UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

COULISSES

N° 1

20,00 F

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

COULISSES

N° 1
20,00 F

COULISSES

SOMMAIRE du Numéro 1

EDITORIAL

SPECTACLES — Les trois batailles ou la mémoire du théâtre
Drames de la vie courante
Débuts à la Brasserie du Commerce
Interview d'Annie Girardot
Entretien avec Philippe Vialèles
Le Captif, *extraits inédits*
L'itinéraire d'un jeune auteur : Jean-Luc Lagarce

HEINER MÜLLER — Regards sur Hamlet, *extraits de la conférence de Jean Jourdheuil*
Le satyre, *Karl-Heinz Götze*

LE THEATRE AMATEUR
Le Théâtre Universitaire de Franche-Comté

BARBEY D'AUREVILLY
L'exposition Barbey
Barbey d'Aurevilly, le sagittaire, critique de théâtre, *textes rares choisis et présentés par Andrée Hirschi*

SUR LE THEATRE — Freud et le théâtre, *Yves Thoret*
Le théâtre spontané comme laboratoire de transformation sociale, *Jean-François de Raymond*

MONDANITES

ANNONCE DES SPECTACLES

EDITORIAL

La vie théâtrale en Franche-Comté est riche d'un Centre de formation, de lycées avec des classes à option Théâtre, de multiples salles de spectacles à la programmation variée et de qualité, de nombreuses troupes d'amateurs qui vivifient la passion du spectacle vivant. Il est dommage que de tout ce foisonnement il ne reste que peu de traces, les programmes de chaque salle et quelques articles dans la presse.

Depuis 1986, le Théâtre Universitaire de Franche-Comté organise, dans le cadre de l'Université Ouverte, un cycle d'exposés-débats *Littérature et représentation* qui présente certains spectacles programmés à Besançon. Celle-ci publie, d'ailleurs, régulièrement des ouvrages et des *Cahiers.* Le Centre de recherches Jacques Petit travaille sur différents auteurs : Julien Green, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, et Paul Claudel, qui ont écrit pour le théâtre ou à tout le moins sur lui. Il souhaite pouvoir diffuser une partie de ses recherches auprès du grand public. Il est donc apparu intéressant de tenter une publication sous forme de revue bi-annuelle, qui, reposant sur le double éphémère de l'actualité et du théâtre, en prolonge les délices et en approfondit la démarche. Avec le texte des conférences, la présentation des différentes institutions s'intéressant au théâtre, des critiques, des dossiers pratiques et de recherche, cette revue pourrait devenir le lieu d'expression de la vie théâtrale en Franche-Comté, le point de rencontres entre institutions, théâtres professionnels, troupes amateurs, et tous ceux qui aiment le théâtre pour son courage, sa fragilité et sa beauté. Lancée avec de très petits moyens financiers, dont témoignent la modestie de la présentation... et le retard de parution, cette revue est le fruit du travail d'une équipe réduite mais volontaire. La fermeté de sa rédactrice a permis de surmonter les phases de découragement et de canaliser l'enthousiasme en effort durable.

Tel quel, ce premier numéro prouve qu'il est possible de créer un lieu pour parler du théâtre sous ces multiples aspects, de développer un art du spectateur qui permette à chacun de mieux apprécier ce moment unique qu'est la représentation théâtrale.

L. G.

LES TROIS BATAILLES OU LA MEMOIRE DU THEATRE

Et si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contraint, nous oblige, à laquelle il faut que nous cédions enfin, c'est l'indignation.

Jacques Copeau

La phrase de Copeau qui figure en exergue résume l'action théâtrale de Serge Pauthe. Cette apostrophe invitant à l'exigence éclaire le thème du spectacle donné à l'Espace Planoise en octobre dernier. Les trois batailles - celle du directeur de théâtre, de l'auteur et de l'acteur - réfèrent à trois moments forts de l'histoire du théâtre incarnés par trois hommes : Vilar, Beaumarchais, Copeau. "L'histoire de ces trois batailles, c'est de sortir de l'ombre, de populariser des aventures assez folles" (S. Pauthe).

Des liens profonds existent entre ces trois itinéraires d'hommes passionnés en lutte pour la défense de leurs convictions artistiques. Pour parler de cette création, *Coulisses* a rencontré Serge Pauthe, l'auteur et Jean-Michel Potiron, le dramaturge qui a collaboré à l'écriture de la troisième bataille ainsi qu'à la mise en scène des deuxième et troisième parties.

La bataille de Chaillot :

Ecrite en 1985 et jouée près de trois cent cinquante fois, c'est le volet le plus ancien du tryptique. "Il s'agit d'un spectacle qui a beaucoup changé et qui arrive à un aboutissement" (SP). A l'époque de Vilar, le théâtre en tant que patrimoine culturel était la propriété d'une fraction privilégiée de la société. Le théâtre classique appartenait ainsi à la Comédie Française et à son public. "La grande force de Vilar a été de restituer cette culture à un public qui en était privé. Le Cid joué devant des milliers de spectateurs, c'était alors quelque chose de totalement nouveau" (SP). Ce que le spectacle raconte, c'est l'histoire du TNP, la bataille permanente d'un directeur de théâtre - Vilar -, repérable par des dates, des faits, un ancrage dans le temps, la reconstitution d'une lutte pour une culture populaire sans concession.

La Bataille de Beaumarchais

Cette deuxième partie date de 1988. Le pôle d'intérêt est ici la représentation de la manière dont Beaumarchais a réussi, contre la censure, à faire jouer sa pièce *le mariage de Figaro*. Je n'épouse absolument pas la cause de Beaumarchais, mais ce qui m'intéresse, c'est quand quelqu'un comme Beaumarchais fait tout au niveau de la ruse (SP). La mise en scène a été complètement revisitée pour le spectacle donné à Besançon.

JM Potiron : "Au départ, le Beaumarchais avait été mis en scène par Serge avec une table et un tabouret comme le Vilar. Notre exigence, c'était de faire un spectacle qui garde une cohérence pendant trois heures mais avec des parties qui aient chacune leur style, leur façon de résonner en nous. On avait envie de mettre un peu de cette joie qui ressemble à Beaumarchais. Il y a la musique, le plaisir du jeu, un esprit baroque que l'on a essayé de recréer".

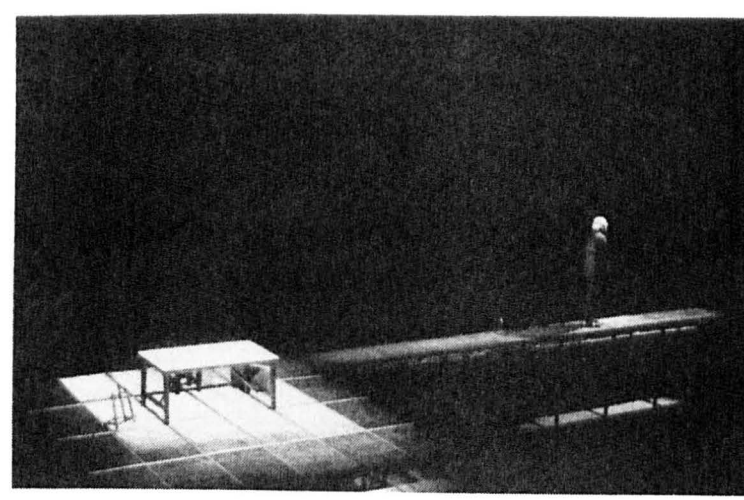
La Bataille du Vieux Colombier :

Changement de ton avec le dernier volet - la bataille de l'acteur - écrit et créé à Besançon, qui met en scène la souffrance du comédien. "On a écrit, je ne sais pas, un millier de pages au moins pour aboutir à ces quarante pages et ces pages ont été un travail de douleur" (JMP). Que veut dire pour un acteur être dans les ténèbres, tel est le point d'orgue de la pièce. Dans cette bataille, plus de dates ni de faits historiques ; au centre, Copeau, un homme à la recherche de la lumière pour le théâtre et les comédiens.

Au début du siècle, en effet, le théâtre est le lieu de la facilité et du spectaculaire. Le mélodrame - *les deux orphelines, la porteuse de pain* - fait recette ; la comédie de boulevard, les spectacles catastrophe se multiplient : "A l'époque, le comédien était un ustensile au milieu de catastrophes, de raz de marée, de tremblements de terre. Les metteurs en scène ne considéraient plus l'acteur comme une personne qui pouvait être poétique, donner une architecture" (JMP). Copeau, qui jusqu'à l'âge de trente-trois ans n'avait jamais fait de théâtre, s'est alors insurgé au nom de la dignité professionnelle et sociale du comédien et d'une certaine esthétique théâtrale, le "théâtre nu".

La bataille du Vieux Colombier marque la clôture du spectacle de Serge Pauthe. L'ordre des batailles, qui n'est pas chronologie du temps, correspond à l'ordre d'écriture des pièces et en ce sens il est chronologie de la pensée. Serge Pauthe précise la construction de la représentation : Si je mets Copeau à la fin, bien qu'il soit antérieur à Vilar, c'est parce qu'il est plus près de nous. Copeau, c'est quelque chose qui n'est pas fini, qui interroge toujours. La fin du spectacle est un appel, une interpellation.

Ce sont donc trois moments de la mémoire du théâtre restitués au public, héritage culturel représenté sur scène où le théâtre nous parle de lui-même.



Les trois batailles
dispositif scénique

En sortant des "Trois batailles"

Pris sur le vif

Culturel... et divertissant

J'ai appris beaucoup de choses que je ne connaissais pas à propos du théâtre.

Il prouve en amusant le public, ce qui fait aussi partie du théâtre qui est un loisir et pas une corvée

C'est très nourri de citations

Le Vilar : didactique ?

Au départ, le spectacle me semblait très didactique. On avait l'impression de quelqu'un qui allait nous faire un cours ; et puis, peu à peu, ça s'est animé. L'acteur joue, y met de la passion.

J'ai gardé cette impression du cours d'histoire du théâtre mais fait par quelqu'un de passionné

Dur à suivre... trop long... trop explicatif

Le Beaumarchais : plébiscité

J'ai été enthousiasmé par le Beaumarchais

L'astuce de jouer avec le jeu d'échecs était remarquable

Le jeu de scène était formidable, c'est plein d'invention

Le texte est plein d'humour, très primesautier et la musique de Mozart, sautillante et impertinente, s'accorde bien à l'esprit de la pièce

La bataille du Vieux Colombier : des réserves

Le spectacle m'a beaucoup plu, sauf la troisième partie, c'est trop statique, trop dur. La scène est noire. Le texte est moins bon. Bref, j'ai trouvé ça très long.

Je n'ai pas réellement suivi

J'ai trouvé le texte moins abouti

La bataille de l'acteur, je ne la voyais pas comme ça. Cette bataille, c'est sans doute la sienne.

C'est ce qui m'a le moins accroché... ou alors, c'est la fatigue de ces trois spectacles !

L'acteur : de la passion

C'est fait avec énormément de passion ; on sent vraiment l'amour du théâtre. L'acteur joue avec son corps, son regard ; il est passionnant

et une voix

Il a une voix bizarre, aiguë. Ca m'a paru gênant au début et puis je m'y suis habituée. En plus la voix ne correspond pas à son physique : il a une certaine densité corporelle.

Je lui ai parlé au téléphone : il a une voix plus grave que sur scène.

La question du public : des spectateurs avertis ?

Il me semble que ce type de spectacle touche des gens relativement avertis qui s'intéressent au théâtre. Ca reste quelque chose d'assez confidentiel.

L'histoire du théâtre ne doit pas réellement passionner le public "moyen", sélectionne un auditoire. Je pense que le Beaumarchais pourrait plaire à un large public mais il ne viendra pas, c'est ça le problème.

DRAMES DE LA VIE COURANTE

Un dimanche après-midi ensoleillé. Salle comble à l'Espace-Planoise. *Drames de la vie courante,* spectacle signé Philippe Adrien, est une suite de courtes scènes qui s'enchaînent à un rythme soutenu, façon film muet. Les histoires, style romans-feuilletons populaires, sont traitées avec l'esprit caustique cher à Cami, le metteur en scène ayant choisi le mode burlesque des grandes heures du caf'conc et des films de Chaplin. Comme à l'époque du muet, un pianiste, placé hors de la scène, accompagne le spectacle. La musique, en synchronie avec le jeu des acteurs, suit la dynamique de l'action. "C'est éprouvant parce qu'il faut donner toute son énergie pour que le spectacle ait du corps. Il faut de la santé ! A la fin, je me sens complètement vidé" (le pianiste)

Pour un tel spectacle, qui exige un public proche, le rapport scène-salle est primordial. "Ce que nous jouons est tellement éphémère que les spectateurs doivent le recevoir dans l'immédiat. Quand le public est très loin, ça ne passe pas" (un acteur). Et ce dix-neuf novembre, la salle est bonne. De l'avis même de la troupe, c'est la meilleure salle depuis le début de la tournée. "On a senti tout de suite que le public était chaleureux, qu'il était réceptif à l'humour de Cami. Pour nous, c'est formidable parce que c'est un spectacle qui demande un échange ; on ne peut pas le porter seuls" (un acteur).

Réceptions contrastées

. c'est un spectacle excellent avec une sorte de génie mécanique du rire ; tout est tellement bien huilé que c'est presque un mouvement d'horlogerie. Du grand art.

. ça marche par gags mais amenés d'une façon pesante, faussement enlevée. C'est un peu décousu au niveau de la construction avec des scènes parachutées

. c'est délirant ; j'adore cet humour, noir parfois. Ca fait du bien. j'ai aimé le côté complètement loufoque, grotesque.

c'est gai, drôle, ça décape

. Il y a des gens qui riaient mais moi ça me faisait pas rire du tout

j'ai pas trop aimé. C'était un peu lourd quand même.

Enthousiasme

Le jeu est excellent, le travail corporel en particulier, avec un rythme très rapide.
C'est une mise en scène superbe, éclatante.

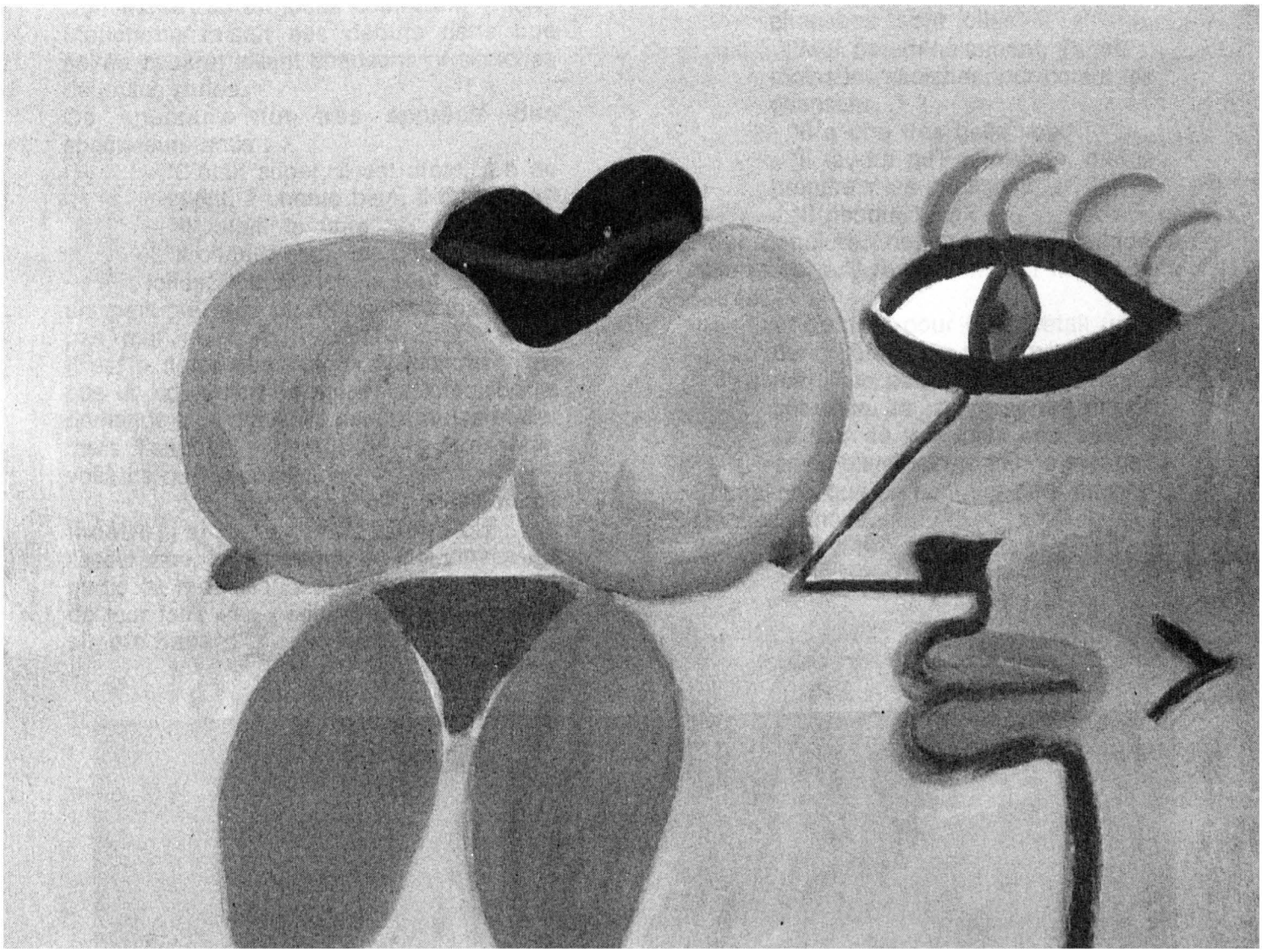
L'inspiration est fabuleuse, surtout le travail du rythme.

Etonnement

Ce qui me surprend, c'est que ça se joue à l'Espace-Planoise qui est un lieu plutôt culturel et sérieux. On n'a pas l'habitude de voir ça ici. Dommage que ce ne soit qu'une fois.

Réaction

Dire que l'humour est lourd est un non sens. Ou c'est lourd et alors ce n'est plus de l'humour. Ici, c'est un humour à je ne sais pas quel degré, au cinquième, au sixième degré ! Il y a des choses qui, considérées au premier degré, semblent lourdes mais quand c'est appuyé à ce point, ça dépasse la lourdeur ; ça devient léger. Il ne faut pas rester au premier degré. (un acteur)



DEBUTS A LA BRASSERIE DU COMMERCE

Le 12 décembre, il était possible de se distraire en se rendant à la Brasserie du Commerce où un jeune comédien, Thierry Mouchotte faisait ses débuts dans une soirée cabaret alliant chansons et sketches de toutes sortes.
Ce spectacle fut très apprécié des spectateurs amis :

- "C'était super, il est drôle, il a du talent, il chante bien, il est génial"
- "Il fallait le faire".
- "Il chante bien, les chansons sont jolies, les sketches sont peut-être un petit peu trop du même type mais c'est pas mal".

Il est à noter que Thierry Mouchotte n'est pas un comédien de métier et lorsqu'on lui demande quel diable l'a poussé à déambuler dans l'espace restreint de la Brasserie, voilà ce qu'il répond :

- "Mis à part ce côté passion du théâtre, j'ai une profession qui est l'assurance. La Brasserie du Commerce fait partie de mes clients et je me suis proposé de leur faire une petite prestation, c'est un simple hasard".

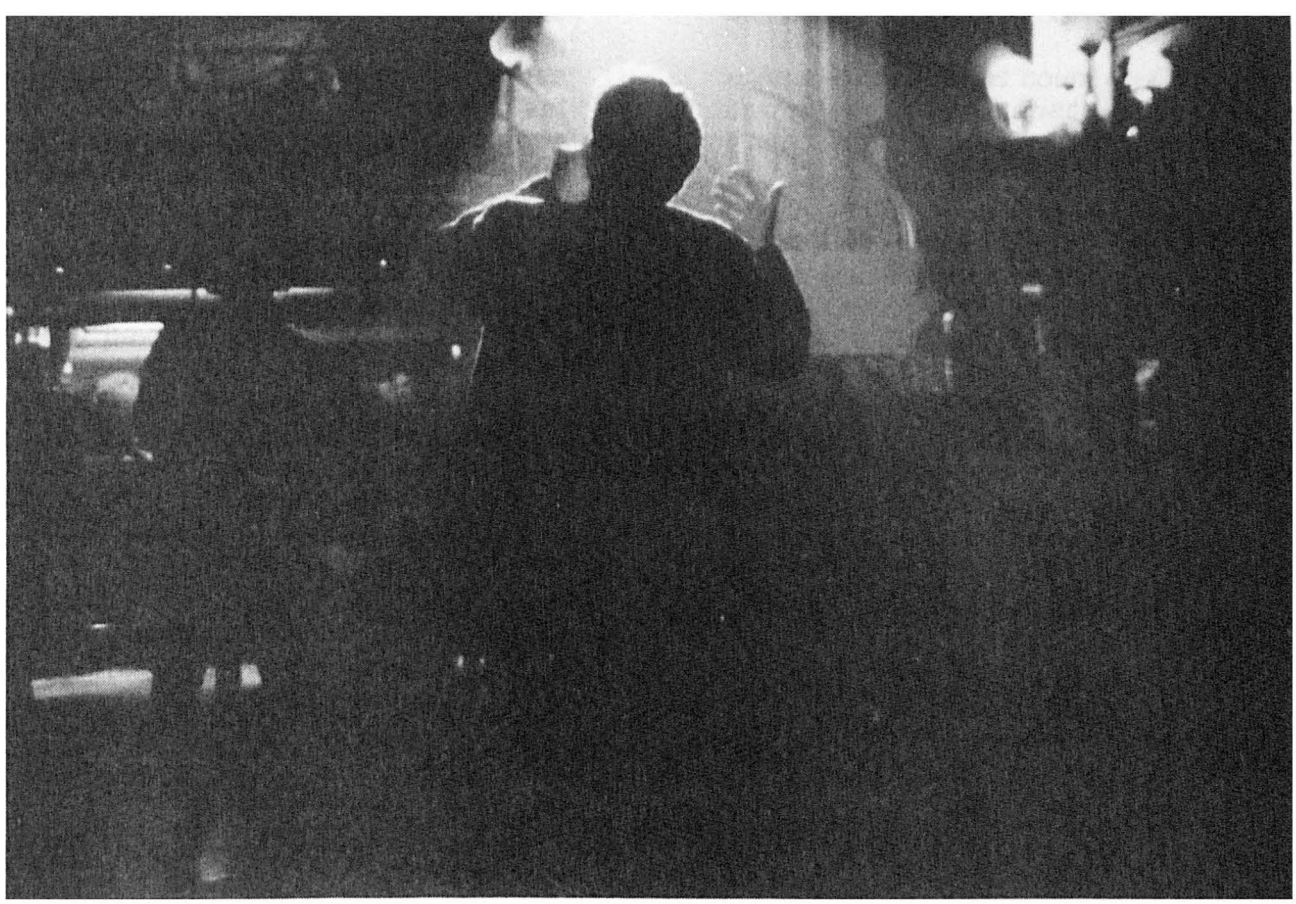
Il semblerait donc que le hasard fasse encore bien les choses, notamment en ce qui concerne le côté chansons dont certaines, signalons-le, furent écrites en commun avec une personne de la famille et mises en musique par un ami.

- "Il chante vraiment bien, les chansons sont jolies"
- "Moi personnellement, j'aime moins les sketches, par contre les chansons..."
- "Il a une très belle voix".
- "Il faudra qu'il choisisse, moi je prendrais les chansons"
- "Il chante bien".

Pour conclure, nous avons demandé à Thierry ce qu'il ressentait à la fin de cette soirée.

- "L'entrée pour moi, c'était un peu dur ; j'étais un peu coincé, j'étais mal ; le public, je dirais, était complice. Je me suis fait plaisir ce soir. Je suis très heureux, j'ai envie d'embrasser tout le monde".

Souhaitons que ce bonheur dure encore de longues années.



INTERVIEW D'ANNIE GIRARDOT

Annie Girardot jouait le 19 novembre au Théâtre Edwige Feuillère à Vesoul *Le Roi se meurt* (1) d'Eugène Ionesco, et donnait une conférence de presse à laquelle *Coulisses* était invité.

