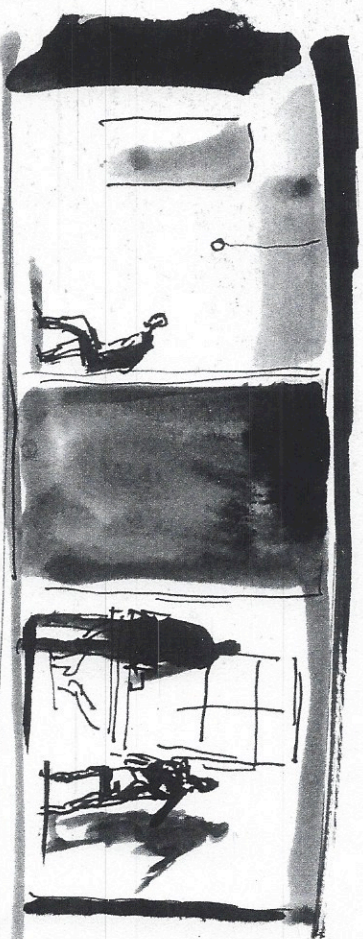


europoe

revue littéraire mensuelle

**MICHEL
VINAVIER**



EUROPE

Revue mensuelle fondée en 1923
sous l'égide de Romain Rolland

Parmi ses animateurs :

Pierre Abraham, Louis Aragon, Jean-Richard Bloch,
Jean Cassou, Paul Eluard, Jean Guéhenno, Elsa Triolet.

Comité d'Europe

Michel Apel-Muller Vénus Khoury-Ghara
Henri Béhar Alain Lance
Michel Besnier Daniel Leuwers
Roger Bordier Francine de Martinot
Bernard Chambaz Rouben Melik
Francis Combes Henri Meschonnic
Gérard de Cortanze Jean Métellus
Michel Delon Henri Mitterand
Charles Dobzynski Gérard Noirret
Pierrette Fleutiaux Jean-Baptiste Para
Pierre Gannarra Marc Petit
Jacques Gaucheron Lionel Ray
Raymond Jean Léon Robel
Bernard Vargafitg

Président du comité : Pierre Gannarra
Rédacteur en chef : Charles Dobzynski
Rédacteur en chef-adjoint : Jean-Baptiste Para
Réception à la revue : sur rendez-vous

Publié avec le concours du Centre National du Livre

CONDITIONS D'ABONNEMENT

France : un an 75 € ; six mois : 43 €

Autres pays : un an 105 €

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

Rédaction et Administration :

4, rue Marie-Rose, 75014 Paris.

Téléphone & télécopie 01. 43. 21. 09. 54

Mémo : Alésia / Bus : 28. 38. 62. 68.

Courriel : Europe:revue@wanadoo.fr

Site internet : <http://www.europe-revue.info>

CCP La Source 39 26716 K à l'ordre d'Europe

IBAN : FR 32 20041 01012 3926716K033 07

BIC : PSSTFRPPSC

ISSN 0014-2751

Directeur de la publication : Charles Dobzynski

Imprimé en France

84^e année — N° 924 / Avril 2006

SOMMAIRE

MICHEL VINAVER

Jean-Marie THOMASSEAU	3	L'oui-dire et l'imoui.
Michel CORVIN	7	Jusqu'où un auteur dramatique peut-il être intelligent ?
Jean-Pierre RYNGAERT	15	L'ironie contre l'esprit de sérieux.
David BRADBY	26	L'objet, thème et variations.
Bernadette BOST	37	Le devient-amusique.
Catherine BRUN	45	Le théâtre sonore de Michel Vinaver.
Danielle CHAPERON	55	La métaphore optique et le modèle pictural.
Daniel LEMAHIEU	69	D'une écriture, quelques figures.
Catherine NAUGRETTE	88	Le théâtre et le mal.
Anne UBERSELD	98	Vinaver et le cœur.
Jean-Marie THOMASSEAU	107	La tission de <i>Latamine</i> .

*

Michel VINAVER	117	Le théâtre comme objet facial.
et Jean-Loup RIVIERE		
Michel VINAVER	139	Je trouvais ma voie.
Michel VINAVER	144	Mes appétits.
Michel VINAVER	162	Le dialogue décalé.

*

Patrice PAVIS	164	<i>Le 11 septembre 2001</i> et sa première mise en scène aux États-Unis.
Raymond GODEFROY	176	La belle aventure.
Roger PLANCHON et Sophie PROUST	144	Confit de monteurs ?
Frédérique PLAIN	201	Michel Vinaver et Alain Françon. <i>Les loisirs.</i>
Rita FREDA	218	Cristallisation des différences.
Jacques LASSALLE	232	Mots de passe.

