

POURQUOI AIMÉ CÉSAIRE, TENNESSEE WILLIAMS OU BERTOLT BRECHT ?

Micheline B. Servin

Gallimard | « Les Temps Modernes »

2017/2 n° 693-694 | pages 349 à 381

ISSN 0040-3075

ISBN 9782072732720

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2017-2-page-349.htm>

Pour citer cet article :

Micheline B. Servin, « Pourquoi Aimé Césaire, Tennessee Williams ou Bertolt Brecht ? », *Les Temps Modernes* 2017/2 (n° 693-694), p. 349-381.
DOI 10.3917/lm.693.0349

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

POURQUOI AIMÉ CÉSAIRE,
TENNESSEE WILLIAMS OU BERTOLT BRECHT ?

Une œuvre immense pour qui s'intéresse à la libération des peuples noirs, à l'histoire et à la littérature. Jean-Marie Serreau la créa (festival de Salzbourg, 1954) avec Doua Seck, mémorable dans le rôle-titre ; Antoine Vitez, alors son administrateur général, la fit inscrire au répertoire de la Comédie-Française (1990), en raison de sa mort, Idrissa Ouedraogo signa la mise en scène avec la troupe, sans acteurs noirs, menée par Roland Bertin, rien ne convenait ; Jacques Nichet la présenta au Festival d'Avignon (1996), l'interprétation d'Emil Abossolo M'Bo laissa une forte impression.

La Tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire¹, mise en scène de Christian Schiaretti, Théâtre national populaire (Villeurbanne).

C'est en poète et connaisseur passionné de l'histoire d'Haïti, en politique et penseur de l'accession à la liberté après l'esclavage, de la fondation d'un Etat et de l'exercice du pouvoir, sur l'utopie et l'échec, et durant les années des Indépendances en Afrique, que Césaire écrit *La Tragédie du roi Christophe* dont il s'est expliqué². Je ne reconnus pas le texte, je me procurai la « version scénique » (*sic*). Intermèdes supprimés, déroulé en continu. Dans chaque scène, des élagages, coupes, substitutions, séquençages, rajouts

1. Présence africaine publia la version initiale du texte, puis la version approuvée par Aimée Césaire, fruit du travail avec Jean-Marie Serreau,

2. Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, 2005, pp. 56-63.

d'extraits d'écrits de Césaire, de sources diverses³, d'une traduction du latin (langue morte de l'Eglise catholique ignorée des Haïtiens). La distribution modifiée. Ces chambardements « pour les besoins de la mise en scène » (*sic*). Une évidence ! Elle applique les règles de l'agit-prop : mise en place géométrique, entrées et sorties, mouvements de groupes tonitruants, récurrence d'interventions du peuple, chansons et musiques, adresses au public systématiques, rythme pétulant, profération et amuseur public. Or l'agitation-propagande et Césaire font deux, incompatibles. Ce « peuple », rajouté afin de spectacle démagogique, n'est, dans la pièce, présent qu'avec parcimonie et toujours dans un dessein précis : éclairer des conséquences de l'esclavage et du colonialisme, le fossé entre le peuple qui s'abandonne à la réjouissance et Christophe ; impatient de le relever, élever, sortir de la fosse, par surcroît l'hostilité au nouvel Etat est déclarée. « Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame... », son épouse, l'ex-serveuse d'auberge, encline à excuser (Halimata Nikiema), ou à Metellus, le chef des révoltés, animé d'une intense conviction (Aristide Tarnagda). « Le peuple va son pas, majesté », constate Hugonin vers la fin.

Au lointain, un rideau orné de lianes (la couleur locale) clôt un parallélépipède, lieu de la musique (piano à queue modulable en clavecin, basse, violoncelle et percussions) façon XVIII^e siècle ou jazzy (avec chant de Valérie Belinga). Deux effets : le dévoilement de tubes dorés en forme d'église, le palais épiscopal que Christophe a fait construire pour le premier archevêque du Cap, puis le recouvrement ; la reproduction sous une lumière rouge pour la Citadelle, bien qu'elle ait été érigée après qu'il avait rompu avec le catholicisme. D'entrée de spectacle, une poignée de gens du peuple proférant chacun une phrase ; d'autres les rejoignent, forment un cercle ; le combat des deux coqs, Christophe et Pétion (deux comédiens coiffés de grosses têtes de volatiles). Le texte du commentateur-présentateur, qui rappelle l'Histoire, réduit ; par un comédien blanc qu'un partenaire noir chasse (allusion anticolonialiste facile). C'est du côté des « nègres », que Césaire écrit sur un épisode de l'histoire d'Haïti. Or les costumes brouillent la

3. Plusieurs de l'*Histoire d'Haïti 1811-1818* de Thomas Madiou, de revues diverses, des paraphrases, par exemple du roman *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier, des apocryphes de l'équipe.

temporalité : actuels et misérables pour le peuple, façon noble du XVIII^e siècle pour les dignitaires, ensuite vaguement africaine pour Christophe, après son détachement des codes français. Le Royal-Dahomey (référence à l'esclavage) a disparu, mais trois figurants en pagne et portant une sagaie se tiennent debout puis sortent en la tenant à bout de bras (de la photographie de colonisateurs au dessin animé). Folkloriques, les radayeurs avec pagaies, les courtisanes aux rôles gonflés, la scène du maître des cérémonies (Olivier Borle), comme celles de Corneille Brelle (Stéphane Bernard), l'archevêque du côté de Christophe, qui le fera tuer. Les personnages secondaires ne s'identifient qu'à leurs costumes, encore que ceux du camp de Pétion et ceux, plus nombreux, de celui de Christophe ne se différencient guère ; à quoi s'ajoute que les comédiens jouent plusieurs rôles, sans différences notables. Cependant, l'un détonne avec outrance, Hugonin (Emmanuel Rotoubam Mbaide), non pas mouche du coche mais pitre efféminé (maquillage, bijoux, costume, mimiques et attitudes). A cet amuseur fofolle, ainsi qu'à Chanlatte, « poète officiel », à Magny, et davantage à Vastey, « secrétaire de Christophe », qui, entre autres, lit à la place de ce dernier les lettres à lui adressées (comme s'il en était incapable !), ont été transférées maintes de ses phrases.

L'humour, la causticité, la ruse, le désarçonnement, la lucidité et la grandeur ultimes du roi Christophe (Marc Zinga le campe avec prestance et honnêteté) ont échappé au metteur en scène et directeur d'acteurs qui minorise le personnage, ses motivations et son évolution, par conséquence trahit le dessein et l'œuvre de Césaire. Le dialogue avec Pétion (I, 1), au cours duquel s'exposent leurs divergences, est resserré et se déroule à un rythme soutenu. La tirade suivante, élaguée, est accompagnée de musique. En pic, l'acte III, méconnaissable. L'Etat chancelle, Christophe est trahi, un coup de tonnerre précède son malaise qu'il attribue à un dieu africain. Dans le texte, en proie à un délire, il effectue un retour au pays ancestral, à l'avant-esclavage, puis ayant recouvré sa conscience, il accomplit sa rédemption et s'avance vers la mort. Cela passe à la trappe. Il est montré sanglé dans un fauteuil d'invalides, encadré d'un médecin en blouse blanche et de quatre infirmières en bleu clair (image). Pis, bien que la ponctuation ne l'indique pas, il prononce avec difficulté plusieurs phrases, comme souffrant d'une aphasie partielle qui se dissipe sans pour autant permettre l'intelligibilité du restant de texte. Ses derniers instants radicalement transformés : il mime

d'être détaché, se redresse, puis se rassoit, sa tête s'affaisse. Parmi les suppressions : Christophe demande au page. « Et lave moi ! Oh lave-moi de leur fard, de leurs baisers, de mon royaume ! Le reste j'y pourvoirai seul », la didascalie : « Ce disant, il prend dans sa main le petit revolver qui pend à son cou, au bout d'une chaînette » (le suicide, hors scène), et Vastey ordonnant que Christophe soit posé « non pas couché mais debout », et les ultimes conclusions du page et de Vastey : «... Et te revoilà roi debout, / suspendant sur l'abîme ta propre table mémoriale... » En remplacement de cet achèvement significatif du roi Christophe, maître de sa mort, dernier acte de sa vie, dont la tragédie est son échec et non pas le mal qui le frappe, de part et d'autre du fauteuil, des gens du peuple disent chacun un vers des poèmes de Césaire, des confettis. Quinze comédiens noirs, dont plusieurs membres du collectif burkinabè Béneéré, de présence physique et verbale, généreux et rieurs, et trois comédiens blancs au jeu convenu, quatre musiciens, une efficacité scénique, le public conquis. Ce n'est pas « *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire », les spectateurs l'ignorent, dupés. Schiaretti oserait-il charcuter ainsi une pièce de Paul Claudel ? Par ailleurs, la production est lourde pour le TNP, un Centre dramatique national : défraiements, logement, transports, salaires de l'équipe artistique, construction du décor (ou vidéo ?), fabrication des costumes, etc. Surgit l'interrogation sur la rémunération des acteurs.

La Résistible Ascension d'Arturo Ui de Bertolt Brecht, mise en scène de Katharina Thalbach, Comédie-Française.

Inscrire la célèbre pièce au répertoire du premier théâtre de France comble un manque. Inviter Katharina Thalbach à la mettre en scène, une idée recevable. Le théâtre de Brecht, elle le connaît, elle en est pour part issue⁴. Cela se comprend à la manière de jeu et à la cohésion de la troupe des quatorze comédiens distribués, et six jeunes membres de l'académie de la Comédie-Française, ainsi qu'à la maîtrise scénique. Brecht avait fui l'Allemagne dès l'arrivée d'Hitler au pouvoir, il termina la pièce en 1941, en Finlande, der-

4. Katharina Thalbach est née en 1954 à Berlin (RDA). Elle effectua ses classes théâtrales au Berliner Ensemble dont son père, Benno Besson, était cofondateur avec Brecht (1949), et sa mère, Sabine Thalbach, membre de la troupe. Elle y effectua ses débuts de comédienne. En 1976, elle s'installa en RFA où elle poursuivra sa carrière.

nier pays avant les Etats-Unis ; le metteur en scène théoricien qu'il était rédigea des indications dont deux ont été respectées : création d'un spectacle avec des codes de théâtre du peuple (*volks theater*) et mener conjointement l'histoire de l'ascension d'Hitler au pouvoir (les panneaux sur lesquels en sont rappelées les étapes : compromission d'Hindenburg, incendie du Reichstag, Dollfuss et l'Anschluss, le projet d'extension ; un encart de tissu noir tendu entre deux acteurs) et celle du truand de Chicago qui met la main sur les trusts du chou-fleur et les commerçants de détail, et étend sa puissance nuisible à la ville de Cicero, avant d'autres.

