

Evelyne Ertel est fort probablement l'un des rares spectateurs à avoir « tout vu » des *Six jours pour la création* organisés par Théâtre Ouvert en janvier dernier. Nous complétons le compte rendu qu'elle fait, ici, de son « marathon » par un « point de vue de l'intérieur », celui de Noëlle Renaude, dont Laurence Février présentait, avec Dominique Reymond et Philippe Fretun, la pièce *Rose, la nuit australienne*, dans une version « allégée ».

## Six jours au Jardin d'Hiver

Evelyne Ertel, Noëlle Renaude

### Une fête pour la création

Théâtre Ouvert, qui fut fondé en 1971 au Festival d'Avignon par Micheline et Lucien Attoun, a été consacré par l'Etat Centre Dramatique National de Création à partir du 1er janvier 1988. Ce statut, qui, malheureusement, ne s'accompagne pas d'une substantielle augmentation de subventions, est important puisqu'il est l'aboutissement et la reconnaissance officielle de dix-sept années d'efforts et d'obstination au service de la création contemporaine. Plus directement, sans doute, il résulte de la lutte menée l'année dernière par Théâtre Ouvert et tous ceux qui l'ont soutenu au moment où, certaines subventions faisant soudain défaut, il était menacé d'étranglement. Il faut souligner le caractère particulier de ce nouveau C.D.N., le premier qui soit créé à Paris même. C'est la première fois que ce statut est accordé avec une définition spécifique et « restrictive » : œuvrer essentiellement à la découverte et à la promotion du théâtre contemporain. Contrairement aux autres Centres, celui-ci n'est pas dirigé par un metteur en scène avec le classique « cahier des charges » : comme le dit Lucien Attoun, « il s'agit de continuer en inventant notre chemin, à servir la création selon des modes d'action propres à Théâtre Ouvert. »

C'est donc à la fois pour fêter ce nouveau statut et aussi pour remercier tous ceux qui, praticiens, auteurs, spectateurs, ont participé à leur travail depuis le début, que l'équipe de Théâtre Ouvert a organisé du 18 au 23 janvier 1988 *Six jours pour la création* sous la forme de « cartes blanches » données à des créateurs, une formule déjà expérimentée par le passé à Beaubourg et à Avignon. L'originalité voulue de la dernière expérience, par rapport aux précédentes (Théâtre Ouvert a toujours fait preuve d'une remarquable imagination et d'une grande vitalité dans l'invention et le renouvellement de ses formules : mises en espace, gueuloir, cellule de création, écriture sur commande, marathon des auteurs, cartes blanches, tapuscrits, etc.), c'est le mélange des créateurs et des arts de la scène. En effet, Lucien et Micheline Attoun ont cherché cette fois à élargir l'horizon en confiant ces « cartes blanches », non seulement à des auteurs

ou à des acteurs et/ou metteurs en scène, mais aussi à un « réalisateur sonore », Daniel Deshays qui a travaillé avec un groupe de danse, « Lolita », à des compositeurs de musique (Guedalia Tazartès et Anne-Marie Fijal) et même à un photographe qui inaugura ces *Six jours* avec une exposition de photographies de théâtre.

Si les Attoun aiment particulièrement la formule des « cartes blanches », c'est pour la grande part d'improvisation qu'elle comporte : elles sont réalisées dans l'urgence (ces *Six jours* ont été organisés en moins d'un mois et les participants, qui ont reçu une petite indemnité, égale pour tous, n'ont eu droit qu'à deux répétitions sur le plateau). De ce fait, elles lui réservent à lui-même beaucoup de surprises (quoique, sans doute, Lucien Attoun contrôle un peu plus leur déroulement qu'il ne se plaît à le dire). Il y a dans le foisonnement de ces « cartes blanches », -vingt au total, qui se sont réparties sur six soirées, la dernière se prolongeant jusqu'à quatre heures du matin-, une liberté ludique d'où, en effet, certains aspects originaux et féconds peuvent surgir. Comme d'une page de brouillon, illuminée soudain, au milieu d'un fatras de scories, par un trait de génie.

