ECRITURES - 13

NOUVELLE SERIE

écritures

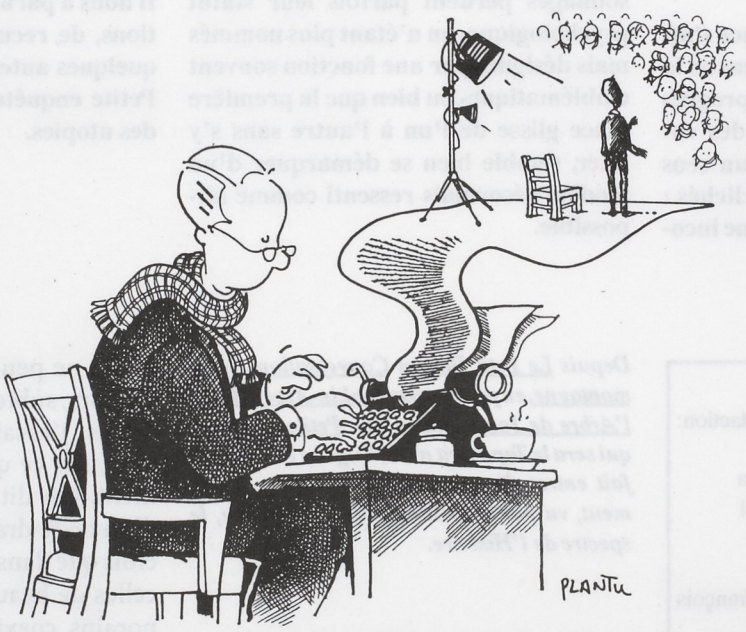
n°1

Mai 1992

..... la lettre de Théâtre Ouvert

Renouer avec la tradition d'un bulletin, inaugurée il y a plus de 10 ans par Théâtre Ouvert, avant que n'existe le Jardin d'Hiver, pour quoi faire ?

Aujourd'hui, le paysage théâtral a changé. Les conditions où s'exerce l'activité de Théâtre Ouvert aussi. D'autres choses sont à exprimer... et pourtant ! Les auteurs, eux, sont toujours là, même si la relève a été prise. Ils sont mieux insérés, apparemment, dans la planète Théâtre, leur statut semble reconnu, des aides ont été mises en place qui naguère faisaient défaut, de l'aveu général *ils existent*.



Mais, fondamentalement, leur solitude est-elle rompue pour autant ? Ne continuent-ils pas à envoyer leurs pièces au hasard ? Pour l'une d'entre elles montée, combien demeurent mystérieusement inconnues ou méconnues ? Les liens de solidarité entre auteurs se sont consolidés mais leur dialogue avec le reste de la profession demeure sans doute aussi difficile, leur réflexion aussi marginalisée.

C'est pour parler d'eux que renaît ce nouvel «écritures» : de leurs désirs, de leurs réflexions et de celles que leurs pièces génèrent, ailleurs comme à Théâtre Ouvert où un comité de lecture continue à travailler, à rencontrer les auteurs, à entamer avec eux un dialogue incessant et nécessaire ; c'est de cela dont nous aimerions témoigner. Rendre compte des expériences singulières que nous tentons à Théâtre Ouvert sera possible ici : on y parlera Tapuscrits, circulation de textes, formes légères - nous préférons dire «éphémères» -. Mais aussi de la *trace* que laisse telle ou telle percée singulière, telle aventure, tel Chantier. Car la singularité des écritures est ce qui nous concerne aujourd'hui. Art minoritaire, qui peut contester que le théâtre le devienne chaque jour un peu plus ? N'est-ce pas en se revendiquant comme tel qu'il pourra dire la complexité d'un monde que les médias vouent à l'uniformisation ? Les poètes sont là pour le proclamer chacun à leur manière, soit qu'ils refusent la tradition du dialogue au profit d'une écriture plus littéraire ou poétique, soit qu'ils veuillent investir les structures traditionnelles du théâtre pour mieux les détourner.

A l'heure où l'on fait «théâtre de tout» - et pourquoi pas ? - nous parlerons ici principalement de ceux qui se proposent, en tout cas, d'écrire *pour le théâtre*. Espace ouvert aussi à ceux qui sont à l'écoute de l'écriture contemporaine, qu'ils la lisent ou qu'ils la prennent en charge.

Plate-forme de dialogue et de communication, donc. Décloisonner, provoquer, faire réfléchir. Très modestement, nous tenterons ce pari avec tous ceux qui voudront bien réagir, contribuer, modifier avec nous ce qui se veut un outil voué *aux écrivains de la scène*.

Micheline Attoun

LIGNES BRISEES

De nos lectures de manuscrits, des avant-propos ou des courriers qui parfois les accompagnent, il ressort qu'un sentiment est affirmé de façon croissante : pour beaucoup d'auteurs, une certaine forme de théâtre, qui jusqu'alors faisait loi, semble aujourd'hui impossible. Non qu'il s'agisse d'une rébellion contre une convention, ni d'une volonté de s'inscrire dans un courant ; aux déclarations de principe, les auteurs dramatiques que nous côtoyons préfèrent souvent se réclamer de leur intuition. La caractéristique du schéma de référence, que tout le monde a plus ou moins ancré en tête, est le développement continu d'une intrigue articulée autour d'un noyau central ; et l'absence de cette caractéristique dans un bon nombre de propositions permet de rapprocher des tentatives, par ailleurs tout à fait dissemblables.

