour but, dans une sensibilité différente de celle de la première soirée, de constituer ce « théâtre-fléuve » où se charrie la mémoire de Vichy.

Même si *Convoi* est à proprement parler une « pièce de théâtre », Michel Deutsch a tenté ici de ne pas laisser le sujet (Vichy) se resserrer dans une action dramatique, s'incarner dans des personnages qui épuiserait à eux seuls ce sujet. C'est de *notre mémoire à tous*, ou de nos oublis, qu'il y va. Les « personnages » de Deutsch sont traversés par l'histoire. Facile à dire. Comment ? L'histoire les traverse comme un coup de vent, avec ses vides. Elle ne les remplit pas. Ils ne parviennent pas à la retenir. Les mots, véhicules de cette histoire, leur entrent d'un côté pour sortir de l'autre, comme on dit. Et leurs silences sont aussi parlants que leurs discours.

On peut parler ici de « théâtre du quotidien », à *condition* de poser comme principe que le quotidien est là pour *fragiliser le théâtre*, non pour être la nouvelle mode qui installe le théâtre dans un fauteuil de grand-père. Le quotidien est si mince et si opaque qu'il ne peut qu'inquiéter le ronron de l'action théâtrale traditionnelle.

Ainsi, tout comme Bernard Chartreux, Michel Deutsch essaie de profiter de ce sujet énorme (à tous les sens du terme) pour chercher de nouvelles voies (ou voix) pour le théâtre. Ce n'est pas seulement un *contenu* qui est travaillé ici ; la *forme* dramatique y fait l'objet d'un travail qui veut inscrire une *politique* dans cette forme-même. Il ne s'agit pas seulement de parler de notre époque ; il faut trouver comment *elle* parle au théâtre.

Ceci pourra être encore plus sensible dans *Partition* qui, comme son nom l'indique, cherche à relancer l'écoute théâtrale sur un mode plus musical. Entrecroisement de plusieurs voix qui, d'une façon ou d'une autre, parlent de Vichy, de l'histoire de France, de l'histoire de chacun de nous avec la France, avec notre univers.

Si dans *Convoi* il s'agissait de personnes et de leurs trajets dans la tourmente, on aura affaire dans *Partition* à des faits, à des choses, à des noms, en somme à la « mise en voix » d'une époque dans une polyphonie bruissante. Voici ce qu'elle nous dit : « Vichy » s'est ainsi passé, approximativement, 10 milliards et 1940 années après l'origine de l'Univers et parmi une espèce dotée d'un corps, d'une langue et capable de constituer des archives.

Convoi et *Partition* sont réunis sous le titre générique de *Convois*. Voilà un mot qui, à sa manière, parcourt tout notre siècle : siècle des déportés, des déplacés, des battus à mort, individuellement ou par peuples entiers, exodes et exils de masse. Comment vivre à côté de ces mots ? Comment se forger les pensées qui résistent efficacement à cette explosion de l'inhumanité scientifique ?

Jean-Pierre VINCENT

Michel Deutsch

Né en 1948 à Strasbourg. Etudes d'histoire de l'art et de sociologie à Strasbourg et Heidelberg.

Travaille ensuite à Paris – en tant que dramaturge du Théâtre de la Reprise, notamment (Avignon : *Ruines* à Théâtre ouvert). Avec Michèle Foucher et Jean-Paul Wenzel est en 1973, avec sa pièce *l'Entraînement du champion avant la course*, à l'origine en France de ce qu'on a pu appeler le « théâtre du quotidien ». 1974, Avignon : écriture et mise en scène avec Dominique Muller de *Dimanche* à Théâtre ouvert.

Depuis 1975 fait partie de l'ensemble artistique du Théâtre National de Strasbourg. Collabore, en tant que dramaturge, à plusieurs spectacles de Jean-Pierre Vincent (adaptation de *Germinal*...) qui a réalisé *la Bonne Vie* au centre Pompidou.

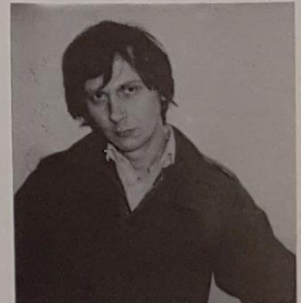
Met en scène avec Philippe Lacoue-Labarthe, au TNS, *l'Antigone* de Hölderlin (1978 et 1979).

Son théâtre (régulièrement joué en France et en Belgique) a été traduit et joué en américain (New York), en italien, en néerlandais et en portugais.

Essais critiques et poésie dans différentes revues.

Bibliographie

- *Dimanche et Ruines* (Stock, coll. Théâtre ouvert 1974)
- *La Bonne vie et L'Entraînement du champion avant la course* (Stock, coll. Théâtre ouvert 1975)
- *Germinal, projet sur un roman* (en collaboration, Christian Bourgois éditeur)
- *Misère de la littérature* (en collaboration, Christian Bourgois, coll. Première livraison 1978)
- *Essais de dramaturgie sur le Misanthrope*, (en collaboration, édition Galilée 1977)
- *Haine de la poésie* (en collaboration, Christian Bourgois éditeur, coll. Première livraison 1979)
- *Le Chanteur suivi de l'Amour du théâtre*, (Christian Bourgois éd., coll. Première livraison 1979)
- *Indes* (Seghers 1980)
- *Convoi* (Stock, coll. Théâtre ouvert)



A paraître :

- *Etudes de ciel avec turbulence*. (Christian Bourgois éd. coll., Première livraison)
- *L'Alsace en hiver*

SPECTACLES A VICHY

par Paul Guérin

Vichy, Sigmaringen : quelles qu'aient été les raisons techniques et militaires qui dictèrent le choix de tels lieux, le sentiment n'en demeure pas moins que « ça ne se passe pas à la bonne place ». Vichy : une ville de luxe devient la capitale d'une France livrée à l'austérité de l'Occupation et de la Révolution Nationale. Sigmaringen : un château en terre étrangère aura été la résidence d'un gouvernement officiel français en grève plutôt qu'en exil.

La célèbre rencontre de Pétain et Hitler dans une petite gare du Loir-et-Cher manifeste encore cette bizarrerie, si consubstantielle au régime de Vichy qu'elle en finit par devenir significative.

C'est en effet dans un théâtre, celui du Casino de Vichy, que la Chambre du Front Populaire, votant les pleins pouvoirs au Maréchal, mit fin, pour un temps, à la représentation parlementaire et céda la place à un régime pour lequel la dimension spectaculaire tint une place essentielle, aussi bien comme limite que comme ressort de son efficacité.

Avant que la hantise de la guerre ne soit à l'ordre du jour, une certaine mode littéraire et journalistique nous a montré les images de ces Français qui, avec les maigres moyens et le ridicule du colonisé, s'inspiraient diversement des cérémonies, gestes, uniformes et insignes en usage dans les fascismes voisins.

Mais l'exotisme et la brièveté, finalement rassurants pour nous, de ces phénomènes, cachaient et bordaient un spectaculaire plus profond auquel Pétain avait convié depuis longtemps tous les Français en ces termes :

« Nous avons à restaurer la France. Montrez la au monde qui l'observe, à l'adversaire qui l'occupe, dans tout son calme, tout son labeur et toute sa dignité ».

(Discours du 25 juin 1940)

Dans une Europe et bientôt un monde en guerre, ce pays fut mobilisé avec toutes ses ressources dont une grande partie, était prélevée par l'occupant pour soutenir son effort de guerre pour donner (et surtout se donner à lui-

même) le grand spectacle de la paix, tant civile que militaire.

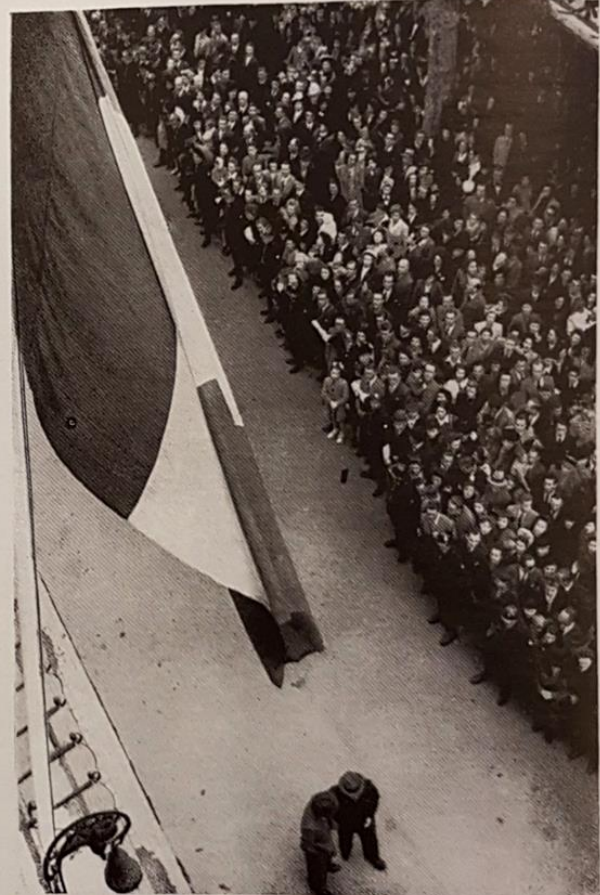
La débrouillardise et la rationalisation patronale ou bureaucratique rivalisèrent d'ingéniosité dans le domaine économique tandis que les premiers appels à en finir avec une politique « politicarde », responsable des divisions, donc de la défaite, célébraient déjà un patriotisme mental, nécessaire à l'adaptation au nouvel ordre du monde, avec le moyen de communication moderne qu'était la radio.

Des gestes...

Toutefois, les technologies ne suffisent pas davantage que les cérémonies pour cerner la modernité de cette réduction de la politique au spectacle. La défaite militaire sur le continent avait rendu manifeste le glissement de la France, malgré son Empire, dans les rangs des nations « de second ordre ». La signature d'un armistice neutralisait sa puissance militaire sur la scène mondiale, morcelait son territoire, instaurait des séparations durables entre ses habitants et plaçait l'activité de son gouvernement sous le contrôle méfiant de l'occupant. Il n'en fallait pas plus pour que toute décision, toute action – fût-elle de portée réduite – prenne immédiatement et fatalement valeur de geste pouvant revêtir diverses significations. Gestes diplomatiques d'apaisement et de bonne volonté collaborative à l'égard du Reich, d'intimidation et d'autorité envers l'Italie et surtout l'Angleterre ; gestes d'autorité et d'amour à l'égard des Français visant à produire, en dépit des évidences et des circonstances, des sentiments d'unité et de permanence nationales.

De telles conditions fournissaient aux organes d'information et à l'esprit public une matière inépuisable à répétitions, commentaires, jugements et contradictions. Le sens critique ou la nécessité de se justifier n'hésitèrent pas à voir dans ces gestes de divers sens des signes de « double jeu ».

Comme toute revue militaire ou « à grand spectacle », celle-ci avait sa vedette dont le rôle et la présence, même brève ou loin-



Mai 1944 : Pétain quitte Vichy pour son voyage forcé à Rambouillet.

taine, remplissaient une fonction indispensable à la « tenue » de l'ensemble.

A l'aube des « mass media », Pétain est un corps de masses : les membres de la Légion Française des Combattants ont pour mission d'être « les yeux et les oreilles du Maréchal ». Après l'Art ou le Crime, la Politique tient avec lui son « étoile » promise à l'amour et à la haine, exhibée selon toute la déclinaison de la présence : en effigie, en chair et en os, de près ou de loin, de vive voix ou par paroles rapportées, prêtées.

Ce corps glorieux est moins né de la chair que de l'histoire, d'où le soin à apporter à sa consistance fabuleuse, à la limite du vivant : sa

surdité, ses « absences », n'en réduisaient pas la fonction. Du corps et du nom (le hasardeux par excellence) du chef, les particularités physiques et étymologiques étaient désignées comme preuve de son existence humaine et raisons de l'aimer-ensemble même hors de son exhibition cérémonielle ou familière, proche parfois de l'apparition miraculeuse (1).

L'usage politique de ce corps nouveau faisait de toute cérémonie, une revue, à l'occasion de laquelle était donné à voir par le relais de son œil (fût-il clos dans une somnolence sûrement approbatrice) ce qui restait à aimer-ensemble : tout particulièrement la Jeunesse et la France profonde ou disciplinée.

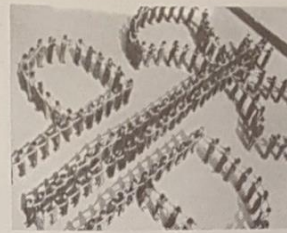
... aux grimaces

Cette mise en spectacle de la paix aurait pu sembler en bonne voie de réussite à la vue de certains signes.

Le Théâtre de Vichy avait, en août 1941, retrouvé son usage normal : pendant que l'armée allemande

(dans laquelle quelques Français de la L.V.F. faisaient de la figuration) envahissait la Russie, on y donnait, curieusement, l'opéra de Moussorgsky : *Boris Godounov* (2).

C'est pourtant lors de l'entracte d'une de ces représentations que Pétain prononça, le 12, le discours



dit « du Vent Mauvais ». A l'expression de son mécontentement en face du malaise français succédait l'annonce d'une série de mesures d'allure dictatoriale.

Pendant quelque temps, la fiction de la paix avait, par le nombre et l'ambiguïté de ses gestes, entretenu, chez ses artisans même, un

certain degré d'illusion. On eût dit les ermites au désert des « Tentations » de l'ancienne peinture, ces êtres jeûnant, exposés à un grand nombre de choses, à un ordre qui les dépasse et les menace, posant l'énigme de savoir s'ils étaient réellement témoins, auteurs, victimes ou complices de tout ce qui occupait l'espace alentour...

Mais, l'illusion décroissant avec l'incertitude croissante d'une paix globale prochaine, ce spectacle tragiquement burlesque présente chaque jour davantage l'image d'un corps exécutant des gestes contraints et forcés, trouvant parfois dans son fonds intime de quoi en devancer l'ordre, des gestes le frappant lui même jusqu'à l'auto-mutilation, (3) alors qu'ils visaient initialement à en produire et manifester la consistance et l'intégrité. Le « bide » du procès de Riom en est un assez bon exemple.

La comparaison avec un spectacle devra s'éclipser derrière la réalité indigne et criminelle que ce dernier n'a pu ni couvrir ni empêcher.

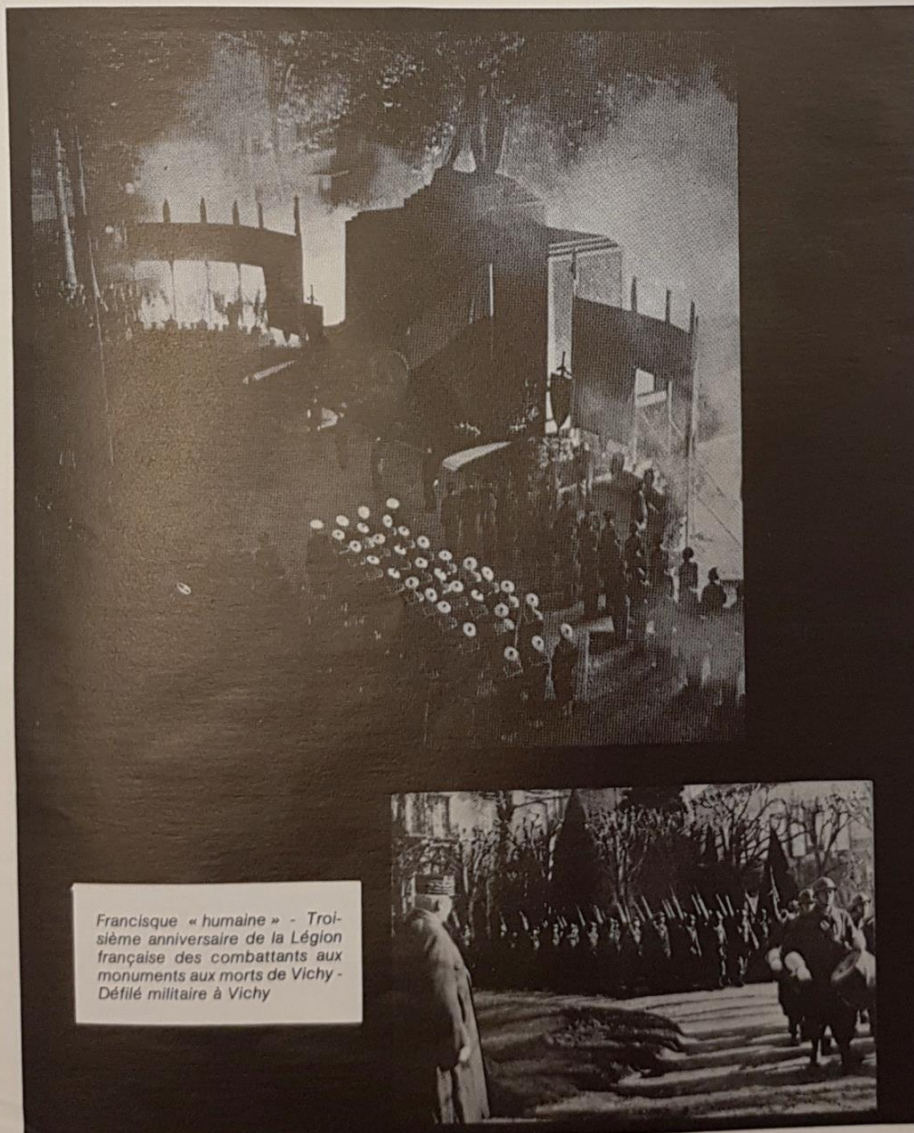
Il faudra attendre le matin du 20 août 1944, à l'Hôtel du Parc, pour pouvoir de nouveau en faire correctement et décent usage. C'est à l'ingéniosité de son réalisateur, le Ministre suisse Walter Stucki, que ce dernier « spectacle à Vichy » devra présenter pour notre propos toutes les qualités d'une épure.

Il s'agissait d'organiser, sous le chantage au bombardement de Vichy (gracieusement limité à l'artillerie de terre !) la simulation et la réalité de l'enlèvement de Pétain, de concert avec les autorités allemandes et françaises, de telle façon que, sans effusion de sang (culasses bloquées de part et d'autre), il soit possible de témoigner, communiquer et faire croire à une résistance de la part du gouvernement français. Même si le cours de l'Histoire en rendit l'effet inutile, l'opération fut, néanmoins un succès total.

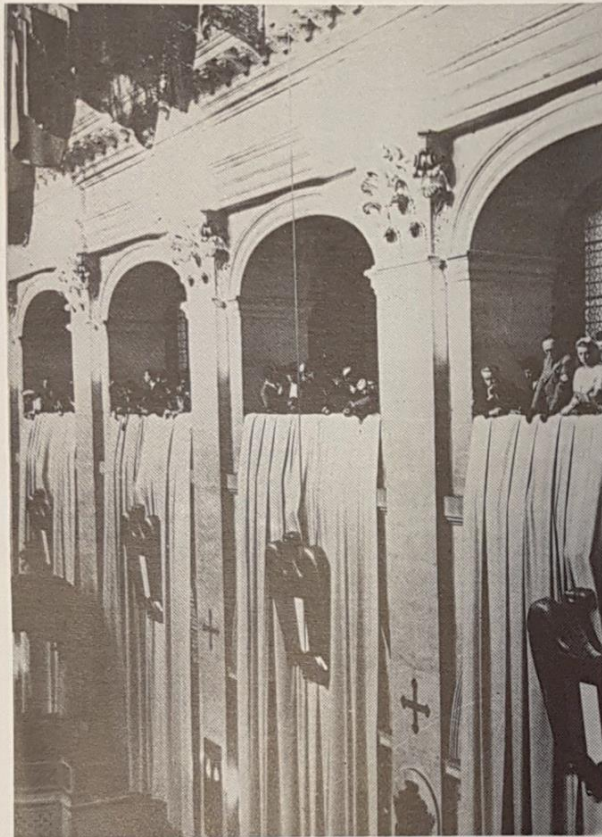
(1) : pour ceci et l'analyse du discours pétainiste : Gérard Miller : *Les Pousse-au-jour du Maréchal Pétain*, Le Seuil, 1975.

(2) : Yves Durand : *Vichy 1940-1944* ; Bordas, 1972.

(3) : notamment les « épurations », touchant juifs, francs-maçons, communistes, en vue de la « francisation »... de la France.



Francisque « humaine » - Troisième anniversaire de la Légion française des combattants aux monuments aux morts de Vichy - Défilé militaire à Vichy



Messe pour la Légion des volontaires français à Saint Louis des Invalides.

Rien n'y manque : la bizarrerie du lieu ; l'impuissance et l'absence de volonté à modifier le cours des choses ; le soin mis à faire un geste « pour la galerie », énigmatique, dont la compréhension exige une sorte d'acte de foi (la base pour Pétain du sentiment national) ; le souci d'épargner dans l'immédiat des vies humaines et surtout de manifester, jusqu'au saut du lit, la dignité de la figure du chef :

« Le général von Neubronn se serait profondément incliné et aurait déclaré : « Vous savez, Monsieur le Maréchal, quelle lourde mission m'amène à vous ». Pétain aurait fait un signe de tête en disant : « En effet, je sais que je suis votre prisonnier » et avec une légère ironie : « Vous me permettez quand même de m'habiller ? ». Neubronn se retira alors et attendit avec nous tous dans un profond silence » (4).

