

Chroniques
Théâtre des Osse
Centre dramatique fribourgeois

premier volume

RAPPORT DE MICHEL DUBOIS
SAISONS THÉÂTRALES 2003-2005

RAPPORT DE MICHEL DUBOIS

SAISONS THEATRALES 2003-2005

Cette première édition des Chroniques est soutenue
financièrement par l'Association des amies et amis
du Théâtre des Osses (AAATO).

Editions Quoiqu'on die – septembre 2006
Impression Schoechli (charte écologique)

SOMMAIRE

Avant-propos de Gérald Berger, Chef du Service de la culture du canton de Fribourg	5
Préambule	8
<i>Extermination du peuple, ou Mon foie n'a pas de sens</i> de Werner Schwab (2003)	11
<i>Naïves hirondelles</i> de Roland Dubillard (2003)	16
<i>On ne badine pas avec l'amour</i> d'Alfred de Musset (2004)	19
<i>Thérèse Raquin</i> d'Emile Zola (en tournée, 2004)	29
<i>Mondiocompatible</i> d'Anne Jenny et de Gisèle Sallin (2004)	36
Synthèse 2003-2004	43
<i>Le Baiser de la veuve</i> d'Israël Horovitz (2004)	50
<i>L'Avare</i> de Molière (2005)	60
<i>Mère Courage et ses enfants</i> de Bertolt Brecht (2005)	75
Michel Dubois, acteur, metteur en scène et directeur de théâtre	87
Le Théâtre des Osses	94

AVANT-PROPOS DE GERALD BERGER

Que n'a-t-on pas écrit sur l'évaluation ? Cette science compte d'ailleurs ses ayatollahs qui en font parfois un fonds de commerce. Cela dit, l'évaluation est un instrument de mesure nécessaire et précieux. Il s'agit cependant de veiller à ce qu'il soit parfaitement adapté au sujet évalué (en l'occurrence un acte créatif collectif), et surtout que l'évaluation ne devienne pas le sujet même de la démarche en lieu et place de celui pour laquelle elle est mise en œuvre.

Lorsque le canton de Fribourg institua des partenariats de création¹, il fut décidé simultanément de mettre en place un système d'évaluation, et ce conformément à la loi cantonale sur les subventions. Je réunis alors diverses informations et je constatai que la démarche était pour le moins peu courante dans le domaine culturel.

¹ En 2003, le Conseil d'Etat a institué des partenariats de création dans le but de soutenir les activités artistiques de groupes professionnels fribourgeois, en particulier en vue de leur permettre de développer une activité permanente dans leur domaine de création artistique, ainsi que de renforcer la qualité de leur travail et son rayonnement à l'extérieur du canton. Ces partenariats, qui couraient sur trois ans, ont fait l'objet d'une évaluation par des experts indépendants en vue de leur renouvellement éventuel à leur échéance. L'évaluation a démontré que les objectifs avaient été atteints. Ainsi, les partenariats ont contribué à la production de 30 créations originales qui correspondent à un total de 509 représentations dont 303 dans le canton de Fribourg et 206 dans le reste de la Suisse et à l'étranger. Sur la base de l'évaluation effectuée, le Conseil d'Etat a décidé, en 2006, de renouveler quatre partenariats conclus en 2003 pour une nouvelle période de trois ans (Théâtre des Osses, Compagnie Fabienne Berger, Compagnie Da Motus, Ensemble vocal Orlando).

Je suivis également un séminaire lors duquel un professeur d'une haute école d'administration publique suggéra (cela ne s'invente pas) d'appliquer un modèle développé pour évaluer l'efficacité des stations d'épuration ! Une autre personne proposa un instrument tellement millimétré que lorsque l'évaluateur se trompait d'un demi millimètre, toute son évaluation était remise en cause...

L'acte créatif, et le théâtre en particulier, puise toute son inspiration et son souffle dans la pâte humaine. Le théâtre n'est-il pas d'abord celui de la vie des hommes et des femmes ? En conséquence, décision fut prise de mettre au centre du dispositif d'évaluation une personnalité choisie pour son expérience du domaine, son indépendance intellectuelle et sa prédisposition naturelle pour un tel exercice. L'évaluateur est chargé de suivre le travail de création de l'ensemble d'un domaine d'expression et de consigner ses expertises dans un rapport qui devient le pivot de l'évaluation. En résumé, l'évaluation privilégie une démarche de « mentorat ». Le mentor n'est-il pas l'ami qu'Ulysse choisit pour épauler l'éducation de son fils Télémaque en son absence ? Eh bien, l'évaluateur est en quelque sorte la personne à qui le Service de la culture confie le soin de coacher une troupe de créateurs dans le but d'améliorer ses compétences et sa réussite professionnelle.

C'est à Michel Dubois que fut confiée la responsabilité d'évaluateur du domaine théâtral. Homme de théâtre complet, il connaît le domaine de l'intérieur puisqu'il y évolue depuis plusieurs dizaines d'années autant en Suisse que dans l'ensemble de l'espace francophone, d'abord en tant qu'acteur, puis metteur en scène, enfin directeur de scènes nationales en France. Michel Dubois a aussi vécu autant les crises artistiques et politiques que les mutations (évolutions ?) de la profession.

Dès la lecture de ses premiers rapports, je fus impressionné par la richesse de leur contenu à laquelle s'ajoutait un réel plaisir de lecture. Michel Dubois réussit à y mettre en perspective tout ce qui est consubstantiel à la pièce vue, bien sûr la mise en scène, le jeu des acteurs, la scénographie, etc., mais aussi son auteur, son histoire, son évolution, ainsi que celle de la troupe qui la joue, non sans nous confier, avec précaution, les goûts et les préférences de l'évaluateur.

Les textes de Michel Dubois me rappellent les analyses des critiques de théâtre à l'époque où cette profession existait encore parce que les éditeurs laissaient suffisamment de temps pour les écrire et les lecteurs prenaient le temps de les lire. Grâce à Michel Dubois, ce temps où les lectures des critiques nous faisaient grandir (à l'image du mentor de Télémaque) est enfin revenu.

J'ai souhaité que ce plaisir de lecture soit partagé par le plus grand nombre de spectatrices et de spectateurs du Théâtre des Osses. J'ai alors proposé à Michel Dubois et à la direction du théâtre d'en autoriser l'édition, et j'ai suggéré à l'Association des amies et amis du Théâtre des Osses d'en financer la publication. Je les remercie toutes et tous d'avoir répondu favorablement à mes vœux. Et maintenant, je vous invite à revivre, sous la plume de Michel Dubois, toutes les pièces des Osses de ces trois dernières années. Vous serez renforcés dans l'idée qu'elles racontent le théâtre de chacune de nos vies.

Séguret, juillet 2006

Gérald Berger, Chef du Service de la culture
du canton de Fribourg

PREAMBULE

En préambule à l'analyse des créations du Théâtre des Osses, il me paraît nécessaire d'attirer l'attention sur la structure elle-même et ses modes de fonctionnement ; ce que je nommerais son engagement dans un service public, concept incontournable puisque ce théâtre travaille avec l'aide de financements de collectivités cantonales et communales, et que celles-ci sont attribuées dans un choix et un cadre politiques.

Comme toutes les entreprises artistiques, un théâtre à fonctionnement régulier et continu mène des stratégies variables. Il s'engage dans la recherche, aussi bien dans son approche du patrimoine que des œuvres nouvelles ; il développe une politique de sollicitation des publics ; il fait ses choix en fonction d'un indispensable équilibre budgétaire. Pour garder la confiance de ses tutelles, il doit avoir des réussites et des succès, mais n'échappera pas, parfois, à des productions discutables, voire des échecs. L'acceptation de ces mouvances par les « décideurs » et par le public est nécessaire, elle dépend du rapport de confiance que le théâtre aura su gagner au fil des saisons.

Je connais le travail du Théâtre des Osses depuis plusieurs années, j'ai vu quelques spectacles, en ai accueilli un à Besançon en 2001. J'ai pu constater la qualité des contacts qu'il a su développer avec le CDN (Centre dramatique national) que je dirigeais en France, le contenu de ses publications et bien sûr la qualité (et l'opportunité aussi) des choix artistiques. Il me paraît d'évidence que ce travail théâtral repose sur une éthique jamais prise en défaut. Je la résumerais ainsi : faire du théâtre, ce n'est pas seulement

monter de bons spectacles basés sur de bons choix artistiques, c'est aussi se soucier de l'approche du public, de son accueil, de son information, de sa formation même, de porter attention aux citoyens exclus de la vie culturelle, de leur apporter des plaisirs de théâtre dans un cadre (aussi financier) qui les incitent à la découverte. Je pourrais dire encore : l'action artistique théâtrale ne s'exprime pas seulement dans la salle de spectacle, mais aussi autour d'elle, dans des lieux publics et privés, de répétitions, de constructions et d'ateliers, dans des rencontres avec des réseaux que la structure de service public aura su convaincre et attirer.

Résumé du résumé : un théâtre qui marche est un lieu de travail intensif, et le public qui le visite doit en être convaincu. Je sais que le Théâtre des Osses s'inscrit dans ce type d'institutions. Je sais aussi qu'elles ne sont pas vraiment majoritaires dans le réseau actuel des théâtres subventionnés (je ne parle pas de la Suisse bien sûr, mais de la communauté des théâtres francophones, peut-être même européens).

La visite que j'ai faite à Givisiez le 27 septembre me confirme tout cela, s'il en était besoin. Quelques remarques et détails en vrac :

– la première création de la saison est confiée à un metteur en scène invité – Philippe Adrien – et indique d'emblée l'ouverture du projet global. Elle concerne un auteur dérangeant donc un spectacle qui imposera des débats (y compris avec les « décideurs », je l'espère, ce qui serait sain) ;

– le travail du théâtre avec le public se repère avant même le début de la représentation par un courant de fraternité et de complicité, signe infaillible des « bonnes maisons » ;

– le lieu de rencontres-cafétéria est chaleureux et vivant, mais plus que cela : l’auteur est présent par un journal-bistrot (à l’instar des quotidiens habituels), des bouquins sont à la disposition du visiteur solitaire, les plats et le café sont bons (non, ce n’est pas toujours le cas dans les théâtres), ils sont bon marché (encore moins courant), les inconvénients de la salle non numérotée sont anéantis par une astuce ludique qui invite en plus à vérifier les lacunes de sa culture théâtrale (j’étais assis sur Willy Frey, inconnu de moi, ma compagne plus confortablement sur Robert Walzer – encore que le confort chez Walzer...).

Bref, on se sent vraiment bien dans ce théâtre de la banlieue fribourgeoise. Et tant pis/tant mieux si c’est là qu’il est implanté.

Michel Dubois, 3 octobre 2003

EXTERMINATION DU PEUPLE

La création à Givisiez d'*Extermination du peuple, ou mon foie n'a pas de sens* est une réussite. Commencer mon analyse critique par ce qui devrait être sa conclusion est curieux, mais je me suis fait « cueillir » par ce spectacle que je venais voir avec quelques craintes, ayant eu des échos mitigés sur la première mise en scène à la Comédie-Française (rappel : Philippe Adrien est l'auteur des deux créations).

Schwab est de cette génération d'artistes désespérés qui quittent volontairement la vie ou la mène plus ou moins consciemment vers leur disparition prématurée. Comme la dramaturge britannique Sarah Kane que l'on joue beaucoup depuis quelques années. Mais l'écriture de Schwab n'a pas grand-chose à voir avec celle de Sarah Kane ; lui est plutôt dans une sorte de jubilation de la logorrhée, dans un plaisir du déballage accusateur où la morbidité n'est pas vraiment de mise. Il y a dans cette écriture une espèce de jouissance à jouer avec les mots, les expressions (l'apprenti peintre Hermann boit pour se détruire, dit sa mère, dans son « eau de peinture ») et ce plaisir du choc des mots les uns contre les autres est ici très éloigné des jeunes dramaturges anglo-saxons (Kane, mais aussi Gregory Motton, par exemple).

Affaire de culture sans doute : chez les « faiseurs de théâtre » de langue allemande la provocation est toujours franche et sans artifice. A cet égard Schwab est bien un membre de l'inconfortable famille des Kroetz, Fassbinder et Achternbusch. Autrichien, il est bien plus encore un alter ego de Thomas Bernhard, mais fort indiscipliné qui n'a qu'une vie courte à donner à la haine et change celle-ci en un ricanement presque joyeux. Pas de cynisme chez Werner

Schwab ; une colère noire et sourde, mais une forme ludique pour l'exprimer. Un jeu et un acte de mort en pleine lumière !

Interprétation et mise en scène

Le travail de mise en scène de Philippe Adrien est efficace, tout comme la direction de jeu, sûrement très proches de son travail parisien. Mais voilà que se révèle ici un climat très particulier, probablement différent de celui du spectacle d'origine. D'emblée j'ai eu l'impression que les acteurs suisses étaient « chez eux » dans ce texte, le respiraient, le « reniflaient », pourrait-on dire, avec leur culture en plus de leur métier théâtral. Ils pénétraient normalement dans l'univers secret de Werner Schwab, repérant d'instinct ce quelque chose (comme chez Kroetz ou Achternbusch) que les acteurs français ne transmettent presque jamais. Ce n'est pas une question de talent, ni de style ; c'est un labyrinthe mental particulier qui concerne la plupart des dramaturgies allemandes, et je ne pense pas me tromper en disant que les acteurs suisses ont ce lien presque naturel avec leurs confrères germanophones qui leur permet d'être à l'aise avec les auteurs cités plus haut, entre autres. J'ai toujours remarqué combien les acteurs français, je veux dire de culture essentiellement française, ont du mal à travailler avec les dramaturgies et les personnages de Kleist, Lenz, Horváth (surtout ce dernier dont toutes les créations en France sont toujours incomprises par les acteurs et metteurs en scène, et donc par le public). C'est peut-être pour cette raison que des auteurs tels que Lenau, Grabbe, Hoffmann, Sternheim et d'autres sont si peu et souvent si mal joués en France. Ce n'est pas un hasard.

Le groupe d'acteurs et d'actrices des Osses est magnifique ; tous et toutes sans exception. On peut toujours

chinoisier sur certaines petites faiblesses de jeu mais une cohésion, une complicité rendent dérisoires toutes critiques de détail. Sur ce groupe plane majestueusement (c'est aussi le rôle qui veut ça) la Pestefeu de Véronique Mermoud. Personnage en or ? Certes. Véronique Mermoud est superbe, effrayante. Je dirais qu'elle emploie presque trop bien (dans la dernière partie du 3^e acte) un métier d'actrice sans faille. Mais cela aussi un dramaturge comme Schwab l'impose, avec un certain machiavélisme : il mène l'interprète au bord de la falaise, le pousse dans sa boue verbale, et gare à celui ou celle qui ne sait pas y nager ! Ici la Pestefeu traverse ce magma sans faiblir et se prête presque trop au plaisir de l'exercice. Argutie dérisoire, car la performance fait partie du jeu, fait partie de la provocation de Schwab, de la tradition des cabarets autrichiens et munichois qui cligne de l'œil dans les pièces de cet auteur.

Il faut bien que je trouve un point faible à ce spectacle ! Ce sera la scénographie de Gérard Didier. Elle est de qualité (Didier est un bon professionnel, je le connais bien pour avoir travaillé avec lui) mais un peu à côté du propos général. Sa scénographie ne propose pas d'ouverture vers un nécessaire délire, vers la jubilation de cette communauté immobilière petite-bourgeoise. Le texte de Werner Schwab demande, je crois, une fluidité. Le vilain papier peint du 2^e acte, l'ambiance noire morbide du 3^e soulignent trop les choses, l'espace est trop balisé. Il y a pourtant de belles trouvailles, preuve que le scénographe n'est pas passé très loin avec les images proposées. Par exemple la synchronisation au 1^{er} acte de la porte et de cette espèce de « vitrage de cuisine genre guillotine » est épatante. Là, on est pile chez Schwab. Je précise : le travail de Didier n'est pas dans l'erreur, mais simplement un peu en marge de l'univers du spectacle. Par expérience, je sais que ce genre de décalage peut provenir parfois d'une commande pas assez précise du

metteur en scène, question toujours difficile à gérer au théâtre, car le projet de scénographie doit le plus souvent être défini, voire mis en construction avant le début des répétitions ; or les choix faits par et avec les acteurs sont toujours les piliers essentiels du spectacle. Mais les contraintes techniques et/ou financières rendent improbables les remises en question...

Retour à la case départ : *Extermination du peuple ou mon foie n'as pas de sens* est un spectacle fort et réjouissant.

Dernière remarque : ce spectacle est le meilleur que j'ai vu d'une pièce de Schwab avec *Les Présidentes*, mise en scène par Michel Dezoteux (le premier metteur en scène à avoir monté Schwab en français). C'était à Bruxelles, le metteur en scène et les interprètes étaient Belges francophones, si près des Flamands avec cette épaisseur bruxelloise comme la mousse d'une gueuze bien tempérée... La même chose, ici : on n'est tout juste pas outre-Sarine, mais le vent qui souffle est le même ! Schwab est presque chez lui. Je n'affirme pas que les familles Ver et Kovacic ont du sang fribourgeois. Des petits-bourgeois pénibles et dégoulinants de bêtise, il y en a partout, n'est ce pas ?

8 octobre 2003

EXTERMINATION DU PEUPLE, OU MON FOIE N'A PAS DE SENS

Une comédie radicale, 1991, de Werner Schwab,
jouée du 27 septembre au 26 octobre 2003 au Théâtre des Osses
Texte français – Henri Christophe
Production – Théâtre des Osses

Madame Ver – Chantal Trichet
Herrmann Ver – Julien Schmutz
Monsieur Kovacic – Yann Pugin
Madame Kovacic – Irma Riser Zogaï
Désirée Kovacic – Céline Nidegger
Bianca Kovacic – Céline Cesa
Madame Pestefeu – Véronique Mermoud

Mise en scène – Philippe Adrien
Assistant – François Gremaud
Scénographie – Gérard Didier
Assistante – Chantal Petiot
Construction des décors – Martial Lambert
Costumes – Christine Torche
Lumières – Jean-Christophe Despond
Régie – Marc Boyer
Musique originale – Ghédalia Tazartès
Création images vidéo – Jacques Renaud
Maquillages et coiffures – Leticia Rochaix

Acte 1

MME VER. Encore bu à ras le corps ton faux art de peindre ? Même pour boire, une trop grande maladresse. Encore tapé sur les nerfs des couleurs de la peinture commune. Encore un schnaps planqué à côté de cette eau vainement artistique alors que j'ai interdit à ton corps expressément tout alcool. Jamais il ne t'obéit, ton corps, et ta personne ne veut pas m'obéir à moi. Il n'y a que moi à toujours devoir obéir à la grande morale, autrement le moindre sens jetterait ta vie sur le tas de fumier. Si ça pouvait aider ta vie, on devrait zigouiller tous tes mauvais côtés. Mais tu y laisserais ton être tout entier, car dedans ton corps, de part en part, tu as eu une vie mauvaise.