Hasard ? Voici que cette tendance s'affirme (de nouveau ?) à un moment où la disparition de la croyance au progrès vient briser toute une échelle des valeurs composée en fonction d'un sens donné à l'Histoire. Evitons les clichés : confondre le phénomène avec une incohérence aux résonances supposées modernes, l'associer à une esthétique de la rupture qui a pu prendre corps à la fin des années 60 et entamer le couplet concernant l'incidence que la télévision aurait sur le théâtre (Lenz ne l'a pas attendue pour inventer le «zapping»). Mais, que l'habituelle action principale soit éclatée ou fragmentée ou que son centre se déplace au fil d'un texte et que les personnages perdent parfois leur statut psychologique- en n'étant plus nommés mais désignés par une fonction souvent emblématique- ou bien que la première place glisse de l'un à l'autre sans s'y fixer, semble bien se démarquer d'un modèle désormais ressenti comme impossible.

Et si le bouleversement de la perception de la grande Histoire changeait quelque chose aux petites histoires de théâtre ? Et si c'étaient les instruments même de la cohérence qui étaient différents ? Et si, à l'impossibilité d'emprunter une forme traditionnelle de théâtre, correspondait le refus, volontaire ou non, de cette Histoire à sens unique qu'elle implique?
Il nous a paru intéressant, sur ces questions, de recueillir les témoignages de quelques auteurs...
Petite enquête sur l'état des formes et des utopies.

Marie-Pia Bureau

Directrice de la publication et de la rédaction: Micheline Attoun.
Rédaction : Lucien Attoun, Marie-Pia Bureau (sec. de red.), Marlène Daniel (maquette), et l'équipe de Théâtre Ouvert.
Collaborations : Daniel Besnehard, François Bourgeat, Eugène Durif, Christophe Huysman, Pomme Meffre et Noëlle Renaude, auteurs ; Plantu (création du dessin de couverture) ; Roland Topor (dessin tiré de l'album *Topor*, Ed. Albin Michel).

Edité par l'association Recherche-Action-Théâtre-Ouvert.

THEATRE OUVERT / Centre Dramatique National de Création subventionné par le ministère de la Culture et la Ville de Paris.
Jardin d'Hiver - Cité Véron -
94, bd de Clichy. 75018 Paris
Tél : 42 55 74 40

Imprimé par Quadricenter, Paris.

Depuis Le Petit Bois et Conversation sur la montagne, en passant par Tonkin-Alger, BMC, l'Arbre de Jonas, jusqu'aux Petites Heures, qui sera le Tapuscrit n°70, Eugène Durif nous fait entrer dans un univers intimiste où se meut, vu par le petit bout de la lorgnette, le spectre de l'Histoire.

LES HISTOIRES IMMOBILES

Lorsque j'écris une pièce, je pense à des rythmes, des voix, une présence physique à venir, des atmosphères précises, mais pas à une situation ni à une «efficacité» théâtrale supposée. Au départ, je ne sais pas plus que mes personnages où ils vont aller. C'est en écrivant qu'un cheminement se profile (parfois un piétinement). Ainsi, pour *Les Petites Heures*, j'ai d'abord eu l'idée de gens qui parlent (tentent de se parler) dans une maison, entre le jour et la nuit, lorsque la lumière décline ou revient peu à peu, avec tout ce qui est là présent, depuis longtemps, et qui ne peut se dire, sinon à travers détours, subterfuges, ratages de toutes sortes. J'essaie de travailler sur l'infime, sur ce qui bouge imperceptiblement. On dit souvent que le moteur d'un texte dramatique est le conflit. Je crois que dans mes pièces, comme dans celles de beaucoup d'auteurs contemporains, coexiste une multitude de petits conflits qui restent en suspens, ne trouvant parfois leur résolution que dans l'affirmation de l'incapacité des personnages à les saisir.
Faut-il privilégier l'efficacité du théâtre ou l'écriture, le rapport trouble qu'elle entretient avec cette parole qu'elle deviendra, à un certain moment, sur la scène ? C'est une question que je me pose souvent. J'espère qu'elle pourra se résoudre, peu à peu, dans le travail même de l'écriture.

Un parcours intime

J'essaie actuellement de me dégager de ce qui peut être trop intime, trop personnel... Une sorte de peur du res-

sassement, de ce qui pourrait devenir obsessionnel (et pourtant, c'est la seule chose qui me pousse à écrire). Dans *BMC*, *L'Arbre de Jonas*, ou *Tonkin-Alger*, il est toujours question d'un personnage qui revient à un endroit avec la nostalgie d'un état connu dans ce lieu. L'Histoire, la grande, n'intervient que par rapport à un parcours intime, un peu comme dans l'enfance où on la saisit par bribes, à travers les allusions des adultes, avec la sensation qu'il s'agit d'un mystère auquel on aura plus tard accès ; et les petites choses que l'on perçoit sans pouvoir les formuler s'avèrent, finalement, dans le souvenir, plus importantes que les informations véhiculées par la parole.

Je travaille, en ce moment, à l'écriture d'une pièce sur «l'esprit de résistance», à partir d'un fait divers concernant un résistant limousin. Là aussi, il est question d'un homme qui revient sur le passé, un passé sur lequel il n'a plus beaucoup de prise. J'aurais voulu aborder l'Histoire (et cette histoire-là) sur un mode plus épique, mais je m'aperçois, chemin faisant, que cela m'est difficile. Peut-être parce qu'il n'y a pas de certitudes possibles... En tout cas, aucune que l'on puisse faire passer dans un langage assuré, maître de lui...