La veille au soir, le Théâtre de Vichy donnait une pièce qui avait justement pour titre : *Liberté provisoire*.

D'être né en un tel lieu, cet Etat Français en aura reçu et gardé pendant toute sa durée une marque indélébile (5).

Une sorte d'impératif spectaculaire aura régné : depuis le grand spectacle utopique d'une France en paix, improvisant sous un régime sévère cette parade à un monde ravagé par une guerre qui, sous ses formes civile et militaire, se refusa à l'épargner ; jusqu'à cette dernière scène dans la chambre d'hôtel du Maréchal : elle évoque irrésistiblement une scène de constat d'adultère (même si « la grande dame France » s'était sauvée à temps avec un autre...) digne du théâtre de boulevard.

Comme si, d'être mis en abyme plutôt qu'en reflet, le théâtre, métaphore ou appareil, s'entêtait à projeter sur les grands spectacles administrés lors des « gouvernements à vue » une lumière imprévue...

Paul Guérin

(4) : Walter Stucki : *La fin du régime de Vichy*, La Baconnière, Neuchâtel, 1947.

(5) : Cette dimension spectaculaire a pu, dans une certaine mesure, convenir à l'intense activité d'oubli (comme il en va d'un cauchemar suivi d'un brusque réveil) dont cette époque fut l'objet pendant longtemps ; tout autant qu'à l'actuel commerce florissant (innocent ?) de ses images.

... COMME DE L'AN QUARANTE ?

par Daniel Lindenberg

Comment comprendre le discours du pouvoir vichyste ? En le prenant à la lettre. Que dit, jour après jour, le vieux Maréchal, que disent ses fidèles et ses disciples ? Qu'il fait, qu'ils font la Révolution Nationale. Ironiser après coup n'est pas d'un grand secours (dans le genre : des réacs, au service de l'étranger, elle est belle, elle avait bonne mine, leur « révolution » « nationale »). Soyons équitables. Si le XX^e siècle a mis le mot « révolution » à toutes les sauces, ce n'est pas la faute à Pétain. Le malheureux vieillard a pris ce qu'il a trouvé où il pouvait le trouver.

Après tout, avant 1940, il y a eu en tout et pour tout une révolution « prolétarienne » qui s'est donnée pour telle ; mais des révolutions nationales, déclinées dans tous les idiomes de l'Europe, il y en a à la pelle, de Rome à Berlin, de Budapest à Lisbonne. Des révolutions conservatrices, des révolutions - restaurations selon qu'on les théorise sur les bords de la Spree ou sur ceux du Tibre, dont le noyau invariant reste en tous les cas une volonté de retour aux principes, à la Tradition, contre tous les facteurs dissolvants. Et l'exaltation de la Nation, parce que la Nation est posée (tout comme la classe dans le discours marxiste) comme la seule réalité dans un univers de mensonges et de faux-semblants.

L'archaïsme et l'imagination au pouvoir

Comme tout révolutionnaire, le révolutionnaire « national » est persuadé qu'il divulgue de terribles et explosifs secrets sur ce qu'il en a été, longtemps avant lui, de l'histoire et de la politique. « Il disait la vérité, ils l'ont tué ». Cette phrase qui s'étala sur tous les murs de France après l'exécution de Philippe Henriot résume Vichy par lui-même. La vérité : l'occupation de la France... par les juifs, l'asservissement à leurs compli-

ces anglais, l'imposition par la ruse et la corruption d'institutions de mort (la démocratie parlementaire, la lutte des classes, la laïcité et tutti quanti) étrangères au génie national. Ils l'ont tué : quand l'occupant avec ses « collabos » francs-maçons, bolcheviques, est démasqué, il ne lui reste plus que l'arme de la Terreur. Heureusement les révolutionnaires ne sont pas seuls. L'Europe Nouvelle et sa mystique, c'est l'internationalisme des révolutions nationales. Aucune contradiction logique, puisqu'il y a des nations authentiques et puis des groupes humains qui ne méritent pas ce nom, qui sont nés pour servir. Après tout la grande fierté de Vichy, dont la souveraineté ne s'exerce que sur une part amoindrie de la métropole, c'est de garder l'Empire intact.

Impossible donc de réduire le discours de Vichy – et la pratique dont il rend compte comme toute sans distorsions insupportables – au passéisme et au masochisme. Non pas que ces éléments n'existent pas, bien sûr. Mais battre sa coulpe et rêver à l'ancienne France pastorale ne sont que des moments d'une nouvelle donne qui n'exclut nullement les éléments utopiques, offensifs et modernistes. Si jamais l'imagination fut au pouvoir, en haut, ce fut bien à ce moment-là. « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques »... Mais tomber dans le symétrique du point de vue commun sur Vichy, penser que l'archaïsme affiché n'a été qu'un leurre, quelle erreur !

Vichy n'a pas inventé de toutes pièces la « France profonde ». Celle-ci existe réellement, sous l'enveloppe un peu factice de la République radicale et franc-maçonne, un régime qui déniait au fond que la Réforme, le jansénisme et la Constitution civile du clergé aient jamais été vancus historiquement. On ne peut considérer les images pieuses qui ont fleuri alors, mettant le Maréchal sur le même pied, non seulement que la Pucelle, mais encore que le Christ lui-même, comme de purs

Pétain en Gascogne - Anniversaire de la Légion des combattants sur le plateau de Gergovie : le représentant du Berry apporte un mouton au Maréchal.

témoignages de la servilité et de la bêtise humaines. Le Maréchal, c'est d'abord évidemment ce Paysan absolu porté aux sommets, incarnant merveilleusement pour lui-même ce « sac de pommes de terre » dont Marx avait pourtant dit qu'il ne pourrait jamais avoir de volonté ni de représentation indépendante. Tout a déjà été dit depuis longtemps sur le refus quasi-biologique d'une nation terrienne devant le renouvellement possible d'une saignée qui la rayerait de la carte démographique du monde. Le fait que la Grande Guerre ait comporté pour une autre catégorie sociale, grands commis de l'Etat et de l'Industrie écrémés par les Grands Concours, une autre leçon, plus positive, est déjà moins connu. Pourtant comment comprendre la généalogie de l'« impératif industriel », de l'utopie technocratique qui a façonné largement notre France contemporaine sans tenir compte de la nostalgie entretenue par les intellectuels de la Production pour le dirigisme de guerre ? Le rêve saint-simonien est bien passé alors sur une classe administrative ou « managériale » enfin débarrassée (la véritable « divine surprise », la voilà !) des mesqui-



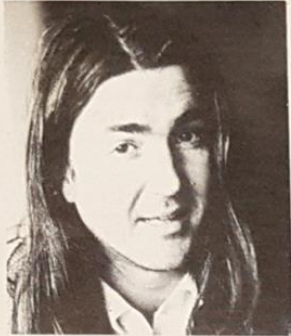
nes pesanteurs parlementaires, mais ce rêve n'étant pas communicable à la masse-force de travail, il ne nous en reste que le mythe balzacien de la Synarchie. Par contre, qu'est-ce qui pouvait mieux marcher que le veil imaginaire catholique, durci par un siècle et demi de « désétablissement », de marche zigzagante de l'Eglise à côté des pompes de l'Etat, si on réussissait à brancher cet imaginaire – dont l'efficace, comme toujours, transcende bien évidemment les limites de la communauté des baptisés – sur les circuits de la mise à jour capitaliste-étatique-européenne du cher et vieux pays.

L'esprit et les méthodes au scoutisme

Sans revenir sur les aspects proprement économiques (il y aurait pourtant une foule de choses à rappeler sur la naissance de notions aussi familières que celles de « cadres » de « concertation », à partir de la militance catholique sociale d'avant-guerre, des mouvements d'ingénieurs chrétiens, etc...) rien ne saurait mieux illustrer le champ ouvert à la réflexion par une telle hypothèse que l'histoire des rapports entre l'Etat français d'une part, et les nouveaux fétiches que deviennent, dès lors, la Jeunesse, la Culture. Que les appareils idéologiques qui ont fait notre horizon d'aujourd'hui dans les domaines de la presse, de l'édition, de l'action culturelle, de l'enseignement supérieur, des médias audio-visuels d'aujourd'hui soient issus pour une grande part, une part hégémonique, de l'application de l'esprit et des méthodes du scoutisme aux problèmes de la conquête de l'opinion, voilà une assertion qui semble avoir tout du canular ! Et pourtant...

Et pourtant il suffit d'examiner les archives des chantiers de Jeunesse, du Mouvement des Compagnons, de Jeune France, etc... pour se convaincre qu'il s'est passé quelque chose comme la matérialisation d'une utopie née autour des feux de camps, unissant un généreux romantisme anti-ville, anti-magouille aux besoins d'une mobilisation de la jeunesse dépassant le cadre étroit du couple Famille-Ecole. On sait que tout le processus a dérapé, qu'il a échappé pour la plus grande part à la Collaboration (La Révolution Nationale était « vendable » à la jeunesse, la collaboration l'était beaucoup moins...) et qu'il a nourri tout autant la Résistance et par-delà la « contre-culture » d'après 68. Bien creusé, vieille taupe...

Daniel Lindenberg

Jean-Paul CHAMBAS

Né en 1947 à Vic-Fezensac (Gers).

Principales expositions :

- 1973 : Galerie Einaudi : *Rimbaud*.
 1974 : Galerie Schubert, Milan.
 1975 : Galerie du Rhinocéros : *A propos de Burroughs*.
 1976 : Galerie Krief-Raymond : *Les petites filles de Lewis Carol et les autres*.
 1977 : Galerie La Main bleue, Strasbourg.
 1978 : Galerie Krief-Raymond : *Théâtre et portrait*.
 1979 : Galerie Krief-Raymond : *Retour d'Egypte*.

Expositions collectives : *Topino Lebrun et ses amis* (Centre Georges Pompidou) - Mythologies quotidiennes et *Tendances de l'art actuel* (ARC II).

Décors :

- 1976 : *Dimanche* de Michel Deutsch, mise en scène de Dominique Muller (TNS)
 1976/77 : *Le Misanthrope* de Molière, mise en scène de Jean-Pierre Vincent.
 1978 : *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*, de Peter Handke, mise en scène de Claude Régy (Théâtre des Amandiers, Nanterre)
 1979 : *La mort d'Andrea del Sarto, peintre florentin*

par Alfred de Musset (TNS)

1980 : *Vichy-Fictions*.

Claudie GASTINE

Travaille comme assistante de la décoratrice Lila de Nobili en 1963 et 1964.

Création de costumes de théâtre :

- Avec le metteur en scène Raymond Rouleau : *Notre petite ville* de Thornton Wilder à l'Épée de bois (1964); *Henri IV* de Piradello à la Comédie-Française (1974).
- Avec la Compagnie T.S.E. (mises en scène d'Alfredo Arias) : *Vingt-quatre heures* au Théâtre national de Chaillot (1975); *Notes et Vierges* au Théâtre Essaion (1976); *Peines de cœur d'une chatte anglaise* au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis (1977); *Etoile du Nord* au Théâtre Montparnasse (1979).



Née à Marseille en 1941.

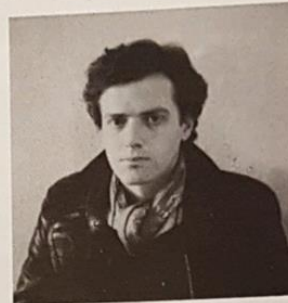
Costumes d'opéra :

- Avec le metteur en scène Gian Carlo Menotti : *Il Furioso all'isola di San Domingo*, de Donizetti (Spolète, 1967); *Don Pasquale* de Donizetti (Hambourg, 1968); *La Traviata* de Verdi (Fenice de Venise, 1972).
- Avec le metteur en scène Jean-Marie Simon : *La Bohème* de Puccini (Angers, 1976); *Cendrillon* de Rossini (Lyon, 1977); *Louise* de Charpentier (Nancy, 1979).

Cinéma : *Paulina 1880* de Jean-Louis Bertucelli (1971).

Télévision : *La tour d'écrou* de Raymond Rouleau d'après Henry James (1974)

Ballet : *Casse-noisette* de Tchaïkovski, chorégraphie de Noureïev (Stockholm, 1967).

Jean HAAS

Né en 1947 à Strasbourg.

Études d'arts graphiques et de peinture, puis enseignement (dessin). De 1973 à 1976, graphiste au T.N.S.

Décors de théâtre :

- *Dimanche*, de Michel Deutsch, en collaboration avec Jean-Paul Chambas; mise en scène de Dominique Muller (TNS).
- *Dorénavant*, de Jean-Paul Wenzel (Théâtre quotidien).
- *Les Incertains*, de Jean-Paul Wenzel, mise en scène d'Alain Mergnat (Théâtre quotidien).
- *Hölderlin - L'Antigone de Sophocle*, mise en scène de Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe (TNS, 1978 et 1979).
- *Le Belvédère*, d'Ödon von Horvath, mise en scène d'Alain Françon (Théâtre éclaté).
- *Expédition Pôle-Est*, d'Arnolt Bronnen, mise en scène de Louis-Charles Sirjacq (Théâtre Gérard Philipe*).
- *La Maison d'Ana*, de Ninon Ozanne, mise en scène de Jeanne Champagne.

Décors de cinéma :

- *Histoire de Paul* de René Féret
- *La communion solennelle* de René Féret (assistant décorateur)
- *Lenz*, court métrage de Louis-Charles Sirjacq.

VICHY - FICTIONS**CALENDRIER DES REPRESENTATIONS****Maison de la culture de Nanterre**

Me 15, Je 16, Ve 17, Sa 18, Ma 21 et Me 22 octobre :
VIOLENCES A VICHY

Je 23, Ve 24, Sa 25, Ma 28, Me 29 et
Je 30 octobre :
CONVOIS

Maison de la culture de Grenoble

Je 6, Ve 7 et Sa 8 novembre :
VIOLENCES A VICHY

Me 12, Je 13 et
Ve 14 novembre :
CONVOIS

Nouveau Théâtre de Nice

Je 20, Ve 21, Sa 22 et Di 23 novembre :

VIOLENCES A VICHY

Ma 25, Me 26, Je 27 et Ve 28 novembre :

CONVOIS

Sa 29 et Di 30 novembre, Ma 2 et Me 3 décembre :
VIOLENCES A VICHY

Je 4, Ve 5, Sa 6 et
Di 7 décembre :
CONVOIS

Théâtre national populaire, Villeurbanne :

Me 10, Je 11, Ve 12, Sa 13 et Lu 15 décembre :
VIOLENCES A VICHY

Ma 16, Me 17, Je 18, Ve 19 et Sa 20 décembre :
CONVOIS



Crédit photographique page 3 : H. Roger - Viollet - Keystone - Fulgur - collection R. Dazy - A.F.P.; page 5 : A. Zucca, Tallandier; page 6 : H. Roger - Viollet; page 7 : Ph. Champroux; page 8 : H. Roger - Viollet; page 9 : Archives Documentation française; page 10 : A. Zucca; page 11 : Trampus; page 12 : Imperial Ware Museum - B.N. Estampes - Ullstein; page 13 : A. Zucca - H. Roger - Viollet - Photo de famille; page 15 : Photo X - R. Doisneau, Rapho - A. Zucca - coll. Richter - Labophot; page 17 : Hachette; page 18 : La Baconnière; page 19 : France - reportage - Documentation française - B.N. Estampes; page 20 : A. Zucca; page 21 : H. Roger - Viollet; page 24 : Alain Fonteray.
 Ce numéro a été réalisé par Jacques Blanc et René Fugler. Maquette : André Rodeghiero. Photos TNS : Sabine Strosser. Dessin de couverture : Jean-Paul Chambas. Tiré sur les presses du « Nouvel Alsacien » à Strasbourg en 5 000 exemplaires. Photocomposition, photogravure et montage : SIC, Mulhouse.
 Dépôt légal : septembre 1980. Commission paritaire de presse : 1174 ADEP
 Directeur de la publication : Jean-Pierre Vincent.

ANNEXE II – 16 LENZ

ARCHIVES DU TNS :

LENZ**Jour et nuit sur la cathédrale de Strasbourg****Le Jour**

Goethe Lenz	Alain Rimoux Jean-François Lapalus	Frédérique Brion «Sah ein Knab ein Roeslein stehn» Goethe/Schubert	Evelyne Didi
«Strasbourg. Sur la cathédrale» Robert Walser			
Frédérique Lenz	Evelyne Didi Dominique Muller	Goethe Lenz	Jean-François Lapalus Alain Rimoux
«Sessenheim. Chambre» Robert Walser		«Strasbourg. Sur la cathédrale» Robert Walser	
Goethe Lenz	Bernard Freyd André Wilms	Taillleurs de pierres	Jean-Paul Gerold, Rémy Baldeneck (Oeuvre Notre-Dame)
«Pandaemonium Germanicum» Jakob Reinhold Michael Lenz			

La Nuit

Dona Bruckert, Evelyne Didi, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Dominique Muller, Alain Rimoux, André Wilms. Chanteurs: Audrey Michael, Charles van Tassel.

Mise en scène	: Johannes Klett
Décors	: Titina Maselli
Costumes	: Titina Maselli, Dagmar Niefind
Scénario	: Brigitte Landes, Johannes Klett
Dramaturgie	: Brigitte Landes, Dominique Muller, Roland Recht
Traduction	: Sylvie Muller
Compositeur	: Wolfgang Rihm
Direction musicale	: André Roos
Travail préparatoire	: Fernand Simon, Anne Fischer
Régie générale	: Jean-Michel Jung
Assistant à la réalisation	: Noureddine El Ati
Accessoires	: Dominique Jouanne
Régie lumière	: Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Bruno Bleger
Régie son	: Bernard Klarer
Réalisation des décors	: René Hugel, Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, Jean-Claude Poirel, Alfred Frank, Bernard Waelde, Gérard Fourboul
Réalisation des costumes	: Nicole Galerne, Etienne Rui, Carmen Bleger

La première représentation de LENZ a eu lieu le 12 mai 1980 à Strasbourg.

Calendrier des représentations sur la Cathédrale:

du 12 mai au 30 juin, tous les jours à 20h30 (sauf les dimanches, le jeudi 15 et le lundi 26 mai).

Entrée: MONTEE A LA TOUR.

Nous remercions Monsieur le Président Pierre Pflimlin, Maire de Strasbourg. La Direction régionale du Ministère de la Culture et de la Communication. Monsieur Pierre Bockel, Archiprêtre de la Cathédrale de Strasbourg. Monsieur Haeusser, Architecte principal de l'Œuvre Notre-Dame et tous ceux qui nous ont aidés pour la réalisation de notre spectacle.

LENZ

«Le mouvement qui nous élève le plus est celui qui nous convient le mieux».

LENZ.

Un nom.

Le Lenz de Büchner, une nouvelle. «Ainsi vécut-il dès lors.» La nouvelle se termine sur cette phrase.

Il s'agit du poète Reinhold Michael Jacob Lenz; un contemporain de Goethe, Herder, Lavater, Wagner, Salzmann. En France de Voltaire, Rousseau, Mercier; en Angleterre de Pope, Young. Lenz passa huit années de sa vie à Strasbourg.

C'est là que Georg Büchner, pendant son immigration de 1835, découvrit dans les livres de son ami August Stoeber *«toutes sortes de notices intéressantes sur le malheureux poète dénommé Lenz... qui vécut ici en même temps que Goethe et devint à moitié fou.»* Les notes étaient celles du Pasteur Oberlin qui mourut en 1926; le père de la fiancée de Büchner, Minna Jæglé, prononça son oraison funèbre.

Büchner raconte le moment d'un dérèglement, d'une irrégularité, alors que Lenz cherchait protection auprès du Pasteur Oberlin, dans le Steintal. Lenz en danger de glisser entre ses propres doigts, de se dissoudre.

Le dehors ne se distingue plus du dedans. Tantôt il veut marcher sur la tête et la terre lui paraît si petite qu'il voudrait la mettre derrière un poêle, tantôt il est livré aux gigantesques étendues de neige, aux nuages qui passent et au vent.

La nouvelle est écrite d'une seule haleine, marquée d'un rythme irrépressible, faite de mouvements engrenés: ceux de l'intérieur, lus/écrits dans la nature et de là, cherchant à nouveau l'espace intérieur, la protection et le calme.

Tout avance. Lenz avance et est poussé à avancer; impossible désormais de tracer la frontière entre mouvements volontaires et involontaires. Son allure est rapide, plus proche de la métamorphose des nuages dans un ciel orageux que du pas des gens avec lesquels il vit.

La véhémence avec laquelle Lenz s'expose est inquiétante. Il n'a plus le choix. Il devient insupportable. Insupportable pour les autres. Voilà la frontière.

«Il était assis avec une froide résignation dans la voiture lorsqu'ils sortirent dans la vallée en direction de l'ouest. Peu lui importait où on le conduisait; à plusieurs reprises alors que la voiture courait quelque péril sur le mauvais chemin il resta très calme à sa place; il était complètement

indifférent. C'est dans cet état qu'il refit la route à travers la montagne.»

Ceci est un récit. Pas une pièce de théâtre.

Ce qu'il révèle de douleur, frayeur, plaisir, cette souffrance se dérobe à la représentation visuelle, banalise le sentiment qui, dans le mot, est si fort.

A la lecture, cela nous coupe le souffle. Fascinés, nous sommes tout près, en plein dedans et soudain très loin – étrangers.

Simultanéité du proche et du lointain. Un secret parfois se révèle, parfois se dissimule. Déchirer le voile?