Annie Girardot arrive en coup de vent et pour se faire pardonner son retard offre une tournée générale. Le ton est donné, l'atmosphère est plus que cordiale, amicale, elle retrouve là François Tomsu, et Ghislaine Gouby qui avait créé un spectacle en son honneur...
- "Je ne m'en suis pas encore remise, c'est une des choses les plus belles qui me soit arrivé, cette aventure. D'une beauté, telle que je l'ai prise en pleine gueule...".

Tournée et actualité :

- *Vous voyagez beaucoup. Vous avez tourné Rudh en U.R.S.S. Avez-vous le temps de vous intéresser à l'actualité ?*

- Je suis allée pour la première fois en U.R.S.S. il y a 22 ans, à l'époque de Brejnev. J'ai tourné les séquences et me suis dépêchée de rentrer. Alors que cette fois-ci, je suis restée tout le temps du tournage. C'est bon de penser que maintenant les artistes vont pouvoir s'exprimer et diffuser leurs oeuvres librement. Ils n'ont rien à becqueter mais par contre, nous les étrangers, avons tout ce que nous voulons. J'ai vu beaucoup de spectacles. Il y a beaucoup de théâtres et beaucoup de public. Tous les soirs, c'est bourré. C'est fabuleux, une telle envie, un tel espoir. C'est un phénomène extraordinaire qui est arrivé, extraordinaire. Pour une fois, le bien l'emporte sur le mal ! C'est extraordinaire ! C'est quelque chose que n'a pas connu la Chine, et ça c'est dramatique !

Tournée et tourisme.

- *Quels pays aimeriez-vous visiter ?*

- J'aimerais voir tous les pays, mais je n'y vais que pour jouer ou tourner. Je suis allée à Los-Angelès, à New-York, en Yougoslavie, en Bulgarie, à Buenos-Ayres. J'y ai rencontré des gens qui y habitent et qui y vivent, et on n'a plus envie de partir. Je n'avais pas le temps de faire du tourisme, à cause de ma fille et ma mère. Mais, j'ai vu comment ça marchait en Grèce. Les touristes débarquent, ils achètent une carte postale et repartent... Les restaurateurs organisent les circuits, commandent leur viande en gros en hiver, en France, en Hollande, et, enfin, c'est toujours le même repas pour chaque nouveau car.

Fin de tournée

- *Vous êtes en tournée avec Le roi se meurt. Que ferez-vous après ?*

- Je me reposerai. Le théâtre est un boulot où on se décharge totalement. On a ensuite besoin de se retrouver.

La formation et la carrière

- *Vous avez suivi les cours du Centre d'Art dramatique, le métier de comédien s'apprend-il ?*

- Tout peut arriver. Il y a des gens qui arrivent à quarante ans, comme Lino Ventura. Il était catcheur, puis vendeur de chaussures. Pour moi, toute môme, j'ai voulu faire du théâtre et je n'avais pas un rond, j'ai donc suivi les cours du Centre d'Art dramatique, puis ceux du Conservatoire. Mais les jeunes, maintenant, ils peuvent tourner un film comme ça, on en parle, puis les producteurs en prennent un autre...

- *Que pensez-vous du théâtre amateur ?*

- Il y a des tas de gens qui en sont sortis. J'en ai fait moi-même quand j'étais môme. Il y a des tas de jeunes qui montent des "trucs". C'est une école... C'est comme ça qu'est partie la décentralisation.

- Vous avez été engagée par la Comédie Française...

- Je n'ai pas voulu devenir Sociétaire. Je voulais faire du théâtre et pas m'enfermer pendant vingt ans ; ce n'est pas moi qui aurais décidé de ce que je voulais faire. J'aurais voulu rester encore deux ans pour apprendre, mais ce n'était pas possible.

- Que pensez-vous de la tendance actuelle où les enfants de comédiens deviennent des vedettes du jour au lendemain ?

- Ca se comprend. Les acteurs vivent de façon un peu originale par rapport aux autres. Il est normal que les enfants aient envie de faire ce métier. Certains vont réussir, d'autres, non.

- Votre fille joue avec vous ?

- Pour le moment. Elle fait partie de la distribution à la suite de la défection de l'actrice qui jouait Juliette. Elle fait bien. Mais il faut que quelqu'un aime assez son jeu pour lui dire : je te donne cette pièce.

Le métier d'acteur

- L'artiste c'est celui qui a connu des malheurs dans sa vie ?

- Le théâtre aide à vivre. Ivernel vient de perdre sa femme. Et il joue *Le roi se meurt.* Quel espoir peut avoir celui qui reste bouclé toute la journée dans son bureau ou dans son atelier ?

- Vous pensez que la culture est la meilleure antidote ?

- Je ne sais pas, si on dit ça des gens qui se lèvent à cinq heures du matin et qui n'ont pas de quoi bouffer, je ne sais pas si la culture leur dit quelque chose...

-Vous associez-vous aux artistes qui mettent leur talent au service d'une action humanitaire ?

- On me l'a demandé, mais je n'étais pas là à ce moment.

- A la télévision, dans de nombreux films, dans la pièce de Ionesco vous incarnez des femmes fortes. Est-ce ainsi que vous vous ressentez ?

- Pas vraiment. Mais je dois être la seule artiste en France à personnifier des femmes de tous les jours, qui font n'importe quel métier. Je ne suis pas le type à accepter des rôles de femme-potiche-boniche.

- Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène. Préférez-vous être dirigée ou rester libre ?

- Tout dépend. Mais avec Lelouch, Visconti, Cayatte, ils veulent ça.

- Et au théâtre ?

- C'est plus facile, car on est avec le public. Et la pièce se déroule du début jusqu'à la fin. Alors qu'au cinéma on tourne par séquence, un bout de film. De plus il y a beaucoup de gens qui interviennent : tous les techniciens de la lumière, du son, les cameramen. Ce sont eux qui choisissent la séquence, jamais le comédien.

- Comment choisissez-vous vos rôles ?

- Je suis plutôt choisie. Pour *Rudh*, coproduction Blick-in-die-Welt, j'ai reçu un télégramme. Pour *le roi se meurt,* le producteur est venu à la maison.

Le roi se meurt

- Vous avez joué la pièce aux Bouffes du Nord, puis en Italie, en Belgique, dans le nord de la France. Ces tournées doivent être éreintantes.

- Les conditions sont pénibles, car nous n'avons jamais travaillé sur le plateau et

avons répété n'importe où dans les couloirs, dans les cafés. Nous n'avons vu le décor qu'à Bruxelles. Le décorateur avait fait des choses tellement compliquées, que nous risquions de nous "casser la gueule". Finalement j'ai fait supprimer une espèce de bascule. C'est Ivernel lui-même, qui l'a démontée. Le décorateur n'était pas content. De toutes façons, je l'aurais fait moi-même, j'avais apporté ma scie dans mon sac à main. Les costumes prévus ne me plaisaient pas du tout. Je suis donc allée dans les magasins à Bruxelles, où j'ai trouvé ce qui me convenait. "Ils" ont protesté, mais "ils" ont été obligés de me laisser ma robe, que j'aime beaucoup.

- La salle influe-t-elle sur votre interprétation ?

- Les théâtres récents sont comme celui de Vesoul. A l'extérieur, ils apparaissent comme de gros blocs de béton, ce n'est pas beau du tout mais à l'intérieur, il y a une belle salle. Je préfère quand même les théâtres anciens. Je les trouve plus chaleureux. Ils ont quelque chose de magique en soi.

- N'y a-t-il pas une certaine habitude lorsque l'on joue tous les soirs ?

- Non. Il y a toujours le trac. On ne peut jamais se reposer sur ce que l'on a déjà fait. C'est le public qui donne l'allumette.

- Comment abordez-vous cette pièce ?

- Comme toutes les autres. J'arrive et je ne sais rien. Comment puis-je savoir qui est là ? Comment ils sont ? comment je suis moi-même ?
Je joue la Reine Marguerite. C'est la première reine. Le Roi doit mourir, mais il ne veut pas l'admettre. Elle le sait et le lui dit. C'est en quelque sorte une "programmeuse". Je l'aide à passer de l'autre côté. J'aime bien cette pièce, car c'est une pièce sur la mort. Cet homme se rappelle alors des choses un peu bêtes.

- Comment envisagez-vous l'interprétation ?

- Très bouffonne.

- Comment ressentez-vous la pièce ?

- C'est difficile à définir. Il s'agit de la mort, de l'accompagnement à la mort, et paradoxalement, j'ai parfois l'impression qu'on est immortel, qu'on ne s'arrêtera pas là.

L'artiste

- C'est quoi, pour vous, une artiste ?

- C'est quelqu'un qui a dans la tête quelque chose qu'il poursuit, qu'il cherche à concrétiser. Il ne pense pas à un avancement. L'avancée, c'est se parfaire soi-même, se donner aux autres. C'est avoir envie d'écouter, de voir des choses et des gens tout en restant en dehors des rouages. C'est un moyen d'être libre.

(1) Mise en scène de René Dupuy, Décor et costumes de André Acquart, Musique de P.A. Passy Poulay. Production de Jean-Claude Brialy et le Théâtre des Bouffes du Nord. Distribution : Daniel Ivernel, Annie Girardot, Anne Seiler, René Dupuy, Giulia Salvatori, Jean Saudray.

photo Sylvain Lambert

Entretien avec Philippe Vialèles

Représenté au Nouveau Théâtre dans le cadre de la célébration du Bicentenaire, *Le Captif,* dont le personnage principal est Louis XVI, n'est pas une pièce de commande d'inspiration conjoncturelle. Elle se situe dans le prolongement d'un travail que Ph. Vialèles mène depuis plus de cinq ans sur le théâtre symbolique, le théâtre du mythe et de la quête du Graal autour de la figure centrale du roi. "L'image royale parcourt le théâtre depuis les Grecs jusqu'à Ionesco, d'*Oedipe Roi au Roi se meurt ;* mais, précise l'auteur, *le Captif* n'est ni une pièce royaliste ni une pièce républicaine; c'est avant tout du théâtre".

Captif, Louis XVI l'est bien avant sa fuite à Varennes. Installé aux Tuileries, il donne l'image publique d'un monarque qui gouverne alors que lui-même sait qu'il n'est qu'un roi fantoche. "Juste avant de partir pour Varennes, Louis XVI écrit une lettre où il dit être un fantôme de roi, une image. Il part pour sortir du mensonge : s'il est arrêté, alors la preuve sera faite aux yeux de tous qu'il était captif. Si vous arrêtez quelqu'un, c'est qu'il n'a pas le droit de sortir, qu'il est prisonnier".

Sur la scène, des cercles, des figures rondes représentent l'enfermement, la prison, symbolisent les roues du temps, le temps qui tourne, les anneaux du Styx, fleuve des Morts. A la fin de la pièce, le cercle se métamorphose pour devenir roue avec un coeur central. Le coeur, pour Ph. Vialèles, est celui d'un corps, le corps de l'humanité. L'auteur donne en effet une interprétation très personnelle, quasi mystique, du personnage royal qui, par compassion, accepte de vivre la souffrance du peuple. "Le drame royal, c'est la compassion, c'est-à-dire vivre ce que vit celui qui est en face. Le roi manifeste en lui toute la misère du peuple. Il est roi dans la mesure où il est le serviteur, où il va manifester en lui ce qui se passe dans le monde ; si quelque chose est cassé dans le monde, alors lui aussi va être cassé : c'est ça le grand mystère royal".

Dans la pièce, le roi essaie de jouer le Roi avec un grand R. "Il ne s'identifie jamais au Roi, il l'incarne". Incarner n'est pas s'identifier. On rejoint là le problème de l'acteur et du personnage. La mort de Louis XVI marque pour les gardiens la fin de leur fonction. "Gardiens nous ne sommes plus" disent-ils. Leur devenir fait partie du mystère d'après le spectacle. Une pièce se termine, une représentation s'achève et les acteurs disent : "notre rôle est terminé". Que se passe-t-il après ? "C'est là la beauté du théâtre ; on retourne à la nuit, la nuit du réel, à notre réel peut-être". La fin du *Captif* est d'une grande ambiguïté tragique. "Les gardiens comprennent que le

roi n'est pas séparé d'eux, qu'au contraire il fait partie d'eux-mêmes". Les acteurs et le roi sont ensemble sur une pierre où ils vivent ensemble le drame de l'incarnation."La tragédie est toujours ambiguë car les personnages vivent le même drame". Pour Ph. Vialèles, c'est le discours politique qui, différenciant, classant les Bons et les Méchants, est séparateur.

Au théâtre, séparer les corps, les êtres n'est qu'un leurre : les acteurs jouent le même drame. "La séparation est une illusion ; la poésie relie".

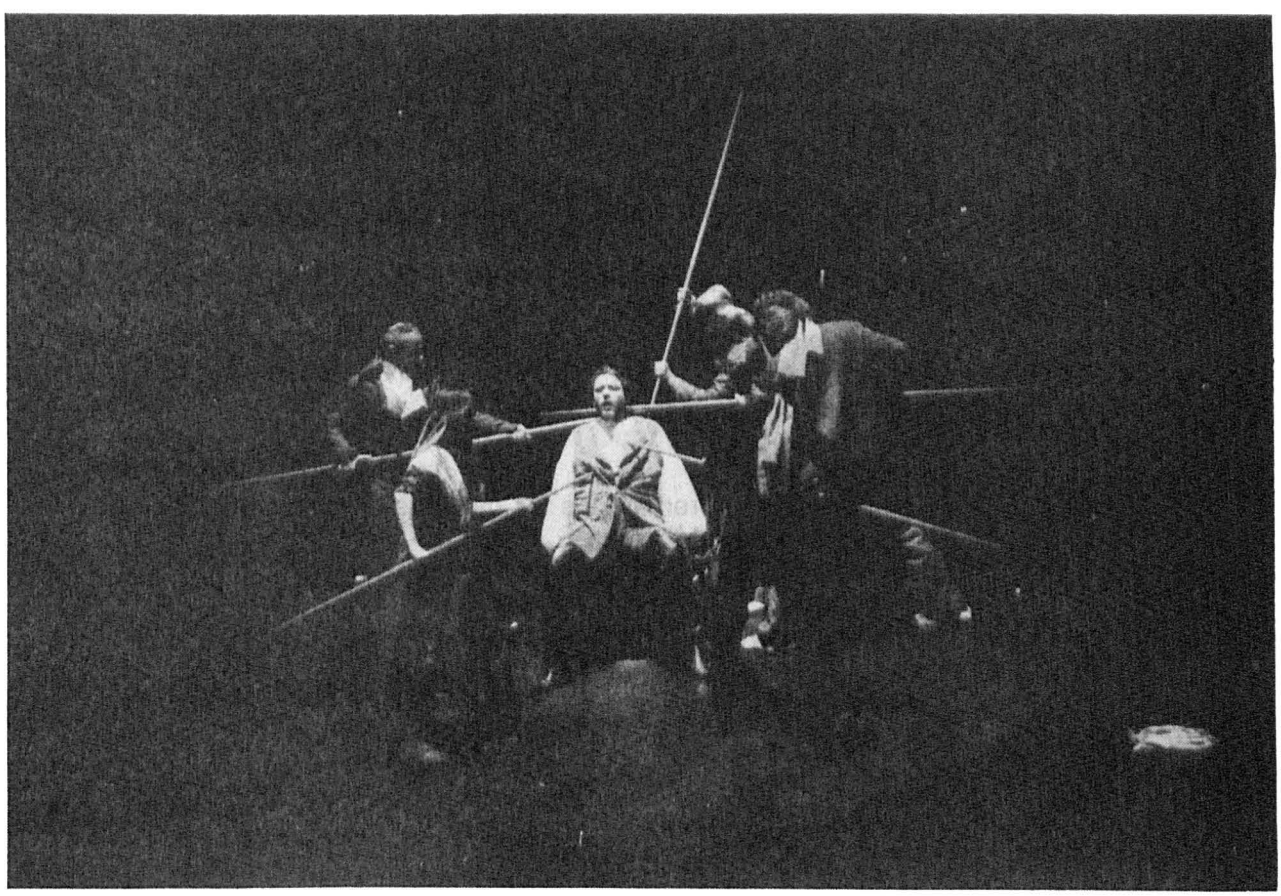
Après la pièce : impressions

J'ai été agréablement surpris par rapport à ce que j'avais vu l'année dernière ; c'est beaucoup mieux.

C'est un spectacle très poignant, très poétique, avec un texte profond. Les comédiens sont bons. Par contre, j'ai trouvé le public exécrable ; il y avait comme une auto-censure chez les gens qui se défendaient contre des émotions profondes : du rire à la place de l'émotion.

La première fois, j'ai été un peu déçu. J'ai pris le spectacle en pleine figure, très tortueux, difficile à comprendre mais en même temps posant des questions. Ce soir, deuxième lecture, les interrogations ont mûri. C'est un spectacle d'une grande beauté.

PROPOS de l'auteur qui avoue ne pas très bien comprendre le qualificatif *hermétique* appliqué à sa pièce : "C'est hermétique parce qu'il est question de clef ? de prison ? Mais la clef qui ferme ouvre aussi".



LE CAPTIF

de Philippe VIALELES

(extraits inédits)

Acte II, scène 1

LOUIS

O silence du monde, désastre immémorial,
Obscurité qui me détruit,
Nuit morcelée qui me sépare de ma tête !
Et je n'ai plus de nom, plus de colère,
Et j'attends dans le noir,
Et vous m'avez vaincu, jeté dans le silence,
Mais quelque chose en moi, mais quelque chose en moi vous répond !
Un autre en moi, un roi en moi qui vous répond,
Qui répond de vous !

Acte IV - Scène 6

LOUIS *Recouvrant ses esprits*

A moi. La journée est finie.
Il faut partir.
Mes compagnons, mes petits frères,
C'est moi l'aîné,
C'est moi le père...
O vous les morts,
Les grands et les petits,
Accourez, vous les morts !

Il frappe la pierre du pied

Que mon pied vous réveille,
Qu'il vous fasse sortir,
Comme les rats de la cave !...
Corps démembré,
Tombé, brisé,
Que tous tes membres et tous tes os, sans en oublier un, jouent tous le même Drame,
Car il n'y en a qu'un !

Tambour. Il se lève et brandit son livre.
Les gardiens se réveillent

JACQUES Quand vient-il ?
LOUIS Maintenant !

GOST Quand est-ce maintenant ?
LOUIS Il faut attendre, il est ici !
JEANNE Où es-tu ?
GOST Ici, c'est moi !
MARTHE C'est moi !
JACQUES C'est moi !
JEAN C'est moi !
LOUIS Ici, c'est Nous ! Je suis l'Unique et je suis Tous !
GOST Nous ?
LOUIS Nous ne sommes que des traces,
Des empreintes sur le sable,
Les lettres du mot obscur,
Reliées l'une à l'autre comme les Six Journées de la Semaine Interminable,
Et il manque la dernière !...

Tambour
Mais l'angoisse nous frappe,
Elle brise le vase,
Et nous sommes comme l'eau répandue,
Et mes os se disloquent,
Et mon coeur, mon coeur en moi se fond comme la cire !
Je brûle ! J'ai soif !
Ma langue est sèche comme un tesson d'argile !...
Corps démembré
Sur l'enclume de la terre
Martelé par le Jour !
Terre craquelée, chair dévastée
Que surveillent les oiseaux, là-haut !...

Tambour
Voici le dernier coup,
Le plus brûlant,
Un grand coup dans mon coeur !
O blessure,
Vide,
Trace de l'Esprit !
Car il n'est rien que cette absence,
Que ce vent dans mon coeur,
Cette fenêtre par où passe le Vent !
Grand trou,

Où se plante l'Axe du Monde !
Je le sens,
Là en moi,
Qui se penche,
Et le char est remis sur ses roues !...

Tambour
Je suis l'Anneau d'alliance,
Je renoue le dedans au dehors,
L'Invisible au Visible,
Et la Rose s'épanouit !

Je suis le Grand Passage,
La Traversée de la Mer Rouge, le Flux et le Reflux !
Je reçois et je donne,
Et je suis le Moulin,
Et je relie les Ailes
A la Roue de la Terre,
Changeant l'épi rugueux en farine légère,
L'innombrable farine qui tourbillonne et blanchit le meunier !
Je suis le Moyeu rayonnant,
Et vous êtes les rayons, et vous êtes infinis,
et jaillissants dans tous les sens !
Egalité !
Tous égaux dans mon coeur parce que tous infinis !

Tambour
Mon coeur est vide, mon coeur est lourd,
Et il tombe et il roule,
Mon corps est vide comme un tambour !

Tam-Tam,
Conque de peau tendue,
O médiateur, transformateur,
Frappé par les doigts du Batteur, là-haut,
Et tu résonnes en bas !
Mon corps est lourd, mon corps frappé !
Palombe foudroyée, je tombe comme un plomb,
Mais un fil me retient,
Je mesure l'abîme.

Tambour, Jean sort

Tendu,
Ecartelé,
Ma tête tu t'en vas,
Ma tête détachée
Par les doigts délicieux des divines musiciennes,
Et tu flottes sur la mer
Et tu poursuis ton chant!...
Et tu danses sur la houle
Tu roules dans ton panier !...

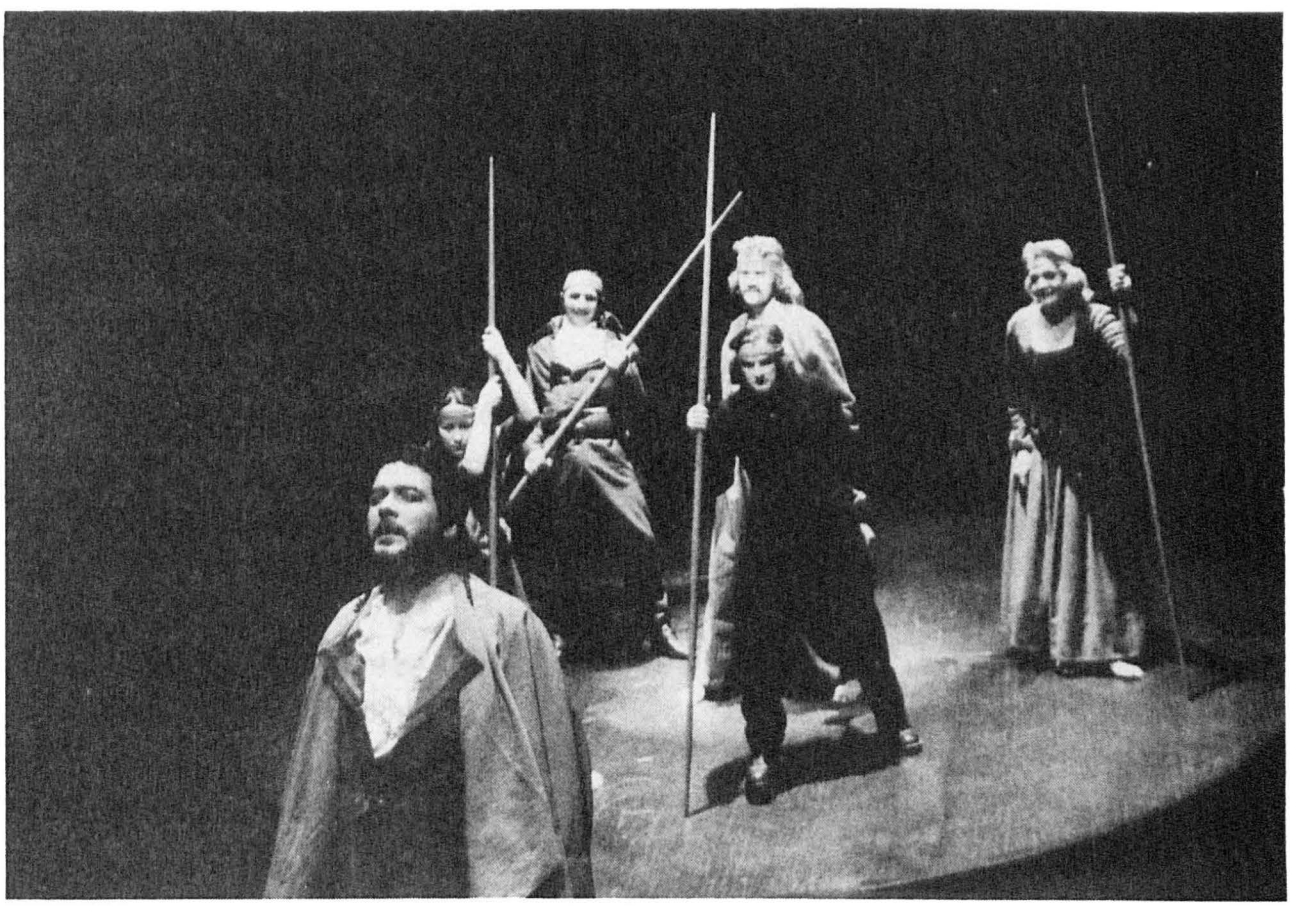
Berceau, barque funèbre,
Emporte le soleil,
Le roi qui meurt, emporte-le,
Barque funèbre, radeau funèbre,
Embrasement sur la mer !...
Tu t'éloignes, tu t'éloignes,

O ma tête séparée,
Et les femmes sur la rive te regardent et agitent leurs mains,

Et tu chantes sur la mer :
"Je ne suis qu'une bouche
Qui expire l'Esprit,

Le souffle silencieux plus fort que la parole !
La Bouche,
L'Orifice,
Le Gouffre d'où surgissent les vents...