NAÏVES HIRONDELLES

Après Schwab, Dubillard ! La transition est plus que décapante. Soigner les plaies du vitriol schwabien avec de la tarte au fromage et au savon est un remède de cheval, mais ailé, à la façon des remèdes de Chagall...

La pièce poético-farcesque de Dubillard est belle. Je dirais tout de même qu'elle est un peu, non pas vieillie, mais fanée, ce qui n'est pas sans charme. Dubillard écrit à la manière d'un rêveur qui parfois s'endort au milieu de sa phrase. Au réveil, il ignore le passé, poursuit son truc comme si de rien n'était. Son truc, parce que ce théâtre est gentiment truqué, bidouillé pour charmer. Ce n'est pas un défaut lorsque l'auteur est si plaisant et tendre. Il ne fait pas le malin. Et d'emblée remarquons que la metteuse en scène et ses interprètes font de même, tant mieux, car tout est au service du plaisir des choses, celui de se faire envahir d'objets amis et de mots sans méchanceté ni amertume. La vieille peau Séverin est pétrie d'émotions amoureuses juvéniles, les deux jeunes feront l'amour dans les odeurs de gasoil qui vaudront bien le Guerlain ou Dior de service (en ce décembre d'avant Noël, avez-vous remarqué que toutes les pubs TV de parfums haut de gamme ne suggèrent que des coïts langoureux ?). *Gasoil* de Lancôme est pour demain peut-être, mais Dubillard ne touchera pas de royalties...

Scénographie juste aussi. Dans cet espace encombré, les déplacements se compliquent, ils provoquent des accidents toujours jugulés : les mots ont donc toujours la priorité. Les émotions dubillardinoises (avec mes excuses pour cet adjectif audacieux) sont dans leur cadre idéal, sur cette petite scène trop pleine.

Gisèle Sallin organise avec respect (trop peut-être ?) ces rencontres de hasard entre ces quatre représentants d'une société un peu marginale, mais pas trop, antibourgeoise, mais pas trop, parlant poétiquement, mais pas trop. C'est délicieusement agréable, sans excès. Plaisir insolite, comme un repas simple où le cuisinier vient serrer les mains de ses clients et qui, tout en bavardant, finit par se mettre à table, lui aussi.

Un seul reproche. Gisèle Sallin a-t-elle eu peur de la légèreté de la pièce pour rythmer parfois si fortement les échanges verbaux ? On aimerait moins d'efficacité, des trous de silence parfois, des abandons de texte (dans le sens voluptueux de l'abandon) pour regarder les personnages se perdre au-delà de leurs occupations futiles. En fait, il serait agréable qu'ils lévitent un peu (physiquement bien sûr...), puis retombent lourdement sur la terre trop dure. N'est-ce pas ce que suggère poétiquement Dubillard avec la vieille Séverin dans le hamac qui craque ? Reproche velléitaire à Gisèle Sallin, pour dire quelque chose, à la Dubillard...

Encore une question : je comprends qu'on se laisse séduire par l'univers de Roland Dubillard, mais pourquoi par cette pièce-là, sa première, qui n'est pas la meilleure à mon humble avis (je prétends cela de mémoire, car je n'ai pas les textes chez moi pour les relire) ? La metteuse en scène n'a pas de réponse à donner, c'est son choix, partagé par son équipe ; et le public semble heureux devant ce spectacle et la pièce sur laquelle il s'est construit. Dont acte.

10 décembre 2003

NAÏVES HIRONDELLES

Une pièce de Roland Dubillard, jouée pour la première fois en 1961, à Paris

Représentée en automne 2003 par le Théâtre des Oses

Germaine – Céline Cesa

Madame Séverin – Anne Jenny

Bertrand – Julien Schmutz

Fernand – Yann Pugin

Mise en scène – Gisèle Sallin

Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels

Assistanat à la scénographie – Marie Baudin

Construction des décors – Martial Lambert

Réalisation des costumes – Christine Torche

Lumières – Jean-Christophe Despond

Régie – Marc Boyer

Musique originale – Caroline Charrière

Pianistes – Claudine Siffert et Eric Cerentola

Maquillages et coiffures – Leticia Rochaix

Acte I, scène 1

GERMAINE *appelle* : Y'a quelqu'un ? (*A part.*) Si ce n'est pas ici, ce ne sera nulle part. (*Elle s'assied sur sa valise.*)... (*Décidée.*) D'ailleurs c'est ici... (*Elle appelle :*) Madame Séverin, c'est ici ?... (*A part.*) Tant pis, rien à faire ; moi, je reste là.

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

J'ai assisté à ce spectacle le 12 février 2004 lors d'une représentation scolaire à 10 h du matin. Je n'ai pas eu l'impression que cette représentation était particulière, le comportement du public semblait à l'égal de celui d'une salle ouverte à l'ensemble des spectateurs.

J'ai de la sympathie pour le Théâtre des Osses qui produit ce *On ne badine pas avec l'amour*, pour sa démarche de transmission vers de jeunes artisans de la création théâtrale, pour une saison très équilibrée qui respecte son statut de service public en intégrant une œuvre classique dans son répertoire.

Il est question ici, essentiellement, de mise en scène, je pense. Là est, semble-t-il, l'enjeu principal de l'équipe dirigeante des Osses : conclure un cycle de formations en donnant les moyens à « l'épreuve de vérité » de se manifester. C'est une démarche assez rare, qu'il faut saluer. La cohérence de l'ensemble du projet et de l'action du Théâtre des Osses se reflète dans ce choix. Il légitime l'ensemble des activités.

« Badine... » (ainsi nomme-t-on cette pièce lorsqu'elle hante les concours des conservatoires, les pénibles auditions d'embauche) est vraiment pour moi une œuvre antipathique. Une pièce d'un aristocrate bourgeois, où les pauvres de la campagne le sont par sottise quasi génétique (pauvre petite Rosette, pauvre petit paysan incapable de remettre une lettre proprement, pauvres petites cervelles des pauvres gens, si touchants dans leur pauvreté, n'est-ce pas ?). Le simple savoir scolastique de Perdican en fait un

homme de qualité et donc, classe sociale oblige, un séducteur (chez Molière les Charlotte et Mathurine ne se font pas emballer comme ça, il y faut au moins le pervers polymorphe Don Juan, mais pas ce fade gamin, sorti on ne sait comment des bourses de ce baron mollasson). En référence à nos dénominations lapidaires du siècle passé, je dirais que Musset est doté d'un esprit réactionnaire. Il se penche avec sa préciosité décadente sur ces « braves gens » abusés par ceux qui possèdent et vivent de rentes et de fermages. Perdican et sa Camille sont, pardonnez-moi, tout simplement bêtes. Je voudrais voir un jour une mise en scène qui ramène ces deux-là à ce qu'ils sont : deux gamins pourris gâtés, sots et prétentieux, qui ne peuvent même pas s'enlacer correctement (ne parlons pas de copulation) sans faire des chichis bébêtes.

Dans la mise en scène de Sylviane Tille, il y a un moment où cet élément semble s'exprimer : lors de la scène qui précède l'évanouissement de Rosette derrière le rideau, les échanges entre Perdican et Camille sont si âpres et méchants, si sots et vulgaires, que leurs visages deviennent laids et crispés. Mais ceci est-il une volonté dramaturgique ? Je n'en suis pas certain, car cette évolution intéressante est abandonnée et la dernière scène (« nous nous aimons ») est jouée de manière sentimentale, pas convaincante du tout : cet aveu devrait au contraire être arraché l'un à l'autre aux forceps, dans un combat amoureux qui est celui de la solitude et de l'égoïsme, mais aussi celui de l'envahissement de l'appel sexuel. C'est lui qui porte la trahison et anéantit Rosette. Alors comment comprendre ici la brièveté de la fin : « Elle est morte ; adieu Perdican » ? Fin magnifique dans sa concision qui rachète assez bien cette œuvre très moyenne, mais à condition de jouer les enjeux, les déchirements qui la précèdent, donc l'instant même où Rosette

se tue (ou meurt de douleur, on ne sait...) Rien de cela ne se manifeste.

Un mot sur le romantisme. Curieusement (spécificité française ?) le concept « romantique », dans son expression théâtrale, est souvent empâté de mièvrerie. Peut-on imaginer que Kleist et son amie Hortense se soient suicidés en douceur ? En relisant des poèmes et évoquant les jours heureux de l'enfance disparue ? Allons donc ! Les seuls vrais romantiques au théâtre, avec Kleist, sont Büchner et Hugo ; ils incluent le romantisme dans les bouleversements sociaux, avec Robespierre, le prince de Hombourg, Angelo le tyran de Padoue, par exemple. Alors Musset, sa Dame Pluche et ses curés à trois sous...

Devant ce « Badine... », je suis assez déstabilisé par un incompréhensible respect des traditions théâtrales qui suppriment de ce genre de tragédie farce. Sylviane Tille n'a pas voulu, ou pas pu, traiter cette question. Le spectacle est d'une sagesse étonnante chez une jeune femme dont on sent bien, dans son travail, qu'elle est combative. Il ne suffit pas de faire jouer deux personnages décrits comme ventripotents, gourmands et buveurs, par deux acteurs filiformes et cagneux comme des ceps de vigne, pour faire de la modernité. Hors quelques exemples de ce type, tout le spectacle se coule dans les conventions les plus établies du théâtre de Musset. Est-ce véritablement un choix ? Où veut-il nous mener ?

Le petit chœur des villageois est amusant, mais fatigue après trois interventions de moins en moins inventives (et l'intégration de didascalies dans les dialogues n'est plus une modernité, mais est devenue presque une sorte de tradition aujourd'hui).

Je suis surpris aussi par des arbitraires de jeu très secs. Pourquoi cette Camille si volontariste dès la première réplique ? Aucune nuance, aucune fragilité, aucun doute, aucune émotion à retrouver le domaine, l'oncle, les bruits et senteurs de la campagne, n'importe quoi pour tempérer cette sécheresse. Comment croire Perdican dont les premiers mots sont pour dire à Camille qu'elle est belle et épanouie ? Pourquoi ne pas donner une chance au spectateur de penser qu'il est invité à assister à une belle histoire d'amour ? Même si on ne badine pas avec ça, justement ! Tout est vendu en trente secondes. On me rétorquera que les mots sont ce qu'ils sont : certes, mais pourquoi les surjouer, je dirais les jouer deux fois, taper sur le clou sans nuance ? Le principe d'une mise en scène qui plongerait la pièce dans la sécheresse, dans le « démonstratif » de la tragédie, pourrait peut-être se défendre à condition d'évacuer toutes les molleses de la tradition ici respectées, ces curés maniérés, ce baron bonhomme et son rituel de pipe, cette Pluche et sa préciosité prude. Une mise en scène canaille d'*On ne badine pas avec l'amour* devrait pouvoir dramaturgiquement se défendre si le courage de secouer l'arbre pour en faire tomber les fruits pourris se manifestait. Ce n'est pas le cas dans ce spectacle. Et c'est bien mon interrogation : où cette jeune metteuse en scène veut-elle nous entraîner ? Que veut-elle nous montrer, pas seulement de Musset, mais d'elle-même, de sa jeunesse ?

Je sais qu'une première mise en scène est un saut sidérant dans l'espace. Je le sais parce que je regarde derrière moi. Mais une ou un jeune metteur en scène ne le saura que plus tard, quand l'heure du premier regard en arrière s'imposera. Je me permets donc de décrire ce que vit et fait chaque débutant lors de l'élaboration de son premier chantier de théâtre. Ce fut en tout cas mon propre constat. D'autres itinéraires existent, mais tous, à mon avis, se

ressemblent peu ou prou : il (ou elle) a certainement beaucoup travaillé ; il a écrit des tas de notes, compulsé des ouvrages, étudié l'époque, les styles, le romantisme en France. Il s'est armé, forgé des convictions et des certitudes. Son projet est bétonné, il est confiant, enthousiaste. Il (ou elle) pose tout ça sur la table de la première lecture avec les interprètes pour la première fois réunis, et leur dit « on va faire ça ». Il se bat chaque jour pour convaincre chacun qu'il faut faire ça. Parce que « faire ça », ce qui a été préparé avant que les acteurs soient concernés, c'est la mise en scène, la seule possible, celle qu'il a choisie et qu'il veut voir en images sur la scène.

On le voit dans son travail. Sylviane Tille est très volontariste, c'est bien sûr une qualité. A condition d'accepter, l'expérience venant, que la mise en scène élaborée à la table de travail, face à soi-même, ne doit et ne peut s'imposer totalement sur la scène. Mettre en scène, c'est partager, c'est défendre ses idées, certes, mais les mettre à l'épreuve de celles des autres, les acteurs en premier lieu. Convaincre les acteurs, être le « passeur » entre eux, le « fédérateur », est le sens profond de ce qu'on nomme la direction de jeu. Dans cet exercice d'écoute, d'humilité, de renoncement parfois, d'acceptation que l'acteur sera un jour seul sur la scène, la mise en scène élaborée dans la solitude de son concepteur perd toujours des plumes. Heureusement, parce que la mise en scène idéale est celle qui se dégage de cet amas de confrontations, qui s'épure, se révèle pour elle-même et n'est donc pas le simple reflet du travail de préparation du metteur en scène.

Les peintres disent parfois que c'est la toile, l'œuvre qui les guident ; le sculpteur que c'est le matériau, bois ou bronze, qui commande, et non le contraire. C'est encore plus vrai dans l'exercice de la mise en scène.

Si je me permets cette petite digression (et je peux me tromper bien sûr), c'est que j'ai l'impression que cette jeune metteuse en scène s'est beaucoup engagée pour mettre sur le plateau tout ce qu'elle avait élaboré, peut-être trop. Le résultat est que tout est trop carré, trop maniéré, trop volontariste. D'où une sécheresse de jeu chez les deux amoureux comme chez les « grotesques ». Seul le personnage de Rosette s'échappe à cause de sa particularité : il est de ces rôles qu'on ne peut rater tant ils sont, je dirais, fugitifs, fluides, toujours en quelque sorte à côté de l'action, et si l'interprète est bien choisi (c'est le cas) et les mots exprimés en toute simplicité, ça roule tout seul ! Rôles en or comme on dit, comme Surkalla dans la pièce Puntila/Matti de Brecht, comme les vieux domestiques Firs et Feraponte chez Tchekhov.

L'interprétation. Rosette est bien, sœur de lait de Camille – celui-ci est peut-être un peu trop écrémé – mais enfin, oui, elle est bien. Yann Pugin est un bon acteur, remarquable dans Schwab et Dubillard. Ici, il remplit bien son rôle. Les Blazius-Bridaine, comme deux jumeaux (c'est assez plaisant) chargent fort, un peu trop à mon goût, aussi s'enferment-ils dans le carcan des conventions du genre, et c'est dommage. Ils ne sont pas libres, ou libérés, comme on voudra. Peut-être assument-ils ce choix sans gêne, ils sont efficaces, mais la douleur et le malheur de ces deux-là (ils existent) disparaissent. Même remarque encore plus radicale pour Dame Pluche (quel rôle idiot tout de même, cher Musset...). Mes critiques vont donc à Perdican et Camille.

Le premier est moins adroit (je parle de l'acteur) que son « adversaire ». Cela le sert plutôt, ça le fragilise un peu. Mais l'interprétation de Camille est si monolithique qu'elle nous en devient antipathique. Où est sa beauté touchante qui émeut Perdican (même si ce dernier n'est pas toujours

convaincant quand il l'évoque) ? Cette comédienne est à mi-chemin dans ce rôle. Si cette radicalité est partagée entre elle et sa directrice de jeu, il fallait aller au bout, dans une sorte de plaisir de la frustration, dans la jouissance du refus d'aimer, dans quelque chose de cet ordre en tout cas. Peut-être rencontrerait-on alors Musset... pour découvrir qu'il est vraiment un écrivain plutôt misogyne.

Sylviane Tille nous montre qu'elle est bien armée, qu'elle maîtrise son affaire : le spectacle tient debout, il a sa cohérence. Il est structuré, pas brouillon. Mais cette jeune femme devrait accepter de travailler avec ses fragilités (elle en a forcément, je l'espère, comme chacun d'entre nous), d'en faire des atouts, de trouver sa propre manière de se libérer des a priori du théâtre qui semblent fossiliser son projet Musset. Elle aurait dû affronter Marivaux. Là, plus de triche, plus de planques dans le genre des Blazius et Bridaine. Car chez Marivaux, où vous êtes dans les minauderies et les papillotements de paupières, et vous êtes cuits, où vous coulez au fond pour affronter la réalité de la vraie cruauté au théâtre. Pas de meilleure école : on y gagne du temps et du bonheur malgré les cicatrices.

Un dernier mot sur la scénographie. Elle est à l'image du spectacle, donc elle le sert comme il faut. Mais elle est bien compliquée pour pas grand-chose. Les matières colorées et les volumes de ces morceaux de camembert ne sont pas beaux, on les voit de trop près dans cette petite salle.

Que dire de la petite fontaine du rendez-vous, devenue bouche d'égout ? Comme les égoutiers l'éclairent en rouge par en dessous, ça fait un peu boîte de nuit glauque. On est loin de la fontaine poétique des rendez-vous d'enfants aux premières vibrations printanières. On me rétorquera que c'est voulu, d'accord, mais c'est encore

une « modernité » un peu simplette. Comme Perdican dit le mot « égout » au milieu du rendez-vous, on voit l'astuce, ce n'est pas vraiment utile.

La deuxième partie est meilleure avec ces jeux de rideaux fluides. Mais là, ce qui se dit n'est plus à sa place : c'est un lieu de mystère, de cache-cache, or il n'y a plus rien à découvrir, à cacher. Oui, difficile le théâtre... Croyez, pour ma défense face à mes critiques peu amènes, que je suis bien placé pour le savoir.

Mon rapport est plein d'ambiguïtés, de remarques léonines qui prêtent le flanc à la critique et peut-être à la colère. C'est que je voudrais que l'on comprenne que si je n'ai pas toujours bien reçu ce travail, il me touche pourtant parce que j'ai le sentiment qu'il recouvre, qu'il cache un potentiel d'émotions possibles qui n'ont pas trouvé à se livrer. Cette sécheresse n'est peut-être que pudeur. Quoi qu'il en soit, l'inexpérience en est la cause. Ce spectacle est un peu à l'image de ce qu'on nomme en charpenterie et en ébénisterie un « travail de maîtrise » : c'est bien construit, bien chevillé, mais c'est un modèle réduit comme, par exemple, celui d'un escalier qu'on ne peut pas escalader. Pour pouvoir y monter et découvrir en haut si le paysage vaut le coup, il faut que ce jeune talent attrape les marteaux et les ciseaux, tape fort et fasse gicler les copeaux et éclats de bois ! On y trouvera alors la vie qui manque, qui se cache.

