



HAL
open science

L'oeuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome

Véronique Perruchon

► **To cite this version:**

Véronique Perruchon. L'oeuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030125 . tel-02892804

HAL Id: tel-02892804

<https://theses.hal.science/tel-02892804>

Submitted on 7 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3

ECOLE DOCTORALE 267 Arts et médias

Discipline : Etudes théâtrales

Thèse de doctorat

**L'œuvre théâtrale
d'André Engel :
machine et rhizome**

Véronique PERRUCHON

Thèse dirigée par Georges BANU

soutenue le 19 novembre 2009

Jury :

Georges BANU, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Jacques BLANC, directeur de théâtre

Bernadette BOST, Université Lumière Lyon 2

Luc BOUCRIS, Université Stendhal Grenoble 3

Michel DEUTSCH, dramaturge et metteur en scène

Christine HAMON-SIREJOLS, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Daniel LOAYZA, professeur agrégé et dramaturge

En hommage à mon père

Remerciements

Je remercie André Engel qui m'a fait confiance et m'a apporté une aide précieuse en me donnant accès à ses notes personnelles et à ses archives. Je lui suis reconnaissante du temps qu'il m'a accordé. Je le remercie d'accepter le regard intrusif et critique que je porte sur son œuvre ainsi que le changement de statut imposé par cette thèse, le transformant en « objet » d'étude.

Je suis particulièrement reconnaissante à Georges Banu qui a accompagné mon travail durant ces années de thèse. Je le remercie de la confiance qu'il m'a accordée et de l'intérêt qu'il a manifesté pour mon sujet et la réalisation des travaux de recherche. Son sincère soutien m'a confortée dans cette aventure et travailler avec lui fut une rencontre riche et profonde.

J'exprime ma gratitude à Bernadette Bost qui m'a suggéré de mener un travail de recherche en thèse dans le prolongement de celui que j'avais produit sur *Woyzeck* sous sa direction.

Je remercie très spécialement François Revol pour son soutien indéfectible et ses précieux conseils lors de mes doutes, ses relectures attentives et éclairées, ses encouragements au quotidien.

J'ai une pensée particulière pour mes trois filles, Elsa et Camille qui ont respecté et encouragé mes choix de vie avec un regard complice, fier et amusé et spécialement Alice qui a admis une mère étudiante durant ses propres années d'apprentissage, grandissant grâce à une belle et joyeuse autonomie.

Je remercie les personnes de l'équipe artistique d'André Engel qui se sont pliées aux exigences d'une interview : Maurice Bénichou, Jean-Pierre Cazes, Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Dominique Muller, Julie-Marie Parmentier, Etienne Perruchon, François Revol, Nicky Rieti, Jean-Pierre Vincent ; ainsi que celles que j'ai rencontrées dans leur travail de création : Anne Alvaro, Marie-Armelle Deguy, Gérard Desarthe, André Diot, Jérôme Kircher, Gilles Kneuzé, Jean Liermier, Lisa Martino, Ruth Orthmann, Jacques Vincey ; sans oublier les spectateurs que j'ai croisés et qui m'ont fait part de leurs souvenirs.

Enfin, je remercie tous ceux et celles qui ont supporté la monomanie engélienne qui s'est emparée de moi et que je leur ai imposée. Je les remercie pour leur écoute et les échanges qui ont pu en naître. Merci particulièrement à René Gachet et Marie-France Messié pour leurs corrections.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7#
PREMIERE PARTIE : UNE AVENTURE THEATRALE	13#
PHILOSOPHIE ET THEATRE	14#
<i>Rencontres de hasard</i>	14#
<i>Théâtre de l'Espérance</i>	15#
<i>Don Juan et Faust 1973</i>	22#
<i>Trotsky à Coyoacan 1974</i>	28#
THEATRE HORS LES MURS	32#
<i>Baal 1976</i>	32#
<i>Un Week-end à Yaïck 1977</i>	62#
<i>Kafka. Théâtre complet 1979</i>	95#
SPECTACLES TRACTS	123#
<i>Prométhée Porte-feu 1980</i>	125#
<i>Dell'inferno 1982</i>	142#
DANS LA BRUME	158#
<i>Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 1979</i>	160#
<i>Penthésilée 1981</i>	168#
<i>Venise sauvée 1986</i>	180#
DETOURNEMENTS	191#
<i>Lulu au Bataclan 1983</i>	192#
<i>Le Misanthrope 1985</i>	199#
THEATRE MIS A FEU	210#
<i>Le Livre de Job 1989</i>	210#
CREER AVEC LA SALLE	215#
<i>La Nuit des chasseurs 1988</i>	216#
<i>Le Réformateur du monde 1991</i>	226#
<i>La Force de l'habitude 1997</i>	229#
<i>Les Légendes de la forêt viennoise 1992</i>	231#
<i>Le Baladin du monde occidental 1995</i>	236#
DETOUR PAR L'OPERA	239#
<i>Premiers pas à l'opéra</i>	242#
<i>Envergures de la scène</i>	256#
<i>Le lieu comme espace dramatique</i>	266#
<i>Répertoire et opéras contemporains</i>	281#
<i>Un livret, une histoire</i>	287#
<i>Distribution et travail d'acteur</i>	293#
<i>Le public</i>	297#
A L'ASSAUT DES MONTAGNES	300#
<i>CDNS 1996-2003</i>	300#
<i>Woyzeck 1998</i>	312#
<i>Léonce et Léna 2001</i>	346#
<i>Papa doit manger 2003</i>	361#
<i>Le Jugement dernier 2003</i>	369#
ERRANCE SANS BORNE	412#
<i>Le Vengeur masqué</i>	412#
<i>Le Roi Lear 2006</i>	416#
<i>Minetti 2009</i>	428#
<i>La petite Catherine de Heilbronn 2008</i>	438#
SPECTACLES FANTOMES	447#
<i>D'un voyage l'autre</i>	448#
<i>L'Oasien belliqueux</i>	454#
<i>Le Livre nègre</i>	457#

DEUXIEME PARTIE : UNE ŒUVRE	461#
CYCLE DES ŒUVRES	462#
<i>Temps collectif et réalités</i>	463#
<i>Machine et désir de spectacle</i>	467#
EXPERIMENTATION PAR DEMONTAGES	470#
<i>Les auteurs et les textes</i>	472#
<i>Engel et l'Internationale Situationniste</i>	500#
L'IMAGE AU THEATRE	509#
<i>Théâtre ou cinéma</i>	511#
<i>Du théâtre hors les murs au théâtre en salle</i>	532#
UNE ESTHETIQUE A L'ŒUVRE	556#
<i>Je = nous</i>	556#
<i>Poésie scénique</i>	562#
<i>Provocateur d'accidents</i>	564#
MACHINE ET RHIZOME (CONCLUSION)	569#
ANNEXES	579#
LISTE DES ŒUVRES	580#
GENERIQUES DES SPECTACLES DE THEATRE	582#
ETAPES DE CREATION DES SPECTACLES	612#
ETAPES DE CREATION POUR LES FILMS	654#
NOTES D'INTENTIONS	659#
TEXTES THEORIQUES	694#
DOCUMENTS SUR <i>FAUST SALPETRIERE (1975)</i>	715#
BIBLIOGRAPHIE	717#
OUVRAGES MENTIONNANT LE TRAVAIL D'ANDRE ENGEL	717#
TEXTES D'ANDRE ENGEL ET DE SES COLLABORATEURS SUR SES SPECTACLES	718#
ENTRETIENS AVEC L'EQUIPE ARTISTIQUE	719#
A PROPOS DU THEATRE DE L'ESPERANCE	719#
OUVRAGES GENERAUX	719#
OUVRAGES SUR LE SPECTATEUR ET LA RECEPTION	720#
OUVRAGES DE ET SUR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE	721#
OUVRAGES SUR L'OPERA	721#
OUVRAGES SUR L'IMAGE ET LE CINEMA	723#
OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA LUMIERE ET LA SCENOGRAPHIE	724#
GEORGE BÜCHNER, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	725#
ODÓN VON HORVATH, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	725#
FRANZ KAFKA, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	726#
HEINRICH VON KLEIST, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	726#
AUTRES AUTEURS ET TEXTES	726#
FILMOGRAPHIE	727#
DOCUMENTS AUDIOVISUELS	727#
TABLE DES ILLUSTRATIONS	728#
TABLE DES MATIERES	732#
INDEX	739#

Avertissements

Afin de faciliter la lecture de cette thèse, lorsque cela était possible, j'ai distingué les parties plus descriptives des spectacles par une trame de fond grisée.

Au début des annexes, se trouvent un tableau chronologique de l'ensemble des créations d'André Engel ainsi que les génériques des spectacles de théâtre.

Les carnets de mise en scène d'André Engel, cités abondamment dans cette thèse, contiennent des notes de travail dramaturgiques préparatoires, des scénarii de mise en scène, des notes de lectures, des réflexions, des indications de travail ou encore des notes prises pendant les répétitions. En ce qui concerne les aspects relatifs aux questions dramaturgiques, il s'agit de notes de travail, transcrites à l'écoute de bandes magnétiques, relatant les échanges avec ses collaborateurs, essentiellement Bernard Pautrat, Dominique Muller ou Nicky Rieti, qui ne sauraient être attribués à André Engel seul. Lorsque j'en ai cité des extraits, référencés comme "notes personnelles d'André Engel", il convient d'élargir au Collectif la propriété intellectuelle des propos.

Par ailleurs, des remarques d'ordre orthographique sont également utiles :

- Le mouvement *Internationale Situationniste* refuse le substantif « situationnisme » attendu. Selon les prescriptions mêmes du mouvement, j'ai fait le choix de respecter cet usage :

« Situationniste : ce qui se rapporte à la théorie ou l'activité pratique d'une construction des situations. Celui qui s'emploie à construire des situations. Membre de l'Internationale Situationniste.

Situationnisme : vocable privé de sens, abusivement forgé par dérivation du terme précédent. Il n'y a pas de situationnisme, ce qui signifierait une doctrine d'interprétation des faits existants. La notion de situationnisme est évidemment conçue par les anti-situationnistes. »¹

- Le *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique* comporte un accord particulier de l'adjectif « théâtral » avec « centre » et non « création », il reste donc à la forme masculine.

¹ Définitions, in *Bulletin* n° 1

Introduction

L'œuvre d'un metteur en scène est paradoxalement une évidence soumise à la plus grande appréciation subjective. Bâtie sur une succession de spectacles qui l'inscrit dans une réalité chronologique, l'œuvre n'en est pas moins impalpable par l'aspect éphémère de ses productions. Celle d'André Engel n'échappe pas à ce constat et c'est avec cette conscience que j'ai abordé l'étude de son œuvre. La singularité de son travail liée à son évolution et à sa longévité en fait une figure marquante de ces quarante dernières années. Présenté comme metteur en scène avant-gardiste français du théâtre hors les murs, sa réputation a eu raison de l'intérêt porté à son œuvre. Ainsi, hormis quelques articles de fond dans des ouvrages spécialisés durant les premières décennies de sa carrière, aucun travail universitaire n'a été consacré à l'ensemble et à la singularité de son œuvre. Artiste de l'ombre, mais néanmoins délibérément provocateur, André Engel n'est pas homme à faire passer sa personne avant ses spectacles. Travaillant sans interruption depuis 1972 avec une équipe artistique fidèle, il a créé une œuvre constituée actuellement de vingt-six spectacles, dix-sept opéras et de neuf films qui est assez mal connue et pas seulement des jeunes générations. Venu au théâtre par hasard, André Engel a néanmoins su immédiatement mettre en scène, ne se posant pas les questions en terme de théâtre mais de vie, de situation et d'action.

Cette thèse se donne plusieurs fonctions et objectifs liés à ces premiers constats. Il s'agit de prime abord de faire le tour de son œuvre afin d'en apprécier les composantes et spécificités esthétiques, artistiques et dramaturgiques. Tâche que s'est donnée la première partie de cette étude qui n'échappe pas à un aspect compilatoire tout en proposant une analyse des spectacles. Une finalité avouable s'en dégage cependant, expliquant l'exhaustivité de cette partie : exhumer les œuvres passées, celles qui ont contribué à créer une légende autour d'Engel. Il apparaît ensuite que la singularité de son travail vient aussi de sa propre constitution en œuvre qui avance dans une logique artistique qui est sienne et que cette thèse dégage dans une deuxième partie. Véritable machine kafkaïenne au rhizome complexe, l'œuvre d'André Engel est tout à la fois fragile et solide, formée de spectacles d'une clarté lisible propre au théâtre populaire, mais également une œuvre bâtie sur des fondements philosophiques qui furent ses

premières armes pour contester le leurre dont nous berne la « société du spectacle ». Nourri de philosophie essentiellement allemande contre le cartésianisme, des influences deleuziennes et de ses lectures des bulletins de l'*Internationale Situationniste*, André Engel est venu au théâtre pour changer le monde. Son théâtre propose de ce fait un renouvellement de posture sinon de statut du spectateur par des choix esthétiques réfléchis et innovants s'attaquant à la notion de représentation par le théâtre. C'est ce que cette thèse veut mettre en lumière.

Ses spectacles indissociables de ses choix esthétiques ont évolué dans leur forme mais furent toujours marqués par l'idée et la mise en œuvre d'un véritable voyage. Des spectacles *in situ* et en salle, d'un réalisme poétique marqué par le cinéma, caractérisent l'œuvre d'Engel qui fait la synthèse de ses aspirations et influences avec une clarté et une intelligence que cette thèse se donne pour tâche de révéler.

En effet, cette recherche a porté plus attention aux aspects esthétiques de l'œuvre qu'à la contextualisation socio-culturelle. Néanmoins, je me suis intéressée aux enjeux et aspects politiques et philosophiques à partir desquels cette œuvre s'est construite. C'est ainsi que les spectacles sont présentés en cycles dont les caractéristiques ne sont pas toujours circonstancielles mais plus souvent esthétiques et subjectives bien que liées à un contexte.

Mené du vivant de l'artiste en activité, mon travail fut à la fois facilité et délicat. Si André Engel et ses collaborateurs étaient les garants des informations collectées et données ici, leur implication pouvait également être un frein à une distance nécessaire à l'analyse. C'est pourquoi je n'ai pas multiplié les entretiens, préférant partir des archives personnelles et des documents de travail mis à ma disposition par André Engel. Ainsi, la reconstitution et l'analyse des spectacles se sont essentiellement faites à partir de photos, documents vidéo, articles, revues de presse et surtout des notes de mise en scène. Mais aussi à partir des bribes de récits et impressions de spectateurs tout autant que des mythes qui circulent. N'ayant vu les spectacles qu'à partir de 1997, je me suis demandé comment parler de spectacles auxquels je n'ai pas assisté ; quelle légitimité donner à leur analyse ? questions qui soulèvent également celle liée aux spectacles vus, compte tenu de l'importante part de subjectivité qui accompagne toute expérience de spectateur. C'est plus largement la question de l'analyse des mises en scène et de l'œuvre d'un metteur en scène qui s'est imposée dès le choix du sujet de cette thèse.

Comment les aborder et les analyser ? Comment s'emparer d'une forme d'art complexe, polymorphe, éphémère et paradoxalement inscrite dans la durée ?

Corollairement, la question posée est celle de la représentation considérée dans son aspect esthétique le plus large et non dans sa réduction scénique spectaculaire. Car une représentation n'est-elle pas avant tout celle du monde et de l'univers poétique d'un artiste ? C'est pourquoi cette thèse s'est donné pour devoir de ne pas s'arrêter à une recherche identificatoire des composantes formelles mais d'interroger le sens intrinsèquement lié à l'esthétique et à la création. Les questions utiles qui en découlèrent furent : comment, tout en rendant compte de l'univers poétique de l'artiste, les spectacles l'alimentent-ils ? Quelle lecture du monde la représentation scénique révèle-t-elle ? Dans le cas de l'œuvre d'André Engel, la question est cruciale, puisqu'il dénonce par le théâtre et au moyen du spectaculaire la notion même de représentation. Ainsi, par l'investigation dans l'univers d'André Engel et par l'expérimentation de son œuvre, cette recherche ne pouvait faire l'économie d'une réflexion sur la mise en scène et la représentation en tant que question fondamentale de sa démarche.

Mettre en scène pour l'artiste, c'est porter un regard sur le monde et manifester sa vision intérieure, en cela c'est un acte de création. Or, il n'y a pas de création sans invention, il n'y a pas d'œuvre sans proposition singulière qui, soit révèle un sens du monde, un rapport au monde, à l'homme et son humanité, soit qui transforme le monde. D'où la nécessité de reconnaître dans l'œuvre d'un metteur en scène une inspiration poétique qui renouvelle le langage dramatique à cette fin. Aborder la notion de représentation sous cet angle permet de garantir le respect de ses enjeux esthétiques.

Si le texte et la mise en scène se doivent d'être également considérés dans leur mise en œuvre, chacun artisanalement fruit d'un savoir faire spécifique, il n'en reste pas moins qu'André Engel ne conçoit pas l'un sans l'autre, les deux se constituant mutuellement dans un rapport dialectique qui contribue à la spécificité de ses créations. Texte et spectacle sont liés et si chacun en tant qu'œuvre est porteur d'une représentation du monde et d'un univers singulier, André Engel se les approprie dans un même acte créateur. Metteur en scène auteur de la scène ou metteur en scène interprète ? André Engel se situe à mi-chemin des deux pôles et opte pour l'idée que chaque spectacle a son texte propre et que chaque texte est nécessairement lié à un spectacle et uniquement à ce spectacle-là. Appréhender les spectacles d'André Engel dans ces termes permet de

comprendre le lien dialectique qui unit texte et mise en scène, de saisir comment ils alimentent réciproquement le sens de l'œuvre, de rechercher la construction du sens qui dépasse une lecture par aller et retour du texte à de la mise en scène.

Ainsi, ce travail m'a permis de mettre en place une méthode qui repose sur la spécificité du travail d'Engel et qui s'est affinée au fur et à mesure de l'avancée des investigations. J'ai constitué un appareil critique particulier dont les modalités se sont adaptées à chaque spectacle. La place accordée au lieu, à la scénographie et au spectateur est une donnée fondamentale qui génère une certaine lecture du spectacle, le traitement esthétique étant indissociable des enjeux dramaturgiques. S'ouvrir à ces enjeux parallèlement à l'étude du travail effectué sur le texte est la porte d'entrée dans l'univers des spectacles d'Engel. Mais, l'analyse d'un spectacle vient nécessairement d'une intuition liée à l'approche sensible que je n'ai pas occultée. C'était une manière de rester fidèle à l'œuvre d'André Engel que de me mettre moi-même en situation de réception. Ainsi, certains spectacles que je n'ai pas vus et dont je ne connaissais rien se sont révélés des moments forts de cette thèse avec la surprise d'y trouver des enjeux fondamentaux de l'œuvre d'Engel. En somme, réception et degré d'importance d'un spectacle sont allés de pair dans cette recherche dont l'herméneutique s'est avérée indissociable du sensible.

De ce travail découlent des reconstitutions et analyses qui se veulent les plus précises possibles mais qui resteront en partie approximatives car ne remplaçant pas le vécu d'un spectacle. Et dans le cas d'un spectacle vu, la part de subjectivité probablement plus forte donne une lecture qui ne peut concurrencer l'expérience de chacun. Ce qui pose la question de l'objectivité qui serait un leurre en la matière. C'est ce que cette thèse me fait clairement percevoir, quelle que soit l'entrée choisie dans l'œuvre. Il apparaît que la mise au jour des données existantes n'est pas incompatible avec l'expression d'incertitudes et hypothèses. Par ailleurs, reconstitution du spectacle et compréhension de ses enjeux étant indissociables, l'analyse et la description sont souvent associées sinon mêlées.

En outre, la plongée dans l'œuvre a fait émerger avec de plus en plus d'évidence l'utilité d'un appareil critique philosophique que m'ont fourni les lectures de Debord et de Deleuze dont l'association fut probante pour la compréhension des démarches qui

ont donné naissance aux spectacles. L'articulation des deux approches philosophiques fut une aventure riche pour aborder l'œuvre d'Engel.

En définitive, ce fut une expérience formatrice et personnelle forte que de plonger littéralement dans un dossier et donc un spectacle, d'en percevoir l'aspect, d'en parcourir le rhizome, de faire une expérience esthétique au contact d'une œuvre même morte et de la faire vibrer en lui redonnant accès à la vie. Entrer dans l'intimité d'une œuvre, c'est aussi entrer dans celle d'un artiste et toucher le cœur de sa création. Une émotion réelle se vit au contact des œuvres dans cette plongée qui finit par donner une certaine familiarité avec elles dans cette intimité qui n'est pas à sens unique. Ce fut un voyage certes virtuel, mais qui eut sa réalité émotionnelle à l'image des voyages engéliens.

Plus prosaïquement, ce fut aussi la découverte d'une méthode de travail et une prise de repères qui facilitèrent ma progression dans une machine complexe aux multiples entrées. Si la place du spectateur d'Engel est déterminée dès la conception du spectacle et alimente sa gestation, celle du chercheur que j'ai prise m'a été facilitée par la possibilité de me mettre dans la peau du spectateur. Une place qui s'est vue doublée d'un regard surplombant et synthétique, mais qui ne quitta jamais la dimension sensible du rapport à l'œuvre. Le temps d'un voyage dans l'œuvre d'Engel m'a permis de mesurer la réalité de la relation esthétique dans une dimension qui dépasse le temps éphémère du spectacle vivant et perdure en écho dans celui qui le vit. Une expérience de vie que la puissance des spectacles d'André Engel permet, car ce sont des événements ancrés dans la vie sensible et émotionnelle comme toute expérience vécue. L'œuvre d'André Engel a cette capacité. Réalité et mythe, machine et rhizome, son œuvre se constitue sur cette expérience qui se vit et se raconte dans une même émotion esthétique.

Première partie : une aventure théâtrale

Philosophie et théâtre

Rencontres de hasard

C'est « par hasard » qu'André Engel s'est trouvé embarqué dans l'aventure théâtrale. Un hasard circonstanciel de rencontres, de dérive et d'errance, de l'après soixante-huit, qui mit toute une génération sur les routes en quête de la réalisation de ses aspirations. André Engel, avec pour bagage ses études de philosophie et ses revendications politiques, ne se prédestinait pas à devenir metteur en scène. Aucun « plan de vie » pour cet homme né juste après la guerre.² Pourtant, c'est à la croisée des arts, de la philosophie et de la politique que tout va se décider par des rencontres.

« Des rencontres de hasard qui se sont faites essentiellement sur le tournage des *Camisards*³ de René Allio. C'est à cette époque que s'est solidifiée la relation avec Gérard Desarthe, André Engel et un certain nombre d'autres qui faisaient partie de mouvances différentes de la nôtre et pourtant assez proches : Hélène Vincent, Geneviève Mnich, Emmanuelle Stochl, Olivier Perrier, Jean Dautremay, Jean Benguigui, René Ferret et bien sûr Philippe Clévenot, Bernard Freyd, Jean-Louis Hourdin... »,⁴ raconte Jean-Pierre Vincent qui fut à l'origine du collectif qui se constitue autour de Jean Jourdheuil et de lui-même. De retour des Cévennes à Paris, prenant le nom de *Compagnie Vincent-Jourdheuil*, le duo s'enrichit des dramaturges et conseillers littéraires que sont Dominique Muller, Bernard Pautrat, Michel Deutsch, Bernard Chartreux, Daniel Lindenberg, Jean Badin et Sylvie Muller ; il s'enrichit encore des peintres-décorateurs Nicky Rieti, Yannis Kokkos, Toni Margerie, Gilles Aillaud, Lucio Fanti ; de l'éclairagiste André Diot et de tant d'autres qui participent à la création et au jeu.

² André Engel est né le 9 mars 1946 à Nancy

³ *Les Camisards*, film de René ALLIO tourné avec peu de moyens dans les Cévennes en 1970

⁴ VINCENT Jean-Pierre, entretiens avec Dominique DARZACQ, *Le Désordre des vivants, Me s quarante-trois pre mières années de t héâtre*, Les Solitaires Intempestifs, Collection mémoire(s), Besançon, 2002

Théâtre de l'Espérance

Préhistoire d'une aventure théâtrale

En 1971, Hubert Gignoux, directeur du Théâtre National de Strasbourg, démissionne. Il souhaitait laisser la succession à Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, mais pour Strasbourg, ils paraissent trop jeunes ou trop à gauche, leur temps n'était pas encore venu. En attendant et sans désespérer, ils fondent le Théâtre de l'Espérance, une coopérative au nom significatif et qui témoigne d'un certain humour en référence au *Misanthrope* de Molière : « *Belle Phyllis, on désespère / Alors qu'on espère toujours.* » Ils suivent Hubert Gignoux à Chaillot et montent dans la salle Gémier *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço* de Rezvani. Les personnages représentent la caricature à peine camouflée d'Onassis, la Callas ou encore Jacky Kennedy. Un succès immédiat. C'est au cours du travail préparatoire qu'André Engel se joint à l'équipe, comme le raconte Jean-Pierre Vincent :

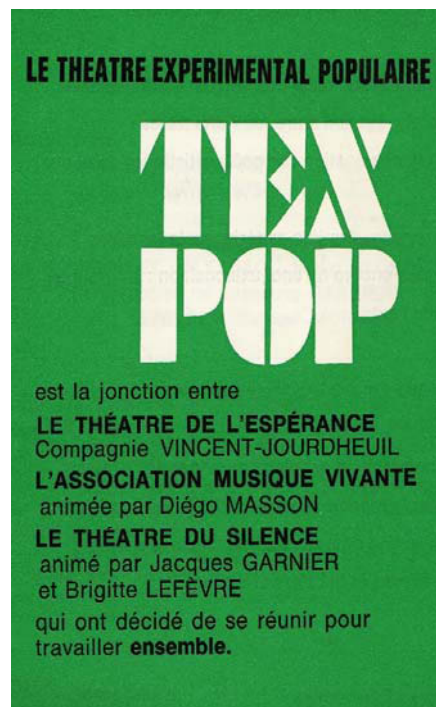
« A ce moment-là, on préparait la mise en scène de *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço* de Rezvani au T.N.P. qui était à Chaillot, dirigé par Georges Wilson et on cherchait des figurants. C'était une pièce pas commode à prendre, pas commode à lire, parce que l'écriture de Rezvani est très personnelle et elle était assez loin *a priori* de nos formes de préoccupations, du moins de nos formes de langage. Il fallait donc analyser la pièce, la tordre un peu. Et André Engel a tout de suite participé à la discussion autour de la table de façon extrêmement brillante, extrêmement productrice. Ça nous intéressait beaucoup, on le trouvait formidable avec Jean Jourdheuil ». ⁵ Le jeune André Engel, adopté pour ainsi dire par cette famille artistique et intellectuelle, va participer aux nombreuses discussions autour du travail dramaturgique, mais il va aussi, comme presque tous dans ce collectif, se retrouver sur scène.

En 1972, à Avignon, Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil et André Engel, qui fait maintenant partie de l'équipe, se tournent vers Brecht avec *Dans la jungle des villes* . Jean-Pierre Vincent en assume la mise en scène mais tout le collectif travaille à la dramaturgie. Cette pièce les intéresse en ce qu'elle raconte les aventures d'un marginal individualiste - frère de Baal, incarné par Gérard Desarthe, et d'un marchand malais -

⁵ Propos recueillis lors d'un entretien avec Jean-Pierre VINCENT pour ce travail, le 19 mars 2003 au C.D.N. de Savoie.

Maurice Bénichou, qui veut lui acheter son intelligence. Avec ce spectacle, « le décor prend une importance nouvelle, se souvient Colette Godard. Il décrit une Amérique en noir et blanc, une ambiance à la Raoul Walsh. Au lieu d'offrir un seul espace à transformation pour simplifier le récit, il en épouse les incohérences dans un incessant mouvement, comme un puzzle en train de se faire et qui ne s'achève pas ». ⁶ André Engel se nourrit là certainement autant qu'il participe à la création, le travail de répétition en plein air apportant une dimension à l'œuvre qu'elle perdra à la reprise en salle à Gémier.

Dans le même élan, l'idée d'un répertoire brechtien au sens large mûrissait et s'épanouissait sur le plateau en ce sens que *Woyzeck* est la source même du théâtre brechtien et du théâtre allemand moderne. Le spectacle, coproduit par le Centre National du Nord était joué au *Palace*, lieu partagé avec la compagnie de danse de Jacques Garnier et l'ensemble de musiques vivantes de Diego Masson. Ils rebaptisent le lieu *TEX POP : Théâtre Expérimental Populaire*.



Programme du TEX POP de 1973

En 1973, la compagnie y présente, outre *Woyzeck* de Büchner, *Dom Juan et Faust* de Grabbe, puis en 1974 ce sera *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht et *La*

⁶ GODARD Colette, *Le Théâtre depuis 1968, Le parti pris de Colette Godard du journal Le Monde*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1980, p. 114.

Tragédie optimiste de Vichnievski, avant d'accompagner Jean-Pierre Vincent à Strasbourg où il est nommé à la direction du Théâtre National. Le *Théâtre de l'Espérance* qui ironiquement ouvrait ses spectacles par les différentes versions de la chanson *Esperanza* de Charles Aznavour, voyait ses espoirs comblés.

Travail collectif et non pas création collective

A cette époque, le collectif présente les œuvres sous son label, confiant ce qu'ils nomment la *régie* (c'est-à-dire la mise en scène) alternativement à l'un ou l'autre de ses membres. Une démarche entièrement assumée, comme l'explique André Engel à cette époque :

*« Ce qui est important ce n'est pas que je réalise la Régie de Don Juan et Faust, mais que la Compagnie présente un spectacle qui ne soit pas signé Vincent-Jourdeuil. Cette démarche correspond à une nécessité interne qui consiste à susciter et à multiplier des teams de création à l'intérieur même de la Compagnie, qu'elle n'ait pas une seule direction, mais qu'elle secrète sa propre diversité afin que toutes les tendances créatives puissent s'exprimer ».*⁷

Une démarche spécifique qui ne revendique pas le principe du travail collectif, mais plutôt celui d'un travail par *collectifs*, ou associations de personnes, ce qu'André Engel nomme les *teams*. Et c'est à partir des échanges par groupes : auteur-metteur en scène ; metteur en scène-décorateur ; metteur en scène-comédien, etc. que s'élaborait la vision d'ensemble des spectacles. Cela même dans la continuité du Théâtre de l'Espérance dont la démarche dépassait la juxtaposition de spectacles selon le désir de chacun des metteurs en scène au profit d'une vision d'ensemble. « On s'aperçoit, explique Dominique Darzacq, que chaque création réfléchit la précédente et met la prochaine en perspective ».⁸

Un travail théâtral qui incluait tous les arts de la scène dans sa démarche sans pour autant revendiquer un « art total ». Ainsi le journal *REBELOTE* qui voit le jour en 1973 témoigne de cette complicité artistique stimulante et solidaire. C'est ce que l'*Avertissement* de Gilles Aillaud dans le premier numéro affirme :

⁷ ENGEL André propos recueillis par Dominique Darzacq, « *Un philosophe au théâtre ou la philosophie d'une équipe* » (Programme)

⁸ DARZACQ Dominique « *Un philosophe au théâtre ou la philosophie d'une équipe* » (Programme)

« Nous ranimons ici une entreprise formée en 1968 avec la publication intitulée Bulletin de la Jeune Peinture. [...]

De même que le Bulletin de 1968 s'appuyait sur l'action menée au Salon de la Jeune Peinture depuis 1964 par un groupe de peintres, cette nouvelle publication trouve un appui nouveau dans l'action menée au théâtre depuis 1968 par ceux qui ont aujourd'hui pris le nom de Théâtre de l'Espérance.

Répétons pour finir ce que nous écrivions en 1968 : il est bien évident que notre propos débordera du cadre des problèmes plastiques. Sur le front de la lutte idéologique, le théâtre comme la peinture, n'est qu'une parmi d'autres. Cette publication concerne donc et requiert aussi bien ceux qui s'occupent de littérature, de cinéma, d'architecture, etc.»

Politique et théâtre

Ce qui caractérise ce groupe d'artistes, c'est le formidable débat intellectuel qui accompagne toute création. La politique et le théâtre se rejoignent dans une même exigence intellectuelle.

Aucun des spectacles n'est abordé sans un travail autour de la table, collectif cela va sans dire, qui cherche dans tous les recoins du texte la pensée directrice. C'est ce qu'André Engel écrit de façon explicite dans des notes prises lors d'une de ces séances de travail. Une réflexion qui repose sur la volonté de « pouvoir en dire autant sur le sujet sinon plus que l'auteur pouvait en dire lui-même. Ne pas être passif et s'en remettre à l'auteur. Il faut pouvoir dire plus que le texte, c'est-à-dire ne pas être des interprètes mais des créateurs. Cette chose est également vraie pour les personnages de la part des comédiens et des metteurs en scène dramaturges ».⁹ Ce groupe d'artistes intellectuels menait un travail de réflexion sur deux niveaux conjoints : la dramaturgie fondamentale et la dramaturgie spécifique à chaque spectacle, dans une émulation intellectuelle et artistique d'une grande exigence.

Une attitude qui était dans l'air de la mouvance de Mai 68 : Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Peter Brook et Ariane Mnouchkine, tous, à leur manière, étaient en France à la recherche d'un théâtre anti-bourgeois, non conformiste et engagé. Le choix du théâtre n'était pas qu'une arme propice à la prise de parole, il répondait aussi au besoin de laisser une trace dans ce tournant de l'Histoire, une façon de participer à la réalisation

⁹ Notes d'André Engel à propos de la programmation de saison 1974-1975 du TNS, cf. Annexe p. 614

du grand rêve idéologique. En théâtre, les grands maîtres étaient Jerzy Grotowski, Peter Stein ou Giorgio Strehler, selon les affinités esthétiques ou politiques.

L'ambition était pour cette jeune équipe de proposer une dramaturgie fondamentale pour un nouveau théâtre. On peut lire dans les notes de travail d'André Engel : « Faire notre propre *Achat du cuivre* », ¹⁰ dépasser Brecht ou du moins renouveler ses théories, compte tenu du bouleversement de la société survenu après 68. Un débat qui les suivra et s'affirmera au sein du TNS.

C'était aussi réfléchir à la dramaturgie de chaque spectacle où il est question d'« avoir quelque chose de réel à dire sur le thème d'une pièce et de ses personnages ». ¹¹ La démarche politico-esthétique étant essentiellement centrée sur le texte à la recherche des indices de réel. André Engel, à l'aise avec sa formation universitaire philosophique, ¹² apporte un point de vue nourri de ses lectures, réflexions et convictions. Si l'influence de l'*Internationale Situationniste* n'est pas clairement nommée, elle est totalement sous-jacente au regard nouveau qu'il apporte sur le principe même de la représentation. ¹³

Le duo Vincent-Jourdheuil se mue en trio Vincent-Jourdheuil-Engel que relaye le collectif artistique et dramaturgique. Une pluralité d'interlocuteurs pour les comédiens qui loin de complexifier le travail le dynamisait par la richesse des échanges « toujours brillants » ¹⁴ qui séduisait les acteurs. Un collectif constitué « de jeunes gens qui se sont engagés et qui ont inventé des formes et une manière de regarder le théâtre. Ils avaient une foi », se souvient Maurice Bénichou qui fut de l'aventure.