Louis se tait et il s'immobilise, les yeux fermés, la tête penchée sur son épaule.



ITINERAIRE D'UN JEUNE AUTEUR : FRAGMENTS

NOM : LAGARCE
PRENOM : JEAN-LUC

ANNEE DE NAISSANCE : 1957

ETUDES UNIVERSITAIRES : Maîtrise de philosophie : "Théâtre et pouvoir en Occident" - 1981

FORMATION : Conservatoire Régional de Besançon
Elève de Jacques Fornier, Centre de Rencontres

PROFESSION : Auteur - Metteur en scène - Adaptateur

SIGNE DE DISTINCTION : Boursier du Centre National des Lettres : 1983 - 1988-89.

Je n'ai jamais écrit que du théâtre. Il y a des gens qui viennent au théâtre après avoir écrit autre chose, des romans, de la poésie, même s'ils n'ont pas été publiés. Moi, je n'ai rien écrit d'autre...
J'ai écrit ma première pièce à dix-huit ans et elle a été enregistrée presque tout de suite à France-Culture. C'était paraît-il très novateur par rapport à ce que le comité de lecture recevait. Je pense que ce n'était pas très novateur mais je devais tellement peu savoir comment s'écrivait une pièce de théâtre qu'on a pensé que j'avais inventé quelque chose. En fait, à l'époque, je n'avais aucun projet littéraire. Je voulais être comédien comme quatre-vingts pour cent des adolescents à un moment ou à un autre.

J'étais en fac, je faisais des études ; parallèlement j'allais au Conservatoire. Avec quelques copains, on a décidé de former une troupe amateur mais je n'avais pas l'idée de devenir professionnel un jour.

Le gros problème des groupes amateurs, c'est le répertoire parce que soit vous n'êtes jamais le nombre qu'il faut par rapport à une pièce existante, ou alors si le nombre y est, vous ne correspondez pas au rôle. Comme j'avais griffonné des choses, on a pensé que le mieux était d'écrire une pièce pour nous, du sur mesure. L'écriture théâtrale, c'est venu un peu comme ça, très simplement.

Ma première pièce a été enregistrée puis éditée. Quand on a dix-huit ans et qu'on est publié, on croit que ça va durer toute la vie. C'est vrai, j'ai eu un parcours très confidentiel au départ mais c'était France-Culture et j'étais inscrit dans un métier.

J'étais dans une toute petite maison d'édition - j'y suis toujours d'ailleurs - qui travaillait également dans la production

de théâtre radiophonique, ce qui fait que toutes les pièces que j'ai mises en scène ont été enregistrées à la radio.
J'ai écrit une pièce qui a été sélectionnée par le comité de lecture de la Comédie Française pour le petit Odéon qui est une toute petite salle où l'on produit des oeuvres d'auteurs contemporains. Ca s'est très bien passé... Après, j'ai enchaîné un certain nombre de spectacles sur des textes que j'ai écrits ou que j'avais envie de monter... J'ai fait un texte - *De Saxe*, roman - qui a été une véritable catastrophe... J'ai décidé de ne plus mettre en scène les pièces que j'écrivais...

A PROPOS DE MUSIC-HALL
A bâtons rompus

Le marécage

Music-Hall, c'est une pièce sur les acteurs, une espèce de condensé de tout ce qui ne marche pas dans un théâtre. C'est parti d'une sorte de rogne. Vous savez, il y a une expression que j'emploie toujours quand j'ai l'impression de ne plus rien pouvoir faire, quand ça ne va pas, je dis : "c'est le marécage". *Music-Hall*, c'est un peu ça... des acteurs qui racontent leur malheur en attendant que le public arrive et le public ne vient pas... C'est du bas de gamme.

La chose qui me fait le plus hurler dans un théâtre en tournée, c'est les pompiers. Quand on est acteur, metteur en scène, l'angoisse c'est les pompiers qui sont dans la coulisse, qui parlent, font du bruit, ont un avis. Il n'y a rien de pire. Alors dans la pièce, la comédienne parle des pompiers...

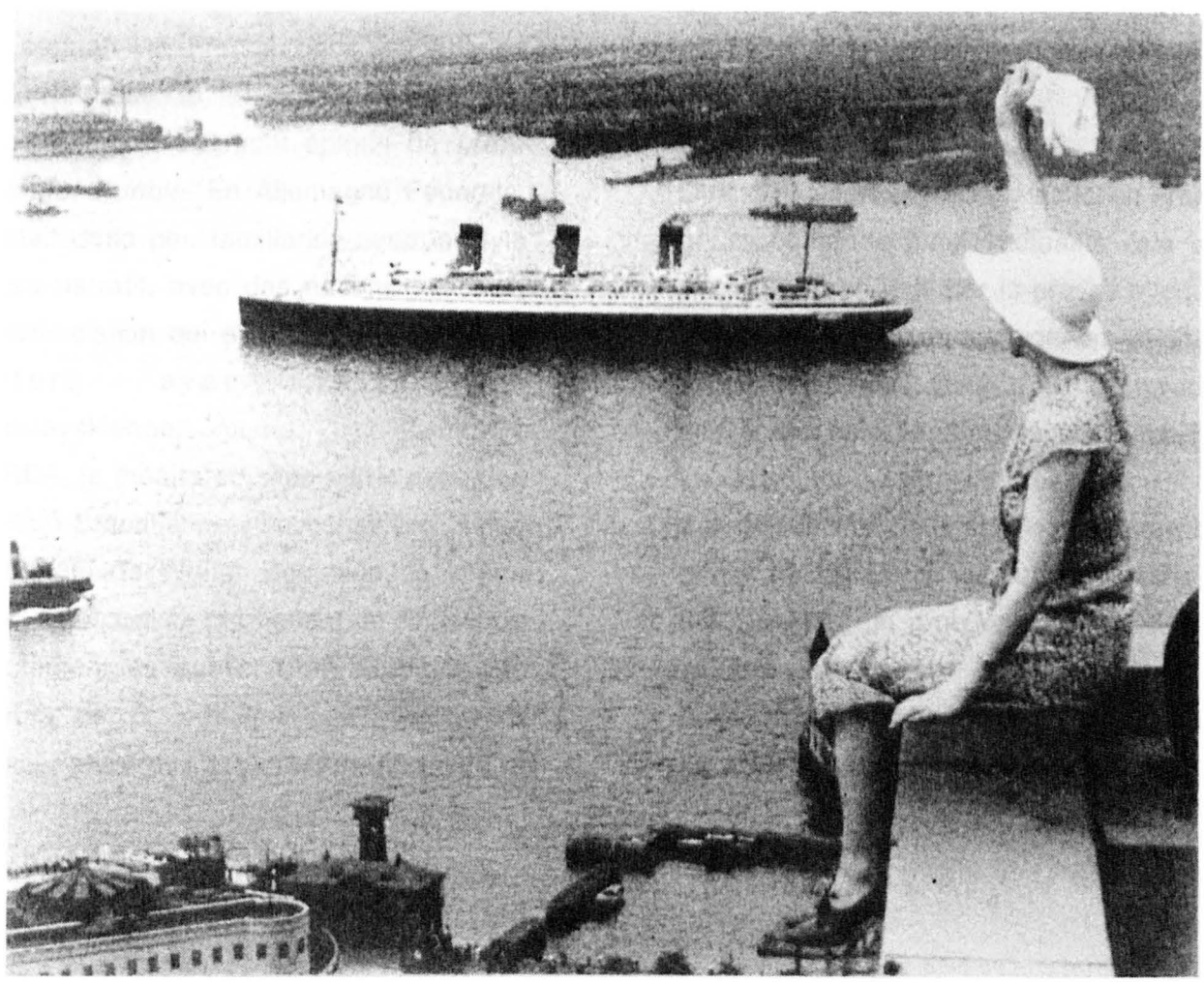
Age et perspective dramatique.

A France-Culture, c'est Judith Magre qui a enregistré le rôle. Elle a fait un enregistrement extrêmement dynamique ; il n'y a pas tous ces blancs qui sont dans le spectacle sur scène. C'est beaucoup plus enlevé, alors c'est drôle. Sur scène, je ne trouve pas que ce soit très drôle. Et le choix d'Hélène Surgère pour interpréter le rôle accentue l'effet de mélancolie. Au départ, le personnage féminin était une actrice d'une trentaine d'années ; l'idée d'une comédienne jeune racontant que rien ne va, ça n'est pas dramatique ; on se dit que ça va s'arranger. Tandis qu'une femme de soixante ans entourée de deux hommes très jeunes qui vont la lâcher, ça raconte une toute autre histoire, l'usure, la fatigue, l'histoire d'une fin. Là, ca fait trente ans que c'est la descente.
Dans le texte, il y avait des indications d'âge. Je ne voulais pas modifier le texte : l'actrice disant : "il y a dix ou quinze ans..." laisse entendre qu'elle est encore jeune alors qu'on voit bien qu'elle ne l'est plus. Mais un jour, en répétition, Hélène Surgère a dit : "il y a vingt ou trente ans..." comme ça spontanément et on a gardé la modification.

La robe d'Hélène Surgère ou l'enfer d'un directeur de théâtre

Il faut quelqu'un pour accrocher la robe depuis le bas du dos et l'enlever à la fin du spectacle. On pourrait croire que ça prend cinq minutes ; ça prend exactement trois heures. Hélène Surgère s'habille une heure avant d'entrer en scène, se déshabille à sa sortie de scène et, entre temps, la personne chargée de l'agrafage attend. Vous avez tous les jours dans le théâtre quelqu'un qui s'appelle une habilleuse et que vous payez non pas cinq minutes mais trois heures, ce qui est normal. Tout travail mérite salaire comme dit mon père. L'habilleuse, elle coûte huit mille francs par mois. Ca fait trois jours qu'on parle de cette habilleuse et il faut la trouver... Diriger un théâtre, c'est un enfer ; il y a mille choses à régler par jour. Aujour -d'hui, c'est l'habilleuse...

L'affiche de Music-Hall



REGARDS SUR HAMLET

Jean Jourdheuil, metteur en scène et dramaturge, a donné le 8 décembre 1989 une conférence sur le théâtre allemand contemporain. On rappellera que Jourdheuil a travaillé à la Schaubühne de Berlin avec Peter Stein, a traduit Brecht, Büchner, Kleist et Müller qu'il a contribué à faire connaître en France. *Coulisses* présente des extraits de cette conférence notamment sur le thème de Hamlet où sont mises en parallèle les interprétations de P. Chéreau et H. Müller.

Sur la tradition théâtrale à l'Est et à l'Ouest :

Peter Stein représente la tradition de l'Ouest où un metteur en scène travaille l'acteur au corps, lui demande d'être totalement capable d'incarner le personnage dans une optique stanislavskienne. Il faut se rappeler qu'en RFA le théâtre de Brecht - frappé d'une espèce d'ostracisme- était peu joué alors que paradoxalement le théâtre allemand que l'on connaît en France dans les années soixante est le théâtre de Brecht, principalement le Brecht épique de *Mère Courage, Puntila.* En Allemagne Fédérale, on était donc peu familiarisé avec le style de jeu narratif, avec des notions telle que la distanciation qui précisément marque la rupture avec l'inspiration stanislavskienne.

En RDA, le théâtre se situe plutôt dans une tradition brechtienne. On considère, selon la formule de Walter Benjamin, la scène comme un podium permettant de s'adresser directement au public. Contrairement aux acteurs de l'Ouest qui jouent sur eux-mêmes, entre eux et regardent rarement la salle, les acteurs de l'Est ont une scène qui les met dans une situation où ils peuvent s'adresser aux spectateurs avec quelquefois une certaine brutalité. Cette relation avec le public provient du fait que le théâtre en RDA a une fonction totalement différente de celle qui prévaut en RFA. Le théâtre à l'Est remplit une fonction sociale, assure le rôle d'espace public que la presse, conventionnelle, ne joue plus alors qu'à l'Ouest, le théâtre, cérémonie bourgeoise, est davantage une célébration culturelle.

Histoire de spectre :

Quand P. Chéreau monte *Hamlet* en France, on se demande quelle actualité cela peut avoir. Si on en juge par la presse évoquant le spectacle donné en Avignon, on est amené à penser que l'actualité, c'est le cheval, le cheval noir dont il a été beaucoup question. La chose est même allée très loin puisqu'on a eu le sentiment que seul le cheval avait du génie. Ce fait est révélateur : le spectre est dans *Hamlet* un problème clef, auquel est lié le cheval.

A l'époque où Shakespeare écrit, le spectre est au fond un problème de catholiques. Les

protestants ne croient pas aux spectres. Lorsqu'on dit à Hamlet qu'il y a un spectre - il revient alors de Wittenberg, la ville de Luther -, celui-ci dit que cela mérite un peu de prudence car, qui sait, peut-être ce spectre est-il démoniaque, peut-être est-ce une apparition du diable ! Ce rapport au spectre permet le fonctionnement de la pièce. Or, qui croit encore aux spectres aujourd'hui ? On est en présence d'une figure théâtrale totalement dévaluée. Chéreau a donc été obligé de doper cette figure et le moyen qu'il utilise est le cheval ; il place le père sur un cheval et cela donne au spectre quelque chose d'imprévisible. Effectivement, le cheval tremble, bouge, tape du pied devant le spectre réintroduisant dans la pièce une sorte d'irrationnalité.

Pour H. Müller, le spectre est ce qui a été tué. En Allemagne, qu'est-ce qui a été tué ? Les victimes ne manquent pas, celles du nazisme, du stalinisme. On a alors de quoi aborder la figure du spectre avec un autre background historique. De plus, il faut se souvenir de la tradition allemande de *Hamlet*. On peut dire que, grâce à *Hamlet*, Shakespeare est devenu le troisième classique allemand. Goethe, Schiller, Shakespeare constituent le trio classique, ce qui explique sans doute que Büchner et Kleist ne soient pas autre chose dans la culture allemande que des auteurs marginaux, Shakespeare occupant la place.

Hamlet et Freud :

Chéreau tient sur Hamlet un discours extrêmement personnel soit existentiel soit psychanalytique. On est dans une situation où le seul discours critique possible actuellement en France est le discours psychanalytique. On a donc une interprétation très personnelle qui fonctionne à l'identification, Chéreau disant : "la solitude d'Hamlet, je la comprends bien et j'ai de bonnes raisons pour bien la comprendre". Chéreau a effectivement de bonnes raisons passibles d'un commentaire analytique : son père meurt alors qu'il monte *Hamlet* tout comme le père de Shakespeare était mort peu avant l'écriture de la pièce. *Hamlet* est de ce point de vue une pièce placée sous le signe du deuil.

Dans un texte de 1977 intitulé *Album de famille*, H. Müller congédie d'emblée l'interprétation freudienne ainsi que toute approche structuraliste. Hamlet commence par coucher avec sa mère, ce qui casse la perspective freudienne. La pièce de Shakespeare est en effet construite sur le fait que Hamlet ne peut pas tuer Claudius puisque Claudius fait ce que lui, Hamlet, voudrait bien faire mais ne peut pas faire : c'est en quoi il est oedipien. L'important dans un traitement de Hamlet comme celui de Müller est que le dramaturge détruit sans vergogne le mythe de Hamlet en tant que mythe allemand en même temps qu'il fait jouer la pièce sur un rythme soutenu,

à toute vitesse. Müller rétablit ainsi ce qui manque la plupart du temps aux mises en scène françaises où on n'arrive pas à prendre cela comme un jeu. Shakespeare prenait sa pièce comme un jeu et autre chose passait que le jeu alors qu'en France, on monte le tout d'une manière uniformément solennelle. La dimension du jeu disparaît et avec elle le tragique qui est l'essence même de la pièce.

La tragédie de la vengeance :

Quand Shakespeare traite sa pièce, on est en 1600-1603, époque de la fin du règne d'Elizabeth où se pose avec acuité la question de la succession. Shakespeare est partisan de Jacques Ier d'Ecosse, fils de Marie Stuart exécutée sur ordre d'Elizabeth. Mais Jacques Ier est aussi fils d'une femme qui s'est remariée avec l'assassin de son mari, et ce deux mois à peine après le drame. Jacques Ier est l'héritier présomptif du trône. Si l'on songe au fait que parler de l'éventuelle complicité de la reine dans le meurtre de son mari, c'est commettre un crime de lèse-majesté à brève échéance et que d'autre part ne pas y faire allusion alors que tout le monde dans l'Angleterre puritaine considère que Marie Stuart est complice, c'est participer à cette complicité, on a le problème tel qu'il se pose à Shakespeare et à Hamlet. Le spectre intervient à plusieurs reprises sur ce problème, à la fois pour relancer la vengeance et toujours pour détourner la vengeance de la reine, disant en quelque sorte : "venge-moi mais ne t'en prends pas à ta mère". Il y a dans la pièce une espèce de tabou de la reine. A partir de la tragédie de la vengeance, Shakespeare fait intervenir un formidable problème politique de l'époque. L'indécision d'Hamlet est la nécessaire indécision de Jacques Ier, roi en situation de clivage, paralysé, avec quelque chose d'un peu schizophrène (1).

Oeuvres de Heiner Müller - publiées en France :

Hamlet - Machine - 1982 - Minuit
La Mission - 1982 - Minuit
La Comédie des femmes - 1984 - Edilig
Philoctète - 1985 - Avant-Scène
La Bataille - 1988 - Minuit

---

1 - Jourdheuil précise qu'il s'agit là d'une analyse inspirée d'H. Müller qui la doit lui-même au juriste Carl Schmitt.

LE SATYRE

"Je suis le meilleur auteur dramatique vivant, il n'y a aucun doute là-dessus. N'importe quel écolier vous le dira". C'est en ces termes que s'exprime Heiner Müller au sujet de Heiner Müller (*Il faut que les poètes soient bêtes* , un entretien avec l'écrivain H. Müller, in Die Zeit n° 34, 14-8 1987). Quant à savoir si cela est exact, on peut en discuter. On ne sait même plus s'il parle sérieusement en le disant, car il est rare qu'il pense sérieusement tout ce qu'il raconte dans d'innombrables interviews : "Aujourd'hui je peux dire cela et demain le contraire... J'ai du mal à me prendre au sérieux. Je suis toujours plein d'admiration, à la télévision, pour les auteurs à qui l'on pose des questions sur leur oeuvre et qui sont capables de dire avec le plus grand sérieux ce qu'ils ont écrit et pourquoi et pour quelle raison. Il m'est impossible, en tant que personne, de prendre au sérieux l'auteur que je suis et c'est pourquoi il m'arrive dans des interviews de dire les pires bêtises et peut-être, aussi, quelque chose d'important".
En tout cas, il y a une chose que l'on sait : Heiner Müller est avant Thomas Bernhard et Botho Strauss l'auteur dramatique de langue allemande le plus joué de nos jours ; à l'âge de soixante ans, c'est déjà un auteur classique. Cela n'a pas toujours été ainsi. Pendant douze ans, en RDA, ses pièces n'eurent pas le droit d'être montées et à l'Ouest aussi, il fallut attendre les années soixante-dix pour qu'un large public commence à s'y intéresser. Pour les uns, Müller était suspect parce qu'il abordait les problèmes du socialisme eux-mêmes, pour les autres parce qu'il montrait ces problèmes sans leur apporter de solution, parce qu'il n'avait pas envie d'édulcorer l'image effrayante du socialisme édicté par l'Etat au moyen d'une perspective optimiste de l'Histoire.

Comme tous les auteurs dramatiques importants de son époque, Müller a été à l'école de Brecht et comme tous les auteurs dramatiques importants, il a rompu avec ses paradigmes au moment où Brecht se montre trop confiant dans la dialectique de l'Histoire : "J'ignore qui est bon et qui est mauvais et la seule chose qui me dérange, par exemple chez Brecht, c'est qu'il porte des jugements de valeur sur ses personnages. La supériorité de Shakespeare est qu'il ne porte pas, lui, de jugements de valeur. Chaque personnage a sa légitimité. Aucun d'eux n'est bon ou mauvais et je crois que chez moi non plus aucun personnage n'est bon ou mauvais".

Les pièces de Müller passent pour être cruelles, pessimistes et incompréhensibles. Pour lui, il s'agit là d'un malentendu. Dans son esprit, la réalité est de toute façon plus cruelle que le théâtre et le théâtre doit toujours être incompréhensible s'il veut avoir une fonction. Finalement le théâtre, selon Müller, est totalement dépourvu d'intérêt s'il confirme ce que l'on sait déjà. Il n'a pas pour mission de rapprocher les pièces du public mais de les lui rendre étrangères, de les écarter de lui : c'est la raison pour laquelle il aime travailler avec des metteurs en scène comme Robert Wilson dont la tradition théâtrale est totalement différente de la sienne mais qui accusent l'étrangeté de ses pièces au lieu de les gommer.

Heiner Müller, né en 1929 dans un village saxon, est issu d'une famille d'ouvriers. Le père parvient à devenir un petit employé. Fonctionnaire du parti Social-démocrate, il fait à l'époque nazie un bref séjour en camp de concentration. Pour le fils, c'est une enfance difficile : le lycée puis le travail obligatoire, le Volkssturm (1), la captivité en zone américaine. Une fois libéré, le bachot puis un travail de secrétaire, un emploi dans une bibliothèque, tout cela avec la ferme intention de devenir écrivain. A partir de 1950 il écrit des poèmes, de petits textes en prose et surtout des fragments dramatiques qui seront plus tard le point de départ de ses grandes pièces. Le père de

Müller devient maire dans la zone d'occupation soviétique. Au moment où la RDA à ses débuts est soumise au régime stalinien, il est menacé, lui aussi, de faire de la prison sous le nouveau régime et il passe à l'Ouest. Le fils reste. La RDA représentait à cette époque, pour les meilleurs écrivains allemands, malgré tout, un espoir.

Son premier succès, Müller le remporte avec *Der Lohndrücker (Le Briseur de salaire).* La pièce, écrite en 1956, figure à l'époque dans les manuels scolaires : elle met en scène le héros socialiste. Dans la nouvelle mise en scène que Müller lui-même en donne en 1988 et que l'on a pu voir en France également, apparaît l'autre face du héros socialiste : le nouvel état naît avec les hommes du passé, avec des arrivistes et des dénonciateurs.

En septembre 1961, quelques semaines après la construction du mur, un théâtre universitaire de Berlin-Est monte pour la première fois la pièce de Müller *Die Umsiedlerin (L'Emigrante).* Elle montre la collectivisation de l'agriculture en RDA : un combat à mort, un combat lourd de contradictions. Elle montre ce qui ne devait pas être montré. Après la Première, c'est l'interdiction, l'exclusion de l'association des écrivains. Au cours des années suivantes, les pièces du contre-révolutionnaire, de l'ennemi de l'Etat, sont tabous pour les scènes de RDA.

Par la suite, Müller écrit des pièces importantes, nées de la productivité qu'engendre un isolement durement acquis, des pièces sur le thème de l'Allemagne : *Germania Tod in Berlin (Germania Mort à Berlin), Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei (Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing).* Les pièces consacrées à l'Antiquité : *Prometheus (Prométhée), Philoktet (Philoctète), Ödipuskommentar (Oedipe-commentaire), Der Horatier (Horace)* font apparaître comment les archaïques relations de violence se prolongent dans les temps modernes, dans le socialisme. Les adaptations de *Ciment* de Gladkow et des *Liaisons dangereuses* de Laclos (*Quartett*) montrent la violence qui règne dans les relations entre les sexes. *Mauser* reprend la tradition de la pièce didactique brechtienne pour signifier du même coup qu'elle est révolue.