LE THÉÂTRE EN EUROPE

Jean-Marie THOMASSEAU	251	Perspectives et renouvellements.
Gioia COSTA	252	Enzo Moscato, s'approcher en reculant d'un pas.
Monique MARTINEZ THOMAS	264	J. S. Sinisterra, dramaturge de la transgression.

L'OÛ-DIRE ET L'INOÛI

Natacha ISSAEVA	273	Anatoli Vassiliev, des jeux périlleux dans un espace limpide.
Daniela JOBERT	286	Le paysage théâtral tchéque.
Barbara ENGELHARDT	299	Vers une poésie de la résistance.
	309	Le théâtre de René Pollesch.

CAHIER DE CRÉATION

Lucio MARIANI	318	Échec et mal.
Antonella ANEDDA	321	Mon âme existe quelque part en Russie.
Vittorio BODINI	326	Bestiaire salentin.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Pierre GAMARRA 331 La nuit du sorcier.

Les 4 vents de la poésie

Charles DOBZYNSKI 334 Des déplacements vers la prose.

Le théâtre

Karin HAOUADEG 341 L'esprit qui toujours accepte.

Le cinéma

Raphaël BASSAN 345 Exilis et tragédie.

La musique

Beatrice DIDIER 348 La Tétralogie au Châtelet.

Les arts

Jean-Baptiste PARA 352 Le temps sensible.

NOTES DE LECTURE

356

Max ALHAU, Monique BACCELLI, Marie-Claire BANCOUART, Henri BÉHAR, Martine CADIEU, Nathalie COULETEL, André DASPRE, Charles DOBZYNSKI, Marie-Claire DUMAS, Françoise HAN, Claudine HELFT, Eleonora HOTINÉANU, Marc KOBER, Jean GUGÉGAN, Yves LUGRIN, Gaston MARTY, Maria de Lourdes RANGEL ANGIULO, Nelly STEPHANE, Bertrand TASSOU.

Notre couverture : Dessin de Yannis Kokkos pour *Nina c'est autre chose*, mise en scène de Jacques Lassalle, TEJ, 1978 © Fonds Y. Kokkos / Archives IMEC.

© Europe, 2006

Des *Coréens* au 11 septembre 2001, l'œuvre théâtrale de Michel Vinaver a depuis un demi-siècle imposé dans le paysage théâtral contemporain une présence atypique, dérangeante et indispensable, tout entière tramée de paradoxes qui en définissent l'originalité et la texture.

Le premier d'entre eux n'est pas le moindre. L'écriture de Vinaver, à l'inverse de la *doxa* sur la pratique théâtrale d'aujourd'hui, est indéfinitivement liée au livre que l'auteur considère comme une pierre angulaire, qu'il faille certes dans la masse informe des choses de la vie, mais qu'il souhaite d'une impeccable géométrie. Aussi, dans son œuvre, le texte, toujours minutieusement ouvré, est-il considéré comme premier et intangible. Lorsqu'il le confie à la scène, lieu d'élection et de périls où s'affrontent le dire et le montrer, l'écrivain affirme ses prérogatives et dispute souvent la préséance au metteur en scène, avec lequel il instaure un jeu complexe où la défiance souvent l'emporte. Ce qu'en effet Vinaver redoute le plus dans la mise en scène, c'est « la mise en trop ». Il craint le double langage de l'art théâtral ; il redoute que le texte écrit pour la scène soit gauchi par la scène.

Dans cette tension paradoxale, un constat s'impose pourtant : dès lors que son écriture, promise d'abord aux pratiques de la lecture, rencontre un plateau, elle prend immédiatement possession de cet espace libre, le recouvre et le nourrit de son limon. Du livre à peine ouvert, avec ce flux vital, s'échappent, comme d'une boîte de Pandore, une masse profuse de travers, de petites, d'idées reçues, d'incompréhensions, d'anxiétés, de lieux communs, de débris de langage qui constituent le quotidien d'une humanité en détérioration.

et « fin du drame », mais aussi peut-être « fin de l'interprétation » ? L'on peut se demander quel serait l'accueil de Morávek en France, surtout après celui réservé autrefois à Krejča. Une esquisse de réponse réside peut-être dans le succès de deux spectacles tchekhoviens de Morávek à Cergy-Pontoise en 2002¹². S'attaquera-t-il un jour au Festival d'Avignon dans le cadre d'une programmation centre-européenne — car il est aujourd'hui l'article d'exportation le plus lucratif du théâtre tchèque —, ou bien se noiera-t-il dans le déluge de ses propres idées qui finiront par lasser le spectateur ? Difficile de faire des pronostics devant une création aussi changeante, et devant sa réception aussi diversifiée. Ce qui est sûr, toutefois, c'est que les critères pour distinguer le « bon » théâtre du « mauvais » théâtre n'existent plus et que la subjectivité de chaque spectateur a plus que jamais son mot à dire.