Devant le rideau rouge, le Bonimenteur en Auguste énonce les grandes lignes de la parabole et promet un show de gangsters inédit. Le rideau s'ouvre, quatre personnages figurent Ernst Röhm, Hermann Göring, Joseph Goebbels, Adolf Hitler ; à l'énoncé de son nom, chacun se défait de son masque et de son uniforme, apparaissent Ernesto Roma, Manuele Gori, Giuseppe Gobbola et Arturo Ui. Ils disparaissent dans les trappes du plateau pentu couvert du plan d'une ville qu'englobe une immense toile d'araignée en cordage noir, un accessoire de jeu (les personnages s'y déplacent, s'assoient, s'y couchent). La scénographie (Ezio Toffolutti) conjugue la parabole et la fonctionnalité. Des costumes d'époque indiquent les classes sociales, des maquillages outrés. Des attitudes codées (une adaptation du *gestus* brechtien), du moins au début. De nombreuses musiques de divers genres (arrangements Vincent Leterme), dont une improvisation façon jazz (« Arrêtez cette musique de nègres », lance Arturo Ui), deux chansons en allemand en direct, *Tout fout le camp* par Damia. Le spectacle emprunte au cabaret berlinois, au cirque (des jongleurs, des ballons), au folklore des chalets de bois miniatures d'où sortent et entrent alternativement des pantins (la séquence mettant aux prises Ignace et Betty Dollfoot et Ui et Gobbola), à la tragédie (au cimetière, Betty descend le plateau entièrement dissimulée sous un voile gris à traine qu'un pied posé dessus permet de tirer), à la farce (Ui et ses acolytes s'emparent de l'urne funéraire qu'elle portait et se la lancent). La mise en scène s'enfle pour le dernier tableau et le dernier discours d'Arturo Ui est donné d'une tribune élevée au lointain, avant tout une image.

Hélène Mauler et René Zahnd signent une nouvelle traduction⁵ bavarde, d'un parler français courant incluant des mots « popu-

5. Publiée à L'Arche Editeur, 2012.

laire » et des anachronismes (pas d'équivalence du style indiqué par Brecht). La fable est connue : la crise financière, le trust du chou-fleur, les tentatives de racket du gang d'Arturo repoussés, puis les magouilles, le chantage, les compromissions, les faux en écriture, l'accaparement du trust en assise d'un pouvoir qui dès lors s'exerce sans freins, à coups redoublés de pressions, de fomentation de troubles, de faux témoignages, de détournement de la Loi, de meurtres. Les mots les disent, quelques situations les jouent, l'opulence du spectacle et la volonté de farce en affaiblissent la cruauté, la dangerosité, puis les ravalent. Le Vieil Hindsborough (Bruno Raffaelli) et son fils (Nicolas Lormeau) sortent à mi-corps d'une trappe, lavent des verres, et le second répète les phrases du premier (comique de répétition), « la maison au bord du lac » qui salit l'édile jusque-là respecté. Pour le procès de l'accusé de circonstance de l'incendie, des touches de comique dans les témoignages induits, une atténuation des violences exercées. Au contraire de l'assassinat de Roma : scène assombrie, au lointain un dégagement, des phares jaunes, les tirs de pistolet contre lui, les rafales de mitraillette contre sa poignée d'hommes. Il marque une étape dans l'ascension d'Ui et l'image qu'il veut imposer, cependant elle est jalonnée de crimes, singulièrement minimisés : hors scène, indiqués par une détonation.

Les comédiens sont épatants : Bakary Sangaré (le Bonimenteur d'affabilité matoise, et Hook), Eric Génévèse (Flake et Greenwool), Bruno Raffaelli (le Vieil Hindsborough), Florence Viala (Dockdaisy en cruche et Betty Dollfoot aux accents tragiques et une pointe de révolte), Nicolas Lormeau (le Jeune Hindsborough et Ignace Dollfoot, lâche), Nâzim Boudjenah (Sheet, O'Casey et le Procureur), Elliot Jenicot (Butcher et Bowl), Julien Frison (Inna et l'accusé Fish), et Serge Bagdassrian (Manuele Gori), Jérémy Lopez (Giuseppe Gobbola), des malfrats sans envergure que mène leur intérêt, dont se différencie par la tenue et la sincérité le chef Ernesto Roma (Thierry Hancisse). Un choix qu'explique la conception d'Arturo Ui (formidable Laurent Stocker), un raté conscient de l'être qui joue de sa mèche noire jais, piteux d'être rabroué, emprunté face au Comédien (Michel Vuillermoz, par ailleurs le Juge), qui entre en costume de vieux théâtre, dérisoire et pathétique, dans la nostalgie d'une gloire sans doute inventée. Il invente le pas de l'oie à un Arturo Ui maladroit, apprend au bafouilleur à déclamer (la fameuse tirade de Brutus dont manque la duplicité). Cet Arturo Ui fouille longuement dans son pantalon avant de mettre la main sur son sexe,

est soulagé d'en compter trois éléments (rajout), il embrasse sur la bouche Roma. Cette vieille lune sur la sexualité, qui fait rire gras, se double d'une autre, psychologique : il est infantile, vêtu d'une grenouillère blanche, il se vautre sur le cordage, puis sort d'une trappe lors du cauchemar (allusion à Richard III), geint « Maman ! Maman ! » (rajout), rêve de Roma, non pas par remords mais par désir homosexuel ; d'ailleurs, ce dernier se glisse contre lui vêtu d'un slip noir, un baiser, puis il sort en rampant sur le cordage. Arturo Ui bien que le Comédien lui ait fabriqué un personnage (allusif à Hitler), ne change guère d'allure, n'acquiert pas d'assurance ni de dangerosité, il a juste une montée d'hystérie pour parler de sa foi. Le comédien lui prête des facettes de ratage, le bouffon n'inquiète pas. Arturo Ui est une baudruche qui ne fait pas illusion. Les quelques interpellations de marchands en colère, agrippés sur les bords des codages, disent le malheur qui s'est abattu. Quelle farce sans fond ! Le rideau se ferme et le Bonimenteur revient pour l'épilogue : « Apprenez donc à voir au lieu de rester béats / Et agissez au lieu de parler encore et encore / Sur le monde ça aurait presque imposé sa loi ! / Les peuples se sont montrés les plus forts / Que personne ne triomphe trop vite toutefois / Il est encore fécond le ventre d'où ça sort. » Les traducteurs précisent que « il est encore fécond le ventre d'où sortit la bête immonde » est apocryphe. Leur choix du pronom démonstratif *ça* ouvre la signification, qui renvoie tant à Arturo Ui qu'au mécanisme de son ascension. Cependant le *ça* a été remplacé par *vermine*, un choix malencontreux à plus d'un titre. En effet, si l'acception figurée de *vermine* signifie depuis le xv^e siècle : « un groupe d'individus méprisables, nuisibles à la société⁶ », elle est désormais littéraire (ce que n'est pas la traduction) et, dans ce contexte précis, le nazisme (cf. les encarts), euphémique comme le spectacle, surtout d'une ambiguïté fâcheuse : les nazis l'employaient, idéologiquement, dans leurs discours et leurs publications pour nommer les Juifs⁷, et à leur suite des Allemands.

Où il est encore question de pouvoir, du moins dans la pièce... et de perte de sens sur et par la scène :

6. Cf. dictionnaire *Le Robert*.

7. Cf. entre maints autres, le dernier en date : Johann Chapoutot, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2014, p. 513.

L'Etat de siège d'Albert Camus, mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, théâtre de la Ville à l'espace Pierre Cardin.

Jean-Louis Barrault avait conçu le canevas d'une mise en scène à partir du *Journal de l'année de la peste* (Londres, 1665) de Daniel Defoe. La parution de *La Peste* d'Albert Camus était annoncée. Il résulta de leurs échanges qu'Albert Camus écrivit *L'Etat de siège*, « il s'agissait, en somme, d'imaginer un mythe qui puisse être intelligible par tous les spectateurs de 1948 » (cf. L'Avertissement), en expérience de la peste brune nazie. Emmanuel-Demarcy-Mota, au cours des entretiens qu'il accorde, estime la pièce opportune en raison de la montée des extrémismes (de droite) en Europe et dans le monde. En tout cas, elle relève du théâtre d'idées, instaure le débat entre les différentes forces en présence dont le chœur des hommes et celui des femmes qui traduisent les différentes attitudes du peuple. Or, ils ne figurent pas dans la distribution (quelques phrases par un personnage, par surcroît au milieu de dialogues, ne peuvent en remplir la fonction dramaturgique), non plus que le curé, l'église, l'astrologue, la sorcière, ces agents de l'irrationnel qui manipulent la crédulité et le désarroi du peuple et contribuent à la propagation de la terreur, ou encore le croque-mort. Par conséquence, des suppressions de texte, indépendamment d'élagages. Par ailleurs, en dessein d'actualisation, des phrases réécrites, d'autres rajoutées. Telle celle, vers la fin, qui inclut « Irak et Syrie », sans que cela fasse un minimum sens. La représentation n'est en rien celle d'un mythe destiné à nourrir la réflexion en empruntant à divers genres dramatiques, mais en tout celle d'un spectacle commun, accompagné de musiques du classique à la techno, de chansons (*Strange fruit* de Billie Holiday, de plus dans une adaptation sirupeuse chantée par Victoria; *Como tu* par Paco Ibanez, diffusée) et de sons stridents; aucune unité, des illustrations et des soulignements (pour la création, en 1948, Arthur Honegger avait composé une musique originale). Sans surprise, et sans plus d'unité, de nombreuses projections de vues, de Peste et de sa Secrétaire, principalement, tournées en direct (cameraman sur scène), de montages vidéo, de mer (les pêcheurs), de villes détruites (Caen ou une autre).