Il ne saurait être question de détailler l'ensemble de ce « marathon », toute la succession de ces « courses-relais » (en moyenne, trois présentations par soirées, mais sept la dernière nuit). Cela serait sans doute peu significatif pour le lecteur et assez fastidieux. Ce ne le fut pourtant pas dans mon vécu de spectatrice ayant décidé de tout voir et de tout suivre : une performance qui n'a pas dû, me semble-t-il, être accomplie par beaucoup d'autres spectateurs ; en revanche, nombreux ont été ceux qui ont assisté à plus d'une manifestation. Si l'ennui, sinon toujours la fatigue, m'a été évité, c'est évidemment à cause de l'intérêt intrinsèque que me paraissait constituer l'événement : cette confrontation accélérée de tant de matière théâtrale, mais aussi grâce à la diversité à laquelle la proposition même de Lucien Attoun conduisait. Il n'y a guère eu deux réalisations qui se soient vraiment ressemblées.

Différence d'abord dans la durée, non imposée par la formule. Si les présentations tournaient généralement autour d'une heure, on a connu des extrêmes : à peine un quart d'heure pour le *Prétexte pour un combat* de Chantal Mutel qui, pourtant, prétendait confronter trois langages : le texte verbal, la musique et la danse (ce fut un peu court pour une telle ambition et on se sentait res- ter quelque peu sur sa faim). En revanche, c'est plus que

rassasié (plus épuisé sans doute que l'auteur) qu'on est sorti des trois heures de lecture-spectacle d'Armand Gatti, présentant sa dernière pièce : *Le passage des oiseaux dans le ciel*.

Différence aussi dans la manière de comprendre et de réaliser ces "cartes blanches". De la lecture brute, presque maladroite, que Jean-Christophe Bailly, assis simplement à une table, donna de sa nouvelle *Bach*, au spectacle apparemment achevé (décor : une barque remplie d'eau, costume, jeux de lumière, bande-son, texte su par cœur, complètement interprété et intériorisé) que proposa Laurence Mayor : un spectacle qui, bien évidemment, n'a pas pu être mis au point en deux répétitions, comme c'est le cas aussi pour beaucoup d'autres, pour ne pas dire la plupart. Cette différence dans le degré d'aboutissement (due, en grande partie, à la différence de quantité de travail investi, alors qu'en principe, tout le monde est soumis aux mêmes conditions de temps et d'argent) m'avait déjà paru un point névralgique de la formule des mises en espace, dans la mesure où cela peut créer un malaise, puisque les règles du jeu n'ont pas été entièrement respectées, et chez les participants et chez les spectateurs, amenés à attendre et à réclamer un travail plus abouti que la formule, en principe, ne le permet. De ce point de vue, le travail de Jean-Louis Jacopin sur la nouvelle d'Andrée Barret *La statutaire Z*, qui met en scène sa lecture plutôt que le texte lu (lecture travaillée précisément dans la clarté de la diction et du sens, structurée par de légers changements dans l'attitude du corps assis, la manière de tenir les feuilles et également par des modifications d'éclairage), me semble un parti pris juste et intéressant, parce qu'il laisse entièrement libre l'écoute du texte, non saturée par des effets de jeu ou de mise en scène.

L'appel à différents praticiens du spectacle a évidemment conduit à des réalisations qui se diversifient par la forme de leur contenu : musique, danse ont fait leur entrée à Théâtre Ouvert à côté du spectacle dramatique proprement dit, mais aussi le spectacle de clowns avec *Titre-pître* de Muriel Mayette où la part du verbal est quasiment réduite à des onomatopées et le sketch comique avec *L'accent* de Jean Benguigui qui évoque successivement un émigré maghrébin et une matrone pied-noir (ce dernier sketch repris, du reste, à un *one-man-show* déjà fort ancien).

Même en mettant à part ces derniers spectacles, d'un type un peu particulier, ce qui a frappé beaucoup des participants à ces manifestations, c'est le petit nombre de pièces de théâtre à proprement parler proposées par ces "cartes blanches" : cinq seulement sur les vingt spectacles. A savoir : la pièce de Gatti (encore celle-ci, si elle était inconnue en France, n'est pas vraiment une création, puisqu'elle a déjà été montée à Montréal en 1987), *Rose, la nuit australienne* de Noëlle Renaude, *Le rire de David* de Victor Haïm, *La reconstitution* de Bernard Noël, *Les deux frères* d'André Gunthert. Peu de points communs entre ces œuvres, ni sur le plan du fond, ni sur celui de la forme. Celle de Gatti se distingue radicalement des autres par l'ampleur du souffle et de l'inspiration : nombre important des personnages, durée, ambition du propos qui englobe une réflexion sur la langue, sur la création cinématographique (d'où ces personnages à la fois pronoms personnels et relais de la production filmique), mais aussi sur l'histoire, la politique, l'idéologie ; elle se situe à part aussi par cette recherche d'un langage dramatique nouveau que Gatti a toujours

poursuivie et qui rend souvent ses pièces compliquées, voire absconses. Une œuvre-somme, donc, en dehors de toute mode, authentique, sinon indiscutable.