Du côté de l'équipe de création, l'enthousiasme était sincère alors que du côté du public les réactions variaient de l'engouement au scepticisme comme en témoigne la presse. « Le public du Théâtre de l'Espérance ne sait jamais s'il est à la messe, à la

¹⁰ Notes d'André Engel à propos de la programmation de saison 1974-1975 du TNS, cf. Annexe p. 614

¹¹ Idem

¹² Le 3 février 1986 un article d'Olivier Schmitt dans le quotidien *Le monde* s'attardera sur cette facette du personnage, dont le titre « *Un philosophe déchire le rideau rouge* » est évocateur, et l'amorce un rappel honorifique de ses années universitaires : « Comment le plus jeune agrégé de philosophie français, André Engel, s'est-il converti à la mise en scène ? Par hasard, un peu, et par passion, une passion qui se nourrira de la rencontre et de l'amitié, surtout ». (Il convient de rectifier ici une information erronée qui a cours depuis cet article, à savoir qu'André Engel, s'il fut, quelques temps professeur de philosophie sa licence en poche, ne fut jamais agrégé).

¹³ Voir 2^{ème} partie « Engel et l'Internationale Situationniste » p. 502

¹⁴ BENICHOU Maurice, entretien

Sorbonne ou à Guignol, tant savantes sont parfois les explications préliminaires pleines d'intentions mirobolantes ». ¹⁵ Un travail intellectuel dont témoignent les cahiers-programmes richement documentés.

Après une figuration dans *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço*, André Engel participe en tant que comédien à *Dans la jungle des villes*, *La Noce chez les petits bourgeois*, et *La Tragédie optimiste*, comme en témoignent les photos :

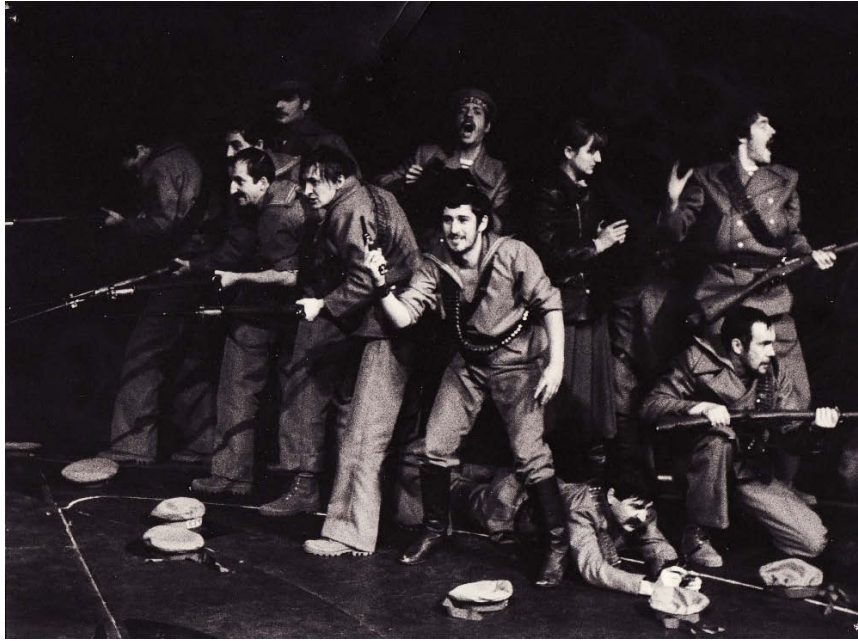


« *Dans la jungle des villes* » : André Engel et Hélène Vincent



« *La noce chez les petits bourgeois* » (à gauche : André Engel)

¹⁵ GALEY Matthieu, « *Don Juan et Faust* », *Quotidien Combat*, revue de presse



« *La tragédie optimiste* » (André Engel au centre, à sa droite Dominique Muller)

Mais il sera surtout intéressé par les discussions dramaturgiques qui correspondent à son parcours de philosophe et à ses préoccupations politiques. Un travail dramaturgique dont rendent compte les articles de Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Vincent et Michel Deutsch sur les spectacles montés par le Théâtre de l'Espérance dans la revue *Travail Théâtral* de 1974 qui lui consacre un chapitre entier.¹⁶ La place grandissante d'Engel en quelques spectacles, l'amène rapidement à cosigner les mises en scènes - ce sera le cas de *La Noce chez les petit bourgeois* - pour finalement avoir la responsabilité de celle de *Don Juan et Faust* de Grabbe, sa première mise en scène.

¹⁶ *Travail Théâtral* n° 16, juillet-septembre 1974

Don Juan et Faust 1973

Premiers pas de metteur en scène

Pour les décors et les costumes, trois collaborateurs s'associent à André Engel : Yannis Kokkos, Tony Margerie et Nicky Rieti.

André Engel crée sous forme de BD-collage un dialogue imaginaire entre Brecht et lui-même où il s'explique sur ses intentions dramaturgiques. Un collage qui reflète aussi bien le côté BD qui habitait l'adaptation scénique que le sérieux du propos et l'humour dérisoire de toute cette opération.



Photo montage d'André Engel pour « Don Juan et Faust »

Un photo montage dont voici le texte :

« Brecht : Pouvez-vous m'expliquer en quelques phrases ce que vous avez voulu faire en mettant en scène le *Don Juan et Faust* de Grabbe ?

Engel : Avec *Don Juan et Faust*, nous choisissons de montrer comment les personnages des grandes œuvres littéraires occidentales « fonctionnent », à partir du moment où nous prenons garde qu'ils sont susceptibles de ne pas être seulement des mythes, mais aussi parfois des individus.

Brecht : Je ne comprends pas bien ! vous voulez montrer que des personnages littéraires tels que Don Juan et Faust ont jusqu'ici succombé à des rêves aussi inconsistants que du papier. C'est bien cela ?

Engel : Si vous voulez... Ce que je crois surtout, c'est que ces personnages meurent de ne pouvoir appartenir à une autre histoire qu'à l'histoire de l'art et qu'il est encore plus difficile de se libérer de l'histoire de l'art que de l'histoire tout court. Au fond, si cette pièce devait raconter quelque chose - ce dont on peut douter - c'est que l'art ne prend son essor qu'à la tombée de la vie ».

André Engel propose une lecture politique de la pièce, son sujet étant « l'irrationalité de l'Histoire, le chant du cygne d'une certaine pensée marxiste ».¹⁷ Une lecture qui élargit le propos à des enjeux politiques très marqués.

Autrement dit, faire du théâtre pour André Engel correspondait à la volonté de s'emparer pour défier le monde : « le merveilleux, écrit André Engel en entête du texte, n'est rien d'autre qu'une volonté d'intervention qui se dresse face au monde dont l'ordre inacceptable est mis au défi par le désordre du possible ».¹⁸

Une intervention qui relève d'une atteinte terroriste en ce sens qu'elle confronte l'improbable aux lois non seulement morales mais aussi « du monde physique et de la pensée » parce que « l'intervention de l'improbable [est un] principe général du spectacle ».

Le spectateur pris à partie est engagé dans ce mouvement mu par la volonté d'intervention dans l'ordre du monde :

« Anneaux magiques, métamorphoses, disparitions, invisibilités, apparitions, tout ce qui, au fond, concerne l'abolition des propriétés, et qui est la poésie à l'état pur, joue ici à son propre degré d'efficience.

¹⁷ Notes personnelles

¹⁸ ENGEL André, *Pour une atteinte à la sécurité de l'esprit*, texte situé en entête du manuscrit, cf. annexe p. 661

*Les incessantes perturbations du réel connu, provoquent l'éveil du spectateur ; de celui, tout au moins, chez qui n'est pas irrémédiablement enseveli l'éblouissement de l'insurrection contre la banalité des choses ».*¹⁹

Des propos qui dépassent la philosophie esthétique pour atteindre le domaine politique. L'un n'allant pas sans l'autre. Une donnée fondamentale qui correspond aux convictions d'André Engel et oriente son approche du théâtre.

Mâtinées d'influences activistes, les images produites dans les projets de communication reflètent ce fond à la fois idéalisé et tenu à distance avec humour. Les photos et dessins empruntés au monde de la BD en témoignent.



Images de projets d'affiche et de programme

Ce qui frappe-là est sans nul doute la profondeur de la pensée qui sous-tend le regard porté sur le théâtre. André Engel, tout en creusant une réflexion politique, formule les prémices d'une dramaturgie fondamentale qui remet en question la notion même du statut artistique de l'œuvre. Tout en travaillant à la dramaturgie liée à la mise en scène de *Don Juan et Faust*, il précise une pensée nouvelle dont les textes écrits à cette occasion témoignent. Leurs titres évocateurs sont déjà programmatiques en soi :

Pour une atteinte à la sécurité de l'esprit

La souffrance des Prométhées

¹⁹ ENGEL André, *Pour une atteinte à la sécurité de l'esprit*, texte situé en entête du manuscrit, cf Annexe p. 661

De la sensualité au mensonge

A cela s'ajoute des notes analytiques sur l'œuvre, dont une sous le titre : *une seule scène pour deux grandes œuvres*, et enfin une analyse détaillée des personnages.

Tout un appareil critique s'élabore ainsi dès la première mise en scène.²⁰

Un mythe et sa mémoire

La direction dramaturgique sur laquelle repose la mise en scène proposée par André Engel interroge le principe du mythe en le démontant. La question étant pour André Engel : « Comment les personnages des grandes œuvres littéraires se comportent-ils à partir du moment où nous prenons garde qu'ils sont susceptibles de ne pas être seulement des mythes mais aussi parfois des individus ?

La réponse est qu'ils meurent. Mais de quoi meurent-ils ? Ils meurent de ne pas pouvoir appartenir à une autre histoire qu'à l'histoire de l'Art ». ²¹

Une question qui concerne directement cette pièce de Grabbe en mettant en relation les deux monuments de la littérature que sont Don Juan et Faust. La pièce qui commence à Rome, les fait se rencontrer dans des circonstances romanesques et dérisoires puisqu'ils sont amoureux de la même femme : Donna Anna (que l'on retrouve dans les *Don Juan* de Tirso de Molina comme celui de Mozart) et qui figure aussi bien Elvire que Marguerite. La réécriture de Jean-Claude Grumberg qui en simplifie les traits tire vers un burlesque qui contribue à démythifier les deux grandes figures. La rencontre a lieu ironiquement au sommet du Mont Blanc où les deux aventuriers en tenue de ski s'affrontent sur une pente glissante. C'est plein d'un charme ambigu : « ces gamineries culturelles pourraient agacer, écrit Pierre Marcabu, si dans leur entreprise de démolition Engel et Grumberg ne témoignaient pas tous les deux d'une curieuse sympathie pour ce vieux Faust et ce ridicule Don Juan qu'ils s'acharnent à ridiculiser. Tout le charme et la beauté de la soirée, conclut-il, est dans cette ambiguïté ». ²²

« Un gigantesque pied de nez à la culture », ²³ une dénonciation de ses effets pervers ; c'est pourquoi elle était « le seul climat dans lequel on puisse localiser cette pièce, explique André Engel, non pas simplement parce que Grabbe appartient à telle époque

²⁰ Voir textes en annexe pp. 661 et 664

²¹ ENGEL André, notes de travail

²² MARCABU Pierre, « *Don Juan et Faust, un duo burlesque* », *France Soir*, revue de presse

²³ MAZARS Pierre, *Le Figaro*, revue de presse

culturelle, mais surtout parce que les personnages sont extrêmement *culturalisés* et n'ont pas d'autre mode d'existence ». Ce sont des êtres qui appartiennent à la littérature et c'est à ce titre qu'ils sont intéressants et dérisoires. « Nous voulons montrer, explique-t-il encore, que ces personnages plient sous un poids culturel et que c'est la rencontre de Don Juan et de Faust qui provoque et la mort de l'un et la mort de l'autre ».²⁴ Dans une autre interview, André Engel confie : « je ne crois pas que ce soit une bonne pièce. Ce qui nous a intéressé [...] c'est la rencontre de deux mythes. [...] Nous avons cherché à découvrir l'individu sous le mythe ».²⁵ Une réhabilitation et une démythification par la dérision qui se retrouve dans les décors qui assument totalement le factice. Un décor de tissus « ironique et superbe » affirme Pierre Marcabu.



« *Don Juan et Faust* » au *Palace*

Une dérision que l'on retrouve également dans le dessin de Nicky Rieti pour le projet d'affiche qui représente « marchant sur une route, deux bouchers entourant un mouton dressé sur ses pattes arrières, il y a aussi au fond, une église. En fait, explique André

²⁴ ENGEL André, propos recueillis par Louis Dandrel, « *Plus une histoire est grosse, et plus les gens y croient* », *Le Monde*, revue de presse

²⁵ *Combat*, revue de presse

Engel, se faisant le porte parole de Nicky Rieti, il s'agit de Dietrich Grabbe et de son meilleur copain Heirich Tragodie qui aident le vieux Goethe à traverser l'autoroute non loin de la maison du poète ». ²⁶ (La maison, c'est l'église et cette église, c'est Saint-Pierre de Rome.)



Dessin de Nicky Rieti pour le projet d'affiche

« C'est une dérision intégrale redressée sans cesse par une clairvoyance de génie, constate Michet Cournot. C'est très fort ». ²⁷

Immédiatement, comme pour tout ce que produisait le collectif Vincent-Jourdheuil, le travail est unanimement salué par la presse et la pièce est un succès. « Une soirée à marquer d'une pierre blanche » déclare sans restriction Pierre Marcabu.

En réalité, dès cette première mise en scène de jeunesse, André Engel amorce les bases extrêmement solides qui fonderont toute la théorie de son approche du théâtre. Le rapport aux œuvres d'art et à l'histoire de l'art tout comme le rapport au réel étant une donnée fondatrice de sa réflexion dramaturgique.

²⁶ *Combat*, revue de presse

²⁷ COURNOT Michel, *Le Monde*, revue de presse

Trotsky à Coyoacan 1974

La mise en scène suivante qui lui est confiée est celle de *Trotsky à Coyoacan*.²⁸ Cette pièce écrite en 1971 par Hartmut Lange, écrivain allemand passé à l'Ouest, relate les derniers jours de la vie de Trotsky et son assassinat par Ramon Mercader, dit Jacson, membre du Gépéou. Une pièce politique historique qui, pour le Théâtre de l'Espérance, suit logiquement *La tragédie optimiste* de Vsevolod Vichnevsky, auteur russe, non moins politique et critique. Des choix qui témoignent de l'intérêt fondamental porté par ces jeunes artistes aux choses de l'histoire et de la société contemporaine, mais aussi et surtout de leurs préoccupations politiques.

« La pièce de Lange évite de prendre parti et ne s'attarde pas à la véracité des faits. En revanche, témoigne Matthieu Galay, ce qui retient dans cette pièce intense et solide, c'est la force dramatique de l'éternel conflit, quasiment cornélien, entre la raison d'Etat et la raison d'espérer, entre les moyens et les idées qu'ils servent, entre l'histoire et les hommes qui la font ».²⁹ André Engel déclare avoir souhaité mettre en avant la dimension tragique qui s'y trouve. Une façon d'aborder le théâtre politique en se démarquant du travail brechtien qui fut le leur jusque là. « Nous ne mettons pas l'accent sur la fable, la démonstration. Nous essayons d'établir une psychologie de situation, de jouer la vérité humaine des personnages, leur épaisseur »,³⁰ précise André Engel.

Une dimension qui joue en miroir les questions de ces jeunes gens pris dans les soubresauts de l'histoire. Si pour Lange la question posée réside dans l'alternative possible que Trotsky aurait pu incarner face au stalinisme et au nazisme, la réponse n'est pas donnée : « Trotsky isolé à Coyoacan, compense l'irrationalisme qui s'est emparé de l'histoire, compense son manque de pratique politique en affirmant avec force sa foi dans la raison, sa foi dans la classe ouvrière. Parce que la situation est désespérée, elle est désespérante et le désespoir est entré en nous »,³¹ conclut André Engel.

²⁸ Pièce inspirée du livre d'Isaac Deutcher « *Trotsky* », le texte de Lange dans la version scénique d'Engel a été traduit par Sylvie Muller et Jean Jourdheuil.

²⁹ GALEY Matthieu, « *Trotsky à Coyoacan, Marx et Co rneille* » *Le Quotidien de Paris* du 11 octobre 1974

³⁰ ENGEL André, propos recueillis par Colette Godard, « *André Engel met e n scène des q uestions angoissantes sur Trotsky* », revue de presse

³¹ Idem

Cette génération d'artistes qui s'empare du théâtre pour réfléchir le monde, accuse le principe de réalité. « En 1968, a sonné le glas de la légitimité accordée au totalitarisme communiste. Qu'elle soit marxiste, trotskiste, léniniste ou autre, la conception révolutionnaire demeure une conception totalitaire de l'évolution de la société ».³² Un constat générateur de désarroi dont la nouvelle génération sortira par des attitudes de recherche : la création d'un nouvel « imaginaire politique » passe très concrètement pour eux par le théâtre qui devient par son essence même porte parole d'une réflexion politique *et* moyen d'expression politique.

Le texte de Lange représente pour André Engel une tentative pour parler poétiquement de l'histoire. D'après lui, depuis les Grecs et les Latins, depuis Shakespeare, on n'y était plus habitué. En recherchant cette approche, il s'inscrit en faux par rapport à un théâtre brechtien didactique et propose une approche du théâtre dont l'esthétique, si elle est nécessairement dialectiquement liée au propos, n'en a pas moins la fonction de créer une ambiance propice à faire entendre le texte. Une distance poétique qui donne le relief à ce qui ne serait sinon qu'une copie du réel.

Ainsi, André Engel a dirigé les acteurs sur une base de jeu naturaliste, mais « détournée, déséquilibrée, par des données hétérogènes qui interviennent comme éléments critiques ».³³ L'angoisse qui pèse dans ce texte, André Engel tenait à ce qu'elle soit perceptible par le public, non pas tant intellectuellement que par le malaise qu'elle provoque et dont il souhaitait qu'il « arrache violemment les spectateurs à leur fauteuil, c'est-à-dire à leur sommeil ».

Le travail des comédiens, dont particulièrement celui d'Henri Virlogeux qui incarnait Trotsky et de Gérard Desarthe, Otto Rühle, fut salué dans ce sens, les critiques relevant un jeu physique, des syncopes vocales et des à-coups qui relevaient les failles de ces héros de l'histoire, leur rendant leur humanité.

³² COHN BENDIT Daniel, interview de Jean Viard, France 2, « *Des mots de minuit* » 21 avril 2008

³³ ENGEL André, propos recueillis par Colette Godard, « *André Engel met en scène des questions angoissantes sur Trotsky* », revue de presse, idem citation suivante



« Trotsky à Coyoacan » : photos du spectacle

Les décors de Nicky Rieti, dont les moyens ne permettaient pas le naturalisme, tendaient vers un réalisme de film noir américain qui avait pour fonction de créer une atmosphère chaude et moite liée au contexte (le Mexique) mais surtout à l'inexorable attente. Une influence tchekhovienne et une référence à *En attendant Godot* . Un naturalisme qui n'exclut pas les symboles comme la scène – pour ne pas dire la cène – du dernier repas comptant parmi les convives le Judas – Jacson.



« Trotsky à Coyoacan » : photo du spectacle

La pièce fut jouée au cinéma Monge-Palace, rue Monge, que le Théâtre Mécanique venait d'investir. Le très jeune directeur, Stéphane Lissner, tout juste âgé de 21 ans, avait déjà la capacité et le discernement lui permettant de repérer les metteurs en scène et les équipes prometteurs. Très réactif, il ouvrit immédiatement ses portes à la jeune compagnie : le 30 septembre 1974 au soir, le Monge-Palace donnait ses dernières séances de cinéma, le 1^{er} octobre au matin, les travaux commençaient et le 9 octobre, André Engel créait *Trotsky à Coyoa can*. La précipitation fut certainement responsable d'une gestion de jauge approximative qui fit que le soir de la générale où la presse était invitée, les conditions de réception n'étaient pas toujours bonnes : trop d'invitations distribuées. Le texte ne fut pas toujours bien audible. Un mal pour un bien : la presse nationale largement présente se fit très positivement l'écho du spectacle, saluant la qualité, tant de la mise en scène et de la direction d'acteurs dont les talents étaient reconnus, que de l'approche de la pièce par une dramaturgie intelligente. André Engel s'était fait un nom et était reconnu comme metteur en scène à part entière.

Ses deux premières mises en scène ne furent pas de simples essais, bien que cooptées par la solide équipe que constituait le Théâtre de l'Espérance. Elles portaient déjà les qualités d'une signature personnelle soutenue par une intelligence dramaturgique rare. Ces deux mises en scènes dans une salle de théâtre « classique » ne donnaient pas encore l'ampleur que révéleront les aventures « hors les murs » à Strasbourg, mais elles manifestaient, tant par les textes choisis que par l'esthétique des spectacles, les enjeux de l'œuvre dramatique du jeune metteur en scène. André Engel marquait le début de sa carrière par une démarche intellectuelle forte.

Le rapport au réel et à l'histoire tout aussi bien qu'à l'histoire de l'art, les enjeux politiques et la remise en question des mythes, la nécessité de « déranger » le public en adoptant avec lui et non contre lui une attitude critique, tous ces points forts, rendus visibles par la scène et caractéristiques du théâtre d'André Engel, étaient dès lors présents. Une œuvre de metteur en scène se dessinait qui s'alimentera, spectacle après spectacle, dans une fidélité inébranlable à ses convictions.

Théâtre hors les murs

***Baal* 1976**

Baal est un spectacle important puisqu'il lance, à proprement parler, la carrière d'André Engel. En réalité, André Engel avait déjà été assistant de deux mises en scène, deux pièces de jeunesse de Brecht : *Dans la jungle des villes* et *La noce chez les petits bourgeois* mis en scène par Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil. Bien qu'André Engel ait collaboré à ces deux spectacles, il n'était pas à l'origine de leur choix. En outre, il avait été responsable de la régie de deux spectacles au sein du Théâtre de l'Espérance : *Don Juan et Faust* de Grabbe et *Trotsky à Coyoacan* de Hartmut Lange. Mais avec *Baal*, il est conscient d'avoir effectué un choix personnel. Une réelle prise en charge du projet qui explique qu'on qualifie ce travail de « première » mise en scène. Cependant, assisté de Gérard Desarthe, le travail se fait comme au sein du Théâtre de l'Espérance : en équipe. Ainsi la dramaturgie revient à Bernard Pautrat qui s'adjoit Georges Didi-Huberman ; et Nicky Rieti, peintre-décorateur (alors connu sous son prénom italien Nicolo) fait entièrement partie de l'équipe. Lorsqu'André Engel prend la parole sur la mise en scène, ou que d'autres parlent de lui, il faut toujours avoir en tête cette notion de collectif. *Je* est ici pluriel.

Cette aventure a pu voir le jour au Théâtre National de Strasbourg grâce à la confiance et à la générosité de Jean-Pierre Vincent fraîchement nommé à la tête de cette institution. Si les productions étaient fortement ancrées dans Strasbourg, comme en témoigne le travail d'André Engel dans l'architecture de la ville, les créations de cette jeune équipe n'en ont pas moins eu un retentissement national. Les critiques parisiens se déplaçaient, les regards des universitaires se tournèrent vers Strasbourg, saluant l'originalité, la créativité, l'intelligence, le courage et la grande capacité de travail des artistes. Jean-Pierre Vincent, en acceptant la direction du T.N.S, ne raisonnait pas, du haut de ses trente deux ans, en terme de carrière. Il se lançait dans l'aventure, plein d'illusions et de désirs créatifs, entraînant dans son sillage ses compagnons de route.

Avec eux, André Engel a pu développer un travail original dont *Baal* est le premier spectacle. C'est donc en tenant compte de ce contexte qu'il convient de s'intéresser à la mise en scène de *Baal*, spectacle qui porte déjà en lui, dans sa dramaturgie et dans sa forme, les enjeux esthétiques et les convictions d'André Engel.

Il convient de préciser que l'analyse des mises en scènes de cette période strasbourgeoise est faite à partir de documents réunis et témoignages collectés, et non d'une expérience de spectateur vécue. En outre, s'il existe des photos, aucune captation n'en a été faite. Il en résulte une tentative de reconstitution qui a ses limites, mais qui peut tout de même donner prise à une analyse et à une inscription du spectacle dans l'ensemble de l'œuvre.



Couverture du programme de « Baal »

Baal est la première pièce de Brecht écrite en 1918, pourtant il remaniera le texte toute sa vie jusqu'en 1955. Il n'en existe pas moins de cinq versions ainsi que des fragments. André Engel et ses collaborateurs ont travaillé à partir de la dernière version, dans la traduction de Guillevic. Composée de vingt-deux tableaux, la pièce se caractérise par une originalité de forme qui l'éloigne de fait du théâtre classique. C'est un premier aspect de l'œuvre qui va intéresser André Engel, donnant ainsi matière à une adaptation libre.

Le choix de *Baal* a également été immédiatement porté par le désir de travailler dans un lieu pour des raisons qui sont à la fois liées à la conception qu'André Engel a du théâtre, mais aussi pour des raisons dues à ce spectacle-là. Le choix du lieu constitue donc le deuxième enjeu de la dramaturgie de *Baal*.

Le troisième aspect du texte qui va séduire l'équipe est le thème du voyage. Cette pièce est un voyage déclarent-ils, même si ce voyage ramène Baal à son point de départ, à cette petite société provinciale, à la fois immuable et bien médiocre, qu'il avait fuie.

Brecht, un enjeu littéraire

Choisir de jouer Brecht n'est pas innocent. En 1976, les positions quant au théâtre de Brecht sont très fortement teintées d'engagement politique, voire idéologique. Pourtant à en croire André Engel, à l'époque, la filiation avec Brecht s'arrête à l'intérêt des textes : « Ce que *Baal* était pour le jeune Brecht est une chose, ce qu'il représente pour nous aujourd'hui en est une autre. Nous avons fait, par curiosité dramaturgique légitime, le travail qui consiste à se renseigner sur les intentions de Brecht. Mais dès ce travail effectué, nous avons dû prendre nos distances vis-à-vis d'elles ».³⁴ Dans le programme la note dramaturgique de Bernard Pautrat insiste sur la part littéraire de l'œuvre dans sa référence : « La littérature, en premier lieu, semble nouer l'essentiel de ce qui spécifie le personnage, et de ce que la pièce tout entière déploie : *Baal* se donne, explicitement, comme la *biographie dramatique* d'un poète ». Pourtant, Brecht en citant Lombroso³⁵ dès les premières répliques, « *nullifie* la valeur essentielle d'une telle œuvre, voire sa qualité, voire même son existence en tant qu'œuvre ».³⁶ Brecht qualifie lui-même son geste d'anti-littéraire : « j'hésite beaucoup à me vouer à la littérature. Jusqu'à présent, j'ai tout fait de la main gauche. J'ai écrit quand une idée me venait ou quand l'ennui se faisait trop fort. *Baal*, pour couler une faible pièce à succès avec une conception ridicule

³⁴ Entretien avec André Engel et Nicky Rieti, in *Théâtre/Public*, n°10 avril 1976.

³⁵ Césaire LOMBROSO, professeur en médecine légale en Italie a développé une thèse sur le morphotype des criminels et sur son caractère inné. Dans *L'Homme de génie* (Alcan, Paris, 1889), il classe les artistes selon leur profil comportemental et a ainsi déterminé une catégorie : les Mattoïdes littéraires et artistiques : « une variété qui nous présente la livrée de l'homme de génie avec le fond de l'homme vulgaire. (...) Le mattoïde graphomane, (...) apparaît surtout dans les grandes villes, douloureusement fatigué par la civilisation ». (p. 314-315). Des constantes sont relevées, comme le vagabondage, la double personnalité, « la manie des grandeurs, qui alterne avec le délire mélancolique », l'alcoolisme et enfin « l'absence complète d'affectivité et de sens moral ». C'est en ces termes que Lombroso stigmatise l'artiste maudit. (p. 24 à 76)

³⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, programme du spectacle « *Au lieu de Baal croisements* », p.38

du génie et de l'amoralisme ». ³⁷ Mais en voulant exorciser, on tend à juguler ce qu'on veut tuer. Ainsi, « *Baal* est donc ce qu'il y a de plus et de moins littéraire, - ce qui se tient au plus loin et dans la plus grande proximité : distance, fascination ». C'est cette dualité qui a agi sur André Engel et qui a orienté ses choix dramaturgiques.

En effet, ce n'est pas tant le fait qu'il s'agisse d'une pièce de Brecht qui est à l'origine de ce choix, que la spécificité de ce texte :

*« C'est une pièce qui n'est pas vraiment construite.[...] C'est un objet qui dépasse les limites de sa propre dramaturgie. Ce n'est pas tout à fait une pièce de théâtre. [...] L'écriture en est sauvage, libre. Je veux dire par là qu'avec Baal on a le sentiment d'un désordre qui rend par conséquent possible un ordre différent. Elle fait penser à certaines œuvres de Büchner ».*³⁸

On comprend bien là l'origine du choix du texte qui traduit les préoccupations esthétiques d'André Engel, au-delà de la référence à Brecht. Morcellement, fragmentation, limites dramaturgiques sont et resteront les points forts des textes mis en scène par André Engel ; des genres de textes « qu'on peut remanier sans que la fable change ». Un texte qui laisse une liberté créative au metteur en scène parce que « la pièce présente par moments comme des lacunes. On est libre de les imaginer, de les repenser formellement, c'est-à-dire de reconstruire complètement un objet théâtral ».

Dépasser le brechtisme

On le voit, l'enjeu pour André Engel est avant tout littéraire. Mais monter Brecht n'est pas sans lien avec la remise en question du théâtre traditionnel, en tant que référence idéologique par rapport à laquelle se situer. Très tôt André Engel a été amené à se positionner, poussé par les journalistes et critiques de théâtre dans ses retranchements. L'attirance pour les textes de jeunesse de Brecht interroge. Il s'en explique dans la revue *Théâtre/Public*³⁹ au moment de la création du spectacle : « Tout comme je crois les *Manuscrits de 44* et la lecture de Hegel par Marx, plus riches de conséquences marxistes que le *Capital*, je crois le jeune Brecht plus intéressant que celui de la maturité, de la même façon et pour les mêmes raisons ». Paradoxalement, pour André Engel, *Baal* est la pièce la plus éminemment politique de toute l'œuvre de Brecht, « parce que le fait politique en est tellement absent qu'il est ce qui échappe le moins ».

³⁷ BRECHT Bertolt, Extraits des *Carnets*, vers 1926 in *Ecrits sur le théâtre*, 1, p.133. L'Arche.

³⁸ *Théâtre/Public* n°10, avril 1976 (revue bimestrielle éditée par le Théâtre de Gennevilliers). « Baal à Strasbourg. Entretien avec André Engel et Nicky Rieti », propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, p.16-18

³⁹ *Idem*

Pour lui, « le fait que la politique soit à ce point absente, rejaillit sur le destin de Baal et le détermine ». On retrouve ici les orientations situationnistes qui revendiquent de s'intéresser davantage à la situation en tant qu'expérience, et non à discourir *sur* la situation. « Le jeune Brecht montre les choses, le monde, par fragments, tel qu'on peut l'appréhender avec la plume, une tête, des idées, une sensibilité. C'est très limité, mais l'objet est visé avec une grande acuité. Comme il le dit lui-même, ce sont les choses qui sont à critiquer, pas la méthode. Dans ses pièces de jeunesse, il le montre avec force. Ce qui est en jeu, c'est l'objet même ». Ainsi, la filiation à Brecht s'arrête nécessairement là où commence ce qu'André Engel appelle le *décentrement* : « je crois qu'il y a une déperdition incroyable. Les instruments d'optique nécessaires pour appréhender le réel prennent le pas sur le réel. C'est pourquoi je parle de décentrement de l'objet d'étude. L'instrument devient à lui tout seul son propre objet d'étude. »

Sans négliger l'apport fondamental de Brecht en ce qui concerne la prise en compte du spectateur, une année plus tard André Engel clarifie sa position : « Plus que quiconque sans doute, Brecht a eu le souci du spectateur, mais je pense qu'il ne l'a pas touché réellement parce qu'il a employé pour le faire ce que j'appellerai *l'art de la scène*, un certain nombre de procédés qui font davantage appel à la réflexion, à la reconnaissance d'un processus, et qu'il ne l'a pas mis dans la position de devoir, de manière très immédiate, très concrète, très sensible, faire réflexion sur lui-même ».⁴⁰ Pour André Engel, la mise en situation du spectateur doit l'amener à s'interroger non sur ce qu'il voit, mais sur sa présence même.

Une autre différence dans ces deux approches réside dans le principe d'identification que Brecht dénonce. La position d'André Engel est singulière à cet égard. Ce qu'il propose au spectateur en participant à ses spectacles est une mise en situation. Or, le spectateur peut dans un premier temps se faire prendre par le jeu. Il ne s'agit pas pour autant d'identification. A ce propos, Bernard Pautrat parle d'*illusionnisme* : « s'il y a eu méprise, explique-t-il à propos du spectacle *Un week-end à Yaïck* , c'est que l'illusionnisme a été assez puissant pour la rendre possible. » Mais là n'est pas la finalité : « nous avons fait tout ce qu'il fallait pour qu'il soit détruit brutalement à un moment ou à un autre. [...] On peut se demander en effet si tout cela n'est pas en rapport direct avec la méthode de Brecht. La distanciation comprend toujours une petite

⁴⁰ Revue *Théâtre/Public* N° 16/17 mai 1977

amorce d'identification, d'illusion détruite par la suite ».⁴¹ Pour lui finalement, il s'agit de faire avec d'autres moyens la même opération que la distanciation : « le jeu distancié classique a pour but de faire se poser explicitement la question : En quoi ça me concerne ? Qu'est-ce que je fais là ? et de modifier ainsi la conscience du public. Ici, sur la base d'un jeu non distancié, mais face à un personnage agressif, joué agressivement, la question se pose de manière encore plus pressante : Qu'est-ce que Baal ?, qui est ce voyou, Baal ? Desarthe ? qui m'insulte ? » Se pose alors aussi la question du spectateur : « le public doit se poser des questions agacées sur sa propre quotidienneté, puisqu'on le force à la regarder alors qu'elle n'a pas d'intérêt visuel ou théâtral immédiat (les travailleurs immigrés, un pique-nique au bord de l'autoroute, des émigrants tristes qui attendent un bateau...) ».⁴² Le spectacle a ainsi pour finalité de questionner le spectateur sur son propre statut.

***Baal* et le politique**

Même si le silence de Brecht sur la politique dans cette première pièce s'impose comme une évidence, *Baal* se prête cependant à une lecture politique qui n'échappe pas à l'équipe artistique. Ce qui interroge est la représentation sociale dans cette pièce. La bourgeoisie y est stigmatisée : « elle fait bien groupe, soudée par ses intérêts, mais elle est évidemment ridiculisée et critiquée, antipathique ».⁴³ La mise en scène la représente masquée de loups noirs, tel un gang qui se reconnaît à coup sûr tacitement. Baal (Gérard Desarthe) y est étranger, seul à n'être pas masqué.