Sylviane Tille ne peut avancer un pied dans le béton de la tradition (même si celle-ci mérite le respect) en faisant semblant de courir un cent mètres avec l'autre. La seule réponse qu'elle aura, c'est elle-même qui la trouvera. Ni les conseils de ses formateurs, ni surtout ce rapport, ne lui apporteront de solutions. Ils pourront déblayer quelques

gravats, mais ce qu'elle cherchera ne se révélera qu'à elle-même. Elle semble en avoir la volonté et le courage, ce spectacle le montre.

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

Ce « proverbe », écrit par Alfred de Musset, fut publié d'abord dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} juillet 1834. Il ne fut pas représenté du vivant de son auteur (première en 1861 à la Comédie-Française). Au Théâtre des Osses, la pièce a été jouée au début de l'année 2004.

Camille – Céline Cesa
Perdican – Vincent Serez
Rosette – Raïssa Mariotti
Le Baron – Yann Pugin
Dame Pluche – Irma Riser Zogai
Maître Bridaine – Yves Jenny
Maître Blazius – François Gremaud

Mise en scène – Sylviane Tille
Scénographie et costumes – Julie Delwarde
Réalisation des costumes – Christine Torche
Assistentes – Annick Yannopoulos et Céline Baumann
Construction des décors – Martial Lambert
Assistants – Pascal Hirt, Marc Boyer, les Ateliers Perspectives de Gumefens
Serrurerie – Alexis Thiémar
Lumières – Jean-Christophe Despond
Régie – Marc Boyer
Maquillages et coiffures – Leticia Rochaix

Acte premier, scène I

LE CHŒUR : Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écrivoire au côté. Comme un poupon sur l'oreiller, il se ballote sur son ventre rebondi, et les yeux à demi fermés, il marmotte un *Pater noster* dans son triple menton. Salut, maître Blazius, vous arrivez au temps de la vendange, pareil à une amphore antique.

THERESE RAQUIN

Thérèse Raquin est un beau spectacle, d'une belle structure, limpide dans son déroulement, et qui sert parfaitement l'adaptation théâtrale de cette œuvre romanesque. Réalisée par Emile Zola lui-même, elle n'est pourtant qu'un reflet un peu sec du roman d'origine. Mais elle a le mérite d'aller à l'essentiel en préservant, en mettant en valeur plutôt, les vertus dramatiques de l'intrigue. On sait que la création de cette version scénique fut un échec, on peut en percevoir les raisons. Pourtant, jouer à notre époque une telle œuvre dramatique permet de questionner à nouveau, sous un jour particulier, les recherches théâtrales de la deuxième moitié du XIX^e siècle. De ce point de vue *Thérèse Raquin* prend une place intéressante à côté des engagements de Strindberg et d'Ibsen notamment : une œuvre qui cherche le lien entre l'héritage des traditions du mélodrame et les voies d'ouverture vers le réalisme, voire l'expressionnisme du siècle futur. Les forces maléfiques qui contrarient les comportements imposés par les modes de vie sociaux ouvrent les perspectives d'une dialectique qui fascinera les plus grands dramaturges des premières décennies du XX^e siècle, Bernard Shaw et Bertolt Brecht en tête.

On pourrait même concevoir que *Thérèse Raquin* aurait pu être un terrain d'observation intéressant pour les pionniers de la psychanalyse ; les trois principaux personnages (Madame Raquin, Thérèse et Laurent) s'y prêteraient bien. D'autre part, Zola s'inscrit avec détermination dans cette autre observation critique d'une société petite-bourgeoise, mesquine et égoïste, aveugle face aux évolutions politiques, et qui fera le lit des dictatures européennes du premier tiers du XX^e siècle.

La mise en scène

Gisèle Sallin mène cette aventure avec une nécessaire et scrupuleuse retenue : l'œuvre est là, sans céder aux modes de dérision ou d'emphase auxquelles le sujet pourrait prêter. Sa mise en scène semble laisser « glisser » le spectacle en respectant l'imaginaire des acteurs. Le meilleur exemple de ce que je veux dire est l'interprétation de Véronique Mermoud : le personnage est en réserve, presque sans affect, mère et belle-mère idéale, toute de discrétion, de respect et de bonté face à son fils et sa nièce, au jeune couple qu'ils forment. Une femme effacée illustrant le comportement parfait d'un membre de la société commerçante moyenne alors qu'elle est un « paquet » de monstruosité qui s'ignore, elle accumule (inconsciente ?) les forces nécessaires à la vengeance, comme un capital, comme le contenu d'un compte en banque ! Cette réserve crée insidieusement un malaise, cette présence est trop sage pour être honnête... Certes rien ne dit que le suicide final était son but, mais peut-être plutôt le pouvoir et la jouissance qui naissent de la découverte de la cause de la mort de son fils. Personnage mélodramatique dans toute la noblesse du terme !

Outre cette retenue et cette précision, le spectacle repose sur de belles images. Camaïeux de vert-de-gris, lumières tantôt chaudes tantôt froides, pauses des personnages dans cet espace indéfini, mi-chambre à coucher mi-salon. Thérèse Raquin, quasi muette en première partie (elle aussi comme en réserve d'on ne sait quoi) se réfugie dans un angle sur un chevet, comme emprisonnée, se cache contre un mur dans l'attente de son amant. Les visiteurs bavards et médisants jouent aux dominos, se les disputent avec avarice : obscurantisme d'une classe sociale qui s'est déjà résignée aux horreurs des massacres futurs – on sait

d'emblée qu'ils trahiront leur créateur, ils seront anti-Dreyfus.

En seconde partie, le vert-de-gris est maculé de blanc par la robe de mariée de Thérèse et de ses amis de nocés, comme une tache de sang. Le symbole de virginité, le blanc est couleur du crime. L'effet n'est pas redondant, il est logique : tel le serpent, la famille Raquin fait peau neuve. Mais sous la peau, le sang est glacé, il est symbole du remords qui tue la jouissance et le plaisir légalisés par le mariage. Sur ce chemin scabreux Emile Zola est un maître et Gisèle Sallin le suit avec intelligence et scrupule. Mettre en scène, c'est cela, rien d'autre : servir, emmener les acteurs serviteurs vers le lieu de travail et d'expression du drame.

En regardant ce spectacle, je pensais sans cesse au peintre Edouard Vuillard dans sa meilleure période, celle où il peint l'appartement atelier de couture de sa mère. Dans ses tableaux, il y a presque toujours, dans le fond, comme un trou, un couloir, une porte ou un placard ouverts sur le noir, le néant. Dans le flou de la pénombre, on devine parfois une silhouette, la mère d'Edouard, ou sa sœur, ou une petite main, ou un mannequin de toile aux pieds de bois, sans tête. Cet endroit noir est comme l'inconscient, une menace de douleur ou de désir en sommeil, attendant son heure. L'espace voulu par Gisèle Sallin et son scénographe comporte, au centre, ce trou noir d'où tout peut surgir, le meilleur ou le pire. C'est de là que Madame Raquin-mère entendra les mots de l'aveu du crime, qu'elle en sera physiquement paralysée.

Les tableaux de Vuillard sont ainsi : dans le trou noir un visage flou, dans la lumière de l'atelier des personnages aux visages fermés sur eux-mêmes, actifs ou non, mais seuls, comme Thérèse et Laurent lors de la nuit de nocés.

Petite parenthèse pour une petite critique : ce matelas que Laurent remet si facilement sur le lit, si léger, car il est en caoutchouc mousse... dommage... Il devrait être en kapok ce matelas, lourd du poids des amours coupables qui l'ont pressuré, lourd des péchés ! Nous sommes dans le 3^e acte, toujours au XIX^e siècle, et Gisèle Sallin dit, avec raison, qu'il est celui du réalisme : alors, le caoutchouc mousse... Parenthèse fermée.

Le jeu

Tous les comédiens ont fait partie des distributions des spectacles de la saison 2003-2004. Il y a donc là une véritable troupe, des acteurs et actrices qui se connaissent et partagent des expériences communes, participent d'une homogénéité qui donne un sens profond au travail d'équipe du Théâtre des Osses. Je tiens cela pour essentiel dans un projet qui cherche une forte implantation dans une cité, une agglomération. C'est pour moi le sens premier d'un travail théâtral. Brecht, Strehler, Vilar, Dasté, Planchon, Vitez, Stein, Kantor, Krejka, Fo et combien d'autres à travers l'Europe ont ainsi offert au XX^e siècle les plus riches aventures théâtrales, toutes forgées dans le creuset d'une cité, avec la complicité des tutelles concernées, avant d'atteindre d'autres horizons. Il y a certes d'autres magnifiques aventures personnelles (Chéreau, Brook, Langhoff, Ronconi,...) mais, pour moi, il leur manquera toujours un petit quelque chose, ce lien affectif avec un public spécifique, celui aussi que Pina Bausch a su trouver avec sa compagnie de danse à Wuppertal.

A une exception près, les interprètes de *Thérèse Raquin* sont magnifiques. J'ai aimé Véronique Mermoud, Yann Pugin, Céline Nidegger, Irma Riser Zogai. J'avais quelques réserves pour Julien Schmutz dans *Extermination du peuple*,

mais ce n'est pas le cas ici. Dans le rôle de Suzanne, Céline Cesa est superbe, drôle, touchante (magnifique scène du déshabillage de la mariée)... et pourtant je n'avais pas bien reçu, mais pas bien du tout, sa Camille de « Badine ... » ! C'est cela aussi une troupe de théâtre, les acteurs se mettent en danger, et c'est ce qui fait la richesse de leur travail, de leurs expériences. En revanche, François Gremaud m'a paru peu convaincant dans Camille Raquin, caricatural, crispé, sans nuance, ne parvenant pas à jouer avec ses partenaires. Mais l'ensemble demeure d'un excellent niveau. Les expériences communes de ces acteurs ont, j'en suis certain, une grande importance. De là naît une confiance entre eux et leur metteuse en scène. Le spectateur ressent cette communauté de sensations tout au long d'un spectacle qui n'était probablement pas facile à construire (comme tous les autres...).

Diffusion, tournées

Thérèse Raquin est aussi une aventure exemplaire dans sa diffusion. L'échange avec Craiova (je connais bien ce théâtre avec lequel « mon » CDN de Caen était jumelé dans le cadre de la Convention théâtrale européenne) est certainement une riche expérience de mise en scène pour Gisèle Sallin. La tournée de trente représentations, couvrant trois pays, en est une aussi pour toute l'équipe de Givisiez, y compris ses membres sédentaires. De telles activités apportent des motivations nouvelles et nourrissent les futurs projets, encouragent les tutelles dans leur engagement culturel.

J'ai vu la pièce *Thérèse Raquin* en banlieue parisienne, à Maisons-Alfort, étape d'un circuit d'une dizaine de représentations. A une exception près, elles sont uniques dans chaque localité (et souvent « ville à ville », donc dans des conditions techniques très difficiles : c'est là aussi que se

mesure la qualité professionnelle des techniciens permanents d'un théâtre de création). Le spectacle est alors vendu comme partout en province ou à l'étranger, dans des conditions normales, l'étiquette parisienne ne jouant plus son rôle dans la grande ceinture de la banlieue de la métropole. Toutes ces représentations étant bien groupées sur une courte période – d'où des économies importantes pour la compagnie – il est probable que les organisateurs acheteurs aient « tiré les prix », pratiques logiques : le théâtre est aussi un produit commercial, les gestionnaires ne peuvent en ignorer les lois.

Le public de cette grande banlieue n'est pas soumis aux comportements parisiens, il est proche des spectateurs de province. A Maisons-Alfort, la salle était presque pleine, l'accueil final chaleureux.

Je ne sais si *Thérèse Raquin* poursuivra son exploitation en 2004-2005. Le spectacle le mériterait.

THÉRÈSE RAQUIN

Drame en quatre actes adapté par Emile Zola de son roman du même nom et joué pour la première fois en 1873, au Théâtre de la Renaissance.

Créé le 29 septembre 2002, par le Théâtre des Osses à Givisiez, puis repris pour une tournée en 2004 avec la même distribution.

Thérèse Raquin – Céline Nidegger
Madame Raquin – Véronique Mermoud
Camille Raquin – François Gremaud
Laurent – Julien Schmutz
Monsieur Grivet – Irma Riser Zogai
Monsieur Michaud – Yann Pugin
Suzanne – Céline Cesa

Mise en scène – Gisèle Sallin
Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels
Construction du décor – Martial Lambert
Brossage, accessoires, chapeaux – Geneviève Periat
Réalisation des costumes – Françoise Van Thienen, Christine Torche, Hélène Eggertswyler
Coiffures et maquillages – Leticia Rochaix
Lumières – Jean-Christophe Despond
Musique originale – Caroline Charrière
Violon – Anne-Frédérique Léchaire, Gabriella Jungo
Alto – Céline Portat
Violoncelle – Diane Déglise, Justine Pelnena-Chollet
Cheffe de chant – Sylviane Galeazzi

Acte premier, scène première

Camille pose, assis dans un fauteuil à droite. Il est en habit, se tient avec la roideur d'un bourgeois endimanché. – Laurent peint, debout à son chevalet, devant la fenêtre. – Sur une chaise basse, à côté de Laurent, Thérèse accroupie, rêve, le menton dans la main. – madame Raquin achève de desservir la table.

CAMILLE, *après un silence*. Puis-je parler ? ça ne te dérange pas ?

LAURENT. Pas du tout, pourvu que tu te tiennes tranquille.

CAMILLE. Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors...

MONDIOCOMPATIBLE

Le monologue est une forme théâtrale en constant développement. Faut-il s'en réjouir ? Peut-être, mais le déplorer aussi parce qu'il reflète le plus souvent un appauvrissement financier de la création, une étape de secours pour un acteur ou une compagnie à l'asphyxie. Ce n'est pas le cas ici ; ce le fut pourtant, je crois, pour le premier projet de ce type qu'élaborèrent Gisèle Sallin et Anne Jenny, il y a huit ans, avec *Eurocompatible*. Heureusement leur statut a changé, mais *Mondiocompatible*, le deuxième volet (y aura-t-il un jour une trilogie ?) conserve cette volonté de survivre, de transformer l'angoisse en éclat de rire, cet engagement dans le « marche ou crève » que les artistes de toutes disciplines connaissent tous à un moment ou un autre et qui occupe trop souvent, hélas, pour beaucoup d'entre eux, la majeure partie de leur parcours. Les artistes seulement ? Bientôt peut-être la majorité de nos concitoyens. C'est cela qu'évoque *Mondiocompatible*, par petites touches, par un engagement spectaculaire de la comédienne.

« Tout le monde est artiste », ressassent sous mille formes nos médias, banalisant la spécificité de l'acte de la création artistique. Une attaque constante du travail de l'artiste, qui ne pourrait, ne devrait être qu'un loisir de plus entre bowling et jogging. Perversion d'un concept culturel que le spectacle monologue du Théâtre des Oses dénonce aussi en filigrane des combats sociaux et matrimoniaux de Trésor et Schatzeli.

Le spectacle monologue est un genre difficile à traiter. Il exige sans cesse une régénération de la forme, de l'espace. La scène vide peut sembler la compagne idéale de l'acteur

solitaire. En fait, elle le poignarde souvent dans le dos. Idéale, car elle est surtout la meilleure amie du budget de la grande partie de ces spectacles ! Cette donnée pèse peu dans *Mondiocompatible*, heureusement. Mais le talon d'Achille du monologue est ailleurs : l'interprète, seul, ne peut se passer au théâtre d'un partenaire, du combat avec un partenaire. Son évocation (ici avec Schatzeli) ne suffit pas et il n'en existe qu'un, le public, pris en interlocuteur otage, pourrait-on dire, pour servir de punching-ball à l'acteur victime de sa solitude. Le plus bel exemple dramatique est le monologue de Sosie qui débute l'*Amphitryon* de Molière : il doit essuyer les plâtres du spectacle qui le suit. Marchant à la rencontre du public, il doit vaincre sa peur (« Qui va là ? Ma peur, à chaque pas, s'accroît ») face au trou noir de la salle (« ...que de gens assemblés... ») et ce « monologueur » paniqué ne trouve comme partenaire qu'une lanterne pour dialoguer dans la nuit !

La Trésor des Osses est plus moderne : elle construit carrément un mur pour vaincre sa peur ! Pratique en cas de « bide » du spectacle, elle est sauvée, hop derrière le mur et salut ! Et écolo, le mur : récupération, tout bénéfique. Son intolérable combinaison vestimentaire (le pire c'est qu'elle pourrait être très tendance un de ces quatre matins) n'est qu'un élément du mur, tacheté comme lui, oui, une création artistique pendant qu'on y est, on dirait du Sam Francis ou du Jackson Pollock à la fribourgeoise, ça rejoint Hains et La Villeglé, les gens du groupe Cobra, Appel, Jorn et les autres. Le vélo est un copain d'une machine de Tinguely (Fribourg oblige...) Tout le monde il est artiste, on vous le répète !

Soyons sérieux : le début vraiment laid du spectacle est très beau. Et très fort. Il m'a fallu quatre minutes d'adaptation pour supporter ces immondes Lego et cette peau de vache en peluche acrylique que même un tire-pipe

n'oserait proposer comme trophée. Mais quand Trésor annonce le licenciement de son Schatzeli sur le trottoir de sa banque, j'ai compris que notre monologue n'était qu'un masque, que, derrière le mur, la peur et la gravité nous attendaient. Je ne fus pas déçu.

Quel bel objet théâtral ! Mais cette beauté n'est pas visuelle, elle naît des risques assumés : notre monologue, encombré de ces accessoires divers (vélo et jodle thérapeutiques, tcha-tcha-tcha karaokesque, sable synthétique pour zen d'exportation, etc.), frise sans cesse le précipice. En regardant Anne Jenny faire la pitre sur son vélo, je pensais à Chaplin dans *Les Temps modernes*, les yeux bandés, en patins à roulettes, en ignorance du trou du plancher du quatrième étage du grand magasin. Rire et terreur pour le spectateur.