Les autres pièces sont de dimension et de propos beaucoup plus modestes. *Les deux frères* présente, dans un montage très rapide, une suite de séquences brèves (sortes de flashes), où les deux personnages sont montrés dans des moments ou des humeurs significatifs de leur vie (sans pourtant jamais rien d'extraordinaire, ni de tragique) ; l'écriture, habile, mais poussant le parti-pris de manière systématique, peut agacer : elle veut trop "faire moderne" et sent l'exercice de style. A l'opposé, *Le rire de David*, qui met en scène un personnage de voyant juif exerçant ses talents à Munich dans les années vingt et aboutissant au suicide parce qu'il a entrevu toute l'horreur du nazisme à venir, est d'une dramaturgie et d'une écriture plutôt traditionnelles et convenues. *La reconstitution* démonte, à partir du fait divers d'un jeune homme abattu dans la rue par un policier, l'hypocrisie judiciaire, dans un langage froid et une structure répétitive qui risquent vite de devenir lassants. *Rose* raconte une rencontre amoureuse plutôt sordide entre une chanteuse de bal et un voyageur de commerce, mais l'écriture, par ses échappées sur l'humour et sur le rêve, dépasse le seul niveau réaliste et la trivialité du sujet. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que ce texte est constitué d'un long récit romanesque dans sa première partie et ne devient dialogue dramatique qu'ensuite. Il se rapproche ainsi (et fait en quelque sorte la transition avec) d'un grand nombre des autres textes proposés au cours de ce cycle. (*Rose* et *Les deux Frères* d'André Gunthert ont été publiés en tapuscrits par Théâtre Ouvert. N.d.l.r.)

Je ne saurais considérer comme pièce de théâtre le *Socrate* de Félix Guattari (présenté par Enzo Cormann), qui n'est guère qu'une pochade où le psychanalyste se pastiche lui-même avec de mauvais calembours "lacaniens" (« Avec votre permission : il n'y a pas de père, ni de mère mission qui tienne »). Quant au spectacle proposé par Arlette Namiaud à partir d'un article de *Libération* relatant l'histoire de deux jeunes loubards ayant violé une adolescente, ce ne fut qu'une ébauche quasi improvisée, confuse tant au plan du texte que de la mise en scène, dont il est difficile de rien dire.

Beaucoup de "cartes blanches" ont consisté en lectures et adaptations de textes purement littéraires. *La statutaire Z* est une nouvelle assez forte qui raconte le désir d'évasion d'un personnage vivant dans un monde hyperbureaucratique et concentrationnaire, récit alternant, selon un procédé devenu banal, la première et la troisième personnes du singulier. La plupart des récits choisis se prêtent justement à l'adaptation théâtrale dans la mesure où ils sont écrits à la première personne du singulier : ils permettent ainsi une identification de l'acteur au narrateur et s'apparentent au monologue de théâtre. C'est le cas du texte autobiographique de Knut Hansum, *La faim*, joué par Laurence Mayor, de *Cassandra* de Christa Wolf, dont Michèle Foucher fit une proposition de jeu intéressante et des extraits d'interviews de Carson Mac Cullers, à partir desquels Bérangère Bonvoisin composa son montage. Il est curieux et, peut-être, significatif que même des auteurs dramatiques soient représentés par un texte littéraire et non par une pièce de théâtre. C'est le cas de Jean-Christophe Bailly, et de Jean-Claude Grumberg dont Maurice Bénichou choisit de lire (et d'interpréter) des extraits de son récent (et premier)

roman, *La nuit, tous les chats sont gris* : récit enlevé, comique, écrit dans une langue familière et savoureuse à la fois, d'un comédien manqué, au chômage, à qui il arrive tous les déboires possibles (au passage, l'auteur égratigne, comme il en a désormais l'habitude, le théâtre subventionné) : pris en charge par Maurice Bénichou, le personnage est assuré de toucher et de faire rire, par des effets un peu faciles, sans doute, mais efficaces.

Ajoutons que Christine Murillo proposa, à partir de textes de Soupault, une sorte de montage poétique (fait avec humour et intelligence, certes) dont la finalité, dans ce cadre, ne m'est pas apparue clairement, et que Abbès Zamani joua un extrait de *Minetti* de Thomas Bernhard, qui permet sans doute au comédien de révéler ses talents, mais qui ne fut pas une découverte au niveau du texte.