Quand il écrit son adaptation de Hamlet (*Hamlet-Machine*) qui voit le jour à la fin des années soixante-dix, à une époque où la dialectique de l'Histoire semble être arrivée au point mort, Müller est déjà un auteur de réputation mondiale. Mais à côté de cela, son regard se porte sur le Tiers Monde d'où sont ponctionnées les richesses qui rendent possibles des personnages comme celui de Hamlet.

La dernière grande oeuvre de Müller, qui se compose de cinq parties relativement indépendantes, s'appelle *Wolokolamsker Chaussee (La Chaussée de Wolokolamsk).* Elle a été (superbement) montée dans son intégralité en France, pour la première fois, avec comme titre *La Route des chars.* Müller suit les traces des blindés depuis la bataille pour la défense de Moscou en 1941 jusqu'à leur entrée à Prague en 1968. Il montre comment le socialisme encerclé adopte, pour le vaincre, les méthodes de l'ennemi. Le socialisme remporte la victoire mais ce n'est pas le socialisme qui triomphe, c'est son propre ennemi.

Les événements récents en RDA ont apporté la preuve que la vision notoirement pessimiste que Müller a du socialisme a été largement dépassée par la réalité. Mais ce serait une erreur de croire que Müller, contrairement à la majorité de ses compatriotes, soit devenu un partisan du système de l'Allemagne de l'Ouest : "Il y a là quelque chose qui ressemble à une

couverture bien chaude pour rhumatisants et qui recouvre l'Histoire. Et les autres ont froid. Mais la couverture suffit à donner aux gens le sentiment que tout va bien et que tout doit rester comme ça. C'est pourquoi il est si ennuyeux de vivre en République Fédérale. Je n'arrive pas à m'imaginer que je pourrais le faire, je m'ennuierais à mourir. Je vais vous raconter une anecdote : il y a trois ans, j'étais pour la première fois en Haute Bavière au bord du lac Chilmsee. C'était épouvantable car il n'y avait là que des cartes postales. Chaque maison était une carte postale et les Alpes elles-mêmes étaient impeccables. De temps à autre, quelques arbres morts. Ca fait plaisir de voir quelque chose de foutu. Alors on finit par ne plus s'imaginer ou désirer autre chose qu'une catastrophe.

Ca ne peut plus continuer comme ça. C'est tellement propre, tellement achevé, tellement saturé. Alors il se produit quelque chose qui ressemble à un immense besoin de violence et de catastrophe. C'est ce qui explique l'envie qui vous prend que ça soit foutu, l'envie qu'il y ait comme une éruption. Quand quelque chose est foutu, il y a peut-être une chance pour que quelque chose de neuf arrive" (2).

Karl-Heinz Götze
traduit de l'allemand par Gérard Jugan
(3)

_____

(1) Il s'agit d'unités de combat, constituées de soldats entre seize et soixante ans, dépourvus de formation militaire, créées par Hitler en 1944 pour pallier le manque de combattants.

(2) Toutes les citations sont extraites d'interviews que Heiner Müller a accordées à l'auteur.

(3) K.H. Götze et G. Jugan sont professeurs d'allemand à l'UFR de Lettres. K.H. Götze a réalisé un film sur H. Müller, film qui sera présenté prochainement à l'UFR de Lettres, rue Mégevand.

LE THEATRE UNIVERSITAIRE DE FRANCHE-COMTE

Créé en octobre 1986, le T.U.F.C. renoue avec une tradition. Association loi 1901, "il se donne pour but une rencontre entre tous les usagers de l'Université de Franche-Comté, étudiants, salariés, auditeurs de l'Université Ouverte, autour de la pratique théâtrale, de manière à créer un pôle d'attraction culturelle au sein de l'Université comme à l'extérieur." (Article I des statuts). La formation théâtrale et la mise en scène sont assurés par un comédien-animateur professionnel, Joseph Melcore, l'administration et la programmation par Lucile Garbagnati. Si le T.U.F.C. participe à l'enseignement en assurant une partie de la formation pratique dans les modules d'enseignement portant sur le théâtre, son activité essentielle n'a rien à voir avec les examens.

Il propose à ses membres différentes activités : Initiation à la pratique théâtrale, production et diffusion de pièces, stages avec des professionnels, conférences, organisation des manifestations, publication, de manière à ce que soient perçus les différents enjeux de toute représentation.

Il s'efforce avec le concours de l'Université Ouverte de développer l'art d'être un spectateur par un cycle de conférences *Littérature et représentation* sur les spectacles programmés à Beasnçon et en s'aventurant dans la publication de cette revue *Coulisses.*

Depuis sa fondation le T.U.F.C. a créé : *Le Laboratoire,* création collective sur Pasteur et la recherche scientifique, *Essence* sur l'automobile, *Actes,* montage sur l'amour (Juin 87) ; *Trajectoires* (Juin 1988) et *Voix* (Juin 1989) sur la Révolution qui ont obtenu le label de la Mission du Bicentenaire, *Mystère bouffe* de Dario Fo (Juin 1989), *La mirifique histoire de Blanc Bec ou l'histoire de la formation continue* (Décembre 1989).

Il a organisé un Colloque en 1988 *Théâtre et révolution,* également "labellisé" et en a publié les *Actes.*

PROGRAMME D'ACTIVITE

PRATIQUE THEATRALE : -

- Expression : Approche des techniques du comédien sans but de représentation : 1er trimestre.
- Production : *Electre 90,* Juin 1990 sur le campus de la Bouloie dans le cadre de Besançon Ville Ouverte aux Jeunes.
- Diffusion : Reprise de *Mystère Bouffe* de Dario Fo à Pontarlier, Besançon, Liège, Québec.
- Stages avec des professionnels.
- Relations avec l'entreprise : Stage à la demande des entreprises. Création de spectacles sur l'entreprise : *Histoire de la formation continue,* commande de l'I.U.F.C. déc. 89.
- Relations internationales : Participation aux Rencontres Internationales de Théâtre Universitaire de Liège : Mars 90.

Programme d'échanges avec le Théâtre du Funambule de Hull(Outaouais, Québec) dans le cadre du programme *Production* de l'Office Franco-Québecois pour la Jeunesse.

DIFFUSION DE LA CULTURE THEATRALE

- Cycle - *Littérature et représentation* dans le cadre de l'Université Ouverte.

PUBLICATION

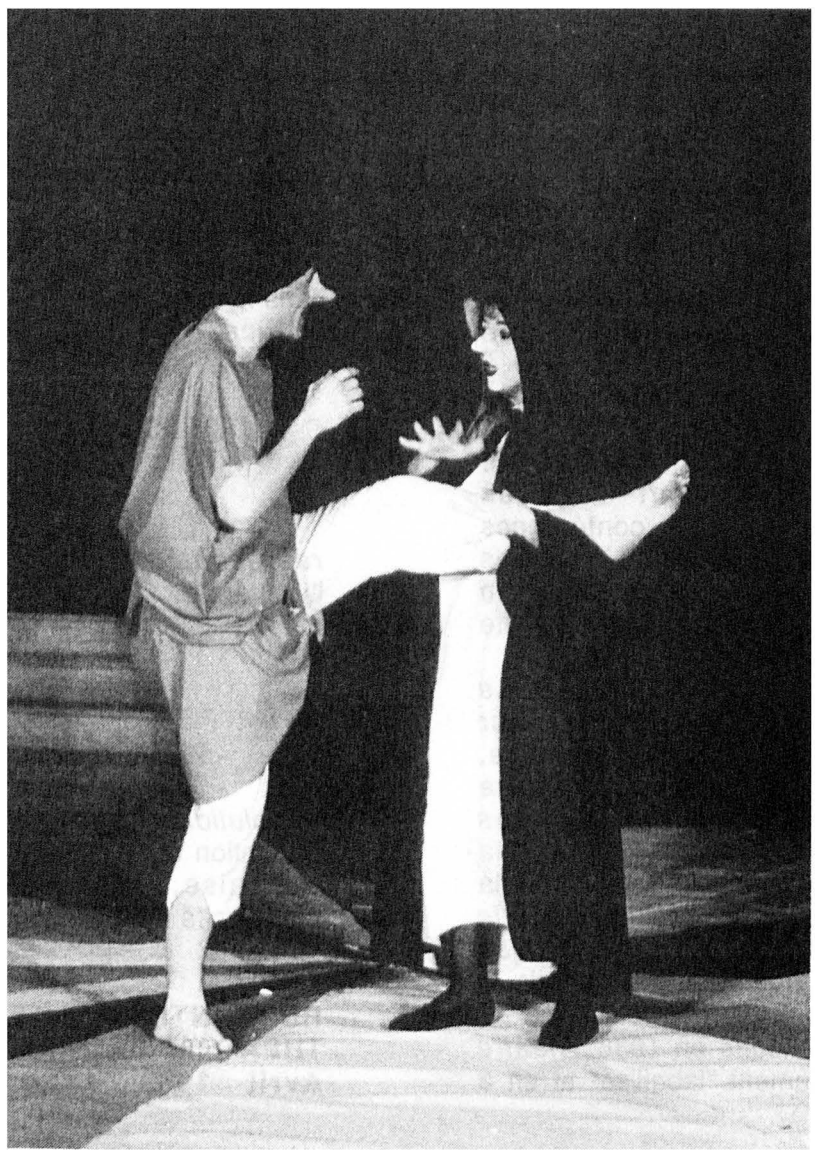
- Revue bi-annuelle : *Coulisses.*
- *Actes du ColloqueThéâtre et Révolution*

Collection du Bicentenaire de la Révolution française, Annales littéraires de l'Université de Besançon.

RENCONTRES INTERNATIONALES : THEATRE ET UNIVERSITE : 17-21 Avril 1989

L'adhésion au T.U.F.C. s'élève à **100 francs.** Elle donne droit au tarif de groupe à l'Espace Planoise, au C.N.D. (Théâtre du Casino), à assister à la Générale de l'opéra présenté dans le cycle *Littérature et représentation.*

Contact : Faculté des Lettres, 30, rue Mégevand, 25030 - BESANCON Cedex.



Joseph MELCORE, animateur du Théâtre Universitaire

Quelle est votre conduite de travail ?

J.M. : La démarche de travail commence en octobre. Elle comprend toutes les phases de la création c'est-à-dire l'approche du jeu dramatique et les techniques. Ce travail dure à peu près un mois et demi, ce qui permet entre autres aux étudiants de mieux se connaître et de former un groupe.
Après, nous abordons les textes du répertoire. A ce moment-là, nous faisons intervenir toutes les compétences de l'université, à savoir les professeurs. Ils prennent en charge une grande partie du travail dramaturgique. Par la suite, lorsque nous avons toute cette documentation, nous essayons de trouver des images pour la mise en scène.

C. Comment sont sélectionnés les thèmes ?

J.M. : Nous essayons de nous aligner sur tout ce qui se fait comme actions culturelles dans la région et dans la ville. Par exemple, pour le centenaire de la création de l'institut Pasteur, nous avons monté un spectacle (Le Laboratoire) qui portait à la fois sur Pasteur mais aussi sur le développement de la culture scientifique. En effet, il nous paraissait intéressant de travailler sur ce que l'on peut appeler le "théâtre scientifique", c'est-à-dire de voir comment il était possible de faire passer la science par le théâtre. Même chose pour "Essence", spectacle que nous avons organisé dans le cadre du centenaire de la création de l'automobile.
Il faut souligner aussi que pour nos représentations nous faisons appel aux montages de façon à ce que tout le monde trouve sa place par rapport à ce désir de faire du théâtre, de jouer dans un spectacle. Nous ne faisons pas de sélection, autrement dit nous créons des spectacles où il n'y a pas de dichotomie entre personnages principaux, secondaires.. etc. Chacun doit avoir sa place dans une partition qui est équitable. Pour cela, nous utilisons des textes de répertoire. Il nous arrive aussi de travailler sur des textes élaborés par des étudiants dans le cadre de l'un de leur cours intitulé "Ecriture Dramatique".

C. Comment sont répartis les rôles ? Y a-t-il négociation ?

J.M. : La distribution passe par le désir des gens, mais il est vrai qu'au bout de deux mois, j'ai déjà une image, une petite idée sur la question. Je demande donc aux étudiants ce qu'ils ont envie de jouer et je leur fais moi aussi des propositions. Je pense que ce qui est important pour une personne, c'est de travailler des personnages qui ne sont pas le personnage prioritaire. Ce que je veux dire par là,

c'est que chez chaque personne, nous avons tendance à retrouver un peu le même personnage, nous pouvons facilement le remarquer quand nous faisons des improvisations par exemple. Il est courant de reconnaître le même personnage dans les mêmes improvisations sur des thèmes différents. Ce personnage prioritaire, il est à l'origine des étiquettes que l'on peut mettre sur un acteur : "Toi, tu as le physique du valet, alors tu joues le valet". Nous, ce qui nous importe, c'est plus de retrouver une conviction de l'acteur.

C. Comment vous situez-vous par rapport à une école de théâtre ?

J.M. : Nous faisons ici un travail d'animation, nous ne formons pas des acteurs. Donner des recettes pour que les gens sachent rire ou pleurer... ça ne m'intéresse pas. Nous essayons plutôt de trouver ce qui fait que chaque personne est unique c'est-à-dire de faire une mise en théâtre de toutes les possibilités de cette personne pour arriver à une forme d'acteur qui ne ressemble à rien, ou tout ou moins à autre chose que ce qui existe actuellement. C'est pour cela que je ne pose pas le problème en termes de bons ou mauvais acteurs mais en terme d'ACTEUR tout court, c'est-à-dire faire acte : venir sur scène, revendiquer une parole. On peut être émouvant même si on ne maîtrise pas parfaitement les techniques. Si on a vraiment envie de dire quelque chose, tous les moyens sont bons et l'on peut devenir ce bon acteur. Même si je fais de la mise en scène, je me considère plus comme un animateur de théâtre et dans ce sens, je ne choisis pas les acteurs.

C. Vous jouez aussi parfois ?

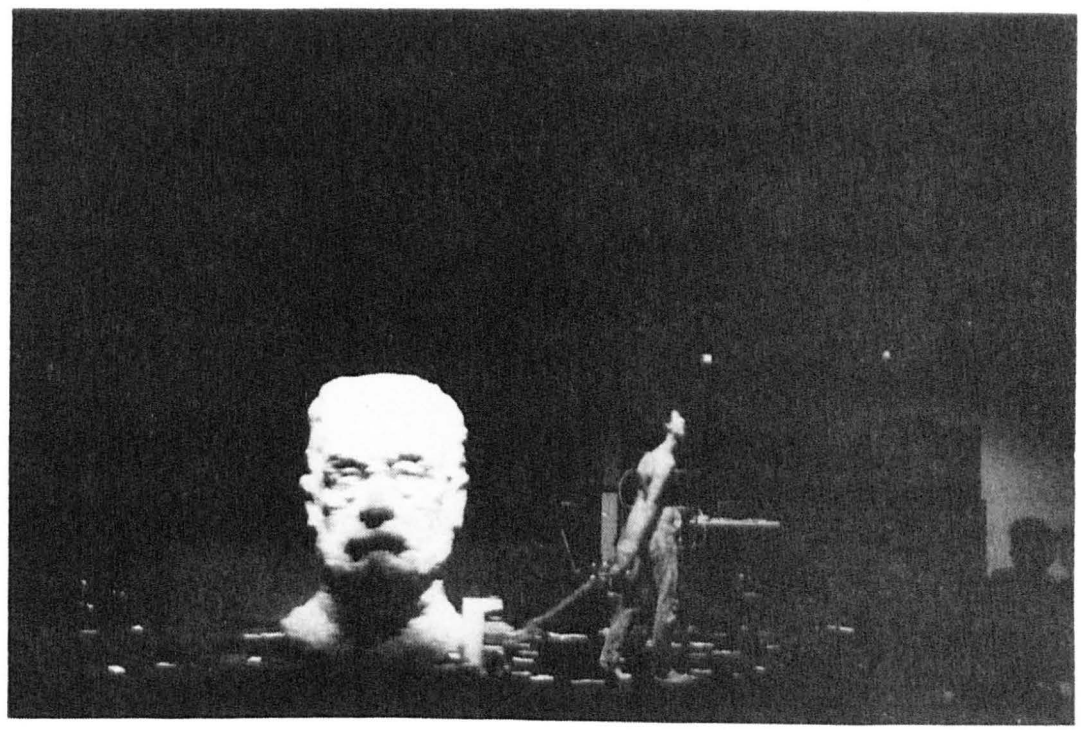
J.M. : Oui, parce que j'aime bien jouer dans les spectacles, mais ça, c'est toujours en fonction des places disponibles.
C'est drôle la question : "Pourquoi vous faites du théâtre ?". En fait, on ne peut pas dire pourquoi. Le tout, il est vrai, c'est d'avoir ce plaisir, cette envie d'être sur scène. C'est plus retrouver le jeu spontané, le côté un peu enfant. Bien sûr, nous faisons des mises en scène où effectivement nous disons des choses que nous avons envie de dire mais la fable est un prétexte, même le thème, car je crois que le thème principal est LE THEATRE.

Ce qui m'intéresse de montrer aussi, c'est pourquoi les gens y viennent, ce qui se passe aux répétitions, je veux dire tout le travail souterrain qui ne se voit pas forcément. Le théâtre ne se fait pas uniquement au moment de la représentation. Les répétitions, même si elles sont parfois longues et difficiles, nous font découvrir des choses, ne serait-ce que toutes les ressources d'un texte par exemple. C'est ce moment là qui est beau

aussi. Tout ce cheminement est très intéressant et c'est ça qui fait la vie du spectacle.

C. Le fait de jouer un spectacle une seule fois, au mois de juin, ce n'est pas un peu frustrant ?

J.M. : Oui, certainement, mais il peut y avoir de bons côtés aussi parce que le problème de reprise est extrêmement compliqué. Le fait de revenir sur un texte qui a déjà été travaillé est très difficile. "Dario Fo", nous l'avons joué plusieurs fois mais nous ne sommes pas obligés de faire de la diffusion. Toutefois, la diffusion est aussi une étape dans la pratique théâtrale. Pour ce qui est des reprises, la motivation collective, c'est-à-dire la prise en charge du collectif par chaque individu, a une grande importance. Quand nous l'aurons perdue, ça sera la fin de ce spectacle.



Le Laboratoire
Juin 1987
Ecole des
Beaux-Arts
Besançon

AMAL, comédienne au T.U.

AMAL a vingt ans, elle est en deuxième année de L.E.A. (Langues Etrangères Appliquées) à l'UFR de Lettres de Besançon. :

A. Je suis inscrite au TU depuis un an seulement et je joue dans le spectacle que l'on a travaillé l'an dernier (*Mystère Bouffe*). Parler de mes motivations est un peu difficile... en fait, j'ai toujours aimé le théâtre. Il m'apporte beaucoup parce que c'est déjà un moyen, pour moi, de sortir un peu. Tu sais, avec le boulot, on a souvent tendance à s'enfermer. Là, on rencontre des gens et puis jouer devant des spectateurs, c'est passionnant. A un moment donné, j'aurais aimé faire une carrière mais c'est un milieu où tu es trop peu sûre de réussir. Moi, je préfère assurer mes études et faire du théâtre à côté.

C. : Certains étudiants préparent l'examen d'entrée à l'école du Théâtre National de Strasbourg ?

A. : Oui, il y a Gilles, Patricia, Faïza je crois. C'est un examen très difficile.

C. : Qu'éprouves-tu quand tu joues ?

A. : Bon, je vais peut-être te paraître bizarre mais je dois dire que je n'ai pas vraiment le trac. Juste avant d'entrer en scène, j'ai une petite appréhension, un petit noeud mais après c'est bien, surtout lorsque les spectateurs réagissent. Par contre, s'il n'y a aucune réaction de leur part, c'est terrible. En fait, c'est ça qui est intéressant, tu ne sais jamais comment les gens vont réagir par rapport à tes actions.

C. : Parle-moi de l'ambiance de la troupe ?

A. : A mon arrivée, c'était un peu difficile parce que je ne connaissais personne. C'est toujours comme ça quand tu commences une amitié avec quelqu'un. Au début, il n'y a rien du tout, tu ne sais même pas de quoi parler, et puis, petit à petit, il y a des liens qui se créent avec certaines personnes ; bon, pas avec toutes, parce que évidemment on ne peut pas s'entendre avec tout le monde, il faut être réaliste. Mais je dirais qu'en général, l'ambiance est plutôt bonne.

C. : Quel est le profil des étudiants qui sont dans ton groupe ?

A. : Au niveau de l'âge, ça va de 19 à 50 ans, je crois. Certains sont à la Fac de lettres, d'autres en Sciences ou alors à l'Université Ouverte.

C. : Qu'est-ce que tu ressens quand tu regardes les autres jouer ?

A. : Je suis épatée. Je les trouve très bons. Au début, ils m'intimidaient même un peu parce que c'était ma première année et que j'avais beaucoup de mal à jouer et à prendre un personnage. Je me sentais parfois ridicule vis à vis d'eux. Il faut dire que dans notre groupe, la plupart des gens jouent au moins depuis deux ans, ils ont donc plus d'expérience. Quand on n'est pas très sûr de soi, on a toujours tendance à croire que l'on vous juge et puis après ça passe. Ce qui est bien, c'est de voir jouer les autres et de remarquer qu'il nous font toujours autant rire. Pourtant, les scènes nous les avons vues je ne sais pas combien de fois. Vraiment, on ne se lasse pas et je crois que plus on les voit, plus on les trouve bien faites.

C. : Quels sont les personnages que tu aimerais jouer ?

A. : J'aurais aimé jouer, non pas un personnage particulier dans "Dario Fo", mais un personnage avec beaucoup de caractère, plutôt du tragique. Je veux dire que si j'avais eu à choisir, je ne sais pas si j'aurais opté pour l'Ange par exemple. Bon, je pense que si Joseph m'a confié ce rôle, c'est qu'il avait ses raisons. Le fait de choisir son personnage ne veut pas dire que nous ayons les capacités nécessaires pour le jouer. Dans un sens c'est mieux comme ça.

C. : Quand tu vois d'autres pièces, jouées par d'autres comédiens, comment réagis-tu ?

A. : Tu sais, on a un esprit un peu critique. Moi, j'ai remarqué que je faisais beaucoup plus attention au jeu de l'acteur. Par exemple, quand je suis allée voir *La Savetière,* j'ai trouvé que l'actrice jouait bien certes, mais qu'elle avait toujours la même tonalité dans la voix. Je pense que c'est une bonne expérience parce que cela nous permet d'aborder une pièce sous un autre angle. On la voit différemment, je n'oserais pas dire en tant qu'acteur, mais en tout cas seulement comme spectateur. C'est peut-être dû au fait qu'au TU, on ne se contente pas de jouer, on regarde jouer les autres aussi et on leur donne des indications. C'est très intéressant ça parce que l'on a toujours besoin de regards extérieurs, ça nous apporte énormément.

C. : Quel est le rôle d'un acteur vis à vis de son public ?

A. : Il faut faire passer un message. Quel que soit le genre de pièce, il faut que cela apporte quelque chose aux gens. Par exemple, si on joue du comique, c'est pour que les spectateurs ressentent une certaine joie à un certain moment, pour qu'ils oublient ce qu'il y a en dehors de la scène, pour qu'ils vivent vraiment avec nous. C'est comme si le public jouait avec les

comédiens en quelque sorte. Je dois avouer qu'au début je ne pensais jamais vraiment à ça. Je regardais toujours par rapport à moi, par rapport à ce que cela pouvait m'apporter... sortir, m'extérioriser, faire autre chose. Tu sais, dans la vie quotidienne, on est toujours plein d'émotions que l'on est obligé de cacher. Au théâtre par contre, tu peux vraiment être toi-même et pas seulement toi-même parce que tu peux être amené à jouer des personnages qui ne te ressemblent pas forcément.

C. : Mais le rôle de l'acteur n'est-il pas de pouvoir incarner n'importe quel personnage ?

A. : Oui, je crois que c'est pouvoir s'adapter à toutes les situations. Un comédien, c'est plusieurs personnages en un seul. A mon avis, les vrais comédiens sont des gens très complexes.