Laissons le secret rester secret; ce que nous pouvons, c'est suivre notre fascination, notre attirance.

Mimésis. Avec notre sentiment, parfaire, refaire le mouvement. Pour commencer, nous nous étalons. Fouiller tous les écrits qui nous restent de Lenz, tous les rapports faits sur lui.

Puis vient le moment de la condensation; et son mouvement essentiel est de raconter le mouvement d'une vie, qui simplement ne s'est pas toujours déroulée avec cette rapidité.

Une expérience: le dérèglement.

Puis la tentative répétée de condenser le mouvement, de le poursuivre par d'autres moyens.

Un mouvement, monter, monter. Le désir d'être avec les dieux, dans l'Olympe, au Parnasse, d'être avec ceux qui se lancent à l'assaut des sommets. Une immobilité:

«Une femme est assise dans sa chambre, le psautier à la main. Tout est en ordre dominical, le sable répandu sur le carreau, tout est intime, propre et chaud. La femme n'a pas pu aller à l'église et elle fait ses prières chez elle; la fenêtre est ouverte, elle se tourne vers elle et il semble que par-delà le paysage de la vaste plaine le carillon du village vole jusqu'à elle, et que résonne l'écho du cantique chanté par les fidèles dans l'église voisine, la femme suit le texte sur son livre.»

Désir: de repos, de l'expression réussie.

La description de ce tableau de Vermeer est la description d'une représentation réussie, d'un tableau – repos.

C'est ce combat que mène Lenz – Il paraît que la production artistique exige la solitude. Lenz fut solitaire, désespéré-

ment solitaire et jamais seul. Il n'a pas supporté sa solitude, il ne pouvait pas la convertir, comme l'on dit aujourd'hui. Sans cesse il écrivait, parlait à quelqu'un, vivait par quelqu'un.

Attention psychologie!

Le combat de Lenz donne toujours des raisons de croire que le secret va être dévoilé, que la raison de l'écriture va devenir évidente.

C'est de par leur geste même que les œuvres de Lenz vivent et nous convainquent (nous connaissons surtout ses pièces, «*Le Précepteur*», «*Les Soldats*», «*Le Nouveau Menoza*» et ses poèmes). Le geste de l'écriture s'impose, jamais la langue ne dissimule sa raison d'être: le désir et l'effort de s'exprimer par l'écriture. C'est ce qui fait que, pour nous aussi, les œuvres de Lenz sont **authentiques**. Il est toujours subjectif, ouvert, direct. Les cassures dans les personnages, les formes, les sentiments restent les unes à côté des autres, radicalement. Toujours sur le seuil. Elles ne se dissimulent pas derrière la fluidité, encore moins derrière la grandeur.

Toujours sur le seuil du «savoir-faire», - cela est manifeste. **C'est là qu'est la cassure.**

Il y a beaucoup d'histoires sur cette cassure. La nôtre en est une.

«Je navigue au milieu des écueils... si je m'échouais sur l'une de ces îles serait-ce vraiment étonnant? Et mon Salzmann se montrerait-il assez sévère pour m'abandonner sur l'une d'elles, sans secours, tel un second Robinson?»

On ne pouvait plus lui porter secours. Pareil à celui qui revient loup de l'île des Loups, pareil à celui qui ne quittera même pas le gynécée pour l'île: pas homme, plus enfant. Il monte sur le ring et ne s'en tient pas aux règles.

Il est bien écrit dans la bible: «*A quoi servirait de conquérir le monde, si ton âme, subissant des dommages, perdait la mesure des choses et du temps.*» Lenz.

Ecartelé entre les hommes, représentants du pouvoir, et les femmes, mères.

Le même combat dans l'histoire.

Au portail sud de la cathédrale de Strasbourg, derrière les horloges, les trois horloges solaires et les deux horloges astronomiques, la Synagogue et l'Ecclésiaste se font face.

Le regard de la victorieuse, l'Eglise, vers

le pouvoir originel est conciliateur. Peut-être que les femmes peuvent encore s'entendre là-dessus.

Pour les hommes cela signifie construire des cathédrales. Mais Lenz cherche protection, cherche à se blottir. Qui ne souhaite se blottir et se protéger?

Monter là-haut, sur la plate-forme de la cathédrale, monter au Parnasse. Plus haut encore, comme la flèche de la cathédrale, index pointé dans le ciel, grand geste extorqué à la vie, puissante sonnerie des cloches, la maîtrise du temps.

«Petit Lenz» comme on l'appelait tendrement ou «cœur», comme il s'appelait lui-même, ne peut rien extorquer à sa vie. Pure imitation, Mimésis, la conjuration de ce qui vous fait peur ou vous attire ne suffit pas à vivre.

Sur le seuil, il a été volé de sa vie, il était au faite de son temps, il n'était pas de son temps.

On appelle cela folie – maintenant schizophrénie – ou un trip dont il ne serait pas redescendu.

«En toute chose je veux bien de la vie; la possibilité de l'existence, alors tout est bien.»

Nous montons tous les soirs sur la plate-forme de la cathédrale, puis redescendons l'escalier en colimaçon. Et nous aussi avons eu le vertige là-haut.

Brigitte Landes.

POEMES DE J.R.M. LENZ

CHANT DE DANSE ALLEMAND

Oh peur! Vivre mille fois
Oh courage! Poumons gonflés,
Ivresse, tourbillon, apesanteur,
Comme si l'on sortait du monde demain.
Souffle plus court
Respiration du plaisir,
Tous liens défaits
Libre comme l'air,
Nous sommes des dieux.

LIED ZUM TEUTSCHEN TANZ

O Angst! tausendfach leben
O Mut! den Busen geschwellt
Zu taumeln zu wirbeln zu schweben
Als ging's sofort aus der Welt
Kürzer die Brust
Atmet die Lust
Alles verschwunden
Was uns gebunden
Frei wie der Wind
Götter wir sind.

ANNEXE II – 17 PENTHÉSILÉE**ARCHIVES DU TNS :**

PENTHÉSILÉE D'après l'œuvre de Heinrich von Kleist (coproduction CDNA)	
Adaptation et texte français : Bernard Pautrat et André Engel	
Mise en scène : André Engel	
Dramaturgie : Bernard Pautrat	
Régie générale : Jean-Michel Dubois	
Costumes : Nicky Rieti assisté par Pierre Albert	
Anne Alvaro Gilles Arbona Hervé Audibert Clarisse Daull Mathias Jung Jean-François Lapalus Margot Lefèvre Maïté Monceau Michèle Oppenot Annie Perret Alain Rimoux Charly Schmitt Jean Schmitt Marie-Paule Trystram Anne Wiazemsky Jean-Claude Wino	Penthésilée Achille Licaon Io Palanède Le Thessalien Ananké Mégaris La Grande Prêtresse Méroé Antiloque Ulysse Diomède Astrie Prothoé Le Messenger

ANNEXE II - 18 LE PALAIS DE JUSTICE

ARCHIVES DU TNS :

LE PALAIS DE JUSTICE (Remake)

**Spectacle de et avec Claude Bouchery,
Paul Bru, Raymond Burger,
Bernard Chartreux, Clarisse Daull,
Evelyne Didi, Noureddine El Ati,
Michèle Foucher, Bernard Freyd,
Alain Halle-Halle, Jean Jacquemond,
Jean-François Lapalus, Dominique Muller,
Sylvie Muller, Alain Rimoux, Jean Schmitt,
Françoise Ulrich, Jean-Pierre Vincent,
André Wilms.**

**et avec M'hamed Bijji, Edgar Ernst,
Henri Geiskopf, Paul Guérin,
Roland Heintzelmann, Alain Jacquemart,
Dominique Jouanne, André Philippon,
André Riemer.**

**et, à Strasbourg,
avec Jean-Jacques Bib, Richard Hutt,
Judith Jacobsen, Etienne Rui, Philippe Veys.**

Scénographie: Nicky Rieti

Costumes: Nicole Galerne

Son: Raymond Burger

Lumière: Edgar Ernst

Accessoires: Dominique Jouanne

Perruques: Daniel Blanc

Régie générale: Jean Jacquemond

Assistant de production: Noureddine El Ati

Régie lumière: Edgar Ernst, Roland Heintzelmann

Chef machiniste en tournée: Henri Geiskopf

Machiniste: Alain Jacquemart

Réalisation des décors:

Gérard Vix: directeur technique;
Bruno Lelait: responsable des ateli-
ers de construction; Alain Jac-
quemart et Philippe Gauer: plans;
Marie Josée Schibler: secrétaire
technique.

René Hugel: chef d'atelier menui-
serie; Raymond Jacques, Alain
Jacquemart, Jean Sand, Pierre
Mast, Achille Brudey, Christian
Ennesser: construction menuise-
rie.

Alfred Frank: chef d'atelier décora-
tion-peinture; Bernard Waelde:
peintre-machiniste; Corine Maier:
peintre-décorateur.

Jean-Claude Poirel: chef d'atelier
serrurerie; Henri Geiskopf: serru-
rier-machiniste.

Bruno Bleger, Jean Vallet: électri-
ciens.

Bernard Klarer: régisseur-son;
Gérard Fourboul: tapissier-machi-
niste; André Riemer: chauffeur-
machiniste.

Réalisation des costumes:

Nicole Galerne: responsable de
l'atelier de couture; Carmen Ble-
ger: costumière-habilleuse;
Etienne Rui: tailleur; Laurence
Hurstel, Marie-Hélène Baillet: cou-
turières.

Equipe de plateau:

André Wimmer: chef de plateau;
Alphonse Fritsch, Jean-Pierre
Soccoja, François Jung, Olivier
Tinsel: machinistes.

Ce spectacle a été créé le 15 octobre 1981 à Strasbourg.
Il sera présenté à Villeurbanne (TNP) du 5 au 10 novembre, à Lausanne
du 17 au 20 novembre (Centre dramatique de Lausanne), à Genève
du 24 au 28 novembre (Comédie de Genève) et à Paris, au Théâtre de l'Odéon,
du 7 janvier au 7 février 1982.

Administrateur de la tournée: Paul Bru Attachée de presse: Marie-Claire Poirier.

DURANT L'HIVER 80-81...

par Dominique MULLER

■ Durant l'hiver 80-81, nous envisageons la possibilité de faire un spectacle sur la justice en France. Au départ, ce projet est un projet parmi d'autres et doit beaucoup à l'actualité. Par un autre bout, il s'inscrit dans le cadre *Vichy-Fictions*. Une équipe de théâtre se confronte non à un texte, mais à ce qu'elle appelle tantôt un sujet, une époque ou un thème; elle s'y mêle, se compromet avec sa problématique, ses conflits, ses rituels, ses obsessions, son narcissisme, les images conflictuelles qu'il nous a léguées, sa façon de mettre en situation les corps et le langage. Le spectacle lui-même est l'histoire et le résultat de cette compromission, de cette absorption dans le sujet. Ainsi, plus qu'un spectacle sur Vichy ou son actualité, *Vichy-Fictions* était une façon qu'avait Vichy d'être au théâtre d'aujourd'hui.

Nous nous rendons donc au tribunal le plus proche, celui de la ville où la majorité d'entre nous habite, Strasbourg. Nous nous apprêtons, pour commencer, à assister à quelques audiences de correctionnelle et une recension plus complète des activités du tribunal nous amènerait sûrement à visiter la justice financière, le commercial, les expulsions, les assises. Mais nous sommes restés en correctionnelle, peut-être parce que les délits qui y sont poursuivis nous sont plus proches et nous font plus peur. Coups et blessures, conduite en état d'ivresse avec délit de fuite, vol, insulte, violence.

Rendre compte d'une première vision de l'audience, c'est d'abord rendre compte de tous les empêchements de cette vision: les bruits de la rue, les portes qui s'ouvrent et se ferment – sans raison – le défilé incessant des avocats requis ailleurs, l'activité des couloirs du palais, le cri des enfants, le chuchotis de l'huissier cherchant ses clients dans le public, le dos des témoins et des prévenus, leur ton, bas, la lumière électrique mélangée à la lumière naturelle; tout cela constitue un double texte qui semble soumettre

l'audition des cas eux-mêmes à un brouillage systématique, et l'on s'attend à tout instant à ce que l'audience soit suspendue. Mais il n'en est rien.

L'instruction des cas a beau se faire publiquement et oralement, comme leur récit s'avance à travers mille précautions, retraits, reprises, bafouillis éloquents provoqués par la personne humaine, ses actes, ses raisons, et que la rhétorique judiciaire disproportionne l'événement et son sens, si rien n'est incompréhensible, rien n'est jamais contesté.

Les coulisses du tribunal sont trop présentes, trop profondes. Le vol a été commis en coulisse, le coup de poing a été donné en coulisse, l'avocat qui déclare que son client est psychologiquement faible et qu'il aime immodérément les voitures, c'est de la coulisse que lui vient la nouvelle.

Un homme est indispensable. Il est assis devant le public, il n'a pas d'uniforme, il porte son costume de ville. De temps à autre, quand le juge lui fait signe du doigt, il se lève et se dirige vers la

barre. Il est interprète. Si j'étais juge, procureur, avocat, témoin ou inculpé, quelle que soit la langue dans laquelle on parle, toutes les deux minutes je lèverais mon doigt en murmurant: «interprète».

Après quelques séances, riches de nos premières stupéfactions, nous n'envisageons plus le tribunal comme un thème ou un sujet mais comme une chose, un objet, un organisme. Nous nous intriguons de ses propriétés, de ses conditions d'existence: la salle 6 du tribunal correctionnel de Strasbourg, de 8 h 30 à 12 h, en hiver.

se dit pas et comment, la fatigue, le soleil, toutes les différences de voix, d'accent, de peau, les rituels du professionnalisme, les manies, les manigances, les bruissements du papier, les bégalements, la souplesse avec laquelle une audience échappe à tous ses empêchements.

Nous nous sommes retrouvés en empathie avec le tribunal. Une audience de justice réactive en nous de très vieilles maladies: juger, interpréter, épuiser le jeu des hypothèses, des conjectures, un mélange étonnamment indolore de jugements tout faits,

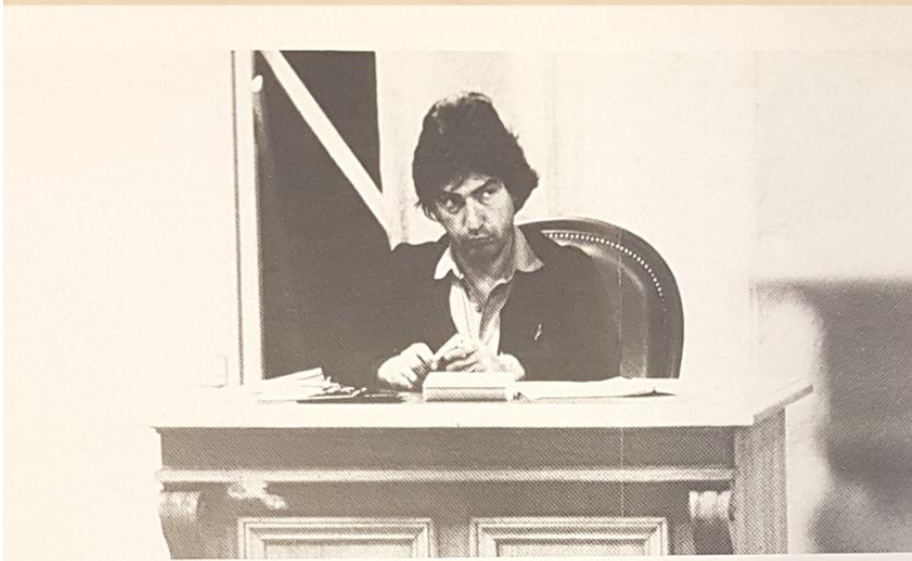


Françoise ULRICH, Raymond BURGER, Clarisse DAULL, Jean-François LAPALUS (de gauche à droite)

Comme maintenant tout nous étonne – au point de nous faire rire – nous voulons tout jouer, absolument tout. Non pas tant pour la raison que tout est indispensable, ou que, pas plus que la vie nous n'ayons à distinguer l'essentiel de l'accessoire, le caractère de l'anodin, le fond du décor, mais plus curieusement parce que tout nous semble jouable: l'acoustique, les coiffures, les personnes, ce qui se dit et comment, ce qui ne

exclamatif, et d'une rêverie infinie sur ce qui a dû se passer, aurait pu ou aurait dû se passer, un goût du futur antérieur. Une réflexion benoîte et obscène sur la condition humaine et la vie en société.

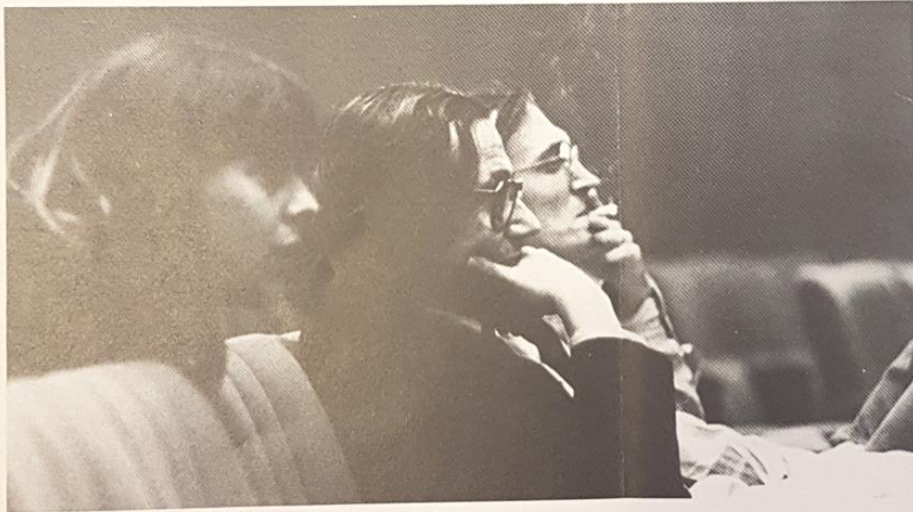
Cette audience, notre audience, une autre audience que nous avons vue, car nous sommes devenus de grands consommateurs, est une succession, un ruban d'incidents, d'événements.



d'aventures humaines infimes, sommés ici de prendre du poids, et qui ne sait que se déplier et se replier. Le tribunal comme un livre, comme un film, comme une pensée, une création humaine.

Pour satisfaire notre boulimie, notre désir simultané de descriptions et d'impressions, il nous manque une machine qui saurait emmagasiner tout ce qui n'arrive qu'une fois. Une audience du tribunal correctionnel de Strasbourg, disons le 15 février, et qui pourrait tout restituer ailleurs, cent fois de suite. Nous cherchons aujourd'hui à rendre l'audience présente à elle-même, par surexposition, en saturant ses effets, en lui conférant un autre statut, celui d'un personnage de théâtre.

D. M. 10.9.81



Alain RIMOUX

Sylvie MULLER,
Bernard CHARTREUX,
Dominique MULLER

Michèle FOUCHER,
Jean-Pierre VINCENT

NOTES DE TRAVAIL

Ces notes ont été prises au cours de nos discussions préparatoires, entre décembre 1980 et mai 1981. Ce sont mes notes, mais ce sont nos idées. On y retrouve pêle-mêle des notations ou des traits d'analyse de Bernard Chartreux, de Dominique Muller, de Sylvie Muller, ou de moi, ou de l'un de nos camarades qui venaient se joindre à nos séances de travail. Nous pouvons nous y identifier tous ensemble. On peut y retrouver en filigrane, dans le désordre, comment peu à peu les principes d'un travail théâtral s'élaborent.

Jean-Pierre VINCENT

19.12.80 - Après la première audience

- Nous nous sentons voyeurs. Et au bout d'un moment, ça devient comme une chance d'être là.
- Les seuls événements réels sont les incidents (papiers égarés, protestations...), car tout a l'air prévu d'avance.
- Nous nous attendions à une justice *moins bien* ou *mieux rendue*. Mais pas exactement à ça. Ça fonctionne correctement après tout.
- Une petite machine à visage(s) humain(s).
- Justice/système face à des subjectivités.
- Intérêt: la vie et le type de récit que la justice en fait. Les petits bouts de récit que la justice fait produire aux intéressés.
- Est-ce que notre expérience est reproductible, si on n'est pas au milieu des intéressés?
- Hyper-réalisme? Le mot ne convient pas. Il faut

justement trouver l'artifice qui fait sauter l'hyper-réalisme.

- L'accusé vit un moment étrange: le seul moment de sa vie où on lui dit «monsieur».
- Lieu social extrêmement vivant: petits événements. Perception confuse et pourtant vivante.

- La punition, qu'est-ce que c'est?
- La concubine du prévenu: «Il a dépensé tout son argent pour moi...». Suit un silence de 5 secondes.
- Sujet du spectacle: le tribunal. Et non «la Justice» avec un grand J.

vraiment coup de théâtre. La machine est trop molle. Mais pour nous, c'est une sorte de révélation secrète.

- ENNUI.
- L'avocat qui, tout en défendant son client, dit devant lui: «...il est un peu simplet... psychologie



André WILMS, Claude BOUCHERY, Bernard CHARTREUX, Noureddine EL ATI (de gauche à droite)

12.1.81 - Audience

- *Préparatifs.* Silence. Entrée du Tribunal.
- Tout de suite, un papier a disparu. Tout le monde se met à le chercher.
- Des prévenus italiens. Le procureur, après un discours compliqué: «...je crois m'être fait comprendre...». Les prévenus poireautent, s'ennuient.
- Allées et venues des avocats. Ça usine.
- Les accusés ne comprennent pas le procès.
- Une horloge électrique silencieuse. Dehors, la cloche sonne l'heure.
- Accusés inaudibles.