Une salle aménagée en cercle, le lointain constitué de deux estrades superposées, celle du haut étant réservée au pouvoir, et d'un plateau pentu recouvert d'une bâche grise, sur lequel des tables et des chaises. L'introduction annonce le genre. Un air de comédie musicale, des acteurs en costumes contemporains entrent,

invitent des spectateurs et des spectatrices à danser, à trinquer. Une sirène, deux faisceaux lumineux blancs. Finis la fête et le convenu actuel brouillage de la réalité et de la fiction. Celle-ci accapare la scène. En fil conducteur, l'amour de Diego (Matthieu Dessertine, acteur ardent) et Victoria (Hannah Levin Seiderman, belle et sensible), leurs scènes sur une estrade exiguë (peur du refus du père, craintes de la peste, interdiction de s'aimer, un accouplement et non l'échange de regards qui eût renforcé l'immixtion du pouvoir dans la vie intime, l'encouragement, la marque de la peste et la mort de Diego dans un appel à la vie). Face à ce couple héroïque, celui de Peste (Serge Maggiani, au phrasé chantonnant et au jeu inconsistant) et de sa Secrétaire (Valérie Dashwood, en robe rouge scintillant, un moment dans un fauteuil roulant) qui bureaucratise la vie (questionnaires, fichiers, décision de vie ou de mort), impose le port d'insignes et le marquage de maisons par des étoiles noires ; des mots, rien de plus. L'absurdité et la menace sonnent creux. En fou qui n'est pas fou, Nada l'anarchiste corrosif, ici tiré vers la collaboration (Philippe Demarle, créateur d'un personnage consistant). En satellites, Le Comédien et plusieurs rôles dont un avec du texte (Hugues Quester, tout en voix), quelques hommes et femmes du peuple, victimes anecdotiques avec ou sans affect, assurés par les mêmes comédiens (qui un homme, un marin, etc.). Des déplacements d'accessoires, les censés exilés se cachent sous la bâche et la font sortir par une ouverture au niveau supérieur (le pouvoir !). De petites situations empestées font mécompte du mécanisme de la prise du pouvoir de Peste avec la collaboration des politiques et l'évincement des chœurs est celui de la responsabilité du peuple dans son malheur. *L'Etat de siège* représenté à la blague, il fallait le faire ! Si on n'assume pas ce que la pièce peut comporter de daté, le minimum consiste à préciser que la représentation est d'une libre adaptation. Le spectacle doit effectuer une tournée outre-Atlantique (serait-ce la raison du choix de *Strange Fruit* ?).

Soudain l'été dernier de Tennessee Williams, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe.

Tennessee Williams écrivit, en 1958, cette pièce qu'il situa à Saint-Louis où, deux décades auparavant, il avait étudié à la Washington University in Saint-Louis et collaboré à une troupe de théâtre, The Mummers. Nouvelliste, poète, dramaturge proluxe,

écrivain des relations humaines, de la difficulté d'être soi dans la société américaine, critique envers l'*American way of life*. *Soudain l'été dernier*, la traduction en français de Jean-Michel Déprats et Marie-Claire Pasquier est fidèle à la simplicité et à la richesse de sa langue dramatique. Cependant les épithètes relatives à la blondeur du Dr Cukrowicz (un patronyme de Blanc) ont été supprimées, un comédien noir étant distribué. Or la pièce est située à la Nouvelle-Orléans, dans les années 1930 (les costumes, les expérimentations de lobotomie, « 1935 » rajouté), alors que la ségrégation sévissait légalement. Que la servante soit noire est normal, mais sûrement pas le chirurgien. C'était cela les Etats-Unis, où la culture raciale perdure.

Soudain l'été dernier... Une coulée de liquide rouge se répand du haut du rideau de scène semi-transparent, qui se lève sur un lieu de végétation luxuriante : un haut et imposant tronc, de gigantesques plantes, de larges pétales rouges. Mrs Venable, la très riche propriétaire de la résidence et de ce jardin créé par Sébastien, son fils mort l'été dernier, incite le Dr Cukrowicz, faisant miroiter une donation à Saint-Lion's View où il exerce, à pratiquer une lobotomie sur sa nièce Catherine, déjà placée à Sainte-Marie, une maison de santé, au motif de troubles mentaux : elle colporte des horreurs sur Sébastien. Mrs Venable veut défendre la mémoire de son fils sublimé avec qui elle vivait en fusion, qui écrivait un poème par an, quadragénaire d'une chasteté immaculée, entouré de jeunes gens raffinés. Le funeste été, il partit avec Catherine. La jeune femme entre surveillée par une religieuse. Elle sait ce que signifierait Saint-Lion's View. Sa mère, Mrs Holly, et son frère, Georges, la pressent d'obéir à leur sœur et tante, afin de toucher l'argent qu'a légué Sébastien. Le Docteur fait parler la jeune femme. Lassé des jeunes gens blonds, Sébastien l'entraîna à Cabeza de Lobo. Elle lui servit d'appât sexuel, de rabat-teuse de jeunes gens sur une plage populaire. Un repas dans un restaurant protégé par un grillage, des enfants noirs affamés, repoussés brutalement. Sébastien s'éloigna, elle vit les affamés fondre sur lui. Quand elle arriva avec des secours, il ne restait de lui qu'un cadavre dénudé, à moitié dévoré. « Lion's View, l'asile de l'Etat, extrayez cette horrible fable de son cerveau », lance Mrs Venable. « Je pense que nous devrions au moins envisager que le récit de cette fille reflète la vérité », avance le Dr Cukrowicz. Elle l'a délivré près de la rampe, face à

la salle. Elle se retourne, marche lentement et franchit le seuil d'une ouverture dans le mur du lointain.

La scénographie impressionnante précise le sens implicite. A la disparition de la luxuriance naturelle (des plantes et des fleurs puis des lianes montent dans les cintres), succède l'enfermement (trois murs gris en descendent, enclosent l'espace où persistent le gros tronc d'arbre noueux et un grand pétale rouge). Un univers étrange qui éclaire la réalité de rapports de force, de vies publiques et privées artificielles, de tourments inadmissibles maquillés de mensonges. La distribution et la direction des acteurs sont perspicaces, chaque rôle existe, si petit soit-il, élément de ce monde en état de perturbation. Miss Foxhill (Océane Cairaty), voix et gestes posés, poussant un chariot ou un fauteuil d'invalides, étrangère aux Blancs ; Sœur Félicité (Boutaina El Fekkak), religieuse dont la fonction exige plus de rigueur. Les individus encombrants : Mrs Holly (Virginie Colemyn) aux gestes et aux attitudes de cette maladroite des démunis, perméable aux compromissions pour obtenir l'argent légué qui permettrait à son fils Georges de faire des études ; ce dernier obséquieux envers sa riche tante, cherchant à influencer sa sœur, avide de se sortir de la misère, puis se rétractant face à l'odieux chantage (Glenn Marausse). En fléau de balance, le Dr Cukrowitz (Jean-Baptiste Anoumon), amène et calme, tenaillé entre son avenir et la vérité corruptrice des apparences, partant de la construction existentielle de Mrs Venable dont Sébastien constitue le pilier. C'est cette construction de soi d'une femme qui entend tout plier à son rêve de vie quitte à nier la réalité, l'homosexualité de son fils, les atteintes de l'âge et de la maladie, que Luce Mouchel éclaire. Avec élégance, elle joue une femme d'un humour et d'un cynisme redoutables, rompue à ruser avec ses failles, à menacer à mots couverts. Face à elle, Catherine en tout son opposée, que Marie Rémond incarne spontanée, démunie et sensible, revenue de la candeur, rebelle à la fausseté de cette société, détentrice d'une vérité interdite qu'elle dévoile comme sous l'emprise de visions, de réminiscences du traumatisme, quasiment des hallucinations (un trouble mental). Or Tennessee Williams ne laisse guère de doutes sur cette vérité, où comptent la relation entre riches du Nord et pauvres du Sud, la vision des Noirs, en l'occurrence des enfants affamés effrayants, par des Blancs ; en usant d'allégories il insinue que les offenses se payent. Il n'en laisse aucun sur les causes et les conséquences des aliénations, des

étouffements, tel le désir sexuel réprimé, des mensonges, ni sur le pouvoir des riches. Ecrivain et poète de l'inquiétude engendrée par la lucidité. Stéphane Braunschweig a eu la main heureuse pour sa première mise en scène en tant que directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Le théâtre irlandais, contemporain comme du début du xx^e siècle quand se mit en place l'Irish Literary Theatre, préfiguration du fameux Abbey Theatre que fondèrent, en 1904, Lady Gregory et deux autres poètes, est peu connu en France. De ces derniers, des pièces viennent d'être représentées avec grand art :

Ombres, composé de *Purgatoire* de William Butler Yeats, *L'Ombre de la vallée* et *Cavaliers en mer* de John Millington Synge, mise en scène de Clara Simpson, TNP-Villeurbanne.

Clara Simpson en tant qu'actrice travaille dans son Irlande natale, et en France principalement au TNP. Avec sa compagnie, The Lane, elle a créé des trois courtes pièces de Beckett, *Le Pleure-Misère* de Flann O' Brien et projette de faire connaître d'autres œuvres dramatiques irlandaises. Pour *Ombres*, elle a eu l'opportunité idéale de solliciter le poète Jean-Pierre Siméon pour la traduction en français des trois courtes pièces de Yeats et de Synge, ces deux amis qui étaient des poètes de la vie des gens du peuple, en un jadis encore de leur temps. Les ombres, impalpables et prégnantes qui entourent et hantent les vivants, unissent la réalité et l'irrationnel, voilent le connu, recèlent l'inconnu. Les ombres portées des thèmes déclinés dans chacun des trois poèmes en prose dramatique : les relations entre les hommes et les femmes, la pauvreté, l'errance, la ténacité à vivre, la coexistence avec la mort. L'ombre de l'Irlande sans pour autant céder au réalisme convenu pour ces pièces. Au lointain, une toile figurant un paysage d'infini, la mer jointe au ciel, de lande herbeuse dans la brume ou sous la pluie, derrière un tulle qui sépare d'un chemin. Celui-ci mène à une ouverture d'où part un faisceau lumineux s'élargissant, de l'exacte surface du sol de bois aux veines verdâtres, semblant sorti de la terre, l'autre partie de la scène, dans l'ombre, où se dresse un gigantesque arbre noir et luisant, aux grandes racines et ramures noueuses qui évoquent des bras de cadavres (Fanny Gamet). Dans cet univers d'une beauté étrange, des personnages vêtus de costumes d'un quotidien rustre de jadis (Benjamin Moreau), des sons insolites de vent.