C. : Quels sont les acteurs que tu apprécies?

A. : Oh, les noms... Prenons le problème autrement. Le cinéma par exemple, ne m'a jamais vraiment intéressée. J'ai l'impression que c'est artificiel, on ne demande pas tout à fait à l'acteur d'être performant... les scènes, on les coupe, on les replace. Le théâtre, c'est différent car jouer sur une scène, devant un public, pendant deux heures, ça c'est difficile.

C. : Tu n'as pas d'acteurs préférés alors ?

A. : Si, j'aime bien Lambert Wilson et en plus il fait du théâtre. Il est difficile de te répondre parce que je n'ai jamais été "fan" d'une personne particulière.

BARBEY D'AUREVILLY
(1808-1889)

Ce dossier sur Barbey d'Aurevilly comprend :

- Le compte rendu d'une exposition organisée à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain

- Des textes rares : Barbey d'Aurevilly, le sagittaire, critique de théâtre, textes choisis et présentés par Andrée Hirschi, éditrice de la *Correspondance Générale* de Barbey.

L'EXPOSITION

La création de l'Association pour la recherche claudélienne à Besançon, le 22 novembre 1989, solennellement inaugurée par le président de l'Université, le Doyen de la Faculté des Lettres, le Recteur Antoine et la famille Claudel au grand complet a quelque peu laissé dans l'ombre une manifestation conjointe, l'exposition consacrée à Barbey d'Aurevilly conçue et réalisée par Andrée Hirschi, chercheur au centre Jacques Petit.

La présentation, dégageait, chose rare, une vie intense, sans doute parce que s'y côtoyaient manuscrits et objets, passé et présent, recherche et vie quotidienne. Les affiches concernant l'auteur des *Diaboliques* rappelaient les différents aspects du maître dandy, le portrait original que le peintre Messagier avait bien voulu prêter en donnait une synthèse inspirée.

On ne dira jamais assez à quel point il est désolant qu'une exposition aussi rare et aussi stimulante n'ait duré qu'un seul jour, dans un bureau ! ce qui interdisait toute possibilité de la prolonger ! Cela met en évidence la nécessité pour l'Université d'avoir un lieu où présenter ces travaux au public.

Andrée Hirschi, chercheur au Centre Jacques Petit, parle de la conception et de la réalisation de l'exposition (1).

- Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de cette exposition ?

- La création de l'Association pour la recherche claudélienne à Besançon était l'occasion d'une ouverture du Centre de recherches vers le public. Il était nécessaire de montrer la variété des activités du Centre qui a édité, entre autres, l'oeuvre complète de Barbey d'Aurevilly. Or, 1989 est l'année du Centenaire de sa mort. Il m'est, dès lors, apparu indispensable qu'un hommage lui soit rendu en même temps qu'à Paul Claudel.

- Pourquoi ce type de témoignage ?

- Le Recteur Antoine devant prononcer une conférence, *Paul Claudel, de l'homme au génie,* il aurait été fastidieux d'en ajouter une autre. Le musée historique de la ville de Paris avait organisé une rétrospective sur l'auteur des *Diaboliques* et m'offrait généreusement son soutien, mais il fallait repenser la chose en fonction de notre budget, et de l'exiguïté des locaux.
- De ce fait, l'organisation et la mise en place de cette manifestation a été particulièrement difficile.

- Quel a été votre fil conducteur ?

- Le coût des assurances impliquant les limites de l'entreprise, j'ai voulu toutefois donner une idée générale de la vie et de l'oeuvre de Barbey, en valorisant certains aspects plus "spectaculaires" pour toucher le public, établir un lien entre l'auteur d'il y a cent ans et aujourd'hui.
Chaque pièce présentée évoque un moment de la vie ou de l'oeuvre du normand, sous forme de reproductions comme le Château

de Saint Sauveur, ou de manuscrits, procurés gracieusement par Joël Dupont, conservateur du Musée Barbey d'Aurevilly à Saint Sauveur le Vicomte, souvent très beaux, car écrits avec des encres de couleurs différentes séchées à la poudre d'or, qui correspondent à son état d'esprit : "Je vous écris en vert couleur de l'espérance" (G.G. VII191)... non en rouge aujourd'hui, mais en violet couleur de mon âme" (CG VI 266), "moi je lui écrirai d'encre rouge brûlante pour lui recommander l'article" (CG VII 129). Les paraphes sont travaillés avec des pleins et des déliés agrémentés d'ornements graphiques parmi lesquels la fameuse flèche de Barbey, symbole de son activité inlassable de polémiste. Il écrit d'ailleurs "Je me nomme le Sagittaire ! Je suis né sous ce signe et je le mets partout ! Et dans ce monde inerte, ennuyeux et vulgaire, j'aime à lancer ma flèche partout." (PI II, 1597).

- C'est la raison pour laquelle vous avez présenté la plume de Barbey ?

Il n'écrivait d'ailleurs qu'avec une plume d'oie.
Le charme de l'exposition, réside non seulement dans l'intérêt et la beauté des manuscrits mais aussi dans la présence d'objets personnels.
- C'est une façon de rendre perceptible le dandysme de Barbey : les gilets brodés et les cravates. Dans *La Bague d'Annibal* oeuvre de jeunesse, Aloys est le type même du dandy : "Il a de l'esprit, mais cet esprit est un peu gâté par l'affectation, les manières d'un fat, et, dit-on une très mauvaise tête". (PI I, 157)"

- Pourquoi avoir présenté des livres en édition de poche ?

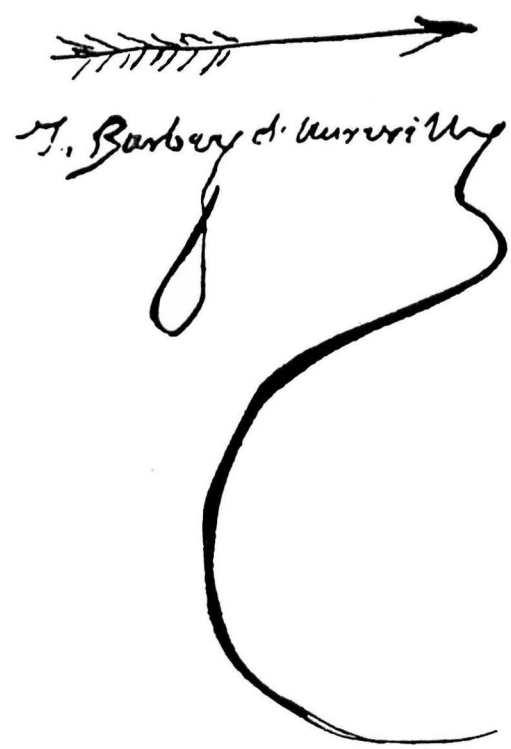
- Pour montrer la pérennité de son oeuvre. De plus la variété des illustrations des couvertures répondent aux préoccupations esthétiques de l'auteur.

- C'est le même souci qui vous a fait accrocher des affiches de diverses expositions et présenter l'oeuvre de Messagier ?

- Oui. Le conservateur de la Bibliothèque historique de la ville de Paris avait commandé des portraits de Barbey à des peintres contemporains. Messagier a bien voulu nous prêter gracieusement son oeuvre, et je ne sais comment je pourrai remercier celui qui a pu dire : "Je devais faire transparaître dans mon trait le superbe surnom de Connétable des lettres".

---

(1) L'exposition était accompagnée d'un catalogue établi par A. Hirschi, comportant des "Repères biographiques". On peut se le procurer au centre Jacques Petit.
Les citations sont reprises des notices de présentation des pièces présentées.
C.G. : *Correspondance Générale* (9 tomes) établie et annotée par Maryse Bazaud, John Greene (Université de Victoria, Canada), Joël Dupont (Université de Caen), Herman Hofer (Université de Marburg, R.F.A.) , Pierre Leberruyer, Pierre Tranouez (Université de Lyon); Rémy Villand. La coordination a été assurée par Philippe Berthier, Université de Grenoble et Andrée Hirschi, Université de Franche-Comté.



Barbey d'Aurevilly, le sagittaire critique de théâtre

Textes choisis et présentés par Andrée Hirschi

Né à Saint-Sauveur-le-Vicomte (Manche), Jules Barbey d'Aurevilly s'installe à Paris ; il nourrit des ambitions politiques et rêve de devenir un homme d'action ; ses tentatives dans le journalisme devraient l'y préparer. Cependant, de tempérament polémiste, il est incapable de se maintenir dans la ligne d'un journal : toute carrière lui semble interdite. Par ailleurs, son oeuvre romanesque - la plus connue étant Les Diaboliques - n'a pas le succès escompté. A soixante ans, il a encore la position d'un débutant et contraint de se cantonner dans la critique théâtrale. Convaincu de l'infériorité du genre dramatique - exception faite des classiques - il n'accepte cette chronique que pour des nécesités purement matérielles. Entre 1866 et 1870, l'ensemble de ses articles forment les trois premiers volumes du Théâtre contemporain, qui en comporte cinq. (1).

A cette époque peu de pièces méritent qu'on s'y arrête :

«Nous avons des amuseurs publics, - quand ils amusent, toutefois, - mais d'artistes dramatiques dignes de ce nom, cherchez cette aiguille d'or dans la botte de foin des sottises et des platitudes du théâtre actuel ! Ceux qui ont été cette aiguille *d'or ont perdu leur pointe... Ils se sont émoussés. M. Emile Augier, même pour ceux qui l'ont cru le plus fort du temps et qui l'appellent le grand Augier:*

Lui disant tout Cyrus, dans leurs longs compliments, M. Emile Augier a vieilli et ses reprises valent mieux à présent que ses premières représentations. M. Sardou ne vit plus guère que sur son passé ; il ne convulse plus les foules comme au temps de Patrie, ce convulsif, maintenant, à lui tout seul !

Quant à M. Alexandre Dumas, évidemment l'Octave de ce triumvirat, qui nous promet cependant une première représentation pour cet hiver, il se sent tellement au bout de son petit rouleau dramatique que, dans la préface d'une de ses dernières pièces, il nous a fait mélancoliquement ses adieux. Etait-ce là de la comédie encore ?... ou, ce que je crois l'épuisement d'un esprit qui n'eût jamais ni l'abondance, ni le bouillonnement, ni le trop-plein. Voici les Trois Mousquetaires de la scène, mais ils en sont à Trente ans après !...

Seul, M. Gondinet, venu après eux, le petit Gondinet, vit encore ; mais M. Gondinet (singulier nom pour un Hercule !) aura-t-il les reins assez fermes pour soutenir les frises de ce théâtre que des cariatides fatiguées comme MM. Dumas, Augier et Sardou, menacent de laisser tomber ? Sortirons-nous, grâce à lui de ce maigre régime forcé des reprises pour rentrer dans le régime plantureux des premières représentations ?»

(Th. IV, 140-1).

Pour Barbey, la littérature dramatique du XIXème siècle lui apparaît réduite à quelques situations-

types, que les auteurs se contentent d'exploiter : *«**A**u XVIIIème siècle, on ne cessa pas de comprendre une minute les grandes conditions essentielles de l'art dramatique. Diderot lui-même, ce satyre fumant d'un Matérialisme enivré, Diderot, l'auteur du Père de famille, ne les méconnut pas. Pour Diderot, comme pour les autres matérialistes d'un temps que nous voulons surpasser, le fait le plus pathétique ou le plus tragique ne produisait son effet à la scène que quand les préparations, des définitions approfondies avaient communiqué la vie morale aux personnages du drame et leur avaient créé une entité, une originalité, un caractère. Le caractère et la passion s'entrelaçant, se prenant à bras-le-corps dans une lutte superbe, tel était le but et les moyens du drame, quels qu"en fussent d'ailleurs les péripéties et le dénouement. On n'avait pas encore songé à substituer à ce jeu profond des passions et des caractères, kaléidoscope de l'âme humaine, - de l'âme infinie, - l'intérêt brutal et stupide des situations, des portes ouvertes et fermées, les escarmouches de l'anecdote, et à remplacer les assises immortelles du drame par les chausse-trapes de l'imprévu. Pour cela, il fallait le XIXème siècle, et un ineffable matérialiste de sa façon !*

***C**e matérialiste, inconscient de lui-même probablement, - car pour être conscient, il faudrait être réfléchi, et il l'était comme un vaudevilliste, - ne paraît donc pas aussi majestueux que beaucoup d'autres matérialistes qu'on est en train de respecter. Mais je vous jure que les autres, qu'ils s'appellent comme ils voudront, n'ont pas certainement à leur manière le dixième d'influence que celui-ci exerce à la sienne ! Nabot colossal, qui reste nabot quoiqu'il soit devenu un colosse, - un colosse comme il est un homme d'esprit, du reste, quoiqu'en art dramatique, en grand art, ce fût positivement un idiot, - cet idiot, le coryphée du siècle et des cabotins, a intronisé pour jamais peut-être sur la scène française des pantalonnades qui ont singulièrement favorisé et caressé toutes les paresses des spectateurs ignares et vulgaires. Des femmes surtout, des femmes en masse, et, par-dessus le marché, celle des Directeurs de Théâtres, auxquels il est bien plus aisé de juger de l'effet d'un traquenard de situation que des analyses transcendantes du milieu moral et des caractères ; enfin, celle de l'acteur lui-même, qui porte avec infiniment plus de légèreté les ficelles de l'imbroglio que les gigantesques replis de sentiments contradictoires qui s'enroulent et s'enfoncent dans les abîmes du coeur humain ! Scribe a donc tout pris d'un seul coup de filet, non que son bras fût puissant ni que son filet fût vaste, mais parce qu'il pêchait dans les bas-fonds de la sottise et de la lâcheté intellectuelles. Trouvé charmant par les crétins, la coqueluche de la Bourgeoisie, Scribe a créé une chose qui portera longtemps son nom, - le scribisme, - une pitié pour qui pense ! mais, pour qui veut pénétrer au théâtre et s'y établir au nom d'un talent vigoureux et vrai, un obstacle. «Parmi les impuissants qui ont fait du mal à quelque chose, il n'est personne qui en ait fait plus que lui à l'art dramatique, qu'il croyait bonnement son art... Personne non plus qui ait dépravé intellectuellement plus d'esprits sur une plus large surface. Guérira-t-on jamais de Scribe, de cet acarut dramatique ?... On peut en douter.»*

(Th. II ,73-4).

La moindre pièce est prétexte à mettre en cause

l'art dramatique tout entier. Le premier feuilleton de Barbey est tout entier dirigé contre les directeurs de théâtre :

*«**A** prendre pour renseignement et pour guide l'histoire des Directions de Théâtre comme elle existe depuis plus de trente ans, et en supposant, ce qu'à Dieu ne plaise ! que cette histoire ne doive pas changer, les femmes à barbe ou sans barbe seraient aussi aptes à de telles besognes que les hommes qui, jusqu'ici, les ont faites. Elles n'y auraient certes pas montré, si on les y avait mises, plus d'incapacité radicale, d'ineptie naturelle, de petites passions, de vanité, de mépris des choses morales et littéraires que, sauf quelques exceptions bien rares, les hommes que nous y avons vus ! Elles n'auraient pas fait reluire, dans ces charges d'âmes et d'esprits qu'on appelle des Directions de Théâtre, un écrin plus charmant et plus complet de tous les vices de gouvernement. **F**igurez-vous, en effet, qu'on l'écrivît, cette histoire ! Figurez-vous qu'un Suétone de coulisses, - car il faudrait un, et qui écrivît en latin encore ! - nous traçât l'histoire des Directeurs de Théâtre depuis environ trente-cinq ans, de ces petits Césars et Césarions de derrière la scène dans lesquels pourrait manquer Néron, qui, le scélérat! était un artiste, mais ne manqueraient ni Vitellius, ni Claude. Figurez-vous la chronique vraie et scandaleuse - et d'autant plus vraie qu'elle serait plus scandaleuse ! - de ces grotesques et despotiques sultans Misapouf qui mènent leurs directions comme les sultans (les derniers !) menaient leur empire, quel monument plus curieux aurions-nous, et quelle explication meilleure de la corruption du Théâtre et de son abaissement progressif jusqu'à ce profond degré d'abjection et de décadence où, présentement, nous le voyons ? Malheureusement, ceux qui pourraient l'écrire l'ayant trop faite pour la raconter, il faut renoncer à cette histoire - lamentable et risible en même temps ! - qui aurait les deux masques comme l'antique Génie de la Comédie elle-même : le masque qui rit et celui qui pleure, - celui-là du moins qui devrait pleurer ! Mais si nous ne l'avions pas et qu'il nous fallût regretter les annales détaillées de tout ce Bas-Empire, avec ses anecdotes, ses biographies, les secrets de ses Petits-Cabinets, toutes ces choses dont les rayons épars et concentrés font l'histoire, nous avons au moins ce qui suffit, aux moralistes comme aux hommes d'Etat, pour bien comprendre et bien juger. Nous avons les résultats obtenus, qui sont déplorables. Nous avons le Théâtre contemporain tout entier, qui se dresse comme une accusation et comme une lumière contre les Directeurs qui l'ont dirigé sur l'écueil, - l'écueil de vase où, en ce moment, il échoue !»*. (Th. I ,16-8)

Le second feuilleton s'ouvre sur une attaque virulente du Théâtre Français :

*«**L**e théâtre du Gymnase est présentement de fait, le premier Théâtre-Français. L'autre, qui en mérita longtemps le nom et qui le porte encore, n'est plus qu'une nécropole, - une chose morte et creuse, où reviennent des voix sépulcrales, quelque chose enfin comme l'Académie, cette institution de fantômes. J'en suis bien fâché pour les vieux classiques, mais c'est comme cela. Seulement, pour être plus vivant que ce grand bonhomme trépassé de Théâtre-Français, le Gymnase n'a pas pourtant de quoi en être bien fier...»*

(Th. I ,29)

Pour Barbey, il n'est pas question de raconter la pièce, comme tant d'autres critiques ; tout feuilletoniste se doit d'être gai ; sa critique est vive, amusante. Ainsi ajoute-t-il ce post-scriptum à un article sur une pièce qui l'avait ennuyé :

«Ah ! un incident. Un monsieur de l'orchestre est tombé sans connaissance au deuxième acte, et on l'a emporté. Comme cela il n'aura pas vu la pièce. C'est ma foi ! le plus spirituel d'entre nous» (Th. 11 ,235 - 6).

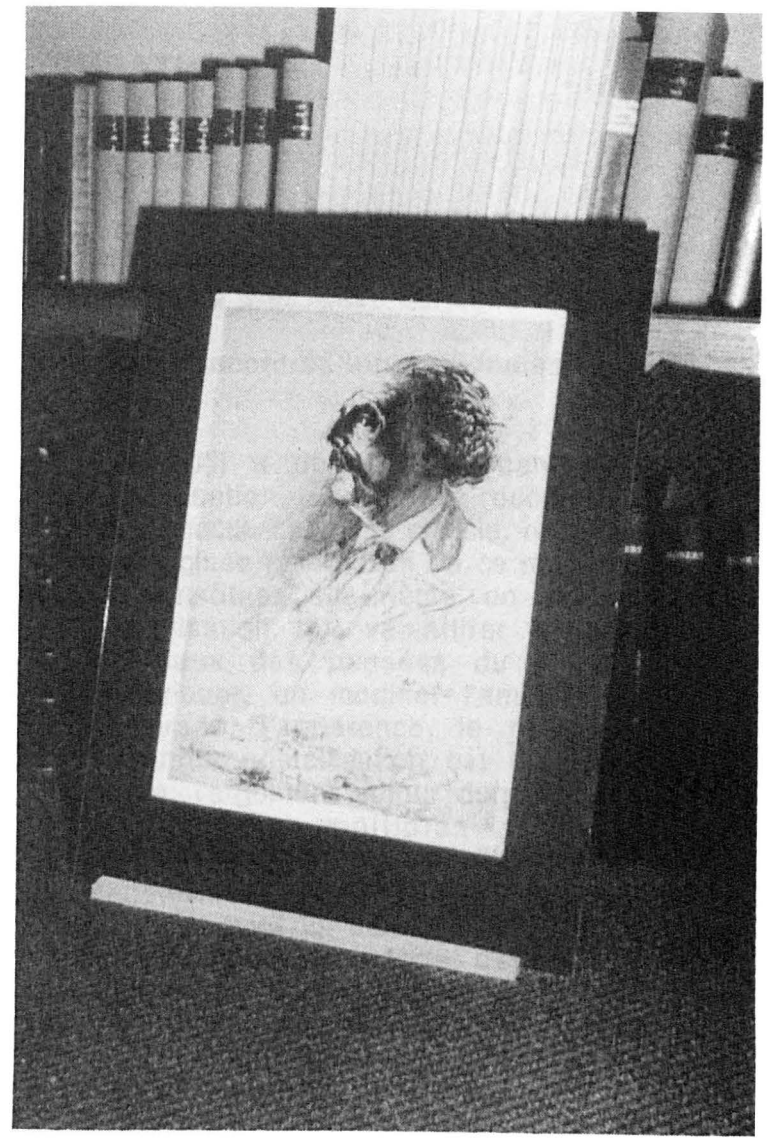
Il arrive parfois que Barbey blesse les vanités : l'actrice Duverger étant traitée avec trop d'indulgence par les autres critiques, Barbey se déchaîne, en affirmant qu'elle «ne serait jamais une comédienne et qu'elle n'est plus une jolie femme». Outragée, Mlle Duverger le prit à partie un soir et menaça de lui lancer son éventail au visage. Barbey raconte l'incident :

«Mademoiselle Duverger, que tout le monde connaît à Paris, et qui a joué, je crois, comme elle peut jouer, le rôle que tenait ce soir Madame Raucourt, était venue sans doute étudier, si elle est capable de le comprendre, comment on est une belle personne, très superbe en scène, autrement qu'avec des diamants, et comme on n'est pas une cabotine, mais une actrice. Le jeu, très applaudi, de Madame Raucourt, donnait sans doute beaucoup d'humeur à Mademoiselle Duverger ; mais moi, qui ai dit quelque part (je le reconnais humblement) qu'elle ne serait jamais une comédienne et qu'elle n'est plus une jolie femme, je lui en donnais bien davantage. Elle s'était déjà crispée en m'apercevant assez près d'elle, à l'orchestre ; mais lorsque ma lorgnette, qui, comme toutes les lorgnettes, faisait en mes mains le tour de la salle, se fut arrêtée un moment sur l'avant-scène où trônait cette douce et aimable personne, la voilà qui tout à coup se tord et m'apostrophe par mon nom, qu'elle dit en toutes lettres, ma foi ! me menaçant, si je la regardais encore, de me jeter son éventail à la tête. Quelle modération ! Elle aurait pu me faire pis, en s'y jetant ; cela, du reste n'a pas été dit très haut, mais, dans le coin d'orchestre où nous étions, nous avons tous très bien entendu cette menace d'éventail, accompagnée de quelques autres arabesques et pantomimades expressives, et le rire nous a pris tous, et moi le premier, aux éclats de cette burlesque colère. J'étais étonné de l'aplomb de la demoiselle, à laquelle je croyais bien d'autres aplombs, mais pas celui-là. Mais étant, comme je fais profession de l'être, l'ennemi des fausses héroïnes, des amazones, des bas-bleus, des conférencières, et de toutes les hommasseries auxquelles les femmes maintenant prétendent, je n'étais pas fâché d'avoir contre toutes ces hommasseries un petit argument de plus. Elle me le donnait. Seulement, trouvant de mauvais ton toute scène publique (car, en particulier, je ne les hais pas), je ne dis point avec une femme, mais avec un porte-jupe quelconque, et ne voulant régaler la galerie d'aucun dialogue, je fis comme Beaumarchais, baissant les yeux devant Madame Gœzmann. Je me fis doux. Je ne fus point obstiné. Je ne fus pas taquin. Je fus bien gentil, comme disent les femmes, et je détournai ma lorgnette de ma Méduse aux yeux enflés et bien malades, hélas ! et qui me foudroyaient du fond de leur hydropisie. Cela me préserva-t-il ?... Toujours est-il que l'éventail annoncé, et que

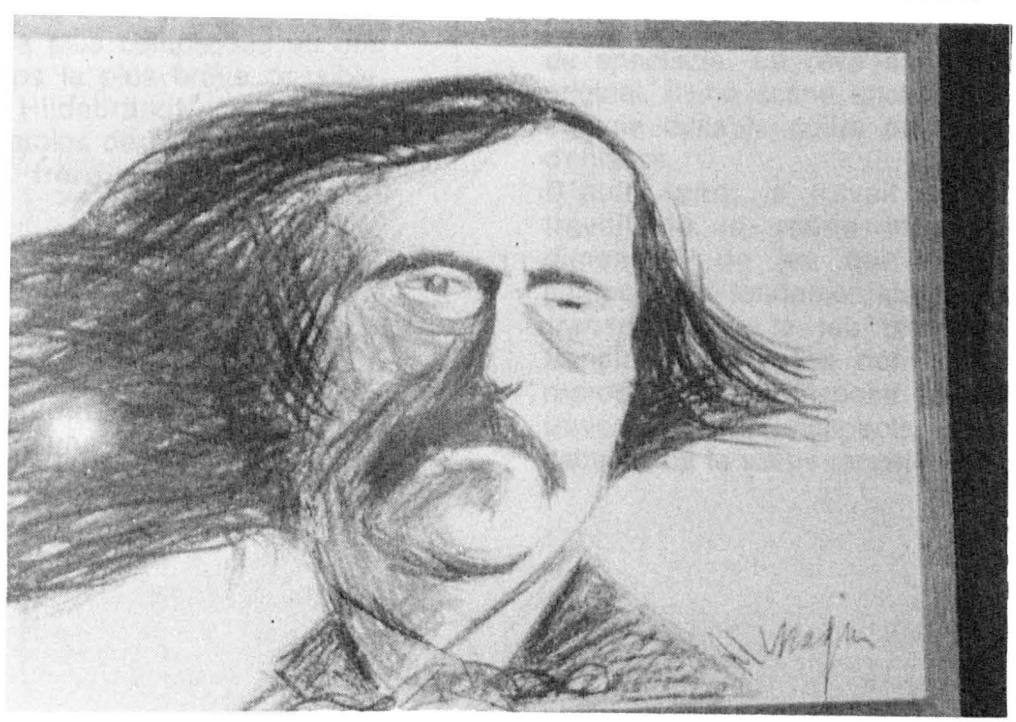
j'aurais renvoyé par l'ouvreuse, ne m'arriva point. Mademoiselle Duverger le garda, - et fit mieux que d'en cacher la petite honte de sa conduite ; car elle s'en alla silencieusement bien avant la fin du spectacle, emmenée probablement par le vénérable personnage qui la mène partout, et qui prouva du moins qu'il était homme du monde en ne se mêlant point de cette ridicule incartade pour laquelle il l'aura peut-être grondée en rentrant... Nous, à qui elle n'a pas fait perdre notre bonne humeur, et dont, au contraire, elle a augmenté la gaieté, nous demandons qu'après tout on ne soit pas trop dur pour elle. L'impuissance de la colère d'un enfant en fait souvent toute la grâce, mais la colère est en soi un mouvement si bête qu'on peut la pardonner, quand même il n'y a là ni grâce, ni enfant !`

Et d'ailleurs, franchement, si peu fat qu'on soit, ce n'est nullement désagréable de donner à une femme des sensations si vives... Malheureusement, nous n'aurons jamais à donner à Mademoiselle Duverger que celles-là.» (Th. II , 305-307).