Ce petit nombre de pièces de théâtre proposées au Centre Dramatique de Création qu'est devenu Théâtre Ouvert au cours de ces *Six jours pour la création* laisse perplexes et amène à poser des questions (que je laisserai - en tout cas, momentanément - sans réponse) : faut-il incriminer encore une fois la crise de la création dramatique, le manque de pièces susceptibles d'intéresser ceux qui font le théâtre ? est-ce la formule avec son caractère d'urgence et sa précarité de moyens qui a poussés les participants à se rabattre sur des récits de type romanesque (mais, comme l'exemple de Gatti l'a montré, il n'est pas nécessaire d'être nombreux, ni d'avoir beaucoup de moyens pour lire et faire passer une pièce qui compte beaucoup de décors et de personnages : il suffit de faire confiance à l'imagination du spectateur) ? ne serait-ce pas, plus profondément, que le langage dramatique a perdu de sa spécificité et qu'il s'interpénètre de plus en plus avec le langage romanesque, qu'entre eux les frontières sont devenues floues et poreuses ? Au-delà, ce que pourrait faire apparaître la confrontation de toutes ces manifestations dans leur multiplicité et leur diversité, c'est qu'aujourd'hui la théâtralité n'a plus de définition précise (comme au temps où Aristote la fondait sur la primauté de la fable et le principe de la *mimésis*, à celui de Sarcey, où l'on savait dire ce qu'était une "pièce bien faite") : ce qui n'est pas forcément négatif, puisqu'on peut faire désormais du théâtre de tout texte et, même, on le sait depuis longtemps, sans texte du tout. Cependant, le langage dramatique, libéré, assoupli, enrichi, par cette contamination du non-théâtral, aura peut-être quelque jour à se re-centrer, à se re-spécifier, pour produire des œuvres fortes, s'imposant avec plus d'évidence que celles dont on nous a donné l'idée au cours de ses *Six jours*.

Pour ma part, je souhaiterais, si Théâtre Ouvert projetait de nouvelles confrontations de ce genre, que les "cartes" soient moins "blanches", autrement dit que l'on soumette aux participants, acteurs ou metteurs en scène, des consignes un peu plus précises quant à la manière, à la durée et au type d'œuvre proposés par chacun. Cela rendrait, me semble-t-il, la confrontation plus stimulante et plus féconde.

Mais, puisqu'il s'agissait, dans ce cas-ci, avant tout, de "fêter" un événement, on peut dire que le but a été pleinement atteint : la diversité même des aspects apparus au cours de cette semaine témoigne de la vitalité et du foisonnement de la vie théâtrale. Une vitalité à laquelle a bien répondu la curiosité d'un public constamment nombreux, dépassant largement les possibilités d'accueil de la petite salle du Jardin d'hiver (200 personnes, avec des gens assis par terre) : en particulier, pour

Gatti ou Vincent et, en général, pour toute la dernière nuit. Un public composé, en grande partie, de professionnels (ou para-professionnels) du théâtre, mais également d'amateurs avertis. Un public aussi de *supporters* qui changeait et se renouvelait selon l'équipe sur le terrain : la "décentralisation" vint soutenir les siens (Bailly, Vincent, Michèle Foucher), tandis qu'on vit un public plus "théâtre privé" pour Grumberg et Haim, et des spectateurs plus jeunes, du genre "branché" pour Muriel Mayette.

Il ne saurait s'agir de dresser un bilan objectif de ces *Six jours pour la création*, dont le propos était d'être un espace de rencontres, d'ébauches et de jeux (dans les deux sens du mot) et non une démonstration de quoi que ce soit. Pour moi, ils furent l'occasion d'un certain nombre de découvertes et d'émotions, ce qui n'est pas rien. Découverte de la photographie de Claude Gafner, qui n'est, comme le dit justement Antoine Vitez, « ni archive, ni abstraction », qui exerce une fonction poétique, en saisissant des moments fugitifs, mais significatifs de la mise en scène et la révèle comme art et non comme copie du réel. Découverte aussi de certains textes, comme celui de *Cassandre* ou de *La faim*, suscitant l'envie de les connaître mieux. Découverte d'acteurs, en particulier, Christophe Brault et Thierry Frémont, interprètes pleins de finesse des *Deux frères*. Emotion devant la passion et la fabuleuse énergie de Gatti ou, au contraire, devant le jeu tout en retenue et tact de Dominique Reymond et Philippe Fretun dans *Rose*, devant enfin la prestation impressionnante de Laurence Mayor dans le rôle du Narrateur (jouant ainsi sur l'ambiguïté des sexes) de *La faim*, personnage qui parvient à l'extrême limite du désespoir. Prestation telle, cependant, qu'on peut se demander si certains acteurs n'ont pas cédé à la tentation de faire de leur "carte blanche" l'occasion d'un *one-man show* valorisant.