⁴¹ Revue *Théâtre/Public* N° 16/17 mai 1977

⁴² PAUTRAT Bernard, in *Travail théâtral XXIV-XXV*, « *Itinéraire de Baal* » entretien avec André Engel et Bernard Pautrat mené par Christine Fouché

⁴³ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* », programme de *Baal* p.13



Le groupe masqué

En revanche, le prolétariat en tant que groupe social n'a pas d'existence propre. Il y est davantage fait mention d'une « collection de travailleurs isolés, chamailleurs, âpres au gain, égoïstes et ivrognes ». Baal ne s'intégrera pas plus à ce groupe puisque son entité n'y est pas affirmée. Tout au plus il se reconnaît en eux, avide de boisson qu'il est. Il ne connaît en réalité que sa politique du désir. C'est elle qui le meut : il écrit pour échanger ses mots contre des verres de schnaps, ce qui lui évite, contrairement aux ouvriers qu'il côtoie, de mettre ses bras au service des patrons. « Mais là s'arrête, dans la pièce, la différence : Baal et ses charretiers vivent dans le même monde, infra-politique, sans conscience de classe, sans lutte de classes organisée ». ⁴⁴ Ceci peut expliquer pourquoi il préfère jouer sa vie « en artiste » plutôt que de lutter contre la suprématie sociale du bourgeois. « La révolution artiste, individuelle strictement, oppose aux conventions bourgeoises la force indiscutable du désir. Le travail est une convention parmi d'autres : paressons ». L'amoralisme de Baal supprime toute conscience sociale mais maintient malgré lui l'équilibre d'une société « où le bourgeois demeure le type humain idéal du peuple, où le prolétariat ne se manifeste pas encore en tant que classe ». ⁴⁵ Dans ce monde satellisé où chacun suit sa trajectoire, *dans la jungle des villes*, Baal peut espérer être le roi. « Voilà de quoi nous parle, affirme l'équipe artistique, aujourd'hui, Baal : de cette part de nous infatigablement rebelle et despotique, du caprice érigé aveuglément en loi, indifférente aux professions de foi et aux prises de parti. Osons au moins

⁴⁴ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* », programme de *Baal* p.13

⁴⁵ Idem p.14

regarder en face la violence de Baal », car si « le ventre est encore fécond d'où est sortie la bête immonde », Baal en est-il la première figure artiste du fascisme ?

Les haras et l'enjeu du lieu

« *Baal* à Strasbourg, c'est d'abord un lieu ». ⁴⁶ C'est ainsi que Bernard Dort commence son article critique sur le spectacle. C'est un fait évident pour le spectateur comme ce fut une décision primordiale pour l'équipe artistique. « Le haras [...] fait à lui seul le spectacle. Il conjugue la splendeur d'une architecture du XVIII^e siècle avec la pauvreté, l'usure des vieilles écuries crépies à la chaux ». Dans le programme du spectacle, la description et l'historique de ce haras tiennent une bonne place (pages 4 et 5). Il est le fait de Claude Legrain, directeur du haras qui a donné carte blanche aux artistes pour *Baal*. On y apprend que le haras était une institution établie par Colbert dès 1665, supprimée en 1790 par la Constituante puis rétablie en 1806 par décret impérial. A l'origine, c'est un dépôt d'étalons qui a pour mission de « maintenir et d'améliorer les races chevalines et asines en vue de pourvoir aux besoins de la Défense Nationale, de l'Agriculture et du Commerce ». De nos jours, l'objectif est différent, mais il vise toujours à « maintenir et améliorer les races chevalines et de favoriser leur utilisation ». Au moment de la création du spectacle, le haras abritait des étalons de diverses races et des purs-sangs. Après ce rappel historique, Claude Legrain raconte le déroulement d'une journée dans l'établissement, nous proposant déjà une forme de voyage virtuel.

Chercher un lien logique avec la pièce dans le choix de ce lieu symbolique peut s'avérer à la fois hasardeux et néanmoins intéressant. Dans le texte de Brecht, Baal navigue dans un monde habité de paysans, bûcherons et de charretiers. A la fin de la pièce tandis que Baal est recherché par les gendarmes, ceux-ci en font le portrait :

LE PREMIER GENDARME. Qui est-ce, au juste ?

DEUXIEME GENDARME. D'abord un assassin. Avant ça, artiste de variétés et poète. Puis propriétaire de manège, bûcheron, amant d'une millionnaire, forçat et racoleur.

C'est le seul moment de la pièce où il est fait allusion à un manège. Outre la présence des charretiers, ce n'est pas ce qui a pu directement inspirer le choix du haras. En revanche, à un moment donné du spectacle, un cheval surgissait, créant une image étonnante et inouïe aux dires des témoins. Le cheval, point de convergence entre le lieu de la représentation et celui de la fiction, était renforcé par l'impression d'apparition

⁴⁶ DORT Bernard, « *Baal* ou l'impossible voyage », *Travail théâtral*, XXIV-XXV

que revêtait son arrivée, comme s'il s'était échappé de la stalle voisine. L'intérêt du lieu commence à se percevoir en tant que matérialité vivante se superposant à celle, fictive de la fable.

Le rapprochement entre la finalité, l'architecture du haras et la pièce est plus probante. En choisissant de donner une place privilégiée à la présentation du haras par son directeur dans le programme du spectacle, l'équipe artistique signe une marque d'intérêt qui dépasse la bienséance. Si on note que les haras instaurés par Colbert avaient - et ont - pour fonction de promouvoir la meilleure race chevaline, les rapprochements deviennent intéressants. Baal est le type même de l'antihéros. A ce titre il ne figure pas dans la ligne du « meilleur ». Pourtant il ne fait que reproduire toujours la même chose dans son itinéraire décadent. Il se reproduit lui-même. « Une histoire qui bégaye inlassablement, confirme Bernard Pautrat : *Baal* n'est pas une pièce, au sens de la dramaturgie classique, parce que Baal n'est pas un personnage, mais déjà un type – le type immobile par excellence, celui qui ne change jamais, que l'histoire n'atteint pas, pas même sa propre histoire ».⁴⁷ Immobilité et reproduction se retrouvent dans la typologie de *Baal*. C'est une hypothèse qui alimente le questionnement quant au choix du lieu.

Cependant le plus intéressant se trouve certainement dans le fait que le lieu ouvert et fermé à la fois permette une circulation qui revient au point de départ ; un lieu à part et dans la ville tout à la fois, peu connu du public. Etrangeté du lieu détourné où le dedans et le dehors se mêlent inextricablement et dont la note d'intention de Bernard Pautrat se fait l'écho :

*« Le sol est ici de vraie terre, brun-rouge, souple et silencieuse sous le pas, mais une architecture de poutres blanches tient lieu de ciel. Où sommes-nous ? Le vent, l'air de la nuit parviennent jusqu'à nous : nous sommes enfermés, dedans ? mais au-delà, derrière les quatre murs qui nous cernent, la vie passe avec ses lumières qui s'allument dans des intérieurs irréfutables : des familles s'éveillent, des couples s'aiment, juste là, de l'autre côté. Alors nous sommes dehors, aux petites heures du jour, voyeurs postés dans les derniers coins d'ombre. Où, qui sommes-nous ? »*⁴⁸

Lieu improbable et étrange qui s'éloigne du théâtre traditionnel. Pourtant c'est du théâtre ! Il n'a jamais été question de nier la convention théâtrale « dedans et dehors à la

⁴⁷ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* » programme de *Baal* p. 11

⁴⁸ Idem p. 10

fois, lieu impossible sans la convention du théâtre ». ⁴⁹ Sortir des théâtres ne revient pas à nier la convention. Simplement, la matérialité du lieu permet de relever le défi dramaturgique de façon plus radicale.

Baal dans le haras a d'abord été une condition *sine qua non* à la dramaturgie du voyage : « Pour moi, explique André Engel, *Baal* a toujours été une pièce sur les grands espaces, [...] Ce voyage, cette quête étaient spacieux, un plateau de théâtre n'est pas spacieux, or je voulais que la sensation de l'espace existe physiquement ». André Engel avec le haras a saisi « le rapport dialectique qu'un lieu entretient avec un texte ». Son histoire et sa fonction sont investies pour le spectacle en cohérence avec la dramaturgie. Pour Nicky Rieti, « Si *Baal* était monté sur un plateau de théâtre, le personnage évoluerait dans un univers imaginaire, subjectif, dans un décor ». Tandis que là, il était possible de mettre le personnage Baal « en face de choses vraies : des murs, des fenêtres, de la terre, le ciel ». ⁵⁰ C'est le principe même de ce théâtre de mise en situation partagée avec le public.

La condition pour Nicky Rieti, en investissant ce lieu, était d'éviter à tout prix de faire un décor en tentant de camoufler les haras. Outre l'impossibilité, cette hypothèse aurait été en totale contradiction avec la démarche artistique de l'équipe, les haras ayant pour eux une matérialité mille fois supérieure à tout décor. Ce qui ne voulait pas dire non plus que la pièce devait se jouer dans le haras tel qu'il était. Le travail de Nicky Rieti consistait à tenir compte des transpositions de la dramaturgie qui avaient été déterminées en fonction du lieu et non en fonction d'une lecture abstraite. Le lieu de la représentation et le lieu de la fiction se superposant sans s'escamoter mutuellement. Ainsi pour *Baal*, les lieux du spectacle sont à la fois ceux de la fiction : Berlin, la campagne, un port, les tropiques, et celui du lieu de la représentation : un manège. Le haras ainsi n'est pas transformé, il est *détourné* à l'usage de la dramaturgie de *Baal* dans un rapport dialectique : l'alchimie du lieu et de la fiction dans un voyage illusoire partagé.

Quant à l'aspect rendu, à l'esthétique du spectacle, il est en accord avec la dramaturgie de la pièce. Dans un souci constant de cohérence, André Engel précise : « Tout est laid tout le temps. *Baal* est un spectacle qui rompt avec la notion d'esthétisme au théâtre.

⁴⁹ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* » programme de *Baal* p. 10

⁵⁰ Propos recueillis par Hervé Guibert pour le quotidien *Le Monde* du 11 mai 1982

Nous n'avons jamais cherché à faire des images : chaque fois qu'une image valait pour sa *beauté*, nous l'avons cassée ».⁵¹

Dramaturgie du voyage

« Nous avons voulu vous faire voyager, avec Baal, dans le *no man's land* qui est en vous comme en nous, dans l'intime mauvais lieu dont on parle peu ».⁵² *Baal*, c'est le voyage du *Bateau Ivre*, une descente aux enfers : une parabole de l'existence. Selon Hofmannsthal : « Il incarne le mythe de notre existence. L'homme d'aujourd'hui traverse tout, se repaît de tout ce qui vit, pour retourner, finalement, à la terre ».⁵³ « *Baal*, un voyage initiatique littéraire qui nous ramène aux plus obscures divinités païennes. Baal-veau d'or, objet d'idolâtrie, mais aussi Baal, le taurillon où le cosmique rejoint le sexuel ».⁵⁴ André Engel s'empare du mythe dans la dramaturgie du voyage qui, s'il est effectif, n'en est pas moins symbolique. Baal, dans le texte des tablettes de Rsa-Shamras, cité en exergue du programme du spectacle, descend dans la terre : « il entre dans le foie de la terre [...] il emmène son ciel avec lui vers le bas ». En nommant le personnage éponyme Baal, Brecht s'empare du thème ancestral de la descente aux enfers. Chez Brecht, dans *Le Choral* du début, « Le ventre noir tire Baal vers le bas » lui qui « nu se vautrait dans la quiétude », « dont la volupté toujours était deux fois plus grande – quand Baal ne voyait partout que des cadavres ». Dans le sein de la terre, comme dans celui de sa mère, Baal à la fois dehors et dedans réunit le cosmos au crime. « Baal jouit pour pourrir » précise Georges Didi-Huberman dans le programme. « Qu'est-ce que Baal, sinon, ce Maître de la cruauté et du sacrifice que possède pourtant la Mort [...] Qu'est-il surtout, sinon ce dieu qui n'en est pas un, ce double de Yahvé et qui pourtant n'est qu'une idole, un faux-semblant, un leurre ».⁵⁵

Ce personnage n'est pas un héros, clame l'équipe, car ici le héros « s'émiette derrière le masque (persona) par lequel Brecht croyait faire illusion, et que Brecht subrepticement dévoile et déchire ». Ce n'est plus un personnage, c'est un *type*. Il incarne le thème typiquement allemand de la recherche d'un ailleurs qu'on trouve déjà chez Goethe et Hölderlin. « C'est le cheminement d'un Allemand vers le soleil, à la recherche d'un

⁵¹ ENGEL André, in *Travail théâtral XXIV-XXV*, « Itinéraire de Baal » entretien avec André Engel et Bernard Pautrat mené par Christine Fouché

⁵² PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* » programme de *Baal* p. 14

⁵³ HOFFMANNSTHAL faisait dire cette réplique au comédien qui incarnait Baal dans un prologue écrit pour la représentation de la pièce à Vienne en 1926.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, « *Au lieu de Baal croisements* », programme de *Baal* p. 39

⁵⁵ Idem p. 41

savoir, à la recherche des origines de sa propre culture ». Cependant, avec Baal, la quête se mue en celle des sens. Baal, la peau nue « se vautrait dans la quiétude » écrit encore Brecht dans *Le choral du grand Baal*, « Quand ils sont nus, Baal trotte en chantant – Et va dans la forêt éternelle dormir ». C’est son propre corps, ses propres sensations que Baal offre au soleil, ses sensations poétiques et non plus la lumière de la connaissance. Il y a une certaine « déperdition » constate André Engel, dans ce voyage sensoriel. C’est pourtant une thématique qu’on retrouvera chez les poètes français du XIX^{ème} comme Nerval, Baudelaire et bien sûr Rimbaud puis, elle reviendra en Allemagne à travers l’expressionnisme. Le thème même du voyage est un itinéraire culturel en soi dans lequel s’inscrit Brecht avec *Baal*, mais aussi avec *Dans la jungle des villes* . C’est en cela que Baal, le personnage revêt davantage l’aspect de ce que Brecht appelle un *type*. Ce qui intéresse André Engel est moins « la cohérence de la ligne que la permanence d’un certain point de vue ». Aussi, la thématique du voyage, incarnée par Baal, englobe la totalité de la dramaturgie et de la conception du spectacle.

Le voyage c’est aussi l’appel d’Ekart qu’André Engel a voulu *exotique*. En distribuant le rôle à Malek Eddine Kateb, André Engel rejoignait l’appel du large incarné par Ekart dans le texte de Brecht. Son exotisme nord-africain ouvre des horizons, laisse entrevoir un *Ailleurs*. Concrètement, c’est lui qui attire Baal, dans une fascination réciproque. Plus précisément, c’est ce qu’il représente qui attire Baal qui a besoin d’un complice pour avoir le courage de partir. Il incarne l’ange annonciateur de « la vraie vie », du grand voyage. Sac à l’épaule, ils partent en levant le pouce au bord de la route.

Le voyage du public

« Cette Merveilleuse Croisière Méditerranéenne ne coûte pas plus que de rester chez soi ! » annonce l’en-tête du livret-programme par ce slogan ironique qui s’éclaire quelques pages plus loin : « Nous avons voulu vous faire voyager, avec Baal, dans le *no man’s land* qui est en vous comme en nous, dans l’intime mauvais lieu dont on parle peu ».⁵⁶ Mis à part cette phrase d’intention déclarée qui clôt le propos de Bernard Pautrat, le programme ne s’attarde pas sur le principe physique et réel du voyage du public. Son itinéraire est redessiné sur un plan, mais ni l’intentionnalité, ni ce qui lui advient ne sont explicités. L’évocation reste imagée et liée à la dramaturgie du voyage, point fort de la pièce. Le public était amené à découvrir le principe en situation. Il lui

⁵⁶ PAUTRAT Bernard, « *No man’s land et autres lieux* » programme de *Baal* p. 14

fallait tout d'abord changer ses habitudes en se rendant, non pas au T.N.S., mais au haras de Strasbourg rue Saint-Elisabeth. Lieu qu'il découvrait généralement pour la première fois.

Cette sortie des théâtres inaugurée avec *Baal* est avant tout un choix sérieux, en ce sens qu'il ne s'agit en aucun cas pour André Engel d'une attitude touristique : on ne sort pas des théâtres pour sortir des théâtres mais bien parce qu'il y a nécessité de changer la relation entre les spectateurs et la représentation. La dramaturgie du voyage entre dans cette démarche en ce qu'elle propose aux spectateurs de choisir ou non de suivre le voyage jusqu'au bout. En se déplaçant, le public s'implique dans une démarche physique consentie.

Une fois sur place, il était amené à *suivre* le spectacle *effectivement* et non plus passivement, selon le sens courant de l'expression. Pour André Engel et l'équipe artistique, ce lieu, le haras, était le lieu idéal offrant des solutions scéniques à la dramaturgie du voyage.

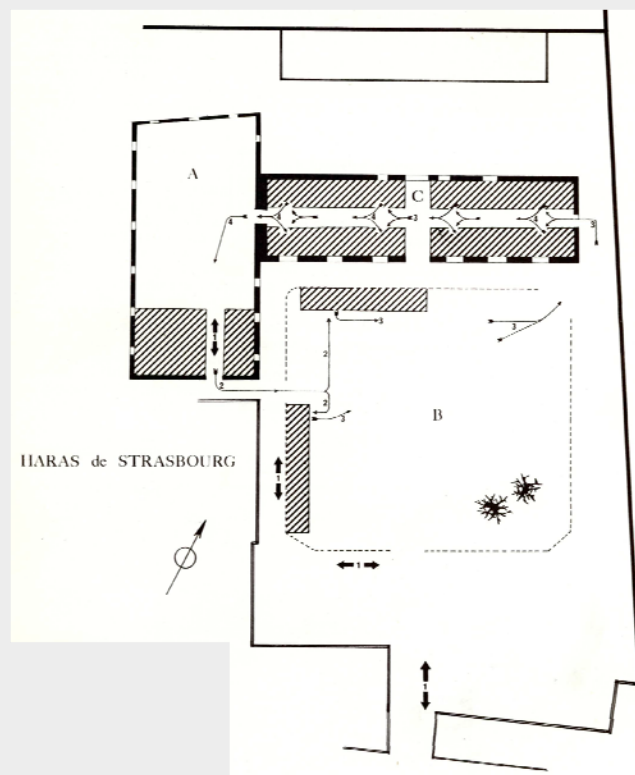
Cette expérience de la mise en situation était primordiale dans le travail d'André Engel dans ses *objets théâtraux*. Le thème du voyage, présent dans la pièce *Baal* et qui avait retenu son attention, s'inscrivait dans cette démarche qui impliquait le spectateur dans une expérience de voyage : « Baal et Ekart partent d'un endroit précis et vont dans un lieu très éloigné. Simplement, arrivés au terme de leur éloignement, ils s'aperçoivent que rien n'a changé. D'ailleurs l'itinéraire des spectateurs sera circulaire, ils reviendront physiquement à leur point de départ. Celui-ci se sera transformé, mais pas suffisamment pour empêcher de comprendre, physiquement, que si ce n'est pas le même endroit, c'est le même lieu ; ce que le public a alors sous les yeux sera l'expression d'un jugement théorique. Un voyage véritable, ce n'est pas un billet d'avion. S'il n'y a pas d'expériences, transformation, il n'y a rien ». ⁵⁷ L'expérience fut aussi celle, pour le public en plein cœur du spectacle, de se retrouver *embarqué*, non plus simplement au sens figuré comme médusé, mais concrètement en participant à la foule du quai d'embarquement. Il s'en trouvait du moins abusé. Ces propositions sont nées du lieu en rapport direct avec l'intention de la pièce. C'est en réalisant que les deux parties du public allaient se faire face dans l'espace étroit de la troisième partie que l'idée est venue d'assigner au public cette part de présence intégrée à la situation. Ainsi, le

⁵⁷ ENGEL André, *Théâtre/Public*, n° 10

voyage du public, sans être fortuit, faisait partie intégrante du spectacle. Sans cela, plus que jamais, *Baal* n'aurait eu de réalité.

Reconstitution

Baal se déroulait en quatre tableaux correspondant aux trois lieux du spectacle (le premier et le dernier étant le même espace) dans lesquels le public déambulait. Il entrait dans le haras par la rue Sainte-Elisabeth ; s'asseyait sur un gradin dans le premier lieu (A). Puis à la fin de la première partie, en ressortant par le même chemin, il se rendait dans le lieu (B), en plein air, dans l'espace central du haras, où il se disposait sur deux tribunes séparées. Le public continuait son itinéraire en transitant par le lieu (C) et en se disposant de part et d'autre de cet espace tout en longueur du couloir central des grandes écuries. Enfin, il rejoignait le premier lieu et le gradin du début, pour la dernière partie du spectacle.



Plan de circulation du public

Premier tableau

Le public se retrouve dans une salle, un manège, à l'intérieur du bâtiment des haras. Pourtant, les scènes présentées vont le transporter (fictivement, ici) à l'extérieur, dans

un *no man's land*, qui peut s'apparenter à la cour arrière d'une H.L.M. En amont du texte de Brecht, un *sous-texte* présente la situation et le lieu : des fenêtres, surgissent les bruits d'une ville qui s'éveille. « Une manière de terrain vague, un espace indiscipliné, rebelle, réfractaire à l'urbanité. Un interstice dans le cadastre, où l'on entend, surtout la nuit, comme une respiration suspecte, violente, peu catholique »⁵⁸ nous explique Bernard Pautrat dans la note d'intention du programme. Des personnages surgissent des fenêtres. Sur un mur, une enseigne d'hôtel en néon vert. Cet espace vaut aussi bien pour un salon bourgeois où se tient la réunion de la petite société provinciale du début de la pièce, que pour une mansarde ou encore un cabaret quand Baal fuit cette société et rejoint ceux parmi lesquels il se reconnaît et qui lui payent à boire. L'ensemble crée un lieu polyvalent où se retrouve toute une petite cité de province.



1^{er} tableau : intérieur des haras

La société bourgeoise, robe longue, costumes, coupe de champagne en main se présente masquée. Seul Baal (Gérard Desarthe) au milieu d'eux a le visage découvert. Il est vêtu d'un blouson de cuir et d'un jean, il a des cheveux longs filasses. Dans cet espace au sol brun-rouge en terre et au plafond strié de poutres blanchies à la chaux, sont disposées en bordure, de hautes poubelles collectives en fer-blanc. C'est sur l'une d'elles que se perche La Demoiselle pour lire une critique élogieuse et un poème de Baal tirée du périodique *Révolution*.

⁵⁸ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* » programme de *Baal* p.10

Baal les fait fuir indignés qu'ils sont de son manque de savoir vivre. Puis, comme dans la didascalie de Brecht : *A la fenêtre, Baal et le jeune Jean. Ils regardent le ciel.*

Dans un autre coin, sous la fenêtre de la mansarde de Baal, de nombreuses cravates, dépouilles de bourgeois pendent d'un fil ; on fait des graffitis de potaches sur le mur comme pour marquer son territoire. Le groupe s'étoffe, les femmes sont là aussi. On les embrasse à pleine bouche, on boit, on s'interpelle depuis les fenêtres, dépenaillé, la bouteille à la main.

Tout le monde s'en va. A la fenêtre ouverte, à contre jour, les silhouettes nues de Baal et Jeanne.

Elle se sauve. En bas, se présentent les deux sœurs, en sous-vêtements. Elles s'offrent au fascinant Baal. Il s'est perché sur le bord de sa fenêtre, accroupi comme un oiseau de proie pour les recevoir jusqu'à l'arrivée de la logeuse qui fait décamper les jeunes filles.



Dedans, dehors

Jeanne s'est noyée dans la rivière. Baal prend une décision : « Il faut que je déménage. Mais d'abord, je vais me chercher une femme. Déménager tout seul, c'est triste ».

Redescendu dans *l'arène* il se confronte à Jean, amant de Jeanne, tout en traînant Sophie Barger ; il reste seul avec elle.

Puis il surprend un rôdeur en train de fouiller dans une petite corbeille à papier faite d'un vieux seau de peinture. Il en a sorti une page de presse qu'il étale sur le mur à la lumière de la lune. « Qui a cloué au mur ces cadavres d'arbres ? » invective Baal, avant de le provoquer tel Don Juan et l'Ermite sur la question de la religion.

Tête-à-tête avec Sophie dans une certaine distance physique qui évite toute embrassade. Pourtant une promesse d'amour s'ensuit.

Dans un autre coin du lieu, se déroule la scène du *Cabaret* « *Au nuage dans la nuit* ». Une porte donnant sur l'extérieur du manège figure l'entrée du cabaret. Dehors et dedans sont encore confondus. Les couples du cabaret, marins et femmes, émergent de la porte en dansant. Ambiance chaude, mi-festive, mi-criarde et tendue.

Deuxième tableau

La transition correspond à la sortie de la ville, aux premiers pas dans la nature, à l'auto-stop. Le public suit réellement Baal et Ekart qui, dans la fable, quittent la cité et rejoignent la forêt. Concrètement, le public passe dans la partie en plein air du haras. Là, de vrais arbres côtoient une très grosse vraie fausse souche d'arbre. Le vrai et le faux se confondent comme le dedans et le dehors précédemment. Des voitures arrêtées, capot ouvert comme sur une aire d'autoroute tandis que leurs occupants se reposent par terre sur des plaids.



2^{ème} tableau : extérieur

L'espace est éclairé par les lampadaires de service et les phares de voiture. L'ensemble s'en trouve noyé d'une brume jaune. Baal, dans la pièce, s'adresse à une assemblée de paysans. Ici, un mélange d'hommes ordinaires simplement revêtus de cape de berger et un groupe de français moyens, hommes et femmes, fait société. Tandis qu'Ekart se tient à distance, Baal les interpelle : « C'est bien de vous voir tous ensemble ! » Il les mène en bateau, se jouant de leur crédulité en leur promettant de leur acheter le plus beau taureau à prix d'or. Ils sont prêts à lui apporter les taureaux de onze villages, ce qui promet un incroyable spectacle : « Ils arrivent en trottant, de tous côtés, fantasme-t-il ; c'est un spectacle puissant. Et alors les pauvres gens sont là au milieu et ne savent que faire des taureaux ». Heureusement, un homme de bon sens (le curé dans la représentation) met fin à la supercherie. Cependant Baal persiste malgré tout à vouloir donner à Eckart « un spectacle divin ». C'est alors qu'une des plus belles et surprenantes scènes du spectacle a lieu, dont j'emprunte la description à Bernard Dort : « Dans le crépuscule, sur un chemin de terre, non loin des arbres, s'avance, inopinément et tranquillement, un énorme étalon, indifférent à ce qui se joue, présent par le seul poids de son corps démesuré, parfaitement souverain ».⁵⁹ Cependant, on lui conseille de partir, ce qu'il met à exécution en s'enfuyant dans une voiture poussive.

C'est dans cet espace que suit la scène des bûcherons avec le cadavre. C'est un corps cagoulé qui gît à terre. On suspecte Baal et son goût immodéré pour le schnaps.

⁵⁹ DORT Bernard, « *Baal* ou l'impossible voyage », *Travail théâtral*, XXIV-XXV

Baal et Ekart fuient de nouveau, en faisant du stop, sac de marin sur le dos, tels les routards de l'époque. Ils sont au bord d'un chemin de terre qui longe le manège, derrière une haie ; une voiture passe. Le public les suit.

Troisième tableau

Le public, à la suite des deux voyageurs, arrive dans un nouvel espace intérieur mais qui, à nouveau, figure un extérieur : un quai d'embarquement. Le public et les protagonistes participent réellement à l'embarquement sur un navire, au milieu des sirènes et des contrôles de police, parmi la foule des émigrés que l'on accepte ou que l'on refuse...



3^{ème} tableau : stalles transformées en quai d'embarquement

Ce sont les stalles qui ont été transformées en quai maritime. Le sol de pavé rond est mouillé. Les spectateurs de part et d'autre ont été, soit acheminés sur le pont du navire en partance, soit abandonnés sur le quai, assistant au départ. Baal et Ekart ont retrouvé Sophie enceinte qui leur court après.

Ils se frayent un chemin dans la foule des émigrés, s'embarquent en fraude, désirant plus que tout fuir, partir « se laver dans la rivière ».

Quatrième tableau

Le public et Baal se retrouvent au même endroit qu'au point de départ, mais des palmiers en pot ont remplacé les poubelles du premier tableau. Le faux a remplacé le vrai. Le manège-espace urbain du premier tableau s'est transformé en désert africain de carte postale. Les gens qui sont là en tenues claires et décontractées, chapeau et lunettes de soleil, ont l'air de vacanciers ; ils sont allongés sur le sable, les bouteilles ne sont pas loin.



4^{ème} tableau : paradis artificiel

« L'eau est chaude. Sur le sable on est couché comme des écrevisses », savoure Baal qui pense avoir atteint *l'Ailleurs*. Ekart a revêtu un burnous de *chez lui*. Ce temps de répit a le goût de paradis : « je t'aime dit-il à Ekart [...] Je suis trop bien là couché [...] je n'ai plus envie de femmes », il retrouve même l'inspiration poétique pour un texte *ophélique*. « Des palmiers, cette chaleur, cette lumière qui aveugle, [...] c'est le nouveau monde, Aden, Djibouti, Cayenne, l'Amazonie », précise le programme. « Une seconde de bonheur, pas plus : car Baal a, autant que vous, le sens de l'orientation, malgré son éthylisme ; ce lieu ne vous rappelle-t-il pas quelque chose ? et ces gens, qui ont l'air d'en savoir si long sur Baal, tout fraîchement débarqué du dernier bateau ? ».⁶⁰ Ils sont tous là et attendent Baal au tournant. La petite société provinciale du début est

⁶⁰ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* » programme de *Baal* p.12

là, certains dont Jean ont des tenues dépenaillées, et une serveuse a les traits de Sophie : on boit, pensant aux huit ans qui se sont écoulés.

Baal se laisse prendre à son propre piège : la « blanche colombe » rôde, une routarde plutôt bourgeoise dans le spectacle d'Engel, sac à l'épaule. Baal ressentant le désir monter en lui, éros et thanatos ... seul avec elle, il l'étrangle.

De part et d'autre de l'espace de jeu, on se fait face ; les bourgeoises d'un côté, les *habitants* du *paradis* de l'autre, en réalité des forçats : « Il n'y aurait pas de milieu, pas de communication sociale, rien que des forces séparées par tout l'espace indigeste de cette terre que nul avant Baal, n'avait songé à exploiter ».⁶¹ Baal se meut au milieu, agite ce monde et finalement assassine Ekart dans une étreinte. Le double, l'ami, l'alter ego n'a pas sa place dans la sphère égoïste de Baal, seule son image, ce qu'il représentait lui était indispensable au départ. La place se vide, le corps d'Ekart gît non loin de celui de la « Blanche Colombe ».

Les gendarmes de la scène suivante sont remplacés par les *habitants-forçats* du lieu qui s'interrogent sur cet étrange et inquiétant individu. Le corps de la « Blanche Colombe » est chargé sur une charrette recouverte d'un drap noir. Cependant Baal réapparaît, le nez toujours chaussé de lunettes noires, un panier à la main. Il s'effondre au pied d'un palmier en pot au centre de l'espace de jeu. Un homme s'approche de lui et tente de lui remonter le moral.

Les autres *habitants-forçats*, les pieds liés par de grosses chaînes attendent en buvant de savoir quelle tâche leur incombera. Le paradis s'avère être un véritable enfer. Ils s'en prennent à Baal, lui crachant dessus et le ridiculisant. Dans un ultime sursaut, « dégoulinant de sang, Baal trouve encore le moyen, avant d'expirer de gober et de vomir une douzaine d'œufs crus (ces œufs que selon les bûcherons, il a volés à un de leurs comparses *sur son lit de mort*) et meurt, accroché aux branches d'un palmier en pot ».⁶²

Les forçats continuent à boire tout en commentant ses agissements et sa mort.

Les sous-textes

Le texte est adjoint de *sous-textes* qui lient la discontinuité du récit : des conversations qui accompagnent les actions parallèles. Ainsi, dans la première scène, autour de Baal,

⁶¹ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* », programme de *Baal* p.10

⁶² DORT Bernard, « *Baal ou l'impossible voyage* », *Travail théâtral*, XXIV-XXV

« les gens vont et viennent, vaquent à leur oisiveté, se parlent entre eux, parlent pour Baal, pour nous, et comme lui, nous n’entendons que ce qui nous est utile ». ⁶³ Ces *sous-textes* tenaient plutôt, d’après Bernard Dort, du remplissage de l’espace et contribuaient à créer une atmosphère. Il ne s’agissait pas en effet de rajouter du texte, de réécrire des intermèdes de texte ni de construire un nouveau texte à partir de montage. Ces parties en filigrane ont eu pour vocation de créer les conditions nécessaires à la mise en place de situations. C’est pourquoi, seules certaines bribes de texte étaient vraiment audibles, comme parties d’un tout, de l’espace qui devenait habité par le jeu et par les déplacements des comédiens, comme des fantômes car face à Baal, les autres n’existaient plus que comme des objets, des accessoires du lieu. Ainsi, « le spectacle se déroule sur deux temps distincts, le temps réel du récit et celui tout en bonds des situations racontées », ⁶⁴ explique encore Colette Godard. D’où l’utilisation par l’équipe artistique du terme de *sous-texte* et non pas d’hypertexte qui renverrait à une forme d’excroissance dramatique plus intellectuelle et signifiante que la création plus concrète de situations. Choisir de conserver ces outils de répétition, habituellement évincés par l’équipe, a eu pour conséquence d’actualiser le propos.

La transposition

Il y a transposition en ce que les *habitants* du lieu sont comme les spectateurs en 1976. Leurs vêtements, leurs voitures, les objets qui les entourent, leur comportement, leur démarche sont contemporains à la création. La distance historique prise par André Engel par rapport à Brecht se retrouve dans ce choix qui s’explique par ailleurs par la pièce elle-même. L’intégration de Baal qui vit au départ dans une société urbaine n’est plus possible : il se trouve en rupture de ban et doit s’éloigner. Commence son itinéraire, son dérisoire voyage que les spectateurs ont été amenés à suivre *réellement, physiquement*. Ce voyage concerne tous et chacun. Du fait de la proximité contemporaine, les spectateurs ne se trouvent pas en rupture avec les personnages, les comédiens présents dans l’espace de jeu. Sans parler d’identification, il y a intégration et partage d’une expérience à partir d’une situation vécue. Par l’expérience et la transformation, il y a un voyage véritablement. La transposition à l’époque de la création renvoie à cette expérience théâtrale.