Eugène Durif
Propos recueillis par M.P.B.

Comment inclure une **forme baroque** sur une **surface classique** sans qu'il y ait **rupture de style** ?*

* Extrait de *Lisbeth est complètement pétée*, d'Armando Llamas.

***Djurdjura**, travaillé au Jardin d'Hiver en décembre/janvier sous forme d'une Cellule de création animée par Jean-Louis Jacopin, puis crée à Marseille (La Criée) en février, est une féerie ; un voyage au milieu des fantômes de la guerre d'Algérie dont les images surgissent et disparaissent au rythme d'une mémoire, sans direction apparente.*

LA PEUR DES GRANDS MOTS

Le choix d'une forme, quelle qu'elle soit, ne présente un intérêt que si elle répond à une nécessité intérieure. Si elle se pose seulement comme un critère esthétique, alors, c'est la dangereuse pente de la facilité qui se profile...

Lorsque j'écris, j'évite de m'interroger sur le probable état d'usure d'une forme dramatique traditionnelle. Au théâtre, le texte ne constitue que la moitié du spectacle auquel il vise et ceci permet à l'auteur de se sentir libre par rapport aux contraintes formelles. Bien plus que dans l'écriture romanesque par exemple, la possibilité est offerte de jouer sur les fragments et les ruptures.

Rappeler le passé

Djurdjura correspond pour moi au souci très précis de reconstituer une mémoire, qui ne diffuse que par bribes - mon premier recueil de poèmes, «la Peur et la mémoire», était animé du même désir. Au cours de sa vie, on ferme derrière soi des portes pour se protéger de la nostalgie ; au contraire, j'éprouve le besoin tout personnel de rappeler le passé. Une façon sans doute de se retrouver. Les images de *Djurdjura* sont donc éclatées à l'instar des souvenirs de la guerre d'Algérie que j'avais envie de rassembler. Le parcours de Simon et Mehend, les deux personnages principaux, donne le fil de ce voyage initiatique et métaphorique à travers les fragments de la mémoire. il marque une progression dans le texte jusqu'au moment de la révélation finale dont la présence me semble importante. J'avais écrit une première pièce, composée d'une succession d'interrogatoires très durs - un peu à la manière de la «scène des nains» de *Djurdjura* -, qui ne me satisfaisait pas car, n'aboutissant à aucune conclusion, elle me paraissait enfermer le propos seulement dans un constat, somme toute assez banal. L'instantané, le flash me font peur dans la mesure où ils peuvent s'accompagner d'une évanescence des enjeux sous-tendant le texte. J'essaie, dans ma recherche d'auteur, d'être vigilant à ce sujet. Savoir que le théâtre conserve bel et bien sa fonction cathartique, liée à l'idée d'une progression dramatique, est pour moi un signe rassurant !

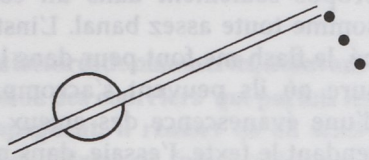
Dans *Djurdjura*, seuls Simon et Mehend ont et peuvent avoir des noms propres. Les autres protagonistes sont fantasmatiques ; ils appartiennent au conte. Donner un nom propre à un personnage, c'est le faire vivre face à soi. Le désigner par un qualificatif générique, plus abstrait, c'est prendre un risque plus petit avec lui en le laissant vivre «dans la tête».

Une aventure littéraire

Je ressens aujourd'hui cette difficulté à nommer les personnages, tout autant que celle à prendre une histoire à bras-le-corps, dans sa continuité, comme une impuissance. Peut-être aussi comme un manque d'humilité ; une sorte de peur du texte en soi, par ceux-là même qui en sont les artisans, dont un équivalent se retrouve dans la réaction des jeunes metteurs en scène de plus en plus nombreux à hésiter devant les «classiques», qu'ils soient anciens ou modernes. Et si l'on sait qu'il est tout à fait possible de réaliser un spectacle qui tienne debout sans texte, l'aventure théâtrale demeure pour moi indissociablement liée à une aventure littéraire. De cette peur des grands mots, qui est peut-être inévitable, naît une inquiétude ; celle-ci saura-t-elle être génératrice ?

Voilà qui repose plus généralement la question de l'avenir du théâtre.

François Bourgeat
Propos recueillis par M.P.B.



Rythmes heurtés, saccades puis lyrisme, assonances et vrais ou faux alexandrins : Le Sang chaud de la terre, présenté cette saison au TGP dans une comise en scène de Robert Cantarella et de Philippe Minyana est une fable «où l'ordinaire du monde est défait, l'ordre de la vie en chaque emblème, dérangé.»

DEFIER LA LANGUE

Si je n'étais pas physiquement tenu à écrire, je ne le ferais pas.

Parler du *Sang chaud de la terre* comme d'une pièce, non. Je parlerais de cinq ou six pièces / cuisine avec vue directe sur la bêtise et le carnage.