Daniela JOBERT

1. K. Kraus, *Divadlo ve službách dramatu*, Divadelní ústav, édition České divadlo, collection *Esaje, kritiky, analýzy*, Prague, 2001.
2. *Ibid.*, p. 161.
3. *Ibid.*, p. 162.
4. Brochure publiée par l'Académie des Arts de Prague à l'occasion de la remise du titre de *doctor honoris causa* à Otomar Krejča, le 20 mai 2002.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. En 2002, dans le cadre de la Saison tchèque en France, le public du théâtre Apostrophe de Cergy-Pontoise a pu voir deux pièces de Tchekhov, *La Mouette* et *L'Oncle Vanja*. Il faut aussi souligner que Morávek a conçu un projet gigantesque intitulé *Tchekhov à l'intention des Tchèques*, une trilogie comprenant en plus de ces deux pièces une troisième, *L'Oncle Solený* ; inutile d'insister sur le fait que Tchekhov aurait été surpris !
10. L. Němečková, V. Hulec, Z. A. Tichý, *Vladimír Morávek : U nás moudrou neumrtve (Nous ne mourrez pas d'ennui chez nous)*, Pražská scéna, Praha, 2004, p. 27.
11. Morávek « utilise » de façon inédite non seulement les textes dramatiques, mais parfois même les partitions d'opéra, qui doivent aussi se plier à sa vision scénique ; tel était le cas de *Macbeth* de Verdi en 2002 au Théâtre National de Prague.
12. Cf. note 10.

Suisse

VERS UNE POÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

L'Alakran

Tonique et décapante, la Compagnie genevoise *L'Alakran* représentée à sa manière la nouvelle scène théâtrale suisse. Composée d'une équipe d'artistes hispano-suisse, elle invente un théâtre drôle, physique, exubérant et parfois provocateur pour nous permettre, ne serait-ce que le temps d'un spectacle, de poser un regard différent sur notre quotidien.

« LA SUISSE N'EXISTE PAS »

C'est ainsi que Ben avait intitulé le pavillon suisse présenté à l'Exposition universelle de Séville en 1992. Dix ans plus tard, l'exposition nationale suisse Expo.02 relançait le débat sur la question identitaire. Heureusement, les responsables de cet événement avaient clairement fait le deuil d'une « identité suisse », osant montrer qu'aujourd'hui, la force de ce pays réside précisément dans sa diversité culturelle, confessionnelle et linguistique. Ces deux événements suffirent à mettre en évidence les préoccupations particulières d'un pays possédant quatre langues nationales et autant de cultures. Comment, dans ce contexte particulier, choisir une compagnie de théâtre « représentative » ? Quelle facette montrer de cet art si intimement lié à la langue et à la culture dans un pays qui en possède quatre ?

L'ALKRAN, COMPAGNIE D'ACTIVISME ET D'AGITATION THÉÂTRALE

On l'aura sans doute compris : le « théâtre suisse » n'existe pas... C'est d'ailleurs pour cela que le futur dictionnaire consacré à ce domaine artistique s'intitule *Dictionnaire du théâtre en Suisse* ?... Ce

qui existe, en revanche, c'est une nouvelle génération de metteurs en scène, qui explore les ressorts du théâtre avec rigueur et créativité. En Suisse romande, Omar Porras et son *Teatro Malandro*, Denis Maillefer et le *Théâtre en flammes*, Andrea Novicov, *La Compagnie Marin* et *L'Alakran* ont clairement affirmé leur rupture avec l'esthétique traditionnelle d'inspiration naturaliste qui a longtemps imprégné le théâtre de Suisse romande. En Suisse allemande, des compagnies comme *400AS4* sous la direction de Samuel Schwarz, *Plasma* ou *Mass und Fieber* assurent la relève d'un Christoph Marthaler; par exemple. La jeune scène tessinoise se caractérise surtout par l'émergence de jeunes compagnies mêlant théâtre, danse et éléments tirés du cirque. Le *Teatro d'Emergenza* de Luca Spadaro est l'une des compagnies les plus prometteuses.