⁶³ GODARD Colette, *Le Monde*, mai 1976

⁶⁴ Idem

Dramaturgie de *Baal*

Brecht écrit *Baal*, sa première pièce, en réponse à une autre, *Le Solitaire*, qu'écrivit Hanns Johst, en s'inspirant de la vie agitée de Grabbe, poète maudit, qui mourut alcoolique dans la misère. En reprenant le même thème de l'artiste maudit méconnu et dépravé, Brecht pourtant ne l'aborde pas sous le même angle. Chez Johst, le drame expressionniste expose la décadence comme le crépuscule du génie ; chez Brecht elle est montrée comme la simple déchéance somme toute méritée. Telle est la lecture de départ de la pièce qui va inspirer André Engel. Remontant à la source du mythe de Baal, André Engel et l'équipe vont s'attacher à montrer la déchéance, comme envers de la souveraineté. Pour eux, Brecht nous dit : « Regarder le beau monstre, comme il vous plaît ! Sa décomposition est à l'image de la vôtre, de la mienne, comme Jean j'ai cru en lui, suivi ses pas, mais maintenant assez de cette canaille ! il faut passer à autre chose ». ⁶⁵ Le mythe de l'artiste maudit est levé : cela mène tout droit à une mort inutile, après une vie inutile. Son voyage, c'est la mort qui se pointe en douce. « L'idole finit toujours par se dévorer elle-même, et quand elle croit avoir couvert les espaces infinis de sa rêverie d'un coup d'aile, elle se retrouve vautrée dans la même terre que naguère, paralysée d'une absurde lassitude que sa violence à vivre n'avait pas prévue ». ⁶⁶

Pourtant, *Baal* n'est pas une pièce moralisante. Lorsque au début de la pièce, Le Docteur Pillier met en garde la société bourgeoise, contre Baal, en ces termes : « Verlaine ! Verlaine ! Physiognomiquement, déjà. N'oubliez pas notre Lombroso ». ⁶⁷ Brecht, en citant Lombroso, nous met lui-même en garde contre les classifications qui font le lit des pensées extrémistes totalitaires. Il établit un constat et pose une question qui nous renvoie à nous-mêmes tout en interrogeant le statut d'artiste. C'est ainsi que l'équipe artistique s'est emparée du texte : « entre la bourgeoisie qu'on voue aux poubelles de l'histoire et le prolétariat qu'on salue chaque matin d'une prière ou d'un poing levé, nous autres intellectuels, nous nous la coulons douce, *la vie d'artiste*. Voilà de quoi nous parle aujourd'hui *Baal* : de cette part de nous infatigablement rebelle et despotique, du caprice érigé aveuglément en loi, indifférent aux professions de foi et aux prises de parti. Osons au moins regarder en face la violence de Baal, notre luxe [...] Ceci n'est pas un spectacle édifiant : nous ne

⁶⁵ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* », programme de *Baal* p.11

⁶⁶ Idem

⁶⁷ BRECHT Bertolt, *Baal*, L'Arche Editeur, Paris, 2004, p. 15

dénonçons pas Baal ni de la droite ni de la gauche. Nous avons préféré le montrer et nous démasquer nous-mêmes, c'est plus honnête». ⁶⁸ Bernard Dort, qui par ailleurs reconnaît les qualités indéniables de ce premier spectacle d'Engel, se montre très critique en ce qui concerne l'intentionnalité du propos et sa réalisation : « Le voyage de Baal, loin de nous révéler, comme le programme nous l'annonce, le caractère dérisoire de notre mythologie de l'ailleurs (et de celle de l'artiste selon le XIXe siècle qui lui est liée), se charge de toute une idéologie chrétienne qui n'est certes pas étrange au jeune Brecht [...] mais contre laquelle, précisément, Baal s'inscrit ». D'après lui, le spectacle et le jeu de Gérard Desarthe rétablissent, en fin de compte, cette souveraineté. Il voit dans l'itinéraire de Baal et dans sa souffrance un appel à la pitié qui est en contradiction avec la dénonciation déclarée. Entre la fascination répulsive et la pitié attractive, force est de reconnaître un écart souvent ténu.

La mise en espace

« Baal, c'est comme une marge installée au centre, et qui n'arrête pas de se mouvoir ». ⁶⁹ Baal, tel que l'équipe artistique l'a voulu règne sur ce *no man's land*, cette terre du milieu qui devient l'empire de ses désirs, de ses jouissances, de ses haines. « Il tisse son chiendent dans les trous de ce qu'on nomme plaisamment, le tissu social : cela suffit pour que le monde entier tourne, fasciné autour de lui, et accepte sa loi ». ⁷⁰ Les photos de la représentation rendent bien compte de cela : la terre battue du sol, l'espace polyvalent du premier tableau qui se mue avec les déplacements de Baal, comme s'il les révélait, et pas seulement au public. Galvanisant les uns et les autres, Baal, objet de haine autant que d'amour, attire. Dans le premier tableau, on le suit, là où il va le monde va. « Les uns, qui ne savent pas faire des phrases, parce que Baal joue avec les mots comme avec des couteaux, les lancent loin dans l'air sans souci de leur point de chute ; d'autres encore, qui veulent être prises avec une violence que leurs maris ont oubliée, parce que Baal ne sait que prendre avec violence, jusqu'à étouffer ». L'étrangeté de ce « clochard céleste » attire plus que de raison. Dans ce premier tableau, les groupes se forment et se défont autour de Baal qui les manipule à sa guise. Les photos du spectacle rendent compte de cette intention que la mise en scène, le jeu, l'occupation de l'espace et le lieu révèlent.

⁶⁸ PAUTRAT Bernard, « *No man's land et autres lieux* », programme de *Baal* p. 14

⁶⁹ Idem p. 10

⁷⁰ Revue Théâtre/public n°10



Scènes de groupe (tableaux 1 à 3)

Dans le même espace transformé en Afrique de carte postale, au quatrième tableau, le monde a basculé. L'ailleurs trouvé, promesse de paradis, n'est qu'une illusion. Baal est et reste « cet étranger de l'intérieur, obéissant à soi seul, ne se reconnaissant en personne : le déclassé, l'asocial ». L'occupation de l'espace par les groupes sociaux qui ne se mêlent pas, laissant Baal seul au milieu en est révélateur. Les postures des êtres indifférents ou distants : les forçats qui mènent leur vie en buvant dans leur coin, les femmes qui se serrent dans leur châle, frileuses et non plus quemandeuses de la violence de son corps, ces êtres, révèlent dans l'espace le leurre : Baal trompe le monde en se trompant lui-même, « Baal, chiendent de l'urbanité bourgeoise, à la fois immobile et envahissant ».⁷¹



4^{ème} tableau : séparation des groupes

⁷¹ Revue Théâtre/public n°10

Les points de vue

Le public est impliqué également par une supercherie qui le fait passer d'un point de vue à un autre et qui éclaire certains choix dramaturgiques. Dans la première partie, « Baal est dans une ville. On montre là une certaine réalité sur laquelle on n'a pas voulu prendre un regard immédiat », explique André Engel. Choix qui laisse au spectateur la perception de ce qui est montré en point de vue externe, ce qui donne « de la force au regard critique que Baal lui-même est amené à porter sur cette réalité là. Son envie d'*ailleurs* provient également de ce regard ». ⁷² A la fin du spectacle, alors que Baal se retrouve dans le même lieu, le point de vue est celui des autres, de ceux qui n'ont pas bougé, les gens qui entourent Baal. Mais leur regard a changé, une lucidité leur révèle le vrai Baal. C'est ce que raconte la transformation du lieu qui a des airs de faux baignon : il ne saurait y avoir de Paradis pour Baal, celui-ci ne peut être que factice. Le spectateur voit ce même lieu du point de vue des autres cette fois, donc différemment. Entre temps, il a pu faire l'expérience de son propre regard en participant à l'embarquement dans la troisième partie. Le spectateur impliqué dans la situation voit l'action de l'intérieur, c'est son propre point de vue qui est mis en jeu dans cette fuite qu'il partage avec Baal. Le rapport jeu-public change sans cesse, maintenant le spectateur dans un déséquilibre qui l'amène à chercher sa place dans ces situations toujours nouvelles. L'itinéraire de Baal, c'est aussi ce voyage à travers des points de vue différents d'un bout à l'autre du spectacle, cette recherche de statut pour le spectateur.

Le jeu

En outre, l'intention déclarée d'André Engel et de l'équipe consiste à faire de *Baal* une espèce « d'auto-dénonciation » de ce qu'ils considèrent être eux-mêmes, ce que Bernard Pautrat appelle la *lumpen-intelligentsia* (esprits éclairés) qui vit d'illusions. Ainsi, la proximité due à la transposition concerne également les comédiens. Cependant la consigne qui leur est donnée est de garder une forme de jeu qui s'apparente à la mise en situation: « Nous leur avons demandé de ne jamais nous *raconter* une histoire, mais de se contenter d'entretenir des rapports entre eux, d'aller jusqu'au bout de ces rapports, sans essayer de *montrer*. Ce que nous demandions aux comédiens, c'était plus leur présence que leur savoir faire ». ⁷³ Pour Bernard Dort, cette question de la distanciation

⁷² ENGEL André, in *Travail théâtral XXIV-XXV*, « *Itinéraire de Baal* » entretien avec André Engel et Bernard Pautrat mené par Christine Fouché

⁷³ Idem

qui apparaît derrière cette intention quoi qu'en dise l'équipe artistique est un point délicat de la représentation qui ne semble pas l'assumer suffisamment selon ses dires : « Ce décalage entre des gestes et un langage, cette présence des comédiens derrière leurs personnages, avec Brecht, ici, devient réducteur. La distanciation, s'il en est besoin pour Baal, ne saurait jouer en deçà du texte, mais au-delà ».⁷⁴ Cet aspect théorique concernant le jeu des comédiens ne semble pas avoir nui à la qualité du spectacle qui fut remarquable par ses choix et intentions esthétiques et dramaturgiques.

Pour André Engel, il s'agit de choix totalement assumés. L'impression volontairement donnée est que le jeu construit le texte et non l'inverse parce que le texte est utilisé, de façon opératoire, précise-t-il. « Dans Baal, il y a deux sortes d'écriture : le dialogue *naturel*, peu théâtral et le lyrisme. Dans un premier temps, il fallait ramener le lyrisme au dialogue ; dans un deuxième temps, trouver des mots clés, des mots thèmes. En outre, on a toujours cherché à tricher avec le texte, c'est-à-dire que le jeu des comédiens a davantage été produit par la puissance des situations que par le texte. Ce qui fait que texte et jeu sont équivalents : expression de situations ».⁷⁵

Filiations

Ce n'était pas la première aventure de cette équipe à Strasbourg, déjà connue pour son travail inattendu sur *Germinal*, sous la direction de Jean-Pierre Vincent au T.N.S. et, à Paris, pour le *Faust Salpêtrière* de Klaus Michael Grüber, mise en scène à laquelle André Engel avait collaboré. Au sein de cette jeune équipe chacun, tout en ayant sa propre sensibilité, expérimentait de nouvelles formes de théâtre que la critique et les spectateurs ont découvertes avec étonnement et enthousiasme. Cependant, au-delà des formes, une analyse politique sous-tendait tout cela. Sans entrer ici dans une étude détaillée, disons simplement que l'influence de l'*Internationale Situationniste* était présente dans cette interrogation de la représentation.⁷⁶ Ainsi, sortir le théâtre des théâtres était en quelque sorte un acte situationniste pour aller contre ce que Debord appelait le perfectionnement du spectacle intégré, c'est-à-dire, le stade ultime de la société du spectacle. « Tous les comédiens et dramaturges du T.N.S. réfléchissaient bien sûr à cette problématique, mais plus que tout autre, André Engel, qui avait travaillé avec

⁷⁴ DORT Bernard, « Baal ou l'impossible voyage », *Travail théâtral*, XXIV-XXV

⁷⁵ ENGEL André, in *Travail théâtral* XXIV-XXV, « Itinéraire de Baal » entretien avec André Engel et Bernard Pautrat mené par Christine Fouché

⁷⁶ Voir 2^{ème} partie « Engel et l'Internationale Situationniste » p 502

Grüber sur *Faust Salpêtrière*, se sentait concerné », ⁷⁷ se souvient Jean-Pierre Vincent. Cette pensée revendiquée par l'ensemble avait été mise à l'œuvre selon la sensibilité de chacun. Ainsi, *Germinal*, sans sortir du lieu, sortait de la convention théâtrale dans ce que le matériau (un roman) et les méthodes de travail collectives, (écritures, improvisation, travail sur des situations plutôt qu'à partir du texte), aboutissaient à un théâtre expérimental et non plus traditionnel. Klaus Michaël Gruber, parce qu'il travaillait dans le même domaine de recherche dramatique que l'équipe du T.N.S., avait été invité par Jean-Pierre Vincent à créer une mise en scène. Il choisit ses collaborateurs et comédiens parmi les habitués du T.N.S. C'est ainsi qu'André Engel fut associé à la mise en scène, Bernard Pautrat à la dramaturgie, Gilles Aillaud et Edouardo Arroyo à la scénographie de ce qui fut le premier spectacle en France de Grüber : *Faust Salpêtrière*, d'après Goethe, dont les représentations avaient lieu dans la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière.

Cette expérience, si elle fut déterminante pour André Engel qui a pu assister Grüber dans l'élaboration de ce spectacle hors du commun, ne saurait expliquer à elle seule l'orientation prise radicalement par André Engel dès sa première mise en scène. On a souvent, à l'époque, voulu réduire sa démarche à un simple mimétisme qu'il récusait violemment. On peut pour cela se reporter aux propos rétrospective de Colette Godard :

« Il est fasciné par Grüber depuis qu'il a été son dramaturge dans *Faust*. Il devient hystérique dès qu'on laisse penser qu'on peut penser qu'il pense à Grüber. Mais comment ne pas y penser quand on se trouve à Strasbourg dans une ancienne mairie déguisée en hôtel tandis qu'à Berlin Grüber promène ses spectateurs dans la poussière d'un palace fermé depuis la guerre. Quand on apprend qu'Engel songe à monter les différents épisodes de *La Divine Comédie* dans différentes villes, alors que Grüber songeait à présenter une suite de tragédies dans différents théâtres grecs de Sicile ». ⁷⁸

L'influence que les uns et les autres exerçaient entre eux était une réalité liée à l'émulation de ce véritable laboratoire de recherche collective sur la représentation qu'était le T.N.S. Ils étaient loin de l'esprit de compétition qu'on a voulu y voir dans certains milieux critiques et loin de crises personnelles liées au besoin de reconnaissance. Certes, ces procès d'intention irritaient peut-être un peu trop les

⁷⁷ VINCENT Jean-Pierre, « Un chemin de connaissance », in *Klaus Michaël Grüber...il faut qu'il y ait le théâtre passe à travers les larmes...*, ouvrage collectif, Edition du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres – Festival d'Automne, Paris 1993, p.164

⁷⁸ GODARD Colette : *Le théâtre depuis 1968*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1980, p. 193-194

sensibilités à fleur de peau de ces jeunes créateurs. La collaboration au travail de Klaus Michael Grüber a influencé André Engel qui était en recherche sur la possibilité de changer le rapport entre le spectacle et les spectateurs dans la représentation. Dans une interview en 1976, il précise que le désir de monter *Baal* hors les murs était un projet antérieur à la collaboration au *Faust* de Grüber, l'interrogation sur le lieu de représentation étant déjà posée dans une réflexion d'influence situationniste et répondait au désir de briser les cadres.⁷⁹

Ce qui importe dans cette filiation est la continuité de la recherche à la fois dans la permanence et la singularité. Jean-Pierre Vincent évoque Grüber en ces termes qui semblent bien résumer l'effet qu'a eu son passage au T.N.S : « Par goût du paradoxe, je tiens à commencer en disant que Grüber est un saint. Cette idée m'est venue en le côtoyant. Grüber est un homme qui passe sur la route et que l'on suit. Je ne connais pas de meilleure définition du rapport personnel que l'on peut avoir avec lui [...] On pourrait n'avoir pour seul but que de copier le saint, mais il se trouve qu'on a sa fierté, ses capacités et ses incapacités ; et il y a sûrement incapacité à suivre un saint. De plus, les routes sont dissemblables. On peut se différencier de Grüber en prenant des choses qu'il apporte, mais au fond, on aimerait parfois arriver à faire purement et simplement comme lui ». ⁸⁰ Saines paroles qui apaisent les vaines polémiques !

Clarté et simplicité

A la création de *Baal*, les critiques parisiens ont accouru à Strasbourg, déjà vivement intéressés par ce qui s'y passait depuis une poignée d'années. Les éloges ont été au rendez-vous et à la hauteur de l'importance du travail effectué. La distribution nombreuse et de qualité, un mois de représentation, un lieu étonnant : tous les ingrédients ont contribué à satisfaire la critique. Colette Godard pour *Le Monde* affirme que « la fable mise à jour par André Engel et Bernard Pautrat dans une union parfaite de la mise en scène et de la scénographie de Nicolo Rieti est d'une simplicité impitoyable. Elle éclaire toutes les significations de cette pièce confuse ». ⁸¹ Appréciation élogieuse qui souligne dès ce premier spectacle la clarté du propos et la cohérence des formes qui resteront le point fort des mises en scènes d'André Engel. Qualités récompensées par le

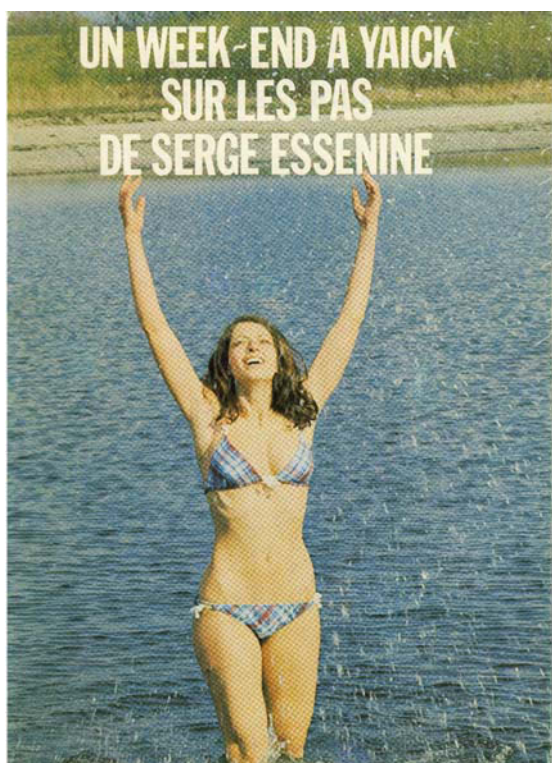
⁷⁹ Voir « Klaus Michael Grüber, la rencontre » p. 535

⁸⁰ VINCENT Jean-Pierre, « Un chemin de connaissance », in *Klaus Michael Grüber...il faut qu'il y ait le théâtre passe à travers les larmes...*, ouvrage collectif, Edition du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres – Festival d'Automne, Paris 1993, p.164

⁸¹ GODARD Colette, *Brecht à Strasbourg*, Le Monde, 1976

prix du *Meilleur Spectacle Présenté en Province*, décerné par le Syndicat de la Critique Dramatique et Musicale pour *Baal* en 1976. Un début prometteur qui sera suivi par d'autres spectacles hors les murs à Strasbourg : *Un Week-end à Yaïck et Kafka*, *Théâtre complet*, deux spectacles tout aussi radicaux dans leur capacité à remettre en question la représentation.

Un Week-end à Yaïck 1977



Couverture du programme : « Un voyage à Yaïck »

Sur les pas de Serge Essénine

Un week-end à Yaïck,⁸² comme son titre ne l'indique pas, est un spectacle conçu à partir du texte *Pougatchev* de Serge Essénine. Deuxième spectacle d'André Engel en collaboration étroite avec Bernard Pautrat pour la dramaturgie et Nicky Rieti pour les décors, *Un Week-End à Yaïck* décline et radicalise ce qui s'amorçait dans la recherche sur la représentation et le rapport au spectateur dans *Baal*. Son propos et sa forme dérangement ont suscité d'assez vives polémiques aussi bien dans les milieux politiques que ceux de la critique et auprès des spectateurs. Polémiques qui ont eu pour effet de conforter l'équipe dans la direction de travail et d'engagement qu'elle s'était donnée. En 1977, féru de lecture des brochures de l'Internationale Situationniste, convaincu des erreurs obstinées du P.C.F. à vouloir ignorer les aberrations propagandistes perpétuées en U.R.S.S., habité par la nécessité de transformer la relation spectateur-spectacle,

⁸² Spectacle joué dans des entrepôts rue de Somme en mai 1977 (voir générique en annexe p. 587)

André Engel à travers ce spectacle s'attache à dénoncer le mensonge politique et social de nos sociétés occidentales, « sociétés du spectacle ».

Pougatchev

Le poème *Pougatchev*⁸³ écrit en 1921, point de départ du spectacle, raconte la révolte paysanne et ouvrière levée par le cosaque Emelian Pougatchev contre l'impérialisme tsariste en 1773. Historiquement, Pougatchev, paysan *quasi* illettré se faisant passer pour le Tsar Pierre III (mari de Catherine II) qui aurait miraculeusement survécu à son assassinat, interpelle le monde paysan et l'incite à la révolte. Des milliers de paysans le suivent et forment une armée qui marche sur Moscou. Véritable force menaçant dangereusement le pouvoir, le mouvement prend fin suite à la trahison des partisans, l'arrestation et l'exécution de Pougatchev.

Pougatchev d'Essénine est un texte lyrique bref composé de huit séquences sous forme dialoguée. Il s'attache à montrer l'émergence du mouvement (tableaux I et II), les convictions et états d'âme du héros (III), Pougatchev s'autoproclamant Pierre III (IV), le témoignage enflammé d'un forçat (V), la constitution d'une armée (VI), le doute des partisans et leur retournement contre Pougatchev (VII), l'assassinat de Pougatchev (VIII).

Ainsi, le poème débute à Yaïck et se termine après la lutte, par la mort du héros trahi, selon un découpage comme suit :

Premier tableau : *Apparition de Pougatchev dans la ville de Yaïck*

« Yaïck, Yaïck, tu m'as appelé
Par les gémissements de ton peuple opprimé »
« Déjà la révolte hisse ses voiles.
Nous attendons celui qui jettera la première pierre. »

Deuxième tableau : *La fuite des Kalmouks*

« Je te salue révolte impitoyable.
Ce que les lèvres, avec des mots peuvent exprimer,
Que les pistolets le racontent avec leurs balles ! »

Troisième tableau : *Par une nuit d'automne*

⁸³ Texte français : Marie Milawsky et Franz Hellens

« Je peux, pendant un jour entier
Sans faire une verste,
Ecouter la course du vent
Et le pas de chaque existence.
Parce que dans ma poitrine, comme dans une tanière,
Une âme chaude, comme une bête se tourne. »

Quatrième tableau : *Un événement à Taloff*

« Ecoutez, depuis aujourd'hui
Je suis l'empereur Pierre »

Cinquième tableau : *Le forçat de l'Oural*

« Menez-moi vers lui,
Je veux voir cet homme. »

Sixième tableau : *Dans le camp de Zaroubine*

« Tous nous sommes prêts au combat »

Septième tableau : *Le vent agite les blés*

« Je veux vivre, vivre, vivre,
Jusqu'à la peur, jusqu'au mal. »
« Je vais vous proposer
De ligoter dès l'aube Emilien
Pour le livrer au gouvernement
Qui nous menace de mort. »

Huitième tableau : *La fin de Pougatchev*

« Nous ne sommes plus tes serviteurs »
« Trahison
L'heure est-elle venue ? »

« **Notre Pougatchev** »

Ce poème lyrique qui fait une large place à l'expression des états d'âme plus qu'aux actions se présente comme un texte dramatique à bien des égards. Par sa forme dialoguée qui le rapproche de prime abord du poème dramatique, mais surtout par sa composante tragique qui lui donne sa puissance. Pougatchev, s'autoproclamant Pierre

de Russie, sauveur du peuple, s'octroie dans un geste relevant de l'hybris, un rôle qui le dépasse mais qui, après avoir galvanisé les foules se retourne contre lui, le désillusionnant. La dimension dramatique du poème peut expliquer l'intérêt qui lui a été porté. Cependant, André Engel et l'équipe de création y ont retrouvé des thèmes déjà explorés dans *Baal* et qui constituent une ligne dramatique identifiable et caractéristique des mises en scène d'André Engel. Ces thèmes sont ceux du voyou et des minorités, de la révolte et de l'insurrection, de l'étranger, du voyage et de la fuite, de l'engagement ou engouement et de la trahison, de l'action et de la folie, de la vie et de la mort que l'exploration du texte avec les comédiens lors du travail préparatoire à Djerba a permis de mettre en lumière. Ces thèmes, ainsi que des situations ou des personnages ont été isolés du texte afin de les en extraire et de les transcrire sous une autre forme dans le contexte créé de toute pièce : la ville de Yaïck. Ce qui constitue ce que l'équipe appelle « notre Pougatchev » dans une appropriation totalement réfléchie.

« Essénine exhument Pougatchev et nous-mêmes exhument Essénine »

En 1977, Essénine n'est pas connu en France, peu de ses textes sont édités en langue française. Poète russe né en 1895, il met « officiellement »⁸⁴ fin à ses jours à Leningrad en 1925. Suicide déguisé d'un poète maudit, l'affaire est étouffée, comme bien des disparitions d'artistes et intellectuels sous le régime Staliniens. En 1977, la version du suicide est aveuglément acceptée, et l'équipe artistique d'André Engel la cautionne, comme le prouve la biographie d'Essénine donnée dans la plaquette du spectacle. On peut y lire : « Nuit du 27 au 28 décembre 1925, Essénine s'ouvre les veines, puis se pend à une conduite du chauffage central ».⁸⁵ Cet élément biographique et la méconnaissance de son œuvre en France est en soi déjà une raison suffisante : « choisir Essénine, c'est, exemplairement, choisir un inconnu » écrit Bernard Pautrat en début de plaquette du programme du spectacle. Essénine, époux d'Isadora Duncan, voyageur bohème traversant entre deux saouleries les milieux artistes de New York à Londres, en passant par Paris, Venise, Bruxelles ou Berlin, le personnage, mi voyou, mi poète, n'est pas sans rappeler les débauches d'un certain Baal, poète maudit de la première mise en scène d'Engel.

⁸⁴ C'est du moins la version officiellement donnée de sa mort par le régime stalinien et qui circule encore en 1977. Tout concourt à le laisser croire par une mise en scène de sa mort accompagnée d'un soi disant dernier poème écrit avec son sang. C'était en réalité une pratique assez courante dont s'est emparé le pouvoir stalinien pour donner une dimension romantique à un acte désespéré d'artiste et camoufler un assassinat politique.

⁸⁵ Programme du spectacle, p. 28

C'est en premier lieu le lien qui unit le poète Essénine et Pougatchev dans la lutte politique qui attire l'équipe de création. Le destin du personnage Pougatchev, associé à celui de l'auteur Serge Essénine, permet de dépasser la fable pour ouvrir des perspectives plus intéressantes et politiques pour l'équipe de création. Frères de révolte, brisés tous deux dans l'élan de leur vie, ils témoignent des changements de modes de vie qu'entraîne toute révolution et qui effraient. C'est aussi, à travers ces deux vies qu'un siècle et demi sépare, la répétition historique d'un destin similaire, dans des formes différentes. En tant que références historiques, les deux figures sont tout simplement exemplaires. Pourtant considérer Pougatchev et Essénine comme références historiques soulève une question essentielle qui met en avant la distance qui sépare de tels événements : pourquoi un individu, à un moment de l'histoire, s'intéresse à un autre moment de l'histoire à travers la figure d'un personnage ? Telle est la question posée par l'équipe en recherche.

Bernard Pautrat émet l'hypothèse de cette proximité en évoquant la reconnaissance d'un bégaiement de l'Histoire : il s'agit pour Essénine d'une « transposition de la situation présente (le pouvoir des Soviets, la centralisation au profit du prolétariat urbain) à la situation passée telle qu'il l'imagine (le despotisme de la tzarine, la résistance populaire) ». ⁸⁶

Mais cette réponse assez évidente se complexifie : l'équipe de création à son tour va entrer dans le processus en s'intéressant à Essénine qui s'intéresse à Pougatchev : « Essenine exhument Pougatchev et nous mêmes exhument Essénine ». La question devient alors celle des enjeux d'une telle mise en abyme. Pourquoi et comment s'intéresser à ces figures ? En réalité, au-delà du redoublement de la référence historique, la question fondamentale porte sur le rapport même qui relie ces époques, ces figures et l'enjeu de la dénonciation.

Avant d'entrer plus avant dans la clarification de ces données et les problématiques qui structurent le spectacle *Un week-End à Yaïck*, il convient de présenter concrètement ce dernier dans sa forme et son déroulement. De là découleront les enjeux dramaturgiques.

⁸⁶ Programme du spectacle, p. 8

De Djerba à Yaïck

In situ

Un des intérêts de cette création réside dans son processus qui débuta par un séjour à Djerba. L'équipe avait choisi de s'isoler dans un huis clos propice au travail de recherche et d'expérimentation. Le choix de l'île de Djerba en Tunisie ne relevait pas à l'époque d'une folie ou d'un caprice, mais était en réalité moins coûteux que de mobiliser un lieu et de loger autant de comédiens à Strasbourg (une vingtaine).⁸⁷ Pourquoi Djerba ? Parce qu'Evelyne Didi en est originaire et qu'André Engel venait d'y passer quelques jours. L'équipe partit donc trois semaines à Djerba.

Munie d'une simple caméra, l'enjeu étant de travailler des improvisations à partir des situations du texte d'Essénine et d'en conserver la trace grâce à la captation, l'équipe se mit au travail. André Engel, ayant pris des notes a pu, *a posteriori*, dresser un descriptif, une analyse et un bilan du travail.⁸⁸ Il en ressort que le texte d'Essénine « beau » mais « monolithique » à la lecture, comportait, au-delà de la « barrière poétique » une fable ou une histoire construite autour de « gestes » isolables sur lesquels le travail s'appuya. Des « gestes » correspondant à des thèmes auxquels le collectif fut sensible : « les fugitifs, le problème politico-humain du nomadisme et du sédentarisme, la substitution d'identité, le passage d'activité de guerre à une activité de paix etc...etc... ».

Le travail des comédiens fit apparaître d'autres aspects du texte, dont un affaiblissement lorsqu'il était « interprété » ou encore lorsqu'on tendait à vouloir « l'illustrer » par des images ou des actions. Il semblait également « qu'un parti pris purement narratif » ne fonctionnait pas non plus, parce que la fable, « au lieu de se renforcer », tendait à « perdre de son importance parce que tenue à distance ». En revanche, en éloignant le caractère poétique, le texte gagnait « en clarté et en simplicité : les mots ont été prononcés sans que l'on cherche à leur conférer une quelconque efficacité : en bref, le texte n'a pas été traité, il a été *dit*. [...] Sans l'audience, le texte pouvait simplement être *dit* et non plus adressé ». Ces premiers constats et analyses d'André Engel permettent de cerner les contours d'une démarche originale qui tend à concevoir le texte comme matériau de travail plus que comme constituant en soi de la représentation ; ainsi qu'un mode de travail sur l'instant, le saisissement immédiat des situations et des lieux par les

⁸⁷ Voir générique du spectacle en annexe p.587

⁸⁸ Voir document en annexe p. 701

comédiens. Ce qui s'en dégage est l'appropriation de situations par un mode de travail d'acteur mis en situation.

Le travail à Djerba, dans un cadre naturel « très peu humanisé » et sur une durée donnée (trois semaines), a fait ressortir d'autres enjeux. D'abord, ce qui était donné à voir n'était pas ce qui était donné à entendre. Les images de « la nature vécue » en contradiction avec celles de la « nature parlée » introduisaient « une dimension tragique » et par cette contradiction, le texte s'avouait comme texte, « sans qu'il soit besoin de le souligner par l'interprétation ». C'est-à-dire que ce qui était vu, « tout en n'étant pas totalement étranger » à ce qui était dit, appartenait « à un autre ordre géographique que celui que l'on espérait ».

Il en ressort que le rapport entre ce qui est dit et ce qui est montré est intéressant en soi par le décalage qu'il crée et désavoue l'attente de celui qui voit et entend.

« Loin du théâtre », la confrontation à l'immensité, à l'espace peu peuplé, fut révélatrice de « la façon de faire fonctionner un espace ». Les lieux « préexistants et donc *indifférents* à notre projet, le 'décor' échappait lui aussi aux conventions théâtrales », sans « intention particulière ». En outre, le fait que cet espace soit de « la nature vraie », rendait « caduque l'utilisation de métaphores si nécessaires au théâtre ».

« Loin du théâtre », l'improvisation perdait « son statut théâtral qui est celui de période préparatoire, pour devenir une fin en soi ». Il en découle que le travail porta sur « l'immédiat, sur l'éphémère et jamais sur le durable et le reproductible » dans une durée proche de la durée vraie.

Loin du théâtre, la représentation mise à mal s'en trouve renouvelée dans ses formes et son essence même : « nous avons le sentiment que ce mensonge, cette dramatisation, cette théâtralisation du vécu pourrait ne pas se faire, et que nous pouvons faire croire à cette histoire sans la part de théâtre nécessaire à son récit ».

Le film

Le film tourné par Raymond Burger « témoigne de trouvailles étonnantes, autant sur le plan du jeu que de celui de l'image » affirme André Gunthert. Parce que, comme le constate André Engel, « l'improvisation sur le moment avait ceci de positif qu'elle allégeait considérablement tout l'aspect technique du tournage proprement dit, ne s'intéressant au 'comment filmer' que le minimum de temps. En ce sens nous n'avons donc pas cherché à faire un film ». La captation ne devant servir que d'appui au travail,

les séquences étaient tournées sur le vif des improvisations. Mais en réalité, c'est bien un film qu'ils ont tourné sur le texte d'Essénine, en direct, en réinventant le cinéma, ne le connaissant pas. Le résultat n'était pas le brouillon de la pièce, ni un chantier, comme ce qui se pratique assez couramment maintenant.

Ça a donné un film assez étonnant aux dires d'André Engel et abouti au point que la nécessité de monter le poème ne se faisait plus sentir. Or, si le spectacle *Un week-end à Yaïck* ne correspondait plus au poème, il en avait gardé, grâce à l'expérience vécue à Djerba, les situations concomitantes que des plans inattendus du film ont fait surgir. Par exemple un travelling filmé à plat ventre depuis le sol d'une camionnette a révélé le thème de la fuite. Pourtant on constate qu'on a bien tourné un film sur l'exode du fugitif Pougatchev:

*« On conserve le film comme un film (de fait, on en tournera un second aux domaines du Lansberg à Niedernai : c'est celui qui sera projeté sur les écrans de Yaïck) et on transforme le poème d'Essénine en commémoration officielle par la télévision d'Etat de la révolte de Pougatchev ».*⁸⁹

Le film intégré comme tel à la situation recrée à Yaïck, manifeste à la fois une rupture d'échelle par une mise en abyme du texte d'Essénine, et en même temps une rupture dramaturgique (on passe du jeu en direct au jeu filmé et projeté sur écran), et cette rupture met l'accent sur la question de la représentation. De fait, le passage de ce film à la pièce par la rupture est intéressant dans le processus de création. La distance parcourue et appréhendée entre Pougatchev et Essénine d'une part ; Djerba et Strasbourg, d'autre part ; les situations proposées dans le poème et leur appropriation par les comédiens ; ces écarts mesurés ont conduit l'équipe à recréer et retrouver Yaïck, ville mythique, berceau de toute cette aventure. La question fondamentale sur la représentation a pris son sens dans cette expérience, question obsédante pour André Engel : comment représenter la représentation ? Comment amener le spectateur à mesurer la supercherie à laquelle la société nous convie, et pas seulement au théâtre ? Cette expérience dont André Engel a su immédiatement tirer les enseignements s'est avérée capitale dans son parcours de metteur en scène, pour son esthétique et sa conception du théâtre.