Le Sang chaud de la terre est ma première pièce, elle est brouillonne et je revendique le brouillon, j'aimerais pouvoir n'écrire que cela.
Brouillon c'est ne pas avoir de sujet précis. Par exemple je n'ai jamais de point de départ et je n'aime pas beaucoup les pièces qui veulent «démontrer que», je m'en méfie et j'en ai peur. «Le refus le plus extrême porte en lui son contraire tout aussi violent, à se refuser entièrement on se donne tout autant» *(réplique d'une des mes pièces, Les Perdrix)*.

Curieusement, je crois toujours travailler sur des formes très conventionnelles, emprunter malgré moi des chemins de narration que je reconnais : alors je casse, je défie la langue, j'en distords le temps ; c'est ce que je crois.

Je ne pense jamais à ce que je vais dire ou raconter ; j'ai toujours des sujets à exaspération (et ils sont constants), à conviction ; mais comment, quelle forme? Et je m'amuse, car je m'amuse beaucoup, tout cela est ludique et je me sers de tout : politique, figures grotesques, petites gens, génocides, famille... J'ai toujours le nez dans des journaux et puis la radio, les variétés, les cafés, les musées, ma voisine... Je joue avec tout cela, je fais des raccourcis, je crée des perspectives; je n'invente pas grand-chose, je prends.

Reste la forme, c'est ce qui me préoccupe le plus. Le son, par exemple. Trouver «le» phrasé pour arriver à ce que je veux donner à entendre. Retrouver comment il est fait, comment... Toujours est-il qu'il arrive un moment où «j'entends» ; le reste, c'est de la combine et de l'anecdote.

Christophe Huysman

***Djurdjura* est publié en Tapuscrit et édité chez Théâtrales.**

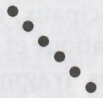
Les textes d'Eugène Durif sont publiés en Tapuscrit et édités chez Comp'Act, Michel Chomarat, Verdier.

***Le Sang chaud de la terre* est édité aux éditions Quatre-vents.**

TAPUSCRIT, terme inventé par Théâtre Ouvert pour désigner ces petits volumes jaunes - auxquels on a ajouté du noir dans la nouvelle maquette -, destinés à faire circuler des textes de théâtre inédits dans le but qu'ils soient montés, vient d'entrer dans le Larousse...

THEATRE/ECRITURE/ LECTURE

Prochain rendez-vous :
Noëlle Renaude
le jeudi 11 juin 1992 à 18 H 30
à la B.P.I. de Beaubourg.
Anne Alvaro lira *Blanche Aurore Céleste*, après une présentation de l'auteur par Jean-Louis Jacopin.



CHANTIERS

Les Iris, de Georges Lavaudant (Théâtre Ouvert, Chartreuse, Avignon 1991) sera présenté au T.N.P. les 15 et 16 juin 1992.

LES AUTEURS

Le salaire de l'auteur de théâtre demeure souvent une question un peu taboue. Il est extrêmement variable et obéit à des règles très différentes selon le secteur public ou privé. Auteur, jusqu'alors joué exclusivement dans le Théâtre Public avec une certaine régularité, j'ai fait, en janvier dernier, une incursion dans le Théâtre Privé ; ces notes témoignent de cette expérience récente et de plus anciennes concernant les revenus d'un auteur dramatique.

Certaines réussites financières dans le théâtre privé peuvent faire rêver. En effet, l'auteur n'y a aucun minimum garanti mais touche douze pour cent sur les recettes. Si un spectacle marche fort, il peut gagner beaucoup d'argent, jusqu'à 8 000 francs par soir dans une salle de jauge moyenne (500 places). Inversement, il peut aussi devenir, en se faisant piéger par l'argent, l'otage d'aventures qui n'ont plus grand-chose d'artistique : commandes bâtardes, rôles écrits sur mesure...

L'acteur roi

Bien souvent, dans le théâtre privé, on ne monte une oeuvre contemporaine inédite que si l'on trouve la star ou le package de «noms» qui accepte de faire le pari. La volonté d'un metteur en scène n'est pas déterminante, il est d'ailleurs souvent choisi après la mise en place du projet ; nous sommes aux antipodes du théâtre public où il est le capitaine du projet. Dans le théâtre privé, l'acteur est roi, l'auteur son serviteur. Mais les normes économiques du théâtre privé sont très cruelles pour ses vedettes en cas d'échec : elles n'ont aucun minimum garanti et sont au pourcentage intégral. Ainsi, une vedette de cinéma comme Valérie Kaprisky, qui a été mon interprète dans une reprise de *Passagères* au Théâtre de la Gaîté, aurait beaucoup mieux gagné sa vie, au regard de sa notoriété, pour une période de travail identique (deux mois de répétitions et trente deux représentations), dans un Théâtre National, voire un C.D.N.
L'échec financier du spectacle fera peut-être hésiter demain les producteurs sur le transfert d'un texte de type «théâtre d'art et essai» sur une scène commerciale, fût-il soutenu par une bonne actrice de cinéma hyper médiatisée.