Dans ce contexte, *L'Alakran* est tout ce qu'il y a de plus « suisse » : compagnie formée d'acteurs espagnols et suisses, elle fait joyeusement souffler un vent nouveau depuis 1995. S'ingéniant à renverser les conventions théâtrales en convoquant sur scène un chaos plein de couleurs, de poésie et de dérision, *L'Alakran* se décrit comme une « compagnie d'activisme et d'agitation théâtrale ». Du spectacle jusqu'à l'installation scénique en passant par des créations réunissant amateurs et professionnels, *L'Alakran* sonde à sa manière l'action théâtrale, utilisant pour chacune de ses créations une grammaire scénique particulière. Compagnie multiculturelle, ouverte sur l'Europe et convaincue que le théâtre s'invente à l'épreuve des publics aussi différents que possible, *L'Alakran* représente à notre sens ce qui fait la force du jeune théâtre suisse.

Cette couleur singulière, elle la doit avant tout à son fondateur, Oskar Gomez Mata, né au Pays Basque espagnol il y a quarante ans. « Lorsque je me suis lancé dans le théâtre, le contexte politique a eu un effet déterminant sur mon travail ; pour moi, il était inhérent au projet artistique », raconte-t-il au cours d'un entretien. Le terme « politique » est évidemment pris au sens large, celui d'une attitude réflexive et critique sur la société et son fonctionnement. Pour Oskar Gomez Mata, il s'agit surtout de s'interroger sur la relation entre l'individu et la collectivité, mais sans vouloir apporter de réponses ni figer la parole dans une idéologie quelconque. Cette motivation traverse et imprègne son travail, l'amène à rechercher et à développer non seulement de nouvelles formes d'expression scénique mais aussi d'autres relations entre le public et la scène. « Ce que je souhaite, c'est

amener le spectateur à faire des choix qui paraissent amodins au premier abord : choisir de rester ou de partir lors d'un spectacle, aimer ou détester, mais oser se prononcer sur un choix. Ces actions sont autant de métaphores reflétant une attitude critique dans la vie. » C'est donc à un travail sur la résistance que nous convie le metteur en scène, résistance au politiquement correct, mais aussi à ce que la culture même a de politiquement correct. Pour cela, Gomez Mata et son équipe n'hésitent guère à susciter sur scène des émotions souvent radicales, que ce soit par la provocation, le dégoût, l'absurde ou la dérision, renforcées par une esthétique de l'exubérance, qui imprègne profondément son travail. Car de la culture catholique hispanique, Oskar Gomez Mata garde une relation forte aux images et aux émotions, qu'elles soient socialement admises ou taboues.

PREMIER SPECTACLE : *BOUCHER ESPAGNOL* DE RODRIGO GARCIA

C'est en 1995 que le public genevois ébahi découvre au Café du Théâtre Saint-Gervais un ovni théâtral, présenté par le Legaleón Teatro d'Irun en espagnol : *El Silencio de la Xigülas* de l'auteur basque Antón Reixa. A partir de bribes de textes non théâtraux, Oskar Gomez Mata orchestre des images délirantes et chaotiques, présentées dans un rythme étourdissant par trois comédiens. Le public, conquis, en redemande. En 1997, le metteur en scène espagnol, désormais établi en Suisse, crée la Compagnie *L'Alakran* à l'occasion de sa nouvelle création, *Boucher espagnol* d'après des textes de Rodrigo Garcia. Le spectacle connaît un succès fulgurant. Joué plus de cent cinquante fois en espagnol, en français et en allemand, il est repris deux fois et tourne en Suisse, en Espagne, en France, mais aussi en Tunisie et en Argentine. Comment expliquer le succès de ce spectacle ? Faut-il chercher une première piste dans le fait que Gomez Mata, partageant la même culture que l'auteur espagnol, a su restituer le monde de Rodrigo Garcia avec des images fortes et colorées, contrairement à d'autres metteurs en scène francophones par exemple ? Une chose est certaine : l'extrême rigueur de la mise en scène et le jeu parfaitement maîtrisé des acteurs donnent une force singulière au spectacle.

Dans un espace mi-salon mi-boucherie, défini par un sol en linoléum clair et méticuleusement agencé par le scénographe Michel Faure, s'affichent trois personnages aux contours insaisissables.

Jamais on ne saura vraiment qui ils sont, ni ce qu'ils représentent l'un pour l'autre. Des petites histoires parfois très simples et belles, parfois totalement surréalistes, sont rythmées par des fragments de phrases récurrents. Mis en boucle, ces fragments reviennent et transforment en obsessions certains thèmes. Au fil des monologues s'ébauchent des esquisses de vie, de souvenirs et de rêves, créant un espace imaginaire entre ce qui est et ce qui aurait pu être. Ce décalage entre réalité et rêve est renforcé par l'omniprésence de la télévision dans le texte, ouverture sur un monde rêvé, mais reflet surtout de la solitude.