⁸⁹ GUNTHERT André, *Le voyage du T.N.S.*, Editions Solin, Paris, 1983, p. 25

Voyage à Yaïck

Ce spectacle, déroutant par sa forme et son contenu, qui a marqué les esprits et engendré des polémiques tout autant politiques qu'esthétiques, concrètement de quoi s'agit-il ?



TRES IMPORTANT VERY IMPORTANT

HEURES LIMITE D'ENREGISTREMENT LAST LIMIT FOR REGISTRATION

A 20 h 15 minutes précises vous devez avoir été enregistrés. Passé ce délai, la compagnie TNS (Travel National Service) se réserve le droit de disposer des places de voyageurs qui ne se seraient pas présentés. At exactly 20 h 15 passengers must have completed registration formalities. After this limit, the TNS (Travel National Service) reserves the right to dispose of passengers' seats which have not been claimed.

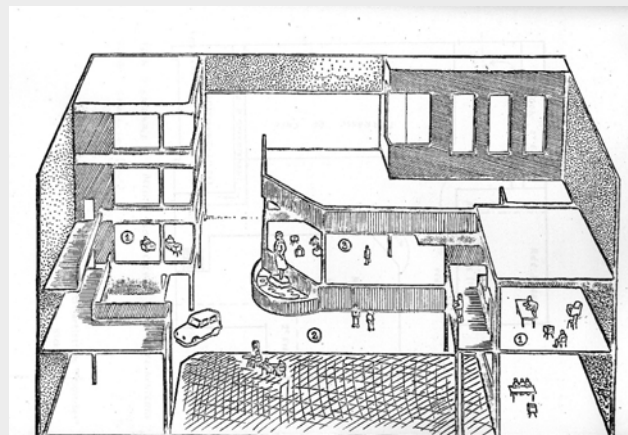
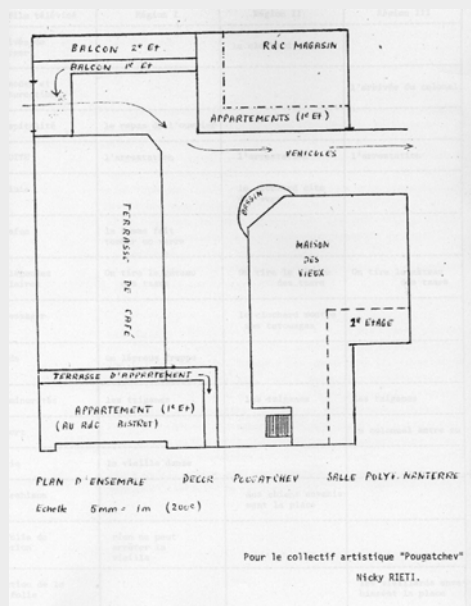
AUCUNE DEROGATION D'HORAIRE NE SERA FAITE. UNDER NO CIRCUMSTANCES WILL IT BE POSSIBLE TO CHANGE THE TIME SCHEDULE

Emis par TNS (TRAVEL NATIONAL SERVICE)		BILLET DE PASSAGE ET BULLETTIN DE BAGAGES		DESTINATION/REGION		416 23 828	
SOUIS AUX CONDITIONS DE TRANSPORT FIGURANT DANS CE BILLET							
NOM DU PASSAGER		HEURE		ADT. I		17	
NON VALABLE AVANT LE		EMIS A L'ORIGINE PAR		ADT. C		12	
NON VALABLE APRES LE				PL. TAR.		25	
VALABLE POUR TRANSPORT ENTRE ESCALES ENGAGÉES		PDS (TRANSPORT)		ADH.		16	
		KS		ETU.		18	
				TAR. KSD		8	
				MINI AB.		8	
				MODE DE PAIEMENT			
BAG. ENREGIS. NON ENREGIS.		NB		CNU COMPAGNIE		FORME N° DE SERIE CK	
→		PDS		1		279 241823828 5	

Billet de spectacle sous forme de billet d'avion de la Travel National Service

D'abord, c'est le deuxième spectacle d'André Engel qui récidiva en amenant les spectateurs du T.N.S. hors des murs. Mais cette fois, le procédé est plus élaboré. La sortie du théâtre est en soi un véritable simulacre de voyage organisé. Les spectateurs sont munis d'un billet de voyage de la compagnie *Travel National Service* (T.N.S) et embarqués dans des cars de tourisme climatisés. A bord de chacun d'eux une hôtesse commente avec un accent russe la traversée de la ville qui devient alors les abords de Yaïck, ville industrielle et portuaire d'U.R.S.S. Puis, les cars entrent dans les anciens

entrepôts rue de Somme où ils déposent les spectateurs. Nicky Rieti par un travail gigantesque y a recréé de toutes pièces un quartier.



Plans et dessins de Nicky Rieti



Photos des étapes de construction des décors dans les entrepôts rue de Somme

Imitation du réel, fiction du décor

Pour Nicky Rieti, ce défi de reconstituer le quartier d'une ville, pose la question du rapport délicat entre l'imitation du réel et la fiction du décor :

« Comment faire « une ville » pour un spectacle tout en voulant éviter, à l'occasion de ce spectacle, d'une part le langage métaphorique ou l'équivalence artistique (procédés utilisés surtout pour un décor de scène à l'italienne), d'autre part l'intervention dans un quartier de ville réelle (procédé de détournement ou de décalage qui, théoriquement au moins, est très proche de celui que nous avons utilisé pour les décors de Baal aux Haras de Strasbourg) mais sans, pour autant être d'une naïveté imbécile ou douteuse. Il faut espérer que les 6000 m² de façades et de vitres, les 40 tonnes de charpente, de plâtre, de verre, de moquette, de fauteuils, etc., qui constituent le décor de Pougatchev fournissent une réponse satisfaisante. Elle devrait l'être si cette « ville de Yaïck » aux entrepôts rue de Somme répond pour le spectateur, à deux exigences contradictoires : Un, être un décor, c'est-à-dire, un agent de mensonge avoué qui aide à faire la distinction, parfois très petite, mais toujours capitale, entre le théâtre et la vraie vie, deux : être une vraie ville, pas dans le sens global du terme bien sûr, mais dans ce sens qu'elle aurait le même pouvoir d'aliénation momentanée qu'une vraie ville où, à l'occasion d'un détail, on éprouve une sensation de doute quant à la réalité de là où l'on se trouve ».⁹⁰

Trois cars, trois groupes, trois lieux

Dans la préparation du spectacle, André Engel a écrit le scénario détaillé de la pièce est précieux pour la reconstitution de la représentation :⁹¹

« Le public est divisé en trois groupes distincts. Chaque personne est munie de son billet d'entrée qui le fait spectateur et de son billet de voyage qui le fait touriste. On a également eu soin de distribuer à chacun un ou plusieurs prospectus, réalisés par nos soins et du type de ceux qu'utilisent les agences de voyages. Devant le T.N.S., place de la République, ces "voyageurs" sont invités à monter dans quatre cars de tourisme. Il y a une ou plusieurs hôtesses par car, chacune d'elles prenant un groupe en charge.

Les cars sont sonorisés. Pendant que les voyageurs prennent place on entend une musiquette de genre (les chœurs de l'armée rouge). Sans plus de précision les cars démarrent. Ils font un circuit dans la ville, circuit très précis qui a pour but de faire visiter les lieux, où, dans le passé,

⁹⁰ Programme du spectacle p. 17

⁹¹ Il s'agit de notes préparatoires dont le texte complet figure dans les annexes (p. 619) et faisant apparaître trois cars, trois groupes et trois régions. Dans la réalité du spectacle le nombre s'éleva à quatre. La raison vient du dédoublement de l'appartement modèle, l'un à l'étage avec Evelyne Didi, André Wilms, Denise Péron, l'autre au rez de chaussée avec Christiane Cohendy, Bernard Frey et Jean-François Lapalus. Les scènes y étaient assez proches. En outre, le déroulement générale des situations s'en trouvait simplifié par rapport aux détails donnés par André Engel dans le scénario prévisionnel sur lequel je m'appuie pour la reconstitution du spectacle.

se sont déroulés des hauts faits de la guerre du peuple : soit de la paysannerie, soit du prolétariat. Dans tous les cars, cet itinéraire est savamment commenté par les hôtesses. On peut également passer devant les haras de Strasbourg, qui sont devenus récemment un haut lieu de la culture populaire.

Les cars s'éloignent du centre de la ville. Et les hôtesses annoncent que l'on se rend à Yaïck petite ville de l'Est, et berceau de la révolte de Pougatchev. Pour imaginer son discours, l'hôtesse lit un extrait de la "steppe", tel que M. de Vogüé, commentateur bourgeois du XVIIIème siècle la décrit; Yaïck étant également la ville où le poète soviétique S. Essénine a écrit son célèbre Pougatchev, l'hôtesse pourra également amorcer une légère biographie du poète, un résumé de son œuvre, ainsi que des informations sur la postérité d'un certain nombre de ses écrits, notamment du célèbre Pougatchev qui vient récemment de faire l'objet d'un film télévisé etc. ... etc. ... »

A partir de là le discours diffère selon les cars et les groupes qu'ils transportent.

Au groupe de la région 1, on dit qu'il va faire connaissance avec la vie des habitants de Yaïck, puisqu'il est cordialement invité par une famille ouvrière à partager leur soirée.

Au groupe de la région 2, on dit qu'il va pouvoir passer une agréable soirée au cœur même de la citée moderne de Yaïck, précisément au café Pouchkine qui fait face à la statue de Maïakovski.

Au groupe de la région 3, on dit qu'il va pouvoir partager pour une soirée la vie des hôtes du foyer d'état "Salvador Allende".

Puis les cars arrivent à destination, c'est-à-dire sur la place principale de la ville de Yaïck, les touristes descendent. Chaque groupe est pris en charge par les hôtesses.

Le principe est donné et chaque groupe se retrouve séparé dans un secteur de la ville (appelé *Région* par André Engel). Et de fait, ce qui était annoncé dans les cars se met en place :

Le groupe de la région 1 monte des escaliers d'un immeuble. Les voyageurs pénètrent à la suite de l'hôtesse dans l'appartement de l'ouvrier modèle.

Le groupe de la région 2 est invité à prendre place aux terrasses des cafés où le verre de l'amitié leur est gracieusement offert.

Le groupe de la région 3 descend des cars. Les touristes précédés de leurs hôtesses pénètrent à l'intérieur de l'asile de vieillards "Salvador Allende".

Images d'U.R.S.S.

Les lieux sont conformes à l'image qu'on nous donne de la vie en U.R.S.S., bien plus qu'à la réalité. L'appartement de l'ouvrier modèle de la région 1 par exemple:

« C'est une pièce spacieuse, dont une extrémité donne sur la cuisine, et l'autre sur une autre pièce, probablement une chambre. Le mobilier est simple et petit-bourgeois. Il y a beaucoup trop de sièges cependant. Mais l'on peut comprendre qu'ils ont été fournis par l'organisation de tourisme pour équiper cet appartement témoin d'un type spécial. Ce sont surtout des canapés, des fauteuils, des chaises, des tables basses, il y a également un canapé-lit avec un bout de drap mal replié qui dépasse. En effet, en temps normal cette pièce sert également de chambre à coucher à la famille. Un buffet vitrine de type "Ségalo" occupe une partie du mur, il y a également une table et des chaises. Aux murs différents portraits: des portraits de personnalités officielles et des portraits de famille. Une horloge électrique qui marque 21 heures. Deux téléphones. Le mur qui fait face à la porte est essentiellement constitué de larges fenêtres donnant sur un balcon qui surplombe la place. Les rideaux sont tirés. La télévision est en marche, il y a présentement au programme une émission sur la conquête de l'espace.

Lorsque l'hôtesse ouvre la porte de l'appartement, la femme de l'ouvrier-modèle termine de recouvrir les canapés de housses de draps blancs, le mari, lui, vient juste d'enfiler une veste bleue marine, fraîchement sortie de la naphthaline et au revers de laquelle on peut voir différentes décorations, qui sont autant de distinctions de héros du travail et de héros militaires. Pourtant ces personnes ne se sont pas mises en frais, elles assument simplement le minimum imposé par le décorum, elles font ce qui leur a été demandé de faire. Dans un coin de la pièce, assise par terre, à l'orientale, une très vieille femme, silencieuse, comme absente de la situation, fabrique patiemment, avec ses vieux doigts jaunis, de la graine de couscous. [Plus tard], un petit garçon d'environ 5 ans se précipite dans la pièce, appelant ses parents. Il est en pyjama mais il porte également des éléments d'un costume de cosmonaute que l'on fabrique comme jouets d'enfants: un casque-bulle qui lui cache le visage, des gants de nylon antiradiation et un désintégrateur en plastique fluorescent ».

Pour la région 2 :

« ...un certain nombre de garçons de café, habillés classiquement de smokings de couleur lie de vin et passablement défraîchis, distribuent les consommations. En fait il n'y a qu'une seule boisson: de l'aspirine effervescente. C'est l'hôtesse qui supervise l'ensemble du mouvement. On dispose les touristes devant un certain nombre de récepteurs de télévision qui sont déjà en marche et dont le programme est présentement une émission sur la conquête de l'espace. De l'autre côté de la place et faisant face aux terrasses, il y a un asile de vieillards, à l'intérieur duquel les touristes de la région 3 sont en train de pénétrer. Fixée à la façade de cet asile une

horloge murale et électrique marque 20 heures et 45 minutes. Marquant le coin du bâtiment, un bassin d'eau en demi-cercle avec une petite fontaine qui coule, au milieu du bassin se dresse la statue de Vladimir Maïakovski. A gauche de la place se dresse un grand immeuble de faux marbre gris et de verre dont les étages sont utilisés comme appartements plus ou moins individuels. Actuellement les touristes de la région 1 sont en train d'en visiter un. En bas, au rez-de-chaussée, on peut voir trois magasins: un magasin d'appareils électroménagers à la vitrine duquel plusieurs récepteurs de télévision diffusent le programme sur la conquête de l'espace. Quelques personnes regardent l'émission, certains sont debout sur le trottoir, d'autres assis sur des bancs publics. Une laverie automatique-pressing où quelques clientes sont encore attardées. Un magasin d'alimentation dont le rideau de fer est baissé. Quelque part, une cabine téléphonique murale et insonorisée. Actuellement quelqu'un y termine une conversation. Il a plu, la lumière des lampadaires se reflète sur l'asphalte mouillée. Les touristes de la région 3 ont maintenant tous pénétrés dans l'asile. Seul, sur le pas de la porte, un infirmier fume une cigarette de contrebande. A droite, sur le trottoir, deux messieurs en bleu de travail et en casquette, de lourdes bottes d'égoutiers aux pieds discutent. L'un d'eux tient sa bicyclette à la main. Les cars-tourisme vides, quittent la place, un jeune photographe propose ses images polaroid aux touristes. Au coin de la rue de gauche, debout sur le bord du trottoir, un homme entre deux âges, légèrement clochardisé, dans sa tenue comme dans son physique, regarde toute cette animation ».

Région 3 :

« L'asile de vieillards "Salvador Allende". C'est un grand bâtiment moderne, de construction récente. [...] Médecins, infirmiers et infirmières sont tous classiquement vêtus de blanc. Le foyer de l'asile où nous pénétrons maintenant est spacieux. Les trois murs qui nous font face sont essentiellement faits de larges baies vitrées donnant sur la place, afin que les pensionnaires ne soient pas trop coupés du monde extérieur. A droite le quatrième mur présente aux regards une fresque gigantesque, sublime exemple de l'art réaliste-socialiste. Une porte mène probablement aux chambres et aux salles de soins. Plusieurs postes de télévision sont actuellement en marche; il y a au programme une émission sur la conquête de l'espace. Le mobilier est simple et rare: des tables basses qui supportent quelques revues, des fauteuils faits de fils de plastique aux couleurs vives, certains d'entre eux sont arrachés. Des cendriers sur pieds et des crachoirs. Pour la circonstance, on a installé ce soir, de nombreux bancs médicaux de plastique gris et tubes inox, sur lesquels les touristes pourront s'asseoir. Il y a plusieurs téléphones muraux. Tout cela sent l'éther et l'urine. Les vieillards sont vêtus de pyjamas d'hôpital, certains sont sales et froissés, par contre d'autres sont propres et fraîchement repassés. Par-dessus ces pyjamas, certains hommes portent des vestes d'intérieur et d'autres de simples vestes de costumes défraîchies, où sont accrochées des décorations.

Tous sont chaussés de pantoufles. Les femmes sont vêtues de chemises de nuit de grosse toile blanche, par-dessus quoi elles portent parfois des robes de chambre individuelles. Aucune n'a plus les moyens d'entretenir un quelconque reste de coquetterie. Certaines de ces vieilles femmes arborent également des décorations ».

Trois régions, trois événements, un seul spectacle

Le cadre est placé et les touristes invités à se joindre aux habitants de Yaïck qui ne parlent qu'en russe. On le comprend, les groupes sont séparés, mais chacun des lieux habités donne sur la place qui est le point central et commun aux trois régions. Il s'ensuit alors des actions tantôt différentes, tantôt identiques et concomitantes dans les trois régions, comme en témoigne la diffusion du programme unique à la télévision, un reportage sur la conquête de l'espace. Un tableau également conçu lors de la préparation du spectacle rend compte de ces actions et de leur interférence ou différenciation. Nous avons attribué le caractère gras aux actions similaires aux trois régions et marqué ainsi leur correspondance avec le film qui retrace la lutte de Pougatchev jusqu'à son arrestation, mais inclut également la vie et l'œuvre d'Essénine jusqu'à son « suicide » :

SYSTEME POUR UNE DOUBLE LECTURE DE LA MISE EN SPECTACLE

LE FILM TELEVISE	REGION I	REGION II	REGION III
L'arrivée de l'étranger		Le clochard	
Le leader de l'insurrection			L'arrivée du colonel
L'hospitalité	Le repas de l'ouvrier		
La fuite	L'arrestation	L'arrestation	L'arrestation
La pluie		Le clochard cite des vers	
Le refus	La femme fait tomber un verre		

Les légendes populaires	On tire le gâteau des tzars	On tire le gâteau des tzars	On tire le gâteau des tzars
Le messager		Le clochard montre ses tatouages	
L'aide	Un lépreux frappe à la porte		
Les minorités	Les tziganes	Les tziganes	Les tziganes
La mort			Le colonel entre nu
La vie	La vieille danse		
La trahison		Des chiens envahissent la place	
La folie de l'action	Rien ne peut arrêter la vieille		
L'action de la folie			Les vieillards envahissent la place

Les trois actions similaires : *L'arrestation*, *On tire le gâteau des tzars* et *Les tziganes*, correspondent à une action en écho dans le film. En voici la description extraite du scénario écrit par André Engel :

L'arrestation:

Région 1 :

« Surprenant tout le monde par sa brutalité plusieurs sirènes d'alarme hurlent dans toute la cité. Ces sirènes ont le son des voitures de police américaines que l'on peut entendre dans tous les mauvais films capitalistes. D'ailleurs les lueurs bleues caractéristiques qui les accompagnent, se reflètent partout sur les vitres de l'appartement. L'homme et la femme, surpris, et obéissant d'avantage à un réflexe qu'aux règles de conduites applicables en pareil cas, se précipitent vers les fenêtres, tirent les rideaux, font coulisser la baie vitrée, ouvrant par la même le passage qui donne sur le balcon. Le bruit angoissant des sirènes pénètre davantage dans l'appartement en même temps que l'air frais de la nuit. L'hôtesse n'a pas d'autre recours que d'inviter les hôtes à venir voir l'événement. Ceux-ci, curieux, se répartissent donc sur le balcon.

En se penchant légèrement ils pourraient voir 3 voitures de la police d'Etat entourant une famille de travailleurs étrangers des valises et des paquets plein les mains. L'action qui se déroule sur la place est extrêmement rapide: tout le monde se retrouve embarqué dans les voitures en moins de 30 secondes. L'hôtesse explique que ce n'est rien, qu'il vaut mieux rentrer si l'on ne veut pas rater un épisode important de la vie de Pougatchev, que la police fait son travail en arrêtant un groupe d'asociaux qui ne cherchent qu'à troubler la sécurité et l'ordre mais à celui qui a porté à cette scène l'attention qu'elle mérite, il n'a pas été difficile de voir que l'une des personnes arrêtées brandissait une pancarte où il était écrit: "Laisser nous sortir".⁹² C'est là un détail que l'hôtesse ne mentionne pas ».

Région 2 :

« On entend les sirènes d'alarme de trois voitures de police qui survenant à toute allure, entourent les manifestants. Par son caractère soudain et spectaculaire l'événement a attiré les touristes de la région 1 sur les balcons des appartements où ils sont en visite, ainsi que les touristes de la région 3 qui, collés aux vitres de l'asile de vieillards, cherchant à comprendre ce qui se passe. Il ne faut pas plus de 30 secondes pour embarquer tout le monde dans les voitures et repartir. Les manifestants n'ont opposé aucune résistance. Il est à remarquer, que, la "police" ne porte pas d'uniforme dans ce pays mais qu'ils sont tous vêtus du classique bleu de travail. En effet, la sécurité et l'ordre sont assurés à Yaïck comme dans tout le pays, par des milices ouvrières. C'est d'ailleurs ce que l'hôtesse explique aux touristes des terrasses, les assurant en outre que l'incident est sans gravité, au contraire, puisque la milice vient d'arrêter un groupe d'espions ennemis du peuple. Il est vrai que cette situation n'a absolument rien eu de dramatique. Tout cela s'est passé au fond de façon très routinière, tant de la part de ceux qui arrêtent que de ceux qui furent arrêtés. Bref, tout le monde se remet petit-à-petit à s'intéresser au film sur Pougatchev ».

Région 3 :

« Soudain très proche mais dans notre dos, retentit une sirène d'alarme qui nous surprend tous. La force du bruit, jointe à la lueur bleue qui se reflète sur les vitres crée immédiatement sur ces vieillards une certaine émotion. Le service des infirmiers se rapproche immédiatement d'eux. Le public qui est disposé tout près des baies vitrées peut voir ce qu'il se passe sur la place. Sur le trottoir d'en face une famille de travailleurs immigrés, des valises et des paquets plein les bras viennent de se faire encercler par trois voitures de la milice ouvrière. L'un des hommes portait une pancarte où il était inscrit en mauvais français "laissé nous sortir". Il ne faut pas plus de 30 secondes pour embarquer tout le monde. D'ailleurs on a pu constater que les protestataires n'ont pas opposé de résistance particulière. Tout cela a un caractère un peu

⁹² Déformation orthographique volontaire

routinier, c'est ce qu'explique l'hôtesse, lorsque les voitures seront réparties emmenant les prisonniers, elle dit que cela n'est qu'un déplorable incident sans importance, elle souligne également le fait que ici à Yaïck la sécurité et l'ordre sont assurés, comme on peut le constater, non pas par une police répressive mais par la milice ouvrière. En fait nous venons, précise-t-elle d'assister à l'arrestation de dangereux déviationnistes trotskistes. Au mot de "Trotski", le vieux colonel de l'armée rouge, sort de son mutisme. Il tente d'expliquer qu'il l'a bien connu, lui, Trotski, parce que en 1918 ils étaient tous les deux camarades de combat. Pour ce faire il joint ses deux index en signe de mariage et utilise ces deux mots à l'aide desquels il nomme ses deux doigts "Je" - "Trotski". Les hôtesse et le personnel sont gênés, une infirmière le menace même d'une piqure. Avec malice et, en guise de réponse, il la menace d'une fessée. Mais il finit par se taire. De nouveau, l'incident étant clos, on regarde la télévision ».

On tire le gâteau des tzars

Comme précédemment, le scénario sera le même modulé selon les régions et les habitants du lieu :

« A la charnière des chants 3 et 4, on apporte des parts de gâteau. L'hôtesse explique aux voyageurs étrangers que précisément aujourd'hui, la coutume veut que l'on fête à Yaïck, une vieille tradition populaire: le gâteau des tzars. Il y a quatre fèves et donc quatre couronnes de papier doré sont posées sur les têtes de quatre nouveaux tzars. L'hôtesse sacrifiant à la tradition populaire s'écrit: "vive le tzar Pierre !" Tout le monde applaudit. C'est alors que de la télévision surgit cette clameur identique: "vive le tzar !". Surpris et amusé de cette coïncidence, on regarde de nouveau les aventures de Pougatchev, à la télévision ».

Les tziganes

Région 1 :

« De nouveau il ne se passe rien jusqu'au début du chant 6. Puis de la rue, on entend de la musique tzigane. C'est l'hôtesse qui, cette fois ci invite les touristes à se répartir sur les balcons afin de jouir de ce concert improvisé. En contrebas, sur la place un camion vient de stationner, il est décoré de rubans et de fleurs. Quelques musiciens tziganes, se sont répartis sur la place, aux terrasses des cafés et sous les fenêtres ils jouent, chantent et dansent, la nostalgie essénienne de la terre russe. Des jeunes filles proposent la bonne aventure aux étrangers assis aux terrasses. L'hôtesse explique la richesse du folklore national, son origine, son mélange étrange dû à la multiplicité des minorités ethniques etc... Si quelqu'un, comme cela peut se produire, jette aux tziganes une pièce de monnaie, elle explique amicalement que la chose ne se fait pas en pays socialistes. Cela dure environ tout le chant 6, puis le camion tzigane repart engloutissant sa musique dans les profondeurs de la nuit ».

Région 2 :

« On entend dans le lointain une musique tzigane qui se rapproche rapidement. Et voici que d'ailleurs surgit un camion décoré de rubans aux couleurs vives et de fleurs. Sur la plate-forme du camion il y a un orchestre de tziganes qui joue la nostalgie essénienne de la terre russe. Une vieille femme chante de sa voix brisée par l'alcool et la vie. Ils descendent tous de la plate-forme et se répartissent sur la terrasse et sous les fenêtres des immeubles, car de nouveau, le bruit a attiré sur les balcons des appartements et aux fenêtres de l'asile les touristes des régions 1 et 3. Des jeunes filles proposent la bonne aventure aux étrangers, sous le regard désapprobateur des hôtesses qui pourtant n'interviennent pas. De loin, près de son abri dont il s'est extrait, le clochard tient des propos racistes. Mais personne ne lui prête attention. Certaines personnes comprennent qu'il faut peut-être donner quelques pièces de monnaies aux musiciens et aux jeunes filles. Ils le font et l'hôtesse doit leur expliquer que la chose ne se fait pas en pays socialistes. Mais les tziganes ont accepté l'argent. Bientôt ils repartent, grimpent sur le camion qui démarre engloutissant la musique dans les profondeurs de la nuit.

Plus rien ne se passe. Seuls les récepteurs de télévision déversent encore les 2 derniers chants ».

Région 3 :

« Rien ne se passe pendant toute la durée du chant 5 jusqu'au début du chant 6 où de l'extérieur on entend une musique tzigane.

Surpris tout le monde va à la fenêtre. Dehors, un camion vient de stationner il est décoré de rubans et de fleurs. Sur la plateforme du camion un orchestre tzigane joue la balalaïka. Les musiciens descendent et se répartissent sur la place. L'un d'entre eux, monté sur la margelle du bassin joue pour nous à travers la baie vitrée. Une jeune bohémienne a réussi à pénétrer dans l'asile et la voici qui lit l'avenir dans les lignes de la main d'une cancéreuse de 88 ans.

Puis le camion disparaît engloutissant la musique dans les profondeurs de la nuit. Nous regardons de nouveau la télé jusqu'au milieu du chant 7 ».

En dehors de ces actions simultanées, chaque groupe vit un spectacle différent. La fin est précipitée par des cris, et des scènes de folie qui ont lieu dans chacune des régions où un habitant perd le contrôle de soi. Dans chaque région un ultime « accident » au parcours réglementé que les hôtesses ne maîtrisent plus précipite tous les touristes sur la place où ils sont invités à remonter dans leur car :

Région 1 :

« La vieille commence à psalmodier quelque chose d'incompréhensible. Puis son vieux corps entre en mouvement. C'est d'abord comme une espèce de danse, puis petit à petit on devine que ça n'est plus elle qui décide des mouvements de son corps. Tout se passe comme si le "dybouk" d'Isadora Duncan s'était emparé du corps de cette vieille femme. L'homme et la femme, c'est-à-dire probablement le fils et la bru de la vieille entrent à cet instant, pétrifiés par ce spectacle, ils ne peuvent bouger. D'ailleurs personne ne bouge que la vieille. Le fils ouvre la bouche, la bru pleure, le corps de la vieille tourne de plus en plus vite. Elle hurle. Alors on se précipite sur elle (sur l'écran que l'on ne regarde plus mais dont le son s'est amplifié anormalement se déroule le dernier chant, puis marquant la fin des programmes télévisés, l'internationale éclate dans tous les récepteurs. La vieille se débat et hurle encore plus fort des mots que nul ne peut comprendre. Le jeune couple affolé tente de l'entraîner de force dans la chambre. L'hôtesse a un moment d'hésitation ».

Région 2 :

« Soudain un hurlement déchire le bourdonnement régulier des téléviseurs. Un hurlement qui provient de l'un des appartements. Précisément de celui où les touristes de la région 1 sont en visite. Que se passe-t-il ? Les hôtesse se lèvent précipitamment, inquiètes. Les regards curieux se portent vers les fenêtres de l'immeuble. Une certaine émotion s'empare de la foule: là-haut les hurlements redoublent suivis d'autres cris. Au même instant, dans leur dos, c'est-à-dire, à l'intérieur de l'asile, il semble qu'il y ait également une grande agitation. Là aussi des cris et comme une grande bousculade. Puis la porte de l'asile s'ouvre brutalement sous la forte poussée d'un cortège de vieillards en pyjamas et en chemise de nuit, que le service d'ordre médical ne parvient pas à contrôler. Cortège de folie, masques de mort, levant leurs maigres bras comme des bâtons jaunis, et dansant leurs pieds craquants, les vieillards bondissent sur les trottoirs. Les chiens gênés et inquiets protègent leurs quartiers de viande. Alors la porte de l'immeuble qui donne sur les appartements s'ouvre, les touristes de la région 1, affolés, encadrés par les hôtesse débordées, surgissent sur la place. Ceux de l'asile également. Il règne maintenant une terrible confusion à laquelle les sirènes d'alarmes des voitures de la milice ouvrière viennent se mêler. Marquant la fin des programmes télévisés, l'internationale éclate dans tous les récepteurs. L'ordre est rétabli tant bien que mal ».

Région 3 :

« Le colonel qui avait disparu, qui était sorti de la pièce, fait de nouveau son entrée. Il est nu et il pleure. Tout cela provoque une réaction: alors que le personnel médical veut obliger le colonel à sortir les vieillards s'interposent, s'opposent, se révoltent. Soudain, on entend un hurlement qui provient du dehors, plus précisément d'un appartement situé au premier étage

de l'immeuble d'en face. Un certain tumulte s'en suit. Personne ne semble comprendre ce qu'il se passe exactement.

Les vieux qui se sont regroupés font une percée et tentent de sortir, débordant le service d'ordre médical, ils y parviennent, alors que des récepteurs, éclate l'internationale marquant la fin des programmes. Cet incroyable cortège de vieillards se répand sur la place, au milieu des chiens, des hôtes, et des touristes ahuris. On entend les sirènes d'alarme. Le calme est rétabli tant bien que mal par la milice ouvrière ».

« Au revoir, quittons-nous en silence »

Les touristes-spectateurs sont précipités dans les cars qui quittent Yaïck sur le claquement sonore d'une immense porte métallique rouge dont l'écho se répercute dans la nuit. Lors du voyage de retour, les touristes-spectateurs entendent le dernier poème qu'Essénine a écrit avec son sang :

Région 1 :

Au revoir, quittons nous en silence.

C'est bien mieux ainsi. Plus tendre aussi.

J'ai passé le temps des espérances

Orgueilleuses et des amours transis

Région 2 :

Au revoir. Les chandelles sont mortes.

J'ai si peur de partir dans le noir.

Toute sa vie frapper à une porte et rester tout seul, ainsi, un soir.

Région 3 :

Au revoir, quittons nous en silence.

C'est bien mieux ainsi. Plus tendre aussi.

J'ai passé le temps des espérances

Orgueilleuses et des amours transis.

Ainsi s'achève le voyage à Yaïck en compagnie de l'agence T.N.S.

Exhumer le mensonge

Un Week-End à Yaïck est un spectacle qui repose sur un principe pour le moins original. D'abord, il s'agit d'une très libre adaptation du *Pougatchev* d'Essénine. Plutôt qu'une

adaptation, il faudrait parler d'une relecture et réécriture qui a donné : *Un week-End à Yaïck*. La proposition, « notre Pougatchev » dira l'équipe de création, tout en reprenant l'essence du texte dans ses enjeux dramatiques s'interroge en réalité davantage sur la forme dramatique et l'effet produit par ce qui est donné à voir, qu'à la pure fable du texte. Le *Pougatchev* d'Essénine, sans pour autant devenir prétexte est considéré comme ce qu'il est : un texte qui parle d'un événement éloigné dans le temps et dans l'espace. Et c'est cette distance-là qui constitue paradoxalement le lien qui rattache *Un week-end à Yaïck* au texte *Pougatchev*. Le scénario du spectacle qui se propose de représenter une communauté soviétique en 1977 à Yaïck, c'est-à-dire dans la ville où a habité Pougatchev deux cents ans auparavant, met en scène cet écart temps tout comme l'écart entre les Occidentaux strasbourgeois et les soviétiques de Yaïck réunis artificiellement le temps de la représentation.

Un théâtre politique

Ce spectacle très clairement situé en U.R.S.S a généré de violentes polémiques politiques auxquelles ont été mêlés Jean-Pierre Léonardini, Michel Boué, ou encore Bernard Sobel ; polémiques relayées par la presse, dont le quotidien officiel du P.C.F, *l'Humanité*.⁹³ On lui reproche entre autre de s'inscrire dans un anticommunisme primaire. A ces critiques, André Engel répond par l'intermédiaire d'une interview accordée à *Théâtre/Public* :⁹⁴

« Ce n'est pas à la droite que ce spectacle s'adresse, mais très directement à la gauche. Que cela soit clair. Il ne s'agit pas de revenir éternellement sur des choses connues, dénoncées depuis x années et qu'on fait semblant de redécouvrir, le Goulag par exemple. Il y a là un phénomène de mode que je trouve abject. Nous, le Goulag, nous n'en parlons pas.