La reconnaissance

Passagères est un cas assez rare : une pièce qui,

ET L'ARGENT - I

Entre le Privé et le Public, un auteur : Daniel Besnehard

ayant été créée dans une scène subventionnée, est remontée, 10 ans plus tard, dans un théâtre commercial. Des erreurs dans la réalisation ajoutées à une «inactualité politique» de l'oeuvre (sur les rapports des artistes avec le stalinisme) ont fait que la pièce n'a pas rencontré le public aisé qui doit acheter deux cent vingt francs un fauteuil d'orchestre. Les représentations ont été stoppées assez vite ; la création d'une oeuvre dans le théâtre privé prend des allures de jeu financier : on gagne ou on perd... Avec un échec commercial comme celui de *Passagères*, ma part de droits d'auteur a avoisiné les sommes que j'avais perçues auparavant grâce au minimums garantis définis par le Syndeac, pour des pièces jouées dans les salles subventionnées de jauges réduites où le théâtre français contemporain est, le plus souvent, présenté (Théâtre Ouvert, Théâtre Paris-Villette). Si, au théâtre public, l'auteur recoit un autre type de reconnaissance et de récompense que le seul argent - son travail est mieux évalué artistiquement, il bénéficie d'une considération plus réelle de la critique - cela ne lui procure, généralement, que de très maigres ressources. Ses droits stricts de représentation sont assez dérisoires au regard de la somme de travail, d'imagination ou d'inspiration que peut représenter une pièce. L'auteur travaille plus pour la considération, «l'amour de l'art» que pour payer son loyer. L'écrivain de «théâtre d'essai» est pratiquement toujours condamné au double métier s'il veut être intégré dans notre société marchande. *L'intégrité artistique se paye donc chèrement mais la vie de luxe est-elle une vie d'artiste ?*

Pourcentage et minimum garanti

Un certain agacement peut naître lorsqu'on analyse, dans le budget général de création et d'exploitation d'un spectacle du système public, la part de droit versée à l'auteur. Quoique le texte soit la matière fondatrice d'un spectacle, la rémunération de l'auteur est très souvent largement inférieure au salaire total perçu durant les mois de répétition s et d'exploitation du spectacle par les artistes-interprètes.

Dans le théâtre public, on le sait, l'auteur est rétribué, via ses droits d'auteur, à raison de dix pour cent des recettes. A la différence du théâtre commercial, il est assuré d'un minimum garanti sur chaque représentation. Ce minimum, calculé en fonction de la jauge de la salle, apparaît lourd parfois au regard des billets effectivement vendus (pour un théâtre de deux cents places, je crois qu'il s'élève à environ sept cents francs). Mais si on analyse bien ce minimum garanti, il vient compenser une aberration : celle de la logique du pourcentage héritée des pratiques d'un théâtre commercial où les recettes sont, à terme, censées amortir la production (dans ce système, on joue le plus longtemps possible pour amortir d'abord et faire des bénéfices ensuite). Or, le théâtre public obéit à un fonctionnement différent, les séries sont limitées et le billet est vendu à un prix modéré parce que les subventions publiques assurent la différence entre le prix de revient et son prix de vente.

De plus, à la différence du théâtre privé, les répétitions de l'acteur, du metteur en scène et du régisseur sont payées sur la même base que les mois de représentations. L'auteur ne touche, lui, un salaire que durant les représentations et sur une base de calcul contestable puisque son salaire obéit à une règle du pourcentage calculée - sans que n'intervienne l'apport des subventions - sur les recettes billetterie et celles-ci ne représentent qu'une part minime des ressources de production des théâtres publics (rarement plus de 40 %). Dans le théâtre subventionné, l'auteur est donc le seul élément de l'équipe à être soumis à la fiction du pourcentage commercial... Il est arrivé dans certaines productions que l'auteur se retrouve moins rémunéré qu'un collaborateur artistique ou technique.

Travailler

Il serait malhonnête, pour ne pas contrebalancer ces constatations sans doute unilatérales, de ne pas indiquer que l'auteur du théâtre public bénéficie souvent de sources de revenus parallèles lui permettant de poursuivre son travail d'écriture en conjuguant une recherche de qualité et une authenticité de démarche : bourses de création du C.N.L ou de diverses fondations, aides à l'écriture du ministère de la Culture, enregistrements radiophoniques par France Culture.

Mais, malgré ces diverses aides - dont le développement s'est intensifié depuis dix ans - qui s'ajoutent aux droits de représentations, l'auteur dramatique se trouve souvent obligé d'exercer un second métier, «un vrai» métier. Pour prendre mon exemple, moi qui suis un auteur assez gâté par le théâtre public, puisque, depuis 1978, toutes mes pièces ont été éditées et jouées dans le réseau des C.D.N et que j'ai bénéficié d'aides à la création du ministère, de bourse du C.N.L, de nombreux enregistrements sur France Culture, je n'ai perçu, pour mon travail d'écrivain, sur ces quatorze dernières années, qu'une moyenne annuelle de revenus nets d'environ cinquante mille francs. Sans mon autre fonction de secrétaire général au Nouveau Théâtre d'Angers, j'aurais à faire face à une grande précarité économique...

L'auteur a cependant un grand avantage théorique : un texte a le don d'ubiquité. S'il est bon, il peut être monté, remonté et devenir une source de revenus sans que l'auteur n'ait d'autre travail à fournir que de signer les bulletins d'autorisation de la S.A.C.D tandis qu'il somnole sous un parasol. Qui sait ? Le devenir-rentier, c'est peut-être le stade suprême de réalisation d'un auteur...

D.B

Les auteurs de notre temps sont aussi bons que les metteurs en scène de notre temps.

Bernard-Marie Koltès

GROS PLAN SUR...