Venons-en au texte. Le fils du boucher collé devant la télévision raconte. Il raconte les souvenirs d'une enfance passée devant la télévision à regarder une chanteuse nommée Tita Merelo, il raconte aussi le goût des yaourts que lui faisait manger son père, il raconte ses petits riens qui disent tant choses. Un autre homme est encore présent sur scène. Est-ce le boucher ? Une femme aussi, tantôt mère, tantôt Tita Merelo, tantôt femme tout simplement. Rien ne se passe entre les personnages, seules leurs histoires se déroulent l'une à côté de l'autre. « Il n'y a pas de drame. Le drame est en eux », explique Gomez Mata³. À travers ces histoires se dessine une géographie des émotions très humaine, faite de solitude et de douleurs, dans laquelle les souvenirs et les rêves déclenchent la narration. « Les personnages n'ont pas d'identité, ils n'ont donc pas de limites. Ils débordent dans leur anonyme et deviennent donc tout le monde. Ils font tout ce que nous n'osons pas faire, ils nous renvoient à notre impuissance, à notre soumission.⁴ » La télévision et l'emprise des mass media sur le quotidien forment le cœur du texte. En entrelaçant les rêves, les souvenirs et les notions de miroir et de reflet, Garcia brouille les pistes et montre à quel point la réalité virtuelle, médiatisée interfère dans la réalité des personnages.

Et moi

Dans la télévision

En noir et blanc

Avec mon T-shirt rayé

Réfléchi sur le verre

De la télévision

Avec la cuillère

En attendant⁵

Sur scène, l'absence physique de télévision rend sa présence symbolique plus insidieuse encore. Elle est présente quelque part en face du sofa, lorsque les comédiens s'installent sur le devant de la

scène ; elle est omniprésente sur le plateau, lorsque la femme prend les traits de Tita Merelo. Avec ce personnage parfois rêvé parfois réel, Garcia s'attaque aussi à un autre produit des mass media, les stars. Loinaines, inatteignables et pourtant si proches, si banalement humaines, les stars sont ici présentées comme les indispensables espaces de projections de nos rêves et de nos fantasmes.

L'originalité des textes de Garcia réside certainement dans leur force poétique ainsi que dans la grande liberté qu'ils offrent au metteur en scène. Gomez Mata a su transposer cet univers poétique en alliant la dérision, le rire à la facette tragique et monstrueuse des personnages. La scénographie, d'abord, restitue parfaitement l'idée d'un univers irriel, composé de fragments d'espaces différents (cuisine, salon, boucherie, espace fitness), mais c'est surtout le jeu des comédiens qui fait la force de ce spectacle. Leur gestuelle et leurs déplacements, chorégraphiés avec une extrême précision, captent le regard et font surtout beaucoup rire. À partir de comportements sociaux soigneusement observés, Gomez Mata déconstruit les mouvements, en travaillant sur les décalages. Parfois un peu plus rapides, parfois un peu plus lents, souvent répétées comme des lazzi mimiques, les gestes sont mis en avant et froilent la caricature sans jamais tomber dans les excès. *Boucher espagnol* de *L'Alakran* est donc un spectacle extrêmement compact et rapide, procédant par touches d'émotions et sans fil narratif suivi. Cette concentration d'effets a parfois polarisé le public, même si la majorité des critiques étaient extrêmement positives.

CERVEAU CABOSSÉ 2 : KING KONG FIRE D'ANTÓN REIXA (2002)

Après *Boucher espagnol*, *L'Alakran* s'est confronté à un autre texte de Rodrigo Garcia, *Tombola Lear* (1998) avant de s'attaquer à *Ubu roi* (*Ubu*) d'Alfred Jarry (2000). Nous nous concentrerons cependant sur le spectacle suivant de *L'Alakran*, *Cerveau cabossé 2 : King Kong Fire* qui propose une communication théâtrale totalement différente de *Boucher espagnol*. En choisissant ce texte d'Antón Reixa dont il avait déjà monté *El Silencio de las Xigülas*, Gomez Mata montre son attachement à des textes poétiques, non théâtraux et parfois impénétrables, qui lui donnent une grande liberté d'interprétation. Pourtant, même si les textes de Reixa ne sont pas écrits expressément pour la scène, ils comportent un aspect performatif. En effet, parmi ses nombreuses activités, l'auteur s'attache à perpétuer dans le Pays Basque espagnol une tradition encore vivace, celle des poètes de

bistro. Entre cabaret, sitcom, discours publicitaire, performance et manifeste politique, l'œuvre littéraire de Reixa se prête à la scène. Dans *Cerveau cabossé 2*, l'élément performatif se manifeste surtout à travers la structure séquentielle, par une large palette de procédés rhétoriques et stylistiques, allant de longues et souples envolées lyriques à des textes très courts et percutants.