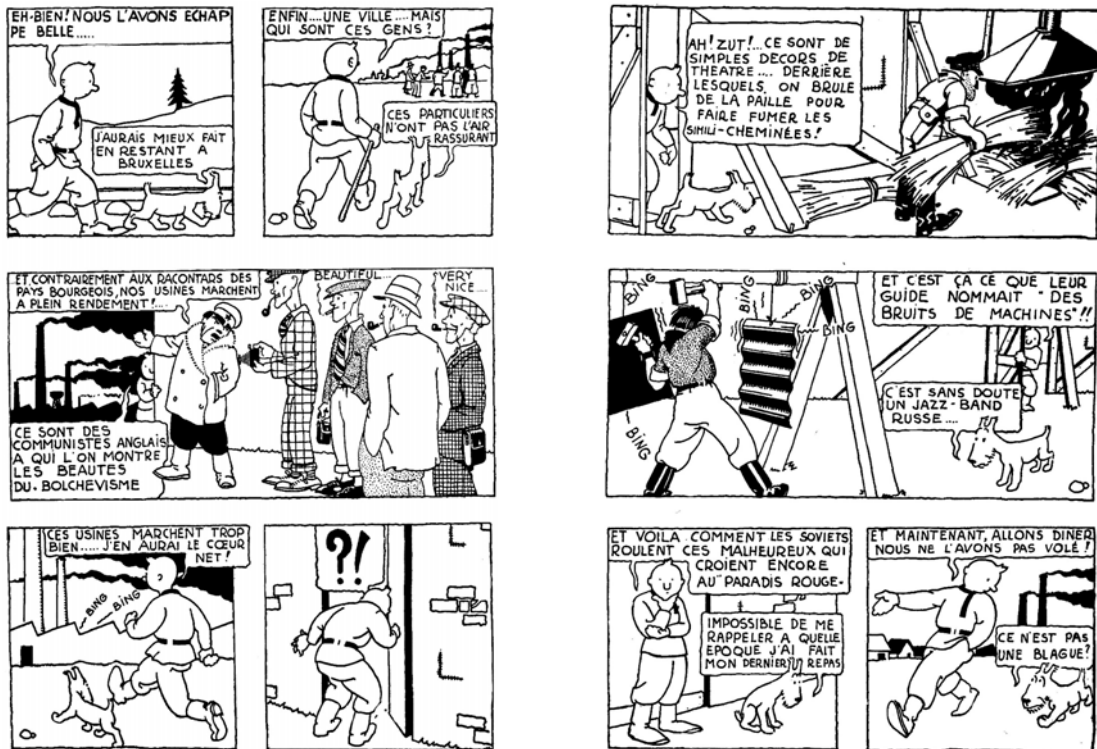
Ce dont par contre nous avons parlé, c'est d'une certaine manière de gérer la planète qui étouffe les revendications touchant à la possibilité pour les humains de vivre tout simplement – et pas seulement dans les pays socialistes. [...]

Que voit-on dans le foyer de vieillards ? Une misère de vivre qu'on peut peut-être trouver en U.R.S.S., mais aussi dans la banlieue parisienne. Nos questions finalement portent sur les mœurs, sur la manière dont les gens vivent, ce qui implique bien sûr des questions quant à l'infrastructure économique, aux rapports de production, etc... Oui, voilà les questions que j'ai envie de poser à la gauche institutionnelle ».

⁹³ Un article de *L'Humanité Dimanche* du 19 mai 1977 tempère la question par une critique plus élargie du spectacle.

⁹⁴ *Théâtre/Public* n° 16-17, mai 1977

Pour autant, taxé d'anticommunisme primaire, André Engel rappelle que « tout ce qui est dit dans le spectacle est repris de publications de propagande provenant de pays socialistes, R.D.A, U.R.S.S. [...] Ce n'est rien d'autre que ce que disent les organismes responsables communistes ». André Engel renvoyant les premiers intéressés à leur responsabilité questionne : « Pourquoi la gauche a-t-elle laissé si longtemps à la droite le soin de dire ce qu'elle est bien obligée d'admettre aujourd'hui être la vérité ? ».



Planches de Tintin chez les Soviétiques dénonçant les propagandes abusives

Sans négliger l'apparente contradiction entre la réalité du spectacle et la justification qu'André Engel apporte face aux attaques politiques, disons que sa forme et son contenu mettent sous les yeux les réalités du rêve de bonheur tel que le proposent, à ce moment-là, les rayons des librairies communistes. En puisant dans ces textes, André Engel et Bernard Pautrat se jouent savamment du discours officiel. Une littérature dans laquelle on peut lire ce genre de choses :

*« J'ai été ouvrier modèle, on m'a donné en prime une pièce d'étoffe..., avec la photo de l'ouvrier dans son costume neuf. Ces plaisanteries, outre leur goût douteux, sont très dangereuses. Il faudrait en finir une bonne fois avec elles ».*⁹⁵

⁹⁵ *Théâtre/Public* n° 16-17, mai 1977

Il y a dans ces propos une dénonciation évidente mais qui s'enrichit d'une ironie plus sournoise : « Et si tout cela constituait un ensemble puissamment anticommuniste ? interroge Bernard Pautrat, est-ce que ce ne sont pas des arguments puissamment anticommunistes secrétés par les sociétés communistes elles-mêmes ? Parce que cela vous en dégoûte, que des mensonges comme ceux-la rendent les gens méfiants. »

Ces réponses élucidant la position politique à l'égard des critiques des communistes, il n'en reste pas moins que le spectacle plus globalement dénonce les manipulations qui régissent toute société qui se fonde sur le mensonge. La première sphère identifiable est celle qui vise l'Etat-Pouvoir. « Dans Yaïck, la présence de l'Etat, du pouvoir, se manifeste à travers celle, concrète et oppressive de la Travel National Service dont on soupçonnait bien qu'elle était beaucoup plus qu'une agence de voyage. »

T.N.S. les lettres renvoient déjà à une autre sphère, celle des institutions culturelles dont André Engel sent bien que si elles sont des instruments de travail, dont il profite bien, elles n'en sont pas moins image du pouvoir.

Avec une ironie toute situationniste, l'équipe de création a pris soin de joindre au billet attribué à chaque spectateur, le texte de la « conférence sur la sécurité et la coopération en Europe » ouverte en 1973 à Helsinki et achevée en 1975 à Genève, visant à rapprocher les pays d'Europe et le bloc U.R.S.S. par les échanges humains. Texte prônant l'amélioration des rencontres touristiques à titre individuel ou collectif ainsi que l'utilisation des loisirs à ces fins :

*« Les Etats participants considèrent que le tourisme contribue à faire mieux connaître la vie, la culture et l'histoire des autres pays, à accroître la compréhension entre les peuples, à améliorer les contacts et à élargir l'utilisation des loisirs. Ils ont l'intention d'encourager le développement du tourisme, sur des bases individuelles ou collectives ».*⁹⁶

De fait, les touristes-spectateurs sont reçus à Yaïck, « les soviétiques serrent les mains, sourient, nous aussi, raconte Colette Godard, ils se présentent en russe. L'hôtesse traduit ».⁹⁷

La deuxième sphère concerne la société du spectacle. Si André Engel s'empare du spectacle, c'est qu'il est « le concept post marxiste le plus riche pour analyser le monde d'aujourd'hui ». Et *Un week-end à Yaïck* est clairement un spectacle sur la mise en

⁹⁶ Cf. Annexe p. 651: texte de la « conférence sur la sécurité et la coopération en Europe » ouverte en 1973 à Helsinki et achevée en 1975 à Genève, reproduit sur les billets du spectacle

⁹⁷ GODARD Collette, *Le Monde* du 11 mai 1977

spectacle du monde. « La société bourgeoise m'a légué, dit encore André Engel, a mis à la disposition de gens comme moi un certain nombre d'instruments qui me permettent d'essayer de dire ce à quoi d'autres aussi sont sensibles. »

Une mise en scène de la dénonciation

Se servir du spectacle pour en dénoncer le détournement au profit du pouvoir dominant tout en le détruisant, reviendrait en quelque sorte à une démarche marxiste : « la fameuse revendication de la mort de l'art par sa réalisation. Et penser la réalisation de l'art par son auto-négation, ce n'est rien d'autre que prolonger Marx et la fin du salariat ». ⁹⁸ Pourtant, l'art et le spectacle continuent à opérer et les spectateurs à assister à la représentation. C'est que la remise en question du principe est partie sur des bases caduques, à savoir l'utopie d'une annulation du clivage spectateur/spectacle. André Engel ose se positionner différemment dans le débat en proposant non pas d'annuler la séparation, mais de la rendre plus sensible, voire douloureuse et cruelle. Ce qu'il poussera à ce stade avec le spectacle suivant : *Kafka, théâtre complet*. Ce que conteste André Engel, ce n'est pas le théâtre en tant qu'art, mais la représentation que l'on s'en fait. Ce que dénonce André Engel, c'est finalement le mensonge cautionné de part et d'autre dans la société.

Un week-end à Yaïck s'attaque au mensonge. Au mensonge politique, bien sûr, comme nous venons de le voir, mais aussi au mensonge social. Ces gens qui regardent la télévision d'Etat leur donner la version officielle et univoque de la révolte de Pougatchev, n'ont pas accès à la vérité subjective individuelle qui leur donnerait une prise sur le monde. Le réel qui leur est donné à voir passe par la distance contrôlée de la télévision : « Il y a des télévisions partout, raconte encore Colette Godard. Pour nous, la télévision diffuse, doublé en français, un film délibérément conventionnel sur Essénine ».

Pour l'équipe de création, l'utilisation de la télévision vise la dénonciation du mensonge par sa réalisation :

« L'avantage d'une telle présentation est multiple pour notre propos. Le transfert du Pougatchev sur un autre médium, dont nous sommes familiers, interdit un rapport trop naïf au texte, permet de montrer d'abord le travail de la référence, l'usage d'Essénine, un certain usage, propagandiste et mensonger, de son texte. Non pour nous démarquer totalement de cet usage,

⁹⁸ *Théâtre /public* n° 55, propos recueillis par Joël Jouanneau, p. 70

*mais plutôt pour montrer en acte l'opération de montrer. C'est donc cette mise en scène qui sera mise en spectacle, non pour la refuser purement et simplement (il ne s'agit pas d'une caricature du Pougatchev, mais d'une certaine présentation possible du texte), non pas même pour la critiquer, mais pour la démonter : donner à voir comment c'est montré et regardé ».*⁹⁹

Moyen de communication sensé rapprocher les temps, les cultures, les gens, et développer l'esprit critique par la possibilité d'accès à la culture qu'il offre, la télévision est en réalité par l'uniformisation du propos et par la distance qu'il met en jeu, un outil au service du pouvoir de la société du spectacle. André Engel et Bernard Pautrat, en incluant le texte de la conférence d'Helsinki au billet de la Travel National Service à destination de Yaïck, dénoncent ironiquement l'utilisation sérieusement envisagée de la télévision de propagande :

*« Ils [les Etats membres] encouragent une projection en salle et une diffusion plus étendues à la radio et à la télévision d'informations plus diversifiées, sous forme enregistrée et filmée, provenant des autres Etats participants et illustrant les divers aspects de la vie dans leur pays, informations reçues sur la base des accords ou arrangements qui pourront se révéler nécessaires entre les organisations et firmes directement intéressées ».*¹⁰⁰

Cette mise en abyme du spectacle dans *Un week-end à Yaïck*, renvoie directement à l'axiome debordien : « le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme *instrument d'unification* ». ¹⁰¹ Le spectacle qu'offre la télévision et la télévision elle-même, en tant que partie de la société sont « expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience ». Ce que l'intégration des postes de télévision dans les différentes régions met en jeu. « Du fait que ce secteur est *séparé*, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée » continue Debord. Le propos dénoncé par *Un week-end à Yaïck* tient dans ce postulat et se décline dans toutes les couches de la représentation incluses dans le spectacle. C'est la question de la représentation qui est mise à mal.

Les photos montrent bien les spectateurs regardant les habitants de Yaïck regardant la télévision et se fondre dans ce même regard : « Fascinés, nous le sommes aussi par ce simple détail que l'on remarque maintenant : à savoir que la vieille porte le même costume que les femmes qui sont sur l'écran. Au début la vieille ne bouge pas, ne dit

⁹⁹ PAUTRAT Bernard, in Programme du spectacle, p. 9

¹⁰⁰ Cf. Annexe p. 651: texte de la « conférence sur la sécurité et la coopération en Europe » ouverte en 1973 à Helsinki et achevée en 1975 à Genève, reproduit sur les billets du spectacle

¹⁰¹ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 16

rien. Elle regarde simplement intensément. Et nous, nous regardons aussi cette femme à la fois dans et hors image. »

Lorsqu'André Engel emploie le *nous* dans son synopsis son intention est bien que la focalisation à deux niveaux fonctionne. Le troisième niveau étant le regard superviseur des hôtes qui surveillent l'ensemble de la production et garantissent le bon déroulement de ces visites de propagande. Quant au quatrième niveau, celui de l'Etat-Pouvoir, il est dans l'institution qui est elle-même dans la société. A ce niveau là, la critique devient effective et non plus représentée. Le spectateur n'est plus dupé dans la fonction qu'on lui reconnaît de fait : spectateur de lui-même, spectateur de ces autres - comédiens, certes - mais également personnages de fiction. Pris au piège de sa fonction exacerbée, celle-ci ne peut que lui apparaître avec une lucidité cruelle. C'est en tout cas le pari d'André Engel.



« *Un Week-end à Yaïck* » : photos permettant de visualiser la place des spectateurs

Le principe de la mise en abyme repose sur l'axiome : Montrer pour démontrer, dont le corollaire est montrer et dénoncer : la manipulation politique et idéologique ; la fabrique du spectacle, la société du spectacle.

« Il s'agit donc de montrer, de démontrer, les conditions de production et de consommation (l'un n'allant jamais sans l'autre, pas plus au théâtre qu'ailleurs) d'un tel objet esthétique dont les tenants et aboutissants sont tous marqués du sceau de l'histoire explicitement politique ». ¹⁰²

Faux, mensonge et supercherie sont exacerbés dans ce spectacle conçu comme un voyage organisé. L'illusion pourrait abuser le spectateur au point de le perdre. Ainsi, l'itinéraire déjà interroge : Quand le spectacle commence-t-il ? Quand on monte dans le car, quand on en descend ? La limite est d'emblée « floutée » entre les dimensions réelles et spectaculaires qui s'imbriquent, le spectacle se présentant à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification, pour paraphraser Debord. Car « le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle ». ¹⁰³

En proposant une mise en spectacle, André Engel entend bien s'attaquer à la question sans compromis. Le voyage au-delà de la référence thématique a bien pour fonction de mener artificiellement à Essénine par les intermédiaires que constituent toutes les couches de la société et de sa représentation qui nous sépare de lui, artificiellement par le biais mystificateur de la supercherie du voyage organisé : « il ne s'agira donc pas d'une mise en scène du *Pougatchev* d'Essénine, mais d'une mise en spectacle d'un voyage au cours duquel sera rencontré, artificiellement mais sans hasard, le *Pougatchev* d'Essénine ». ¹⁰⁴ Pour André Engel, le voyage organisé est le modèle même du théâtre qui consiste à nous mentir sur ce qu'on nous montre, d'où le choix de la forme donnée à *Un week-end à Yaïck*. En tant que voyage organisé, ce spectacle exacerbe la mise en question de la représentation.

Ainsi, la démarche dramaturgique en incluant nécessairement le spectateur dans sa construction vise le cœur du spectacle : la relation spectateur-spectacle, ou autrement dit, le statut de spectateur qu'André Engel questionne. En lui conférant un statut de touriste, André Engel met le spectateur dans une situation qui l'amène à vivre ce qu'il est de façon plus aigüe.

¹⁰² PAUTRAT Bernard, programme du spectacle, p. 8

¹⁰³ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 17

¹⁰⁴ PAUTRAT Bernard, Programme du spectacle, p. 8

Le spectateur-touriste

L'effet est immédiat semble-t-il : « Nous arrivons dans un entrepôt sous la lumière sombre d'une verrière, nous nous serrons autour de nos hôtes ! Que faire d'autre ? [Puis], Devant ce « non-montré » radical, nos réactions s'aiguisent. Nous nous interrogeons chaque seconde de la représentation, chaque millimètre du décor chaque sourcillement des acteurs ».¹⁰⁵

Bien sûr, la déroute prévisible du spectateur est non seulement assumée puisque provoquée, mais souhaitée. André Engel anticipant les questions-réponses, propose dans une deuxième version du programme le texte suivant :

« - 1ère question : Qu'est-ce qui m'est donné à voir et à comprendre d'une réalité étrangère lorsque la visite que j'en fais est contrôlée par une organisation dont le but est précisément le contrôle ?

Réponse : Ce qui m'est donné à voir : c'est une mise-en-spectacle de cette réalité.

- 2ème question : Qu'est-ce que cache cette mise-en-spectacle et que révèle-t-elle ?

Réponse : Elle cache précisément ce que je ne dois pas voir et ... corrélativement elle révèle que l'on cherche à me mentir.

Conclusion: La mise-en-spectacle du monde qui est par essence, l'organisation généralisée du mensonge est une affaire planétaire en même temps qu'elle reste une affaire d'Etat. La critique de détail n'est qu'une affaire de détail ».

En visitant des gens qui ne peuvent s'exprimer qu'à travers les hôtes interprètes, les spectateurs sont mis dans la situation mensongère que propose tout voyage organisé qui vise grâce à un itinéraire guidé à ne montrer qu'une certaine réalité pour des raisons économique ou politique. Ici le mensonge politique est mis en avant par le contexte recréé de l'U.R.S.S. Ce spectacle, en mettant en relation les spectateurs avec les habitants de Yaïck, recréait cette situation et soulevait la question problématique de la présence qui a nécessairement une incidence sur les habitants visités. Dans *Un week-end à Yaïck*, les incidents se multiplient jusqu'à nécessiter l'intervention de la police d'Etat et l'évacuation brutale des spectateurs-touristes. Une telle proposition faite dans cette représentation interroge la position du spectateur, son innocence est remise en question. Ainsi, le spectateur confronté à des scènes étranges et banales tout à la fois, étranges, parce qu'étrangères tout simplement, ne serait-ce que par ce que le texte uniquement en

¹⁰⁵ GODARD Colette, *Le Monde* du 11 mai 1977

Russe a été appris phonétiquement par les acteurs ; mais étranges également par la façon dont les hôtesse rétablissent un équilibre instable entre le paraître et le vécu de ces gens, banales, parce que ce spectacle est une théâtralisation de la vie : ce qui est mis en scène, c'est ce que vivent ces gens. Le spectateur donc est bien conscient que quelque chose lui échappe, au sens propre : que voient, que font les autres spectateurs? et au sens figuré: qu'est-ce que cela signifie? où nous mène-t-on?

Les niveaux de réalités se télescopent dans ce jeu de faux-semblant. D'abord, dans la situation interne, André Engel raconte, au sujet de la Travel National Service que :

*« Tout le monde a compris le rôle qu'elle jouait, au point même d'en être gêné et de manifester son refus par une certaine agressivité. Il y avait par ailleurs les habitants de Yaïck, tellement complices de la Travel National Service, qu'au bout de quatre minutes, il était évident qu'ils ne l'étaient pas du tout. A travers un certain nombre de regards, de sourires, ils montraient très bien que le rôle qu'on les obligeait à jouer, ne correspondait pas du tout avec ce qu'ils souhaitaient, que ce n'était pas ainsi qu'ils concevaient la vie des hommes en société. Il y avait donc un retournement dialectique : à force d'être complices, leur complicité constituait un complet désaveu de la manière de vivre à Yaïck ».*¹⁰⁶

Au deuxième niveau, le spectateur est convié, lui aussi à faire l'expérience de cet inconfort. En suscitant la gêne du spectateur, assistant à ce visible mal-être, on le renvoie à sa propre perte de repères. Ces scènes brutalisent une fragile construction de sens qui ne repose que sur des questions restées en suspens : qu'est-ce que je fais là ? qu'est-ce que je vois ? à quoi je participe ? qui je suis dans tout ça ?

D'abord, *Un week-end à Yaïck* l'a pris en charge en le constituant spectateur, puisqu'embarqué dans des cars-tourisme dont la fonction est d'être un lieu d'où l'on voit. *Theatron*, autrement dit. Puis, il devient touriste dans un simulacre organisé, convié à être spectateur de gens ordinaires dont la souffrance sociale n'échappe pourtant pas. C'est alors que les questions de son statut deviennent cruelles. (Colette Godard n'hésite pas à parler de « terrorisme »). Mais pour autant, il sait qui il est : un spectateur et combien cette situation lui devient difficile à supporter devant le mal être difficilement dissimulé dont il est témoin. Il n'y a pas de risque de perte d'échelle, tout au plus, précise Bernard Pautrat, d'illusionnisme :

« S'il y a eu méprise, si des gens ont pu penser avoir affaire réellement à des Russes, c'est que l'illusionnisme a été assez puissant pour la rendre possible. Parce qu'il était cohérent avec la

¹⁰⁶ *Théâtre/Public* n° 16-17, mai 1977

*forme adoptée, il était intéressant pour nous de voir jusqu'où pouvait tenir l'illusionnisme, mais nous espérions bien – et nous avons fait tout ce qu'il fallait pour cela – qu'il serait détruit brutalement à un moment ou à un autre ».*¹⁰⁷

Evelyne Didi affirme que ses propres parents ne l'avaient pas reconnue et que certains spectateurs apitoyés par le sort de ces émigrés leur offraient des stylos, ou au contraire leur crachaient dessus. Des Russes eux-mêmes s'inquiétaient de n'avoir pas été au courant qu'une colonie russe vivait là. Ces réactions semblent peu croyables mais ce fut réellement le cas. Pourtant, l'illusion installée n'est pas maintenue au point de faire perdre conscience de la réalité, celle du spectacle. Si certains se sont laissé prendre, c'est qu'ils le voulaient bien assure l'équipe, car les acteurs du T.N.S. bien connus du public étaient tout à fait reconnaissables.

Ce que ce spectacle ôte au spectateur, c'est le « suspens de vie » qui caractérise toute autre représentation théâtrale classique. Durant la représentation, le spectateur habituellement s'oublie le temps de la fiction. André Engel le maintient au contraire dans un état de conscience de ce qu'il est : spectateur, quitte à passer par des interrogations douloureuses. « Ce que le spectacle lui enlève, c'est la procuration. Avec *Un week-end à Yaïck* nous avons simplement essayé de renvoyer le public à sa situation-même, à la prise de conscience, toute simple, toute bête, de sa présence physique dans un lieu et des répercussions qu'elle pouvait avoir sur tout ce qui s'y déroulait ». ¹⁰⁸ Pour André Engel, cela n'est possible qu'en sortant des théâtres, car « une telle question qui obsède le théâtre, est difficile à poser clairement dans un théâtre, dans le mesure où il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie, tend à toujours refermer l'œil du spectateur en même temps que la question ». ¹⁰⁹

Ici, il est ce qu'il est : spectateur impuissant. Mais non plus innocent : Il lui reste à réfléchir à cette position qui le renvoie, dans ce spectacle à la dimension sociale et politique du spectacle, « La société du spectacle ». C'est à l'occasion de ce spectacle qu'André Engel a écrit le texte théorique « Un spectateur au-dessus de tout soupçon » qui caractérise le changement de statut qu'il propose au spectateur. ¹¹⁰

¹⁰⁷ Revue *Théâtre/Public* N° 16/17 mai 1977

¹⁰⁸ Revue *Théâtre/Public* N° 16/17 mai 1977

¹⁰⁹ Programme du spectacle p. 9

¹¹⁰ Voir annexe p. 696

Interroger la représentation

S'il est un spectacle d'Engel qui radicalise de façon exemplaire la prise en compte du spectateur, c'est bien *Un week-end à Yaïck* parce que le spectateur est dramaturgiquement et esthétiquement intégré au processus de la représentation. Toutes ses composantes, de la dramaturgie à la proposition formelle partent de là. Pour autant, la remise en question du statut du spectateur et de la représentation n'en passe pas moins par les moyens de la représentation. Il n'est pas question de nier le principe, mais au contraire d'exacerber le simulacre. Son corollaire, on l'a vu est la dénonciation de la manipulation politique par la propagande, autre mensonge qui empêche toute action critique. Le spectacle profondément politique dénonce un monde invivable, une vie barrée par la représentation qui crée la séparation entre les individus. Pour André Engel, le théâtre doit être mis en rapport avec le monde dans lequel nous vivons, le metteur en scène doit sortir le texte de l'histoire littéraire pour le faire entrer dans celle qui s'écrit en actions.

Les enjeux sont de taille et l'entreprise fut considérable. Tant par le travail en amont, la réflexion dramaturgique, que concrètement par l'investissement ou la réalisation : de la construction des décors reconstituant un quartier grandeur nature à la création même du spectacle de toute pièce. La jeune équipe composée d'André Engel, Bernard Pautrat et Nicky Rieti se lançant dans l'aventure a su esquiver les critiques : ce que confirment les interviews qui témoignent de l'assurance réflexive avec laquelle ce spectacle a été élaboré, sur les acquis de *Baal* et déjà en projection du suivant : *Kafka. Théâtre complet*. Si certains ont pu y voir une « puérité prétentieuse », un effet de mode « un peu parisianiste aussi », une agression du spectateur : « nous sommes des sales voyeurs moutonniers. On le savait déjà », pour ne citer que Colette Godard,¹¹¹ d'autres s'arrêtent sur l'ingéniosité de la mise en spectacle à laquelle le public strasbourgeois fut le seul à être convié. C'est là le problème majeur des spectacles hors les murs d'Engel qui s'appuient sur le lieu même comme support de création et de dramaturgie. Pour ma part, n'ayant pas vu ce spectacle, je ne parlerai pas outre mesure du vécu des spectateurs, mais je peux constater à quel point ce spectacle élaboré a osé poser les questions fondamentales sur la représentation par la représentation, avec une ironie pointue. Dans *Un week-end à Yaïck*, André Engel pose les fondements de son esthétique d'un

¹¹¹ GODARD Colette, *Le Théâtre depuis 1968*, Editions J.C. Latès, Paris, 1980, p. 195

« théâtre-trajet », véritable *dérive* pro-situ qui plonge les spectateurs dans un voyage initiatique de redécouverte de ce qu'il est avec acuité: spectateur.

Kafka. Théâtre complet 1979

« Le théâtre, nous ne l'aimons que pour sa rue, pour ses cafés voisins où passent tant de gens, si différents, pour son obscurité un peu mal famée, ses badauds attirés par les lumières de l'immeuble, pour ses aventures populaires. Toute une horde y vit en liberté, vagabonde, ingénieuse, qui se faufile entre vos jambes et se sauve avec légèreté pendant que vous, qui faites la queue pour le spectacle, ressassez vos fiertés en faisant des comptes. Ils sont plus vifs que vous, plus vifs que votre œil, et c'est pourquoi vous ne les avez même pas remarqués ». ¹¹²

La part réussie

Le voyage

L'enchaînement des trois spectacles hors les murs, *Baal*, *Un week-end à Yaïck* puis *Kafka. Théâtre complet*, s'est construit dans la logique de « la part réussie » du spectacle précédent. C'est ainsi qu'André Engel présente la trilogie strasbourgeoise, sa cohérence, son évolution et sa fin. Le thème du voyage qui est sans conteste un des points communs dramaturgiques majeurs des trois spectacles est directement lié à la remise en question du statut du spectateur et à celui de la représentation. Pour simplifier, disons que, dans *Baal*, le spectateur était amené à se déplacer pour suivre le voyage des protagonistes ; dans *Un week-end à Yaïck*, il était invité à faire un voyage touristique ; dans *Kafka. Théâtre complet*, il descend dans un hôtel, lieu de villégiature. Le voyage étant, au-delà de l'aspect thématique, une donnée fondamentale dans la modification de la posture du spectateur à qui l'on propose de vivre de façon plus aiguë sa position de voyeur. Les spectacles vécus comme des dérives situationnistes mettent le spectateur dans une situation telle qu'il ne peut que s'interroger sur le caractère scandaleux dénoncé par André Engel des représentations théâtrales classiques qui mettent face à face des gens dont une catégorie vit par procuration ce que les autres vivent directement. Les uns après les autres, les trois spectacles déclinent la question en exacerbant la proposition à travers le thème du voyage.

¹¹² Notes d'intention au projet. Annexe p. 639

Non-omniscience

En outre ce qui ressort de *Yaïck* et qui constitue « la part réussie » gardée et radicalisée dans *Kafka*, c'est encore une situation particulière vécue par les spectateurs. Le spectacle *Un week-end à Yaïck* reposait sur un partage arbitraire du public réparti dans des cars de tourisme et acheminé sur un lieu de représentation prédéterminé. Certains se retrouvaient dans un appartement, les autres à une terrasse de café et les derniers dans un hospice de vieillards. Celui qui voulait voir la totalité du spectacle était obligé de revenir trois fois. Cette donnée, au-delà de la situation cocasse qu'elle crée, met l'homme face à l'une de ses limites : la non-omniscience. En tant que spectateur, on ne peut voir qu'une chose à la fois, en tant qu'humain, on ne peut vivre qu'une situation à la fois. Cette donnée philosophique intéresse l'équipe artistique en ce qu'elle montre les limites du spectateur et ce qui le caractérise. A partir de cet autre constat, le travail sur le spectateur peut être approfondi. Du public divisé au spectateur isolé, le pas sera franchi grâce à *Kafka. Théâtre complet*.

Culpabilité et inquiétude

Ce n'est pas un hasard si ce spectacle a pour objet l'œuvre et l'univers de Kafka. Lorsque le spectateur est bousculé dans *Yaïck*, il fait déjà une expérience troublante, dans le sens où sa présence est remise en question puisqu'elle n'est pas neutre et entraîne des incidents chez les habitants de Yaïck. Cette situation met en exergue une donnée fondamentalement kafkaïenne : le fait de se sentir coupable de culpabilité. De fait, le spectateur par son intrusion dans l'univers de ces gens-là fait l'épreuve de la culpabilité et le passage de la culpabilité de premier niveau à son redoublement vient de ce que le spectateur prend conscience que cette culpabilité est issue de son statut. On comprend que Kafka soit un auteur de prédilection pour André Engel pour qui « il n'y a pas de spectateur innocent ».

La part réussie correspond donc également à ce qui a permis de créer au mieux une situation ambiguë afin que le spectateur ne se sente plus « assermenté » ni « au-dessus de tout soupçon ». Le spectateur est convié à un voyage avec les protagonistes jusque dans l'inconfort et l'inquiétude. Il participe du voyage et ne le subit pas, il part à la dérive. Ce que lui propose André Engel n'est pas une violence gratuite, qu'on ne s'y méprenne pas, mais un travail. Bien sûr, chargé du sens premier du mot *tripalium* (torture), ce travail est décliné dans sa violence induite spectacle après spectacle ; mais

en aucun cas gratuite et vaine. Ces spectacles reposent de fait sur une rétention et une frustration qui mettent en exergue la position du spectateur. Dans *Kafka. Théâtre complet*, le spectateur est mis dans une situation de malentendu des plus kafkaïennes : spectateur, touriste, client d'hôtel ? Le malentendu est volontairement maintenu dans son ambiguïté. En plongeant dans l'univers de Kafka, le spectateur est mené, emmené dans une dérive, une spirale infernale, mis dans une position inconfortable, mais il en ressort enrichi :

*« Une fois encore, on aimerait donner au spectateur l'envie d'apprendre, c'est-à-dire de créer, ailleurs, par lui-même, qu'il cesse d'être une montre qui retarde par rapport au spectacle, pour devenir, modestement, à sa manière singulière, une montre qui avance sur l'histoire. Kafka nous assure que cela ne va pas sans inconfort. Nous le croyons. Mais nous croyons aussi que la passion de la vérité est encore assez vive, chez tel ou tel, pour rendre cet inconfort supportable et, à la réflexion, presque négligeable. C'est une telle confiance dans le public de théâtre qui anime tout le projet de Kafka. Théâtre complet ».*¹¹³

C'est ainsi qu'inlassablement André Engel, Bernard Pautrat et Nicky Rieti réaffirment leurs convictions à travers une situation vécue, celle de la représentation.

Immersion dans Kafka

Kafka. Théâtre complet n'est pas un spectacle *sur* Kafka, ni une réécriture, ni une adaptation ou encore moins une rêverie ; c'est une immersion *dans* l'œuvre de Kafka.

Pour ce faire, André Engel et Bernard Pautrat ont eux-mêmes plongé durant quinze mois dans l'œuvre, lisant la totalité des écrits édités : nouvelles, romans, journal et correspondances. Au détour de leurs lectures, ils ont trouvé plusieurs évocations qui témoignent de l'expérience de spectateur de Kafka, que ce milieu fascinait :

*« L'odeur d'essence dégagée par une auto venant du théâtre me rendit attentif à ce fait évident qu'un intérieur coquet (...) attend les gens qui viennent d'assister au spectacle (...), mais que, non moins évidemment, ils paraissent avoir été chassés du théâtre et renvoyés chez eux, en personnages subalternes devant lesquels le rideau s'est baissé pour la dernière fois tandis que les portes s'ouvraient derrière eux, ces portes dont, au commencement de la pièce ou pendant le premier acte, ils avaient franchi orgueilleusement le seuil au nom de je ne sais quelle préoccupation ridicule ».*¹¹⁴

¹¹³ Note d'intention en annexe p. 639

¹¹⁴ KAFKA Franz, *Journal*, 24 /11 /1911, cité par André Engel dans ses notes de mise en scène en annexe p. 639

Cet extrait rend particulièrement compte de ce qui intéresse l'équipe de création par le fait que le point de vue se situe à l'extérieur du théâtre, dans la rue, et que Kafka fait état de l'impression que lui font les spectateurs dont il devine la perte de repères à la sortie du monde de l'illusion qui semble les manipuler : « Ils paraissent avoir été chassés du théâtre et renvoyés chez eux, en personnages subalternes ». Une image qui sera proposée en situation vécue aux spectateurs dans *Kafka. Th être complet*. Expérience qui trouve également son écho dans un rêve de Kafka où « tout était théâtre » :

« *Tout était théâtre, j'étais tantôt en haut dans une galerie, tantôt sur la scène, (...) Le décor était si grand qu'il n'y avait rien d'autre à voir, (...) De grandes foules de spectateurs étaient sur la scène qui représentait la Altstadtler Ring, vu sans doute de l'endroit où la Nicklasstrasse y débouche. [...] Juste à ce moment, un grand nombre de gens apparurent sur la place et passèrent devant moi, c'étaient pour la plupart des spectateurs que je connaissais pour les avoir vus dans la rue et qui venaient peut-être d'arriver* ». ¹¹⁵

Autre évocation d'expérience théâtrale rêvée par Kafka qui rejoint absolument le principe vécu dans le théâtre hors les murs d'André Engel qui met le spectateur dans un décor non seulement grandeur nature, mais surtout reproduisant fidèlement un réel possible. Un effet de mise en abyme qui caractérise l'univers de Kafka et constitue un outil propice à l'équipe de création pour aiguïser les perceptions du spectateur.