Purgatoire. Un vieil homme et un jeune, son fils qu'il a conduit devant les ruines d'une maison incendiée, dont il raconte l'histoire qui est la sienne : une ascendance glorieuse du côté de sa mère, sombre du côté de son père, un moins-que-rien qu'elle avait épousé par amour. Elle mourut en le mettant au monde. Quand il eut seize ans, son père le chassa, puis incendia la maison. Il poignarda ce père du malheur et de la honte. La vision de sa mère le hante. Il erra, engendra ce fils qui l'accompagne. Afin de clore une perpétuation maudite, et garder son argent, il le poignarde. Une profondeur dans la brièveté, la prégnance de la culpabilité et du péché, une vertigineuse saisie des liens entre père et fils. La lumière baisse, des femmes sortent des ombres latérales, vaquent dans cette maison réduite au sol, posent deux tabourets, une petite table et une seconde sur laquelle, après leur disparition, un vieil homme en chemise se couche, puis se couvre d'un drap blanc. *L'Ombre de la vallée.* Dan Burke est mort, pense son épouse Nora Burke, nullement éplorée. Entre le vagabond qu'elle accueille avec chaleur, à qui elle confie sa vie ennuyeuse, auprès d'un vieux décrépi, plus occupé de ses brebis et de ses cochons que d'elle. Le temps qu'elle aille dans la vallée pour prévenir du décès, Dan se redresse, demande à boire et raconte sa version de la vie avec Nora. Le cocasse savoureux disparaît quand celle-ci revient avec Michael Dara, jeune propriétaire d'un troupeau. Elle marchande, avec en tête de s'en faire épouser, peut-être. Dan se redresse, lui assène l'inévitabilité de la décrépitude puis la chasse. Elle abandonne la sécurité de la non-vie pour l'errance avec le Vagabond, attentionné. Des sous-entendus sourdent des drôleries amères, les dialogues convoquent la vie dans la vallée. Sur le parquet, des femmes disposent d'autres meubles, des planches de bois clair, un escabeau, un petit fourneau. Deux jeunes restent. *Les Cavaliers en mer.* Nora rapporte à Cathleen des lambeaux de chemise et de bas qui appartenaient à Michael, son frère, dont la mer a rejeté le cadavre. Il a été enterré, ce que Maurya, la vieille mère, ignore, qui le pleure et prie pour lui. La mer a tué tous les hommes de sa famille, à l'exception de Bartley, le cadet, qu'elle ne peut empêcher de partir par bateau à une foire afin d'y vendre des bêtes. Elle le suit pour le bénir, revient éprouvée, voyant Michael sur un cheval et comprenant qu'il est mort. Les planches prévues pour le cercueil de l'un servent pour l'autre dont le cadavre est ramené, déposé sur la table. La mère en prière, et tous les personnages, en

une ligne diagonale, sur ce sol d'une maison sans murs, îlot d'un bout du monde.

Entre la malédiction paternelle et celle de la mer, un petit peuple d'un destin incertain, sensible au surnaturel. Des gens de la parole et des métaphores, d'une foi catholique irriguée de l'immémorial paganisme, croyant aux signes et aux prémonitions, des hommes rudes trimant dehors, des femmes dans des maisons rustiques isolées. L'une en sort, par force néanmoins soulagée, de fier caractère, sacrée rusée et rompue à rapiner des petites joies terrestres, Nora Burke (Clara Simpson qui, comédienne et metteuse en scène, fait son miel de sa connaissance de l'Irlande de Yeats et de Synge); les jeunes au bord du vide, Cathleen et Nora (Clémence Longy et Mathilde Panis,), Maurya usée par les travaux, les angoisses et les mises en terre (Cathy Bodet, au phrasé pertinemment rude, d'une douleur dense). Le jeune homme, en figure récurrente, Le Fils, Michael Dara et Bartley (Sven Narbonne qui les joue différemment avec vérité). Le Vieux, meurtrier de son père et de son fils, et Dan Burke (Laurent Vercelletto, au jeu plat dans le premier, savoureux dans le second); le Vagabond, au brave cœur et cocasse pince-sans rire (Rémi Rauzier). La mise en scène s'harmonise à l'oralité littéraire, est jalonnée de gestes courants (Nora Burke se couvre d'un grand châle pour partir dans la nuit une lanterne à la main, Cathleen cuit une tourte sur un vrai feu) qui concrétisent la vie d'êtres humains irréductibles à des schémas, tenaces à vivre, en bien ou en mal, en attente ou en errance, madrés ou candides. Essentiel aujourd'hui. Pourquoi ignore-t-on sur les scènes françaises le théâtre d'Irlande, pays membre de l'Union européenne, ses écrivains d'hier et ceux d'aujourd'hui ?

« Je pense, quant à moi, que le refus de la différence et de la contradiction devient la plus grande tristesse de l'Afrique et sa plus grande faiblesse » ou « [...] on ne peut pas produire de l'art engagé, c'est l'art qui produit des engagements. Je crois même que l'art ne doit être qu'engageant. Pourquoi croyez-vous que j'écris, sinon pour que, parti de ma propre obsession, je tente de réveiller l'obsession des autres⁸. » Deux citations de Sony Labou Tansi (1947-1995), son nom de plume choisi en hommage à Tchicaya U Tam' si,

8. *Lettre aux Africains sous couvert du parti unique*; et *Conférence*, in Sony Labou Tansi, *L'Autre Monde*, éditions Revue noire, 1997.

un écrivain dont romans⁹, pièces et écrits divers ont été publiés en France. Après avoir été professeur de français et d'anglais en République du Congo, il a déplacé son engagement politique en cofondant, avec Nicolas Bissi et Marie-Léontine Tsibinda, le Rocado Zulu Théâtre (1979), dont il fut l'auteur et le metteur en scène, également de pièces africaines et du répertoire universel. Voici qu'un homme de théâtre congolais de la génération suivante, il est né en 1976, Dieudonné Niangouna, très promu en France (artiste associé au Festival d'Avignon 2013), vient de présenter un spectacle censé l'honorer :

Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens et Blues pour Sony de Labou Tansi et Dieudonné Niangouna, La Colline.

Dans la préface à *Antoine m'a vendu son destin*¹⁰, Sony Labou Tansi précise : « Cette pièce pourrait être la tragédie d'une génération qui bâcle ses rêves, ses espérances, ses mutations. » En bref : dans l'espoir de redorer son blason auprès du peuple, le despote Antoine invente un faux coup d'Etat, est incarcéré ; ses complices Riforoni et Moroni le trahissent, prennent le pouvoir, en sont chassés ; rappelé, Antoine reste dans la prison où il a découvert l'échange et la poésie. La distribution compte dix-huit personnages. En scène, Diaréto Keita et Dieudonné Niangouna. Un dispositif scénique triangulaire, sur l'espace scénique une structure de tiges métalliques mobile, recouverte de plumes, paille, loques (fétiche pour amateurs d'exotisme), ornée de feuilles blanches griffonnées (sans surprise distribuées à des spectateurs) ; elle sert de magasin d'accessoires. Après la diffusion d'extraits d'entretiens de Sony Labou Tansi, le maître-d'œuvre annonce l'évidence : « Je ne peux pas mettre en scène la pièce telle qu'elle a été écrite » (cela n'empêche pas qu'elle est annoncée dans le titre du spectacle). Vêtu d'une robe de chambre jaune sur un pantalon, il entame sa version. « Tu n'aurais pas dû partir Antoine » et prête sa voix uniforme à Antoine, Riforini et Moroni ; sa partenaire fait de même pour l'épouse et la mère. Entre les fragments de texte débités et « l'histoire du complot loufoque » (Sony Labou Tansi), un abîme. L'identité du mannequin grandeur d'homme vêtu d'un complet

9. Aux éditions du Seuil entre 1979 et 1995.

10. La pièce fut créée par le Rocado Zulu Théâtre dans une comise en scène de Sony Labou Tansi et Daniel Mesguich, au III^e Festival des Francophonies à Limoges (1986).

occidental, déposé sur un praticable bas latéral, passe d'Antoine à Sony. *Sony chez les chiens*. Un long monologue brouillon que son auteur profère et que des phrases de la partenaire entrecoupe. S'entend : « Sony a fait la bêtise de se prendre au sérieux. » Les chiens seraient des Noirs, mais peut-être des Blancs, cependant dans des phrases, la première personne du singulier est employée, par exemple : « J'ai dit à Sony Labou Tansi, t'inquiète, vieux, je fais mon œuvre mais je termine la tienne » ou, en contradiction : « Je n'arrive plus à écrire, finalement Sony m'a tout pris. » Il feint d'en évoquer le style, y va d'images annales (l'anus bordé de vers blancs grouillants). La vindicte contre Labou Tansi en entraîne une seconde : les chiens sortent les crocs contre les écrivains, acteurs, metteurs en scène africains (des noms énumérés, dont celui de Sony Labou Tansi, mais pas Dieudonné Niangouna¹¹), qu'ils accusent d'être vendus à la francophonie (des patronymes de Français cités) au motif qu'ils ont été publiés par des éditeurs ou ont été présentés sur des scènes françaises. Une embarquée déplorable avec les noms de Patrice Lumumba ou Thomas Sankara, utilisés mensongèrement. La mesure est comble, le mannequin est pendu, son visage est blanc. Après la logorrhée chaotique vindicative, que dire ? Longue diffusion d'un monologue en une langue vernaculaire (le lingala ?), non surtitré en français, pendant que les deux acteurs déposent les ornements de la structure sur le sol. *Blues pour Sony*, chanté, Diaretou Keita, en costume façon création africaine, et Dieudonné Niangouna, torse nu, dansent « à l'africaine ». A la « Gloire au Sony au plus haut des cieux ! », la formule convenue en final du déboulonnage d'un authentique écrivain, dénonciateur irrévérencieux de potentats et de leur pouvoir. Acclamations. Les deux acteurs ont de la présence, soit. Mais à l'exception des connaisseurs de la vie et de l'œuvre de Sony Labou Tansi, qui a pu mesurer l'ampleur de la dévastation à son encontre ? Que les noms africains et français ont-ils signifiés aux spectateurs ? Qu'ont-ils compris du fatras textuel d'une confusion pesante, d'un entendement douteux ? Suffirait-il qu'un Africain agite des clichés

11. Les textes de Dieudonné Niangouna sont publiés par Les Solitaires intempestifs, les éditions belges Lansman. Ses spectacles sont produits et programmés par des structures culturelles françaises et sa compagnie Les Bruits de la rue bénéficie « du soutien du ministère de la Culture et de la Communication-Drac Ile-de-France ».

antifrançais, moins risqués que la dénonciation de contrats juteux entre des potentats africains et des hommes d'affaires français ou des choix géopolitiques, pour enthousiasmer ? Qui ? Les anticolonialistes ignorants, ces bonnes âmes qui réagissent aux apparences, racistes réels, puisque s'engouent en raison de la seule couleur de la peau et d'un anticolonialisme de façade.

Dans la tradition du théâtre des conteurs italiens, politiques et subversifs depuis Dario Fo :

Dépaysement, texte et mise en scène d'Ascanio Celestini, théâtre du Rond-Point.