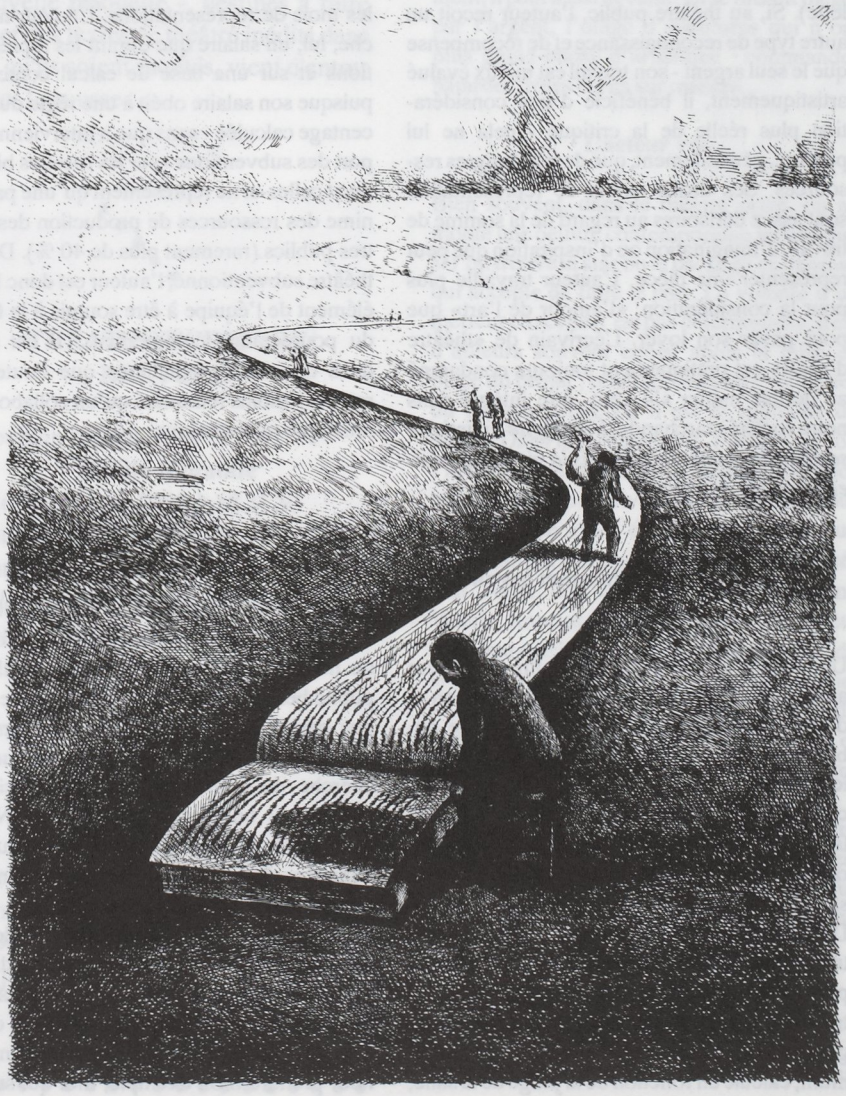
... Yves Nilly

***D'un auteur** à un autre, d'une écriture vers une autre, voici un relais qui se tend ; avec l'espoir qu'il soit la clef de toutes les découvertes. Les pièces d'Yves Nilly, «Remarques sur l'horizon et ses habitants» et «Les Corps simples», sont publiées en Tapuscrits. Noëlle Renaude nous invite à les relire.*

D'un côté elle est, pour l'Amérique métaphorique de *Remarques sur l'horizon et ses habitants*, le membre pourri à amputer. Elle est de l'autre, pour l'Afrique mystique et convulsive des *Corps simples*, le corps anachronique mais toujours oppressif qui appuie ses vieux idéaux colonialistes sur la secourable béquille d'un mensonge scientifique.

Une écriture de la menace

Elle ? L'Europe, singulier objet théâtral des deux pièces d'Yves Nilly, mythe tragique, noyau spectral d'une écriture ancrée dans notre époque. Destinée fatale d'une civilisation et de son histoire, l'Europe est ici en train d'en finir avec son déclin. La chute est cruelle et dérisoire. Dans *Remarques*, on vient en goguette assister comme au music-hall à l'apocalyptique croulement de l'horizon dans l'enfer, nécessaire catharsis géopolitique ; tandis que dans *Les Corps simples*, sur la terre d'Afrique, quelques spécimens européens isolés dans le quadrilatère «civilisé» d'un consulat tentent tragiquement de restaurer les ruines de l'empire colonial défunt. Si l'eau de *Remarques*, vaste mer devinée au-delà des dunes, marque la limite poétique des temps anciens et des modernes, l'eau des *Corps simples*, objet du désir le plus puissant des Blancs, luit de l'éclat ambigu des leurres, elle est le symbole éclatant de l'état de latence dans lequel s'avachissent les personnages. Elle est là qui miroite pour eux, verte, tentatrice et inutile car cette limpide splendeur contient la souillure, le poison, la mort. De la même manière, les murs du consulat, bâtis pour abriter les débris d'anciennes valeurs typiquement occidentales, deviennent aussi perméables que l'air aux voix des vieux sages, à la rumeur du bidonville ou au souffle délétère de l'Afrique. Misérables remparts imaginaires d'un édifice rongé qui achève de s'écrouler sans fracas.