Mondiocompatible est un spectacle brechtien. C'est-à-dire qu'il use, en bonne dialectique, des excellentes ficelles des meilleures traditions théâtrales, sans les camoufler (donc sans les mépriser, ce qui est rare aujourd'hui dans les travaux de nos faiseurs de théâtre à la mode), pour servir des questions et des propos très sérieux. Ainsi travaillait Brecht. *Mondiocompatible* joue notre drame, un monde vidé de ses prolétaires nobles (mineurs, soudeurs, chaudronniers, dinandiers, si fiers de leur savoir-faire), remplacés par leurs enfants devenus des petits-bourgeois sans le savoir. Ceux de Brecht qui faisaient la noce² se débattaient dans les crises économiques du début du XX^e siècle, ils étaient sinistres et violents. Ceux d'aujourd'hui, les époux Trésor-Schatzeli jouant devant leurs semblables, se veulent dynamiques, à adaptations ultrarapides, libres de tous préjugés. Ils font front : nationalistes, altermondialistes, écologistes, « internetistes », front contre front s'il le faut, mais fron-

² Bertolt Brecht – *La Noce chez les petits bourgeois*

tistes d'abord. Nous les admirons et les plaignons. Nous nous admirons et nous avons pour nous-mêmes de la compassion.

Le spectacle est beau, fort, drôle et grave tout à la fois. On y ajoutera la performance d'Anne Jenny, qui semble s'amuser autant que son public, et l'intelligente direction de jeu de Gisèle Sallin. Une grande complicité entre elles donne au spectacle son équilibre, sa justesse de ton, sa dramaturgie sans faille. Il est un parfait divertissement, mais au sens noble du terme, car il n'est pas prétexte à évasion. Il dit joyeusement : « Nous sommes enfermés, mais les murs nous les avons laissé construire, tous aveugles, avides, égoïstes ». La fable de Schatzeli, viré de sa banque, qui monte une banque de solidarité de quartier et réinvente l'usure, fait frémir. Celle de Trésor qui prend le taureau par les cornes est une étrange course au bonheur, malgré tout. L'une est tragique, l'autre réconfortante. Walter Benjamin³ évoque ainsi son enfance dans l'appartement de sa grand-mère : « Passé le seuil de cet appartement, j'étais plus en sécurité que dans celui de mes parents (...) Avec quels mots décrire ce sentiment de sécurité bourgeoise qui émanait de cet appartement ? Le mobilier de ses nombreuses pièces ne ferait aujourd'hui honneur à aucun brocanteur (...). Elles se distinguaient par l'espèce de négligence avec laquelle elles abandonnaient les choses au cours du temps, et s'en reportaient uniquement, pour ce qui était de leur avenir, à la solidité du matériau, et jamais au calcul rationnel. La misère ne pouvait avoir aucune place dans ces pièces où la mort elle-même n'en avait pas. Il n'y avait pas dans ces pièces de place pour mourir ; aussi leurs occupants mouraient-ils dans les sanatoriums, et les meubles allaient chez le marchand dès la

³ Walter Benjamin – *Enfance berlinoise*

première succession. La mort n'était pas prévue pour eux. C'est pour cette raison qu'ils semblaient si « confortables » le jour, et devenaient la nuit le théâtre de mauvais rêves. (...) Les rêves de ce genre ont été le prix que je payais mon sentiment de sécurité ».

Autre époque, mêmes sentiments, même prix à payer ? Jusqu'à quand, jusqu'où aurons-nous les moyens de payer ? Qui seront les créanciers de nos dettes ?

Le spectacle est grave, mais ne sombre jamais dans la morbidité et la dérision, dans le désespoir social à la mode chez nos médias et chez bien des artistes et intellectuels. Je déteste Combas que je mets dans le même sac que Bernard Buffet, mais j'aime Bacon. Les visages meurtris de ses personnages peints sont d'abord le sien, il ne montre personne du doigt. J'aime la démarche théâtrale de Gisèle Sallin et d'Anne Jenny (on ne peut les séparer dans ce travail), car elle est saine dans le goût du morbide. Elles regardent et écoutent, elles témoignent à travers leur travail artistique, sans peur – comme Bacon – de montrer ce qu'elles sont, ce qu'elles vivent. Leur spectacle n'est pas fait pour les réseaux à la mode, il respecte des traditions, cherche à travers elles à pointer des questions pour le monde d'aujourd'hui.

On sort heureux du spectacle, on admire la performance, le pied de nez lancé aux convenances d'aujourd'hui. Mais la question centrale est là, Trésor la nomme tous les quarts d'heure : « Nous sommes dans la merde... » et son partenaire, le public, éclate de rire ! Oui, le théâtre respire encore, comme nous tous... mais comment filtrer ce que nous respirons...

Une conclusion (qui en vaut une autre...)

Mondiocompatible parle beaucoup de sexe. Je ne lis pas la presse « people » française. Mais voyager, passer une frontière, c'est rencontrer un autre rythme, une autre gestion du temps. En Suisse depuis deux heures, je tombe dans un café sur *Le Matin* : vingt-cinq pages tout compris, faits divers, pub, sport et politique... plus quatre pages d'annonces érotiques. Je cite l'une d'elle, au hasard et de mémoire : « Homme cherche femmes à satisfaire. Orgasme garanti en moins de deux minutes » et un numéro de téléphone. Trésor, au secours, sauve-nous, invente très vite le troisième volet, explore pour nous ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, pour masquer notre honte... Non mais, *Le Matin*, ça va pas ou quoi ? N'y aura-t-il donc que des bombes pour arrêter ça ? M'enfin...

1^{er} mai 2004

MONDIOCOMPATIBLE

Texte « écrit-improvisé » par Anne Jenny et Gisèle Sallin, représenté en mars et avril de l'année 2004, au Théâtre des Osses

Trésor – Anne Jenny

Mise en scène – Gisèle Sallin

Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels

Construction du décor – Martial Lambert assisté par les Ateliers perspectives de Gumefens

Construction du vélo – Bruno Renson

Peinture – Wyna Giller

Sculpture – Marie-Bénédicte Baudin

Réalisation des costumes – Christine Torche

Lumières – Michel Boillet

Chorégraphie – Tane Soutter

Musique originale – Caroline Charrière

Cheffe de chant – Sylviane Galeazzi

Maquillage et coiffure – Leticia Rochaix

Régie – Marc Boyer

Première partie

TRÉSOR. – Alors là, j'ai tout de suite vu dedans votre œil, vous avez compris c'est quoi le principe important de tout ce concept : l'an-ti-ci-pa-tion ! Oui !

SYNTHESE SAISON 2003-2004

Malgré le temps restreint de mes visites à Fribourg, j'ai rencontré souvent, et à propos de chaque spectacle, la plupart des membres de l'équipe : Gisèle Sallin bien sûr, Anne Jenny, Sylviane Tille⁴, plusieurs comédiens et comédiennes. J'ai dialogué aussi avec Philippe Adrien, le metteur en scène invité du spectacle Schwab, avec des responsables et programmeurs en France qui portent un intérêt aux travaux de la compagnie. Cela indique certainement que le réseau invitant le Théâtre des Oses au-delà des frontières suisses devrait se développer... si toutefois la compagnie a les moyens d'assumer cette reconnaissance, d'accepter de se disperser. Cette question semble être, avec d'autres, au cœur des préoccupations de Gisèle Sallin. Je le sais par expérience, elle est le signe d'un développement réussi, d'une qualité artistique reconnue, mais demande à être traitée avec prudence et en conscience des possibles dérives. Je préciserai plus loin mon analyse sur ces questions. Mais tout d'abord, mes remarques à propos des quatre points de la lettre de mission :

⁴ J'ai rencontré Sylviane Tille deux mois après avoir vu son spectacle Musset. Je lui ai fait part des réserves exprimées dans mon rapport. Il semble qu'elle n'était pas elle-même très favorable au choix de la pièce, elle aurait préféré une autre œuvre classique française. Elle a accepté certaines de mes critiques, en a rejeté d'autres avec pertinence. Echange franc et intéressant avec une jeune metteuse en scène animée d'une réelle conviction.

1. Professionnalisme

Oui, dans toutes les phases du travail, aussi bien administratif et technique qu'artistique, le professionnalisme du Théâtre des Osses ne peut être pris en défaut. Aucune réserve non plus sur les engagements de jeunes collaborateurs et collaboratrices. Les critiques émises parfois dans mes rapports ne concernent pas les qualités professionnelles évidentes.

2. Cohérence du projet de création

Cette cohérence pour la saison 2003/2004 est presque trop évidente ! Un classique français (Musset), un dramaturge germanophone reconnu depuis peu (Schwab), une pièce moderne française (Dubillard), une reprise d'une adaptation d'un roman du XIX^e (Zola) et enfin un texte contemporain conçu au sein même du théâtre : imagine-t-on un éclectisme aussi ouvert et jamais racoleur ? A observer ce répertoire, on remarque d'emblée que le projet est plus tourné en ce moment vers la recherche d'une cohésion d'équipe que vers une proposition dramaturgique radicale. Dans un théâtre, il y a au fil des ans des objectifs divers. Au Théâtre des Osses, les mots formation, transmission du savoir, élargissement des publics, consolidation des confiances acquises, etc., tout cela semble en effet la matière première de cette cohérence.

3. Capacité innovatrice

L'ensemble des créations de la saison suggère les innovations : elles sont diverses, chaque production a la sienne. Inviter un metteur en scène reconnu (Adrien), développer une dramaturgie propre à la compagnie (*Mondio-compatible*), mettre au premier plan des distributions de

jeunes interprètes dans le cadre d'une fidélité à leur égard (quatre spectacles sur cinq), et bien d'autres éléments, signalent une recherche constamment active. La finalité ? Que le public en soit le complice. A quoi cela se remarque-t-il ? Au plaisir qu'ont les spectateurs d'être là, pas seulement pendant ou après la représentation, mais à leur arrivée déjà ; au climat de chaleur et d'amitié qui les accueille.

4. Pertinence du projet

Ma réponse est dans les deux points ci-dessus.

Je ne connais pas bien, en tout cas très partiellement, les périodes qui ont prélué à la création du Théâtre des Osses et à sa reconnaissance par le Département cantonal de la culture. J'ai cru comprendre qu'il y a eu, comme presque toujours des hauts et des bas, des doutes, des enthousiasmes se concluant par des déceptions. Ce sont pendant ces périodes riches (d'expériences seulement...) et contradictoires que se forment les convictions artistiques, que s'affinent la déontologie et l'engagement d'un projet de longue durée. Si le courage et le talent s'imposent (l'un ne va pas sans l'autre !), il arrive toujours un moment, une conjoncture où tout se concentre, se « précipite », pour employer un terme de chimie. Pour les Osses, j'ai cru comprendre que la rencontre avec un architecte, Bernard Vichet, soucieux d'appliquer ses conceptions au-delà des impératifs économiques avait été déterminante. Cette rencontre ne l'aurait pas été si une conscience politique au niveau de l'Etat ne s'était pas manifestée dans ce contexte particulier. Un projet artistique est aussi, pour tous les partenaires concernés, une opportunité que chacun reconnaît et analyse : pour l'artiste de théâtre, rencontrer son public ; pour le « décideur » politique, une réponse à ce qu'il espère être une demande citoyenne. Si l'artiste est seulement en

demande de reconnaissance, l'affaire est cuite ; si le « décideur » ne désire que soigner son image au-delà de sa responsabilité politique, les prémices du divorce s'annoncent avant le mariage !

Ce que j'ai entendu au sein du Théâtre des Osses me semble rencontrer presque naturellement ce qui est dit par la tutelle cantonale. Chapeau bas : c'est assez rare ! Ce qui ne veut pas dire que ce contrat d'association n'est pas menacé en permanence même s'il s'exécute dans la confiance et la sérénité. Les couples vieillissent, plus pour le pire que pour le meilleur. Rien n'est plus vulnérable qu'un projet artistique, malgré la sincérité de son engagement. Dans une institution théâtrale le projet d'un metteur en scène, aussi talentueux soit-il, a une durée de « montée en puissance » assez courte : dix à douze ans. Mais celle-ci peut être régénérée pour durer, voire pour développer le projet : par le partage avec d'autres artistes, par la qualité de la transmission du savoir, par le dialogue interne de l'équipe et la capacité de son chef à déléguer les responsabilités, par son aptitude à savoir retenir, ou au contraire laisser partir dans la sérénité les collaborateurs qu'il a su à certaines périodes réunir autour de lui.

Si je me permets ces quelques remarques, c'est que je perçois que le Théâtre des Osses est dans cette période ascendante. Il devra gérer avec finesse un développement probable de ses activités. Gisèle Sallin en est consciente et s'inquiète un peu du riche bilan de cette saison 2003-2004 trop pleine. A titre d'exemple, l'expérience de *Thérèse Raquin* à Craiova est bien sûr captivante, mais elle occupe aussi deux mois de la saison, mais elle ouvre aussi des horizons européens, mais elle impose peut-être des budgets plus importants, des choix, etc. Ceci n'est qu'un exemple. Il y en a d'autres : comment développer des tournées et les satisfaire

sans mettre la maison mère dans un sentiment d'abandon qui peut succéder à l'enthousiasme de cette ouverture, de cette reconnaissance nouvelle ? Un spectacle coûte toujours plus cher que les recettes qu'il rapporte, comment assumer alors ce développement en jugulant toute dérive financière ? Je me souviens de la remarque d'un administrateur, vieux briscard de la « décentralo » française : « Moins on joue, mieux on se porte... ». Paradoxe d'un produit non rentable financièrement dans une économie de marché.

En résumé : comment inventer encore et toujours, c'est le cœur du contrat, sans être certain que le « décideur » couvrira les coûts ? Où plutôt qu'il ne les couvrira pas au-delà d'un certain seuil ? L'argent fribourgeois, par exemple, peut participer à l'effort culturel des villes de la grande banlieue parisienne, mais jusqu'à quel niveau ? Et en espérant quel retour, quel bénéfice destiné à justifier cet effort ? La vie d'un théâtre est riche lorsque tout s'équilibre, que la ville ou la région d'implantation est satisfaite de l'image flatteuse que le travail artistique procure, mais ne se sent pas frustrée et mesure le bénéfice réel qu'en retirent ses administrés.

Gisèle Sallin et ses amis ne semblent pas grisés par cette reconnaissance au-delà des frontières suisses. Qu'elle ne soit pas vraiment médiatique est plutôt rassurant. L'animatrice évoque surtout, m'a-t-il semblé, des projets pour l'environnement immédiat de son théâtre. L'ouverture à de jeunes metteurs en scène y a une place importante, signe d'une conscience et d'une lucidité nécessaires pour le futur à court terme de la compagnie.

Les projets nouveaux, les besoins d'ouvertures vers des engagements particuliers, nécessitent des moyens financiers nouveaux. Une augmentation des crédits de fonc-

tionnement est-elle à l'ordre du jour ? Si oui (et je l'espère – je suis bien sûr du côté des « faiseurs de théâtre », voyons...), les deux parties devraient être solidaires l'une de l'autre sur un point essentiel : chaque franc nouveau devra conforter la partie artistique, intégralement : pour l'emploi des acteurs, des dramaturges, des décorateurs et des techniciens (créateurs de sons, de lumières, d'objets type « vélo-de-Trésor »). Si je me permets d'insister sur cette question, c'est que je connais la dérive catastrophique de la majorité des institutions françaises, qui n'ont conforté avec les crédits nouveaux des années 1980 (les années Jack Lang) que le « standing » des théâtres, les relations publiques, les périodiques de plus en plus coûteux et de moins en moins militants et utiles, les stratégies de coproductions boulimiques, rivalités d'image, soucis d'appartenir à tel ou tel réseau, dérives à la hausse des masses salariales avec de moins en moins d'acteurs sur la scène... Ces compagnies ont perdu le sens de l'artisanat théâtral. Les gens de théâtre sont des artisans, d'abord, et l'artiste se reconnaît à l'humilité de son travail d'artisan, d'un travail toujours collectif, partagé. Il me semble légitime que la tutelle, le « décideur », surveille de près l'artiste, et celui-ci y trouve à coup sûr son intérêt lorsque le contrat entre eux est solide.

Je connais assez bien les institutions de la Suisse romande, petites et grandes. Le Théâtre des Oses n'a rien à envier aux riches structures lausannoises et genevoises. Il a raison de ne pas chercher à s'identifier à des pratiques qui ne sont pas si novatrices qu'elles tentent de le faire paraître (depuis le départ de Besson, elles ne le sont plus à Genève en tout cas).

Gisèle Sallin et Véronique Mermoud se sont imposé un cadre, une ligne d'action, des objectifs clairs. Gisèle Sallin en est garante aujourd'hui et le bilan est largement

positif, c'est ainsi que je l'ai ressenti tout au long de cette saison. Le canton de Fribourg et la commune de Givisiez ont raison de lui accorder leur confiance. Peut-elle s'intensifier encore ? Je l'espère.

LE BAISER DE LA VEUVE

J'ai vu *Le Baiser de la Veuve* le 26 novembre à Givisiez. Au moment de préciser mes impressions, d'emblée je dois dire que je regrette de n'avoir pas vu ce spectacle avec un public d'étudiants. Peut-être le choix de la pièce d'Israël Horovitz m'aurait-il alors paru plus pertinent. J'évoque la pièce, pas le spectacle. Dans ce cas précis, je souhaite qu'il n'y ait pas de confusion, d'amalgame : le travail théâtral, tous ses artisans, sont d'un très bon niveau. Mais voilà, je n'encaisse pas la pièce ! Je tenterai de n'être pas trop long sur ce sujet – il ne saurait prendre le pas sur le travail artistique de l'équipe des Osses, but premier de mes visites à Fribourg (encore que le choix d'un répertoire en fasse partie).

Le sujet du *Baiser de la Veuve* est tout à fait d'actualité et mérite une grande attention. Ce n'est pas là que la pièce me rebute, bien au contraire ; c'est sur la manière américaine de traiter un sujet grave en le soumettant à une sauce sentimentale et démonstrative qui le banalise et décapite d'emblée toute question, toute approche conséquente. Nous sommes dans une fiction réductrice, bien loin des réelles interrogations sur une jeunesse sans repère, sans loi, sans foi peut-être (la foi concerne d'autres éléments que le religieux), et peut-être sans espoir réel, sans désir de conjurer un processus de décadence sociale. Ce ne serait pas si grave si la pièce ne cherchait pas à nous piéger dans un style de réalisme-vérisme, typique de la culture médiatique des USA telle qu'on la reçoit dans les séries télévisuelles qui nous envahissent. La qualité du travail théâtral n'est pas en cause : ce salmigondis de « sociologie de comptoir » simpliste repose sur de tels stéréotypes qu'ils envahissent tout.

Pourquoi un travail théâtral est-il impuissant devant une œuvre comme celle-ci ? Parce qu'elle est très bien « foutue », très bien construite, habile et parfaitement calibrée, fabriquée pour séduire. Elle est à l'école des *Dallas*, des *Urgences*, où violence + larmes + engueulades musclées + tables renversées + « je suis désolé » + « je te viole parce que je t'aime » (ça c'est dans la pièce), tout cela bien dosé dans les contenus comme dans le temps.