C'est bien à un dépaysement que convie l'homme de théâtre et de cinéma, acteur et écrivain italien, fort doué pour inventer des fables qui ravivent les luttes ouvrières, empêchent l'oubli du fascisme et du nazisme, entament l'indifférence ou le fatalisme. En effet, le voici qui raconte la vie de gens ignorés des spectateurs, plus enclins à pénétrer dans un théâtre que dans un supermarché de quartier populaire italien, ou dans la cuisine d'un appartement modeste, telle celle que l'on voit derrière un volage clair. Exiguë, meublée d'une table recouverte d'une toile cirée et de quatre chaises. Trois hommes et une femme sont assis : Ascanio Celestini, vêtu d'un pantalon et d'un blouson de jeans, son traducteur (Patrick Bebi) et l'accordéoniste (Gianluca Casadei), tout deux en complet foncé, et Gianluca Casadei, en jupe et chemisier, voix des femmes. Ils écartent les pans du volage, viennent en premier plan pour narrer.

Ascanio Celestini, et son traducteur qui copie simultanément certains de ses gestes et parle au même rythme rapide que lui, phrases en français et l'italien en alternance, commence par conter une légende d'un peuple indien d'Amérique du Sud, selon laquelle les gouttes de pluie sont les morts tombant du ciel ; un leitmotiv métaphorique répété plusieurs fois. Dans le supermarché, une caissière, Violette, qui vient chaque matin à son travail à pied depuis l'appartement où elle vit avec sa mère, s'imagine souveraine devant le tapis roulant sur quoi ses sujets, courtois, déposent leurs achats. Et Domenica, plus très jeune, qui loge dans le local du gardien, avec la complicité de celui-ci, se nourrit des denrées périmées, fait les poubelles des quartiers riches afin d'entretenir un petit commerce de revente. Dans une rue voisine, des jeunes filles tapinent, émigrées des pays balkaniques : le rêve d'Occident et

d'argent, la duperie des passeurs, les réseaux qui les mènent non pas dans des palaces en Grèce, où elles espéraient rencontrer un Américain qui les épouserait, mais sur le trottoir où elles s'abîment dans une vie sordide. Domenica rencontre Saïd, un émigré maghrébin clandestin, manutentionnaire au noir, ils s'aiment. Il a l'habitude en fin de semaine d'aller dans une salle de machines à sous. Il rêve d'acheter une bicyclette à Domenica, puis plusieurs afin qu'elle devienne patronne ; un projet qu'elle refuse. Son rêve capitaliste dérisoire foire, il s'enivre, son argent passe dans la caisse des riches qui exploitent sa crédulité, à l'instar de ses employeurs sa force de travail ; clandestin, il est expulsé. Domenica poursuit sa vie de solitaire. Violette la sienne, l'esprit façonné par les productions et les discours de la télévision et le corps nourri de produits lyophilisés, sa mère ne cuisine plus de pâtes. La fable, non réaliste, est tissée des petits faits quotidiens réels qui mettent en relief les conséquences du néo-libéralisme dans la vie de gens pauvres, exploités, aliénés. Seule Domenica qui travaille à sa manière, et bénéficiant de la solidarité d'employés du supermarché, se préserve une forme de liberté. Ascanio Celestini ignore autant la sublimation que le misérabilisme, mais pas la critique. Il écrit en empathie généreuse, et dit-joue avec une allégresse souriante qui ménage l'émotion, avec cette vivacité italienne à laquelle s'accordent celles de son double traducteur et de sa partenaire féminine, puis de l'accordéoniste, tous attentifs les uns envers les autres, saltimbanques complices. Un réconfortant don d'humanité, que ce théâtre qui entretient de vies dont il n'est parlé qu'à l'occasion de faits divers.

Parce qu'un mot du titre appartient au vocabulaire électoral et que la campagne pour les élections présidentielles françaises est en cours, la pièce serait politique :

Honneur à notre élue de Marie NDiaye, mise en scène de Frédéric Béliet-Garcia, théâtre du Rond-Point.

L'écriture de la pièce remonte à trois ans, réponse à une commande du Schauspielhaus de Hambourg. S'il existe bien une rivalité pour le fauteuil de maire d'une petite ville, il s'agit en réalité de deux portraits. Ceux de Notre élue (Isabelle Carré, au jeu lisse), édile efficace d'une totale rigueur morale depuis vingt ans et venant d'être réélue, et de L'Opposant, un notable local sur le retour, doutant de lui-même, qu'elle fascine et qu'il désire (bien

servi par Patrick Chesnais). Il brigue la mairie, son conseiller cynique fomenté la discréditation de cette chevalière actuelle. Au motif qu'il faut accepter tout ce qui arrive, elle se tait en apprenant que son adjoint a commis un délit d'initié avec abus de biens sociaux au profit de sa famille, tolère de prétendus père et mère, nuisibles et odieux, alors qu'elle s'est dite orpheline, laisse partir son mari excédé avec leurs deux enfants, ne tient pas rigueur à sa meilleure amie de filer dans le lit de L'Opposant au corps velu et au sexe puissant. Pas plus qu'elle ne défend l'intérêt de ses électeurs en dénonçant la malversation de son adjoint, elle ne réplique aux calomnies. L'Opposant est élu. Elle a un secret, qu'elle lui confie à l'oreille. Sa rigueur serait-elle expiatoire ? De quelle faute ? Enigme et bâton de craie au terme d'une pièce mal tissée de lieux communs de la politique selon les médias à partir de deux personnages non crédibles, et dont l'écriture se contemple en affectant un parler. Le metteur en scène, par ailleurs directeur du centre dramatique national d'Angers, ne lésine pas dans les trucs pour en mettre plein la vue aux petits-bourgeois, locaux de préférence : longues projections de retransmission de discours de fin d'élections et du Chœur des jeunes du conservatoire de la ville, décors avec reproduction de la *Tenture de l'Apocalypse*, puis une chambre avec lit, ensuite un vague intérieur aseptisé, finalement une salle d'échauffement de gymnase où une majorette fait son numéro. Où la politique se situe-t-elle ?

Des moyens matériels réduits, guère plus de pertinence :

L'Avaleur d'après *Other People's Money* de Jerry Sterner, texte d'Evelyne Loew, mise en scène de Robin Renucci, Maison des Métallos.

L'idée du directeur des Tréteaux de France d'adapter à la française cette pièce américaine qui fut créée en 1989, à New York, est hasardeuse. Dans cette version française se mesurent avec application les doses d'émotions, de tensions, d'humour à connotation sexuelle. Des bonnes intentions à la pelle, mais le sujet, un spéculateur international et la destruction d'une entreprise française, se dilue dans des situations privées. Ce qui était annoncé arrive. André (Jean-Marie Winling) a confiance dans son entreprise, fondée par son père, Le Câble français de Cherbourg dont de Gaulle avait salué les débuts. Après la mort de son épouse, sa secrétaire de confiance, Béatrice (Nadine Darmon), divorcée, est

devenue sa compagne. Un ingénieur, Olivier (Robin Renucci) le seconde. André bénéficie des relations politiques et bancaires locales. Entre en action Franck (Xavier Gallais, au jeu farcesque), qui achète, vend, spéculé, vit à Londres. Il impressionne avec sa Rolls et sa goinfrerie de gâteaux à la crème palliant un manque affectif. Il veut racheter l'entreprise, André refuse. Alex (Marilyne Fontaine), la fille de Béatrice, avocate d'affaires, accepte de le défendre parce qu'affronter Franck l'excite. Olivier trahit, les notables locaux se défilent, l'entreprise est rachetée par Franck. Aucune initiative des employés, syndiqués ou pas ; à peine deux ou trois phrases de Béatrice sur leur mise au chômage. Le vieux patron paternaliste doit céder la place aux jeunes requins, selon une loi naturelle comme l'amour d'Alex et Franck qui se marient et auront beaucoup d'enfants. Un chapelet de clichés de situations connues et de traits psychologiques niais. La mise en scène est efficace (le plateau partagé entre d'un côté Cherbourg, de l'autre Londres, illustré de projections), les comédiens habiles et sympathiques, le sujet familier. La bonne conscience à bas prix et la passivité confortée. Des rires de connivence, des applaudissements. Hors de question de déranger, d'esquisser une subversion, au contraire la pièce divulgue que l'idéologie du profit est inéluctable, à l'instar de la succession des générations.

Des acteurs possèdent le pouvoir de renouveler la rencontre avec les personnages d'une pièce connue. Celle-ci est réputée garder son lot d'énigmes, néanmoins :

L'Amante anglaise de Marguerite Duras, mise en scène de Thierry Harcourt, le Lucernaire.

C'est connu, Marguerite Duras était friande de faits divers. L'un de ceux-ci, criminel, est à l'origine de la pièce, ce que la mise en scène rappelle : entre, par la salle, un homme vêtu à la quotidienne. Il lit un journal à voix haute : une femme a reconnu avoir commis un crime, elle est incarcérée. Il monte sur la scène, se dirige vers un bureau au lointain jardin, qu'éclaire une petite lampe. Qui est-il ? Il (Jean-Claude Leguay en préserve l'anonymat énigmatique) veut savoir pourquoi Claire Lannes a assassiné sa cousine, Marie-Thérèse Bousquet, qui vivait dans la maison maritale à Viorme, a dispersé les morceaux du corps sur des voies ferrées, à l'exception de la tête, introuvable. Une économie de déplacements, quelques gestes, aucun artifice, le concret des mots.