Roland Topor, Le grand Livre

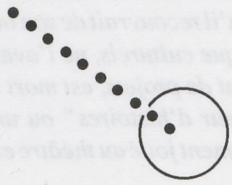
L'écriture d'Yves Nilly porte en elle cet état d'inquiétude. C'est une écriture de la menace qui sourd, une écriture élaborée à partir d'un constat pessimiste, dégagée de toute tentation didactique ou critique, et qui s'ancre simplement dans une réalité tout juste transfigurée. Qu'il ouvre le théâtre au gigantesque panorama de cette fin de terre béant sur le ciel et l'océan dans *Remarques* ou qu'il le referme sur le pitoyable refuge consulaire des *Corps simples*, Nilly impose chaque fois le même climat de sombre menace : menace de guerre, de fin du monde, menace nucléaire, menace d'épidémie, de pollution, de trouble, de coup d'Etat, de déséquilibre. Crainte d'un nouvel ordre mondial. Tous ces démons qui nous assiègent nous, tandis qu'agonise le deuxième millénaire. Alors, pour exorciser la peur, ces personnages faits à notre image brandissent comme maigres talismans, raquettes de tennis, balles de cricket, tout un bric-à-brac rassurant d'idéologies surannées, dernières friandises que s'accorde encore le malade qui se sait condamné.

Un cercle magique

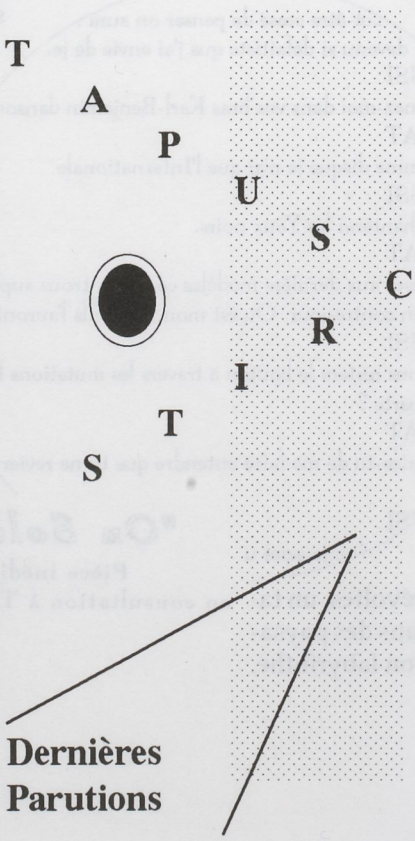
La relation amoureuse entre les êtres est par la force des choses assujettie à cette catastrophe latente. L'amour et son discours se réfugient dans le non-dit. Enfermés dans le cercle magique d'une tragique hébétude, les personnages tournent en rond - comme les hélicoptères grondants de *Remarquess* êtres coupés de leur avenir, avec cette fin inscrite en eux. Hatfield et Aynsley assistent impuissants et impassibles à l'effroyable réfutation de leur thèse, Pierre que la raison d'Etat a pris de court devient par force un exilé de la vie, Helen a tué et tuera encore ceux venus la contredire, le consul Demesyeux, immobile et suant, attend comme messie le chlore salvateur, Helena résiste au désir poisseux de Lefol et, captive d'une morale jusqu'au-boutiste, finit par imposer son cycle Godard à la population des bidonvilles. Monde malade de ses terreurs, monde penaud de ses lézardes, et qui touche au grotesque et au sublime dans *Les Corps simples*, quand par une ultime supercherie, la science arrive piteusement au secours des rêves politiques perdus.

Ces êtres malmenés par l'Histoire, trahis par leur corps, coupés de leurs semblables, font de la parole le lieu du secret. Ils disent, mais c'est souvent pour mieux se taire. Jamais pourtant ils ne parviennent à épuiser cette parole irréductible au sein de laquelle naît, meurt et renaît constamment l'inéluctable menace.

Noëlle Renaude



Remarques sur l'horizon et ses habitants et *Les Corps simples*, d'Yves Nilly, publiés en Tapuscrits, sont en consultation à Théâtre Ouvert.



Dernières Parutions

Noëlle Renaude

n°67/68

Petits Rôles

Ils sont trois. Plus un chien. Plus Sam, dont les questions, aussi rôdées qu'un moteur à quatre temps, traquent les réponses des trois autres, jusqu'à ce que, de la chanson, paroles envolées et air évaporé, ne reste plus que le tempo.

Un deux trois quatre. Un deux.

Blanche Aurore Céleste

Son père frappa sa mère. Sa mère tomba sur le lit. Son père, bourré de remords, sauta sur sa mère. Ils la conçurent.

C'était le matin. Au chant du coq. Ils l'appelèrent Blanche.

Y accolèrent Aurore. Et ajoutèrent Céleste.

Voilà pour la genèse. Pour le reste...

Noëlle Renaude est l'auteur de plusieurs textes de théâtre dont *Rose, la nuit australienne*, *l'Entre-deux*, et *Le Renard du nord*, publiés en Tapuscrits. *Divertissements touristiques*, édité chez Théâtrales, a été mis en scène par Robert Cantarella en 1991 à la Maison de la Culture d'Amiens.