Horovitz dans sa jeunesse devait être comme tout un chacun un admirateur du si sympathique James Dean au destin tragique, l'acteur de *La Fureur de vivre* et de *A l'est d'Eden*, ce gentil héros qui jouait sa vie à la roulette russe, mais embrassait ses papa-maman en bon fils jamais en retard pour le repas du soir. On pensera aussi aux gentils loubards chantant et dansant sur la superbe musique de Léonard Bernstein (*West Side Story* bien sûr). Ah ! la belle époque... Horovitz a bien appris de ces temps de bonheur. En 1990, en tout cas, il n'avait pas oublié ces leçons en écrivant ce « Baiser », même s'il fait semblant vingt ans après de durcir le ton. Qu'ils sont vulnérables et tendres, ces deux violeurs chiffonniers ! Qu'ils font pitié quand ils deviennent méchants, car nous savons alors, après vingt minutes d'écoute, qu'ils n'arrêteront pas de pleurnicher (comme Bobby) ou de faire la gueule (comme Ferguson-la-Crevette), comme si un méchant instituteur, à blouse grise, les avait mis au coin avec le bonnet d'âne.

Sylviane Tille prend ces personnages comme ses contemporains, elle comprend cette vulnérabilité, elle la trouve actuelle et (je ne crois pas trahir les propos que nous avons échangés après le spectacle), liée à une sorte de tradition du viol où la victime serait vaguement complice. Je n'entends pas cette pièce avec cette fraîcheur d'analyse qui certes me touche lorsque Sylviane la défend avec tant

de conviction. Pour moi, je n'entends qu'une œuvre parfaitement construite pour faire passer ses effets, qui plonge là où ça fait mal, mais rassure parfaitement les Américains puisque nos deux chiffonniers sont repentants ; et puisqu'ils sont repentants, ils ne seront pas chiffonniers très longtemps, ils trouveront bien le chemin de quelques méthodistes, Billy Graham pourra les convaincre, comme Busch, de retourner leurs pulsions comme une chaussette et de les mettre au service de la lutte contre l'Axe du Mal.

Oui, ce « Baiser » est un bel exemple de cette culture américaine qui s'exprime par des schémas très codés et simplistes pour trouver son audience à travers les labyrinthes de l'économie de marché, passage obligé à qui veut faire carrière. Et, soit dit en passant, n'est-il pas curieux que les écrivains américains doivent louvoyer pour trouver une place au soleil comme leurs homologues soviétiques devaient contourner les pièges de la censure pour être reconnus ? Israël Horovitz sait ce qu'il faut « payer » pour obtenir la reconnaissance. L'« american-way-of-live » intègre aussi l'« american-way-of-thought », et ce « Baiser » s'y conforme. Question de forme, en effet, sujet délicat mais traité aux normes : alternance calibrée de violence et de faiblesse, de pulsions et de sentiments d'agressions physiques et de pleurnicheries repentantes. Ça hurle puis ça murmure, les animaux mordent puis ronronnent sous les caresses.

Oui, bien calibrée aussi dans ce qu'on peut exiger du spectateur moyen : une heure quarante, ni trop ni trop peu, et l'affaire est emballée ! J'en reste là sur la pièce. Son sujet m'intéresse, sa facture m'indispose. Passons aux choses sérieuses.

La mise en scène

Dans le premier spectacle de Sylviane Tille, que j'ai vu il y a un an (*On ne badine pas avec l'amour*), j'avais émis une critique assez sévère – mais positive, je l'espère – de son travail de mise en scène, très sérieux mais trop « appliqué » et dont les analyses de personnages étaient souvent schématiques. Mes critiques concernaient surtout l'interprétation de Céline Cesa (qui joue dans *Le Baiser de la Veuve* le personnage de Betty). Sur l'une comme sur l'autre, mes précédentes observations ne sont plus de mise.

A l'inverse du Musset de référence, il y a dans ce travail de mise en scène et de mise en œuvre une rigueur, une précision, un engagement réel de la metteuse en scène tout à fait intéressants. Sylviane Tille n'a pas « fait des progrès » comme on le dit d'un élève qui « peut mieux faire », elle a de toute évidence mis de l'ordre dans la préparation de son projet. Je ne la trahis pas, je crois, en disant qu'elle joue la carte de la confiance totale en cette pièce qu'elle aime et défend avec pugnacité, ce qui n'était pas le cas avec Musset. Là où « *Badine...* » était disparate (scénographie, jeu, dramaturgie...), ce « *Baiser...* » donne d'emblée le sentiment de l'équilibre, sans chichis de mise en scène et dans une économie qui donne de la force au projet. Horowitz est bien servi (trop bien pour cette pièce qui... stop, c'est déjà dit !).

On sent les trois interprètes dans la sérénité, sur un terrain sûr qui leur permet de travailler la liberté d'expression et de jeu de leur personnage. On ne s'y trompe pas, on repère vite que la confiance et le désir sont partagés entre la metteuse en scène et les acteurs et actrice. Le rythme du spectacle, imposé par la facture précise de l'auteur, est respecté scrupuleusement. Les acteurs assurent

techniquement, ne dérangent jamais l'attention du spectateur, ne le déstabilisent pas, et c'est très agréable. On peut chinoiser sur le choix des deux comédiens, mais aucunement sur leur qualité, j'en parlerai plus loin.

La mise en scène est suffisamment rigoureuse et convaincante pour évoquer dans ce même chapitre la scénographie qui lui est directement liée et parfaitement subordonnée, ce qui est généralement le cas dans un spectacle réussi. Ces énormes paquets de papiers ne semblent pas factices. Si leur cavité obligée n'est jamais prise en défaut, c'est aussi que les acteurs savent bien domestiquer ces accessoires encombrants, même quand les situations « hard » leur tendent des pièges. Bien entendu, certains de ceux-ci sont incontournables : la violence physique est toujours un problème au théâtre, souvent insoluble. Les artifices pour simuler bagarres et mutilations sont toujours pauvres et sans comparaison avec les effets spéciaux dont le cinéma dispose. C'est le cas dans cette pièce qui ne permet pas d'en faire l'économie. La metteuse en scène n'en abuse pas.

Le vrai piège est ailleurs : « Le Baiser » impose un réalisme genre « plus-réaliste-que-ça-tu-meurs ». On a compris que ce style m'agace parce que, bien sûr, jouer « vrai-de-vrai », c'est révéler le faux et le factice. Bertolt Brecht a théorisé sur cela en réaction au style de jeu stéréotypé de l'expressionnisme allemand et Diderot bien avant lui dans *Le Paradoxe du comédien*. Un bon acteur n'est jamais investi totalement dans un personnage, émotionnellement s'entend. Il le contrôle comme une marionnette intimement liée à lui dans une fusion relative qui lui permet de juguler ses propres émotions : elles ne se confondent pas avec celles du personnage. A force de vouloir être vrai, tout est faux, et au théâtre toujours tellement plus pauvre que la réalité lorsque le sujet est grave comme dans le cas présent. Ah ! le

réalisme de Bertolt Brecht n'est pas celui de pacotille d'Israël Horovitz !...

Je sais que Sylviane Tille et moi pourrions encore nous étripier verbalement pendant des heures sur cette question. Donc, âge oblige je me retire, mais ne baisse pas la garde ! Je dirai tout de même que j'aime de nombreuses œuvres dramatiques américaines, entre autres celle d'Eugène O'Neill, celles de Tennessee Williams : par exemple *27 charrettes de coton* (*Baby Doll* d'Elia Kazan au cinéma), c'est tout de même autre chose sur un sujet assez proche ! Chez Williams, ça souffle très fort, ça lévite. Chez Horovitz, ça rampe un peu trop grossièrement dans une fange dramatique factice.

L'interprétation

Trois personnages : Betty (jouée par Céline Cesa), Ferguson dit la Crevette (joué par Vincent Bonillo), Bobby dit le Bélier (joué par Sandro Palese Attilio). Distribution très homogène.

J'ai déjà eu l'occasion de voir Céline Cesa dans quatre spectacles des Osses la saison dernière. C'est une jeune comédienne tout à fait remarquable, inventive, qui peut aborder une palette de rôles très large. Mes réserves sur la Camille de « Badine... » s'adressaient plus à la metteuse en scène : je pense que ce rôle ne convenait pas à Céline, ce qui peut arriver parfois dans une troupe où le manque de recul sur tel ou tel acteur occasionne ce genre d'erreur (encore qu'il est essentiel dans une troupe que la confiance soit totale et autorise de tels écarts). Des trois interprètes, Céline Cesa est la seule qui, avec l'accord de la metteuse en scène, je le sais, évite le type de pièges soulignés plus haut sur la question du réalisme. La pièce permet cette distance

sur Betty, ce qui n'est pas le cas pour les deux garçons qui semblent devoir se plier aux rodomontades de l'auteur. Betty est donc travaillée par Céline avec une réserve nécessaire qui maintient, pendant une bonne moitié du spectacle, le mystère sur les raisons de la visite à ses tortionnaires de cette jeune femme violée.

J'ai découvert avec plaisir les deux interprètes masculins qui ne font pas partie de la famille des Osses. Ils sont très bien, l'un comme l'autre. Ces personnages demandent de la force, de la pêche, une rapidité d'exécution. Les deux acteurs ont ces qualités. Ils en ont une autre qui leur est commune aussi : ils ne se laissent pas aller à en faire des kilos, comme on dit, et pourtant la facture des dialogues pousse à ces débordements. Ils ont encore en commun une belle détente dans les mouvements, les déplacements. Je dirais pourtant que Vincent Bonillo est plus convenu dans son jeu que son partenaire, mais peut-être, certainement même, est-ce le personnage qui l'exige. Sandro Palese Attilio a des moments magnifiques, troublants. Bon, il a le beau rôle, le plus profond. En revanche (et le comédien n'est pas concerné, il a été choisi pour cela je pense), il est trop vite absorbé par des sentiments de faiblesse, de désespoirs, de repentir, tout ce que je déteste dans cette pièce. Attilio n'est pas une brute, et on voudrait parfois que le brutal soit non pas extériorisé, mais plus profondément ancré dans le personnage, donc naturellement exprimé par son interprète. Ces deux mecs devraient nous faire peur tout de même. Ce n'est pas vraiment le cas, et il y a là un manque.

Si je me permets de dire ceci, c'est que le rapport de ces deux-là avec Betty deviendrait plus étrange, les raisons de sa visite aussi. En fait, il manque au spectacle la sensation d'un secret inconnu du public, mais qui soude

entre eux ces personnages. Betty veut rencontrer Bobby, elle tombe aussi sur la Crevette et accepte cette présence non souhaitée, mais pourquoi ne cherche-t-elle pas la confrontation avec les cinq autres violeurs (ils étaient sept me semble-t-il) ?

Quoiqu'il en soit, *Le Baiser de la Veuve* est très bien joué par trois acteurs bien guidés par une metteuse en scène qui sait ce qu'elle veut défendre et, semble-t-il, en accord avec ses interprètes. Ce n'est pas si courant, c'est pourquoi il faut le signaler. Le spectacle y trouve un équilibre solide, il est convaincant.

L'adaptation

Si Horovitz est un vieux briscard du théâtre « made in USA » avec toutes ses ficelles, Eric Kahane ne l'est pas moins ! Je me méfie de ce genre de traducteurs-adaptateurs très professionnels qui ont une forte tendance à ne pas respecter la langue originale. Ils puisent dans l'arsenal approximatif du français, ce qui nuit souvent aux œuvres étrangères. Je sais que les adeptes de Pinter, dont Kahane est le traducteur attitré et imposé (l'est-il encore ?), se plaignent souvent des libertés prises par le traducteur. Kahane fait partie de cette génération qui croyait, peut-être inconsciemment, que la traduction devait « améliorer » l'original. J'ai personnellement eu à subir une catastrophe de ce type sur une pièce d'Edward Bond, littéralement massacrée par l'adaptateur. Je ne peux pas porter de jugements, ne connaissant pas le texte original, mais les excès de ce réalisme forcené qui m'agace tant auraient-ils quelques liens avec la traduction ?

Sylviane Tille a-t-elle travaillé sur cette question si importante ? Je ne sais. Restons-en là.

Conclusion

Il n'y a rien à dire sur les autres éléments du spectacle, éclairages, maquillages, costumes. Ils sont... comment dire... ils sont là, sans surprise et sans qualité à remarquer. Ce n'est pas une critique, mais un constat. Ça n'appelle pas de regrets particuliers.

Dernière remarque, étrangère au spectacle lui-même : je sais que Sylviane Tille a réalisé trois mises en scène au Théâtre des Osses, qu'elle est reconnaissante à l'équipe de Gisèle Sallin et de Véronique Mermoud de lui avoir donné cette possibilité de découvrir les richesses et les labyrinthes douloureux parfois de la mise en scène. Elle va quitter le Théâtre des Osses. Elle a raison d'aller chercher ailleurs d'autres partenaires, d'y faire des recherches et rencontres nouvelles. Elle mérite la confiance qui lui a été accordée, elle va la mettre à l'épreuve d'autres projets et c'est très bien ainsi. Si sa présence à Fribourg ou dans le canton devait perdurer, j'espère que les tutelles culturelles répondront favorablement à ses appels : elle mérite que son travail futur soit suivi.

2 décembre 2004

LE BAISER DE LA VEUVE

Pièce d'Israël Horovitz, dont le titre original est *The Widow's Blind Date*, créée à Los Angeles en 1980, puis révisée en 1984. La traduction en français est d'Eric Kahane.

Jouée par le Théâtre des Osses en novembre 2004

Betty Stark, surnommée Tite Souris – Céline Cesa
Bobby Bailey, dit le Bélier – Sandro Palese Attilio
George Ferguson, dit la Crevette – Vincent Bonillo

Mise en scène – Sylviane Tille
Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels
Réalisation des costumes – Christine Torche
Construction des décors – Martial Lambert, Alexis Thiemard, Wina Giller
Lumières – Jean-Christophe Despond
Maquillages – Katrine Zingg

I

BOBBY. - ... et ce gros balaise il croit qu'il peut m'avoir facile, il m'envoie son gauche... mais moi je plonge et puis je remonte aussi sec, tu vois, George... je lance le bras droit devant et je hurle yyyaaaiiiii... ! Et lui il sait pas où donner de la tête, alors je lui mets un coup de boule et huit-neuf-dix, il est out. Out !

L'AVARE

Préambule

A travers le répertoire de la troupe de Molière, dans ses pérégrinations de l'Illustre-Théâtre aux tournées provinciales, puis des somptueuses fêtes versaillaises au Théâtre du Palais-Royal, se découvre la vie difficile d'une troupe, malgré les largesses plus ou moins régulières dont le roi Louis XIV voulut bien qu'elle bénéficiât. Ces difficultés se lisent entre les lignes et dans la facture des pièces elles-mêmes : lorsque l'une, très élaborée, écrite en vers, fait un bide ou un scandale qui annule l'espoir de recettes confortables (par exemple *Tartuffe*), Molière écrit, pour renflouer peut-être la caisse de son affaire, une pièce en prose, pour aller plus vite, et dont le sujet est piqué dans des œuvres ou canevas anciens. Ainsi *Dom Juan* (inspiré de Tirso de Molina) succède-t-il à *Tartuffe*... ce qui n'empêchera pas l'un et l'autre de faire partie du quarteron des plus grands chefs-d'œuvre. Dans ces jeux dramatiques, où le génie côtoie la précarité d'une troupe minée par des histoires d'alcôve, *L'Avare* a une place un peu à part. Cette pièce est aussi une sorte de curiosité théâtrale en prenant son personnage principal Harpagon pour référent. Comme *Amphitryon* un an avant elle, le sujet est « piqué » à Plaute, mais écrit en prose. Ce n'est pas lui faire injure que de remarquer que la pièce semble parfois structurée à la va-vite. On y trouve en revanche des scènes sublimes (Harpagon et Frosine dans la négociation pécuniéro-amoureuse où une jeune fille est à vendre), des personnages fulgurants (le boiteux, La Flèche, un des plus épatants des valets de Molière, et Maître Jacques, le roi des démerdards en cuisine et des faussaires en médiation-modération). Mais la curio-

sité de *L'Avare* est Harpagon, personnage unique dans le patrimoine théâtral qui, me semble-t-il, peut être abordé au travers de mille facettes sans jamais être pris en défaut de mauvaise distribution à tel ou tel acteur. Harpagon est malingre ou colossal, répugnant et attirant, salaud et touchant, car l'avarice est le plus complexe des péchés capitaux, celui qui flotte entre tout conserver et tout vilipender pour sa propre jouissance. L'avarice ne concerne pas que l'argent et le bien matériel, elle touche à tout ce dont l'être humain a besoin pour jouir, d'où sa souffrance et sa solitude « *et moi je retourne à ma chère cassette, le seul acte d'amour dont je suis capable, le seul qui peut me combler, me faire mourir de plaisir...* ». Curiosité théâtrale donc : autant d'acteurs sur le marché du travail, autant d'Harpagon possibles et crédibles. Combien d'acteurs, excellents ou très moyens, diront qu'Harpagon est le rôle de leur vie s'ils ont la chance de le jouer ? Presque tous, j'en suis presque certain.

J'ai ma propre expérience sur *L'Avare* (la seule pièce de Molière que j'ai mise en scène, et de plus – ou de moins... – en allemand). L'acteur qui jouait Harpagon était tout le contraire de la distribution traditionnelle (petit, malingre, sournois, trois poils au menton...) : un géant de 1,98 mètre, 130 kilos, suant, éructant, bouffant (tout pour mon ventre, pour moi, pour jouir, pour vivre), écrasant de sa masse de chair son entourage, ô combien plus mesquin que lui en fin de compte. *L'Avare* est une pièce horrible où seul Harpagon est à racheter, oui, car autour de lui gravitent de sales gamines mijaurées et fausses vierges, des gamins prétentieux, des escrocs (ce Valère...), des voleurs et fonctionnaires obtus et corrompus... Il est vrai que chez Molière ce genre de borborygme est assez courant, mais à ce point... Et le miracle : Harpagon aux mille facettes, toutes susceptibles de donner sa crédibilité entière au personnage. Unique au théâtre, très rare en tout cas. Le génie de Molière

est là : il est capable d'écrire des rôles pour tous les acteurs et actrices de sa troupe et tous les grands rôles sont pour lui ! *L'Avare* c'est lui, il peut et veut tous les jouer ! Le génie de Molière, c'est l'avarice, il a donc souffert, a été malheureux en amour, bon pour la fosse commune. Il y a chez Molière les grandes œuvres : *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, *Tartuffe*, elles sont magnifiques ; mais tout autant peut-être les moins grandes : *Georges Dandin*, *L'Ecole des Femmes* et leurs sœurs « Savantes », *Le Médecin malgré lui*, *Monsieur de Pourceaugnac* (qu'elle est méchante celle-là aussi) ; et puis, à une place particulière, cet avare étrange prisonnier de son vice, prêt à se suicider pour lui.