Le choix de Kafka est ainsi venu assez naturellement en prolongement du travail mené sur la question du spectateur et de la représentation dont les modalités kafkaïennes dévoilaient des enjeux intéressants à creuser ; son œuvre se présentait comme matière toute trouvée pour décliner l'aventure. Kafka, son univers et non pas telle ou telle œuvre, même si certaines, dont *l'Amérique*, furent dans un temps mises en avant pour les thèmes de prédilection de l'équipe dont celui du voyage. Ce qui compte avant tout, c'est la situation kafkaïenne.

L'univers de Kafka fut lui-même décliné sous plusieurs formes par André Engel et son équipe de création : en 1979, le spectacle *Kafka. Théâtre complet* fut doublé d'un film, *Hôtel moderne* qui ne fut pas la reprise exacte du spectacle, mais un nouvel objet kafkaïen tourné sur les bases de la représentation. ¹¹⁶ Puis, vingt-quatre ans plus tard, André Engel et Bernard Pautrat retravailleront ensemble à l'écriture d'un livret d'opéra

¹¹⁵ KAFKA Franz, *Journal*, 9/11/1911, « *Rêve d'avant-hier* » repris par André Engel dans ses notes de mise en scène. Voir annexe p. 639

¹¹⁶ Synopsis et extraits du story board en annexe p. 656

à partir du *Procès : K.*, opéra de Philippe Manoury mis en scène par André Engel pour l'Opéra Bastille. Cet intérêt renouvelé montre combien l'œuvre de Kafka a été propice au développement de l'esthétique et des enjeux dramaturgiques de l'univers d'André Engel :

« Cette fidélité à Kafka, qui doit être entendue comme un hommage, se trouve rencontrer, on le voit, des questions et des thèmes sur le théâtre, le monde et leur très problématique rencontre qui, dans le passé, animèrent notre travail. C'est même la raison de notre envie, paradoxale, de "parler de Kafka au théâtre". Ces questions sont simples, toujours les mêmes, et, si nous les posons de nouveau, avec quelque entêtement, c'est tout simplement qu'on n'y a pas encore répondu ou que, parfois, on n'a pas même voulu les entendre ». ¹¹⁷

En ce qui concerne le travail mené hors les murs à Strasbourg en 1979 : *Kafka. Théâtre complet* et le film *Hôtel moderne*, il nous intéresse dans la mesure où il radicalise les parts réussies des deux précédents spectacles au point de clore l'aventure. « Aboutissement, radicalisation extrême » sont des expressions qui rendent compte à la fois du processus de création dans la recherche à partir de la part réussie, et de la réalité du spectacle. L'entonnoir de la *machine théâtrale* se ressert inévitablement et essentiellement. L'alchimie théâtrale opère et meurt de sa tautologie : *Kafka. Théâtre complet* sera donc le dernier spectacle de la trilogie strasbourgeoise hors les murs.

« Lever le rideau et montrer la plaie » - Projet

Avant de finaliser la forme qui sera donnée à *Kafka. Théâtre complet*, plusieurs projets sont imaginés. ¹¹⁸ Une proposition particulièrement intéressante entièrement décrite par André Engel est une mise en abyme du spectateur qui se voit littéralement passer à côté de l'essentiel. Une proposition dérangement parce que renvoyant le spectateur à sa responsabilité à la limite de la culpabilité. Voici :

Le "spectacle" se déroule en trois temps :

« 1. Les spectateurs se rendent au théâtre pour 20 heures 30, afin d'assister à *Kafka. Théâtre Complet*. Dès 20 h 15, sans doute, la foule commence à se masser devant le théâtre, dont les portes sont closes. Derrière la porte vitrée, le régisseur vient parfois faire signe qu'il faut attendre un peu. On patiente, on s'énerve, mais il n'est pas encore 20 h 30. Dans la loge du concierge, on entend hurler la télévision, on parle avec ses amis en attendant. A 20 h 30, le

¹¹⁷ Note de mise en scène pour un premier projet, cf. Annexe p. 639

¹¹⁸ Dont une adaptation théâtrale écrite de *La lettre à un père*, sous le titre : *Préparatifs de deuil à la campagne*. Titre clin d'œil de *Préparatifs de noces à la campagne* de F. Kafka

régiſſeur navré vient annoncer que la commission de ſécurité eſt dans les murs, qu'on attend ſon départ, qui ne tardera pas, pour faire pénétrer le public. Celui-ci trépigne un peu plus, mais prend ſon mal en patience (que faire d'autre ?), certains vont au café qui ſoudain eſt bondé, il y a du bruit, de la fumée, de l'agitation, des conversations ſe croiſent, on échange des préſentations, etc. Devant le théâtre, c'eſt plus calme, mais on parle quand même aſſez haut, on ſe bouscule, on fait des plaisanteries et des mondanités. Les conversations ſe parasitent, et ſeuls les ſolitaires, les taciturnes, les timides, parce qu'ils reſtent muets durant l'attente, ſaiſiſſent parfois dans ces ſoupes de bruits et de mots, des bribes qu'ils volent au paſſage. Ici, un homme, ſoudain, paſſe, il en poursuit un autre ſur le boulevard et lui crie après. Un balayeur balaye, à la liſière de cette foule. Là, dans le café, il y a un peu de tout, jeunes, vieux, habitués et étrangers venus des quartiers chics, tout ſe mélange. Les propos des voiſins, parfois, ne manquent pas d'intérêt, mais on eſt trop excité pour écouter vraiment. Cette attente dure preſque juſqu'à 21 heures, une bonne demi-heure.

2. Enfin la ſonnerie du théâtre retentit, on ouvre les portes, on vient chercher les ſpectateurs qui patientent au café, la foule ſe preſſe pour entrer. Elle eſt accueillie par le personnel du théâtre, très empreſſé, qui ſe confond en excuses horriblement polies et délivre les billets avec une célérité inattendue. Vestiaire. Quelques ouvreuſes, un peu trop câlines, entraînent les ſpectateurs vers la ſalle et les placent avec des ſourires. Eventuellement, le public n'eſt pas diſpoſé à l'orchestre, mais à la galerie, l'orchestre demeurant vide, à l'exception de quelques chats peu gênants. Le public eſt installé. Rideau rouge, trois coups.

Le rideau ſ'ouvre ſur un vaſte décor reproduiſant, pour l'eſſentiel en dur, tout ou partie de la façade du théâtre devant laquelle nous avons tant attendu. Façade incluant la porte et le café. Un groupe de gens ſe preſſe déjà devant la porte fermée du théâtre. Dans la loge du concierge, la télévision hurle, répétant mot pour mot ce qu'on a, peut-être, déjà entendu tout à l'heure, dehors, quand on faiſait la queue pour entrer au théâtre. Et puis l'on remarque des têtes connues, des gens qu'on a côtoyés il y a peu, et du café ſortent les mêmes conversations préférées par les mêmes bouches. Les ſituations fugitives de tout à l'heure ſe reproduiſent, et toutes ces têtes, à la réflexion, rappellent vaguement quelque choſe. En effet, ils attendent, ſur scène, de rentrer au théâtre où nous venons d'entrer. Toutefois, tout à l'heure, ils étaient déjà parmi nous, dehors, non pas dans le dehors de théâtre qu'on leur a conſtruit à l'intérieur, mais dans le "vrai" dehors. Et maintenant, à eux ſeuls, ſans nous qui ſommes venus les regarder et les avons quittés, ils nous montrent avec les moyens de la fiction théâtrale, et à leur manière, ce que nous avons ſi peu regardé. [...]

3. *[Puis,] ils doivent partir, ils partent, ils s'évadent. Mais ils ne sont pas tout seuls, un petit homme les accompagne, un petit homme qu'on a vu, il y a peu, sortir du théâtre silencieux, flâner sur la place, entrer au café et parler à la serveuse longuement, timidement, mais avec la timidité d'un fou. Ils partent ensemble, elle et lui, par un coin de ciel, dans un nuage qui passe. Les autres vont prendre l'autobus, avec armes et bagages. Le rideau tombe. Le public sort. S'il est curieux, il verra, dans la rue, les petits nomades massés à l'arrêt d'autobus le plus proche, indifférents, déjà lointains, et, au fond de la rue, la silhouette d'un petit homme et d'une petite femme enlacés qui s'éloigne. C'est un adieu ».¹¹⁹*

Cette forme perturbante par l'effet de miroir qui propose, dans la deuxième phase du spectacle, « la même chose, mais truquée et rendue claire, de la clarté du mensonge », a une finalité bienveillante à l'égard du spectateur car « la mise en scène démêle, simplifie, explique, rend tout commode et confortable ». Durant la deuxième demi-heure, se répète exactement la demi-heure de l'attente du public; cette scène, « déploie en somme, avec les moyens du théâtre, toute une vie qui fut réelle (même s'il fallut la fabriquer hors du cadre), qu'on aurait pu voir, mais qu'on n'a pas su voir. Ou pas voulu ». Le spectateur peut revoir ou voir enfin ceux qu'il n'a pas su voir durant l'attente, le « petit peuple évident, mais tellement discret, pris dans la masse mais comme absent, du simple fait que tout se passe comme s'il n'existait pas. Un balayeur qui balaie, qui s'en soucie ? Et ce vieux manoeuvre polonais qui rit tout seul au comptoir du bar, et marmonne ? Et ces vieux juifs qui parlent une langue bizarre ? Et cette vieille qui tousse avec une voix d'homme ? Tous, et ils sont quelques uns, sont parmi eux sur scène, comme ils furent parmi nous, dans la rue, parmi, mais pas avec ».

Le spectateur face à ses responsabilités

Le spectateur est soudain mis face à ses responsabilités devant ce théâtre qui se met en place, ce théâtre « des mille et un riens qui nous ont entourés, sollicités, pendant une demi-heure et que notre futilité, notre peu de mobilité, nous ont interdit d'accueillir ». Cette proposition permet à l'équipe de création de renouveler les questions qui, inlassablement, les taraudent :

« Comment interpréter l'énigme du théâtre, de cette représentation où l'on paye pour regarder des gens se donner en spectacle? Comment peut-on être spectateur de théâtre ? Qu'est-ce que l'œil de théâtre ? Est-il éternellement condamné à l'esthétisme, ou peut-il condescendre, parfois, à travailler un peu ? Peut-il parfois, si on le traite de manière adéquate, accepter de

¹¹⁹ Et citations suivantes : Notes d'intention d'André ENGEL, texte complet en annexe p. 639

rester ouvert devant le "spectacle du monde", celui qui n'est pas un spectacle, et faire profiter de son histoire l'autre œil, l'œil du réel, celui qui ne rêve jamais ? N'est-il pas temps d'arracher le théâtre à l'histoire de l'art en y faisant entrer l'histoire tout court, celle qui nous cerne ? Peut-on briser la limite enchantée qui sépare le réel et la représentation, le public et le spectacle, la salle et la scène, la rue et la salle, ou bien le théâtre restera-t-il encore longtemps le sanctuaire du rêve, rêve du metteur en scène, rêve de l'auteur, rêve du public ou des publics, rêves de mélomanes vague-à-l'âme ? Pour cette musique nous craignons bien d'être trop vieux. Mais trop jeunes pour ne pas avoir envie de nous battre encore, à notre manière, en choisissant les armes et le théâtre des opérations ».¹²⁰

Ainsi, ce projet bien kafkaïen met directement en scène ces questions du rapport entre la représentation et le réel par le biais du théâtre, « avec la complicité active du théâtre : car il aura bien fallu que le théâtre fasse ainsi place nette pour que, dans le silence revenu, la petite horde familière fasse entendre sa voix, soit regardée, écoutée, aimée enfin du spectateur ». Projeté dehors artificiellement, le spectateur regarde enfin « tous les trésors de l'ingéniosité quotidienne, de la folie commune, de la beauté errante, se donnant à contempler. Vous voilà émus, maintenant ». Un théâtre à même le réel, un théâtre révélateur d'une utopie enfin possible.

Culpabilité et prise de conscience

Pourtant, tout repose sur un malentendu : « Il est trop tard, maintenant, il fallait s'y intéresser avant, tout à l'heure, quand ils ne demandaient qu'à parler et rire avec vous. Il ne fallait pas aller au théâtre ».¹²¹ La chute est violente et sans appel : la loi de la représentation tombe avec son verdict, comme chez Kafka. Le spectateur est mis face à son anachronisme et son inadaptation au moment vécu qu'on lui a proposé, mais qu'il n'a pas su ou pas pu voir. Culpabilisé de seulement voir (entrevoir) et entendre (percevoir) au lieu de *regarder* et *écouter*, le spectateur est embarqué dans la machine kafkaïenne qui lui fait son procès sans rédemption. Seul le froid de la nuit l'attend en retour. La *machine* aspire, broie et recrache. Processus en marche d'une prise de conscience par la culpabilité.

En définitive, comme chez Kafka, la bienveillance apparente et l'inconfort, voire le malaise se côtoient et se complètent dans ce théâtre du malentendu. Dans ce projet, la réponse donnée au questionnement de la représentation et son rapport au réel passe bien

¹²⁰ Idem et suivante

¹²¹ Ibidem

par une expérimentation, une mise en situation du spectateur *face à* ses responsabilités. Mais l'équipe veut aller plus loin en remplaçant l'inaction que produit le discours *sur*, par l'action produite par le désir.

André Engel, Bernard Pautrat et Nicky Rieti vont alors approfondir le principe de la mise en situation kafkaïenne, par l'immersion *dans* l'univers de Kafka, *par* l'œuvre de Kafka. Vivre une situation kafkaïenne afin de travailler sur le désir et non plus seulement sur la culpabilité. Ce sera la proposition connue sous le même titre : *Kafka. Théâtre complet*, mais dont le sous titre apporté au synopsis « Un film en trois dimensions de A. Engel, B. Pautrat, N. Rieti » renvoie bien aux enjeux de la situation *vécue* et non plus au théâtre d'image et de tumulte qui couvre la vérité.

Kafka. Théâtre complet ou la machine kafkaïenne

Une approche deleuzienne

« Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? se demandent Deleuze et Guattari, c'est un *rhizome*, [dont] le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation ». ¹²² On l'a vu précédemment dans la proposition qui ne se concrétisera pas, l'équipe se situe d'emblée dans cette démarche en s'intéressant au *processus* par l'expérimentation et non pas à l'interprétation qui renvoie au principe de la représentation, niant celui du réel. « Nous ne croyons qu'à une politique de Kafka, affirment encore Deleuze et Guattari, qui n'est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu'à une ou des *machines* de Kafka, qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d'expérience ». Pour André Engel et ses collaborateurs, la proposition deleuzienne rejoint le travail déjà expérimenté sur la mise en situation du spectateur et de la représentation dans un dispositif. La lecture de *Kafka, pour une littérature mineure*, ouvrage critique de Deleuze et Guattari, leur apporte incontestablement l'appui théorique qui nourrit la dramaturgie de *Kafka. Théâtre complet* en en faisant un théâtre habité par les états du désir et non plus perçu à distance comme une image immobile. C'est ce que projette *Kafka. Théâtre complet* en se

¹²² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p.7

présentant comme une *machine théâtrale* qui fonctionne *avec et pour* le spectateur. Une *machine théâtrale désirante*.

Cet hôtel n'est pas un hôtel

« *Cet hôtel n'est pas un hôtel. Derrière cette façade si paisible s'est installée une organisation puissante, pourvoyeuse de divertissements d'un genre nouveau. Elle recrute des pauvres leur promettant de l'argent puis donne leur misère en spectacle. Et le client est roi. S'il n'est pas content de ces acteurs d'un soir, alors on les tue à l'aide d'une machine spéciale dont l'organisation a trouvé les plans dans un livre : La Colonie pénitentiaire de Franz Kafka.* »

C'est par ce texte en voix off que débute le film *Hôtel Moderne* définissant violemment l'enjeu de la *machine théâtrale* qu'est cet ultime spectacle, procès fait à la représentation théâtrale étudiée plus précisément dans sa dimension spécifique et sa forme pour le moins originale.¹²³

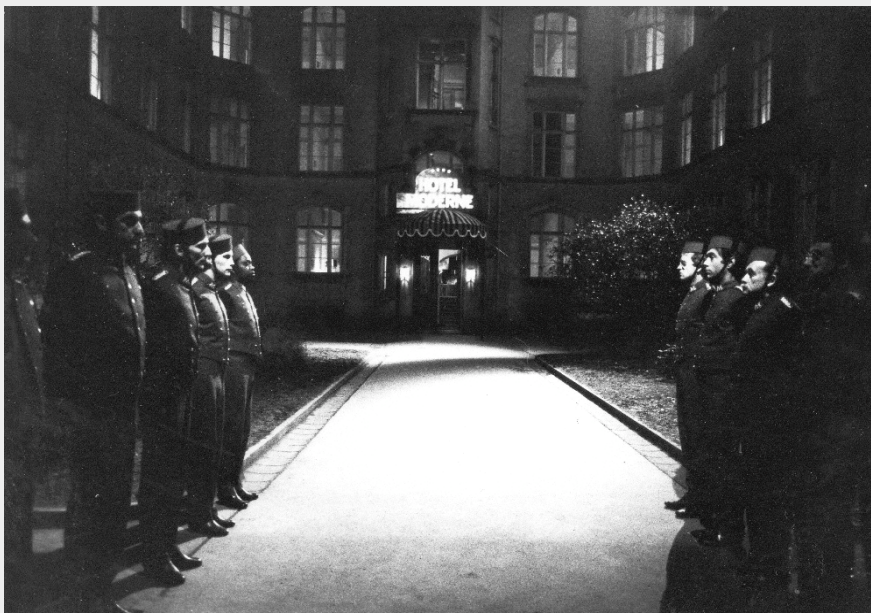
Concrètement, ce troisième spectacle hors les murs se déroulait dans un vieil hôtel particulier désaffecté à Strasbourg. Il s'agissait des locaux annexes de l'ancien hôtel de ville, 4 rue Brûlée, qui furent ensuite attribués au conservatoire. L'équipe cherchait un bâtiment susceptible d'être transformé en hôtel qui correspondait au lieu choisi pour la fiction. Pourquoi un hôtel ? Pour plusieurs raisons dramaturgiques liées au principe du voyage proposé au spectateur dans la continuité de *Baal*, et d'*Un week-end à Yaïck*. Par référence également à *L'Amérique*, le roman de Kafka qui se déroule en partie à l'*Hôtel Occidental*. L'idée de l'hôtel est également venue d'une rencontre faite par Nicky Rieti lors d'un de ses voyages aux U.S.A. son pays d'origine où il était tombé sur un vieil hôtel désaffecté qui l'a alors inspiré.¹²⁴ Mais il n'était pas question de faire un hôtel dans un hôtel selon un principe de décalage cher à l'équipe : « Mettre un curé dans une église et un boucher dans une boucherie, c'est banal. Mais mettre un curé dans une boucherie et un boucher dans une église, c'est nettement plus amusant ». Au-delà de la plaisanterie, l'intention est de créer une situation inattendue qui aiguise la perception. L'idée de transformer les bureaux de l'ancienne mairie en chambres permettait également de superposer la référence aux arcanes de la bureaucratie chers à Kafka à

¹²³ Spectacle non vu et analysé d'après les matériaux originaux et critiques réunis pour cette étude.

¹²⁴ Les raisons objectives et dramaturgiques du choix ne manquent pas. Pourtant, la critique et les détracteurs ont voulu y voir une « copie » du travail mené par Grüber : « Comment ne pas y penser quand on se trouve à Strasbourg dans une ancienne mairie déguisée en hôtel tandis qu'à Berlin Grüber promène ses spectateurs dans la poussière d'un palace fermé depuis la guerre » écrira en 1980 Colette Godard, in *Le théâtre depuis 1968*. En effet, en 1979, Klaus Michaël Grüber met en scène *Rudi*, une adaptation d'une nouvelle de Bernard Von Brentano dans le luxueux hôtel Esplanade surplombant le Mur. Les partisans d'un théâtre-parcours furent alors nombreux à suivre ou imiter ce type de démarche.

l'illusion théâtrale de l'hôtel. Car en définitive, il y a peu de différence chez Kafka entre un hôtel, un tribunal, ou une caserne.

Le bâtiment se composait de trois corps donnant sur une cour intérieure où se déroulait une partie du spectacle visible depuis les fenêtres des chambres aux étages. La cour était traversée d'un tapis rouge menant du porche de la rue à l'entrée principale rehaussée d'une marquise évoquant les hôtels de luxe et d'un lettrage en néon reproduisant les quatre étoiles et le nom : *Hôtel Moderne*. Les spectateurs-clients de l'hôtel entraient par cette voie royale et étaient acheminés dans un *lounge* où se trouvaient des tables, une scène et un piano. Aux étages, de minuscules chambres avaient été aménagées dont la fenêtre donnait sur la cour. Voilà pour le décor. L'illusion était si réussie que de vrais clients se sont présentés pendant les répétitions à la grande jubilation de l'équipe artistique.



Cour intérieure de l'Hôtel Moderne

L'ensemble était décoré dans un style quelque peu suranné et provincial : papier peint de salle des fêtes, lits en fer, statues en plâtre dans la cour...

L'hôtel était doté d'un personnel au complet pour accueillir les clients d'une nuit à l'*Hôtel Moderne* : portier, majordome, grooms et soubrettes.¹²⁵

¹²⁵ Cf. Générique du spectacle en annexe p. 591



« *Kafka. Théâtre complet* » : personnel de l'Hôtel Moderne

Le spectacle permanent faisait l'objet de trois représentations consécutives et non-stop. Un spectacle qui aurait donc pu être infini :

La première représentation débutait à 19h45 et finissait à 22h30

La deuxième de 20h 45 à 23h

La troisième de 21h 45 à 24h

Dans une rotation de jauge à 100 personnes, donc une soirée prévue pour 300 spectateurs.

Scénario de la machine théâtrale

Tout texte prononcé et entendu lors de l'aventure *Kafka. Théâtre complet* est extrait des écrits de Kafka dont l'œuvre morcelée se prête bien à une reconstitution. Le déroulement du spectacle, tel qu'André Engel le décrit dans le scénario préparatoire se découpe en chapitres. Le spectacle se présente fragmenté en six parties dont la continuité est liée au déplacement des spectateurs dans l'hôtel mais dont les liens logiques ne sont pas explicites. Quant à une chronologie elle n'est certes pas liée à une fable quelconque, puisqu'il n'y en a pas ; elle serait plutôt celle du réel, des spectateurs et de la durée de la représentation qui repose fondamentalement sur la « mise en scène des spectateurs » comme le titre Colette Godard qui a vécu de l'intérieur ce nouveau voyage organisé par l'équipe Engel et dont elle nous fait le descriptif suivant :

« Rassemblés en file le long de murs aveugles, nous piétons, comme les voyageurs de *Paris by night* à la porte des lieux de plaisir. Enfin s'ouvrent les grosses grilles, et on nous fait entrer,

*séparés par paquets, fermement mais avec une grande déférence. Nous traversons la cour harmonieuse et vaste de l'Hôtel Moderne sur le chemin de tapis rouge, entre deux groupes sculptés – anges, amours ou tombeaux d'enfants. Les quatre étoiles, l'enseigne de néon vert, sont suspendus, lugubres, dans la nuit ».*¹²⁶

On peut voir dans le film *Hôtel Moderne*, que lors de la deuxième ou de la troisième représentation, lorsque le public traversait la cour sur le tapis rouge, les spectateurs de la représentation précédente qui se trouvaient répartis dans les chambres aux étages applaudissaient, saluant leur arrivée. Ainsi, les clients-spectateurs se constituaient mutuellement juge et partie de la représentation dès le début du spectacle.

On leur distribue leur clef de chambre puis, par le lourd rideau rouge, on les fait entrer dans le *lounge* de l'hôtel où onze grooms bien alignés les attend afin de les mener à de petites tables individuelles face à une scène de music-hall. Ainsi se prolonge le principe qui fait que le spectateur se retrouve à la fois spectateur « classique » dans un rapport frontal à une scène, mais également spectateur de ses comparses et de lui-même en tant que client d'hôtel factice. L'illusion redoublée lui procurant, par mise en abyme un statut exacerbé de spectateur. En outre, le spectacle proposé était aussi bien sur scène par la présence des artistes, que dans la salle où le majordome, magnifiquement incarné par la longue silhouette de Daniel Emilfork, dirigeait ses grooms dans un étrange ballet.

Cependant, dans le *lounge* de l'hôtel, chaque groom installait ses dix clients à des tables qui entouraient une piste de danse. Il leur apportait des boissons, l'orchestre jouait une valse et petit à petit la salle se remplissait. Le majordome leur souhaite la bienvenue au nom de la direction de *l'Hôtel Moderne*. Tout est donc prévu pour assurer le confort du client roi, mais le personnel à l'affabilité obséquieuse toute kafkaïenne contribue à instaurer le malaise :

« Mesdames et Messieurs, la direction de l'Hôtel Moderne et moi-même sommes hautement honorés de votre présence. On nous a placés devant cette alternative : devenir roi ou les courriers des rois. A la manière des enfants, nous voulûmes tous être courriers. C'est pourquoi il n'y a ici que des courriers, et nous courons le monde, et comme il n'y a pas de rois, nous nous crions les uns aux autres des nouvelles devenues absurdes. Nous mettrions volontiers fin à cette misérable existence mais nous ne l'osons

¹²⁶ GODARD Colette, « *Mise en scène du spectateur* », *Le Monde* du 15 mars 1979

pas, à cause du serment de fidélité » susurre le majordome (Daniel Emilfork) en se courbant excessivement.



Majordome susurrant à l'oreille des spectateurs

Puis le spectacle de music-hall commence. Sur scène arrive un petit jeune homme rond (Simon Zaleski) qui explique avec un léger accent la beauté étrange et complexe de la langue Yiddish. Il s'agit du texte de Kafka *Discours sur la langue yiddish*. Un texte qui célèbre la langue tout en affirmant son inaccessibilité et la peur qu'elle peut engendrer, concluant :

« Je pense, Mesdames et Messieurs, avoir provisoirement convaincu la plupart d'entre vous que vous ne comprenez pas un seul mot de yiddish.

N'attendez aucun secours de l'explication des textes. Si vous n'êtes pas en mesure de comprendre le yiddish aucune explication immédiate ne pourra vous servir ».

Suivent ensuite l'écoute sur tourne-disque de deux chansons d'émigrants juifs.

Pendant toute la durée de son discours, un petit rond de lumière jaune apparaît à l'endroit de son cœur. Il tente de l'effacer d'un mouvement de main, de le cacher ou de le faire disparaître dans sa poche, mais la marque jaune reste accrochée : la métaphore théâtrale ramène la réalité sordide de l'antisémitisme au premier plan.



Petit homme du discours sur la langue Yiddish effaçant le rond jaune d'un revers de la main

Tandis que le ballet des grooms accueille les clients, le divertissement international se poursuit entrecoupé de moments où les grooms invitent leurs clients à danser. On annonce sur scène «Miléna, l'inénarrable fantaisiste » (Christiane Cohendy).

En robe lamée, la jeune femme titubante s'avance. Elle est ivre, incapable de faire son numéro. Finalement, elle lit une lettre qu'elle sort de sa poche (une lettre extraite de la correspondance des *Lettres à Miléna* de Kafka) : une lettre d'amour qui lui arrache, en pleine lecture des sanglots aussi brusques que déchirants. Il y est question d'un homme que des enfants ont voulu jeter à l'eau par jeu, et qui se demande pourquoi il est inutile. Elle pleure, on éteint le projecteur et on la reconduit en coulisse. Une gêne difficilement dissimulable s'installe. Pour Colette Godard, « par derrière et en dessous du rituel d'accueil du client roi, grince une mécanique qui ne s'adapte pas. Une boule de larmes, un froid de l'âme, des milliers d'aiguilles dans la mémoire, s'interposent ». ¹²⁷

¹²⁷ GODARD Colette, op.cité



Désespoir de Miléna, grande solitude

Il y a là, la perception que quelque chose d'autre est à voir que ce qui est donné à voir. Mais pour faire diversion, le majordome demande à ses onze grooms, qu'il appelle ses « fils »¹²⁸ de remettre de l'ambiance par une chorégraphie de comédie musicale américaine.



Ballet hollywoodien des grooms

Le majordome tout en bras et jambes virevolte au son de la musique. La clientèle s'amuse et danse, oubliant le trouble et le malaise provoqués par le spectacle de ces vies déchirées. Puis les grooms conduisent les uns après les autres les clients dans leur chambre respective en suivant rapidement un long dédale de couloirs froids, sombres et

¹²⁸ Chacun a été rebaptisé par le maître d'hôtel et il porte son nom imprimé, comme tatoué au dessus de son sourcil gauche. Cette scène d'intronisation se voit dans le film, mais ne faisait pas partie de la représentation théâtrale.

déserts. Dans la chambre, un client est déjà installé : on vérifie la clef et le numéro de la chambre, le groom invite l'occupant à le suivre à la réception, et fait entrer le nouveau client. Chaque groom répètera dix fois la manœuvre.



Couloir menant aux chambres (répétition)

La chambre est minuscule mais haute de plafond, équipée d'un lit en fer et d'un téléphone mural, sa fenêtre donne sur la cour intérieure de l'hôtel.



Une chambre-cellule

Un journal est mis à disposition,¹²⁹ journal comportant des nouvelles qui recèlent souvent une certaine violence. Le client se voit abandonné, isolé dans cette petite pièce qui prend des allures de cellule lorsque la porte se referme derrière le groom. Sur la porte, il peut lire le *Règlement des travailleurs non possédants*. Un texte énigmatique et farfêlu signé de la direction. Il comporte la liste des objets autorisés à la possession ainsi qu'un code déontologique rédigé en termes fermes mais courtois et ne reconnaissant finalement aucun droit au travailleur. Enfin, comme l'a vécu Colette Godard, « Chaque spectateur, seul dans sa chambre, essaie de deviner ce que le spectacle attend de lui ». Quelqu'un glisse une enveloppe sous la porte ; elle comporte un texte : *La proclamation*, rédigée à la première personne et s'adressant à « tous mes colocataires ». Texte à la fois humoristique et inquiétant commençant par ces mots : « Je possède cinq fusils d'enfants. Ils sont suspendus dans mon placard, chacun à son crochet. Le premier m'appartient, pour les autres peut se présenter qui voudra ! ». Un peu plus loin, il est question d'organisation face à un danger hypothétique : « l'union doit être notre règle. Sans règle et sans union, on ne fait rien de bon ! (...) Nous qui avons des fusils, nous encadrerons en temps voulu ceux qui n'en auront pas. Semblable tactique a fait ses preuves chez les Farmers d'Amérique à l'égard des Indiens, pourquoi ne les ferait-elle pas ici où les conditions sont les mêmes ? ». Insidieusement, une inquiétude s'immisce dans ces murs.

Dehors, des gens vont et viennent.

Le groom entre et s'enquiert, toujours déférent, du petit déjeuner. Alors les réponses des clients-spectateurs tentent souvent de dérouter le groom-acteur : on lui demande aussi bien une choucroute que n'importe quel objet surréaliste, tandis que d'autres « jouent » le jeu en commandant vraiment un menu de petit déjeuner. Qu'on cherche à être un bon client ou un trouble fête, on marque son malaise. Et il y a de quoi. Particulièrement lorsque le groom ferme la fenêtre, montre une photo et susurre à l'oreille du client-spectateur une explication sur l'usage du lit, instrument de torture raffiné :

¹²⁹ C'est un journal créé de toute pièce pour ce spectacle. « Le journal » qui a pour sous titre la phrase « Les naufrageurs n'écrivent leur nom que sur l'eau » est constitué essentiellement d'extraits de textes de Kafka, de textes critiques sur l'œuvre de Kafka ou encore de textes inspirés de son monde. Par exemple, un titre « Le docteur Marschner est nommé directeur des assurances ouvrières » relaye la réalité professionnelle de Kafka qui travaillait aux assurances ouvrières dont le directeur était effectivement le docteur Marschner. Le résultat donne l'impression d'un *vrai* journal. On y trouve également en clin d'œil une publicité pour la promotion d'un voyage en week-end à Yaïck. Les spectacles alimentent eux-mêmes la machine. Voir annexe p. 652

« C'est un appareil très curieux. Il se compose de trois parties : Celle d'en bas, c'est le lit ; celle d'en haut, la dessinatrice ; et celle du milieu, celle qui reste en l'air, la herse.

Vous allez saisir immédiatement : sur le lit on couche le condamné. Le condamné est étendu à plat ventre, tout nu naturellement. (...)

Comme vous le voyez, la forme de la herse correspond à celle du corps humain. Voici la herse pour le tronc, ici les herses pour les jambes. Pour la tête, il n'y a que cette pointe. Est-ce clair ?

Une fois l'homme couché sur le lit et le lit mis en mouvement, la herse descend jusqu'au corps. Elle se place d'elle-même de façon à ne le toucher que juste du bout de ses pointes ; cette position réalisée, le ressort d'acier se tend comme une barre. C'est alors que le travail commence : on grave à l'aide de la herse sur le corps du coupable ... »

Tandis que ce texte extrait de la *Colonie pénitentiaire* , est dit par le groom confidentiellement à chaque client de chambre, il lui montre également de longues aiguilles, non plus sur la photo, mais *en vrai*. La situation devient réellement inquiétante et étrange pour le spectateur. Il se retrouve comme le voyageur de la nouvelle dont est extrait le descriptif de la machine à torturer. Il voit l'abomination sans pouvoir agir. Il est indirectement convié à en être le spectateur ou la victime. Il ne sait. Comme chez Kafka il ne connaît pas sa sentence et risque de ne la découvrir qu'avec sa réalisation. Bien sûr, la situation du spectateur est bien réelle. Peut-être même reconnaît-il le comédien qui lui parle dans son costume de groom. L'illusion n'est pas faussée. Mais comment rester insensible à l'inconfort des textes et de la situation ?

La situation est d'autant plus inquiétante que pendant son attente le spectateur a eu l'occasion de voir en bas dans la cour des scènes pour le moins étranges. Il s'agit de numéros proposés par de pauvres saltimbanques qui doivent remporter l'adhésion du public ou risquer leur vie dans le cas contraire. Le spectateur, se retrouve malgré lui juge dans ces jeux du cirque d'un genre nouveau. On y voit une vieille femme et une jeune fille.



La vieille (Denise Perron) et l'orpheline (Evelyne Didi)

La vieille raconte la vie de cette pauvre orpheline qui doit apitoyer le public amassé aux fenêtres. La jeune fille (Evelyne Didi) ne pleure pas sur son sort, la vieille la frappe. Le public réagit. Elles peuvent laisser la place à d'autres. On assiste aussi au récit de *l'homme singe*, un Noir accompagné d'une poule blanche qui, le pantalon tombé aux chevilles à force de sauter, relate sa vie de singe, enfermé dans une cage, il est la risée des gens de cuisine de l'hôtel tout comme il le fut dans sa cage avant sa fuite.



L'homme-singe et sa poule blanche dans la cour intérieure

Ainsi des numéros se succéderont jusqu'à l'arrivée d'un sosie de Charlot débarqué d'une benne d'éboueurs.