- Suspension de séance: détente générale, fébrilité décontractée.

27.1.81 - Audience

- L'activité de l'huissier: une vie parallèle, toujours un peu en avance ou à côté.
- La présidente regarde la salle: «C'est le seul détenu?». Alors qu'il y en a quatre sur le banc! Elle ne voit pas? Que voit-elle?
- Des procès nous intéressent particulièrement: ceux où l'on découvre au milieu des débats un élément troublant, imprévisible. Ça ne fait jamais

fragile...». L'autre ne bronche pas. Entend-il?

- Un avocat de passage écoute les débats avec amusement.
- Certains procès: le tribunal a l'impression de perdre son temps. Mais la procédure a ses obligations et, avec conscience, le Tribunal va jusqu'au bout, dans le détail. Le sens du droit.
- L'assesseur explique et mime à la présidente comment cacher un larcin sous le caddy pour voler dans un supermarché!

28.1.81 - Discussion

- Les avocats ne sont pas rassurés en Correctionnelle. Ils ont peur du comportement de leur client. Comment va-t-il se comporter?
- Impression que les juges (certains) pensent que le procès lui-même est un enjeu, le ton qu'ils y adoptent, la façon dont ils font des reproches au prévenu. Que leur attitude joue autant que le poids du verdict. La mise en scène du rappel à l'ordre.
- La prison ne sert à rien. Ils le savent.
- Le lieu-roi de la parole. Et pourtant, l'impression que personne n'écoute vraiment, que la parole n'a pas de vraie valeur.
- *Les prévenus*: Tout leur a échappé: leur vie, leur délit, leur procès. Et eux trouvent toujours/encore des moyens d'échapper au tribunal.
- Et si on laissait la salle du théâtre éclairée durant le «spectacle»... cela permettrait une continuité scène-salle. Mais surtout que chaque assistant se sente ouvertement dans un groupe de gens vivants, non à l'abri, au secret de la salle obscure à regarder un produit de l'art.
- Etudier le rituel corporel. allées et venues, présence, etc.

9.2.81 - Audience

- L'huissier, cheveux blancs-jaunes, classe soigneusement ses dossiers, comme s'il jouait à en inverser l'ordre. Sa fantaisie à lui? Son empire.
- Les avocats travaillent leur dossier durant les premières affaires de la matinée. Ou bien font autre chose. Peu d'intérêt pour ce qui se passe à côté.
- «Ça vous convient, cette vie-là?» — «Non», — «Alors pourquoi ne chan-

Paul BRU

Sylvie MULLER

Paul GUERIN, Bernard FREYD
(de gauche à droite)

André WILMS, Alain RIMOUX,
(de gauche à droite)

gez-vous pas?». Silence. Pas de réponse.

- La porte du hall s'ouvre parfois sans qu'on voie personne entrer.
- Quand le soleil se lève, il tape dans l'œil du procureur; l'huissier tire les rideaux.

5.3.81 - Discussion

- Commencer notre audience par de petits cas courts, même pas très intéressants. Une mise en train. Une familiarisation.
- Nous avons plusieurs procureurs sous les yeux. Choisir le plus professionnel, le moins mesquin.

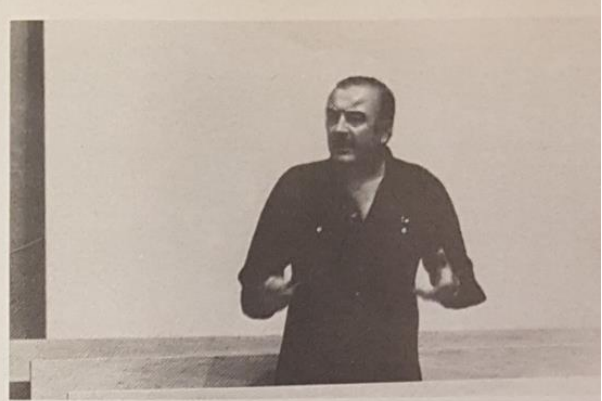
12.3.81 - Discussion

- Passage au théâtre: tout doit-il être audible? Peu importe, si c'est compréhensible... Les prévenus (qu'on entend mal à l'audience) doivent demeurer dans un certain mystère. Ils nous échappent, d'où le sentiment par contrecoup que quelque chose *leur* a échappé.
- Deux archaïsmes face à face:

- celui des délits: pour la plupart des actes qui pouvaient être commis il y a 2000 ans.
- celui de la Justice. Archaïsme plus récent puisque ses mœurs datent du siècle dernier.

14.3.81 - Discussion

- Etudier non ce qu'ils disent, mais ce qu'ils pensent ou veulent faire:



le geste de chaque instant.

Pour comprendre la présidente, il faut chercher ce qu'elle pense de l'affaire autant que de la personne.

Quel est l'objectif du juge?

Dans une heure, il y aura jugement. Avec les assesseurs qui découvrent l'affaire, il faudra prononcer un jugement. Un réel travail.

Si elle parle fort, c'est pour *publier* (corroborer) les faits. Qui sont inscrits dans le dossier.

- «Pourquoi avez-vous fait ça?» Question dont la réponse est impossible ou troublante. On ne peut pas, ne sait pas, ne veut pas dire.

Le tribunal est ce lieu où est posée systématiquement la question sans réponse: «Qu'avez-vous fait? Pourquoi?». Curieusement, une institution a pour activité principale de poser cette question...

- La juge n'apparaît pas tellement comme une professionnelle de la Justice. Il y a bien sûr des ruptures momentanées où ses tendances personnelles apparaissent.

20.3.81 - Discussion (première audience de Rieti)

- Inadéquation entre écoute et regard: au Tribunal, on voit très mal, la salle est étriquée. Aucun mouvement ni emplacement qui permette de lire clairement ce qui se passe. Décalage/brouillage: rien n'est clair. Jusqu'à quel point faut-il qu'on voie au théâtre? On risque de trop bien voir.
- Des gens dans la merde jusqu'aux oreilles. La violence que ça nous fait.
- Le tribunal est un lieu inadéquat, mais qui marche correctement.

- Nous approcher au plus près du Tribunal pour qu'il soit le plus proche de la fiction. Nous approcher au plus près de la fiction pour qu'elle soit au plus près du Tribunal. Les cas les plus intéressants sont ceux dont on pourra croire que c'est nous qui les avons inventés. Qu'est-ce qui est faux?

public, est lié à l'avènement de la démocratie en 1789.

- La Justice française a identifié son progrès à sa capacité à tenir compte de l'individu. Théoriquement, elle juge l'individu autant que les faits. En fait, elle tend à ne juger réellement ni l'un ni les autres.

DE LA RIGUEUR SCIENTIFIQUE

...En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province.

Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnés pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

(Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cao XLV, Lérida, 1658.)

Extrait de *L'auteur et autres textes* par Jorge Luis BORGES (Gallimard, La Croix du Sud, 1964)

- Tribunal: un effort pour reconstituer, avec des mots, un fait qui date en général d'un an, commis souvent dans la plus grande confusion.
- En fin d'audience, on retrouve toujours les jugements par défaut, en l'absence des prévenus. Au fait, pourquoi les prévenus sont-ils là?
- La Justice française a besoin de l'oralité des débats: il faut redire publiquement ce que comporte le dossier. Le débat contradictoire,

- Notre Tribunal: un ensemble composite hétérogène avec des moments-clefs de polarisation ou de virtuosité (verbale, muette, chorégraphique, etc.).

23.3.81 - Discussion

Reproduction pure et simple de l'audience? N'importe comment, pas de commentaire artistique-sociologique, pas de «discours sur la Justice». Rester concret... Qu'est-ce qui arrive aux personnes?

10.4.81 - Discussion

- L'aspect «fonction de régulation sociale» l'emporte dans la correctionnelle d'aujourd'hui.
- Mais c'est sans doute un machin en voie de disparition, ce lieu où la société se représente dans ses différences. C'est pour ça que c'est un lieu émouvant.
- Notre première impression: le cauchemar. Ne pas l'oublier. Première demi-heure: un mal fou à suivre. Puis la première série des verdicts: massue. Confusion et terreur. Des avocats nous ont dit qu'ils ont mis deux ans à s'habituer.

11.4.81 - Discussion

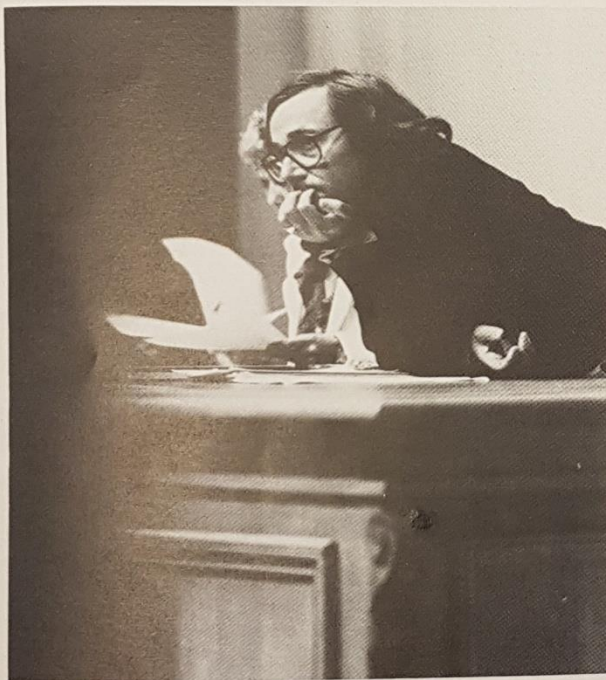
- Une machine qui raconte des fictions. Raconter leur fiction à eux. Pas le théâtre comme vérité, mais la vérité comme théâtre. Comment la Justice peut dire quelque chose sur la fiction et non l'inverse.
- Tragédie: le crime et son élucidation impossible.
- Théâtre-Tribunal: du super-Tchékov? 10-11 êtres humains avec leur histoire opaque. Mais ici les personnages sont le *matériau*, et non le *sujet* comme dans Tchékov. L'intérêt doit porter sur l'ensemble.

La personne n'est pas l'enjeu. L'enjeu, c'est de bien faire ce qu'on est venu faire. Un spectacle sur le travail.

- On fait une journée de tribunal et non LE TRIBUNAL.

27.4.81 - Audience

- Enormément de monde dans la salle. Cela accroît la tension: davantage de bruits, de mouvements parasites. Fébrilité. Une ruche. Bruits du hall. Festival de cliquetis de menottes. Mauvais temps. La femme qui ne veut pas sortir avec son gosse.



- A 8 heures, il pleuvait; à midi, soleil. «Paradis» de la fin d'audience: ça va finir, et la salle s'est vidée. On est entre soi.
- Laisser la salle du TNS éclairée. Continuité scène-salle.
- Faire partager à nos spectateurs une question: «Tiens, ça (la correctionnelle) se passe tous les jours. Où donc?» Que les gens soient étonnés qu'on juge, et tous les jours, dans plein de tribunaux en même temps, des affaires dont la plupart n'ont rien à voir ici.
- Les petits cas sont difficiles à défendre pour les avocats surtout dans la mesure où ils ne peuvent pas dire que ces procès n'ont rien à faire là.
- L'histoire drolatique du gars qui faisait semblant d'être saoul et qui a fini par se bagarrer vraiment
- *Passion de spectateur*: passer sans cesse d'un personnage à l'autre. Le prévenu: «Ça, j'aurais pu le faire...». Le Juge: «Je lui donnerais tant». On est devant un phénomène humain. Passion pour le mystère de la raison des actions des gens. Un mystère sans métaphysique; ça ne se dénoue pas et ça recommence à chaque procès, à chaque audience, tous les jours.
- «Alors dites-moi comment vous avez rencontré le délit? On sait bien que vous n'êtes pas responsable, mais c'est vous qui l'avez fait, donc aujourd'hui c'est vous qui en êtes responsable».
- Les avocats ne font plus partie des dieux (en correctionnelle). Petits dieux.

Discussion

- Autrefois la justice était dans la main du Roi. Droit divin. Aujourd'hui, cela s'est laïcisé. Le juge reprend *tous les jours* ce droit du Roi. Tous les jours il faut des juges, comme des boulangers. Tous les jours, mais pas seulement des fonctionnaires. A chaque cas, il y a risque et découverte. Un juge a 20 décisions à prendre par jour: des expériences réelles.
- Rengaine croissante du procureur: «ordre/désordre social» et non plus «Bien/Mal». Du XIX^e siècle au XX^e.
- La liberté: ceux qui sont là n'ont pas su s'arrêter.

28.4.81 - Discussion

- Ça avance. Premières condensations dans les discussions dramaturgiques. Premières photos de la salle vide.
- Sur le naturalisme dominant, pousser des moments privilégiés:
 - Des moments où l'accent vient davantage.
 - Mouvements de foule.
 - Bruits extérieurs envahissants.
 - Calme étrange ou excitation.
- A partir de la base réaliste, il ne suffit pas de reproduire platement ce qui est. Il faut rendre l'audience *plus présente à elle-même* qu'elle ne l'est en réalité. Jeu entre l'immersion du spectateur dans l'audience et son jugement sur elle. Spectacle philosophique.
- Phénoménologie du spectateur de tribunal, du spectacle-tribunal.

Nicky RIETI

Evelyne DIDI, Bernard CHARTREUX

Jean-Pierre VINCENT,
André WILMS,
Dominique MULLER
(de gauche à droite)

6.5.81 - Discussion

- Evolution de la correctionnelle vers son aspect mode de régulation sociale. Incapacité/désintérêt à faire ressurgir la biographie d'un individu de façon exemplaire.
 - Plus de mauvaise conscience (apparente) des juges sur cette fonction de régulation sociale. Parfois une fatigue. Ils jouent franchement le jeu qu'ils ont à jouer.
 - Situation de maîtrise de la fonction.
 - Pour nous: empêcher la ROUTINE pour Evelyne et Alain (juge et procureur). Leur donner une colonne vertébrale: un pouvoir réel sans arrière-pensée.
- Ils ont le *livre* (le code). Les avocats disent que leur client n'est pas vraiment dans le livre, qu'il faut être *humain* avec lui (et c'est justement ce qui ne marche plus guère...).

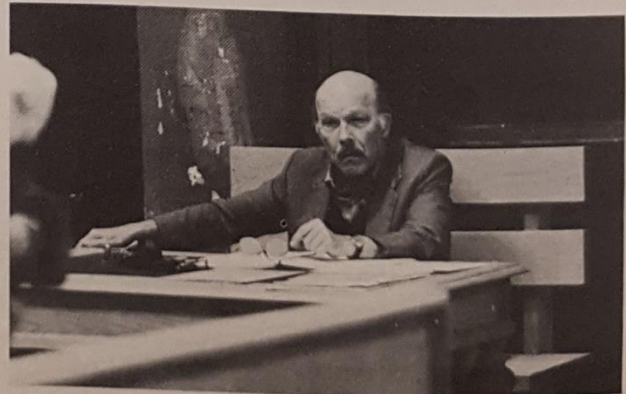
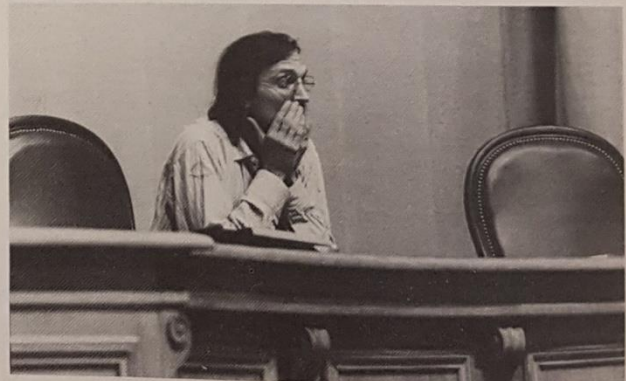
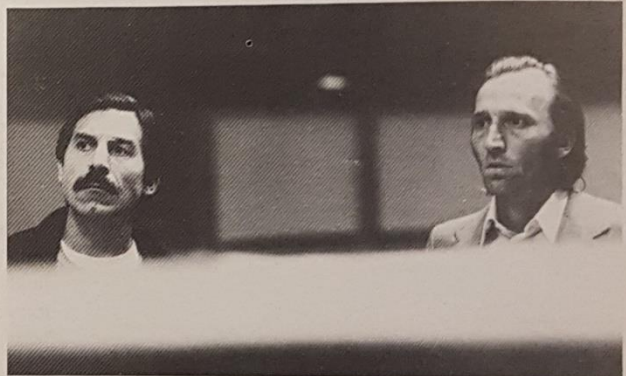
8.5.81 - Les prévenus

- Nous n'avons pas retenu de délinquants organisés.
- Ils sont en prison parce qu'ils sont ce qu'ils sont.
- Ils sont hors du coup. A côté d'eux-mêmes.
- Leur MUTISME:
 - En dire le moins possible ce jour-là (conseil de l'avocat?) Et pourtant ils se préparent depuis 15 jours...
 - Toute parole peut être dangereuse. INCAPACITE à parler.
 - Les questions du juge rendent toute parole incertaine. La prison/la police, ils connaissent. Le moment du procès est celui qui leur est le plus étrange. «Pourquoi on ne me tutoie pas? Pourquoi on ne me cogne pas?»
- MENTEURS? Pas de mensonges délibérés, sauf exception. Plutôt des DENEGATIONS. L'institution, c'est la procédure, l'artifice. Ils sont

incapables de mentir ce mensonge cultivé. Donc, ils nient. Se dénie.

15.5.81 - Discussion

- Il y a une planète où l'on trouve des villes, où il y a des maisons où l'on peut se laver, manger, etc. Son rite le plus bizarre: un endroit où l'on va voir des gens en imiter d'autres. Encore plus bizarre: un lieu où l'on met des robes pour juger les autres. Il y en a qui paient et d'autres qui sont payés. Un endroit où des gens sont obligés de se souvenir, où l'on s'y met à plusieurs, certains disent «souvenez-vous». On a le droit d'y mentir. Magie diffuse sur tout le spectacle:
 - Reproduire la chose-même: une Institution.
 - La machine qui reproduit: fragile/tendue.
- Début: sentiment que *c'est tous les matins*.
- Fin: sentiment que *c'est la dernière fois*.
- Raconter l'histoire de ce tribunal comme si c'était une seule personne à qui il arrive une histoire, un organisme, un personnage. Un éphémère qui ne vivra pas demain.
- Les règles existentielles de la procédure:
 - VOUS... ETES... XY...
 - Vous êtes NE le... à...
 - VOUS AVEZ FAIT...
 - VOUS AVIEZ AUPARAVANT COMMIS...
 - ALORS RACONTEZ...
 - ...OUI MAIS ALORS...



Evelyne DIDI
Alain HALLE-HALLE,
André WILMS (de gauche à droite)
Dominique MULLER
Jean SCHMITT

ANNEXE II - 19 PEINES D'AMOUR PERDUES

ARCHIVES DU TNS :

THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

PEINES D'AMOUR PERDUES

de

William Shakespeare

Texte français de Jean-Michel Déprats

Le Roi Ferdinand de Navarre	Philippe Lebas
Berowne	Daniel Briquet
Longueville <i>Seigneurs de la suite du Roi</i>	Flamminio Corcos
Dumaine	Christophe Galland
Boyot	Patrice Bornand
1 ^{er} Seigneur <i>Seigneurs de la suite de la Reine</i>	Thomas Pitre
Mercade	Marc Lador
Don Adriano de Armado, <i>Espagnol fantasque</i>	Jean-Louis Fayollet
Messire Nathaniel, <i>curé</i>	Ahmed Ferhati
Holopherne, <i>maître d'école</i>	Michel Untereiner
Balourd, <i>garde champêtre</i>	Marc Lador
Courge, <i>rustre</i>	Emmanuel Schaeffer
Puce, <i>page d'Armado</i>	Jacques Mazeran
Un garde-chasse	Marc Lador
La Princesse de France	Bénédicte Sire
Maria	Christiane Favalli
Catherine <i>Dames de la suite de la Reine</i>	Martine Vandeville
Rosaline	Frédérique Pierson
Jacquinette, <i>paysanne</i>	Martine Vandeville
Dramaturgie : Jean-Michel Déprats	
Décor et costumes : Elizabeth Neumuller	
Mise en scène : Jean-Pierre Vincent	
Régie générale : Clément Hoffmann, Thomas Pitre	
Perruques : Daniel Blanc	
Maquillages : Jean-Paul Dupin	
Réalisation des masques : Christian Rätz	
Réalisation des chapeaux : Fabrice Jeanneret	
Régie lumière : Bruno Bleger, Jean Vallet	
Régie son : Bernard Klarer, Clément Hoffmann	

Administration de la tournée: Paul Bru
 Attachée de presse: Marie-Claire Poirier

Décor et costumes réalisés par les ateliers du T.N.S.

Couverture: *Adam et Ève* d'Albrecht
 Dürer (Musée du Prado)

Réalisation des décors:

Gérard Vix: directeur technique;
 Bruno Lelait: responsable des ateli-
 ers d'Illkirch, plans; Philippe
 Gauer: plans; Marie Josée Schibler:
 secrétaire technique.