Shakespeare se présente chaque fois comme une montagne que metteur en scène et acteurs doivent crapahter au milieu d'un nombre infini de chausse-trapes. Si on sait les déjouer, les efforts sont magnifiquement récompensés. Guider Lear sur la lande de Douvres, armer le bras d'Hamlet pour la mort de Polonius, décrypter Shylock et les magies de Prospéro, sont des moments sublimes, mais difficiles à organiser. Chez Molière, c'est le contraire, il est trop généreux, il donne tout, et démerdez-vous avec ça les enfants ! Pour ma part, j'ai préféré négocier hardiment pied à pied avec Shakespeare. Peut-être s'enrichit-on plus avec Molière parce qu'il donne trop : on peut s'y perdre, s'y noyer. Il est magnifique, à l'image de son roi et mécène, mais... envahissant dans sa magnificence.

Préambule écrit avant d'avoir vu le spectacle du Théâtre des Osses.

L'Espace Nuithonie

Le 17 février, première représentation publique de *L'Avare* à Villars-sur-Glâne. Inaugurer un théâtre est aussi un moment exceptionnel dans la vie d'une compagnie dramatique. Un spectacle moyen ne fait pas l'affaire ! De plus l'acte artistique inaugural a une lourde responsabilité sur les épaules ; il lui incombe de donner le sentiment, la sensation plutôt, que ce nouveau lieu est conçu pour recevoir le théâtre et le spectacle en général dans toutes leurs recherches futures, leurs évolutions imprévisibles. Il doit aussi rassurer sur la capacité du lieu à servir le patrimoine. Le nouveau théâtre doit être totalement moderne et totalement respectueux aussi de la tradition. Quadrature du cercle ? Non. Mais ces lieux de qualité sont rares, un très petit nombre permet l'économie des restructurations après quatre ou cinq décennies seulement. Que dire de celui-ci ? Rien pour le moment parce que défauts et qualités ne se révèlent qu'à l'usage, qu'à la confrontation des espaces et volumes, qu'à la sueur des acteurs et techniciens ainsi qu'à la charge émotive des spectacles et des publics qui les reçoivent. Curieuse alchimie qui a fait, par exemple, de la Cour d'Honneur du Palais des Papes en Avignon un endroit miraculeux et en même temps agressif. Enfer et paradis : qui s'y frotte s'y pique ou bien croise la grâce. Ambivalence du théâtre fait de contradictions où l'émotion naît parfois non pas de la créativité du metteur en scène et de l'acteur, mais de la solution archaïque d'un petit problème technique.

Si j'évoque ces questions, c'est que *L'Avare* des Osse est pile-poil dans son rôle d'inauguration. Dans le cadre moliéresque et patrimonial il respecte les traditions, mais il fait reposer celles-ci sur les conséquences et nécessités de secouer les classiques. Il ouvre donc la porte des questions

sur le respect des œuvres portées, au-delà de l'écriture, sur la scène. Il pose donc déjà les questions sur les qualités et le futur de ce nouveau lieu, de ce qu'il deviendra lorsque les odeurs du neuf se seront dissipées et que les moquettes annonceront leurs premières usures. Ne jamais oublier que le théâtre ne devient très vite qu'un souvenir (et encore...) stigmatisé par quelques photos et écrits (qu'il faudrait oublier aussi, qu'ils soient professions de foi artistiques ou critiques de presse...), car les seules vraies cicatrices des actes de théâtre sont, elles, bien repérables, sur les planches de la scène, sur la poussière brûlée des projecteurs, sur les ressorts et velours des fauteuils. Souvent aussi en premier lieu sur l'état général des loges des artistes ! Autant de stigmates d'encouragement à faire preuve d'humilié, ce que les gens de théâtre veulent trop ignorer parfois, soucieux qu'ils sont de se rassurer par leurs bavardages intempestifs sur le sens des œuvres et les intentions réelles de leurs auteurs.

Le spectacle

« Hé quoi ? charmante Elise... » Boum ! Pas d'erreur possible, nous sommes bien dans *L'Avare, acte 1 scène 1*, une de ces scènes dites d'exposition, longue avec ses très longues répliques, qui est la terreur des cours des écoles de théâtre ! Si Valère a de quoi se payer de retour dans les actes suivants, le sort d'Elise est plus ingrat, il faut bien le dire. Mais l'occasion m'est donnée de remarquer d'emblée que Céline Cesa se tire très bien de ce personnage casse-gueule. Comme Khaled Khouri, qui joue Valère, attrape les choses avec justesse, cette première scène sert au mieux le spectacle. Elle arrive ici, ce qui est rare, à « chauffer » les planches pour Cléante, puis enfin pour Harpagon, le grand bénéficiaire de ces échauffements dramatiques. Molière savait ménager les personnages qu'il s'attribuait et faire transpirer ses camarades pour son plus grand avantage !

Comme dans le peloton du Tour de France cycliste, les serviteurs bossent pour tirer leur « lideur » (lisez « leader », s.v.p.), lequel peut ainsi se jouer avec fraîcheur des vraies difficultés de l'étape, secondé par son sprinteur, le bien nommé La Flèche !

(Peut-être devrais-je trouver un angle d'attaque plus sérieux pour mon rapport, je le crains, que ces métaphores sportives douteuses. Ce d'autant plus que c'est avec l'entrée d'Harpagon que les choses commencent sérieusement.)

J'ai été troublé un instant par l'aspect d'Harpagon à son entrée. Image très traditionnelle du personnage telle que des centaines de milliers de spectateurs collégiens l'ont vue au cours de dizaines de décennies : malingre, voûté, habit élimé et sombre, barbichette au menton. Mais très vite cette image sans surprise s'impose à travers Roger Jendly dont l'Harpagon n'exprime plus que les ombres de la méchanceté et de l'agressivité grimaçantes habituelles. Au-delà de ce qu'il en reste (car les mots sont tout de même là, incontournables) se dévoilent une détresse, une solitude, et surtout une faiblesse émouvantes de ce personnage transporté par son interprète très au-delà de ce qu'on en attend. La « Maison Harpagon » devient ici une réduction d'un état social en pleine décomposition ; l'avarice du maître, élément qui lui sert de politique destructrice, engendre la corruption, le vol, le mensonge, la trahison, tous les signes d'une décadence annoncée. Parmi ses premières victimes, la résurgence d'une sorte de « lumpenproletariat » symbolisé ici par cette absurde bande de serviteurs qui ne servent plus à rien, dirigés par un maître qui n'a plus que des ordres absurdes à donner (à prêter, pourrait-il dire dans la sublimation de son vice), par exemple celui qui concerne Dame Claude : « ... nettoyez partout, et surtout prenez garde de ne point froter les meubles trop fort, de peur de les user ». Ordres qui ne

seront suivis que dans une inactivité elle aussi absurde. Etre servi par ces La Merluche et Brindavoine revient à creuser sa propre tombe ! Plutôt mettre le feu à sa maison que d'en confier l'intendance à un escroc qui n'est là que pour sauter la fille du patron et lui piquer son blé. Dès son entrée en scène, Harpagon a perdu d'avance : la fouille pathétique de La Flèche ne nous révèle que le bouffon qu'il est devenu pour ceux qu'il croit dominer encore. Rien n'est plus symbolique dans cette tribu que ces chevaux qui ne peuvent plus travailler faute de nourriture. Il y a dans cette mise en scène quelque chose de la fin d'un monde archaïque : elle témoigne de l'état de société perdue, sans repentir ni régénérescence possibles. Y a-t-il en son sein un être, homme ou femme, pour porter l'espoir, pour nous livrer un message ? Eh non ! rien de rien. Celui qui vient de l'extérieur, le commissaire ? Non plus : bien faire la justice, c'est pendre le plus grand nombre de ses concitoyens – « *Je voudrais avoir autant de sacs de mille francs que j'ai fait pendre de personnes* ».

Roger Jendly est magnifique. Par la finesse, je dirais la légèreté de son jeu. Le personnage semble glisser vers la mort. On souffre de son aveuglement, de le voir se précipiter dans les grossiers pièges qui lui sont tendus. Le public, composé des méchants individus que nous sommes, rit de ses malheurs. Jendly porte cet homme fluet, torturé, au bout du malheur. La dernière image d'Harpagon est parfaite dans sa simplicité : il est seul, il se couche sur une banquette aussi confortable que le fond d'un cercueil, pose sa tête sur sa cassette qu'il caresse un peu, comme en signe d'adieu... il va mourir.

Les autres ? Ils courent on ne sait où, ils ne le savent pas eux-mêmes, emmenés par un nouveau maître, homme providentiel (cet Anselme, un peu trop brillant et pimpant pour être honnête...), vers une espèce de mondialisation

prometteuse de merveilles, manipulés par un Harpagon-new-look qui compte ses « stock-options »... Il n'est pas nécessaire de rêver si loin. *L'Avare* de Molière nous exprime assez que l'homme ne peut se régénérer qu'en organisant sa destruction.

Gisèle Sallin écrit dans le petit cahier du spectacle que la pièce de Molière « a une résonance actuelle ». On le dit souvent d'un projet qui concerne une œuvre patrimoniale. Mais ici cette actualité est secrète, car la pièce est archaïque dans sa forme et sa facture même. Gisèle Sallin, engagée dans ce travail avec Roger Jendly et les autres interprètes, a raison de questionner l'œuvre au moyen des traditions qu'elle porte, aussi chargées soient-elles, celles-là mêmes qui ont amené la pièce jusqu'à nous au travers de nombreux siècles. Ceci demande quelques explications, que je m'adresse aussi à moi-même parce que je reconnais que ce spectacle, dans sa simplicité, sa limpidité et son honnêteté, m'a ouvert un œil sur certains comportements du théâtre aujourd'hui.

Je résume très laconiquement : à la fin des années 1960, des metteurs en scène inventifs et conséquents (parmi eux le Suisse André Steiger), pénétrés en priorité des écrits et travaux de Bertolt Brecht, ont secoué fortement les œuvres classiques des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Et ça tombait, ça tombait ! La poussière, les fruits pourris, les feuilles sèches... Les jeunes des années 1970 ont pris un plaisir nouveau à faire des greffes, replanter des arbrisseaux, arracher les vieilles souches. Années heureuses pleines d'espoir, où ils secouaient aussi les pouvoirs publics dont ils dépendaient. Leur insolence était signe de santé, leur engagement signe de sincérité. Puis sont venues les années grises où les publics militants sont devenus consommateurs de culture comme de tout ce que l'économie de marché

leur offrait. Les jeunes metteurs en scène et animateurs de compagnies devenus mûrs et ceux qui les suivaient ont continué à secouer, par conformisme, par arrivisme, pour rester dans le coup sans plus s'encombrer du sens réel de ces remises en question du patrimoine qui n'étaient parfois que des plagiats, des audaces sans courage, sans conviction. Secouer pour secouer, pour rien, car plus rien ne tombait ni n'étonnait personne.

Au nom de tout cela, je crois, en effet, que le moment est venu de regarder les œuvres patrimoniales de théâtre avec plus d'humilité, apprendre à les écouter, à ne plus tricher avec elles, à renoncer à les mutiler pour notre seule jouissance. Le peintre Adami disait un jour dans une émission radiophonique qu'il était un artiste réactionnaire. Il s'expliquait en précisant que l'artiste doit accepter de reculer lorsqu'il est dans une impasse, qu'il doit oser regarder derrière lui pour retrouver la grande route, qu'il doit donc réagir, « réactionner » et remettre en mouvement sa propre « machine artistique » par une marche en arrière douloureuse si nécessaire. *L'Avare* des Osses me raconte quelque chose de cette nécessité si l'on veut retrouver du sens au théâtre, à plus forte raison lorsqu'il a besoin de crédits publics. Le chic et le non-sens sont épuisés et avec eux des publics qui cherchent ailleurs des motivations culturelles plus fécondes.

A force de trouver de sombres vertus à cet « Avare » on aurait tendance à oublier qu'il est aussi un divertissement fécond et tonique. Ce serait bien sûr une mutilation de vouloir le minimiser et cette mise en scène bien au contraire le respecte. Notre plaisir se repaît des ennuis d'Harpagon : tout vulnérable et au bout du rouleau qu'il soit, tel que le joue Roger Jendly, il demeure un personnage répugnant et odieux, je ne l'ignore pas, mais l'ignoble peut

cache la détresse. Encore une référence à Brecht, à son refus du manichéisme, à ses leçons à propos de la lecture de l'Histoire et de l'Humanité.

Les interprètes

Dans l'ensemble la distribution est homogène et de bon niveau (à l'exception de deux rôles que j'évoquerai plus loin, dont un repose non sur l'interprète, mais sur la conception du personnage).

J'ai aimé la très belle interprétation de Roger Jendly. Le spectacle lui doit beaucoup pour la limpidité et la qualité du rythme qu'il lui imprime. Le spectateur entre facilement dans le labyrinthe de l'œuvre, en suit chaque méandre sans que son attention en soit détournée. Certes, la comédie elle-même est si parfaite que les acteurs, après les deux scènes d'exposition, sont emmenés presque malgré eux par cette perfection. Encore fallait-il que la metteuse en scène le permette, ce qui ne va pas de soi, la vigilance de Gisèle Sallin est à louer. La qualité du jeu de Jendly est qu'il ne résiste jamais, ne va jamais contre l'évidence du personnage et accompagne Harpagon comme un ami, un ami qui vous fait souffrir, qu'on voudrait pouvoir détester, mais qu'on aime comme il est, avec intensité, dont on demeure solidaire dans ses pires erreurs et errements. D'où cette sensation de fragilité, de tristesse, de solitude qui imprègne cet Harpagon exemplaire.

Belle interprétation aussi de Valère, de Frosine, de Maître Jacques, d'Elise et de Mariane. Chaque interprète n'a pas toujours affaire à un rôle parfaitement construit. Il y a d'abord ce personnage magnifique de Maître Jacques très bien joué par le très bon acteur qu'est Yann Pugin. Personnage complexe que ce cuisinier-cocher qui déteste

son patron autant qu'il l'aime, qu'il le brutalise ou non. Pugin a trouvé un personnage à l'égal de sa générosité d'acteur. Puis Frosine : Véronique Mermoud apporte, comme on s'y attend, cette force que réclame cette curieuse entremetteuse. J'ai pourtant une petite réserve qui concerne plus un équilibre de mise en scène que de distribution. Entre cet Harpagon-là et cette Frosine-ci, il y a un petit déficit sur l'ambiguïté de la relation entre eux. Je crois qu'elle n'est pas seulement une affaire de fric, il y a aussi un curieux jeu de poker menteur où d'étranges séductions accompagnent la transaction au-delà de l'objet en question (Mariane n'est qu'un objet à vendre dans un marché monstrueux). Cette relation assez malsaine est un peu atrophiée dans la scène emblématique entre ces deux fortes personnalités. Peut-on dire que cet Harpagon au bout du rouleau, que j'aime tant, ne peut plus affronter comme il se devrait cette femme sèche et volontaire ? Petite question sans grande importance.

Très bon Valère de Khaled Khouri. Comme Maître Jacques, le rôle est généreux. Avec lui justement, puis au cinquième acte dans la scène du quiproquo entre la cassette et Elise. Heureux les acteurs qui rencontrent ces personnages de parfaite comédie !

La tâche des deux Céline, Cesa et Nidegger, est plus ingrate. Elles s'en tirent fort bien toutes les deux, elles intègrent parfaitement l'ensemble du projet.

Le Commissaire, et Anselme, de même. Remarquons pourtant qu'il faut un acteur bien accroché pour assumer le seigneur Anselme ! Quand les pères baudruches débarquent, ici ou dans *L'École des Femmes* (ils sont pires dans cette pièce), ce n'est pas du gâteau et la sortie est une délivrance, souvent pour le spectateur aussi. Pas dans ce

spectacle, où Alfredo Gnasso assume jusqu'au bout la sacrée et drôle de désinvolture avec laquelle Molière solde son affaire !

Mes deux réserves les plus sévères : la première s'adresse à la metteuse en scène. Je ne comprends pas le traitement de La Flèche, je n'en reçois pas le bénéfice. Cet épatant valet boiteux est ici totalement marginalisé sans que ce choix se justifie. Ce n'est pas l'interprète féminine (pourquoi ?) qui est en cause. Pourquoi cette « arlequinade » de ce personnage superbe lorsqu'il est laissé en liberté, ce que Gisèle Sallin accorde à tous les autres interprètes ? La deuxième réserve va à l'interprétation de Cléante. Benjamin Kraatz ne donne qu'une seule couleur, fade et toujours la même d'un bout à l'autre du spectacle, sans aucune nuance intéressante, comme si ses différentes scènes avaient toutes le même enjeu. Tout est extérieur, sans émotion, pire, sans révolte. Cléante est un révolté, un homme en cage dans sa propre famille qu'il veut dynamiter, avec un père qu'il tuera si nécessaire, pour vivre, pour aimer, pour ne pas se jeter lui-même par la fenêtre. Tant d'autres choses dans ce personnage superbe, le seul vrai adversaire d'Harpagon. Grande erreur de distribution, je crois, très dommageable au spectacle. C'est mon seul vrai point de désaccord. Je ne sais s'il faut l'imputer totalement à l'acteur ou le faire partager par la metteuse en scène. Je pense plutôt que l'acteur n'est pas à la hauteur de l'enjeu. L'enjeu, oui c'est de ça qu'il s'agit, au cœur du jeu dramatique lui-même.

La mise en scène

On dit généralement qu'une bonne mise en scène est celle qui ne se voit pas. C'est un peu vite exprimé, un peu excessif. Dire quelle ne s'impose pas au-delà de l'œuvre elle-même, qu'elle n'en détourne pas le sens, est plus précis.

Encore faut-il distinguer deux aspects de la mise en scène : la démarche artistique proprement dite et la direction d'acteurs.

Le travail artistique de Gisèle Sallin est exemplaire. Je ne redis pas ce qui est expliqué plus haut, mais l'approche scrupuleuse de l'œuvre de Molière lui donne son sens profond, sa lisibilité parfaite, sans écraser la comédie elle-même ni la pousser avec excès vers le simple divertissement. Un spectacle parfaitement équilibré.

J'ai fait quelques réserves sur la direction d'acteurs, sur la conception de *La Flèche*. Ceci n'a pas d'influence vraiment nocive sur le spectacle. La question de l'interprète de Cléante est plus mutilante, je ne m'autoriserai pas à critiquer plus avant. Gisèle Sallin n'est peut-être pas d'accord avec ma vision du personnage.