(1) édités en 1887, 88, 89, 92, 96, ils sont actuellement introuvables.



Portrait de Barbey par Messagier
avec l'aimable autorisation de l'auteur



FREUD ET LE THEATRE

Yves Thoret est psychiatre au centre hospitalier de Becheville aux Mureaux. Il est maître de conférences de psychopathologie à l'Université de Paris X Nanterre.
Cet article est en quelque sorte la théorie de l'atelier qu'il animera avec André Bénichou du Théâtre Populaire
Jurassien "Psychanalyse et direction d'acteurs" lors des Rencontres Internationales "Théâtre et Université" (19 avril 90)

I. Le rêve comme spectacle

Nous connaissons cette analogie fondamentale que Freud établit entre le théâtre et cette "autre scène où le rêve se meut, cette autre scène, cet autre *plateau scénique (Schauplatz),* selon l'expression de Fechner, où se joue l'action du rêve et qui est différente de celle de la vie éveillée"... (1). C'est grâce à cette formule de Fechner que Freud a pu découvrir le secret de l'interprétation des rêves.

Je souhaite attirer votre attention sur certains mécanismes en jeu dans la psychologie normale et pathologique que nous comprenons mieux en analysant leur analogie avec le spectacle de théâtre.

Freud salue la précision avec laquelle F.W. Hildebrandt, en 1875, décrivait les caractères de ce qu'il appelait *"la forme dramatique"* de représentation adoptée par le rêve ; le rêve exerce une opération de *compression* portant sur les procédés de raisonnement les plus compliqués en une fraction de temps la plus brève possible. Ainsi conclut Hildebrandt, "le rêve a dramatisé les paroles de l'Apôtre : Celui-là qui hait son frère, celui-là est un assassin" (2).
Freud reprendra l'équivalence rappelée par Oscar Panizza dans *Le concile d'amour* : "Penser et faire sont une même chose" (3) pour décrire un mécanisme spécifique du travail du rêve, *la dramatisation* . Il définit ce mécanisme comme la "transformation d'une idée en situation", en scène (4).

Dès qu'il a décrit ce mécanisme de dramatisation, Freud lui reconnaît un pouvoir actif. La scène choisie, remémorée ou imaginée par l'action de ce mécanisme va constituer elle-même un point de cristallisation qui va attirer à lui les matériaux des pensées du rêve, les redistribuer, en modifier l'emplacement, l'éclairage, l'apparence, le relief . Ce noyau de cristallisation est le pivot, le centre, l'argument autour duquel vont se greffer de multiples révisions, interpolations, ajouts, modifications qui transforment partiellement la scène originaire pour lui donner de l'ampleur et la richesse d'un spectacle, c'est le travail de la scène.
Dès lors, on peut distinguer deux aspects complémentaires de ce mécanisme, la *mimésis* et le jeu.
D'une part, la dramatisation dans le rêve fait revivre le plus fidèlement possible un moment du passé, ou un épisode important de notre vie, avec certains détails très concrets de la situation. On retrouve ici la notion de *mimésis* qui est à la base des arts du spectacle. Le rêve est la copie d'un original, d'une scène ancienne oubliée ou enfouie dans le coffre de nos souvenirs d'enfance.
D'autre part, le travail du rêve et le travail de la scène introduisent une dimension de jeu qui est une autre composante fondamentale du théâtre, la *transposition,* le jeu théâtral. Le rêve transforme la scène dont il présente la reproduction, il transpose ses éléments, il travestit certains aspects, joue avec le canevas de la scène rappelée. Freud insiste

sur le fait que, pour mériter le nom de rêve, il faut que s'opère un travail par lequel "les éléments du rêve sont condensés, leurs accents psychiques déplacés et l'ensemble du matériel préconscient traduit en images visuelles ou dramatisé" (5). C'est cette dernière opération qui domine selon lui le processus du rêve.

Bien sûr la dramatisation comporte un premier niveau de mise en image mais elle exerce aussi un travail de mise en scène. Le terme *"Dartelbarkeit"* qu'on traduit généralement par *"figurabilité",* veut dire plus qu'une simple mise en image ou représentation figurative ; Lacan proposait de le traduire par *"égard aux moyens de la mise en scène"* (6) et Didier Anzieu choisit le terme *"représentabilité"* (7) aptitude à être joué, à être représenté.

Ainsi, la dramatisation opère un mouvement de *régression* associant la mise en image à la mise en scène d'une pensée de désir.

"Une pensée, en règle une pensée de désir est objectivée dans le rêve, représentée comme une scène (*Als Szene dargestellt)* ou, à ce qu'il nous semble, vécue (*erlebt)* " (8).

Voilà ce qui donne à la dramatisation son pouvoir de reviviscence. Le théâtre apparaît ici comme la référence qui permet de comprendre la régression formelle, temporelle et topique du rêve, *"la représentation retourne à l'image sensorielle d'où elle est sortie un jour"* (9). Elle apparaît vécue au présent, actualisée ; le désir y est mis en scène sous la forme de sa réalisation objective, accomplie, triomphante.

On retrouve la même référence au théâtre quand Freud cherche à décrire les manifestations de *l'hystérie.* La phase des attitudes passionnelles peut se comprendre, écrit-il, comme "la reviviscence hallucinatoire d'une scène" (10).

De même, il utilise une métaphore théâtrale en 1912 pour décrire comment une idée inconsciente peut trouver une expression dans le symptôme sans pour autant devenir manifeste à la conscience du sujet ; une patiente hystérique présentant des vomissements liés à l'idée inconsciente d'être enceinte peut observer son accès avec "l'attitude détachée d'un spectateur", restant inconsciente de l'incident dont "elle joue la reproduction dramatique" (11).

Tout ce travail par lequel le souvenir, croché par le désir inconscient, cherche à reprendre vie sur la scène substitutive du rêve, entre en rapport avec ce que Spitta appelle la vie affective, le coeur du sujet, ses sentiments les plus intimes, *"Das Gemütsleben"* (12).

C'est dans cette zone dont nous refusons souvent de reconnaître l'existence que, comme l'écrivait, dès 1875, Hildebrandt, "nous parlons le langage de la vérité, quoique inconsciemment" (13). L'auteur français Delboeuf avait décrit en ces termes le rêveur soumis à ses pulsions : "Le songeur est un acteur qui joue à volonté les fous et les sages, les bourreaux et les victimes, les nains et les géants, les démons et les anges" (14). Si nous revenons à la belle description de la forme dramatique du rêve selon Hildebrandt, nous voyons évoqués "les modes les plus compliqués du raisonnement".

Dans l'interprétation des rêves, Freud illustre la dramatisation par un exemple clinique : *la contagion hystérique* . (15). Une patiente dans une chambre rassemblant plusieurs malades présente un accès de tremblement. Le lendemain sa voisine sera porteuse du même symptôme ; si on parle de "contagion hystérique", il faut se garder de réduire cela à une simple imitation. La voisine ne fait pas simplement "comme" la première patiente. Elle opère tout un travail complexe de *raisonnement inconscient* dont elle *déduit* que les causes profondes qui ont bouleversé sa compagne pourraient éventuellement, *tout aussi bien,* la bouleverser elle-même et elle se trouve ainsi conduite non seulement à "imiter" sa voisine mais "à s'identifier" à elle, à passer du "comme si" de l'imitation superficielle, au "tout comme si" de la résonnance, ou de l'écho entre deux raisons qui lui ont fait sentir profondément le drame ressenti par l'autre patiente, et

l'ont amenée par cet écho affectif, cette communauté de sentiments, *à rejouer* à retrouver de l'intérieur tout le cheminement *rhétorique,* démonstratif du symptôme.
Sans une comparaison passionnée avec le travail d'acteur, Freud n'aurait pas pu, me semble-t-il, décrire avec tant d'à-propos cette connivence, cette reconnaissance des mêmes ressorts cachés de l'émotion, du sentiment, de l'inquiétude, du désir de partager une expérience intense avec celui qui la vit devant nous.

De la même manière, Freud décrit en 1917 (16) comment une image sensorielle très investie par un fantasme peut s'exprimer de manière hallucinatoire sur *l'écran de la perception,* non pas en provenance du monde extérieur comme dans la perception sensorielle habituelle, mais *en provenance de l'intérieur du sujet,* frappant ainsi la *face interne de l'écran de la perception* et donnant au sujet l'illusion d'une scène qui "crève l'écran" du système perception-conscience et apparaît "reconnue comme une meilleure réalité".

II. "Personnages psychopathologiques à la scène"

Ce petit article de sept pages est consacré entièrement au théâtre (17). Il fut écrit par Freud en 1905 et publié après sa mort par son ami le musicologue Max Graf, à qui il avait confié le manuscrit.

En lisant mon premier chapitre sur le rêve vous avez pu penser que je donnais une trop grande place au travail d'identification, aux attitudes de type hystérique, au souci d'entrer dans la peau du personnage, en négligeant le mécanisme d'illusion, particulièrement complexe au théâtre.
L'analyse de cet article de 1905 que j'appellerai "personnages..." va me permettre de nuancer mon propos.
Cet article est centré sur un mécanisme principal, *la catharsis* (18) . Freud étudie cette notion décrite par Aristote dans sa définition célèbre de la tragédie : celle-ci, "suscitant pitié et crainte, opère la *catharsis* propre à pareilles émotions".
On peut rappeler l'intérêt des travaux de deux philologues contemporains de Freud, le français Henri Weil et l'oncle de Martha, Jakob Bernays (professeur de philologie classique à l'Université de Bonn) ainsi que les thèses récentes de Hans Robert Jauss et de l'Ecole de Constance) pour distinguer dans la *catharsis trois aspects :*

- une dimension psychologique, l'émotion cathartique,
- une dimension esthétique, le plaisir cathartique,
- et enfin, une dimension rhétorique, la communication cathartique.

a) L'émotion cathartique

est son aspect le plus connu ; un sujet dans un groupe ou au cours d'un entretien fond en larmes et exprime brutalement un souvenir pénible ou une représentation très personnelle.
Pour Aristote, fils de médecin, ce mécanisme désignait une bonne purge. Freud (19) insiste sur cet aspect économique de vidange, de jaillissement *(Eröffnung),* de décharge où les affects personnels se donnent libre-cours *(Austoben).*

b) le second aspect est le plaisir cathartique,

son aspect esthétique, ce qui se libère si violemment chez le spectateur, ce sont les sources du plaisir et de la jouissance.
Or ce plaisir nous envahit tantôt quand nous nous identifions au héros dans son triomphe, sa puissance, son panache, son pouvoir de tout soumettre à son désir, mais tantôt aussi, de manière paradoxale, quand le personnage plonge dans l'ombre du tragique et que nous frissonnons de compassion *(Mitleiden)* et de crainte.
Henri Weil "ne peut s'empêcher de penser que la *catharsis* dont parle Aristote doit être une espèce de plaisir, et que le philosophe désigne par ce terme cette jouissance si particulière que nous

procurent les émotions tragiques" ; le plaisir du spectateur d'une tragédie est "la satisfaction du besoin que nous avons de telles émotions" (20).
Le spectateur admire la grandeur du héros tragique mais ressent aussi sa puissante satisfaction masochique dans la défaite : Freud note avec un certain mépris comment le spectateur se laisse en quelque sorte "récupérer" par un plaisir momentané et mesquin de caractère masochique.

c) On peut décrire enfin un troisième aspect de la catharsis, une **dimension rhétorique,** une forme de **communication,** propice à la persuasion, à l'acquisition de convictions nouvelles et originales, à ce qu'Aristote appelle la "*reconnaissance" (anagnorisis, Anerkennung)* qui est un "passage de l'ignorance à la connaissance", la découverte d'une problématique, l'ouverture à une signification, la rencontre d'une identité (21).
Freud a magistralement illustré cela dans son commentaire d'*Oedipe-roi* en 1897 : "Chaque spectateur fut un jour, en germe, en imagination, un Oedipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité (22).
Mais, la *catharsis* n'apparaît, Freud insiste sur ce point en 1905, que si le spectateur de théâtre réalise une double opération contradictoire préalable, constituant l'*illusion scénique.*

- D'une part, il s'*identifie* au héros, c'est la motion d'adhésion, de croyance, d'enchantement.
- D'autre part, il se rappelle en permanence que *tout cela n'est qu'un jeu,* que c'est un autre qui agit et souffre sur la scène, que cet autre est joué par un acteur, que ce n'est qu'un spectacle, qu'un simulacre, qu'une représentation s'insérant dans l'espace-temps protégé par la *convention théâtrale.*

Ce double mouvement, cette association paradoxale d'une motion de croyance et d'une motion de démenti, de méta-représentation critique, Freud désigne *l'ensemble de ce mécanisme* du nom d'*illusion.*
Point n'est donc besoin d'avoir recours aux mécanismes bien connus de dénégation ou de déni, le terme d'illusion est celui choisi par Freud pour décrire cette opération paradoxale. Il en fait un *préalable* à toute expérience de jouissance et de *catharsis* au théâtre ; il écrit : "Aussi la jouissance du spectateur pré-suppose-t-elle l'illusion ("*Illusion"* en allemand), c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance *(Sicherheit)* que, premièrement c'est un autre qui agit et souffre là-bas sur la scène, et que deuxièmement ce n'est finalement qu'un jeu d'où il ne peut découler aucun dommage pour sa sécurité personnelle" (23).
Dès lors, ce mécanisme d'illusion décrit ainsi par Freud, nous paraît correspondre parfaitement à une des définitions qu'en donne le *Dictionnaire Littré de la langue française* et que j'ai proposé d'appeler *"illusion paradoxale"* (24).
Ainsi peut-on comprendre tout le *jeu* qui s'opère au théâtre, cette dimension ludique présente dans l'étymologie du mot "illusion" ("*inlusum"* de *ludere,* jouer ; jouer dans) et qui relie le spectateur à l'acteur par le regard (25). L'action spécifique du spectateur est de "participer par le regard au jeu théâtral" et Freud va écrire "*Schau-spiel"* avec un tiret pour bien insister sur le rapport spécifique du regard du spectateur à un jeu théâtral, à la *métamorphose* qui transforme l'homme ordinaire en héros, mais surtout qui *transforme un texte en une action jouée, en une scène.*
Dans Personnages psychopathologiques à la scène, on peut distinguer deux parties :

- la première, que nous venons d'analyser, où Freud démontre que la *catharsis* peut procurer à la fois soulagement et excitation par la libération de motions pulsionnelles.
- dans une deuxième partie, annonçant la deuxième topique, Freud s'aventure dans les rapports touffus et confus du théâtre avec la névrose, en insistant sur la notion de *résistance.*

Après une citation des classifications classiques de Hegel et Lessing distinguant dans la création littéraire, poésie lyrique, épopée et drame, il rappelle la règle d'or du dramaturge : ne pas faire souffrir le public et compenser toute expérience pénible par un plaisir parallèle, portant sur les qualités formelles et esthétiques du spectacle. Ce plaisir formel peut provenir de la beauté du décor, de l'élégance des silhouettes et des costumes, de la musicalité du texte, de la fraîcheur du jeu, de la finesse de la mise en scène, de la troublante poésie du spectacle dans la gamme variée de ses messages poly-sensoriels. Toutes ces sources de plaisir constituent la prime d'attirance, le plaisir préliminaire, le *bonus* du plaisir qui "tamponne" ou neutralise l'angoisse ressentie et ainsi évite la mise en jeu du refoulement.

Ce qui apparaît ici comme un élément nouveau, en contrepoint de la découverte du refoulé, c'est la notion de *résistance* . Cette résistance opère, elle aussi, comme le refoulement, à un niveau inconscient.

On n'y échappe pas : si le héros présenté sur scène doit lutter contre une motion refoulée, et que cette dernière se manifeste en clair en public, le spectateur normal réagira par un dégoût immédiat, une aversion massive. Le spectateur névrosé réagira, lui aussi, par une résistance, quoiqu'à un moindre degré. Dans tous les cas, donc, le dramaturge doit *trouver des ruses* pour ne pas déclencher ces résistances du spectateur.

Freud propose trois règles que le dramaturge doit mettre en oeuvre pour réussir cette opération délicate, dont Shakespeare donne un exemple très réussi dans *Hamlet :*

1) Le héros n'apparaît pas au départ pathologique, il le devient au cours de l'action. En clinique, tous les névrosés expriment la conviction que leurs troubles sont de simples réactions aux difficultés de leur histoire.

2) La motion refoulée évoquée dans le drame doit être une motion sur laquelle s'exerce le refoulement de *manière universelle* chez tous les humains. Le spectateur se trouve apte au même conflit que le héros.

3) L'artiste *détourne l'attention du public* par un effet esthétique ; il capte son attention sur un argument, un enjeu, une intrigue qui ne sont pas des représentations refoulées ; par exemple, le spectateur d'*Hamlet* va accompagner son héros dans sa lutte pour défendre son honneur de prince.

Ce faisant, "le spectateur est la proie des sentiments, au lieu de se les expliquer" [26] . Il y a là libération d'affects sans ex pression des représentations refoulées qui leur correspondent, mécanisme ex pliquant, selon Roger Dorey, l'expérience d'inquiétante étrangeté [27].

Le clinicien pourra trouver ces considérations inutiles pour sa pratique. Freud au contraire souligne la parenté entre la dramaturgie et la psychanalyse.

Il faut épargner, contourner, éviter, ménager une part de résistance, "comme on le voit dans le travail analytique" [28], où les sentiments que le patient ressent (on reconnaît le transfert) permettent d'atténuer les résistances.

Plus encore, Freud insiste sur la leçon que les cliniciens peuvent apprendre des dramaturges, des metteurs en scène, des acteurs. Si un névrosé nous livre un conflit tout achevé, nous ne pouvons y voir clair. Mais si nous faisons le détour nécessaire, la longue marche d'approche préalable pour connaître, pas à pas, les moments de ce conflit, ses étapes, ses passages difficiles, *si nous suivons l'évolution avec l'intéressé,* nous oublions qu'il s'agit d'une maladie.

Freud n'a pas découvert aisément l'explication d'*Hamlet ;* il ne l'a pas déduite d'un raisonnement logique ; il a été le premier, après trois siècles, à la "deviner" *("erraten")* [29], grâce à des analogies entre les personnages d'Hamlet et d'Oedipe.

Par définition, le névrosé résiste à reconnaître les rejetons du refoulé comme tels ; il doit sans cesse renouveler son action de répression sans "démasquer" la motion pulsionnelle. Le dramaturge qui, lui aussi, travestit les expressions pulsionnelles, trouve un bon public en la

personne du névrosé qui méconnaît ses pulsions et leur véritable nature, qui perçoit les affects liés à cette motion sous un "nom d'emprunt".
L'auteur dramatique présente la motion de désir refoulée sous un autre nom, qui en masque la source, qui brouille la piste. On croit Hamlet tourmenté par la soumission au désir paternel, Freud a dû lui-même deviner qu'il s'agissait d'un désir parricide.
Ce *détournement de l'attention,* cette *diversion,* la condition la plus importante selon Freud, permet un éveil direct des sentiments du spectateur sans que celui-ci prenne conscience du désir pulsionnel qui l'anime [30].
Pris par l'effet esthétique, l'émotion esthétique, le spectateur va aussitôt percevoir l'intensité de son affect *comme la confirmation du "faux-nom"* de la motion de désir éveillée par le personnage ; ainsi la boucle est bouclée et l'émotion peut se donner libre cours, en utilisant même parfois, comme dans le mot d'esprit tendancieux, l'énergie fixée par les instances refoulantes.
Pour conclure sur ce point, rappelons que Freud ne se contente pas de chercher dans les oeuvres dramatiques des illustrations de ses thèses mais qu'il admire profondément l'intelligence, l'adresse, la mesure, la maîtrise dont font preuve de grands auteurs comme Ibsen, Sophocle, Shakespeare et Schnitzler.
En 1900, il écrivait à propos d'*Oedipe-roi :* "La pièce n'est pas autre chose qu'une révélation progressive et très adroitement mesurée - comparable à une psychanalyse - du fait qu'Oedipe lui-même est le meurtrier de Laïos, mais aussi le fils de la victime et de Jocaste [31].
En 1905, il reprend cela ainsi : "Ce serait la tâche du dramaturge de nous plonger dans la même maladie, ce qui se réalise au mieux quand nous suivons l'évolution avec lui" [32].

III. La fonction scénique

J'ai proposé, en 1982, de décrire une fonction sémiotique spécifique du théâtre, *la fonction scénique,* en complément de la fonction poétique décrite par Roman Jakobson [33]. Cette proposition prenait comme point de départ un article de Freud de 1913, *Le motif du choix des coffrets* [34]. Freud vient de renverser totalement sa conception sur les rapports entre le théâtre et l'inconscient. En 1905, dans *Personnages...* il insistait sur la nécessité pour le dramaturge de détourner l'attention du spectateur du contenu pulsionnel refoulé afin d'éviter de provoquer dans le public des résistances.
Il affirme dans *les trois coffrets* qu'au contraire, la représentation scénique permet une *réduction de la déformation* des représentations inconscientes, une remontée aux sources, aux situations les plus archaïques, un retour partiel à l'originel [35].
Pourquoi ce renversement théorique radical, pourquoi le théâtre considéré jusqu'alors comme un exemple de déformation du contenu inconscient devient-il maintenant un moyen privilégié d'exprimer les représentations inconscientes en réduisant la déformation de celles-ci ?
Je pense que l'on peut expliquer cela par la prise en compte d'une fonction spécifique de la représentation théâtrale, la fonction scénique.
Dans son article de 1913, Freud décrit et analyse deux pièces de Shakespeare.
Dans le *Marchand de Venise,* Portia, belle héritière, soumet ses prétendants à un choix entre trois coffrets d'or, d'argent et de plomb. Basanio réussit l'épreuve car il choisit le coffret du métal le plus humble et le plus simple, le coffret de plomb.
En référence à la symbolique du rêve, Freud interprète le choix entre trois coffrets comme le choix qu'opère un homme entre trois femmes.