Lorsqu'au début de la deuxième scène le comédien Fabien Bailif s'interroge sur le titre du spectacle, Oskar Gomez Mata le renvoie avec un désarmant accent espagnol à l'évidence que « Cerveau cabossé, c'est le cerveau humain qui se dégrade face à la puissance d'amour de la bête ». Le ton est donné. *Cerveau cabossé 2* est donc un drôle de voyage à travers les entrailles et le cerveau de la bête humaine, qui contrairement à King Kong, a beaucoup perdu de son humanité selon Reixa. Et pour nous accompagner au cours de ce voyage, l'auteur invente « l'être humain type » Valentin Ressentit dans la peau duquel se glisseront tour à tour les comédiens.

Pourquoi Valentin ?

Parce que Valentin s'accompagne d'un geste comme ça, en avant : Valentin !

Pourquoi Ressentit ?

Parce que le mot « ressentit » s'accompagne d'un geste comme ça, pédalé de sensibilité : ressentit. °

À l'humour se mêle l'envie d'explorer nouvellement la logique des choses et de renverser, pour le plaisir du jeu, l'arbitraire du signe. Et ce que l'auteur offre par son texte, le metteur en scène le reprend sur le plateau, en développant un travail physique en résonance avec la corporalité des mots : mouvements, danses, gestes codifiés, répétitions sur certains passages du texte, corrélations parfois directes, parfois décalées entre les thèmes et les attitudes corporelles, etc.

Mais revenons à l'être humain type Valentin Ressentit. Que fait-il ? Au fil des séquences, Valentin Ressentit répète le geste symbolique de chercher des mots dans le dictionnaire : pute, effort, dégoût, planète bleue, télévision, capitalisme, corne, fils de pute et enfin le mot amour, autant de prétextes pour aborder les thèmes de notre époque, autant de prétextes aussi pour déconcentrer le public grâce à des textes surréalistes et parfois même incompréhensibles. Et pourtant, il est évident qu'Anton Reixa possède la rare faculté de condenser les caractéristiques et les travers de notre société dans une langue très singulière, comme le montre par exemple l'extrait suivant :

Après, après l'explosion énorme et après le parallèle échelonné de la mosaïque de cellules photoélectriques, il a ressenti le besoin de nommer le jour lumière, la nuit ténèbres et la télévision ce qui n'était ni lumière ni ténèbres. Deux bêtes se sont regardées dans les yeux et elles n'ont pas vu leurs yeux mais leurs regards.

Ce fut à ce moment-là que le reflet de la télévision éternellement allumée considéra la possibilité de leur donner une chance de deviner la couleur de leurs yeux au-delà de leurs regards et de l'écorce terrestre qui se prolonge en forme de canapé trois places. °

À travers cette cosmogonie contemporaine érigée sous l'impulsion d'un « besoin », Reixa stigmatise les relations humaines régies par les « regards » des autres et non plus nos propres yeux, où le « reflet de la télévision » devient actif, et non plus l'être humain qui la regarde. L'efficacité de cette écriture se trouve certainement dans la faculté d'entremêler philosophie et quotidien, ou plus précisément, de révéler les manifestations de sa *Melanchanung* dans la réalité de tous les jours. Dans cet exemple en particulier, l'envolée philosophique s'annule avec une certaine autodérision dans la banalité du quotidien du canapé trois places. Comme dans *Boucher espagnol*, la télévision est ce cordon ombilical qui relie désormais l'homme au monde. Chez Reixa comme chez Rodrigo Garcia, cette alternance entre des plans focaux différents — philosophiques et pragmatiques — rend aussi les séquences terriblement comiques.

Afin d'expliquer les différents états d'âme que traverse Valentin Ressentit dans son voyage à travers le « bordel des mots », *L'Alatrum* rythme les différentes étapes de sa recherche par des brèves scènes de transition. La compagnie recourt pour cela à la vaste palette des formes orales de la transmission du savoir (conférence, entretien, débat), dominant ainsi une dimension réflexive et métadiscursive à la recherche existentialiste de Valentin Ressentit. Trouvaille à la fois drôle et efficace, ce procédé de communication est renforcé par le jeu très naturel des comédiens : ceux-ci s'appellent par leurs vrais prénoms et dissertent sans théâtralité aucune, avec la maladresse verbale et les hésitations propres au langage quotidien sur les expériences de Valentin Ressentit, tout en intégrant leurs propres expériences dans la conversation. Ces scènes de discussion et le « non-jeu » apparent des comédiens rompent la théâtralité et renvoient au thème du spectacle : ils sont tous Valentin Ressentit, et Valentin Ressentit n'est autre que Monsieur tout le monde. Le naturel des comédiens agit comme un effet de miroir, confirmant que le monde est un théâtre, et vice-versa.