René Hugel: chef d'atelier menuise-
 rie; Raymond Jacques, Alain Jac-
 quemart, Jean Sand, Christian
 Enesser: menuisiers.

Alfred Frank: chef d'atelier décora-
 tion-peinture, peintre-décorateur;
 Bernard Waelde: peintre-machi-
 niste; Corine Maier: peintre-déco-
 rateur.

Jean-Claude Poiriel: chef d'atelier
 serrurerie.

Bruno Bleger, Jean Vallet: électri-
 ciens.

Gérard Fourboul: tapissier-machi-
 niste.

André Riemer: chauffeur-machi-
 niste.

Réalisation des costumes:

sous la responsabilité de Lydie Del-
 bart et Nicole Galerne.

Etienne Rui: tailleur; Elisabeth
 Kinderstuth, Carmen Bleger, Cathe-
 rine Felder, Laurence Hurstel, Syl-
 vie Feisthammel: couturières.

Equipe de plateau:

André Wimmer: chef de plateau;
 Alphonse Fritsch, François Jung:
 menuisiers-machinistes; Jean-
 Pierre Soccoja, Olivier Tinsel, Pierre
 Mast: machinistes.

La première représentation de ce spectacle a eu lieu à Strasbourg le 2 février 1982.
 Une précédente version a été créée en Avignon, au Cloître des Célestins, le 15 juillet 1980,
 par le Groupe XVIII de l'École supérieure d'art dramatique de Strasbourg.

ANNEXE II – 20 LES PHÉNICIENNES**ARCHIVES DU TNS :**

LES PHÉNICIENNES D'Euripide	
Texte français : Claire Doublier, Philippe Lacoue-Labarthe Réalisation : Michel Deutsch, Philippe Lacoue-Labarthe Assistant à la réalisation : Noureddine El Ati Décor : Jean Haas Sculpture et peinture : Alfred Frank Costumes : Jacques Schmidt, Emmanuel Peduzzi Musique : Georges Aperghis, Olivier Dejours	
INTERPRÉTATION	
Michèle Foucher	Jocaste
Bernard Freud	Un pédagogue
Patricia Psaltopoulos	Premier messager
Jean-François Lapalus	Deuxième messager
Dominique Muller	Antigone
André Wilms	Étéocle
Claude Bouchery	Polynice
Frédéric Leidgens	Créon
Philippe Morier-Genoud	Le devin Tirésias
Evelyne Didi, Michèle Goddet, Margot Lefèvre, Dido Lykoudis	Ménécée, fils de Créon
	Œdipe

ANNEXE II - 21 DERNIÈRES NOUVELLES DE LA PESTE

ARCHIVES DU TNS : Programme de la pièce

Mercredi 4 mai 1983

DERNIÈRES NOUVELLES DE LA PESTE

DU JAMAIS VU

La Peste, vous connaissez? Non et oui... Elle est déjà loin derrière nous, d'autres frayeurs l'ont remplacée. Mais ces nouvelles peurs, nous les nommons de son nom, dans le secret de nous-mêmes. Elle a tant taraudé l'esprit humain, noire collectivité durant des siècles, qu'elle reste fichée en nous, «mise sur mémoire» dans notre cerveau. Et, si nous l'appelons, elle nous parle de bien des choses.

Nouvelles de la Peste, c'est un recueil, un abécédaire, une revue, un «show» tous azimuts. Nouvelles, comme des histoires qu'on raconte. Nouvelles, comme dans la prolifération bigarrée d'un journal. On en rit et on en tremble.

Dernières Nouvelles de la Peste, ce sont (sans doute?) les dernières! Mais elles sont nouvelles! Depuis 1975, notre équipe artistique a produit au TNS des spectacles qui parlaient souvent de «notre peste». Bien des gens ont une idée de ces spectacles sans les avoir vus (comme la peste...). C'est bien la dernière occasion de venir voir ce que c'est, cette peste, et aussi l'aboutissement de huit saisons de travail au TNS.

Jean-Pierre VINCENT

Une folle activité civilisatrice

Evidemment que c'est la peste. En voici les dernières nouvelles, on n'est jamais trop prudent. La peste, donc, mais d'abord une peste, peu importe laquelle (les coordonnées viennent principalement de chez Daniel Defoe: la peste de Londres de 1665 (*); mais ça n'est pas l'essentiel, ce qui compte c'est une c'est-à-dire une qui a un commencement et une fin, un terri-

toire et un itinéraire, une qui est une histoire - qui démarre sans du tout en avoir l'air (cette ville où tout va bien, très bien même, juste ça et là un petit couac, mais rien du tout vraiment), et puis qui relate (et tous ces mauvais signes jusqu'alors invisibles qui s'organisent en hideuse évidence), et qui s'envole et culmine et fait jouer ses grandes et sombres orgues (et voilà la ville

qui se cadénasse et claquemore et chaque maison aussi, et devient prison et tombe), et qui cesse brusquement juste au moment où tout espoir était perdu

c'est-à-dire une sur laquelle on va pouvoir mettre le grappin, on va pouvoir tout dire. Car il faut tout dire. Il y a urgence de tout dire, obligation morale de dire (suite page 2)

24 MILLIONS DE DÉCÈS EN MOINS DE QUATRE ANS

Le déferlement de la mort noire sur l'Europe

Sortie par trois fois de son berceau plurimillénaire - hauts plateaux d'Asie centrale, contre-forts himalayens - la peste a déferlé sur l'Europe aux VI^e, XIV^e et XIX^e siècles. De ces trois pandémies, la première fut dite «peste de Justinien» parce qu'elle atteignit sous son règne, en 541, le bassin méditerranéen;

durant deux siècles, jusqu'en 767, la peste cabota de l'Égypte au Bosphore et d'Antioche à l'Espagne. Sur le continent, elle ne remonta pas au-delà de Trèves; l'Angleterre fut épargnée et l'épidémie de 664 fut peut-être due à la variole, certainement pas à la peste, bien que relatée sous ce nom par Bède le Véné-

rable; mais jusqu'au XVIII^e siècle, une équivoque persistera: *pestis* - le fléau - et *pestilencia* désignent, quelle qu'en soit la nature, n'importe quelle épidémie d'une certaine importance.

Une incroyable rapidité

Épargnée par la première pandémie, l'Angleterre fut ravagée, comme l'ensemble de l'Europe, par la seconde, la peste noire ou grande peste du Moyen Âge. Cette fois encore l'Europe fut atteinte par son littoral méditerranéen: en 1347 les Génois occupèrent en Crimée le comptoir de Caffa; lorsque l'armée tartare du Khan Djaniqubeg vint y mettre le siège, les Génois repoussèrent l'assaillant avec tant de vigueur que celui-ci capitula; mais la peste affectait l'armée tartare et (suite page 2)

La bonne compagnie

D'aucuns ont dit qu'après nulle compagnie, la bonne compagnie est ce qu'il y a de mieux; mais mon avis, c'est qu'après la bonne compagnie, nulle compagnie est ce qui est préférable; car, de même qu'il est certain que la solitude complète vaut mieux que la mauvaise compagnie, il est tout aussi vrai que la bonne est bien plus profitable qu'aucune compagnie du tout.

Daniel DEFOE



Ville après le passage de la Peste.

© 1983 - 20000000 - 20000000

faits divers

LA PLANTATION DU CLOU

La peste dura cette année-là et la suivante, sous le consulat de Titus Sulpicius Peticus et de Gaius Licinius Stolon.

Ni les expédients des hommes ni le secours des dieux n'arrivaient à vaincre la violence du mal. Les vieillards se rappelaient alors qu'autrefois, en enfouissant un clou - en ce temps-là l'écriture était rare et ce clou servait à marquer le nombre des années -, un dictateur avait calmé une épidémie de peste.

On éleva donc Lucius Manlius Imperiosus à la dignité de dictateur. Mais celui-ci feignit de croire qu'il avait été nommé dictateur pour faire la guerre et non pour effacer une souillure publique et il tourmenta la jeunesse par des levées rigoureuses. Finalement, voyant tous les tribuns de la plèbe se dresser contre lui, il céda, soit à la force soit à la honte, et abdiqua la dictature.

Tithe-Live



Philosophie chinoise.

Publication réalisée par René Eugler. Maquette d'André Rodeghiero. Elle a été tirée sur les presses de l'IREG à Strasbourg en 10.000 exemplaires. Dépôt légal: mai 1983. Directeur de la publication: Jean-Pierre Vincent.

THEATRE

CE SOIR DANS NOTRE VILLE

REVOYURE n. f. (1821; de revoir). Pop. À LA REVOYURE: au revoir. «Tu l'oublieras? Je n'importe pas. A la revoiyure» (AYME).

REVUE n. f. (1317; de revoir).

I. ♦ 1^o Examen qu'on fait (d'un ensemble matériel ou abstrait) en considérant successivement chacun des éléments. V. Inventaire. Faire la revue de ses documents. - Revue de (la) presse: ensemble d'extraits d'articles qui donne un aperçu des différentes opinions sur l'actualité. Revue des revues: critique des articles de revues (III). ♦ 2^o Ancien. Inspection pour vérifier les effectifs militaires. ♦ Mod. Inspection des locaux, de l'équipement, etc. Revue de détail*. Revue d'armement. «C'est la revue des rives de Rhône, à présent» (DORGELES). ♦ 3^o Cérémonie militaire au cours de laquelle les troupes (immobiles ou défilant) sont présentées à un officier supérieur ou général, à une personnalité. V. Parade, prise (d'armes). «Une revue aux Tuileries, la dernière qu'y fit Napoléon et à laquelle Philippe assista. L'air fanatisé» (BALZ). Revue du 14-Juillet. V. Défilé. ♦ 4^o (1890). Fam. (p.-é. à cause des désagréments qu'apporte la revue aux soldats). Être de la revue: être frustré dans ses espérances. ♦ 5^o PASSER EN REVUE: assister au défilé ou parcourir le front des troupes afin de les inspecter au cours d'une revue. Le général a passé le régiment en revue. «Les régiments de la vieille garde qui allaient être passés en revue remplissaient ce vaste terrain» (BALZ). ♦ Fig. Faire la revue (de qqch.), examiner successivement les éléments (d'un ensemble). «Il passa tout le mécanisme en revue» (HUGO). «Je passais rapidement en revue toutes mes réponses» (DUHAM). «J'ai dix amis peut-être, et il les passa en revue, estimant à mesure le degré de consolation qu'il pourrait tirer de chacun» (STENDHAL).

II. (XVI^e). Vx. Le fait de se revoir (après s'être quittés). ♦

Mod. et fam. Nous sommes gens de revue, nous sommes de revue: nous aurons l'occasion de nous revoir.

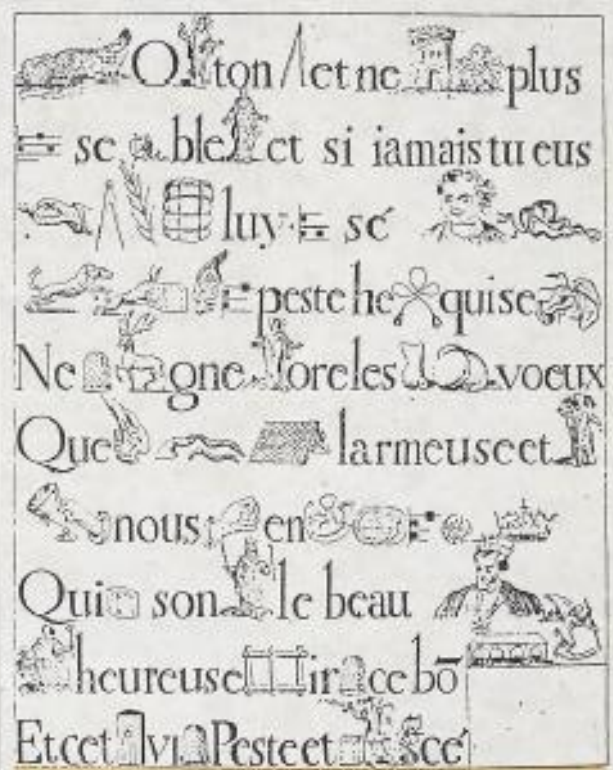
III. (1792, angl. review). Publication périodique généralement mensuelle, qui contient des essais, des comptes rendus, des articles scientifiques, etc. V. aussi Gazette, magazine, périodique. Revue littéraire, scientifique, financière. Revue d'une association, d'une société savante. (V. Annales, bulletin) «C'était le succès: j'étais écorché s'il dans les revues à grand tirage» (LARBAUD).

IV. (v. 1840). ♦ 1^o Pièce comique ou satirique qui passe en revue l'actualité, met en scène des personnalités. Revue de fin d'année. Revue de chansonniers. ♦ 2^o Spectacle de variété, de music-hall. Revue à grand spectacle. Le public remarque davantage encore son contentement lorsque la Revue des Folies-Bergère peupla, d'une foule choisie et nue, le blanc décor» (COLETTE).

REVUÏSTE n. m. (1883; de revue). Auteur de revues (IV).

ROBERT

JEUX



Ce livre est dédié aux anciens. A tous les scribes et artistes et pratiquants de la magie, par qui ces esprits se sont manifestés. Rien n'est vrai, tout est permis.

W.-S. BURROUGHS

III.SUR LE SPECTATEUR

ANNEXE III - 1

RÉFLEXIONS D'UN METTEUR EN SCÈNE SUR UN PUBLIC AU- DESSUS DE TOUT SOUPÇON BROCHURE PROGRAMME TNS - ARCHIVES DU TNS

1

Il ne suffit pas de quitter la scène à l'italienne et de sortir du théâtre pour mettre le public dans une situation différente de celle de spectateur. On a pu constater que, même à travers l'investissement artistique d'un lieu, le théâtre se répète toujours lui-même. Il change de terrain mais ne se transforme pas.

Bien fait et bien pensé, il peut artistiquement ajouter à la pratique de l'espace, de l'acteur et même à la relation du public au spectacle, mais ceci de façon fragmentaire et toujours dans la perspective d'un élargissement du champ esthétique d'un théâtre qui reste théâtre, même s'il gagne en matérialité.

2

C'est à cette relation que le spectacle « Pougatchev » s'attaque, parce que cette relation est elle-même engendrée par la nature même de ce en quoi consiste arbitrairement le théâtre.

« Pougatchev » vise donc la situation du spectateur, son « être là » de spectateur. Le but de cette visée doit évidemment être la mise en péril de cette situation, son naufrage soudain. Le public se posera des questions sur lui-même parce qu'il ne sait plus où il est, ce qu'il est et pour la première fois ce qu'il fait.

3

Si comme nous l'avons dit, le public reste malgré tout spectateur, même en dehors des salles à l'italienne, c'est parce que la situation de spectateur est autant engendrée par la fonction de l'acteur que par celle du rapport scène/salle traditionnel qui engendre l'image, et le faux-semblant du décor. En d'autres termes : si dans l'investissement d'un lieu qui rompt avec le faux-semblant, le spectateur reste spectateur c'est parce que l'acteur continue à l'engendrer.

4

Le théâtre, dit-on, est un lieu codé il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur

propre vie. Le théâtre implique donc un « suspens de vie » nécessaire à faire voir l'acte de montrer.

Celui qui pratique l'acte de montrer s'appelle : l'acteur. Sa fonction implique celui qui pratique en retour l'acte de regarder, de spectare, celui-là s'appelle : le spectateur.

5

Cette relation existe sans problème tant que l'on ne remet pas en cause ce sur quoi elle repose : le suspens de vie.

Même si on admet que la vie peut très bien ne plus être suspendue par la représentation, c'est-à-dire si on refuse l'axiome le plus fondamental du théâtre pour lui substituer l'axiome contraire : « L'acte de montrer est suspendu », nous opérons un retournement dont deux conséquences au moins sont riches de promesses, l'une concerne l'acteur, l'autre le spectateur ou le public.

6

L'acteur ne « joue plus le jeu » dans tous les sens du terme. Il ne reproduit plus des scènes venues d'ailleurs. Il ne dit rien en dehors de sa propre vie, et lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre vie, il ne dit rien en dehors de l'intelligence qu'il peut avoir de lui-même si sa propre vie changeait. En effet, l'acteur n'est pas toujours un acteur mais une infinité d'autres personnes. L'acteur n'a pas toujours été un acteur et ne le sera pas toujours. C'est donc à lui-même, en tant qu'il sait qu'il n'est pas toujours un acteur, que la mise en scène s'adresse et son seul but consiste à révéler ce simple fait : un ou plusieurs individus existent là avec la violence inouïe de leur intimité.

7

L'intimité des gens ne se contemple pas, sans au moins courir le risque de se voir soi-même surprendre dans une situation d'indiscrétion susceptible de gêner ou de créer des problèmes.

Or, le théâtre jusque dans ses formes les plus modernes, laisse toujours de côté la responsabilité de ceux qui viennent regarder. Ceci pour la raison très simple que le problème ne se pose même pas. En effet, le théâtre repose sur le « suspens de vie » et le suspens de vie est ce qui évacue l'intimité, donc tout ce qu'il y a à

regarder peut être vu sans problèmes, puisqu'il n'y a rien à voir que le suspens de vie.

À contrario le nouvel axiome : « L'acte de montrer est suspendu » implique la responsabilité de ceux qui voient.

8

Un spectacle comme « Pougatchev » joue en premier lieu sur cette responsabilité, non pas d'un point de vue moral mais au contraire du point de vue très concret, matériel, du constat d'accident étroit et douloureux dans son étroitesse : tout ce qui arrive ce soir-là dans la petite ville de Yaïck, arrive par la faute des spectateurs. Quelle est cette faute ? Elle consiste simplement à être là. Ce que les habitants de Yaïck reprochent aux touristes c'est leur présence imposée. Les spectateurs découvrent que cette présence ne vas pas de soi, qu'elle pose problème, mais dans la mesure où l'acteur ne parvient pas à retourner l'axiome, la présence du spectateur retrouve son sens et tout est raté.

9

Il est entendu que l'acteur n'y parviendra pas à travers des recherches d'écoles comme le réalisme, le naturalisme ou le vérisme, puisque ces écoles se posaient davantage le problème de la reproductibilité fidèle de la vie, et non pas celui des conditions de possibilité de son émergence. Comme les apparences de la vie aussi fidèlement reproduites soient-elles ne sont faites que pour être contemplées, aucune de ces écoles n'a cherché à remettre en cause l'axiome fondamental du théâtre.

10

Le public a toujours été considéré comme étant au-dessus de tout soupçon. Si l'acteur est soupçonnable d'en dire plus qu'il n'en sait, le public n'est pas soupçonnable d'en comprendre plus qu'il n'en peut. Si le metteur en scène, le scénographe, dramaturge sont soupçonnables de se satisfaire d'idées, le public n'est plus soupçonné de n'en avoir aucune. Là où on demande à ceux qui font le spectacle de bien vouloir s'interroger honnêtement sur les limites de leur savoir, un crédit illimité est fait au public quant à sa capacité de connaître. Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances mais toujours aux insuffisances de la scène, c'est cela qui l'autorise à juger.

11

Ce que le théâtre offre au public c'est avant tout une procuration. Dans la théorie aristotélicienne de la représentation, le public fait l'expérience de la catharsis quand il s'identifie lui-même à un personnage. Le public est donc invité à réagir par procuration.

Dans la théorie brechtienne de la représentation, le public fait l'expérience de la distanciation quand il comprend que l'acteur se tient à distance de son personnage. Il réagit là aussi par procuration. Dans les deux cas, le public tire son intelligence de l'intelligence des autres.

Dans un travail comme celui de « Pougatchev » c'est le contraire qui arrive. Le public vit ce qu'il est et cette vie-là extraite de l'obscurité apaisante de la salle de spectacle est une vie publique. L'art de l'acteur ne consiste plus à informer les spectateurs sur l'acteur et sur la scène, mais au contraire à informer le spectateur sur lui-même. Dans ce sens qui est un sens plus profond que des expériences scénographiques où il n'y a plus de scène, il n'y a plus de salle.

Privé de toute procuration le spectateur est renvoyé à sa présence suspecte. Suspecte parce que tout à coup justifiée par rien. Que regarde-t-il puisqu'on ne lui montre rien ?

Or s'il éprouve des difficultés à comprendre le pourquoi de sa présence, le spectateur doit désormais chercher à la justifier. Il n'est plus là pour regarder et entendre mais il doit entendre et regarder afin de comprendre pourquoi il est là. Il doit se plonger au cœur du sujet, il s'anime du souci de comprendre. Il entre soudain dans un rapport actif avec un théâtre qui est passé de l'état de sommeil à l'état de veille.

André Engel

SUR LE DÉCOR

Comment faire « une ville » pour un spectacle tout en voulant éviter, à l'occasion de ce spectacle, d'une part le langage métaphorique ou l'équivalence artistique (procédés utilisés surtout pour un décor de scène à l'italienne), d'autre part l'intervention dans un quartier de ville réelle (procédé de détournement ou de décalage qui, théoriquement au moins, est très proche de celui que nous avons

utilisé pour les décors de « Baal » aux Haras de Strasbourg) mais sans, pour autant, être d'une naïveté imbécile ou douteuse. Il faut espérer que les 600 m² de façades et de vitres, les 40 tonnes de charpente, de plâtre, de verre, de moquettes, de fauteuils, etc, qui constituent le décor de « Pougatchev » fournissant une réponse satisfaisante. Elle devrait l'être si cette « ville de Yaïck » aux entrepôts rue de la Somme répond, pour le spectateur, à deux exigences contradictoires : Un, être un décor, c'est-à-dire, un agent de mensonge avoué qui aide à faire la distinction, parfois très petite, mais toujours capitale, entre le théâtre et la vie, deux : être une vraie ville, pas dans le sens global du terme bien sûr, mais dans ce sens qu'elle aurait le même pouvoir d'aliénation momentanée qu'une vraie ville où, à l'occasion d'un détail, on éprouve une sensation de doute quant à la réalité de là où l'on se trouve.