Il étudie ensuite une tragédie de Shakespeare, *Le roi Lear.*
Lear, de son vivant, décide de partager son royaume entre ses trois filles, proportionnellement à l'amour qu'elles lui témoigneront. On sait que la troisième,

Cordélia, garde le silence ; Lear partage ses biens entre les deux aînées mais Cordélia apparaîtra plus tard comme la plus digne d'être préférée.

Freud est frappé par un *facteur d'unité (Einheit)* entre le simple coffret de plomb, la modeste Cordélia, Cendrillon, Psyché, Aphrodite et des personnages des contes de Grimm [36]. Nouvelle équation issue du symbolisme onirique : *le mutisme représente la mort.*

Autre facteur d'unité, dans ces divers récits, les personnages féminins sont toujours au nombre de *trois,* elles représentent les trois Parques, les soeurs symboles du destin, figurant les étapes de la vie humaine, la troisième représentant l'inévitable mort.

Mais si tel est le cas, pourquoi est-ce toujours la troisième qui est choisie ?

Freud reconnaît ici la mise en oeuvre de deux mécanismes : inversion du désir et remplacement par son contraire. En effet, on croit choisir la déesse de la beauté et de l'amour, alors qu'elle occupe la place de l'inéluctable, de l'inévitable, de l'implacable mort [37] dont il est impossible de se détourner *(Das Unabwendbare, den Tod).* Notre désir est de *substituer* l'amour à la mort, mais les oeuvres dramatiques nous montrent que les deux pôles de cette substitution désignent une *identité archaïque* présente dans les divinités maternelles.

Ce n'est donc pas tant une déformation, un détournement de l'attention, un travestissement que le théâtre réalise. Ce qu'il présente nous paraît mystérieux précisément par son caractère *archaïque,* originel, fondamental. L'effet saisissant du spectacle s'explique par un mécanisme de *réduction de la déformation.*

Le désir d'éviter la mort est remplacé par le désir de choisir l'amour.

"Le choix, dit Freud, est mis à la place de la nécessité" [38].

Donc, le dramaturge réduit le thème au mythe d'origine, il élague les déformations de ces représentations inconscientes, il opère "un retour partiel à l'originel".

Shakespeare lève le mystère dans la scène finale du Roi Lear ; le vieux roi entre portant le cadavre de Cordélia. Là aussi, pour Freud, la signification est claire si on renverse la situation scénique ; "c'est la déesse de la mort qui emporte le héros mort du champ de bataille comme la Walkyrie dans la mythologie germanique"[39].

Ce que cette scène souligne, c'est la vanité du désir du roi de retrouver l'amour alors qu'il doit se résigner à quitter la vie. Car *le dramaturge a déjà parcouru pour nous une bonne partie de la régression :* il nous montre une situation extrême, un moribond, un homme aux portes de la mort, dont le désir est représenté par une "transmutation du désir" *(Wunschverwandlung)* sous la forme d'une demande d'amour [40]. Ce n'est sans doute pas un hasard si Freud choisit ce terme de transmutation qui rappelle le rêve des alchimistes de transformer le plomb en or. En permettant ainsi au plan symbolique le plus ancien, le plus profond d'être représenté, l'allégorie peut être traduite en clair, les trois femmes représentent les trois formes d'image de la femme-mère : la génitrice, l'amante et pour terminer la terre-mère qui accueille à nouveau l'homme en son sein [41].

Si la scène jouée nous surprend, nous déconcerte, c'est parce qu'elle reconstitue un *motif ancien (ein Altes Motiv),* un thème fondamental [42], une figure archaïque qui appelle interprétation, dérivation et remontée aux sources.

La figure de rhétorique spécifique du théâtre est selon Anne Ubersfeld [43], *l'oxymoron,* réunion dans une alliance de deux notions apparemment contradictoires, par exemple, "un silence éloquent" ou "cette obscure clarté" ou encore "la vie et la mort".

Ce que Freud souligne dans l'exemple du *Roi Lear,* c'est que le dramaturge ne se contente pas de réunir ces antonymes, il exerce une action *d'identification (Steigerung)* de cette contradiction, de ce paradoxe invraisemblable [44].

Dans cet ensemble du roi Lear, les trois mécanismes dominants sont la sélection, l'opposition et la substitution.

Quand Roman Jakobson élabore son modèle du langage avec la croix des axes syntagmatique et paradigmatique, il attribue à chacun de ces axes des opérations spécifiques. Or sélection, opposition et substitution sont les opérations spécifiques de l'axe vertical paradigmatique soumis au principe d'équivalence. Le locuteur a le choix entre plusieurs paradigmes, distincts les uns des autres pour occuper une place unique dans la phrase (45).

Le coup de théâtre, c'est la mise en jeu de la fonction scénique, (c'est-à-dire l'inverse de la fonction poétique), projection du principe de contiguïté de l'axe syntagmatique sur l'axe paradigma tique du langage.

Ainsi, ce qui était une séquence, une suite d'étapes, naissance-amour-mort, se succèdant de manière inévitable et effrayante selon une opération de combinaison, de succession sur l'axe horizontal va être transformé par la fonction magique du théâtre en opération de choix, de choix instantané, comme si le sujet pouvait à volonté sélectionner l'expérience préférée et substituer au choix redouté, la mort, un choix désiré, l'amour.

Tel est le coup de théâtre qui saisit Freud quand il voit Lear apparaître au fond de sa scène portant Cordélia. La fonction scénique a transposé les syntagmes successifs en les disposant pour constituer un bouquet de paradigmes entre lesquels le choix serait possible.

Or la motion critique de démenti de l'illusion nous rappelle sans cesse que cette présentation est illusoire. La représentation scénique nous fait croire que les éléments du choix peuvent à volonté être replacés dans l'ordre choisi d'une séquence à caractère réversible, comme si on pouvait remonter le temps ; il n'en est rien. De même que le passage de la vie à la mort est à sens unique, sans retour, de même est inutile l'ultime prière du roi Lear cherchant à retrouver les signes de la vie dans le corps de sa fille : "Cette plume bouge, elle vit ! Ah ! S'il en est ainsi, ce bonheur rachète toutes les peines que j'aie jamais souffertes (46).

Freud confirmera dans un article de 1916, "quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique" (47), que le héros qui nous est présenté au théâtre ne dispose que d'une liberté apparente. Dès qu'il y a conflit, les lois de l'économie poétique ou de l'économie dramaturgique imposent *la reproduction forcée* d'un modèle pulsionnel ou fantasmatique selon les procédés en oeuvre dans les processus primaires.

Ainsi, Richard III, né avant terme avec un corps difforme, bossu et boiteux, nous touche par l'exactitude et l'amertume avec laquelle il décrit ces blessures précoces du narcissisme, l'injustice d'être spolié, blessé, handicapé dans son corps. La révolte
contre ce préjudice, Gloucester l'expri me d'abord dans *le renforcement de la fonction d'auto-observation* décrite par Freud parmi les fonctions du Surmoi :

"Eh bien, moi, dans cette molle et languissante époque de paix, je n'ai d'autre plaisir, pour passer les heures, que d'épier mon ombre au soleil et décrire ma propre difformité" (48).

La déduction que Gloucester développe à partir de cette souffrance, c'est la conviction d'être une exception et d'avoir donc droit à un dédommagement qu'il s'accorde lui-même, corrigeant l'injustice dont il est victime en l'infligeant aux autres.

Freud souligne deux aspects généraux du message théâtral :

- il est toujours *incomplet,* allusif, ambigu, proféré à voix basse, à demi-mot, retenu ; le dramaturge nous oblige ainsi à compléter le message du personnage par l'écho rencontré dans nos propres souffrances et nos propres déceptions.
- d'autre part, nous retrouvons dans les traits de ce personnage un *agrandissement* gigantesque (*Vergrösserung)* d'un aspect méconnu de notre personnalité (49).

Le spectacle ravive directement une secrète connivence avec le personnage, nous invitant à comprendre sa détresse pour expliquer son application primaire d'un désir de vengeance.

Dans cet article, Freud précise nettement à quelle instance appartiennent les

représentations inconscientes que le théâtre rapproche de notre conscience ; elles appartiennent à ce qu'il appellera le Surmoi, avec ses fonctions d'auto-observation, les forces de la conscience morale et la fonction de l'idéal (50).

Autre exemple, Shakespeare nous présente *Lady Macbeth* comme une femme fanatique, crispée dans une ambition effrénée mais se heurtant à l'impossibilité de maintenir à la fois une intensité absolue du désir et la durée de cette attitude. Un tel désir exacerbé ne peut persister *(Audauern).* Le théâtre le renforce jusqu'à un point culminant *(Gipfelpunkt)* par une contraction dans le temps puis représente son échec inévitable (51).

L'action des processus primaires domine le destin des personnages, entraînés dans les rapides d'une succession de vengeances et de crimes.

Là encore, la fonction d'auto-observation reste la plus importante, on peut sentir l'évocation d'une Lady Macbeth qui fut naguère frappée injustement dans sa féminité tendre et douce quand elle connut les joies de l'allaitement et, hypothèse personnelle, eût peut-être la douleur de perdre son enfant. Il faut avoir connu cette douleur pour se concentrer avec une telle passion sur le désir de remplacer le couple royal.

Il faudra attendre vingt ans, de 1916 à 1936, pour que Freud énonce la formule qui explique l'énigme de ces personnages tragiques "qui échouent devant le succès", dans ce texte hallucinant qu'est la lettre à Romain Rolland, *un trouble de mémoire sur l'Acropole* (52).

Il écrit : Ces sujets "tombent malades et même font naufrage parce qu'un de leurs désirs, doué d'une intensité exceptionnelle, a trouvé son accomplissement". Mais l'accomplissement de ce désir intense mobilise aussitôt un interdit, une défaillance *(Versagung),* une frustration aussi intérieure qu'extérieure : "On ne s'accorde pas ce bonheur, le refus intérieur commande le refus extérieur".

Ainsi fonctionnent les personnages de théâtre, pures créations de l'auteur ; leur comportement extérieur est aussi soumis à leurs dispositions intérieures que leur vécu intérieur dépend des circonstances extérieures.

Cet événement, l'accomplissement d'un désir intense, nous paraît trop beau pour être vrai, "car, nous le savons depuis longtemps, le destin dont on attend un mauvais traitement est la matérialisation de notre conscience, de ce sévère Surmoi qui est en nous et dans lequel s'est déposée l'instance répressive de notre enfance" (53).

Ainsi, la mort promise au héros est la figuration des interdits de son enfance.

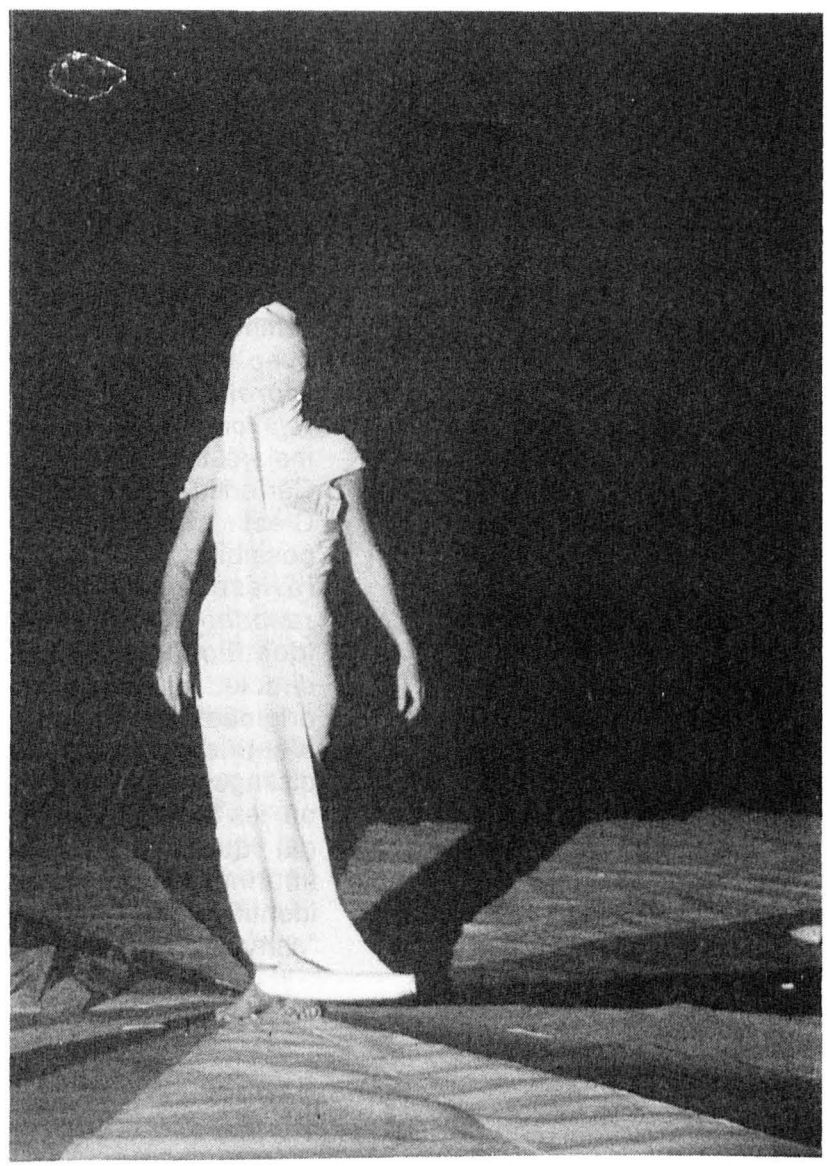
Le personnage de théâtre est toujours pris entre deux pôles antagonistes. Parfois, cette figure d'oxymoron est représentée par un couple de personnages ; ainsi Macbeth et son épouse figurent *les deux éléments d'une identité archaïque :* quand elle est implacable pour décider le crime ambitieux, il frissonne de crainte ; quand elle s'effondre dans la stérilité et le remords, il affronte l'adversité vaillamment (54).

Ces personnages sont toujours composés d'un mélange d'audace et de vulnérabilité, de rage et de tendresse, de folie et de fragilité. Le personnage de théâtre signifie ainsi *les rapports qui unissent* autour de mobiles profonds, secrets et puissants, le passé avec le présent et l'avenir, ce dont nous avons été victimes avec ce dont nous sommes coupables, ce qui concerne autrui avec ce qui nous est propre, *la reproduction imposée de certaines relations* avec la volonté de développer malgré tout notre liberté.

Car enfin, le théâtre n'est pas que tragédie. C'est aussi l'art qui nous offre la possibilité de retrouver l'expérience de ravissement, d'éblouissement de *la rencontre du premier objet,* cette identification précoce, immédiate et directe, ce moment de toutes premières origines où "investissement d'objet et identification ne peuvent guère être distingués l'un de l'autre" (55), ce moment où les investissements d'objet partent du çà, quand ces choix d'objet érotique impriment au moment des premières identifications une marque qui garde un "caractère durable et général" (56).

Ce premier amour, cette apaisante proximité, nous en trouvons un exemple dans la manière dont Freud [57] ressent le jeu d'une grande actrice, Madame Sarah Bernhardt :
"Dès les premières répliques de cette voix vibrante et adorable, il m'a semblé que je la connaissais depuis toujours. Jamais actrice ne m'a surpris aussi peu : tout de suite, j'ai été prêt à croire tout ce qu'elle disait".

Travail effectué au Centre de Recherches et d'Etudes freudiennes (C.R.E.F.) , Université de
PARIS X - NANTERRE.



NOTES

1. Freud S., *"L'Interprétation des rêves"*, (1900), P.U.F., 1967, p. 455 ; G.W. III, p. 541.
2. Ibidem, p. 68 ; G.W., II, p. 73.
3. Ibidem, p. 191, note 2.
4. Freud S., *"Le rêve et son interprétation"*, (1901), Gallimard, 1925, p. 50 ; G.W., III, p. 539.
5. Freud S., *Sigmund Freud raconté par lui-même,* (1925), Gallimard, 1984, p. 76 ; G.W., XIV, p. 71.
6. Lacan J., *Ecrits,* Seuil, 1966, p. 511.
7. Anzieu D., *L'auto-analyse de Freud à la découverte de la psychanalyse,* P.U.F., 1975, tome 2, p. 615.
8. Freud S., *L'interprétation des rêves,* p. 454 ; G.W.., III, p. 539.
9. Ibidem, p. 461.
10. Freud S., Notes à la traduction des *"leçons du mardi"*, de J.M. Charcot, S.E., vol. I, p. 137.
11. Freud. S., "note sur l'inconscient en psychanalyse", (1912), in *Métapsychologie,* Paris, Gallimard, 1978, p. 179-180.
12. Freud S., *L'interprétation des rêves,* p. 58-59 ; G.W., II, p. 61.
13. Ibidem, p. 68.
14. Ibidem, p. 61.
15. Ibidem, p. 136-137.
16. Freud S., "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", (1915), in *métaphyschologie*, Paris, Gallimard, 1978, coll. idées.
17. Freud S., "Personnages psychopathiques à la scène", (1905), in *Résultats, idées, problèmes,* P.U.F., 1984, tome I, p. 123-129 ; texte allemand in *Studiensausgabe, X, Bilden Kunst und Literatur,* Fischer Verlag Gmbh., Frankfurt Am Main, 1969, p. 163-168.
18. Thoret Y., "La clinique psychiatrique comme texte", *L'évolution psychiatrique,* tome 50, fasc 3, 1985, p. 675-687.
19. Freud S., opus cité, p. 123 ; studiensausgabe, band X, p. 163.
20. Weil H., *Etudes sur le drame antique,* 3ème éd., Paris, Hachette, 1897.
21. Starobinski J., "Hamlet et Freud", préface à l'ouvrage de Jones E., *Hamlet et Oedipe,* Paris, 1967, Gallimard, p. VII à XL.
22. Freud S., *"La naissance de la psychanalyse"*, Paris, P.U.F., 1973, p. 198.
23. Freud S., "Personnages psychopathiques à la scène", opus cité, p. 124 ; *Studiensausgabe,* X, p. 163.
24. Thoret Y., "En quoi le théâtre éclaire-t-il le mécanisme de l'illusion", *L'évolution psychiatrique,* tome 51, fasc. 1.1986, p. 151-166.
25. Freud S., opus cité, p. 123 ; *Studiensausgabe,* p. 163.
26. Freud S., opus cité, p. 128.
27. Dorey R., "Etrangement familière, la femme", exposé à la journée d'étude du C.RE.F. le 7 juin 1986, Université de Paris X.
28. Freud S., opus cité, p. 128.
29. Ibidem, p. 128 ; *Studiensausgabe,* p. 167.
30. Ibidem, p. 128-129.
31. Freud S., *L'Interprétation des rêves,* opus cité, p. 228.
32. Freud S., Personnages psychopathiques à la scène, p. 128.
33. Thoret Y., "Etude sémiologique de la fonction scénique dans la relation thérapeutique", *L'évolution psychiatrique,* tome 48, fasc. 2, 1983, p. 471-481.
34. Freud S., "Le motif du choix des coffrets", in *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* Gallimard, 1985, p. 61-81.
35. Ibidem, p. 79.
36. Ibidem, p. 69 à 71.
37 Ibidem, p. 76 ; G.W., X, p. 33.
38. Ibidem, p. 78.

39. Ibidem, p. 81.
40. Ibidem, p. 81 ; G.W., X, p. 37.
41. Ibidem, p. 81.
42. Ibidem, p. 81 ; G.W., X, p. 36.
43. Ubersfeld A., *Lire le théâtre,* Ed. Sociales, 1978.
44. Freud S., "Le motif du choix des coffrets", opus cité, p. 77 ; G.W., X, p. 33.
45. Jakobson R., "Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale,* tome I, Ed. de Minuit, 1963, p. 209-248.
46. Shakespeare W., Le Roi Lear, acte V, scène 3, in *Oeuvres complètes,* Pléiade, p. 950.
47. Freud S., "Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique", in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard, 1985, p. 135-171.
48. Shakespeare W., "Richard III", acte I, scène I, in *Oeuvres complètes,* op. cité, p. 385.
49. Freud S., opus cité, p. 144-145 ; G.W., X, p. 369.
50. Ibidem, p. 149 et 170-171.
51. Ibidem, p. 154 ; G.W., X, p. 377.
52. Freud S., "un trouble de mémoire sur l'Acropole ; Lettre à Romain Rolland", in *"Résultats, idées, problèmes,* tome 2, P.U.F., 1985, p. 224-225 ; G.W., XVI, p. 253.
53. Ibidem, p. 225.
54. Freud S., "Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique", opus cité, p. 157-158.
55. Freud S., "Le Moi et le Ca", (1923), in *Essais de psychanalyse,* Payot, 1981. p. 241.
56. Ibidem, p. 243.
57. Freud S., *Correspondance,* Gallimard, 1966, p.192.

LE THEATRE SPONTANE

COMME LABORATOIRE DE TRANSFORMATION SOCIALE

- Jean-François de RAYMOND -

C'est dans l'art contemporain, que l'improvisation a été pour la première fois réhabilitée. Au théâtre d'abord, avec Stanislawski et Jacques Copeau, dont les méthodes ont été souvent reprises depuis, que ce soit par Grotowski, l'Actor's Studio ou le Living Theatre. Dans le domaine musical, ensuite, grâce au jazz, bien sûr, mais aussi à l'utilisation de plus en plus fréquente de procédures aléatoires par des compositeurs comme Boulez, Stockhausen, John Cage ou les techniciens de la musique électroacoustique. Dans le domaine pictural, enfin, avec l'*Action painting* chère à Jackson Pollock et à tout le mouvement expressionniste abstrait.

L'improvisateur a choisi de se livrer à l'avenir en épousant le présent, ou de vivre pleinement le présent pour ne pas se laisser détruire par le passé. Même s'il n'est pas toujours et en tout lieu un improvisateur, même s'il distingue l'improvisation (bonne) et l'impréparation (mauvaise), même s'il sait parfaitement qu'improviser s'apprend, il sait aussi qu'*apprendre à improviser, c'est apprendre à revivre.* Comme tout un chacun, il est pris dans le temps ; mais chaque fois qu'il improvise, il éprouve le sentiment de *fonder* ce temps dans lequel il est pris, bref de redevenir le contemporain des origines.

L'improvisation s'exerce aussi dans d'autres domaines : placés dans une situation d'urgence, le chirurgien ou le stratège doivent être capables d'improviser—ç'est même dans ces cas-là que leur maîtrise éclate. Il n'en va pas autrement pour l'homme politique : la principale qualité de ce perpétuel improvisateur n'est-elle pas la capacité de réagir immédiatement à l'événement imprévu, d'épouser complètement le problème qui se présente à l'instant même où il se pose ?

Les foules, elles aussi, improvisent : qu'il s'agisse du carnaval et de la fête d'une part, ou de cette fête qui tourne mal et qu'on appelle l'émeute d'autre part, il est clair que l'improvisation est l'une des dimensions fondamentales du social.

Or, cette improvisation [1] que notre siècle a partiellement reconnue, trouve en Jacob Lévi Moreno le praticien de la spontanéité et son prophète : Who shall survive ?

Dans *Who shall survive* [2], Moreno se présente après Pinel qui délivra les malades de leurs chaînes et Freud qui libéra le psychisme des tyrannies de l'inconscient comme l'auteur de la troisième révolution psychiatrique qui inventa la thérapie de groupe, la sociométrie et le psychodrame.

Le théâtre spontané relate la genèse de cette "troisième révolution" : il se situe entre les ouvrages de technique thérapeutique et de philosophie sociale de Moreno qu'il annonce par son côté expérimental, et les premiers écrits dont il tient sa conception judéo-métaphysique de la cosmogénèse.