L'effet de réel se trouve encore renforcé lorsque les comédiens ramènent délibérément le public à l'ici et maintenant de la représentation, sans pour autant sombrer dans la provocation post 68. Évoquons par exemple cet instant, au milieu du spectacle, où deux comédiens en simple training s'approchent du public pour faire avec lui un bilan du spectacle : « Est-ce que ça va ? » « Est-ce que quelqu'un veut sortir ? » « Est-ce que quelqu'un aimerait se prononcer sur le spectacle ? », le tout ponctué de longs silences et d'une sincérité désarmante. Ce jeu exige beaucoup de générosité et d'ouverture de la part des comédiens qui se livrent et permettent aux spectateurs de s'immiscer dans le spectacle. La balle est alors dans le camp du public qui certaines fois n'a pas hésité à s'en saisir, exigeant évidemment un considérable talent d'improvisation de la part des comédiens. C'est donc sur la manière dont chaque comédien déploie ses particularités, son « aller ego scénique » tout en restant lui-même que travaille le metteur en scène au cours de ces scènes *off*. Ce procédé, qui fragilise le comédien, crée une relation plus intime entre la scène et la salle, sans pour autant annuler la part de mystère inhérente au théâtre. Comme si, en déjouant sans cesse la fiction et en travaillant à la lisière de la théâtralité, Gomez Mata les convoquait paradoxalement.

Créé en décembre 2002, le spectacle a rencontré un grand succès tout en suscitant des appréciations critiques divergentes. Alors que les uns furent séduits par cette syntaxe dramaturgique nouvelle, chaotique et provocatrice, d'autres ont précisément critiqué le chaos et le trop plein d'impressions. Maïa Bouteillet, dans *Liberation*, termine son compte rendu par un jugement qui, bien que sévère, est en fait un bel encouragement : « Et l'ensemble, qui prétend démonter les mécanismes du divertissement, finit malheureusement par tomber les deux pieds dedans, malgré un sens scénique évident. C'est étonnant et c'est dommage. » *Cerveau cabossé 2* a tourné en Suisse romande, en Espagne et en France, où il fut notamment joué au Théâtre du Rond-Point, sous la direction de Jean-Michel Ribes (décembre 2003), au Festival *Mira!* à Toulouse et Montpellier, et à Grenoble.

VOIR AUTREMENT

En français, *alaktan* signifie scorpion, image claire et forte pour suggérer la mission d'« activisme théâtral », peu commode, à laquelle se consacre la compagnie. Refusant la tradition centrée sur la primauté du texte, *L'Alaktan* s'approprie les textes pour les passer à travers le

filtre de sa sensibilité et du contexte dans lequel se déroulent les représentations. Le texte devient tremplin, au même titre que les autres formes d'expression convoiées par le metteur en scène. « Le plateau, une région d'intensités »¹ disent Jean-Marc Adolphe et Bruno Tackels lorsqu'ils tentent d'ébaucher une typologie de l'art théâtral contemporain. Cette formule prend sens pour *L'Alaktan*. Elle restitue bien l'idée d'une esthétique nue par ce que les différents arts visuels et performatifs peuvent apporter à la scène. Elle résume aussi une nouvelle forme d'action, qui entend proposer un regard critique, mais sans dogmatisme, sur le monde.

Pour *L'Alaktan*, cette action se manifeste surtout dans la volonté de dépasser le cadre de la relation traditionnelle entre le public et la scène. Au-delà des constellations explorées dans ses spectacles, Gomez Mata sonde d'autres relations physiques et symboliques entre les comédiens et les spectateurs, comme le montre l'« exposition vivante » *Psychophonies de l'âme* dans laquelle deux comédiens nous accompagnent dans un espace structuré par différentes installations ou encore *Maison d'antan*, « installation scénique » présentée au Festival de la Bâtie de Genève en 2004, qui réunissait des amateurs et des professionnels de différentes générations autour d'une impressionnante sculpture-nuage en fil barbelé : le spectateur était libre de rester aussi longtemps qu'il le souhaitait, « l'important étant de savoir ce qu'il veut tout simplement, ou ce qu'il attend de l'art » rappelle Gomez Mata.