Nicky Rieti.

ANNEXE III - 2

ARCHIVES DU TNS – Le spectateur et les théâtres vides

POURQUOI DES THEATRES VIDES ?

Pourquoi des théâtres vides ? Parce que le public n'y vient pas. A qui la faute ? A l'Etat. Pourquoi n'introduit-on pas le théâtre OBLIGATOIRE ? Si chacun est contraint d'aller au théâtre, les choses changeront. Pourquoi a-t-on introduit l'école obligatoire ? Il n'y aurait pas d'écoliers dans les écoles s'ils n'y étaient pas contraints. Au théâtre, même s'il y a quelques difficultés, on pourrait peut-être introduire facilement cette notion. La bonne volonté et le devoir triomphent de tout.

Le théâtre n'est-il pas école, lui aussi, et point d'interrogation ? C'est avec les enfants qu'on pourrait commencer le théâtre obligatoire. Le répertoire du théâtre pour enfants serait certainement à base de contes de fées, comme « Ils étaient deux petits enfants » ou « Le loup et les 7 Blanche-neige ». Dans la capitale il y a 100 écoles, chaque école reçoit 1.000 enfants par jour, cela fait 100.000 enfants. Ces 100.000 enfants tous les matins à l'école, tous les après-midi au théâtre — entrée par enfant 50 centimes, naturellement aux frais de l'Etat, cela fait 100 théâtres de 1.000 places. Donc par théâtre 500 francs — cela fait 50.000 francs pour 100 théâtres.

Combien de comédiens trouveraient ainsi une occasion de travailler ! Le théâtre obligatoire, introduit par département, animerait d'une façon nouvelle toute la vie économique ! Ce n'est absolument pas la même chose si je dis : dois-je aller au théâtre aujourd'hui, et si ont dit : il faut que j'aille au théâtre aujourd'hui.

Grâce à ce devoir de théâtre le citoyen concerné laisse tomber volontairement tous les autres divertissements stupides, comme le jeu de boules, la belotte, la politique de bistrot, les rendez-vous, ainsi que les jeux de société inutiles et qui nous prennent notre temps tels que « Attention au loup-garrou » ou « Voisin, prête-moi ta femme », etc. Le citoyen sait qu'il doit aller au théâtre — il n'a plus besoin de choisir la pièce, il n'a plus de doutes du genre : dois-je aller voir aujourd'hui « Roméo et Juliette » —

non, il est obligé de voir cette pièce — car c'est son devoir. Il est obligé d'aller au théâtre 365 fois dans l'année, qu'il ait horreur du théâtre ou non. Les écoliers, eux aussi, ont horreur d'aller à l'école, mais ils y vont volontiers, parce qu'ils y sont contraints — l'OBLIGATION ! — c'est le seul moyen pour amener aujourd'hui notre public de théâtre au théâtre. Avec de bonnes paroles nous n'avons, pendant des dizaines d'années, obtenu que très peu de résultats. Les publicités les plus prometteuses comme : la salle est chauffée — ou : à l'entracte il est permis de fumer à l'extérieur — ou : étudiants et militaires au grade inférieur à général payent demi-tarif — tous ces avantages n'ont pas su remplir les théâtres. — Les frais de publicité, qui dans un grand théâtre, englobent toute l'année des centaines de francs, sont absolument inexistantes en cas de théâtre obligatoire. — Ainsi que le prix des places ; car les places ne seront plus réparties selon les classes, mais selon les infirmités et les faiblesses des spectateurs :

1^{er} au 5^e rang du parterre : les durs d'oreille et les myopes.

6^e au 10^e rang : les hypocondriaques et les neurasthéniques.

10^e au 15^e rang : les malades de la peau et de l'esprit.

Toutes les places des galeries sont à la disposition des asthmatiques et des rhumatisants. Dans une ville comme Berlin par exemple — si on excepte les nourrissons et les enfants de moins de 8 ans, ainsi que les allongés et les vieillards — il y aurait par jour 2 millions de spectateurs obligatoires, un chiffre qui dépasse de loin le nombre des spectateurs volontaires actuels.

N'a-t-on pas fait avec les pompiers volontaires d'amères et négatives expériences — avant d'en arriver à l'évidence qu'il est impossible aujourd'hui de se passer de pompiers obligatoires. Pourquoi ce qui réussit avec les pompiers ne réussirait-il pas avec les spectateurs ? Justement pompiers et théâtre sont de nos jours intimement liés — dans ma longue expérience de la scène et des coulisses je n'ai ja-

mais vu de pièce de théâtre sans la présence d'un pompier.

Si le projet d'« Obligation générale d'assistance au théâtre comme spectateur », autrement dit l'« O.G.A.T.S. » est mené à bien et si, comme mentionné ci-dessus, 2 millions d'hommes sont ainsi obligés d'aller au théâtre tous les jours, il faudra dans une ville comme Berlin 20 théâtres ayant chacun 100.000 places. Ou 40 théâtres comprenant 50.000 places. Ou 160 théâtres à 12.500 places — ou 320 théâtres à 6.250 places — ou 640 à 3.125 places — ou 2 millions de théâtres à une place.

Mais quelle étonnante ambiance régnera alors dans les théâtres pleins à craquer avec, disons, 50.000 spectateurs, chaque comédien le pressent. Ce n'est que par des moyens autoritaires aussi péremptoirs qu'on peut remédier à la crise de nos théâtres vides, et non pas avec des billets gratuits — non — seule l'obligation est efficace — et l'Etat seul peut contraindre le citoyen.

Karl VALENTIN

Traduction Gaston Jung
(« atac-informations » n° 19,
janvier 1970)

Karl Valentin, auteur-acteur né en 1882 et mort en 1948 à Munich. A joué ses propres textes (scènes comiques, dialogues, sketches...) dans les brasseries et les petits théâtres de Munich et de toute l'Allemagne, dès 1911, accompagné de sa partenaire Lisl Karlstadt. Brecht disait de lui en 1922 : « Quand cet homme, un des esprits les plus percutants de notre temps, montre à un public naïf, par sa seule présence en scène, les rapports entre l'indifférence, la bêtise et la manière de jouir de la vie, il fait rire même les chevaux d'un rire qu'ils n'oublieront pas ».

Ce texte que nous citons date vraisemblablement de 1922.

IV.SUR LE TNS

ANNEXE IV - 1

ARCHIVES DU TNS

Théâtre National
de Strasbourg

Une lutte pour le théâtre
1975 – 1979- 19...

Jean-Pierre Vincent

Pour Monsieur le Ministre
de la Culture
et Communication

P R E A M B U L E

Fondé en 1971 sur les bases du Centre Dramatique de l'Est, le Théâtre National de Strasbourg est le seul instrument théâtral en France à assumer quatre missions simultanées :

- Production de spectacles
- Programmation de la vie théâtrale locale par l'accueil de spectacles extérieurs
- Diffusion par des tournées
- Formation dans le cadre de son École

Cette fusion devra rester clairement présente à qui lira les pages qui vont suivre. L'unicité de cet instrument est à la fois la cause de son intérêt et de ses problèmes.

Le Théâtre National de Strasbourg est le seul Établissement Public Théâtral implanté en province. Les pages qui vont suivre visent à analyser sa situation actuelle dans la perspective de son développement.

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

1975 - 1979

A LA RECHERCHE D'UN THÉÂTRE EXEMPLAIRE

Jean- Pierre VINCENT

J'ai pris la direction du TNS à la date du 1^{er} janvier 1975. Mon intention était, et demeure, d'en faire un lien exemplaire de travail théâtral en France aujourd'hui. Cette ambition n'a rien d'hyperbolique, elle reprend la trace d'un certain nombre d'exemples passés, français ou étrangers. Le Centre Dramatique de l'Est lui-même avait été un théâtre exemplaire dans les années 1960 : il s'agissait donc de rechercher les conditions nouvelles d'un tel théâtre dans un moment historique différent.

La durée d'une telle construction pouvait difficilement s'évaluer au début de notre action. Une dizaine d'années me semble la durée minimum (et peut-être maximum) d'une telle expérience. Après quatre années de travail, il m'est nécessaire de faire un bilan provisoire, de mesurer le chemin parcouru, pour envisager les conditions nécessaires à une nouvelle étape.

Une telle ambition, qui n'est pas mince, se heurte évidemment à certains obstacles. Cette volonté est contrariée, on le verra au cours des pages suivantes, par la situation extérieure. Il est très difficile de créer et maintenir une cohérence artistique en période de crise idéologique générale. Il est aussi périlleux de vouloir à tout prix développer un théâtre dans une période où les choix politico-économiques ne sont pas favorables au théâtre. En ce sens, ce théâtre exemplaire est aujourd'hui en grande partie en théâtre entravé.

Qu'à cela ne tienne. Les acquis de ces quatre années prouvent que cette Entreprise est utile, qu'elle a un sens et qu'elle peut réussir.

x

x

x

Cette exemplarité se fondait au départ sur les principes suivants :

- Établir un ensemble artistique permanent, capable de produire une œuvre théâtrale en prise sur notre temps, à travers une suite de travaux dont les acquis se cumulent peu à peu ; et ceci, dans le cadre d'une production artistique diversifiée qui ne soit pas l'affaire d'un seul homme (Jean- Pierre Vincent).
- Rendre une ardeur artisanale à l'équipe technique et administrative qui assure la pérennité du théâtre : éviter les pièges de la fonctionnarisation théâtrale sans sacrifier pour autant la nécessaire continuité professionnelle.
- Lier fortement l'École Supérieure d'Art Dramatique aux préoccupations du théâtre et à son espace social. Pourquoi une école de théâtre aujourd'hui ? Et une école dans un théâtre ? La relance mutuelle des recherches du TNS et de l'École peut constituer le lieu d'une réflexion intense sur l'invention d'un théâtre nécessaire.

(On notera aussi que les trois points soulevés jusqu'ici ont une exigence commune : le professionnalisme. Il s'agit de profiter au maximum du caractère unique de cette maison : la fusion possible en son sein de tous les aspects de la vie théâtrale).

- Assurer progressivement un rayonnement national au travail de la maison entière. L'implantation strasbourgeoise, même réussie, ne suffit pas à un tel travail et aux efforts qu'il engage. Le TNS doit être au lieu de polarisation de la vie théâtrale, il doit aussi pouvoir montrer les acquis de son travail dans les conditions les plus larges possibles.
- Faire en sorte que l'exemplarité du travail ainsi réalisé permette une reconnaissance des pouvoirs publics sans lesquels un tel théâtre ne saurait exister, c'est-à-dire un financement réel des besoins inhérents à cette progression du TNS : faire peu à peu du TNS un Théâtre National effectif – ce qu'il n'est pas.

Après quatre ans de travail en ce sens, je peux faire le bilan provisoire des réussites et des achoppements.

POSITIF

Le niveau qualitatif et la richesse de notre travail artistique n'est guère remis en cause. Ce théâtre, qui n'est pas des plus « faciles », a réussi en quatre ans son implantation sociale dans l'agglomération strasbourgeoise. Ceci ne s'est pas accompli sans conflits durant les premières saisons. Mais il semble que la qualité des productions, de la programmation, son sérieux, sa cohérence lui ait valu peu à peu l'estime d'une partie non négligeable de la population. Et ce qui se prouve ici, c'est la fusion possible entre deux termes que l'idéologie courante sépare à plaisir : la recherche active de la modernité et la fréquentation d'un large public.

Le TNS a d'autre part retrouvé un renom national (et international, notamment en direction de l'Allemagne Fédérale). Ceci est dû matériellement aux tournées effectuées par un certain nombre de spectacles (« GERMINAL », « LE MISANTHROPE », « LA TABLE »), mais aussi à la rigueur et au retentissement théorique d'un certain nombre de tentatives nouvelles (sur le plan de l'écriture ou dans la production de spectacles inédits).

Je considère encore comme important d'avoir solidifié les bases sociales du Théâtre et de l'École. Le TNS est un instrument de travail sérieux et efficace. Les salaires, généralement insuffisants en 1975 et on les compare aux qualifications demandées par le travail, été dans l'ensemble, améliorés. Les étudiants de l'École ont eux aussi acquis les conditions économiques nécessaires à leur travail (minimum vital).

En fin l'École de TNS a retrouvé une importance nationale. Son fonctionnement matériel s'est vu améliorer. Le nombre des candidatures a plus que doublé. Elle est désormais prête à une éclosion artistique plus large encore.

NÉGATIF

Je rencontre encore de délicats problèmes d'organisation. Ils tiennent tout d'abord aux difficultés mutuelles d'adaptation entre un ensemble artistique mobilisé sur ses propres objectifs et l'appareil permanent de la maison longtemps perturbé par les trop fréquents changements de directeur. Il semble qu'après bien des erreurs, cet aspect connaisse aujourd'hui de sensibles améliorations. Mais ces difficultés sont sans cesse relancées par la précarité de

notre situation matérielle, ou plutôt par le décalage constant entre nos ambitions et nos moyens. Le TNS travaille sans cesse au maximum de ses capacités, ce qui n'est pas la meilleure situation pour penser une réorganisation...

L'École a connu un redressement sensible, mais il reste un certain nombre de questions en suspens. Je n'ai pu jusqu'ici repenser suffisamment les fondements théoriques de l'enseignement. Le théâtre et la société changent vite. Notre École doit être capable d'anticiper ces changements ou tout au moins de projeter dans l'avenir ses orientations artistiques. Ce travail est en cours. Il impliquera à coup sûr des besoins en locaux et en matériel mais aussi une meilleure articulation entre TNS et École, car celle-ci reste empirique et souvent désordonnée.

Enfin, je noterai en « manque à gagner » dans le rayonnement « publicitaire » de TNS, un décalage entre la réalité de son travail et l'idée qu'on s'en fait ailleurs (essentiellement à Paris, toujours Paris...) Un sentiment d'impuissance à matérialiser auprès du Ministre de la Culture la réalité de nos possibilités – qui sont grandes – et celle de nos difficultés – qui ne le sont pas moins. Disons : le manque d'un interlocuteur intéressé à définir avec nous les missions de ce théâtre. Ces missions existent de fait ; elles ne sont pas sérieusement prises en compte. Les paragraphes suivants tenteront de démontrer l'urgence de décisions importantes à propos de ce Théâtre National, implanté en « en province », dans une ville dont l'avènement peut mériter quelque attention.

ASPECTS GÉNÉRAUX DE LA GESTION DU TNS

Soyons clairs : le TNS, malgré sa solidité et ses réussites, dérive lentement vers une impasse totale de gestion si rien n'est fait pour prendre sa réalité actuelle en compte. L'équilibre entre dépenses et recettes s'avère chaque année plus délicat.

En raison de la progression des charges fixes, on assiste- comme ailleurs – à un tassement de la production artistique. Cette progression des charges ne saurait être assimilée à une quelconque gabegie bureaucratique : elle est la conséquence structurelle inévitable des mécanismes sociaux.

Il est bien entendu que la politique artistique que j'ai adoptée ne peut être considérée abstraitement : elle a ses particularités inaliénables et le problème pourrait se présenter un peu différemment dans le cadre d'une activité plus conventionnelle, et en supprimant, par exemple, l'ensemble artistique permanent, les recherches dans les lieux extérieurs au Théâtre, etc..... C'est une décision qui ne relève pas de moi.

Cette stagnation régressive de la production artistique se produit en raison inverse de l'inventivité du groupe artistique, du nombre de ses projets et du potentiel humain de la maison toute entière. Mais aussi en raison inverse de la demande croissante –quantité et qualité – de la population strasbourgeoise et régionale.

Une question se relance indéfiniment dans les discussions administratives : La cause profonde de cette dégradation est-elle dans un excès de dépenses ? Une carence de financement public ? Un manque d'autofinancement ?

Le pouvoir de tutelle me répète : « Vous avez tel financement. Vous êtes libre à l'intérieur de cette enveloppe de faire ce que vous voulez. ». Mais dans le cadre de quelles missions ? Les statuts du TNS sont pour le moins sibyllins à cet égard...Les missions du TNS sont définies aujourd'hui par son histoire, par son implantation (situation de monopole à Strasbourg), et aussi par la nature de mon activité artistique. Leurs modulations n'ont jamais fait l'objet de définitions, d'accords, ni de financements précis. Dans de telles conditions, il est clair que ma seule

« liberté », mon seul choix possible est de renoncer à exercer telle ou telle de ces missions. C'est un choix auquel je me refuse, pour moi, pour le TNS, pour le public, car il ne pourrait se faire sans compromettre à long terme les chances qu'a cette maison de demeurer un élément fondamental de la vie théâtrale française.

Il faut remarquer que l'écart entre nos besoins et le financement réel est relativement minime. Mais c'est justement cette marge minime qui constitue la part mobile, donc chez nous productive. Nous verrons plus loin les conséquences de ceci sur la politique artistique du TNS. Il est nécessaire d'éclaircir les évolutions récentes de la subvention et de l'autofinancement.

SUBVENTION

Il n'est pas question de nier que la subvention de fonctionnement du TNS (et de l'École) a progressé depuis 1975 plus rapidement que l'inflation générale. Sans rappeler les analyses économiques de l'américain Baumol sur l'accroissement inéluctable du coût social de l'art, il faut tout de même noter les charges nouvelles obligatoires qui se sont greffées récemment sur le budget : Convention Collective et ses conséquences (1975) ; 13^e mois des Théâtrales Nationaux (1976) ; évolution du plafond de la Sécurité Sociale ; etc.

D'autres charges sont imputables aux choix d'action que j'ai fait durant ces quatre ans. L'École a progressé plus fortement que le TNS sur le plan financier. Cet accroissement était inévitable si l'on voulait continuer à parler d'une École Nationale Supérieure. Les sections « régie » et « décoration » étaient quasiment inexistantes à mon arrivée (enseignants, matériel). Il a fallu les reconstituer sérieusement.

Des rattrapages salariaux se sont avérés nécessaires pour adapter les rémunérations aux qualifications ou aux responsabilités. Nous vivons encore sur ce plan la fin de l'adaptation su CDE en TNS.

Je ne parle pas ici du type particulier d'organisation du budget de production impliqué par l'ensemble artistique et par ses recherches. Ceci fera l'objet d'un plus long développement.

Je mets quiconque au déficit de parler ici de gâchis ou de gaspillage des fonds publics. Le subventionnement public du Théâtre a eu pour première destination d'abaisser le prix des places,

et de constituer des outils de travail, il est aujourd'hui nécessaire qu'il serve aussi à consolider l'avenir par la formation et la recherche.

AUTOFINANCEMENT : RECETTES

Les spectacles du TNS sont pour partie réalisés dans la salle (750 places) et pour partie dans des lieux extérieurs permettant une approche différente de la matière théâtrale par le public mais impliquant des jauges plus modestes (de 50 à 400 places).

Dans ces conditions, les recettes strasbourgeoises ne suffisent pas à équilibrer le budget général. Il faut noter ici que les recettes propres équivalent à peu près à la part mobile du budget, donc à la part investissable dans les productions. Les recettes supplémentaires doivent donc être recherchées ; ceci se fait essentiellement à travers les tournées à l'extérieur, sur le plan national ou international. Le TNS ne peut actuellement produire à Strasbourg que dans la mesure où il voyage loin de Strasbourg...Mais ceci rencontre aujourd'hui un certain nombre d'obstacles.

Le « marché » national du théâtre traverse d'immenses difficultés, puisque les acheteurs éventuels connaissent les mêmes difficultés financières que le TNS. Boule de neige, cercle vicieux. Coproductions et échanges se multiplient, limitant sans cesse l'indépendance des équipes de création. Les possibilités de tournée se réduisent intrinsèquement d'année en année. Quant à jouer à Paris, il est de plus en plus improbable d'y trouver un minimum assuré de recettes.

En termes économiques, la troupe permanente du TNS, dans son effectif actuel, ne permet pas une diffusion idéale : les 11 comédiens doivent être au maximum présents sur tous les spectacles, pour des raisons de gestion évidentes, mais aussi pour des raisons artistiques : accumulations commune d'un certain nombre d'expériences qui forment le groupe. Ceci exclut donc la possibilité de diffuser (tourner hors de Strasbourg) durant les répétitions d'un nouveau spectacle. Sur 10 mois et demi de travail : 5 mois de préparation, 2 mois de représentations à Strasbourg, 3 mois de tournées. Pour accroître les possibilités de tournée, il faudrait donc pouvoir disposer d'une troupe plus nombreuse. Troupe réelle ou troupe fictive. Il peut s'agir de comédiens permanents supplémentaires ou d'un potentiel d'engagement de comédiens intermittents venant renforcer en tel ou tel spectacle la troupe permanente répartie entre plusieurs spectacles (c'est le cas cette année entre « KAFKA-THEATRE COMPLET » ET « ANDRE DEL SARTO », mais à quel prix !). Solution intéressante dans la mesure où elle maintient une souplesse et une richesse

d'apports de comédiens nouveaux. En fait, le TNS ne dispose pas de crédits de production suffisants pour assurer sa diffusion, donc son autofinancement, de façon satisfaisante.