Evelyne Ertel

## Le désir de théâtre

Il y a dans le principe des "cartes blanches" une séduction de type particulier : celle du théâtre tout juste effleuré.

Il s'agit en effet, selon les règles édictées, de proposer au public un très bref moment dramatique, la somme d'un travail succinct, à peine né, sans recours aucun aux accessoires. En somme, d'être au plus près du phénomène "théâtre" et ce, en dépit d'une réduction, d'une pauvreté de moyens extrêmes.

Gageure qui excite, démange, dérange et fait très peur.

Où débusquer le théâtre ? Là est la première question. Est-ce que présentation du travail équivaut à représentation ?

La lecture d'un texte in extenso peut-elle avoir valeur théâtrale ? Etc.

D'emblée, il apparaît que le moteur des "cartes blanches" est ce mot : Vitesse. Tous les éléments de la représentation étant mis en déséquilibre, en danger, fragilisés, seule la vitesse peut faire office de structure, de centre de gravité.



Laurence Février, Dominique Reymond, Philippe Fretun. *Rose, la nuit australienne* de Noëlle Renaude.

Il faut néanmoins à l'édifice une ou deux poutres maîtresses, qu'il sera inutile de maquiller.

Le texte sert de fondation. Mais de quelle manière proposer une pièce ? Même si *Rose, la nuit australienne* est une pièce courte, sa lecture n'en dure pas moins 1 heure et demie. Il est donc hors de question de livrer le texte dans son intégralité. Un choix doit être fait : Laurence Février me suggère d'en proposer le cœur, le centre.

Puis une autre option est prise, définitive : trancher dans le vif de l'écriture, élaguer jusqu'à l'obtention d'une pièce raccourcie, d'un "digest" de trente minutes, offrant une histoire continue et close, où les trouées, les manques et les amputations soient invisibles.

A partir de cet objet allégé, la mise en place se fait très rapidement. Deux après-midi de répétition seulement. Plutôt de lecture, de relecture. Quelques indications, quelques signes. A peine peut-on parler de mise en place. Il faut, pour le metteur en scène, les acteurs, tâtonner mais brièvement, trouver sans délai. Prendre à leur compte la fameuse devise de Picasso : ne pas chercher (faute de temps) mais trouver.

La marge d'essais est exiguë. Mais c'est dans cette étroitesse, dans cette contrainte que naît la magie du théâtre, incompréhensiblement.

Spectatrice, regard muet, j'assiste à cet éternel mystère : la marge infiniment réduite, insensible à l'œil nu, à l'esprit, à la raison, où l'acteur abandonne sa neutralité d'homme comme tout le monde pour entrer dans le jeu. Magnifique étape qui m'échappera toujours.

Le temps resserré, tendu, du travail "en chair et en

os" n'a rien à voir avec celui de l'écriture, à la durée élastique qui rendait possibles les hésitations, les reprises, les retraites, les rajouts, les repentirs, les attentes.

Pourtant les deux temps cohabitent. Ils font mieux que cohabiter. Ils finissent par se superposer. L'état achevé de l'écriture entre en fusion avec cette fragilité de l'instant, liée à l'extrême éphémère.

Le théâtre est là, à portée de main. Il est impossible de s'y heurter de plein fouet. On ne peut que l'approcher. Et provoquer alors, susciter, éprouver, réaliser, engendrer une sorte d'en-deça du théâtre qui serait quelque chose comme un immense "désir de théâtre".

La troisième répétition est cette représentation, face au public. C'est un peu comme la somme des deux séances qui ont précédé, ouvrant le champ de tous les possibles.

Rien n'est clos. Ce qui se passe, ce qui s'est passé commence à peine.

Cette légère frustration d'un théâtre plus dense, plus réel, plus consistant appelle le désir.

Mais ce désir-là, cette vacance, cette béance, ne sont-ils pas la source de l'insolite plaisir que procure ce type de représentations ?

**Noëlle Renaude**

T.O. dans T/P : 2 (Attoun 74), 5-6 (auteurs Avignon 75), 11-12 (auteurs Avignon 76), 16-17 (Attoun 77), 22-23 (auteurs Avignon 78), 51 (salon 82-83), 58-59 (mises en espace 84), 64-65 (Attoun 85), 70-71 (T.O. 86), 74 (Attoun 87).