S'il aime provoquer, le metteur en scène espagnol ne tombe jamais dans la brutalité ou la violence. La présence de l'humour, de l'auto-dérision et des fréquentes interférences métadiscursives — « je hais le théâtre contemporain » — sont autant d'interrogations sur la portée réelle de l'art. Si la scène n'apporte pas de réponses, elle veut questionner la nature de ce rapport au monde. « Voir autrement est un acte politique » rappelle Oskar Gomez Mata.

Anne-Catherine SUTERMESTER

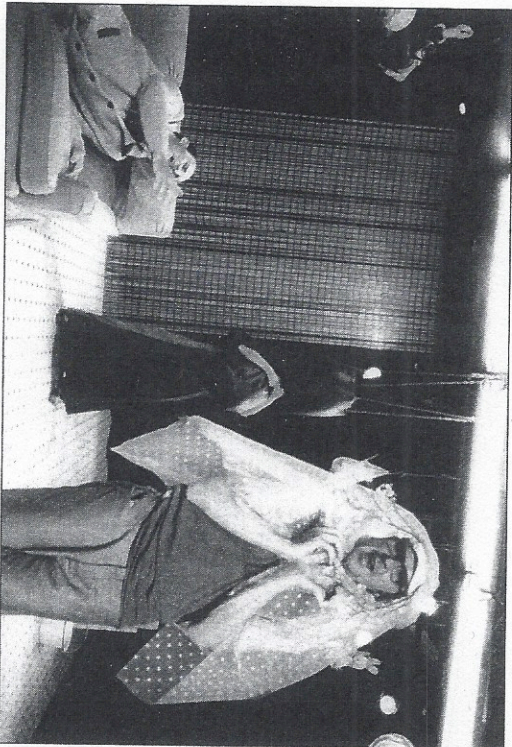
1. Les quatre langues nationales sont l'allemand, le français, l'italien et le romanche tandis que les langues officielles sont l'allemand, le français et l'italien.

2. Cf. le site internet www.theaterfektion.ch

3. Cf. Dossier de presse du spectacle, www.alaktan.ch

4. *Idem*.

5. Rodrigo Garcia, *Boucher espagnol*, trad. de Oskar Gomez Mata, Archives Compagnie Alakran.
6. Anón Reixa, Oskar Gomez Mata, *Cerveau cabossé 2 : King Kong Fire*, imprimé, Archives Compagnie Alakran, p. 5.
7. *Ilem*, p. 22.
8. *Liberation*, 8 décembre 2003.
9. Cf. Jean-Marc Adolphe et Bruno Tackels, « Le plateau, une région d'intensités », in : *Mouvement*, n° 29, juillet-août 2004, p. 64-67.



Boucher espagnol
de Rodrigo Garcia
par la Compagnie Alakran
Photo Christian Lutz

Allemagne

LE THÉÂTRE DE RENÉ POLLESCH

TRAVAIL ET HIÉRARCHIE

« Les entreprises sont des oasis de hiérarchies : un patron, puis des employés, des collègues qui travaillent tous au même niveau, ou pas tout à fait, précisément. » L'auteur de ces lignes le sait par expérience : le dramaturge Michel Vinaver connaît de l'intérieur les points de frottement dans les structures d'entreprises et les sources de conflits propres aux hiérarchies. Ces dernières expliquent en grande partie, comme il le souligne dans un entretien, « pourquoi je place la matière de mes pièces dans le milieu des entreprises. On y trouve un matériau traversé d'émotions telles que la peur, la jalousie, la rage, la soumission ou l'angoisse du licenciement, l'envie de grimper les échelons, la crainte d'être déclassé. Tout cela ne se distingue pas fondamentalement de ce qui fait le théâtre à son origine, dans la tragédie grecque¹ ». Le quotidien le plus banal, comme a su le montrer Vinaver dans ses pièces, recèle un véritable explosif du point de vue dramatique, et en particulier le danger de l'exclusion sociale à tous les niveaux hiérarchiques du travail. Ainsi, ce sont précisément les cadres et les hauts-salaires de la direction qui ont connu une véritable chute tragique dans les théâtres ces dernières années. Une chute libre sur la scène en quelque sorte, d'autant plus brutale que le processus de transformation qui touche aujourd'hui la société du travail n'épargne pas les postes de direction. Avec *Top Dogs*, une pièce sur le chômage des cadres, Urs Widmer connaît depuis 1997 un succès international. Christoph Marthaler a récemment tourné en France avec *Groundings*, une pièce de théâtre « documentaire » sur le scandale de la Swiss-Air. Comme le montrent les programmations actuelles en Europe, beaucoup de productions et de nouvelles pièces posent une même question : comment l'homme tente-t-il, dans l'« horreur économique » (Viviane Forrester) du capitalisme postfordien, de continuer à affirmer