Je suis certain que la qualité de cette mise en scène et celle de l'interprétation font de *L'Avare* du Théâtre des Osses un spectacle qui rend heureux son public. Ce n'est pas toujours le cas dans cette période de doutes sur la vie sociale, donc sur l'art et la culture qui en sont les corollaires. Certains théâtres grincheux feront sans doute la bouche pincée devant cet « Avare » jugé superficiellement trop traditionnel. Qu'importe. Jusqu'à preuve du contraire *Les Femmes savantes* en jupettes de tennis (j'ai vu ça) et leur Trissotin sniffant ses lignes de poudre (vu aussi) ne nous ont pas apporté de fulgurantes révélations sur Molière. Ici, le respect de l'œuvre ouvre son espace dramaturgique dans toute sa complexité et sa clarté, ce qui va de pair dans un spectacle réussi.

Scénographie, costumes, lumières...

La scénographie est juste. Un peu neutre. Avec des trouvailles pas toujours bien utilisées (exemple : ces panneaux qui ouvrent sur des réduits secrets). Je regrette un peu que l'espace ne soit pas entièrement fermé, sans illusion de lumière naturelle. L'ouverture sur le jardin n'est pas utile (le jardin d'Harpagon est celui des ténèbres, les fleurs elles-mêmes ne doivent pas s'y épanouir en bosquets merveilleux, elles sont sûrement à l'égal des chevaux, flétries avant floraison...)

De bons costumes (pour La Flèche, grrrrr...). Les lumières... euh... lumineuses sans plus, mais le projet ne demande pas d'extravagances. Donc...

En conclusion

Tout est dit. Le Théâtre des Osses confirme la qualité de son projet à long terme, une implantation fondatrice d'une relation claire avec le patrimoine théâtral et avec un public qui recherche au théâtre des réponses culturelles riches de sens et de cohérences. Cet « Avare » prend une juste place dans ce projet ambitieux.

12 mars 2005

L'AVARE

Comédie en cinq actes de Molière, écrite en 1668

Produite et jouée par le Théâtre des Osses en février, mars, avril et mai 2005. La pièce a été reprise en 2006, elle a été représentée plus d'une centaine de fois en Suisse, en France et en Slovénie.

Harpagon – Rogler Jendly

Cléante – Benjamin Kraatz

Elise – Céline Cesa

Anselme, Brindavoine – Alfredo Gnasso

Valère – Khaled Khouri (Xavier Deniau pour la tournée)

Mariane – Céline Nidegger (Raïssa Mariotti)

Frosine – Véronique Mermoud

Maître Jacques – Yann Pugin

La Flèche – Irma Riser Zogai

Maître Simon, La Merluche, le Commissaire – Joël Maillard (Olivier Havran)

Dame Claude – Sylviane Tille (Anne Jenny)

Mise en scène – Gisèle Sallin

Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels

Réalisation des décors – Valère Girardin, Diego Amstutz, Ateliers

Perspectives de Gumefens

Réalisation des costumes – Christine Torche, Annick Yannopoulos,

Emilie Bourdilloud

Patines et accessoires – Wyna Giller

Coiffures et maquillages – Katrine Zingg

Lumières et technique – Jean-Christophe Despond

Régie – Yan Benz

Musique originale – Caroline Charrière

Violon – Anne-Frédérique Léchaire, Gabriella Jungo

Alto – Céline Portat

Clavecin – Dorota Cybulska Amsler

ACTE I^{er} Scène première

VALÈRE. – Hé quoi ! charmante Elise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi ! Je vous vois soupirer, hélas ! au milieu de ma joie ! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux ? et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre ?

MERE COURAGE

Représentation du 14 octobre

Les premières représentations à l'étranger du Berliner Ensemble, dirigé par Bertolt Brecht, ont eu lieu en 1954 et 1955 au Festival de Paris (précurseur du futur Théâtre des Nations). Invité à s'installer en République Démocratique Allemande en 1948 au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin, Brecht présente à Paris deux spectacles emblématiques de son travail de dramaturge et de metteur en scène. Toute une génération du théâtre français en sera bouleversée, à l'instar des Italiens, parmi lesquels le metteur en scène Giorgio Strehler est déjà reconnu par Brecht – avec un mémorable *Opéra de quat'sous* – comme son meilleur disciple hors d'Allemagne.

A Paris les spectacles sont accueillis avec admiration et stupéfaction. Cet auteur est aussi un homme de théâtre complet et on découvre alors son étonnant travail sur *Le Cercle de craie caucasien* et *Mère Courage* qui bouleverse tous les acquis de la dramaturgie, propose un théâtre « politique et dialectique » évident et séduisant dans ses mises en œuvres, sa facture, sa révolution dans le jeu et le comportement des acteurs. Tout est neuf, tout est découverte et évidence dans une Europe meurtrie et sonnée par la guerre et les désastres du fascisme. Dans ce contexte très douloureux et précaire, un de ces spectacles exemplaires est particulièrement remarqué, c'est *Mère Courage*. Il le doit d'évidence à la découverte de la géniale actrice du rôle-titre, Helene Weigel, compagne de Brecht dans son long exil danois, parisien, finnois et enfin américain, suivi d'un court séjour à Zurich où leur parvient la proposition de la RDA. C'est dans cette

période que Brecht et « la Weigel » élaborent le projet du futur Berliner Ensemble. Son installation à Berlin-est sera l'occasion de développer le plus fort projet théâtral du XX^e siècle, celui qui influencera profondément toute la génération des trois décennies suivantes, et bien au-delà certainement, même si l'assimilation au « brechtisme » n'est pas toujours revendiquée. Ce travail remarquable donnera sa force à celui de Vilar au nouveau TNP et au premier quinteron de Centres dramatiques nationaux. Le plus bel exemple sera certainement en 1958 *Le Cercle de craie caucasien* à Saint-Etienne, mis en scène par Jean Dasté et John Blatchley, suivi très vite par les spectacles brechtiens de Roger Planchon. Mais avant les découvertes du Théâtre des Nations, Vilar monte en 51 au TNP *Mère Courage*. Le rôle est confié à Germaine Montéro, plus connue comme chanteuse réaliste que comme comédienne. On est alors très loin de l'univers poétique si particulier du Berliner Ensemble ! La démarche est lourde, à l'allemande, pourrait-on dire, telle que les Français la comprennent, très loin de la légèreté germanique. Car c'est bien dans une légèreté, mais cadrée avec une rigueur totale, que Brecht travaille avec ses interprètes, Ernst Busch, Angelika Hurwicz, Erwin Geschonneck, Therese Giehse, Leonard Steckel, et les jeunes Käthe Reichel, Eckart Schall et Hilmar Thate, entourés de Wekwerth et Tenschert, ses assistants, et de prodigieux collaborateurs comme les scénographes Caspar Neher et Teo Otto, et les compositeurs Hanns Eisler et Paul Dessau (Kurt Weil, compagnon d'exil, est resté lui aux USA, très à l'aise dans le luxe hollywoodien).

Cette première *Mère Courage* de Vilar, empâtée, sera suivie par d'autres mises en scènes, elles aussi assez laborieuses parce que l'enseignement de Brecht demeure difficile d'approche et exige un entraînement assidu, dont les artistes francophones n'ont guère l'habitude et qui n'est pas

dans leur tradition. Par exemple, invité par le TNP, un des premiers théoriciens du « brechtisme », le metteur en scène suisse André Steiger monte *La Bonne âme du Se-Tchouan* devant des publics plus que clairsemés. Le spectacle n'est guère important sinon dans une application studieuse du maître. Toujours au TNP, dix ans plus tard, Vilar présente un *Arturo Ui* intéressant ; mais là encore, en 1961, la même œuvre est jouée à Paris par les héritiers du Berliner, Brecht ayant disparu cinq ans plus tôt : la démonstration est époustouflante. Le Brecht clownesque éclate de bonheur dans cette farce sinistre sur le III^e Reich. Bien entendu le temps passe, « la Weigel » qui a pris la relève meurt, laissant un Berliner Ensemble affaibli qui se transforme lentement en musée. La leçon, là encore, est « brechtienne »...

En même temps que la fragilisation des sécurités sociales et convictions politiques de la fin des années 1970, les pièces de Brecht connaîtront une éclipse relative. De nouveaux metteurs en scène secoueront avec talent cet héritage (par exemple *Maître Puntila et son valet Matti* par Georges Lavaudant, à Grenoble) et l'œuvre de Brecht retrouvera sa place irremplaçable à la fin du siècle (à l'exception peut-être des petites pièces didactiques très liées au projet intime du Berliner).

Ces remarques ne sont pas vraiment à leur place dans un rapport comme celui-ci. Je me les permets pourtant, car je crois que Bertolt Brecht est entré maintenant dans le club des dramaturges éternels, avec Shakespeare, Molière, Tchekhov, la triade des Grecs et quelques autres. Son œuvre servira de référence, et on devra la présenter, sinon avec une retenue du moins avec un souci de culture et de déontologie, de respect aussi, affirmés. Et c'est aussi, et surtout à travers ces données particulières que je me dois de rendre compte du spectacle qui nous occupe.

Parmi les œuvres les plus importantes, *Mère Courage* est certainement la plus jouée depuis deux décennies. Occasions de voir de grandes comédiennes, le rôle est un monument : Maria Casarès (dans un spectacle de Jean Tasso qui fut un gros échec), Catherine Hiégel à la Comédie-Française, Nada Strancar récemment au TNP de Villeurbanne. Mais pour moi, et sans ambages ni flatteries, la meilleure Courage-Anna-Fierling qu'il m'ait été donné de voir est Véronique Mermoud, dans cette production fribourgeoise aux budgets modestes face aux productions lourdes citées plus haut. Et qui plus est (ce n'est pas un hasard) cette Courage-là est entourée d'une distribution sans faille, presque idéale, où tout est réussi : le jeu bien sûr, mais les chansons aussi (la musique de Dessau est spécialement coton !), la scénographie, et donc bien évidemment la mise en scène, maître d'œuvre du tout.

L'espace réduit de la scène de Givisiez offre un plus dans cette mise en scène (elle aurait été un obstacle dans une conception moins rigoureuse), celui d'une économie de mouvements et par conséquent une concentration et acuité du jeu des interprètes. Ce qui permet une retenue, écarte d'emblée des effets de manche dont l'actrice principale pourrait abuser : comme tous les grands personnages, la Courage occupe l'espace avec gourmandise si la mise en scène ne veille pas au grain (je dois dire que Nada Strancar avait au TNP de Villeurbanne cette retenue, mais l'espace pas vraiment juste annulait cette qualité). C'est l'image que retiennent ceux qui ont eu la chance de voir Helene Weigel : une force intérieure, retenue constamment, présente à chaque instant du jeu. C'est aussi ce que donne à voir et à entendre (pardonnez cette expression qui m'agace pourtant) le personnage que nous propose Véronique Mermoud.

On se demandait comment, sur un si petit plateau, la question cruciale de la charrette de Mère Courage, objet obligatoirement très mobile, allait être traitée. A l'ordinaire la Courage tourne sa carriole mesure au centre de la scène. Cette solution est d'évidence (Schiaretti à Villeurbanne, pour « faire neuf », a voulu appliquer une solution de va-et-vient. Le traitement technique est très lourd et l'effet relativement affaibli). A Givisiez, la carriole devient un carrousel (avec son octogone de panneaux décorés, inutiles à mon avis) à pivot central. Très vite cette image est remplacée par celle d'une toupie qui s'installerait, telle une tumeur cancéreuse, dans la tête des personnages et annulerait leur lucidité face à la guerre, ses méfaits et réalités objectives. L'œuvre de Brecht est très claire sur cette question : Anna Fierling n'aime pas la guerre, mais la considère comme le moindre mal pour gagner mieux sa vie et éviter les famines en s'installant au cœur du conflit, dans le cortège des combattants, changeant de camp pour rester du côté des vainqueurs, papistes ou luthériens peu importe. Elle n'a ni conscience de classe ni convictions religieuses (on pourrait dire politiques) : entre marteau et enclume, elle y perdra ses trois enfants. Le titre de la pièce est là, Brecht l'a voulu ainsi, *Mère Courage et ses enfants*.

Toute la pièce, comme la charrette, repose sur ce pivot familial. Les enfants : Eilif, l'aîné, sera aveuglé par l'héroïsme militaire et la flatterie qui l'accompagne ; Petitsuisse, par l'honnêteté à la hauteur de la confiance qui lui est donnée ; Catherine, par le sacrifice de sa personne dévalorisée par son handicap et la perte de ses illusions sentimentales. Mais c'est sur le personnage d'Anna Fierling, la cantinière et commerçante du régiment, que repose toute la pièce et le fondement de sa dialectique : la Mère Courage n'est pas admirable ni condamnable dans son orgueil et sa volonté, elle est une femme courageuse détruite par la rage

dominatrice des hommes. « L'homme est un loup pour l'homme » : cette phrase est attribuée à Bertolt Brecht qui l'a faite sienne, mais c'est le sociologue franc-comtois Proudhon qui en est le véritable auteur au milieu du XIX^e siècle, celui où les « courage » pullulent, chez Zola, Hugo, Balzac, Flaubert. Rendons à César...

Véronique Mermoud est entrée, a pris possession de cette femme ordinaire avec une bouleversante vérité. Elle est forte et faible, elle est généreuse mais indomptable en affaires. Emouvante victime, elle participe inconsciemment à sa propre destruction et à celle de ceux qu'elle a mis au monde (peu importe les géniteurs) et pour lesquels elle se bat, d'où son sobriquet. Elle se bat comme un soldat et va donc à la mort, seule, s'éloignant avec sa carriole dans le brouillard des champs de bataille, des victimes de l'Histoire de l'humanité. Cette dualité, cette proposition dialectique, sont le socle de tous les personnages centraux des pièces de Brecht : la Courage, Puntila, Chen-té, Jeanne et Mauler, Groucha Vanadzé et Azdack, Galy-Gay, etc.

Véronique Mermoud est parfaitement à l'aise dans ce borbier de l'âme et de l'esprit. Elle est heureuse de survivre, elle affronte l'adversité et accepte les pique-assiettes pour ce qu'ils sont, ceux qui paient le gîte avec un peu d'amour et aident à tromper la solitude... mais aussi à pousser la carriole ! Elle n'est pas dupe, elle fait avec. Tantôt dure et âpre, blessée mais invincible. L'exécution des chansons est magnifique, vigoureuse, ironique, jamais plaintive. Même affamée, pour la soupe d'un curé, elle garde sa dignité. Elle est bouleversante lorsque, berçant sa fille morte, la mélodie et la poésie de la comptine s'étouffent dans sa gorge, ne sont plus que gémissements, à peine audibles, de douleur, comme un petit animal dans la souffrance.

Le rôle d'Anna Fierling est si parfait et si fort qu'il peut se transformer en piège pour une actrice brillante. « La Mermoud » comme « la Weigel », jamais n'en fait trop, n'étouffe le rôle par la performance d'un talent. Elle demeure un peu en retrait, équilibrant et dirigeant avec maîtrise le personnage, elle le surveille, le guide, lui lâche la bride là où il le faut, le reprend en main quand il le faut. Elle n'empiète jamais sur l'espace vital des autres acteurs, elle respecte la place de chacun. En cela, Véronique Mermoud est parfaitement brechtienne, elle fait siennes les exigences de l'auteur. Cela est possible parce que la metteuse en scène Gisèle Sallin est sur la même longueur d'ondes, la même exigence : elle laisse la comédienne faire ses affaires (on pense au très beau texte de Brecht « Les accessoires de la Weigel » qu'on trouve dans ses *Écrits sur le théâtre*). Les deux personnalités entraînent toute la troupe avec elles dans ce spectacle presque parfait. Pourquoi presque ? Eh bien, parce que la perfection totale n'est jamais possible, il y a toujours un au-delà au théâtre comme dans la vie, dans les performances sportives ! Je n'ai pas d'autres réserves sur cette très belle représentation de cette formidable (dans tous les sens du terme) pièce de Bertolt Brecht, le patron du théâtre du XX^e siècle.

Les autres acteurs sont tous très bien, du plus jeune Matthias Klee à Vincent Bonillo dans le pasteur, à Irma Riser Zogai dans Yvette. Avec une petite révérence particulière à Céline Cesa pour une Catherine-la-muette bouleversante, mais le rôle est si beau, et une si bonne comédienne ne pouvait le rater (j'avais tancé Céline dans Camille, mais aussi... ce pauvre Musset n'est pas Brecht, voyons ! Ce n'était donc pas complètement de sa faute...).

Tout n'est que bonheur pour moi dans cette production. Alors qu'exprimer encore ? Justifier sérieusement mon « presque » qui fait trait d'union avec les lignes ci-dessus et où j'ai botté en touche, comme on dit au rugby, avec peu d'élégance. Alors, ce « presque » ? Ce n'est pas une critique en fait, car nous sommes face à une troupe, et travailler avec une troupe c'est, pour une animatrice de théâtre, faire preuve de fidélité et de confiance. Ce qu'a fait Gisèle Sallin en donnant le rôle du cuisinier à Alfredo Gnasso. Il est tout à fait bien dans son interprétation, et je n'en suis pas étonné, c'est un acteur qui s'en tire aussi bien dans un personnage comme un de ces pères miraculeux pour happy-end d'une de ces pièces de Molière, celui de *L'Avare* du printemps dernier, un tel acteur ne peut pas être mauvais ! J'ai relevé dans mon précédent rapport la qualité d'interprétation de ce personnage impossible, mâté brillamment par Alfredo Gnasso.

Mais, et mon « presque » se niche ici, je ne trouve pas que la distribution du cuisinier à cet acteur soit très juste. Il y a un problème d'image entre lui et l'Anna Fierling présente. Alfredo Gnasso est gentil dans sa rondeur, l'acteur n'y peut rien, alors que le cuisinier est vraiment un sagouin, un maquereau. Gnasso ne peut donner le fond de ce Pierrot-la-Pipe, et à vrai dire, Gisèle Sallin et lui ont raison de ne pas charger le personnage, ce ne serait que tenter de lui donner une illusion que l'acteur ne peut gérer, me semble-t-il. En aucun cas, je le répète, il n'est en cause directement. Pour réveiller mes souvenirs, j'ai sorti mon vieux *Theater Arbeit* édité par le Berliner Ensemble en 1960. On y voit des photos d'Ernst Busch dans le cuisinier, avec sa gueule de travers et ses petits yeux chafouins... Avec celui-là Anna Fierling a eu chaud, il aurait vendu la charrette vite fait bien fait et aurait, encore une fois, disparu !

Voilà, c'était mon « presque », ni Gisèle ni Alfredo ne m'en voudront je l'espère. Ceci est une broutille dans un magnifique spectacle où tous ceux qui l'animent méritent respect et admiration.