L'interrogateur rencontre d'abord le mari à qui il pose des questions types. Pierre Lannes (Jacques Frantz, dans un registre de jeu plus ingrat qu'il n'y paraît, est ce fonctionnaire de mise stricte, d'une banalité effrayante) dit avoir appris le crime après que sa femme l'eut avoué, d'abord dans un bistro où elle avait rectifié des propos de comptoir, ensuite aux policiers. Il l'a épousée par désir, non par amour, s'est adapté à l'indifférence à son encontre. Il l'a trompée, mais pas quittée. Rien ne s'est passé avec la cousine, elle tenait la maison propre, cuisinait bien. Elle disparut, Claire lui dit quelle était allée chez son père, il n'en douta pas. Parler lui fait apparaître des bizarreries de sa femme, à qui il ne semble prêter attention que maintenant. Se dessine un couple de petits nantis provinciaux méprisants, repliés sur-eux-mêmes, banalement xénophobes. Ensuite l'interrogateur et Claire Lannes, vêtue avec soin d'une jupe et d'une veste grises, d'un chemisier blanc ; propriétaire d'une maison à Roanne, elle dispose de revenus. Le portrait que son mari a brossé d'elle se craquèle. Elle s'exprime avec la désinvolture de qui n'attend plus rien, parle du crime sans remords, comme d'une banalité. Elle veut dire qui elle est. Hors la passion avec un homme, dont elle s'éloigna parce qu'il lui avait menti une vingtaine d'années auparavant, et un besoin de vérité, rien ne vit en elle. Elle a épousé Pierre Lannes, en réponse à sa demande, a glissé dans l'absence au tout-venant, restant dans le jardin où poussait la menthe anglaise. Elle effectuait des escapades à Paris, allait au cinéma. Il lui arrivait de marcher nuitamment vers la cabane d'Alfonso, l'émigré portugais, qui cassait du bois dans le jardin. Il ne se passa rien entre eux, peut-être en avait-elle le désir. Il était avec elle quand, par souci de la vérité, elle revendiqua le crime dans le bistro. Peut-être l'aida-t-il avec le cadavre qu'elle découpa en morceaux. Il s'est tu, un lâche de plus. Avec l'humour de la candeur feinte, elle moque les spéculations de l'interrogateur avide de savoir, surtout de comprendre son geste criminel, jubile à froid qu'il s'emporte de buter sur l'énigme qu'elle lui demeure. Elle s'amuse. Judith Magre mène avec maestria le jeu de la chatte et du rat, préserve les énigmes de cette femme qui attend un adversaire digne d'elle pour livrer le fin mot de la tête manquante. Elle lave Claire Lannes d'un mystère artificiel dont trop de mises en scène l'ont entourée, l'a créée dans la lumière d'un élan de vie arrêté par une rupture d'amour, et non plus du crime, que Marguerite Duras finalement esquiva. L'art et l'expérience d'une comédienne !

Quand le bon goût des mots n'est pas lettre morte :

J'ai été mordue par une presse à gaufrier d'après Colette, adaptation et interprétation de Nathalie Prokhoris, mise en scène de Marie-Paule Ramo, centre Mandapa.

Le titre serait-il une allégorie de la relation de Colette à l'écriture ? Pourquoi s'y consacrer, d'où en provient le désir ? Un tapis, des coussins, un petit écritoire, la chambre imaginaire de Colette dont Nathalie Prokhoris, vêtue d'un élégant pyjama à veste longue, transmet les souvenirs à la première personne du singulier. Le « Je », si délicat à manier sur scène, avec la discrétion de l'affinité avec les mots. Retour sur les années heureuses de l'enfance, la présence de Sido initiatrice à la nature et à la lecture. L'avancée vers l'écriture se fonde dans une convocation du père, le capitaine Jules Colette, blessé de guerre, marchant avec une canne dont le bruit sur le parquet l'alertait quand il rentrait de son travail de percepteur. Elle le rejoignait dans son bureau. Il lui lisait ce qu'il écrivait, qu'elle ne comprenait pas. Arriva le temps où elle maîtrisa mieux que lui la langue française et corrigea ses phrases. Elle se souvient du jardin, des gâteaux, de la cape de zouave mitée, que le père, armé de ciseaux, réduisit à un essuie-plumes. Plus tard, son père décédé, elle découvrirait que les pages des cahiers reliés, censés garder ses écrits, étaient vierges. En fil d'Ariane finement déroulé, l'amour et l'admiration du père, éveillé involontaire à l'écriture. Les mots de Colette, sa prose imagée, offerts en partage.

Dans son précédent spectacle, *Les Invisibles*, Nasser Djemaï mettait en vue les *chibanis*, les vieux à barbes blanches, des émigrés algériens depuis des décennies en France où ils ont travaillé et peinent à faire reconnaître leurs droits, à la retraite dans un foyer délabré où le surgissement d'un jeune, de mère française, en quête de son père, rouvre un chapitre méconnu de l'Histoire. Maintenant, d'autres problématiques opportunes :

Vertiges, texte et mise en scène de Nasser Djemaï, théâtre des Quartiers d'Ivry.

La vie des émigrés maghrébins et de leurs enfants nés en France, l'auteur la connaît intimement, il est né en 1971, de parents algériens. Il a passé sa jeunesse dans une cité à la périphérie de

Grenoble, a fait des études qui l'ont amené au théâtre¹². Auteur et metteur en scène de cinq pièces¹³, artiste associé à la MC 2 : Grenoble et au centre dramatique du Val-de-Marne. Il écrit en refus de la réduction à la violence et à l'échec, des clichés sublimant ou dépréciant.

Vertiges dans un appartement modeste non réaliste (des pans de murs, une table et des chaises, des buffets, un canapé; les chambres sont évoquées). Le père, aux vêtements modestes et propres, retraité, est malade. Ni lui ni sa femme, en robe longue fleurie, qu'il a amenée du pays, ne comprennent rien aux médecins impressionnants ni aux médicaments administrés au hasard. Hakim (Issam Rachyq-Ahrad), le fils cadet en survêtement dépareillé, se contente de le conduire à l'hôpital et de le ramener; il a un brevet en informatique mais ne travaille pas. Mina (Clémence Azincourt), la sœur, en jupe courte et haut coloré, est accaparée par des boulots dans des cuisines d'école, de maison de retraite et des rêvasseries. Elle a appelé à l'aide l'aîné, Nadir, qui vit loin, est devenu entrepreneur, s'est marié, est père de deux filles, et envoie régulièrement de l'argent. La famille possède un univers linguistique, constitué de dialogues vigoureux dans un français pauvre pour les jeunes nés en France, bancal et poétique pour les parents qui, dans des monologues intérieurs, disent ce qui est tu : l'enfance dure, la faim au ventre, le mariage décidé par l'homme, l'émigration, les rêves du pays. Nadir Nadir (Zakariya Gouram, juste dans la volonté, une force au sein des désarrois) est bousculé par le décalage de sa famille, comme arrêtée entre deux pays. Il s'étonne que sa mère mette un foulard pour sortir afin d'éviter les remarques, qu'au pied des immeubles des jeunes traînent, trafiquent, à qui se mêlent d'autres en kamis blancs, que le voisin ne salue pas sa sœur dans l'ascenseur ou l'escalier, pis détourne la tête, que l'imam s'immisce dans les familles. Cet islam d'influence et de surveillance est récent. La mère (Fatima Aibout) tient la famille, rabroue et tempête, sa façon d'aimer. Le père en a une autre, faite de silences et de gestes ténus, d'excuses et de traits malicieux (Lounès Tazaïrt au jeu d'une intériorité fine, à la jonction de l'humilité et de

12. Diplômé de l'École nationale supérieure de la Comédie de Saint-Etienne puis de la Birmingham School of Speech and Drama, il a été acteur en Angleterre et en France.

13. Les pièces de Nasser Djemaï sont éditées par Actes Sud-Papiers.

la dignité). Il entretient avec Dieu une relation d'habitude, a voulu pour ses enfants l'école et non pas la mosquée. Il veut retourner au pays où il a planté un arbre à chaque naissance de ses enfants et de ses petites-filles, où il est accepté pour ses cadeaux et moqué, lui assène Nadir qui conclut : « Il est là notre avenir, c'est ici, c'est là que tout se passe et pas ailleurs ! ». Ce fils accompagne son père dans son avancée paisible vers la mort, avec sa mère il mène le (long) rituel funéraire, à la maison, sans imam. La mise en scène pâtit de quelques lourdeurs, dues à une volonté appuyée de symbolisme (une voisine solitaire, mutique, va et vient, des bougies allumées en main, effectue trop de lents déplacements, pose et déplace des seaux d'eau) et d'onirisme (longues projections de barres d'immeubles, de mer). Nasser Djemaï offre de rencontrer une famille d'émigrés maghrébins qu'il fait vivre avec sensibilité, particulièrement les parents, en rappel des causes de l'émigration et empathie critique. Il considère chacun responsable de sa vie et ouvre sur l'avenir (Hakim se trouve finalement un travail, Nadir défie les alibis de racisme, même si sa vie privée pourrait bien en souffrir, son père n'a jamais vu ses filles), pointe les influences qui entravent la soumission. Une pièce bienvenue.

Mettre sur scène une famille maghrébine non pratiquante, dont l'aîné est athée, les cadets indifférents à la religion, pourrait s'avérer impossible sous risque d'être accusé d'islamophobie, si persiste, au nom d'une tolérance communautariste, la complaisance aux défis à la laïcité, des atteintes aux valeurs républicaines, à la Constitution, que lancent les tenants de la *charia*. L'écrivain Kamel Daoud, à sa manière par traits cinglants et bien ciblés, a identifié le danger dans sa chronique intitulée *Vous êtes « islamophobe » ! La fatwa de la nouvelle inquisition* (samedi 3 août 2013). Entre autres cas de figure, l'un qui se rapporte directement à la pièce : « Vous êtes aussi accusé d'islamophobie si vous tentez de penser l'islam chez vous, dans votre pays, dans votre tête, dans votre vie. Et vous l'êtes encore plus si vous le faites dans une langue étrangère, celle de l'ex-colonisateur par exemple. » Le recueil de ses chroniques, *Mes indépendances*, donne du grain à moudre sur l'Algérie, les relations avec la France, les politiques, la vie au quotidien, la condition faite aux femmes dans les pays musulmans, les rapports entre le Nord et le Sud, l'ouverture du regard à la faveur de voyages à l'étranger. Esprit libre et plume

talentueuse, il dévoile, plante des banderilles, provoque la pensée, questionne. Il est un sujet sur lequel il met en garde avec fermeté : l'accusation d'islamophobie. « Il ne faut pas y céder ni reculer [...] C'est en accusant les gens d'islamophobie que l'islamisme avance plus vite que le désert qu'il propose, comme solution, au reste du monde¹⁴. »

Y céder, ne serait-ce pas ce qui vient de se produire à Lille ? Le président de l'université vient de déprogrammer la lecture-spectacle, conçue et interprétée par Gérard Dumont, de la *Lettre aux escrocs de l'islamophobie qui font le jeu des racistes*¹⁵ de Charb, le caricaturiste assassiné dans l'attentat perpétré contre *Charlie Hebdo*¹⁶, le 7 janvier 2015 ; il avait finalisé la *Lettre aux escrocs...* deux jours auparavant. Gérard Dumont, auteur et homme de théâtre, animateur de la compagnie Théâtre K implantée à Lille, la présente depuis un an dans des lieux associatifs, des centres sociaux, des écoles. Mais en ouvrir l'audience s'avère plus compliqué. Soutenu par Marika Bret, la DRH de l'hebdomadaire, il avait en projet de présenter le spectacle durant le prochain Festival d'Avignon (le privé). Les loueurs de salle contactés se montrèrent intéressés, puis furent aux abonnés absents. Enfin, par des voies officieuses, firent savoir leur retrait par crainte de perturbations. Gérard Dumont et Marika Bret ont écrit à Martine Aubry, maire de Lille, Xavier Bertrand, président de la région Nord-Pas-de-Calais, Anne Hidalgo, maire de Paris, à plusieurs directeurs de structures culturelles publiques dans le but d'alerter sur le péril de cette frilosité. Sans écho. De plus, le projet de programmation de la lecture-spectacle, le 2 mai à la Maison régionale de l'environnement et des solidarités lilloise, a été annulé en raison du non-soutien du MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples) et de la LDH (Ligue des droits de l'homme) qui en sont membres.