Paul Emond

n°69

Inaccessibles amours

Où il sera notamment question du goût de la mère de Caracala pour les hauts talons, des excursions à Ostende, des varices de la serveuse et de son avenir professionnel incertain, du pubis rasé d'une certaine Gisèle, des vertus réparatrices des fleurs blanches, de la manifestation des agriculteurs européens qui est en train de se dérouler ou d'une belle femme noire malencontreusement enfermée avec Caracala dans le frigo de la boucherie de celui-ci. Et les amours, dans tout cela, demanderez-vous ? Eh bien, inaccessibles, les amours, puisqu'on est toujours seul.

Paul Emond est l'auteur de quatre romans publiés aux Editions Les Eperonniers à Bruxelles. Pour le théâtre, il a écrit *Les Pupilles du tigre*, (Ed. Didascalies), créé par Philippe Sireuil en 1986 au Varia, et *Convives* (Les Eperonniers), créé par Jules-Henry Marchant à Louvain-la-Neuve en 1990.

SERGE GANZL

DES REVES ENFERMES

Ecrivain *par excellence, Serge Ganzl avait abordé toutes les formes d'écriture, de la poésie à la prose, du théâtre au cinéma, de la radio à la télévision et, tel un instrumentiste, il faisait ses gammes le matin jusqu'à ce que ses doigts deviennent rouge sang. Serge Ganzl conjuguait à l'imparfait, comme s'il avait besoin de se cacher derrière un flou générateur d'images à (faire) rêver.*

Militant actif (particulièrement contre les guerres qu'il avait connues : il était né le 1er octobre 1925) il avait, au fil des ans et des désillusions idéologiques (Mai 68 l'ayant impressionné) imprégné sa coloration marxiste de la psychanalyse approchée directement dans les oeuvres de Freud en modérant son idéalisme.

Mais, au fond de lui-même, il avait une blessure qu'il recouvrait de son large sourire : tous ceux qu'il avait connus, aidés, poussés, aussi bien dans les combats politiques que culturels, ne l'avaient jamais tout à fait reconnu généreusement.

Serge Ganzl, qui était toujours en état permanent de projets, est mort le 9 décembre dernier, enfouissant celui qu'il portait constamment en lui : plus qu'un "conteur d'histoires" ou un "faiseur de dialogues" talentueux, il rêvait légitimement de se voir normalement et régulièrement joué au théâtre et reconnu comme l'auteur dramatique singulier qu'il aura été sa vie durant.

Lucien Attoun

• • • • • • • • • • • • • • • • • • •

«Je crois qu'on doit enfermer le rêve et l'entourer d'un paysage inventé» dit François Avilla dans ta dernière pièce *Le Maître de Fabrique..*

Où as-tu enfermé tes rêves, Serge Ganzl ? Où les chercher ? A travers tes pièces, tes scénarios, tes opéras ? Dans les nombreux personnages où tu t'étais réfugié pour mieux te cacher ? Dans les histoires folles que tu inventais pour nous perdre ? Dans tes conseils paternels, lucides et agaçants ? Dans ton humour corrosif et féroce ? Dans ton optimisme si réconfortant ?

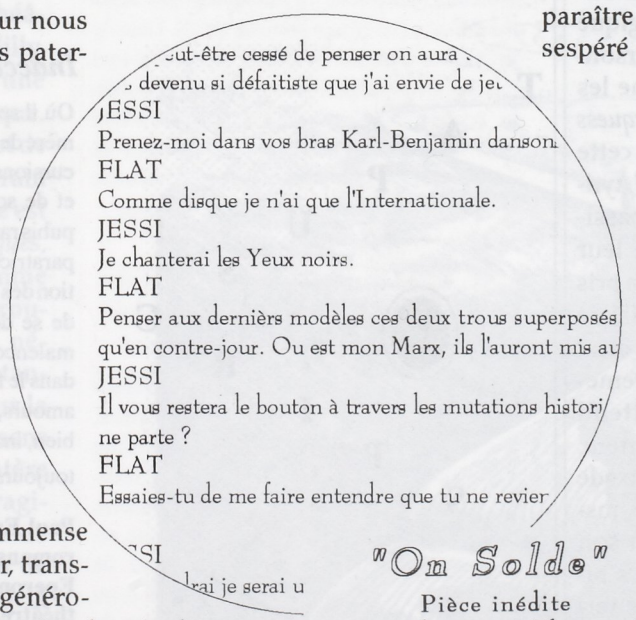
Tu semblais avoir vécu mille situations, tu possédais mille formules magiques. Tu restais incollable, introuvable. Mais, malgré tous tes efforts et ton immense pudeur pour nous tromper, transpiraient une fidélité, une générosité, un romantisme, des espoirs, des révoltes, un talent. Tu enfermais toi aussi tes rêves dans des paysages inventés afin qu'on s'égare dans ton labyrinthe, pour qu'on ne trouve pas tes cachettes. Puis tu surgissais à une croisée de chemin, comme Guignol derrière le rideau rouge, pour nous faire un pied de nez et tu disparaissais dans ta boîte à musique.

Rassure-toi, nous n'étions pas dupes. On pouvait te piéger au détour d'un mot, d'un geste, d'une rencontre, d'un rire et te voir tel que tu ne voulais pas paraître : un être sentimental, désespéré et pudique qui se camouflait derrière la création, même si celle-ci lui semblait utopique.

«C'est quoi l'oeuvre d'un homme en cessation d'activité ?» disais-je ?

Une oeuvre qui laisse des traces indélébiles dans nos mémoires.

Pomme Meffre



"On Solde"

Pièce inédite

en consultation à Théâtre Ouvert