En conclusion : ce que j'aime chez « Les Osses » c'est l'humilité du travail théâtral face à des enjeux importants. Humilité n'est pas faiblesse, bien au contraire. L'humilité n'est pas l'opposé de l'ambition, mais plutôt de la vanité et de la vacuité intellectuelle qu'on voit assez souvent par les temps difficiles que traverse l'art théâtral. Mais c'est justement dans ces périodes incertaines qu'on vérifie encore une fois combien Brecht est le compagnon nécessaire, celui qui apporte une pensée solide, indispensable, toujours là pour nous donner non des messages (il n'en a jamais eu la prétention, ce sont ses épigones qui le proclamaient), mais pour exciter notre vigilance et notre intelligence, ce qui n'a rien à voir avec les directives et disciplines partisans que certains accolaient à son œuvre.

Brecht n'avait pas que des amis dans les instances supérieures de la RDA, loin de là. Faussement timide lorsqu'il le fallait, mais bourru et autoritaire, parfois même agressif, il n'était pas un artiste confortable et respectueux face aux politiciens et fonctionnaires chargés d'évaluer et contrôler l'orthodoxie de ses activités et leur rentabilité sociale.

Sa mort prématurée a fermé la boîte de Pandore et laissé la place aux discours officiels, à la momification de l'artiste. Mais l'œuvre de Brecht est là et nous invite toujours à lire entre les lignes de la masse des informations qu'on nous donne pour vérités. Au théâtre d'écouter entre les mots, de regarder derrière les images, au-delà des acteurs et de la séduction qu'ils nous invitent à recevoir. Bertolt

Brecht veut par son art que nous devenions méfiants pour demeurer libres. Ce n'est pas un message, c'est un conseil d'ami, plus nécessaire aujourd'hui que jamais.

1^{er} novembre 2005

MÈRE COURAGE

Écrite à la fin des années trente par Bertolt Brecht, cette chronique de la guerre de Trente Ans en douze tableaux a été représentée pour la première fois au Schauspielhaus de Zurich, en 1941. La musique est de Paul Dessau.

Le Théâtre des Osse l'a créée en septembre 2006, dans l'adaptation française de Geneviève Serreau et Benno Besson, publiée aux éditions de L'Arche.

Anna Fierling dite Mère Courage – Véronique Mermoud

Catherine, sa fille – Céline Cesa

Eilif, son fils ; un soldat – Joël Maillard

Petitsuisse, son fils – Matthias Klee

Le cuisinier ; un soldat – Alfredo Gnasso

L'aumônier ; un soldat – Vincent Bonillo

Yvette ; une paysanne – Irma Riser Zogäi

Le caporal ; le colonel ; un soldat ; un paysan – Claude Vuillemin

Le recruteur ; le borgne ; un soldat ; un jeune homme ; le lieutenant –
Vincent Fontannaz

Le capitaine ; le sergent-chef ; le soldat qui chante ; des soldats –
Georges Grbic (Xavier Deniau en tournée)

La secrétaire ; une vieille femme ; une voix qui chante ; une paysanne –
Anne Jenny

L'intendant ; un jeune soldat ; un autre soldat ; un jeune paysan –
Olivier Havran

Mise en scène – Gisèle Sallin

Scénographie et costumes – Jean-Claude De Bemels

Réalisation des décors – Valère Girardin, Alexis Thiémond, Max

Patines et accessoires – Wyna Giller, Anaïs Collomb

Réalisation des costumes – Françoise Van Thienen, Carine Duarte, Lise
Lejeune, Sylvie Thévenard, Emilie Bourdilloud

Lumières et technique – Jean-Christophe Despond

Technique et régie – Yan Benz

Coiffures et maquillages – Katrine Zingg

Cheffe de chant – Sylviane Galeazzi

Réalisation de la bande-son – Sylviane Galeazzi, Gonzague Ruffieux -
studio Castle Life

TABLEAU 1

LE RECRUTEUR. – Allez donc recruter une compagnie dans ce maudit pays ! Caporal, j'ai la mort dans l'âme. Le maréchal de camp veut quatre escouades pour le douze du mois. Mais les gens d'ici sont si malins que je n'en dors plus la nuit. Pas moyen de leur mettre la main dessus. A la fin tu en attrapes un. Tu le toises en moins de deux, tu fermes les yeux sur son torse de poulet, sur ses varices, tu le saoules, il est à point, il signe son engagement. Alors il dit : « Je vais pisser », tu flaires une feinte, tu bondis vers la porte... ça y est, il est parti, plus leste qu'un pou sous l'ongle. L'homme n'a plus de parole, l'honneur s'en va. Caporal, j'ai perdu confiance en l'humanité.

MICHEL DUBOIS

acteur, metteur en scène et directeur de théâtre

Michel Dubois est né le 21 septembre 1937 à Bienne. Sa famille réside à Saint-Imier. Il passera toute son enfance et sa scolarité dans cette petite cité où son père est un industriel de décolletages d'horlogerie. Il effectuera sa maturité (équivalent du baccalauréat dans le domaine commercial) à La Chaux-de-Fonds. Cette cité, alors dans une grande prospérité, a une activité culturelle importante. Il y découvre le théâtre et notamment les spectacles de la Comédie de l'Est (futur Théâtre National de Strasbourg).

Il s'inscrit à l'Université de Lausanne dans les sections hautes études commerciales et sociologie. Mais son intérêt se porte sur une formation théâtrale. Il n'y a alors en Suisse aucune école digne de ce nom mais, à Lausanne, l'actrice Blanche Derval anime un cours de théâtre. Elle préparera les scènes d'audition que Michel Dubois doit présenter à l'École de la Comédie de l'Est où il s'est inscrit. Il y sera reçu.

1958-1971 : Strasbourg, St-Etienne

Sous la direction de Hubert Gignoux, Michel Dubois engrange non seulement les bases du métier d'acteur mais aussi, et tout autant, la rigueur et la déontologie que contiennent les engagements du théâtre décentralisé en province, et tel qu'il s'exerce à travers les travaux du Théâtre National Populaire de Jean Vilar et des cinq Centres dramatiques nationaux (CDN) mis en place par Jeanne Laurent (fondatrice du service public pour la

culture dans les années 1946-1952). Son choix d'acteur et d'homme de théâtre se confirme : il s'exercera en province, Paris ne sera jamais un point de mire essentiel.

En 1961, il sort en tête du concours de fin d'études de l'école de Strasbourg. Il est engagé d'emblée par Jean Dasté, un des pionniers de la décentralisation, qui dirige le CDN de St-Etienne ; il lui confie le rôle écrasant de Fadinard dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche. Michel Dubois – qui venait d'épouser Paule Hofer, une camarade d'études de La Chaux-de-Fonds – s'installe à St-Etienne avec sa jeune famille. Il y restera neuf ans. Ses activités d'acteur seront vite supplantées par la mise en scène et des responsabilités d'animation du CDN. Au cours de ces neuf années, il devient l'assistant de Jean Dasté, homme de théâtre qui, avec Hubert Gignoux, seront les personnalités dont Michel Dubois se réclamera toujours, tant par l'expérience artistique que par l'éthique indispensable que réclame l'animation d'une entreprise culturelle de théâtre public.

En 1970, en même temps que Jean Dasté se retire, Michel Dubois quitte St-Etienne à l'invitation du metteur en scène André Mairal qui fonde un CDN à Besançon. Mais à cette même époque, le directeur du CDN en préfiguration à Caen, Jo Tréhard (qui affronte une grave maladie) cherche un assistant pour le seconder. Il fait appel à Michel Dubois qui s'installe à Caen à la fin de l'année ; son épouse – qui mène une carrière de psychanalyste depuis quelques mois – le rejoindra avec leurs trois enfants début 1972. Commence alors l'étape la plus importante de Michel Dubois dans le cadre de la politique culturelle qui fait suite aux événements de 1968 et engage le théâtre et ses dramaturges dans des voies nouvelles.

1972-1996 : Comédie de Caen, en Normandie

La structure dirigée par Tréhard n'est encore qu'un CDN « virtuel » dans la mesure où il fonctionne toujours dans le cadre associatif de la défunte maison de la culture, une situation sans issue tant que le déficit de cette association n'aura pas été résorbé. Dès le printemps 1972, Michel Dubois prend en charge l'ensemble des responsabilités de l'entreprise. A la fin du premier trimestre 1973, la situation financière est apurée, l'association de la maison de la culture dissoute, et la Comédie de Caen/Centre dramatique national créée. Le Ministre de la culture Jacques Duhamel nomme Dubois à sa direction.

Dès fin 1972 et pour la saison 1973-1974, le nouveau CDN s'engage dans un projet qui ne reposera que sur des créations d'œuvres contemporaines, françaises et étrangères. La dramaturgie allemande prendra une place essentielle pendant plusieurs années dans le cadre d'une étroite collaboration entre Dubois et Claude Yersin, comédien et metteur en scène (qui l'a rejoint dès 1973).

En 1975, le nouveau Ministre de la Culture, Michel Guy, met à la tête des CDN une nouvelle génération de metteurs en scène : Jean-Pierre Vincent, Jo Lavaudant, Robert Gironès, Daniel Benoin, Bruno Bayen, Gildas Bourdet. Michel Dubois en fait partie (après semble-t-il un débat interne où la radicalité du répertoire du CDN de Caen, qui n'a monté sur trois saisons aucun classique français, interpelle quelques fonctionnaires du Ministère.).

Le CDN de Caen est l'invité principal du festival d'Avignon en 1980. *Le Nouveau Menoza* de Jakob Lenz y est créé pour la première fois en France, mais aussi *Ella* de Herbert Achternbusch et *Concert à la carte* de Franz-Xaver

Kroetz, ainsi que deux « pratiques d'acteurs », des « mini-productions » qui jalonnent les saisons caennaises depuis quelques années.

L'an 1981 annonce un tournant dans la vie du CDN. Le maire de la ville nouvelle d'Hérouville Saint-Clair négocie avec Caen l'installation du CDN dans un nouvel équipement très ambitieux où l'Etat apportera une aide importante. Le projet et sa finalité demanderont six ans de travaux. Pendant cette période le CDN développe une activité plus importante dans l'agglomération, dans des locaux divers et dans le but de préfigurer un projet ambitieux lorsqu'il sera installé dans le nouvel équipement.

En 1987 le Théâtre d'Hérouville/Comédie de Caen est inauguré officiellement par le président Mitterrand un mois après les premières représentations. Dans cette même période sont créés les premiers Ateliers de Recherches et de Formation. Animés successivement par Jean-Pierre Sarrazac, Pierre-Etienne Heymann, Lucien Marchal, ils recevront près de 800 stagiaires en douze ans.

A la suite du départ de Benno Besson de la Comédie de Genève, et après le rejet du projet de Matthias Langhoff, Dubois est contacté par la Fondation d'art dramatique (FAD), gestionnaire des activités de la Comédie et du Théâtre de Poche. Sans être aussi exigeant que celui de Langhoff, son projet est partiellement contesté pour des questions de financement et d'équipements (le théâtre est vétuste, les locaux très insuffisants). Prévoyant de grosses difficultés et craignant les contraintes de gestion imposées (très éloignées de la souplesse que donne le contrat triennal des CDN français), il renonce à poser sa candidature.

De 1991 à 1994, Michel Dubois sera élu président du SYNDEAC (Syndicat National des Entreprises d'Actions Culturelles) ; c'est sous sa présidence que cet organisme se structurera comme « chambre professionnelle » et développera des services et un dynamisme nouveaux, notamment par les adhésions nombreuses de compagnies indépendantes et chorégraphiques.

1997-2002 : Nouveau Théâtre de Besançon

1997 : Michel Dubois prend la direction du Nouveau Théâtre de Besançon/Centre Dramatique National. Avec un enjeu proposé par l'Etat : le jumelage suivi d'une fusion entre CDN⁵ et Scène Nationale⁶. La ville est officiellement d'accord avec ce projet : elle fera tout pour le saborder. A la fin de l'année l'affaire est entendue, les deux structures garderont leur autonomie... avec en prime un climat de collaboration désormais impossible.

Le CDN a une équipe réduite et un financement très inférieur à Caen. Mais la situation est favorable pour développer un nouveau projet et donc une nouvelle conquête du public. Dès 1998 celui-ci est triplé et les tournées des créations sont importantes.

Dès son arrivée à Besançon, Michel Dubois a le projet d'interroger la cité à propos de l'« affaire LIP », premier grand conflit ouvrier du début des années soixante-dix. Confié à Dominique Féret et créé début 1999, l'impact local de ce projet, *Les yeux rouges*, sera très fort et aura de

⁵ CDN, centre dramatique national : théâtre consacré principalement à la création et dirigé par un ou plusieurs artistes.

⁶ Scène nationale : centre culturel consacré à la diffusion et à la création des arts vivants (théâtre, danse, musique, cinéma)

multiples retombées, dont deux reprises et tournées importantes.

A la fin de l'année 2001, Catherine Tasca, Ministre de la Culture, demande à Michel Dubois de prendre la succession de Roch-Olivier Maistre à la présidence du Centre National du Théâtre. Avec lui, il fera entrer au Conseil d'administration des artistes et dramaturges qui étaient jusque là quasi absents de cette structure.

En 2002, dernière année du contrat de décentralisation : Michel Dubois termine là ses relations avec le Ministère de la Culture, quitte le CDN sans demander d'autres crédits pour sa création théâtrale, ni responsabilités artistiques.

1999-2006, autres activités

En 2003, il crée une association Carré Blanc sur Fond Blanc (CBSFB) où il développera un travail de lecteur de textes sur la peinture, la sculpture et l'architecture contemporaines et du XX^e siècle, travail déjà ébauché à Besançon l'année qui précéda son départ. Dès l'été 2006, en marge des lectures, CBSFB ouvrira des collaborations avec notamment le Salon d'Art Contemporain de Montrouge et le Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie. Ces actions seront suivies d'aides spécifiques à des artistes, ciblées sur des projets novateurs et de recherches.

Pour l'avenir, Michel Dubois a le projet de jouer en 2007, avec Jean-Marie Frin et sous la direction de Guillaume Dujardin, la dernière pièce de Howard Barker *Le Mourant d'aujourd'hui* (titre provisoire).

**MICHEL DUBOIS A SIGNÉ UNE CINQUANTAINE DE MISES EN SCÈNE
DONT :**

Les Joueurs de Gogol
Andorra de Max Frisch
La Double inconstance ; *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux
La Dernière bande ; *La Dernière partie* de Beckett
Les Débuts de l'époque indienne de Peter Hacks
Le Testament du chien de Suassuna
Titus Andronicus ; *Le roi Lear* ; *La Tempête* ; *Le Marchand de Venise* de Shakespeare
Le Précepteur (d'après la pièce de Lenz) ; *Dialogues d'exilés* de Brecht
Liberté à Brême de Fassbinder
La Chambre et le temps de Botho Strauss
La Punaise de Maïakovski
L'Imbécile ; *Eté* d'Edward Bond
Amphitryon de Kleist
L'Étalon or de Daniel Lemahieu
Ainsi va le monde de William Congreve
Der Geizige (L'Avare) de Molière à Karlsruhe
La Servante quitte à quatre heures de Michel Simonot
La Volupté d'être honnête ; *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello
Un Ciel pâle sur la ville de René Fix
Moi qui ai connu le roi d'Angleterre de Bohumil Hrabal
Maisons de veufs ; *La Maison des cœurs brisés* de Bernard Shaw
Si c'est un homme de Primo Levi
Solness le constructeur de Henrik Ibsen
La Cunningham ou le carré blanc sur fond blanc de Yves Ravey

RÔLES INTERPRÉTÉS PAR MICHEL DUBOIS (LISTE NON EXHAUSTIVE)

Heinrich dans *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz
La Coque dans *La Charrue et les étoiles* de Sean O'Casey
Eino Silakka dans *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht
Dialogues d'exilés de Brecht
Herbert dans *La Botte et sa chaussette* de Achternbusch

En marge de son travail théâtral, Michel Dubois participe également en tant qu'acteur à des films.

LE THEATRE DES OSSES

Le Théâtre des OsseS a été fondé en 1979 par Gisèle Sallin, metteuse en scène, et Véronique Mermoud, comédienne. D'abord itinérant, il s'est installé en 1990 à Givisiez. Il a acquis, en 2002, le statut de Centre dramatique fribourgeois. En 2003, ses fondatrices ont reçu la plus haute distinction du théâtre suisse, l'Anneau Hans Reinhart. L'année suivante, elles recevaient le grade de Chevaliers dans l'ordre des Arts et des Lettres décerné par le Ministère français de la culture. En 2005, le Théâtre des OsseS devient membre de la Convention théâtrale européenne (CTE).

Actuellement dirigé par Gisèle Sallin, le Théâtre des OsseS joue et répète en alternance des pièces issues du répertoire classique et des créations contemporaines. Ses spectacles tournent en Suisse et à l'étranger. Il fait appel régulièrement à des metteurs en scène et à des productions extérieures. Régi par une fondation, il dispose d'un bâtiment avec une salle de 150 places, une salle de répétition, un café théâtre, des locaux techniques et administratifs. Il occupe une équipe fixe d'une dizaine de personnes.

NOTES DU LECTEUR

« ... Au nom de tout cela, je crois, en effet, que le moment est venu de regarder les œuvres patrimoniales de théâtre avec plus d'humilité, apprendre à les écouter, à ne plus tricher avec elles, à renoncer à les mutiler pour notre seule jouissance. Le peintre Adami disait un jour dans une émission radiophonique qu'il était un artiste réactionnaire. Il s'expliquait en précisant que l'artiste doit accepter de reculer lorsqu'il est dans une impasse, qu'il doit oser regarder derrière lui pour retrouver la grande route, qu'il doit donc réagir, « réactionner » et remettre en mouvement sa propre « machine artistique » par une marche en arrière douloureuse si nécessaire. *L'Avare des Osse* me raconte quelque chose de cette nécessité si l'on veut retrouver du sens au théâtre, à plus forte raison lorsqu'il a besoin de crédits publics. Le chic et le non-sens sont épuisés et avec eux des publics qui cherchent ailleurs des motivations culturelles plus fécondes. »

Michel Dubois, qui roule sa bosse dans le monde théâtral depuis plus de quarante ans – acteur, metteur en scène, directeur de théâtre – livre ses impressions sur le travail du Théâtre des Osse. Un rapport, commandé par l'Etat de Fribourg dans le cadre du partenariat qui le lie avec le Centre dramatique fribourgeois. Un rapport qui ne joue pas les censeurs mais, au contraire, permet de développer une pensée sur ce qu'est le théâtre aujourd'hui et ses enjeux.

Rue Jean Prouvé 2 / 1762 Givisiez / Suisse
T. +41 (0)26 469 70 01
info@theatreosse.ch / www.theatreosse.ch

THÉÂTRE
CENTRE DRAMATIQUE
FRIBOURGEOIS
LES OSSES