Dans cet ouvrage se dessinent les prémisses de la sociométrie, de la théorie cosmogénétique "qui dépassera théoriquement le positivisme d'Auguste Comte et la théorie révolutionnaire de la praxis de Karl Marx", et la première présentation du psychodrame et de ses fondements. Attestant la fécondité des premières intuitions moréniennes où s'ébauchent les linéaments des techniques développées dans les ouvrages ultérieurs, le théâtre spontané se révèle comme une plaque tournante dans l'œuvre de Moreno.

---

1. Cf. *L'improvision. Contribution à la philosophie de l'action* Vrin, 1980, par Jean-François de Raymond.
2. Titre français prosaïque : *Les Fondements de la Sociométrie*,PUF *The theatre of spontaneity*,Trad. J.F. de Raymond, Présentation par J. Dumur Introduction par A. Schustenberger, Epi, 1985.

Le théâtre spontané, créé à Vienne, passait pour révolutionnaire : plus d'auteur, de texte, ni de distinction entre acteurs et public, la création devient l'affaire de tous, simultanément, ici et maintenant. Cette tentative eut un retentissement sur le théâtre américain peu après l'immigration de Moreno aux USA en 1925. Le théâtre contemporain a assimilé les découvertes moréniennes mais en un sens plus timide qu'on ne le croirait : il ne se confie que par fragments à l'aventure de la spontanéité, ses improvisations restent sectorielles : en fait, personne n'est allé aussi loin que Moreno.

Par différence avec le théâtre traditionnel, de répétition, et ses "conserves culturelles" [1] où le rapport temporel est le trait-d'union entre un écrit passé et la représentation présente qu'il commande, le théâtre spontané est un théâtre d'animation dont le rapport temporel est ponctuel : l'instantanéité de l'ici et maintenant. Dans le premier cas il y a séparation entre le temps homogène, réglé, différé, de la préparation, de la nature et celui de la représentation, calque du premier, dont l'idéal est de le répéter sans y rien changer ; cette situation de succession exclut l'engagement de l'acteur. Dans le second il y a, au contraire, unité dans le temps discontinu, hétérogène et imprévisible du jeu, sans répétition préalable ; la situation est celle de la simultanéité avec l'engagement de chaque actant, contemporain de celui de l'autre en sa spontanéité.

Thème essentiel de la pensée de Moreno la spontanéité constitue la réponse adaptée à un situation nouvelle ou originale par rapport à une situation ancienne ; la spontanéité varie entre le réflexe et la réflexion. En fait, la spontanéité motrice est associée à la créativité : la créativité sans la spontanéité reste sans vie, la spontanéité sans la créativité est vide et stérile. Chacun risquerait d'être "un idiot spontané" ou "un créateur désarmé". Mais c'est moins la créativité qui distingue les hommes les uns des autres (beaucoup sont doués et seraient aptes à la création alors que peu créent effectivement), que la spontanéité, car celle-ci "fait passer à l'acte les aptitudes virtuelles". La spontanéité a un pouvoir d'effectivité : elle incite l'individu capable de création, elle permet la socio-création à partir de l'acte selon lequel les personnes vont les unes vers les autres et aboutissent à des interactions constitutives de groupes. La spontanéité anime la créativité, qui lui offre un contenu et une occasion.

L'idée initiale de Moreno fut celle de l'existence d'un moi spontanément créateur avec les risques d'éparpillement d'une spontanéité non contrôlée. Relative selon les individus, la spontanéité est en fait assez rare et souvent atrophiée : elle est en raison inverse de l'organisation. Richesse du pauvre, procédé du démuni, la spontanéité ne laisse jamais dépourvu celui qui s'y confie, au contraire de la mémoire qui trahit parfois en le plongeant dans l'embarras, l'acteur régulier dont la spontanéité est oblitérée par les clichés qui s'y sont substitués.

Le point de départ de l'état spontané est l'échauffement : vécu comme pleinement libre par le sujet qui l'expérimente, il conduit à l'acte spontané. Il faut donc s'y exercer. A la répétition correspond ici l'entraînement ; la valeur de la spontanéité ne lui vient pas seulement du présent mais aussi de l'avenir, c'est aussi une valeur pédagogique. L'acteur comme tout atome social spontané n'a plus seulement à savoir des rôles fixes mais à bien se connaître, la pédagogie, substitut de la répétition, consistant ici à associer vie (communautaire) et jeu (improvisé), le théâtre comme chez d'autres praticiens radicaux, reconduit au social. Cette pédagogie toute active porte moins sur les méthodes de reproduction que sur la provocation à l'existence personnelle dans toutes les situations de la vie sociale ; apprendre à libérer sa spontanéité, ce n'est pas apprendre des contenus, des actes tout prêts à reproduire mais cela se conquiert selon les exigences de la réalité.

---

1. Moreno ne méprise pas les "conserves culturelles", il les situe comme des pièces de musée dont la vie s'est envolée et qui ne peuvent prétendre être le champ d'une spontanéité vécue immédiate.

Son apprentissage, toujours urgent, l'est d'autant plus qu'elle risque toujours de se congeler en rôles fixes qui répètent des formules, comme le théâtre spontané en commedia dell'Arte.

L'histoire de l'espèce est celle d'un enkystement de la spontanéité : le primitif voulut conserver ; "les conserves de la technique et de la culture" qu'il élabora, réduisirent sa créativité et sa spontanéité. L'enfant perd moins vite sa spontanéité que l'adulte car il doit s'adapter pour réussir et sa spontanéité reste la plupart du temps en action : proche du status nascendi de ses expériences, l'enfant n'est pas encore fixé dans des stéréotypes culturels, comme l'avait déjà noté Bergson dont la perspective sur la spontanéité a tant de points communs avec celle de Moreno.

Souvent inhibée ou recouverte par des conserves ou des mécanismes culturels, l'insuffisance du développement de la spontanéité est responsable de nombreux troubles.

Ces recherches trouvèrent une application dans la thérapeutique psychologique. On sait la parenté avec le jeu dramatique (rappelée par le théâtre lui-même avec Marat-Sade de Peter Weiss) les troubles et les conflits constituant la difficulté existentielle s'améliorent effectivement par leur mise en scène vécue. Ainsi pour redevenir vivable, le réel exige un passage par l'imaginaire comme par ce qui ressource une conduite appauvrie par un seul possible stéréotypé, à une pluralité enrichissante. La réalité se ressource au rêve et le réel aux possibles comme à leur matrice, chaque actant devient à lui-même son propre poète et ainsi retrouve en lui la création dont il avait perdu la capacité. En effet, moins développée que les facultés intellectuelles, la spontanéité connaît des flambées, mais finit par se plier aux impératifs des stéréotypes sociaux et culturels.

C'est cependant la grande force d'indétermination car elle sauve l'imprévisible en l'homme, irréductible à tout apprentissage comme à toute transmission elle échappe à la loi de conservation de l'énergie : ni quantifiée ni mesurable, on ne peut la conserver en réserve dans des accumulateurs. Elle ne fonctionne qu'au moment où elle jaillit ; au contraire des conserves culturelles, éphémère, c'est pourquoi elle anime la créativité, dynamisme du commencement. Or, note Moreno, nous vivons le temps où l'homme, disposant d'un pouvoir décuplé par ses machines, peut se livrer à sa spontanéité et "expérimenter sur la spontanéité elle-même", ouvrant, dès lors, les perspectives fécondes.

Moreno ouvre ainsi de nouvelles dimensions en appliquant aux sociétés l'analyse de la spontanéité : celle-ci anime une forme, un rôle, toujours social. Elle concourt à l'adéquation, toujours problématique, de ce rôle en ses exigences socio-culturelles et de la spontanéité d'une personne en ses particularités spatio-temporelles - tout rôle ne correspondant pas nécessairement à la spontanéité de chaque personne à un moment donné et chacun ne se sentant pas nécessairement motivé par n'importe quel rôle. A cette question - politique - de répartition ou de gestion, en termes philosophiques, celle de la vocation, la spontanéité ouvre des pespectives.

Moreno a bien vu, ce qui fait l'accent si actuel de sa pensée, le danger de paralysie qui guette toute institution et comme cette détermination objective appelle le recours à une vivante spontanéité.

La perspective de Moreno s'ouvre sur l'humanité dans sa totalité : "Who shall survive ?" demande l'auteur qui différencie sa démarche par rapport aux idées chrétiennes, à celles de Marx, de Nietzsche et de Freud, par son projet thérapeutique visant à guérir, à rendre possible une existence sociale épanouissante pour chacun, (en laissant l'individu "suivre ses inclinations naturelles et rallier spontanément les groupes qui l'attirent" [1]). A cette question prophétique sur l'avenir dont nous trouvons les linéaments dans le *théâtre spontané* avec l'évocation de la menace atomique et de la désagrégation culturelle, la réponse consiste précisément dans l'apprentissage de la liberté et de la

1. *Fondements de la sociométrie,* p. 3.

création sur le mode social, "construire une société où chaque membre serait appelé à participer librement à la formation des groupes dont il fait partie, où les différents groupes qui la constituent, seraient si bien organisés, si bien adaptés les uns aux autres qu'ils formeraient une république durable et harmonieuse" (*Td*). Cette "révolution sociale expérimentale" se trouve en germes dans le théâtre spontané où Moreno révèle son objectif (théorique) : saisir en l'observant, le processus de changement in statu nascendi et l'objectif (pratique) : l'intervention psychologique. Il situe la révolution dite "sociométrique" - à réaliser - au sommet des autres révolutions car son efficacité atteindrait un résultat en profondeur qu'elles n'ont pu atteindre : elle réduirait le "prolétariat affectif".

Il ne s'agit d'ailleurs que de la réanimation actuelle d'une force engourdie ou affaiblie en suivant "la direction d'une évolution spontanée et créatrice, la direction même de la vie et du temps" [1]. On entrevoit les transformations qui en découleraient si les "nécessités" sociales ne l'étouffaient pas, si elle n'était pas considérée comme une aberration mais comme le dynamisme contagieux capable de mobiliser les masses et de renverser les montagnes. Moreno prévoit là une source inimaginable d'énergie sociale [2].

Dès lors, plus de séparation entre ceux qui font et ceux qui regardent, de division entre l'exécution et la conception - ce qui pose autrement le problème des rôles puisqu'ils construisent la personnalité et renvoie à une philosophie politique concernant la détention du pouvoir dans la cité.

Cela suppose une éthique des sentiments qu'elle commande dans les rapports sociaux - la spontanéité (manifeste-la et tu la trouveras chez autrui), la sincérité (et elle sera donnée aussi), l'amour (et le groupe le manifestera) - "la sociométrie est l'éthique sociale par excellence".

Nous avons vu la solidification du spontané en conservé ; d'autre part rien qui atteigne le centre affectif de la personnalité ne peut se réaliser hors de la spontanéité et de la créativité dans les sociétés comme chez les individus : alors la continuité peut-elle accueillir la spontanéité sans la désarmorcer ? Peut-on maîtriser la spontanéité pour qu'elle transforme durablement l'existence sociale ? Ou peut-on élaborer systématiquement une "stratégie de création", qui, selon l'expression de Moreno, permette de faire de l'humanité une association où la création comme résultat ne viendra plus faire obstacle à l'acte de création ?

1. *Fondements de la sociométrie,* p. 404.
2. *Ibid.,* p. 75.

Reproduit avec l'aimable autorisation des Annales littéraires de l'Université de Besançon. in *Actes du Colloque Théâtre et Révolution* p. 205.

MONDANITES

La famille Claudel au Grand Salon

Brillante réunion ce 22 novembre 1989 au Grand Salon de la Faculté des Lettres de Besançon où les descendants de l'écrivain Paul Claudel côtoyaient de très distingués universitaires.

Cette rencontre marquait la création de l'Association pour la recherche claudélienne dont le but est de faire progresser l'étude et la diffusion de l'oeuvre de Paul Claudel. Il faut savoir que le Centre de Recherches Jacques-Petit (Faculté des Lettres) possède en microfilms et documents originaux la totalité des manuscrits de l'oeuvre littéraire claudélienne. Le Centre vient par ailleurs d'acquérir la très volumineuse correspondance de Claudel ambassadeur ainsi que des textes relatifs à ses activités diplomatiques ; au total, un fonds très riche dont une grande partie est encore inédite.

La photo ci-dessous présente un moment de la cérémonie officialisant l'Association. On y reconnaîtra (au premier plan, de gauche à droite) Michel Malicet, directeur du Centre Jacques-Petit ; Pierre Lévêque, doyen de la Faculté des Lettres ; Renée Nantet-Claudel, fille de l'écrivain ; Jean-François Robert, président de l'Université de Franche-Comté ; Marie-Pierre Turlotte, petite-fille de Claudel ; le Recteur Gérald Antoine et Henri Claudel, fils de Paul.

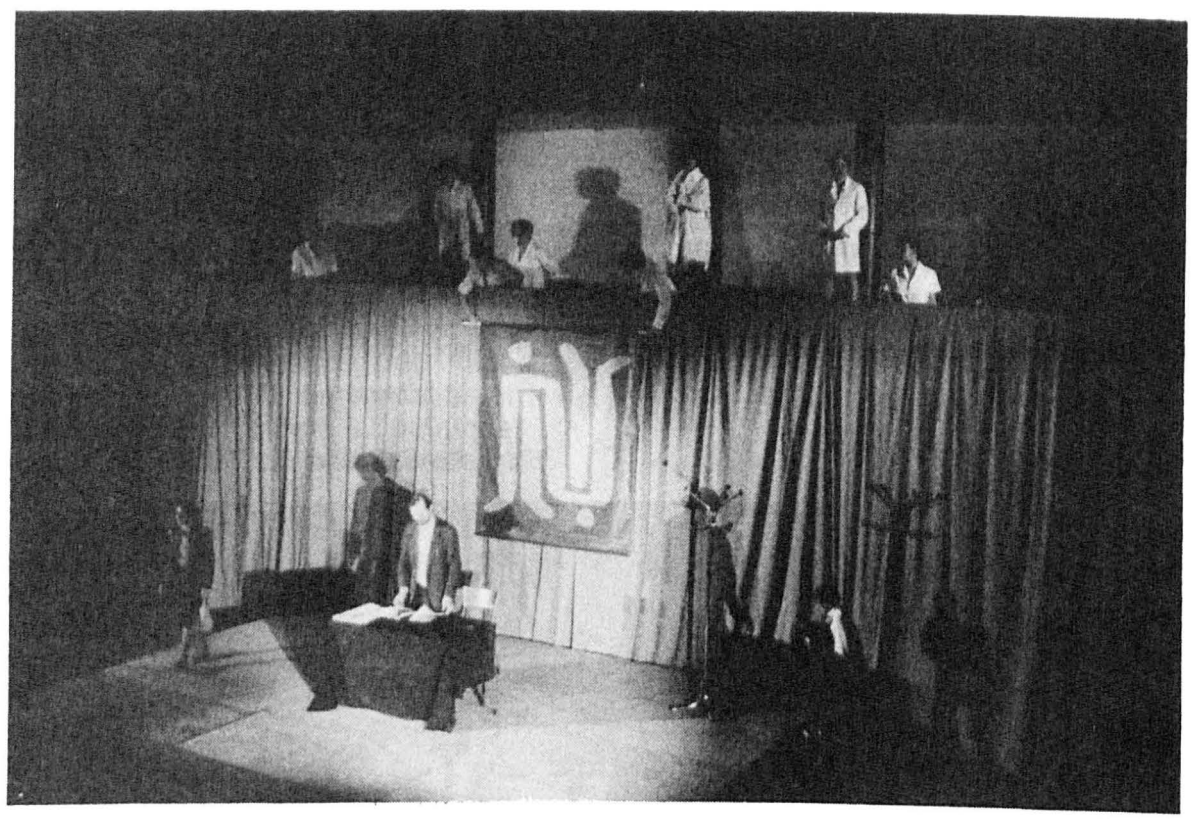
photo René Frache, Est Républicain

1990 ANNEE DU CHANGEMENT POUR LA FORMATION CONTINUE

Jeudi 21 Décembre 1989. Vingt heures. Une foule d'invités se presse dans le Hall de la Faculté des Sciences aménagé en vaste salle de réception. Responsables institutionnels représentants du secteur socio-économique, formateurs sont là pour fêter le trentième anniversaire de l'Institut Universitaire de Formation Continue, plus connu sous le signe IUFC.

Soirée de rencontres et d'échanges autour d'un buffet - à la dimension de l'importance de l'événement - dont le point d'orgue fut la présentation d'un spectacle théâtral sur un scénario de G. de Sury, responsable de formation. mis en scène et interprété par le Théâtre Universitaire. *La mirifique histoire du Blanc-Bec ou la mise en pièces de la formation continue* relate, en une suite de scènes humoristiques, les moments clés de la formation professionnelle : de l'apprenti soumis au stagiaire dynamique à travers les transformations du monde industriel et l'évolution des mentalités.

Autre moment phare de la soirée : la présentation de l'équipe de formation et de son nouveau logo : l'IUFC change d'image, restructure son identité pour mieux développer son action dans le réseau de la formation. Alors bonne route à la Formation Continue.



Alain Chevillard, directeur de la FC, présente l'équipe de formation

SPECTACLES

BESANÇON

ESPACE PLANOISE

Place de l'Europe - Tél. : 81-51-03-12

Vendredi 2 février Samedi 3 février	20 h 30 20 h 30	Les Estivants *de M. Gorki*
Jeudi 22 février Vendredi 23 février	20 h 30 20 h 30	Plaque Tournante *Création Danse*
Dimanche 25 février	17 h 00	Moby Dick, *opéra baleine d'après H. Melville*
Jeudi 1er mars	20 h 30	Dérives de P. Gentil - *Théâtre Marionnettes*
Vendredi 9 mars Samedi 10 mars	20 h 30 20 h 30	Le Monde d'Albert Cohen, *d'après l'oeuvre de l'auteur*
Vendredi 16 mars	20 h 30	Flagrant délit de mensonge *Théatre gestuel-Cie P. Bigel / La Rumeur*
Vendredi 30 mars Samedi 31 mars	20 h 30 20 h 30	Le jour se lève, Léopold *de S. Vallenti*
Vendredi 20 avril	20 h 30	Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles *Danse - Cie Ultima Vez*

NOUVEAU THEATRE DE BESANÇON

Parc du casino - Tél. : 81-88-55-11

23 janvier au 3 février	Oncle Vania *de Tchekov*
20 février au 3 mars	Le Saint Prince *de M. Liberaki*
20 mars au 31 mars	Le Misanthrope *de Molière*
17 avril au 21 avril	Nersès *de M. Beretti*
15 mai au 26 mai	Or *de A. Enjary*
12 juin au 16 juin	Sigmaringen (France) *de D. Benoin*

THEATRE DE POCHE

140 Grande Rue - Tél. : 81-82-25-45

20 février au 3 mars	21 h 00	Diablogues *de R. Dubillard*
20 mars au 31 mars	21 h 00	Le Petit Silence d'Elisabeth *de P. Faure*
17 mai au 28 mai	21 h 00	Bleu *de M. Azama*
15 mai au 26 mai	21 h 00	Catilina *d'après Ciceron*

THEATRE MUNICIPAL

Tél. : 81-82-14-56

OPERAS

Dimanche 21 janvier	16 h 00	Les Noces de Figaro *Musique de Mozart*
Dimanche 4 mars	16 h 00	Otello *Musique de G. Verdi*
Dimanche 29 avril	16 h 00	Lakme *Musique de L. Delibes*

BALLET

Mercredi 21 mars	20 h 30	Soirée Ravel *par le Ballet de l'opéra de Nantes*

VESOUL

THEATRE EDWIGE FEUILLERE

Tél. : 84-75-40-66

Samedi 24 février	20 h 30	Un goût de pierre dans la bouche *de F. du Chaxel*
du 1er au 3 mars	20 h 30	Phèdre *de Y. Ritsos*
Samedi 17 mars	20 h 30	Moby Dick, opéra baleine *d'après H. Melville*
Samedi 24 mars	20 h 30	Peinture sur soi *de MP Casey*
Mardi 17 avril	20 h 30	L'Avare *de Molière*
Samedi 21 avril	20 h 30	Allo, M. Baril - *Ballet*
Vendredi 27 avril Samedi 28 avril	20 h 30	Celui qui dit oui - Celui qui dit non *de K. Weill et B. Brecht*

MORTEAU

BALLET

L'Autre Rive
Création pour six danseuses et une chanteuse
Cie Martine Fioux

Spectacle invité dans le cadre du Festiv'Art 90

Théâtre de Morteau
Le Mercredi 2 mai - 20 h 30

L'autre rive
photo Gilles Pernet

CONFERENCES

UNIVERSITE OUVERTE
Tél. : 81-66-51-05

LITTERATURE ET REPRESENTATION

Chaque séance a lieu le jeudi de 18 h 00 à 20 h 00 à la Faculté des Lettres.

18 janvier	A propos des Noces de Figaro *J.J. Schumacher, Professeur à l'UFC*
25 janvier	A propos du théâtre russe *F. Lesourd, Maître de conférences à l'UFC*
22 février	Mythe et Opéra *F. Lévry, Maître de conférences à l'UFC*
1er mars	Othello de Shakespeare *C. Peltraut, Maître de conférences à l'UFC*
8 mars	Les grandes tendances du théâtre contemporain *GH Durand, Critique dramatique à France-Culture (sous réserve)*
15 mars	Le théâtre d'amateurs vaut-il qu'on parle de lui ? *J. Vingler, Metteur en scène*

CENTRE DE RENCONTRES

27, Rue de la République
Tél. : 81-83-25-70

LES RENDEZ-VOUS DU LUNDI

. Lundi 5 mars	20 h 00	Projection de films sur le Bauhaus
. Vendredi 9 mars	20 h 00	Le Bauhaus, *conférence d'Albert Menzel Flocon peintre, graveur, ancien élève du Bauhaus*
. fin avril (sous réserve)		Maria Casares lit Marina Tsvetavea, poétesse russe (1892-1941)
. Lundi 7 mai	20 h 00	Lecture-démonstration et performance de danse contact improvisation *de L. Card (Besançon), S. Cotto (Paris), J. Klevering et J. Turunen (Finlande)*

STAGES

CENTRE DE RENCONTRES

Studio Ecriture-Théâtre *avec M. Azama*
Le Jeudi 19 au mardi 24 avril, de 19 h 00 à 23 h 00

Comment construire et mener un atelier théâtre ?
avec J. Vingler et B. Mathonnat
Le Mercredi 4 au 7 avril, matinées et soirées
Réalisé avec l'ORLEP Franche-Comté

MANIFESTATIONS

RENCONTRES INTERNATIONALES :
THEATRE ET UNIVERSITE

17 au 21 avril 1990

Lieux : Kursaal, Grand Kursaal, Faculté des Lettres

Objectifs :

- réunir autour de la notion de "théâtre et université" des troupes pratiquant le théâtre à l'Université, des professionnels et des universitaires.

- créer ou conforter des relations entre la Franche-Comté et d'autres régions. Ces contacts devraient permettre d'envisager la création d'un spectacle commun pour l'Europe de 1993

Programme : atelier (le matin)
spectacles (14 h 30 - 17 h 30 - 20 h 30)
La manifestation est ouverte à tout public.

Informations et inscription : Théâtre Universitaire, 30, Rue Mégevand - 25030 BESANÇON CEDEX

C O U L I S S E S

Revue bi-annuelle

Faculté des Lettres, 30, rue Mégevand
25030 - BESANCON Cedex

Direction :
Lucile Garbagnati

Rédaction :
Gisèle Gschwind-Holtzer

Equipe rédactionnelle :
Catherine Chevassu
Véronique Tourot

Photos :
Valérie Goy

Peinture :
Laurence Gainet

Maquette :
Bernard Chettouh

Secrétariat :
Colette Amiotte
Sophie Collinet
Géraldine Rouiller

Impression :
Faculté de Médecine

Diffusion :
Université - CAC - Salles de spectacle, librairies.

Tirage :
250 exemplaires

Parution du numéro 2 :
Septembre 1990.

THEATRE UNIVERSITAIRE
DE FRANCHE-COMTE

FACULTE DES LETTRES
32, RUE MEGEVAND
25030 BESANÇON Cedex - **TEL. 81.82.17.89**