(Imagine-t-on le potentiel de diffusion de la Comédie Française sans sa troupe nombreuse, et avec des crédits ne lui permettant plus de deux spectacles nouveaux par an ?...Si la Comédie Française suffit au théâtre français, tout est très bien ! ... mais alors pourquoi maintenir l'illusion de ces autres faux Théâtres Nationaux ?).

On peut, bien sûr, envisager la question sous un angle tout différent. Devant ces difficultés sempiternelles, on peut rêver d'un « théâtre pauvre » qui assurerait le bonheur du public et de l'Etat en évitant ces coûts élevés et ces problèmes « insolubles ». Je n'ai rien contre l'idée d'un théâtre « pauvre », je préfère dire « léger ». je l'ai pratiqué et le pratiquerai avec agrément, même au TNS. Mais le problème est ailleurs. Il y a un théâtre aux formes de production légère qui a une place précise dans la réalité théâtrale : jeune théâtre, recherche pure, choix idéologique, etc.... Il y a d'autre part, des théâtres dont la lourdeur n'est ni le but, ni souvent la réalité théâtrale : ceux-là réunissent en un même lieu l'ensemble des disciplines théâtrales, pratiquent et développent les expériences sur un mode plus large, garantissant une sorte de pérennité dans la progression de l'histoire théâtrale. Par rapport aux potentialités d'un instrument professionnel comme le TNS, l'idée d'y pratiquer un théâtre pauvre est une absurdité gestionnaire. Ce malthusianisme limiterait les productions artistiques dans un théâtre où vivraient par ailleurs de nombreux artisans fort capables et honnêtement payés. A moins que ceux-ci encore ne soient jugés inutiles...mais c'est alors toute une politique culturelle et sociale qui serait abandonnée. Le TNS n'est pas toute la politique culturelle, ni même théâtrale. Mais il y tient une place précise qui n'est pas celle d'une jeune compagnie.

On voit bien, à travers tous ces faits, que le TNS ne saurait desserrer de lui-même l'étau économique dans lequel il est entravé. Encore une fois, je sens bien que tout me pousse à abandonner ce qui fait aujourd'hui la vivacité artistique de ce Théâtre, ses recherches, ses audaces, son opiniâtreté professionnelle. C'est avec la plus ferme détermination que je lutte en compagnie de tous mes collaborateurs pour lui conserver ce visage, et le renforcer.

EN RÉSUMÉ

Le TNS devrait disposer des moyens honnêtes qui lui permettraient d'organiser la meilleure production et la meilleure formation possible à Strasbourg même. Il faudrait alors compenser le

double manque à gagner des tournées : sur le plan financier, ajuster la subvention de fonctionnement à une mission strasbourgeoise précise, sur le plan du nécessaire rayonnement, remplacer la diffusion sur le mode des tournées par la diffusion télévisée. Les spectacles du TNS et les idées de ceux qui les réalisent pourraient aussi donner de la bonne télévision.

Au cas où la diffusion nationale par voie de tournée s'avèrerait toujours nécessaire, le TNS, je le dis depuis 3 ans, devrait disposer de crédits pour aider à la diffusion de ces spectacles sur le plan national. Sinon l'évolution actuelle qui rend les tournées de plus en plus coûteuses amènera, pour le maintien de la diffusion nationale, à sacrifier des activités à Strasbourg même.

LA POLITIQUE ARTISTIQUE DU TNS

Depuis 1975, un ensemble artistique permanent travaille au TNS : un groupe de 16 personnes comprenant 11 comédiennes et 5 comédiens, et 5 – comment dire- « polyvalents qui se partagent les tâches de dramaturgie, mise en scène, traduction, adaptation etc... Ces 5 personnes assument ces fonctions à tour de rôle ; elles peuvent aussi enseigner à l'École durant certaines périodes, ou s'intégrer à la troupe des comédiens.

Cet ensemble artistique est lié par ailleurs à des artistes non-permanents (acteurs, philosophes, peintres) ; ses membres travaillent en commun à l'élaboration des projets sans pour autant fondre les spécialités en un tout indivis. Collectivité et non communauté. Son intention principale est de créer les conditions de naissance d'une écriture littéraire, ou plus globalement théâtrale (élaboration de « scénari » qui englobent au besoin le spectacle, son lieu, le spectateur lui-même etc...). Ce théâtre nouveau sait qu'il ne naît pas de rien, il entend ne pas se couper de l'histoire, ni de l'histoire du théâtre ; il y recherche les ancêtres possibles d'une vie et d'une création contemporaine : une façon active et partisane de pratiquer le « répertoire ».

Ces intentions fixent à notre travail une aire assez étendue (surtout en regard de notre capacité actuelle de production...). Cette vie intellectuelle et artistique peut, par exemple, s'illustrer dans les manifestations de la saison 1978-9 :

(Reprise) – « LE MISANTHROPE » de Molière. Projet ambitieux de relecture globale d'une des pierres de touche de notre histoire théâtrale et sociale.

(Reprise) – « LA TABLE », spectacle inventé par Michèle Foucher et Denise Peron, comédiennes du TNS. Création intégrale à partir d'interviews de femmes aujourd'hui.

(Création) – « KAFKA-THÉÂTRE COMPLET », scénario et réalisation d'André Engel et Bernard Pautrat. A partir des textes « mineurs » de Kafka, et d'un lieu non- théâtral, l'invention radicale d'un type nouveau d'expérience sociale « à base de théâtre ».

(Création) – « ANDRE DEL SARTO » d'après Alfred de Musset. Comme « LE MISANTHROPE », une recherche contemporaine sur un des moments-clefs, et sur un auteur-clef, de notre histoire sensible.

(Reprise) – « ANTIGONE » de Hölderlin/Sophocle. La quête d'un geste politique et poétique autant actuel que passé. Déportation là aussi du théâtre hors de ses murs habituels.

Si l'on y ajoute « LES TRANSPARENTS », spectacle pour jeune public coproduit avec le Théâtre Tsai, et la sortie du public d'une création de l'École conviée à Bruno Bayen, on peut avoir une idée concrète de la richesse de ce foyer de recherches théâtrales.

Le travail de cet ensemble ne s'entend que par rapport à une population et sur une durée. Nous ne sommes pas venus à Strasbourg pour réaliser un festival plus ou moins long, mais pour accomplir un travail de transformation (de nous-mêmes, à travers le théâtre et son public). Ceci ne se fait pas sans difficultés : nous sommes passés d'une première période de « raidissement » (pour ne pas dire plus) du public au réel intérêt qui nous entoure aujourd'hui – quantitatif et qualitatif. Cette évolution de notre rapport au public régional aurait pu échouer, l'objectif n'étant pas de plaire, mais d'abord d'affirmer des choix forts et des plaisirs exigeants. Le TNS fournit aujourd'hui un exemple pouvant démentir les visions peureuses qui identifient recherche et élitisme, « popularité » et facilité ? Un théâtre tourné vers l'innovation a su capter la confiance d'un large public.

PROBLÈMES EN SUSPENS

A) Le volume de production : Un Théâtre National qui produit chaque année 2 spectacles nouveaux et 1 petit spectacle (ou une coproduction), comme c'est notre cas actuellement, n'est pas réellement un Théâtre National.

Ceci est d'autant plus sensible que le niveau de demande du public rend désormais nécessaire une action plus importante et plus diversifiée. Il faudrait au moins dans un premier temps passer à une création par trimestre d'activité. Car au-delà des considérations sociales, il y a plus intime et plus cruel : lorsqu'un tel théâtre dispose d'une équipe artistique dynamique, pleine de projets divers, le fait de devoir retenir seulement deux projets, au milieu de dix projets immédiatement réalisables, représente un renoncement douloureux qui ne peut à la longue qu'user les forces imaginatives de l'équipe (les mots peuvent difficilement rendre compte de ce moment atroce de la vie artistique).

La rareté des productions crée aussi deux inconvénients majeurs bien connus du théâtre français contemporain : chaque spectacle devient un événement sacralisé à l'excès, et son échec peut être fatal ; d'autre part, l'auto-émulation d'une production régulière ne peut plus se produire, d'où un manque progressif de « légèreté » dans les pensées artistiques.

B) Des spectacles difficilement diffusables par voie de tournée : il nous semble impérieusement nécessaire de questionner le rapport du théâtre avec son public. Nous le faisons quand nous travaillons sur le plateau, mais surtout dans les tentatives extérieures au « bâtiment-théâtre ».

Spectacles exigeants, mais précaires, dans la mesure où ils ne peuvent pas accueillir de grandes masses de spectateurs. Le rapport dépenses-recettes de ces spectacles n'est pas « intéressant » d'un point de vue économique (économiste). Mais le rapport investissement-intérêt m'apparaît hautement profitable d'un point de vue culturel. Ces questions doivent être pensées à long terme....

Dans la mesure où ces créations sont difficilement transportables, le mode de diffusion idéal de ces spectacles pour un public plus large serait la télévision (d'autant plus qu'ils fournissent une matière à filmer plus provocante pour le cinéaste qu'un spectacle théâtral classique). La télévision n'a pas encore marqué d'intérêt particulier pour ces objets théâtraux non-identifiés.

C) Compatibilité ou non d'une telle politique avec un Théâtre National :

La question précédente m'amène à une autre, souvent évoquée par l'administration de tutelle. On me suggère que je serais peut-être plus à l'aise ailleurs pour faire un tel travail théâtral, que ce travail se trouve entravé parce qu'il se déroule dans l'espace contraignant d'un Établissement Public.

C'est une mauvaise vision des choses.

Nous avons besoin d'un espace social pour ce travail. Et la ville de Strasbourg n'a rien qui nous empêche de le faire. Au contraire.

Nous avons besoin d'un espace économique. Dans la mesure où il n'existe nulle part en France de lieu déjà prêt à nous accueillir pour un tel travail, il faudrait le créer. Pourquoi alors ne pas nous donner les moyens réels de ce travail au TNS même ?

On retombe ici sur la question fondamentale de la définition de la mission du TNS. Cette définition n'existe nulle part (autrement que dans sa vie quotidienne). Cette absence permet aux commodités malthusiennes du ministère de me laisser « libre » de faire hara-kiri aux potentialités vivantes de ce théâtre.

Oui, ce théâtre, comme les autres, est un luxe. Luxe n'est pas gaspillage. Ce luxe est nécessaire à la fortification de l'art théâtral qui est un art nécessaire et sérieux. Il faut savoir assumer cela.

LES NOUVEAUX ATELIERS DE CONSTRUCTION DE DÉCORS. LES POSSIBILITÉS

OUVERTES PAR CETTE PERSPECTIVE

A l'automne 1980, les nouveaux ateliers de construction de décors du TNS entreront en activité à Illkirch-Graffenstaden, Cette ouverture impliquera de toute façon une évolution pour le TNS.

L'ensemble des personnes opérant au TNS souhaitent que cette disjonction ne brise pas l'unité morale et pratique de la « maison ».

- L'exiguïté désormais patente des actuels ateliers, leur inadaptation à l'évolution des décors de théâtre, leur non-conformité aux normes actuelles de sécurité du travail.
- Les perspectives ouvertes par la transformation du CDE en TNS théâtre : ce nouveau Théâtre National devait alors – comme aujourd'hui – penser au nécessaire développement de sa production. C'est plutôt l'inverse qui s'est produit...

La seule conduite conséquente en ce domaine est de permettre au TNS d'assumer réellement le niveau de production qu'on est en droit d'attendre de lui, et qu'il est en état de proposer. C'est ainsi que tous ses éléments de travail pourront trouver leur juste utilisation.

UTILISATION DES LIEUX LAISSES VACANTS AU TNS PAR LE DÉPART DES ATELIERS

Ces locaux sont essentiellement les ateliers de menuiserie- serrurerie et de peinture. L'atelier de peinture situé au 2^e étage constituera un nouveau lieu de travail pour l'École et pour le TNS. La menuiserie, située en demi sous-sol et donnant directement sur la rue, pourrait être transformée en une deuxième salle pour le TNS. Son volume est supérieur à celui du Petit odéon par exemple.

DEUXIÈME SALLE DU TNS : ARCHITECTURE

Les aménagements matériels pratiqués avant l'ouverture de ce lieu devraient être aussi limités que possible. Les travaux essentiels seraient requis par la sécurité. Mais si l'on en reste à une jauge inférieure à 99 spectateurs, les normes de sécurité y occasionneraient peu de travaux. Il ne

faudrait pas concevoir cette salle comme une salle frontale, organisée une fois pour toutes dans un espace esthétique contraignant. On doit pouvoir en user de diverses façons.

En ce sens, une part des crédits d'équipements devrait être réservée. On devrait pouvoir les utiliser au fur et à mesure durant la première année de fonctionnement : seule la pratique au cours de plusieurs expériences théâtrales pourrait dicter les choix d'aménagement technique du lieu (place des projecteurs, des points de sustentation etc...). Ces travaux pourraient être réalisés par l'équipe du théâtre ou par des entreprises extérieures contactées directement par le Théâtre en évitant les détours administratifs complexes.

DEUXIÈME SALLE DU TNS : USAGE ET AVANTAGES

Cette salle pourrait fonctionner la saison entière. Il faudrait y affecter une petite équipe technique (1 régisseur, 1 électricien, 1 machiniste) à renforcer éventuellement durant certaines périodes par d'autres techniciens du TNS.

Elle permettrait :

- de réaliser un certain nombre de projets de l'équipe artistique TNS, donc de remédier en grande partie la limitation continue de ces projets ; et aussi d'y pratiquer des expériences qui n'auraient pas à assumer le poids moral d'une programmation « grand public ».
- d'accueillir certains spectacles extérieurs produits dans les mêmes conditions, et qui se trouvent pour l'instant peu à leur place dans le rapport contraignant de la grande salle (style cabaret, formes populaires « mineures » etc....)
- de fournir un tremplin public à certaines réalisations de l'École du TNS. (Il est aussi important de se rompre à la représentation que d'apprendre à répéter. L'École devrait dans l'avenir se constituer un public particulier fait de fervents, de spectateurs particulièrement attentifs).

Enfin, les productions de cette seconde salle pourraient trouver d'autres points de diffusion régionale. On peut penser aux futurs relais régionaux ou à des équipements existants déjà, et qui ne peuvent ou ne pourront pas accueillir les spectacles principaux du TNS.

RETENTISSEMENT D'UN TEL PROJET SUR LE FONCTIONNEMENT DU TNS

Les nouveaux ateliers trouveraient dans cette activité une réelle raison d'être, puisqu'ils auraient à alimenter en décor les 2 salles et les expériences extérieures au théâtre.

Il est certain qu'il faudrait alors spécialiser davantage deux équipes :

- une équipe de constructeurs travaillant à Illkirch
- Une équipe de plateau résidant au TNS même et gérant les deux salles

Ceci représenterait une évolution qualitative et quantitative du processus de travail. Aujourd'hui la maison connaît une réelle unité par l'interpénétration constante des travaux de construction et de machinerie (au TNS ou en tournée). L'équipe souhaite dans son ensemble conserver cette unité : aussi faudrait-il trouver dans ce nouveau fonctionnement des « ponts » possibles, des passages, des interpénétrations entre Illkirch et le TNS.

Les nouveaux ateliers ainsi pourvus en personnel pourraient enfin, selon leurs périodes d'inactivité éventuelles, rendre un certain nombre de services à des troupes régionales (ou plus lointaines).

Ce projet représente un accroissement d'activités, mais aussi une possibilité réelle d'épanouissement et une manière de tirer le meilleur parti des forces artistiques et techniques du TNS.

PRODUCTIONS INVITÉES

Quelle que soit la production théâtrale du TNS, elle ne saurait suffire à donner au public strasbourgeois une image (aussi) complète (que possible) de la production théâtrale nationale. Il est toujours nécessaire de compléter la programmation par un certain nombre de productions invitées. Ceci se produit essentiellement durant les périodes de préparation des spectacles-TNS.

PROBLÈME ÉCONOMIQUE

La représentation de tels spectacles est, sauf exception, déficitaire.

Prenons le cas moyen actuel : moyenne du prix d'achat d'une représentation, 18.000 francs.

Recette maximale possible au TNS : 11.000 francs. Déficit minimum : 7.000 francs.

Plus nous réunissons de spectateurs, plus il faut allonger les séries de représentations, donc plus le déficit s'accroît. Nous sommes subventionnés pour soutenir cette conséquence de l'abaissement du prix des places. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le succès d'une entreprise, n'abaisse pas son coût global. Le raisonnement économique mécaniste se heurte ici à un écueil insurmontable. On est placé devant un choix : suivre la progression réelle d'un théâtre jusqu'il ait atteint son régime de croisière, ou liquider purement et simplement certaines de ses activités au risque d'un effondrement culturel.

PROBLÈME DE COHÉRENCE ARTISTIQUE

La programmation invitée est choisie à l'intérieur des centaines de propositions de tournée que nous recevons chaque année. Il m'apparaît essentiel que cette programmation suive des principes artistiques complémentaires à ceux de notre propre travail.

Cette programmation permet de tisser des liens plus ou moins réguliers avec certaines équipes (par exemple le Théâtre de l'Aquarium) ; liens entre elles et nous, liens entre elles et notre public qui a ainsi l'occasion de suivre des itinéraires artistiques parallèles au nôtre.

Il faut que chaque saison, constituée par nos productions et quelques invités, ait un visage, propose un voyage particulier dans la création contemporaine.

Si j'insiste sur ce point qui peut paraître évident, c'est qu'il est peu à peu battu en brèche par la situation économique (quand je parle de « situation économique », je parle toujours des choix politiques adoptés en face de la situation économique).

La réduction progressive du circuit de circulation des produits théâtraux amène les divers Centres de création à proposer des échanges. Si je veux tourner un spectacle, j'ai « plutôt » intérêt à acheter le spectacle de tel ou tel Centre en échange.

INCONVÉNIENT 1 : La programmation ne se fait plus sur des critères artistiques volontaires, mais sur des fatalités économiques.

INCONVÉNIENT 2 : Se trouvent ici peu à peu liquidées les jeunes groupes qui n'ont pas les moyens d'accueillir. Leur circuit de tournée est passé au laminoir.

Il nous faut les moyens d'une politique d'accueil, et les moyens d'une politique d'accueil cohérente. Seul une telle cohérence peut sortir le théâtre français de sa crise. Cette crise n'est pas improductive, elle est même porteuse d'un bouillonnement prometteur. Le théâtre français a besoin de plusieurs foyers comme le nôtre ; c'est un des moyens par lesquels l'histoire pourra juger positivement l'actuelle période culturelle.

ÉCOLE

DESCRIPTION ET PROBLÈMES MATÉRIELS

Il n'est pas inutile de décrire le fonctionnement actuel de l'École, avant de parler des questions artistiques qu'elle s'adresse en ce moment à elle-même.

1) FRAGILITÉ JURIDIQUE : L'ÉCOLE EXISTE -T- ELLE RÉELLEMENT ?

Fondée en 1954 par Michel Saint-Denis, l'École forme depuis 25 ans comédiens, techniciens et décorateurs. La transformation du CDE en TNS (en 1971) a fondu totalement l'École dans l'Établissement Public TNS : phénomène très regrettable, car les questions spécifiques de développement qui se posent à elle, ne sont jamais envisagées en tant que telles par le Ministère de la Culture.

Du temps du CDE, la notification annuelle de la subvention accordée au Théâtre comportait une ligne « École ». Aujourd'hui cet aspect des choses n'est plus relevé.

Ainsi mélange-t-on de façon pernicieuse deux parties de la maison qui, pour avoir quelque chose à faire ensemble, n'en ont pourtant pas moins des problèmes fonctionnels et des évolutions totalement différents.

Ceci est d'autant plus regrettable que les statuts de l'Établissement Public ne constituent en rien une garantie à l'existence de l'École :

- Article 2 : « ...le Théâtre National de Strasbourg peut également mener des actions de formation et de perfectionnement des professionnels du spectacle dans le cadre d'une école constituée au sein de l'établissement sous l'autorité di directeur du théâtre. »
- Article 10 : « Le Théâtre National de Strasbourg est placé sous la tutelle du ministre des affaires culturelles qui veille au respect par l'établissement des grandes orientations que doit suivre son action en matière de création, de diffusion et le cas échéant, de formation... »

Un arrêté organique est venu en 1974 préciser les conditions de travail de l'École, mais toujours dans le cadre de ces 3 articles ...

Si ces soupçons ne sont pas fondés, qu'on nous les pardonne. Mais il faut surtout que des actes viennent démentir ces craintes : le manque d'attention à ces problèmes de la part de l'État nous fait chaque jour craindre le pire.

Il serait en tous cas nécessaire de se mettre au clair sur ces questions à moyen et long terme.

2) PERSONNEL ATTACHE A L'ÉCOLE POUR L'ANNÉE BUDGÉTAIRE 1979

POSTES PERSONNEL PERMANENT

- 1 chargé de l'enseignement
- 1 administrateur
- 1 secrétaire de direction
- 2 professeurs chargés de classe principale (décoration, régie)
- 8 et un ½ professeur chargé de cours répartis sur les 3 sections

POSTES DE PROFESSEURS ASSISTANTS A CONTRAT A DURÉE DÉTERMINÉE (3mois)

- 4 metteurs en scène

POSTES DE PROFESSEURS VACATAIRES PAYES A L'HEURE

9 spécialistes des matières suivantes :

- Instruments de musique
- Éclairage
- Électronique
- Dessin
- Construction technique

ÉTUDIANTS ACTUELLEMENT PRÉSENTS A L'ÉCOLE

Groupe XVIII : 13 comédiens

4 régisseurs

1 décoratrice

Groupe XIX : 13 comédiens

4 régisseurs

3 décorateurs

3) ORGANISATION DES ÉTUDES

Depuis sa formation, l'École est organisée de façon relativement stable. Chaque promotion entrée dans l'École a constitué un groupe tout au long des 3 ans de présence à l'École.