14. Kamel Daoud *Mes indépendances. Chroniques 2010-2016*, Actes Sud, 2017, pp. 235-237.

15. Elle a été publiée par Libro « Idées », n° 1191.

16. Pour mémoire, en même temps que Charb, ont été abattus ses confrères Cabu, Honoré, Tignous, Wolinski, les chroniqueurs Elsa Cayat et Bernard Maris, le correcteur Mustapha Ourrad, l'invité au comité de rédaction Michel Renaud, Franck Brinsolaro, le protecteur de Charb, l'agent de maintenance Frédéric Boisseau, et le policier Ahmed Merabet qui tentait d'empêcher la fuite des assassins, Saïd et Chérif Kouachi.

« En cédant à une extrême minorité qui ne représente qu'elle-même, on reconnaît son autorité », écrivait Charb, dans la *Lettre aux escrocs*...

Wajdi Mouawad est né au Liban (1968) que ses parents ont fui à cause de la guerre civile. Il a vécu avec eux en France, puis au Canada, deux pays où il mène sa carrière¹⁷. Il a été nommé directeur de la Colline-théâtre national à Paris en 2016. En plus d'être un écrivain de textes dramatiques et romanesques¹⁸, et un metteur en scène prolifique, il a entrepris de mettre en scène les sept tragédies de Sophocle¹⁹, dont il confia la traduction à Robert Davreu. En raison du décès de ce dernier avant le troisième volet, il écrit *Inflammation du verbe vivre* (d'après *Philoctète*) et :

Les Larmes d'Œdipe, pièce librement inspirée d'*Œdipe à Colone* de Sophocle, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, La Colline.

Une mise en scène minimale dans le noir complet. Une voix de vieillard appelle à se souvenir, celle d'Œdipe se rajoute. Le rideau s'ouvre, le temps que, du fond de la scène, une rampe de projecteurs blancs crache, puis : « Celui qui a été aveuglé peut voir. » L'effet pénible commet un contresens sur l'aveuglement et sa dissipation par Œdipe. Que se voit-il ? Dans un grand rond de lumière rouge, Œdipe (Patrick Le Mauff), Antigone (Charlotte Farcet) et le Coryphée (Jérôme Billy) en ombres chinoises. Des ouvertures et des fermetures brèves du rideau, une séquence jouée devant, puis retour derrière. Des changements de place d'Antigone de part et d'autre du large banc sur lequel Œdipe s'assoit puis se couche pour mourir, et elle sur lui (sa fille et sœur, inceste platonique ?), le Coryphée debout à cour. Un statisme. Des sons de vent en introduction et en conclusion, de brouhaha de manifestation, de tirs (Michel Maurer), des musiques diffusées (Michael Jon Fink), des

17. Il obtient le diplôme d'interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada (1991), est nommé directeur artistique du théâtre de Quat'Sous à Montréal (2000), puis du théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa (2007-2012), artiste associé au Festival d'Avignon (2009), du Grand T de Nantes (2011-2016).

18. Les textes sont publiés par Actes Sud et Actes Sud-Papiers.

19. *Des femmes. Les Trachiniennes, Antigone, Electre* (Festival d'Avignon 2011), *Des héros. Ajax, Œdipe roi* (Théâtre royal de Namur, 2014).

monologues du Coryphée chantés (mélodies dolentes). Une lumière, rouge, jaune, blanche, des halos verts (Sébastien Pirmet). Un spectacle technologique pour la vue et l'ouïe. Le texte ? De son écriture opulente, imagée, répétitive, ornée de sentences à trois sous, Wajdi Mouawad brode sur les grandes lignes de la vie d'Œdipe, perd le fil de la relation à Thèbes, du départ et de l'arrivée localisée non pas à Colone mais à Athènes, sur les vestiges d'un théâtre (celui de Dionysos sur un versant de l'Acropole ?). Là, guidé par Antigone, ressassant la culpabilité de l'inceste, il s'apprête à mourir « étranger en terre étrangère » (l'émigration, sujet à la mode, infondé ici), « L'oracle l'a prédit » (Sophocle ne l'a pas écrit). Leurs noms n'étonnent pas le Coryphée : « Le monde veut voir et ne cesse de se crever les yeux quand il est trop tard. C'est toujours la même histoire », « Celle d'un aveugle qui fut tout et s'avéra être l'assassin de son père, l'époux des sa mère et le frère de ses propres enfants ». Lui, en a une autre : des manifestations se déroulent dans Athènes, un jeune de quinze ans a été abattu par la police. La pièce prend le tour en vogue du mélange de la fiction et de la réalité. Il est particulièrement odieux : l'assassinat d'un adolescent, le 6 décembre 2008, est utilisé, des noms de personnes réelles prononcés. De plus, la relation des faits est mensongère. Selon Wajdi Mouawad, « dans le quartier d'Exarchia la noire, la police ne passe pas », une élucubration qui contribue à isoler le meurtre de la réalité²⁰, deux amis Alexandros Grégoropoulos (Grigoropoulos) et Nikos Romano, âgés de quinze ans, ont échangé des insultes avec deux policiers, Epaminondas Korkoneas et Vassilis Sarialotis ; ceux-ci se sont éloignés avant, « passant outre les injonctions de leurs supérieurs », de revenir sur leurs pas. Le premier a tiré, Alexandros est tombé. La vérité veut que les deux amis s'éloignaient quand le policier a tiré, d'ailleurs il a été condamné à perpétuité en 2010, et son acolyte de

20. La place Exarchia fut l'un des lieux de résistance aux nazis, ensuite durant la dictature des Colonels, particulièrement après la révolte des étudiants de l'École polytechnique, le 17 novembre 1973, où des combats s'y déroulèrent, puis à chaque manifestation contre les gouvernements. J'ai vu en 2013 le quartier cerné par des forces d'intervention. Cette surveillance ostensible fut levée à l'arrivée d'Alexis Tsipras au poste de Premier ministre (2015). Des échauffourées de fin de manifestation de protestation contre les décisions économiques ont repris, la surveillance également.

brigade à dix ans de prison. Tel l'un de ces sophistes dont Socrate et Platon ont pointé le potentiel de nuisance, Wajdi Mouawad détourne la vérité et ignore la Loi, et leur substitue un « labyrinthe de mots » où le sens se perdrait. C'est lui qui le perd. D'une part, des métaphores à connotation sexuelle pour Antigone et Œdipe, d'autre part des clichés langagiers des « jeunes des banlieues » français d'origine maghrébine que rapporte le Coryphée : « Pute, porc, flic, enculé de ta race... », puis « fils de pute, enfant de chienne, sang de ta race ». L'incongruité (les Grecs ont leur propre répertoire d'injures) se double de l'insinuation que le jeune assassiné a employé des mots orduriers et que ceux-ci ont provoqué la réaction du policier. De là à l'excuser, sinon le justifier, il n'y a qu'un pas, que la recherche de la « racine des gestes » (*sic*) franchit en se référant à la seule jeunesse du meurtrier : il aimait jouer au football et injurier. Les mots seraient les coupables. La réécriture des faits se poursuit par la question d'Œdipe : « De quoi la mort d'Alexandros est-elle le nom ? » Elle entraîne la réponse du Coryphée, une cabriole afin d'un retour au mythe : « Il y a une monstruosité à l'entrée d'Athènes qui dévore toute vie. Il suffit de trouver le fin mot pour résoudre l'énigme », estime Œdipe. Un peu de sérieux ! Le monstre est identifié : la Commission européenne, la Banque centrale européenne, le Fonds monétaire international, Wolfgang Schäuble, le ministre des Finances allemand et les chefs d'Etats européens adeptes du néo-libéralisme et du choix de l'austérité, appliqué de manière singulièrement drastique à la Grèce. D'ailleurs, dans le cours des échanges à partir de la Sphynges, un monologue est diffusé, sorte de parodie, ou citation, d'une déclaration d'économiste ou de politique « troïkard » concernant la situation économique grecque, ce qui revient à dissoudre le meurtre dans un amalgame et un anachronisme²¹. Œdipe prononce des paroles lénifiantes sur « la juste révolte contre l'injustice à œil unique », puis tautologie pesante : « [...] les jeunes dont la clameur se répandra dans les villes et les pays [...] qui entendront enfler la clameur de la

21. La « troïka » entra en action en 2010. En novembre-décembre 2008, les lycéens, étudiants, enseignants manifestaient dans les villes grecques en dénonçant la corruption, le détournement de fonds publics, la réduction des aides sociales et des subventions allouées à l'éducation, l'appauvrissement des classes populaires, déjà, contre le gouvernement de Kostas Karamanlis.

jeunesse dont la fraternité sonnera comme un puissant à la liberté. » Le téléphone du Coryphée sonne : « Alexandros est mort » (ce fut dit au début). Œdipe part le rejoindre. « L'histoire se clôt définitivement », conclut Antigone. Seul l'est le spectacle, une messe qui jette de la poudre aux yeux et révisé la vérité. La représentation à laquelle j'ai assisté fut fort applaudie. Les acteurs ? L'écriture de Wajdi Mouawad qui tranche de la vulgarité et de la pauvreté en cour ? La foi dans les jeunes en final, ce mantra de gauche qui voile le taux du chômage ? L'illusion d'un propos culturel et vaguement politique ? En tout cas, un aveuglement. L'éthique, qu'est-ce ?

« On peut faire théâtre de tout », la phrase qu'Antoine Vitez prononça à l'occasion de *Catherine* (1975), adapté des *Cloches de Bâle* afin de tracer l'évolution de l'une des trois femmes du roman d'Aragon, ouvrit la porte aux adaptations de textes non dramatiques, puis de tout matériau textuel, et aux metteurs en scène s'arrogant la parole, de plus en plus souvent vaine.

La Règle du jeu d'après le scénario de Jean Renoir, version scénique, réalisation, mise en scène de Christiane Jatahy, Comédie-Française.

Pourquoi cette version ? Sur rideau de scène gris pâle qui sert d'écran, la projection d'un film tourné de nuit. Devant l'entrée de la Comédie-Française, place Colette, des Rolls Royce s'arrêtent (Eric Ruf, son administrateur général, en chauffeur de maître stylé). En sortent des individus en tenue de soirée (les habitués du Français peuvent identifier des membres de la troupe). Ils entrent. Exclamations, compliments, des noms de personnages et d'acteurs lancés (confusion des identités fictionnelles et réelles). Pas de patronymes, des prénoms, les biographies modifiées (familiarité et actualisation obligent). Dans le hall, se distingue un quatuor, se perçoit la jalousie, ce ressort inusable. André, navigateur, dépité que Christine, qu'il aime, ne soit pas venue à l'arrivée de la course en Méditerranée au cours de laquelle il a sauvé des migrants (comment ? denier à la bien-pensance), Geneviève, maîtresse jalouse de Robert, l'hôte et époux de Christine (non plus d'origine allemande mais marocaine ; obole à la diversité) et Octave qui arrondit les angles. Robert invite à se costumer et à une chasse aux lapins. Le caméraman suit quelques personnages dans les couloirs, les loges, dans les combles, les cuisines : Octave retenant Robert et André de se battre, des masques de lapin provoquant des hurlements, une

jeunette effrayée courant et surgissant dans une travée de la salle (gros plan sur son visage déformé par la peur). L'écran-rideau se lève sur la cage de scène où se voient des panneaux de précédents spectacles du Français et un piano droit, dont joue Marcus (Borja). Robert annonce aux spectateurs que le film a duré vingt-six minutes (des cent cinquante de la durée totale) et convie à faire la fête. Cette privauté qui ressemble à de la retape se répliquera maintes fois. Octave appelle à l'aide pour s'extraire de son costume d'ours, Dick (Serge Bagdassarian), costumé de jupe ou en pantalon, multiplie les mines et les œillades, chante du Nicoletta et du Dalida, offre des gâteaux. Une autre performance d'Elsa Lepoivre en Geneviève désespérée par la rupture que Robert lui a signifiée, arpentant la scène, puis s'affalant sur un matelas où il la rejoint. Pas de récit, les séquences « façon improvisation » se juxtaposent et tirent en longueur, tout comme les plans filmés, principalement de Christine (Suliane Brahim, regard fixe, visage tendu), seule ou avec Octave (Jérôme Pouly, en jeu sincère) protecteur et amoureux malheureux. Vraisemblablement faute de direction, Laurent Lafitte joue à blanc André, de même que Jérémy Lopez Robert, guère habile à ne diriger qu'un mini-drone, équipé d'une caméra sophistiquée, qu'il positionne afin que l'image de son visage déformé soit projetée. Les dialogues apocryphes en langue relâchée dominant, du scénario ne subsistent qu'un fil haché de jeux d'amours malheureux et quelques citations de Beaumarchais, de Chamfort, des clins d'œil, ou « On est à une époque où tout le monde ment... les gouvernements, la radio, les journalistes, alors pourquoi veux-tu que nous, simples particuliers, on ne mente pas aussi » (ricanements dans la salle). Celle-ci dite par Schumacher (Bakary Sangaré) comme si un comédien noir ne pouvait jouer qu'un videur baraqué. Autre cliché, Marceau, trafiquant coiffé d'un bonnet de laine, torve envers Robert qui l'embauche (Eric Génovèse). La jalousie et les quiproquos forcés mènent à la fin : devant la porte ouvrant sur la place Colette, Schumacher tue André. « Un déplorable accident. » Phrase conclusive, reprise du film, un chef-d'œuvre de forme et de fond qui dérangerait car il peignait une société futile de petits nobles et notables bourgeois en 1939, alors que la guerre s'annonçait. Dans le cadre de la Comédie-Française, son avatar, qui ne tient guère que grâce aux comédiens, illustre la perte de sens et de tenue, la culture de l'abêtissement. L'amulette débraillée a plu, du moins lors des premières.

Un cri du cœur relié à la mémoire, l'appel d'un sextuor d'artistes à...

La Chose commune, composition musicale d'Emmanuel Bex, texte et mise en scène de David Lescot, théâtre de la Ville à l'espace Pierre Cardin.

La chose commune à Emmanuel Bex, musicien de jazz, et à David Lescot, homme de théâtre musicien et écrivain, c'est la Commune. Ils ne se résolvent pas à son oubli, celui de l'insurrection du peuple de Paris (18 mars-28 mai 1871). L'historien Quentin Delermoz a dispensé ses conseils, cependant la représentation n'a rien d'une chronique historique, elle se présente dans une forme de prime à bord insolite pour le sujet, or elle s'avère d'une audace appropriée : un concert de jazz, d'épatante inventivité musicale et de parlé-chanté, dans lequel s'entrelacent des adaptations de mélodies du temps (« Quand reviendra le temps des cerises... »), des compositions ainsi que des textes originaux, des documents mis en poésie d'une plume vive, finement railleuse et de parler manifestant. Ce concert (d)étonnant s'articule en treize séquences, autant d'éclats significatifs de l'acte révolutionnaire. Emmanuel Bex et son orgue Hammond, Simon Goubert et sa batterie, Géraldine Laurent et son saxophone accompagnent, soutiennent, improvisent en accord avec les mots, parlés à rythmes et aux registres variés ou chantés, par Mike Ladd, poète vocal américain, Elise Caron, chanteuse et flûtiste, et David Lescot, comédien et trompettiste. Dans un espace de cinq clairs panneaux rectangulaires, dressés et séparés d'un espace, des entrées et des sorties. David Lescot entame, avec feint étonnement et fausse désinvolture : « C'était le 18 mars, il est 8 heures, / Un camarade frappe à ma porte / ça y est c'est le coup d'Etat / Ils enlèvent les canons d'la Butte ! » S'ensuit le parcours de ce témoin à travers Paris : des cavaliers mis en déroute, la fraternisation avec les fédérés, le tintamarre, les cris, « Vive l'armée ! Vive la République ! », deux généraux fusillés, une objection vite ravalée, les placards officiels mensongers « La prose de Jules », des revendications « On veut juste des réformes : / L'Eglise et l'Etat séparés / L'école obligatoire pour tous / Le rétablissement du divorce ». Des rues plus loin, « La Commune tient l'Hôtel de Ville / L'Etat a filé à Versailles [...] On a fait une révolution / Et on l'a même pas fait exprès ». Le tableau est brossé. Mike Ladd, qui écrit ou improvise ses textes, enchaîne : *Together We are Strong*,

jongleur de mots en pulsion assourdie, le Congrès international de 1864, le socialisme, l'union fait la force. *Elisabeth Dmitrieff*, un chant limpide d'Elise Caron, dédié à la féministe russe qui syndique les travailleuses, fonde l'Union des femmes pour la défense de Paris avec Nathalie Le Mel... Le Temps des cerises, « Il faut au peuple de Paris autre chose que des paroles et des promesses qui seront reniées le lendemain... », Jules Vallès, et l'éditorial du *Cri du peuple* (26 mars 1871). *La Canaille*, un arrangement musical et le refrain en duo. *Les Œuvres*, pour le peuple : « Il est juste que la propriété fasse des sacrifices, On peut pas payer les loyers », « Y avait la guerre / Y avait le siège / Faut annuler / Les trois derniers loyers ... Pareil pour les échéances commerciales » ; abolir la conscription ; gratuité de la justice ; fin des privilèges, « Réformer le travail / Posséder ses outils », son atelier ; « Le budget des cultes / On supprime », « La liberté de conscience est la première / des libertés », la gratuité d'éducation laïque pour tous, « Même les filles / Même les filles pauvres », « N'enseignons rien qui soit contraire aux principes scientifiques / Pas de concessions au dogme /, « Et les artistes ? La fédération des artistes [Courbet, Corot, Daumier y adhèrent] / La liberté de l'art / L'art de la liberté », « Régénérer l'avenir / C'est ça le luxe communal ». *Versailles assault*, Mike Ladd invite à serrer les rangs, à résister. Un vif hommage aux femmes, tant oubliées de l'histoire (Anne Théroigne de Méricourt, Olympe de Gouges saluées), les initiatives des travailleuses, leur participation à toutes les luttes, jusque sur les barricades. *La Ballade en l'honneur de Louise Michel* de Verlaine. *Duo de femmes*, un poème aux « turbulentes » de David Lescot, « Moitié du monde / Tient les remparts de la ville / Moitié du monde monte au ciel /... A peine citoyenne / Femme sans vote / Femme sans droits / Mais droite debout sous la mitraille... » *Manifeste de l'union des femmes* : le 2^e Manifeste du comité central de l'Union des femmes pour la défense de Paris et les soins aux blessés (8 mai 1971), et l'appel à « la substitution du règne du travail à celui du capital » dits. Un solo de Simon Goubert, interprète virtuose d'une partition pour batterie : les violences de la guerre, roulements de tambours, heurts des percussions, crépitements, les cymbales seules, voix aériennes d'espoir, *La Semaine sanglante*, textes de Mike Ladd, Jean-Baptiste Clément, David Lescot, « Paris prend feu messieurs mesdames / Rive gauche et Rive droite pareillement / On dirait deux murailles de flammes / Traversées d'un

fleuve de sang », les combats dans les rues, les ultimes barricades rues Ramponeau et de La Fontaine-au-Roi, finalement au Père-Lachaise, les milliers de morts [23 000], « Oui mais ! Ça branle dans le manche / Les mauvais jours finiront / Et gare ! à la revanche / Quand les pauvres s’y mettront ». *Le Sillage* inspiré du récit de Louise Michel de la déportation en Nouvelle-Calédonie, les noms des dix-neuf femmes engagées, le voyage qui n’est pas celui rêvé. Quelques repères de cette création authentiquement artistique²², le jazz convient à la détermination fiévreuse, les voix parlées et chantées ravivent les présences humaines, les scansionnements leur détermination. La belle œuvre de musiciens acteurs-chanteurs et écrivains, complices et fraternels, que ce tissage des fils mémoriels de la Commune, cette étape sanglante de la République, un chapitre du « roman national », communément écarté. Une évocation-transmission de haute volée et propre à éveiller l’envie d’en savoir davantage. Les communards et les communardes voulaient la laïcité, le savoir, le travail, l’équité et la justice, refusaient l’injustice et l’exploitation, défendaient les fondements de République. *La Chose commune* raisonne/résonne aujourd’hui.

Micheline B. SERVIN

22. Un CD *La Chose commune*, avec le livret comprenant des textes à « L’Autre distribution ».