Nous recrutons en 1980 le Groupe XX.

Les études peuvent se découper schématiquement en deux domaines fondamentaux

LES COURS DE BASE : - corps, voix et improvisations pour les comédiens

- Électricité, son, construction etc., pour les régisseurs
- Dessin, maquettes, histoire de l'art pour les décorateurs.

Ces cours ont lieu généralement le matin. Il faut y ajouter la dramaturgie (théorique et pratique) pour les 3 sections.

LES EXERCICES ARTISTIQUES : occupant l'après-midi et souvent le soir. A raison d'un exercice par trimestre, chaque groupe s'attelle au travail sur une pièce (ou un texte ou un thème théâtral) parcouru dans son ensemble et donnant lieu à une présentation interne à l'École. Cette présentation se mue peu à peu, au cours des trois années en une réalisation – selon les moyens matériels de l'École- éventuellement présentée au public.

Au cours des 3 ans, les sections (jeu, régie, déco.) assez séparées au départ, tendent progressivement à travailler ensemble sur ces réalisations. Les exercices artistiques sont dirigés en alternance par :

- Des professeurs
- Des artistes et des techniciens du TBS
- Des metteurs en scène ou acteurs extérieurs au TNS, engagés pour une période réduite (3 mois pour chaque exercice de réalisation).

4) SITUATION ÉCONOMIQUE DES ÉTUDIANTS

Aligné sur les étudiants de l'Université, les étudiants du TNS peuvent recevoir une bourse sur les mêmes critères que leurs homologues de l'Enseignement Supérieur.

Mais les conditions spécifiques de cette école de théâtre posent des problèmes et appellent des solutions particulières :

- Les bourses sont insuffisantes pour survivre sans complément.
- Le rythme de travail de l'Ecole interdit la possibilité de toute activité rémunératrice complémentaire. Le dimension de l'agglomération ne permettrait d'ailleurs que peu de possibilités de ce côté.
- L'aide des parents est souvent nulle ou minime pour des jeunes gens qui ont choisi un métier traditionnellement « maudit » ; et ce phénomène s'est encore accentué depuis l'aboutissement de l'âge de la majorité.

Le TNS doit donc compléter de ses propres deniers l'aide sociale théorique des étudiants boursiers, afin qu'ils disposent d'un minimum vital (environ 1000 francs par mois, comprenant bourse, aide des parents, complément social du TNS).

ÉCOLE, TRANSMISSION D'UN MÉTIER ET
VOIES ARTISTIQUES NOUVELLES

Durant la période d'épanouissement régulier de la décentralisation théâtrale (jusqu'à vers 1968), l'École de Strasbourg était en grande partie le vivier de cette décentralisation unitaire. Cette dernière s'étant diversifiée sous les effets conjugués de ses progrès et de ses difficultés économiques ou sociales, l'École a perdu peu à peu son débouché « naturel ». Ceci implique aujourd'hui non seulement un problème d'avenir pour ses étudiants, mais un questionnement interne à la pédagogie.

« Le théâtre qui se fait aujourd'hui n'est certainement pas en mesure de définir les artistes dont il a besoin, il revient donc à l'École (et c'est pour elle une question vitale) de donner le la en formant l'acteur ou les acteurs d'un ou de plusieurs théâtres à venir » (citation de Jean Marie Villégier, directeur d'un exercice à l'École 1978).

Lors de la création de cette école (1955), l'orientation donnée par Michel Saint-Denis était polémique. Étant donné l'état professionnel majoritaire du théâtre français, miné par les traditions mercantiles du XIXe siècle, il était clair que cette école luttait contre la frivolité, la routine, l'individualisme d'histrion etc... L'importance donnée aux cours de base et au travail de groupe correspondait à une nouveauté agressive dans le théâtre français.

Il nous appartient aujourd'hui, dans des conditions en grande partie nouvelles, de relancer cette orientation éthique et politique, de réapprécier constamment la teneur polémique de l'École, sa santé, et sa capacité à préparer l'avenir. Il m'apparaît toutefois évident que ceci ne peut se faire en jetant par dessus bord des pratiques de base absolument nécessaires à la constitution solide d'un artiste digne de ce nom.

Deux points essentiels :

- La transmission d'un acquis de base, nécessaire en tous temps à une entreprise artistique ou technique.
- La recherche des voies nouvelles : il ne s'agit pas de faire des expériences sur le dos des étudiants, mais de les mettre à long terme en condition de produire les expériences de leur propre vie artistique.

ÉCOLE ET TNS

Cette école est située dans un théâtre. Exemple rarissime. D'autant plus que ce théâtre travaille selon des orientations artistiques précises.

Comment profiter de cette unité possible sans tomber dans les pièges d'une configuration partisane de l'École au profit d'un style ?

Autant il est nécessaire que le TNS- dans toutes ses composantes – ait souci de cette école et travaille à son orientation, autant il me semblerait dommageable que l'École ne produise que des artistes normalisés, uniquement aguerris aux principes de travail d'une équipe.

Personne au TNS ne peut faire abstraction de son orientation personnelle pour atteindre les contours vagues d'un enseignement « neutre ». Il s'agit donc de confronter les idées, de moduler les interventions entre les trois types principaux de collaborateurs : professeurs permanents, équipe du TNS, collaborateurs extérieurs.

Toutes les expériences de rapprochement entre École et TNS sont évidemment dérangeantes à plus d'un titre, mais elles s'avèrent toujours hautement profitables aux étudiants. Ces expériences ont été récemment accentuées à titre d'essai (stages de régie sur des spectacles TNS ; passage d'un exercice d'École sur le plateau, devant le public). Nous en tirons actuellement les conclusions pour une amélioration de la soudure entre Théâtre et École.

Ces questions pédagogiques font en ce moment l'objet de réflexions importantes qui devraient trouver un début d'illustration durant la saison 1979-80.

POUR FINIR . . .

L'École doit en tous cas pouvoir assumer tous les aspects de sa mission (sociale, théâtrale, professionnelle) depuis le concours d'entrée jusqu'à la propulsion des étudiants dans la vie active.

A cet égard, il est non seulement indispensable que ses besoins en matériel et en moyens de travail soient pris en compte, mais elle doit pouvoir rayonner de façon assez importante pour que les artistes et techniciens qu'elle forme soient vus et connus par la profession tout entière. La position géographique de Strasbourg ne facilite pas ce rayonnement. Si les futurs employeurs ne peuvent toujours se déplacer aisément pour assister aux travaux de l'École, l'École pourrait parfois, par le biais de déplacements, montrer son travail ailleurs qu'à Strasbourg. Toujours une question financière. Mais la question est essentielle à l'efficacité et à la survie de cette École Supérieure.

UN CERTAIN THEATRE POPULAIRE

Jacques BLANC

Nous considérons que dans nos productions théâtrales les réalisateurs (acteurs, auteurs, metteurs en scène, éclairagistes...) ne sont pas seuls «créateurs». L'acte final de création est celui du spectateur ; lui seul de par son imagination, esprit et corps, achève l'œuvre théâtrale. C'est bien avec lui et pour lui que nous faisons acte théâtral, c'est bien en le sollicitant avec exigence qu'il devient à son tour la quatrième dimension de la création. Regarder, écouter, sentir...voyager un peu, être troublé, c'est être en action et non en distraction, c'est engager un moment de sa vie, c'est s'é mouvoir (au sens premier : bouger, être en mouvement par rapport à soi).

Ainsi nous savons que le renouvellement du théâtre ne dépend pas seulement de la scène, mais dans une proportion égale du public. Les mutations profondes qui s'opèrent actuellement dans l'art du théâtre vont aussi dans le sens d'une transformation du public. Nous poursuivons donc un double but : accroître notre public et le transformer.

Pour cela, nous avons besoin de son accord, d'un réel accord ; non pas la recherche d'une unanimité, d'une satisfaction béate, d'une digestion tranquille. Rien n'est pire qu'un accord constant avec un public attiré, familiarisé : « les convaincus d'avance ». Le rassemblement de notre théâtre cherche à maintenir des arcs de tension entre les spectateurs et nos productions. On dit que le théâtre par nature est condamné au succès du fait même de son éphémérité, mais ce succès ne peut ressembler en rien à un quelconque plébiscite mesurable par des indices de satisfaction, le succès passe aussi par un désaccord, dans l'accord, par un équilibre instable.

Plus que tout autre art, le théâtre est intimement lié à la vie sociale au sein de laquelle il exerce un rôle tout à fait singulier : il met en relation directe des individus avec un art en train de se faire. C'est son privilège ; rien ne peut le médiate, il n'est pas reproductible, peut-être même est-il bien souvent intransportable. Il est

une relation unique, inaliénable, d'aucuns disent archaïques ; nous dirons plutôt qu'il doit se donner l'espoir d'être lieu de résistance à la normalisation culturelle.

« Tout ce qui n'est que paresse administrative du théâtre, goût de rien déranger, souci de maintenir notre art dans des normes habituelles, respect non pas des restrictions mais des habitudes, est le pire destin que l'on puisse infliger au théâtre français » (Jean Vilar).

Être une institution théâtrale forte, c'est se donner les moyens d'offrir au public strasbourgeois un parcours à travers le meilleur de l'activité théâtrale française. Quand un théâtre est fort, il peut être audacieux, il peut avoir un effet positif sur la culture et la sensibilité des gens. Quand il est faible, il ne peut plus s'autoriser d'avancée artistique, il se tient alors en retrait des formes, et des sensibilités dominantes et subit tous les « effets-mode ». Il ne répond plus alors à sa mission première et se calque sur les images et les rythmes transmis par les médias.

Notre activité théâtrale ne peut être une activité en marge, une exception, mais une relation régulière, accessible matériellement et culturellement au plus grand nombre. Elle n'est en rien élitiste et minoritaire, elle n'est en rien démagogue ou populiste. Elle se fonde sur une diversité de programmation qui a pour critère premier, l'exigence artistique. Plongée dans l'héritage culturel national (Zola, Molière, Musset, Vigny), les recherches de nouveaux rapports au théâtre (« BAAL », « WEEK-END à YAÏCK », « KAFKA, THEATRE-COMPLET »), approches de nouvelles formes populaires (« LA TABLE »), recherche d'un théâtre pour enfants, production d'écriture contemporaine...

Le TNS ne médiatise pas le rapport art/population par une pédagogie du public ; son action culturelle est fondée essentiellement sur ses facultés d'intervention et les propositions qu'il fait au public. Ce n'est pas l'œuvre d'un artiste solitaire donnant à voir un univers qui lui serait singulier, mais l'attitude vitale d'un ensemble artistique diversifié, que nous jouions sur la scène à l'italienne ou de petites salles d'associations, dans les écoles ou dans les lieux étrangers au théâtre – les Haras de Strasbourg, l'ancien arsenal, un hangar, un bâtiment administratif... Car notre théâtre ici même est en mutation et tout change en même temps : la forme des scènes et des salles qui elles-mêmes peuvent disparaître au profit de lieux plus

métaphoriques, mais aussi les œuvres, l'écriture...mais aussi le jeu, le rapport spectateur/acteur...et ceci à un moment où la peur devrait nous conduire à nous sécuriser dans des formes et des œuvres qui ont fait leurs preuves, où plus aucun risque ne devrait être couru, ni artistique, ni économique où l'on nous conseille un repli stratégique vers les bonnes « recettes »- au propre et au figuré. Or nous pensons que ce repli serait notre médiocrité et notre asphyxie, que le repli et l'attente n'existent pas en art, que la mort du théâtre est au bout, car il cesserait d'être « le grand commentaire de la vie ».

Se confronter à la grande dualité de la langue parlée et de la langue écrite, rapprocher la littérature de la vie, c'est faire œuvre de culture. On nous répond parfois que l'heure n'est pas venue en ces temps de crise économique. Pourtant, c'est au plus fort de la guerre, dans les années quarante, que l'Angleterre a développé son théâtre. Nous devons convaincre la collectivité que notre activité est un luxe que notre société ne s'offre pas seulement dans les moments de paix sociale pour y renoncer au temps de malaise.

Nous n'avons rien inventé de miraculeux concernant l'organisation matérielle proprement dite du public, nous ne croyons pas aux recettes magiques : abonnements, collectivités, débats, contacts multiples...tous ces mots depuis Vilar sonnent familièrement aux oreilles des spectateurs. Mais nous n'y renonçons pas. Cette organisation du service public est notre contenant, c'est le contenu que nous tentons de transformer, c'est là que se concentrent nos énergies pour faire que l'art commande l'action publique du théâtre et non l'inverse. Nous multiplions aussi les espaces de rencontres avec les gens à partir de débats, d'un journal régulier, de publications littéraires réalisées en coproduction avec des éditeurs, en collaboration avec des écrivains, des philosophes, des historiens, des universitaires...Nos affiches mêmes sont traitées comme « objets d'art » et réalisées par des peintres puis apposées comme autant de tableaux sur les murs de la ville. Nous entretenons des rapports actifs avec les jeunes troupes régionales, l'université, le monde de la musique...C'est tout cela le rayonnement d'une institution avec une cité et une région, même avec la partie de la population qui ne vient pas au théâtre.

« ...le théâtre ne trouvera pas sa fonction tant qu'il se constituera sur la base de la division en acteurs et public. Il vit de la tension entre la scène et la salle, de la provocation des textes... ». (Heiner Muller)

ANNEXE IV – 2

QUELQUES CHIFFRES

Nous avons récupérés ces chiffres dans les archives du TNS, les archives du Bas-Rhin et les revues consultées.

LE THÉÂTRE SUBVENTIONNÉ EN FRANCE EN 1977	
5 Théâtres Nationaux	
Comédie Française	44 589 850 F
Chaillot	13 718 170 F
Odéon	10 488 000 F
T.N.S	8 834 250 F
T.E.P.	7 449 230 F
19 Centres Dramatiques Nationaux	
Somme globale	51 402 210 F
Moyenne par Centre	2 700 000 F

SUBVENTIONS REÇUES PAR LE T.N.S	
1977	9 200 000 F (dont 400 000 du Conseil Général du Bas-Rhin). 2 000 000 sont pris de cette somme et sont destiné à l'École Supérieure d'art dramatique.
Recettes propres du TNS	Entre 1 000 000 et 2 000 000 selon les années.

COMPAGNIE SUBVENTIONNÉES EN FRANCE	
Les compagnies « hors commission »	
Volume total :	15 730 000 F
Nombre :	27
Moyenne :	582 000 F
Quelques exemples :	
Peter Brook :	2 000 000 F
Jeune Théâtre National :	1 450 000 F
Cie. Renaud Barrault :	1 450 000 F
Théâtre du Soleil :	1 330 000 F
Théâtre Ouvert :	600 000 F
L' Aquarium :	300 000 F
Magic Circus :	250 000 F

COMMISSION D'AIDE AUX COMPAGNIES DRAMATIQUES	
Somme globale	7 000 000 F
Nombre de demandes :	250
Demandes honorées :	88
Moyenne :	79 500 F
Quelques exemples :	
Jacques Lassale (Vitry)	190 000 F
André Benedetto (Avignon)	180 000 F
Gaston Jung (Strasbourg)	150 000 F

ANNEXE IV – 3

LE TNS EN CHIFFRE

PERSONNEL PERMANENT DU TNS	
Ensemble artistique	17
Equipe technique	35
Direction - Administration	15
Relations extérieures	7
Entretien salles	12
Total	84
Personnel permanent de l'école	
17 professeurs + une vingtaine de professeurs à temps partiel.	

INDICES DE FRÉQUENTATION À STRASBOURG		
LES DIFFÉRENTES PIÈCES	NOMBRE DE SPECTATEURS	
	À STRASBOURG	EN TOURNÉE FRANCE/ÉTRANGER
Germinal	98 %	
Dimanche	62 %	
Baal	96 %	
Chatterton	71 %	
Misanthrope	89 %	14 000
Un Weekend à Yaïck	98 %	60 000
Baal + Kafka + Yaïck		< 20 000
Germinal + Le Misanthrope + Andréa del Sarto + Forces Irlandaises		< 100 000

CRÉATIONS ET REPRISES			
PIÈCES	PREMIÈRE	DERNIÈRE	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS
Germinal	21/10/1975	20/12/1975	41
Dimanche	02/03/1976	26/03/1976	19
Baal	04/05/1976	05/06/1976	24
Le Misanthrope	04/01/1977	22/03/1977	50
	18/04/1978 (reprise)	28/05/1978	22
	07/11/1978 (reprise)	02/12/1978	16
Un week-end à Yaïck	10/05/1977	10/06/1977	24
Chatterton	10/11/1976	?	?
Franziska	11/10/1977	29/10/1977	15
La table	04/11/1977	14/02/1978	27
	26/09/1978	25/03/1979	94
Forces irlandaises	28/02/1978	22/03/1978	17
Antigone	15/06/1978	12/06/1979	14
	30/06/1978	30/06/1979	15
Kafka, Théâtre-Complet ⁶¹²	06/03/1979	06/04/1979	63
Andrea del Sarto	02/05/1979	22/05/1979	17
Ils allaient obscurs...	06/11/1979	20/12/1979	39
Vichy-Fictions	04/03//1980	18/04/1980	29
	15/10/1980 (reprise)	20/12/1980	44
Lenz	12/05/1980	21/06/1980	34
En souffrance	17/03/1981	29/03/1981	13
Penthésilée	01/06/1981	27/06/1981	23
	20/04/1982 (reprise)	09/05/1982	16
Palais de Justice	15/10/1981	07/02/1982	58
	04/10/1982 (reprise)	22/12/1982	45
Peines d'amour perdues	02/02/1982	16/03/1982	68
Les Phéniciennes	10/05/1982	24/05/1982	15

⁶¹² Il y a eu au total 63 représentations mais seulement 24 soirées puisqu'il y a eu dans certaines soirées 2 ou 3 représentations en même temps.

Les dernières nouvelles de la peste	04/05/1983	31/07/1983	30
--	------------	------------	----

**SCÉNOGRAPHIE, MISE EN SCÈNE ET CHOIX ESTHÉTIQUES :
La mise en question de la théâtralité au Théâtre National de Strasbourg sous la direction
de Jean-Pierre Vincent**

Cette thèse s'intéresse au Théâtre National de Strasbourg durant la direction de Jean-Pierre Vincent (1975-1983). Dans une approche théorique, ce travail revient sur la remise en question de la décentralisation théâtrale et met en avant le contexte artistique, historique, social et politique qui a poussé Jean-Pierre Vincent et son collectif d'artistes à chercher une nouvelle façon d'aborder le théâtre. Tandis que certains mouvements investissent la rue, tels que le Happening ou le Bread and Puppet Theatre..., certains artistes comme Ariane Mnouchkine et Peter Brook se distinguent par une nouvelle approche expérimentale du théâtre qui met le spectateur au cœur de la recherche. Cette approche théorique nous permet de mieux cerner le contexte dans lequel évolue le TNS. En deuxième partie et en revenant sur cette période récente de l'histoire du TNS, ce travail s'interroge sur les notions de « théâtralité » et de « spectateur » à travers les créations « dans les murs » de Jean-Pierre Vincent et « hors les murs » d'André Engel. En nous concentrant sur les questions scénographiques et esthétiques, nous avons essayé de mettre en avant deux manières différentes et pourtant complémentaires d'interroger les codes théâtraux et, ce faisant, de pratiquer un théâtre profondément subversif et critique conduisant à reconsidérer le statut du spectateur, ainsi que ceux du scénographe et du metteur en scène.

Mots clefs : Scénographie, spectateur, Théâtre National de Strasbourg, Jean-Pierre Vincent, Théâtralité, dans/hors les murs.

**scenography, direction and esthetic choices :
Theatrical investigation at Strasbourg National Theater under the direction of Jean-
Pierre Vincent.**

The present thesis work is about the Strasbourg National Theater (TNS) under the direction of Jean-Pierre Vincent (1975-1983). In particular, the first part of the present research focuses, from a theoretical perspective, on issues related to the theatrical decentralization program and highlights the artistic, historic, socio-political context that guided Jean-Pierre Vincent and his collective of artists to consider and pioneer a new theatric approach. While several artistic movements were working on the street like Happening or Bread and Puppet Theatre..., others like Ariane Mnouchkine and Peter Brook were distinguished by a theatrical experimental approach involving the spectator in an innovative way. These theoretical perspectives illustrate the broader context in which TNS evolved. In this second part of this thesis, we investigate and discuss the "theatricality" and "spectator" notions throughout Jean-Pierre Vincent and André Engel creations ("dans les murs" and "hors les murs"). Moreover, by focusing on scenographic and aesthetic choices, we highlight two different, yet complementary, ways of questioning theatrical codes. Specifically, the practice of a subversive and critical theater led to a deep reconsideration of the status of the spectator, as well as those of the scenographer and the director.

Keywords : scenography, spectator, Strasbourg National Theater, Jean-Pierre Vincent, « dans/hors les murs »