Charlot sorti de la benne à ordure

Petit homme au chapeau melon qui n'est pas sans évoquer Kafka, lui-même d'après les photos de jeunesse qui le représentent coiffé du même couvre chef. Il mime une scène d'amour avec la jeune orpheline colombine pour l'occasion. Mais il ne fait pas recette et on lâche sur lui un chien féroce qui l'attaque à mort. La jeune fille se penche sur lui et clame aux fenêtres un extrait du texte le *Champion de jeûne*, transformé en *prolo* qui meurt comme le jeûneur dans l'indifférence totale :

« Un beau jour le prolo se voit délaissé du public qui envahit maintenant d'autres salles de spectacles.

C'est comme une conjuration : la même aversion se développe partout pour le spectacle de la faim [...]

Pourtant le prolo admet comme tout naturel qu'on ne l'expose pas au milieu de la piste avec sa cage, comme le clou de la soirée, et qu'on le loge dehors tout près des écuries, dans un endroit d'un accès malaisé. [...]

On s'habitue à la bizarrerie de ce cirque qui cherche encore de nos jours à retenir l'attention du public sur le prolo, et cette accoutumance des clients équivaut à une sentence de mort ... »



Charlot mort et l'orpheline

Puis quelqu'un entre sans frapper :

« C'est le groom qui nous a si aimablement installé dans cette chambre. Il n'est pas seul, une personne l'accompagne qui tient une clé à la main. Le groom, surpris, hésite, compare le numéro des clés : il est identique. Le groom invoque une erreur. »

Il installe le nouvel arrivant puis raccompagne à la réception celui qui occupait la chambre. Il réitère la manœuvre dix fois, emmenant son groupe reconstitué à travers les couloirs en direction de la porte de service par où les cent « premiers clients » seront évacués. Les cent nouveaux clients vivront la même chose que les précédents. C'est un spectacle infini...

Dans le froid et la nuit de la rue, les spectateurs sont rejetés dehors, comme des « personnages subalternes ».

De la machine théâtrale à la machine désirante

Ce spectacle montre bien comment se créer les *machines théâtrales* d'André Engel et de son équipe à partir du principe d'intégration du spectateur dans *l'infra structure* en tant que tout et partie, sujet et objet. Des spectateurs constitués en clients d'hôtel dans un lieu improbable qui n'a de réalité que par son contenu le temps d'un parcours. Une illusion qui prend corps par son processus dynamique. Une *machine théâtrale* qui révèle les enjeux de la représentation par son démontage. Un démontage actif qui ne passe pas par la critique qui appartient encore à la représentation, mais par l'expérience.

Pour ce faire, le théâtre d'André Engel s'appuie sur le concept du *désir* deleuzien lui-même *machine* qui se démonte en rouages qui font machine à leur tour. Un *théâtre agencement* dont les composantes sont à la fois « les rouages, le mécanicien, le fonctionnaire et la victime », comme les liens qui relient Kafka lui-même à sa machine littéraire. Les composantes de l'agencement sont aussi bien les petites gens, immigrés, saltimbanques, juifs, grooms et subalternes issus de l'œuvre de Kafka, que les spectateurs-clients intégrés à ce même univers. Se constituant mutuellement dans leurs fonctions en interdépendance, ils sont semble-t-il interchangeable. Dans la relation juge, bourreau et victimes, aussi bien que dans le réseau désirant de l'objet, sujet, et bénéficiaire, les rôles de spectateur et acteur au sens traditionnel deviennent objets limites qui se transmutent dans un autre rapport. André Engel tente d'en repousser les limites, non pas en les niant, mais en les poussant à un extrême tel qu'elles explosent. André Engel, on le voit, ne cherche pas à annuler le statut du spectateur, au contraire, il le renforce. Dans cette *machine théâtrale*, le spectateur est spectateur, créateur de spectacle et objet de spectacle. Un *théâtre complet* au sens où il s'auto-génère.

Mise à mal du spectateur

Mais cette démarche n'est pas sans inconfort, sans malaise, sans perte de repères. L'art d'Engel a sans doute été de lier ce dérangement au plaisir de la nouveauté. *Un week-end à Yaïck* tout comme *Kafka. Théâtre Complet* sont des spectacles qui commencent par une invitation au voyage. L'excitation est d'abord celle du voyage recréé (pour *Yaïck*, les spectateurs partaient en cars touristiques, pour *Kafka*, ils descendent dans un hôtel de luxe), mais aussi l'excitation due à l'idée de vivre une nouvelle aventure avec les spectacles d'Engel ; et enfin, comme le dit très bien Colette Godard, celle « [des] voyageurs de *Paris by night* à la porte des lieux de plaisir ». Cette jubilation favorable à une *déterritorialisation* se voit ensuite déroutée par la suite des événements. D'abord confortés dans leur premier statut de clients, les spectateurs assistent à un spectacle dans la machine même. Mais ce spectacle n'en n'est pas vraiment un. Ainsi, dans *Yaïck*, les clients-spectateurs assistaient à la retransmission télévisuelle d'un documentaire sur Essénine et son *Pougatchev* pour se rendre compte que le spectacle se situait du côté de leurs hôtes chez qui ils avaient artificiellement élu domicile, le temps de la représentation; à *l'Hôtel Moderne* le spectacle montré met en scène des petites gens dont le quotidien déborde sur la scène. Une mise en abyme subtile de la représentation. En définitive qu'est-ce qui est à voir ? Ces gens qui s'évertuent à vouloir paraître sans y

arriver ? ou l'illusion qu'on est sensé voir au-delà en fermant les yeux comme d'habitude sur les réalités humaines ? Ces deux points de vue en se superposant ne s'annulent pas pour autant d'où le malaise.

La mise à mal par laquelle passe le spectateur de *Kafka. Théâtre complet* est autant due à cette ambiguïté qu'à un inconfort provoqués par le spectacle des pauvres dans la cour et la mise à mort de l'un d'eux, que par la solitude des artistes internationaux du *lounge*. C'est encore l'isolement du spectateur-client dans la chambre cellule, l'ignorance de ce que font les autres et les questions qui en découlent, tout autant que les extraits de Kafka qu'on lui donne à entendre ou à lire qui créent son malaise ; textes qui ont pour point commun la souffrance, la solitude, et la difficulté de vivre ; autant de motifs d'inconfort auxquels s'ajoute celui visible des agents : personnel trop obséquieux pour ne pas être un élément du rouage de l'infra structure par laquelle le théâtre se constitue en *machine à souffrir*. Ce que confirme le film, *Hôtel Moderne* qui donne le point de vue du personnel de l'hôtel en montrant les « coulisses » de leur vie privée – les grooms mal logés sous les combles, et celui des petites gens qui commentent l'arrivée des spectateurs du soir, renommés « les porcs », jugeant leur allure et évaluant leur propre chance de survie. Inconfort de leur vie qui contraste avec leur politesse excessive, et qui témoigne de leur « serment de fidélité » à l'organisation.



« Hôtel moderne » : les grooms dans leur chambre-coulisse

Une mise à mal qu'il n'est pas toujours facile de dépasser pour le spectateur qui peut rester sur la rive. S'appuyant sur la philosophie de Kafka qui prône le passage obligé par l'inconfort, André Engel affirme dans un acte de foi « Nous le croyons. Mais nous

croyons aussi que la passion de la vérité est encore assez vive, chez tel ou tel, pour rendre supportable [cet inconfort] et, à la réflexion, presque négligeable ». C'est avec une telle confiance dans le public que le spectacle *Kafka. Théâtre complet* a été élaboré et proposé. Seule l'expérience vécue pourra confirmer ou non le vœu émis.

L'objectif est de révéler le caractère scandaleux de la représentation qui met face à face des gens dont certains vivent par procuration ce que d'autres vivent réellement ; de révéler le caractère scandaleusement voyeur du spectateur classique, en exacerbant sa posture. Car comme le dit la jeune orpheline :

« On s'habitue à la bizarrerie de ce cirque qui cherche encore de nos jours à retenir l'attention du public sur un prolo, et cette accoutumance des clients équivaut à une sentence de mort ».

Comprenons que l'accoutumance du spectateur, classiquement posté face à la scène, équivaut à une sentence de mort du théâtre. Il est temps de sauver le théâtre et André Engel avec toute sa foi s'y adonne en désaccoutumant le spectateur de sa confortable assise dans son fauteuil rouge. Un *mal aise* nécessaire pour sauver le monde du mensonge, à la recherche de la vérité.

Car pour lui, sauver le théâtre, c'est sauver le monde.

Pour une politique de Kafka

« Quand un jour un badaud s'arrête, se moque du vieux prolo, et parle d'attrape-nigauds, c'est le mensonge le plus bête que peuvent forger l'indifférence et la méchanceté innée, car ce n'est pas le prolo qui cherche à duper le monde, il travaille honnêtement, c'est le monde qui le trompe en le frustrant de son salaire »

clame à la face des spectateurs la jeune orpheline à la toute fin de la représentation. Le spectateur ne reçoit la sentence comme chez Kafka qu'avec le châtiment. Il est coupable de n'avoir pas su entendre et regarder le réel autrement qu'à travers sa représentation, son mensonge ; coupable d'avoir subi et alimenté de sa présence ce monstrueux mensonge. Pour André Engel il n'y a pas de spectateur innocent. Et c'est en le projetant hors du théâtre que s'énonce sa sentence à même le réel, à même sa chair, par le vécu.

A l'instar de Deleuze et Guattari, André Engel et Bernard Pautrat réitèrent leur conviction :

« La situation K. n'ayant d'intérêt que si elle est vécue, c'est toute la notion de représentation qui est ici travaillée en profondeur. Comme chez Kafka. Se livrer, dans l'espace et le temps

physique, au même travail que Kafka fournit au sein de la littérature ; travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, implique l'abandon de toute une cohorte de notions qui sont autant de fausses routes. [...]

*Nous ne croyons qu'à une politique de Kafka qui n'est ni imaginaire ni symbolique et qui concerne le monde dans lequel nous vivons ».*¹³⁰

Mais qu'on ne s'y méprenne pas, « ce *spectacle* a l'ambition, aussi, de proclamer la supériorité de la lecture sur le théâtre, si l'on veut bien entendre par lecture non la paresse, mais l'exercice infatigable de la vue et la témérité de l'hypothèse, dans les petites choses comme dans les grandes, au théâtre comme dans la rue - cela même qu'on apprend en lisant Kafka ». ¹³¹ Une lecture en quelque sorte par l'expérience, tout comme il convient d'aborder son œuvre.

Déterritorialisation

La mise en œuvre de cette machine théâtrale liée au statut multiple du spectateur n'est possible que dans un déplacement des habitudes conventionnelles de la forme « classique » du théâtre dramatique frontal. D'où la nécessité pour André Engel de proposer un théâtre hors les murs, un théâtre-dérive, véritable voyage vécu comme expérience physique. Un théâtre qui a besoin d'espace pour que le spectateur devienne l'objet et le centre du spectacle. Dans cette forme théâtrale, le spectateur ne peut entrer dans ce processus que parce qu'il est d'abord *déterritorialisé*, pour ensuite être *reterritorialisé* en tant que sujet désirant, partie de l'infrastructure. C'est à cette condition que la machine fonctionne.

Kafka. Théâtre complet en constituant le spectateur en client de l'organisation souterraine qui dirige l'infrastructure, propose en réalité une *déterritorialisation* qui l'amène sur le terrain de ces petites gens. Constitués tous deux, spectateur-clients et acteurs-victimes, en rouages contigus de l'agencement, en *segment* dont chacun est pouvoir, « *un pouvoir en même temps qu'une figure du désir* ». ¹³² Ce spectacle cherche à montrer concrètement comment l'aliénation s'intériorise dans l'homme, au point de se faire oublier.

L'architecture même du spectacle en trois dimensions rend compte de ce travail de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation*. Ainsi, les arcanes des couloirs, les cellules,

¹³⁰ ENGEL André, notes d'intention au projet. Annexe p. 639

¹³¹ Idem

¹³² DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p.103

la cour, son tapis rouge et sa porte majestueuse : tout concourt au processus de démontage de la représentation. Pas de logique autre que le parcours initiatique, de même pour les fragments et leur agencement dont l'architecture quasi onirique laisse des espaces d'interrogation, comme un montage filmique. Une architecture *machinique* hypnotisante dont le spectateur se réveille brutalement avec la sentence, une fois rejeté dehors. Son territoire lui apparaissant, ce que souhaite ardemment Engel, avec plus d'acuité et sans illusion.

Un *théâtre-voyage* qui s'apparente à l'errance à travers les couloirs de la représentation tout comme un hommage aux voyageurs déracinés, immigrés et errants. Une approche du voyage au-delà de la simple évocation du thème mais *dans* et *par* son fonctionnement.

« Etre moins un miroir qu'une montre qui avance »

Après *Baal* et *Un week-end à Yaïck*, *Kafka. Théâtre complet*, troisième et dernier spectacle de la trilogie strasbourgeoise du théâtre hors les murs, construit sur la part réussie des spectacles précédents est, aux dires d'André Engel, le spectacle le plus abouti dans la démarche et le processus.

Kafka. Théâtre complet, qui veut mettre le spectateur dans une situation kafkaïenne en tournant autour d'un malentendu qui est le nœud de ce spectacle, clôt un travail de recherche mené avec sérieux : « tout est théorisé, analysé, comme si l'expérience T.N.S. devait se transmettre dans la perfection à la postérité », ¹³³ commente Colette Godard. Et en effet, du point de vue de sa cohérence et de sa conceptualisation il apparaît impossible d'aller au delà pour l'équipe pour qui ce spectacle reste un « très beau voyage à travers l'ensemble de l'œuvre de Kafka ».

« Etre moins un miroir qu'une montre qui avance » ¹³⁴ comme le disait Kafka, et croire au monde, c'est-à-dire « susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître de nouveaux espaces-temps », ¹³⁵ c'est l'enjeu du théâtre d'André Engel. Menant son parcours comme un procès en marche, il sait instaurer les ruptures et les flux selon les exigences qu'il s'impose. Ainsi s'achève un segment de son œuvre en cours.

¹³³ GODARD Colette, *Le théâtre depuis 1968*, Editions J.C. Lattès, Paris 1980, p.188

¹³⁴ Cité dans DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p.107

¹³⁵ DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, 1972-1990, Les Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 239



Spectacles tracts

Rupture et continuité

Le cycle strasbourgeois hors les murs se clôt sur *Kafka. Théâtre complet*, dans la continuité de *Baal* et *Un week-end à Yaïck*. Chaque spectacle étant bâti sur la part réussie du précédent, cette trilogie se termine d'elle-même dans une logique d'aboutissement. La recherche d'Engel de la vérité en théâtre se construit contre le mensonge que nous donne à voir la société. Mensonge qui s'appuie sur « une accoutumance des clients [qui] équivaut à une sentence de mort »¹³⁶ comme le diagnostique Kafka. Autrement dit, l'accoutumance des spectateurs équivaut à la mort du théâtre, mais aussi celle du monde qui s'éloigne dans sa représentation. La quête de vérité pour sauver le monde de l'indifférence reste la priorité d'André Engel par le moyen du théâtre. Pour lui, à l'unisson de Deleuze parlant de Kafka, « puisqu'on ne peut pas compter sur la révolution officielle pour rompre l'enchaînement précipité des segments, on comptera sur une machine littéraire qui devance leur précipitation, qui dépasse les *puissances diaboliques* avant qu'elles ne soient toutes constituées, Américanisme, Fascisme, Bureaucratie ».¹³⁷ Cette lutte ne s'interrompt pas avec la clôture du cycle strasbourgeois, il constate simplement qu'esthétiquement la recherche formelle de ce théâtre hors les murs incluant la mise en scène du spectateur a trouvé dans *Kafka. Théâtre complet*, sa forme la plus aboutie pour dénoncer la supercherie. Ainsi, les spectacles suivants qui seront menés hors les murs correspondront à la fois au même désir de changer le regard sur le monde et sur le spectacle – puisque le monde est spectacle – mais ils exploreront d'autres voies artistiques et esthétiques. En outre, les moyens de production modifiés obligèrent à des choix et à des concessions qui ne furent pas sans crises.

Il s'agit de *Prométhée porte feu* (1980) et *Dell'inferno* (1982). Bien que deux autres spectacles aient été intercalés durant cette période : *Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire* (1979) et *Penthésilée* (1981), leur démarche était différente dans l'implication du spectateur et du lieu. En ce qui concerne *Prométhée porte feu* et *Dell'inferno* ce sont

¹³⁶ In *Le Champion de jeûne* de Kafka repris par A. Engel et B. Pautrat dans *Kafka Théâtre complet*

¹³⁷ DELEUZE Gilles et GUATARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 107

deux créations qui ne se sont pas déroulées à Strasbourg et dont la production n'est plus le seul fait du T.N.S. Ces données sont à prendre en compte pour comprendre en quoi ces spectacles, chacun à leur manière, se distinguent de ce qui avait pu être mené à Strasbourg.

Prométhée Porte-feu 1980



Tract du spectacle « Prométhée Porte-feu »

Un tract, un cri, une déchirure

Prométhée Porte feu , ce n'est pas un spectacle, c'est un tract, un cri, une déchirure. C'est un acte théâtral d'une fulgurance qui n'a d'égal que la fureur qui l'anime. Pour André Engel, c'est un *spectacle-tract*. Par sa durée : une demi-heure effective - plus si l'on prend en compte l'acheminement des spectateurs sur le lieu de la représentation. Et par la brièveté de son texte : une petite dizaine de page typographiées. Une durée qui renforce l'aspect éphémère du spectacle vivant. Un *spectacle-tract*, par sa teneur revendicative de manifeste ; par sa tonalité, celle d'une adresse directe qui ne fut qu'un grand cri. Un théâtre-tract qui ne raconte ni ne cherche à mener le spectateur dans un voyage, mais qui s'agit dans des formes inédites et percutantes. Un théâtre-message qui dénonce la réalité prolétarienne, aussi bien que tout abus de pouvoir.

C'est une déchirure qui arrache dans le noir de la nuit un cri éblouissant. Cri de colère légitime ou illégitime, cri de l'artiste en proie aux affres de la création, cri d'une jeunesse qui sent sa mue poindre et lutte tel le Phœnix. Cri du corps empoisonné et de l'esprit rageur. Cri d'un Prométhée-Engel lancé à la face du monde. Cri de détresse d'un rebelle déchiré. Un théâtre-tract qui hurle à la face du monde son désir de vie.

Genèse

« *Tout a commencé en novembre. Les organisateurs du Festival de Nancy nous ont demandé de faire un spectacle, pas forcément à Nancy, plutôt en Lorraine. Et là cela nous intéressait, explique André Engel, car cette région on venait d'en entendre parler à travers Longwy. On y est allé. On a vu une ville morte, la sidérurgie en voie de disparition. On a vu le fer en fusion, des vallées en feu, des flammes dans la nuit. L'idée de Prométhée est venue de là. De la présence du feu dans ces vallées puisque Prométhée est celui qui a donné le feu aux hommes* ». ¹³⁸

« *Nous savons qu'Eschyle a écrit trois Prométhée [Prométhée porte feu, Prométhée enchaîné, et Prométhée délivré]. Il ne nous est parvenu que le Prométhée enchaîné ; alors nous avons essayé d'imaginer la suite. Ce sera notre Prométhée porte feu que nous créerons à l'occasion du festival, sur le carreau de la mine...et que nous jouerons tous les jours à la fin de la nuit jusqu'à l'aube*». Ainsi se présentait le projet qui prévoyait de réunir les spectateurs à quatre heures du matin et de les acheminer par un convoi de camions militaires sur le carreau d'une ancienne mine de fer Usinor à Neuves-Maisons. C'est tout ce que dévoila dans un premier temps André Engel à la presse, révélations qui furent déjà qualifiées de « *Fantastiques, troublantes, excitantes même* ». ¹³⁹

Au Festival de Nancy, on connaît le travail d'André Engel au moins de réputation et l'envie est forte de partager une expérience de spectacle engélien.

Du Prométhée enchaîné au Prométhée porte feu

Le texte français est de Bernard Pautrat « avec la participation involontaire d'Eschyle et Ernest Coeurderoy », comme le stipule avec humour et fausse humilité le programme. Près de 2000 ans séparent les deux auteurs que Bernard Pautrat rapproche dans un élan révolutionnaire et littéraire. « Le texte n'est donc pas le *Prométhée enchaîné*, explique-t-il, même s'il en vient, à quelques exceptions près. Mais il est retraduit et entièrement réaménagé, il a été conçu et agencé en fonction d'un projet de spectacle ». ¹⁴⁰ Comme toujours, ce qui intéresse l'équipe de création est un matériau assez souple – ou rendu comme tel – pour rendre compte d'une situation. Montrer *Prométhée enchaîné* comme chez Eschyle, en train de parler à des dieux n'intéressait pas l'équipe artistique : « Quand on a lu le *Prométhée enchaîné*, ce qui nous a le plus intéressé, c'est le thème

¹³⁸ ENGEL André, cité par Jean-Pierre Thibaudat pour *Libération* n° 1947, samedi 17 et dimanche 18 mai 1980

¹³⁹ *L'Est Républicain*, 10 mai 1980

¹⁴⁰ PAUTRAT Bernard, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

très simple de la résistance : trois vagues successives de gens viennent voir Prométhée pour lui dire : écrase-toi, et il dit non ». ¹⁴¹ La démarche, non pas d'actualisation mais de mise en résonance du mythe, du texte et de l'actualité leur a permis « de voir ce qu'on pouvait raconter avec le thème de Prométhée aujourd'hui, [et ils ont] pensé qu'on pouvait considérer que Prométhée était quelqu'un qui avait donné le feu, c'est-à-dire mis le feu à quelque chose ». ¹⁴² D'où la référence à Ernest Coeurderoy bien connu de l'ultra gauche, révolutionnaire et anarchiste du XIX^{ème} siècle, pour qui « toute société qui interdit la libre création de soi s'expose nécessairement aux coups de la passion et de la destruction. Il exhorte en cela de nouveaux barbares à anéantir la civilisation ». ¹⁴³

Prométhée, héros, victime ou rebelle ?

A partir de là, le glissement est aisé de l'incendiaire qui s'agite sur le toit d'une usine, au forcené que le service d'ordre cherche à maîtriser. Pourtant, pour Bernard Pautrat, le doute sur les intentions est levé. Les raisons, mêmes si elles ne sont pas toutes dites existent et rendent compte d'un acte *raisonné* : « sans que Prométhée soit un héros positif, ce qu'il y a de positif dans ce spectacle c'est que cet individu sait ce qu'il fait, et résiste jusqu'au bout sachant ce qu'il fait, et au péril de sa vie. Comme on parle d'un soldat perdu, on pourrait parler là d'un prolétaire perdu et ces prolétaires perdus, moi je crois qu'ils nous racontent quelque chose de précis ». ¹⁴⁴ Et soudain, ce Prométhée devient proche : « la parole d'Eschyle, le cri de Prométhée, redevenus contemporains, retentissaient en nous à une profondeur inouïe », ¹⁴⁵ relate un journaliste qui reconnaît dans cette parole humaine démesurée, celle de Rimbaud. Cri d'un jeune révolté contre la société qui se fait le porte parole de tous les exclus qu'on oublie : « à tous il crie sa haine, son dégoût, sa révolte. Il met le feu et il dit pourquoi. Il annonce la révolte incendiaire universelle qui anéantira les ennemis du genre humain », ¹⁴⁶ précise le projet du spectacle. « Je regarde autour de moi : je ne vois que des chiens et des porcs. J'écoute autour de moi, et chaque jour, à chaque heure j'entends broyer les pauvres par les machines que les riches font tourner. Ce crime je l'ai voulu, voulu. Moi seul j'ai osé : j'ai délivré les hommes » clame Prométhée au début du spectacle.

¹⁴¹ PAUTRAT Bernard, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

¹⁴² Idem

¹⁴³ Encyclopédia Universalis.fr, article *Ernest Coeurderoy*

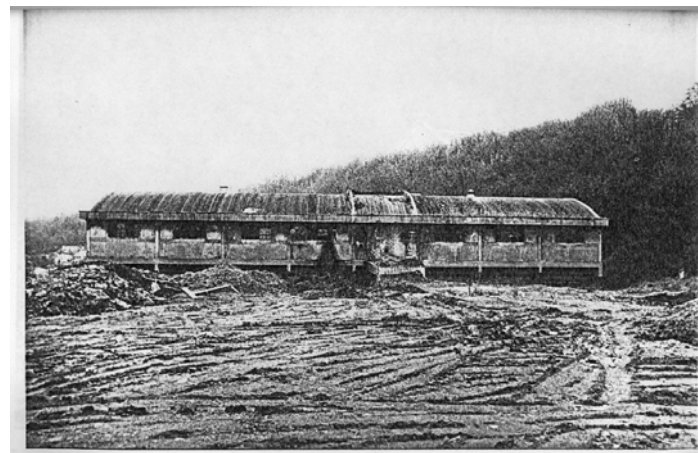
¹⁴⁴ PAUTRAT Bernard, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

¹⁴⁵ SANDIER Gilles, *Le Matin de Paris*, « Prométhée Porte-feu »

¹⁴⁶ PAUTRAT Bernard et ENGEL André, Note d'intention, annexe p. 680

Lorsque l'équipe de création est allée à Longwy, il lui a d'emblée semblé intéressant que le public de théâtre voie ce que c'est que la région sidérurgique sacrifiée et essaie de faire le rapport entre le thème de *Prométhée* et cette implantation, d'où l'idée de ce *Prométhée*. Un *Prométhée* certes victime, mais avant tout rebelle et non pas moraliste :

*« On a éliminé tout de suite l'opération qui consiste à faire la leçon au prolétaire sur son terrain parce qu'il n'y a rien de pire que le parachutage des artistes dans le monde du travail pour faire un truc sur le monde du travail ».*¹⁴⁷ *Jamais, déclarent-ils, ils n'ont eu « l'illusion de penser qu'une chose aussi dérisoire qu'un spectacle pouvait avoir un effet – si effet il y a – sur une situation. Simplement, nous, on voulait bien faire un spectacle en Lorraine, mais en tenant compte de la situation de cette région. L'idée de Prométhée est venue d'une ballade à Longwy. Mais à partir de là, aucun prosélytisme. C'est seulement un droit de cohérence que nous nous accordons à nous-mêmes parce que nous avons une opinion très précise sur ce que ça veut dire que faire du théâtre, par exemple, ne pas faire simplement un spectacle de plus au Festival de Nancy ».*¹⁴⁸



Photos d'usines abandonnées au Val de Fer

¹⁴⁷ PAUTRAT Bernard, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

¹⁴⁸ ENGEL André, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

Il s'agit, avec *Prométhée porte feu*, de réaliser un spectacle qui rende compte de la situation géographique et politique du lieu. Plus que son contenu, c'est-à-dire son discours réduit à son texte, c'est l'ensemble du spectacle qui compte pour l'équipe de création qui a toujours la conviction qu'un spectacle, par lui-même en tant que représentation dans un rapport logique entre la situation et le lieu, dénonce le mensonge de nos sociétés.

Prométhée au Val de Fer

« Rendez-vous cours Léopold, à quatre heures du matin ». Ainsi commence l'aventure de *Prométhée porte feu* ce jeudi 15 mai 1980 à Nancy, jour de l'Ascension – est-ce un hasard ?

Une longue caravane de voitures traverse des villages endormis et s'achemine tant bien que mal en cherchant sa route sur les hauteurs du Val de Fer. Sur le bas côté de la route sinueuse et escarpée, les participants de cet étrange rallye rencontrent une carcasse de voiture brûlée. Arrivées au but : Neuves-Maisons, à 15 kilomètres de Nancy, les voitures se garent dans la boue d'un terrain. « Dans une atmosphère de panique, des jeunes gens vêtus de salopettes blanches vous font accéder à un terre-plein de mâchefer, à cent mètres d'un grand bâtiment en proie aux flammes, entouré de voitures de pompier et de voitures de police – des vraies » raconte Guy Dumur pour le *Nouvel Observateur*. On s'agite, il faut faire vite et obéir aux ordres sans réplique :

*« L'usine brûle, crache de hautes flammes par ses ouvertures béantes, raconte Jean-François Vilar, autre témoin ; Les pompiers et leurs lances semblent impuissants. Les voitures avancent secouées par les cahots. Les membres d'un service d'ordre, qui ressemblent à un commando anti-terroriste, gueulent dans des mégaphones. Il faut accélérer, se garer vite, plus vite que ça, derrière les barrières de sécurité, au fond de ce vallon découpé dans les bois de la colline. Les voitures brinquebalent entre les ruines noircies, les arbres carbonisés, les foyers d'incendie persistants. Un ilot de catastrophe ».*¹⁴⁹

¹⁴⁹ VILAR Jean-François, « *Cet incendiaire parmi nous* » pour le journal Rouge. Revue de presse



Bâtiment en feu

Tout concourt à le laisser croire : des uniformes des C.R.S. aux flammes et aux lances d'incendie en action, le doute s'installe. On pense alors au texte énigmatique signé Bernard Pautrat qui figurait sur le programme distribué au départ de Nancy : *Instructions en cas d'incendie* et qui débutait ainsi :

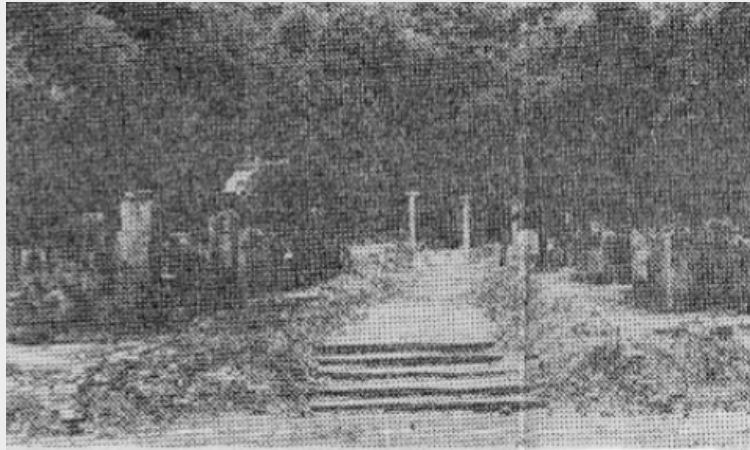
« Il est des jours à marquer d'une pierre blanche, où une belle émeute, un meurtre espiègle, un coup de main un peu inventif illuminent la lecture sinistre du journal et nous arrachent pour un temps à la consommation du vide.

*Quelques gestes sont donc encore capables de nous fasciner, de nous agripper par cette part, en nous, d'archaïsme qui échappe au bétonnage général de la vie. Mettre le feu est un de ces gestes ».*¹⁵⁰

Le spectateur saisit l'acuité du geste dans toute sa violence dans ce lieu improbable où il arrive, les yeux encore engourdis de sommeil mais la curiosité aiguisée par l'extraordinaire de la situation dont il ne saisit pas encore la limite.

Pourtant, un peu plus loin, des ruines grecques parmi des arbres calcinés laissent le théâtre affleurer.

¹⁵⁰ PAUTRAT Bernard, « *Instructions en cas d'incendie* » texte en annexe p. 680



Ruines grecques ajoutées au site

Soudain, dans la nuit illuminée par la lueur du feu, une voix s'élève :

« Je vous libère de l'obsession de la mort.

J'allume en vous l'espoir aveugle.

Je vous donne le feu pour qu'il vous guide. »

Cette voix est celle d'un jeune homme barbu, (Bernard-Pierre Donnadiou), jeans et blouson de cuir noir, qui hurle sur le toit d'une maison en ruine non loin de la bâtisse en proie aux flammes. Il hurle sa révolte :

« A l'heure où la lune sommeille, j'évoque le génie de la révolte. Il descend des régions où les astres s'embrasent, armé d'une épée flamboyante, et dissipe les ténèbres de l'avenir. En ce moment même les oiseaux essaient leurs voix engourdies, le chamois boit la rosée dans la coupe cramoisie des rhododendrons, et moi je m'élançai au plus épais de la cohue humaine avec des cris de guerre. Brûle ! Brûle ! J'active ma propre flamme. »

Un projecteur le traque de son faisceau : feu artificiel contre vraie flamme. D'en bas, la police négocie. Exhortation à la raison et sommations au mégaphone contre aveux sincères et engagement de toute la personne ; Prométhée libéré *versus* les dieux de l'ordre :

« Je ne plierai pas, je le jure ! Je ne vais pas me laisser attendrir par vos exhortations mielleuses, et les plus dures menaces ne me feront pas trembler. Car de moi, même prisonnier, de moi vous allez avoir besoin » hurle-t-il d'une voix cassée.

Les *Instructions en cas d'incendie* avaient prévenu : « un incendiaire a toujours quelque chose à nous apprendre : le feu parle pour lui ». Mais Prométhée s'explique :

« J'ai vingt-neuf ans. J'ai fort à faire pour racheter la première moitié de ma vie par la seconde, pour compenser mes années d'esclavage par des années de révolte et verser sur les plaies de mon humiliation le baume de mon orgueil. [...] Je regarde autour de moi : je ne vois que des chiens et des porcs. J'écoute autour de moi, et chaque jour, à chaque heure j'entends broyer les pauvres par les machines que les riches font tourner. Ce crime, je l'ai voulu, voulu. Moi seul j'ai osé : j'ai délivré les hommes. J'ai juré que du soir au matin, ma voix retentirait, dans les rues, sur le seuil des usines, des palais, des casernes, et qu'elle vous remplirait de terreur. »

Alors, son père qui a pris le relai dans la négociation lui intime l'ordre de renoncer :

« Ecoute moi : rends-toi à l'évidence, et cesse de parler comme un chien enragé. [...] Renonce à ta violence ». Mais en vain, car le révolté n'entend céder, ni à son père, ni à l'ordre officiel.

Prométhée contemporain, ancêtre de tous les rebelles, porte parole des opprimés :

« Je veux t'expliquer ce que j'ai fait pour eux », répond-il « Regarde-les : Ils voient sans voir, ils écoutent sans entendre, ils traversent en aveugles la longue existence, comme ceux qu'on voit dans les rêves. [...] Ils vivent sous terre comme des fourmis chétives, tout au fond de grottes sans soleil. [...] Moi je leur montre le lever des astres et leur coucher obscur. [...] Pour eux, j'interprète les rumeurs sourdes, les présages de rencontre. [...] Voilà mon œuvre ».

Explication dont le propos soudain s'adresse aux spectateurs présents et dont le cri semble sortir de la bouche même d'Engel !

Un très long silence suit... L'incendie continue.

Soudain, par une troisième tentative, Hermès, *alias* le préfet de police débarque à grand renfort de moyens d'intimidation. Sur fond de musique, la cinquième de Gustave Malher, un hélicoptère surgit et survole le site avant de se poser près du bâtiment qui continue à flamber. Hermès en descend, comme il descendrait de son char, un aigle majestueux et inquiétant sur son poing, prêt à fondre sur sa proie.



Hélicoptère en vol et à terre

« Cela s'appelle l'aurore »

Mais, Prométhée le nargue, une boîte d'allumette à la main, chantant : *Allumette, petite allumette*, sur l'air de *Alouette, gentille alouette*, en craquant les bouts de bois un à un. Alors, l'aigle lâché fond sur le jeune paria tandis que de la maison retentissent une détonation et des bruits de murs qui s'écroulent dans un nuage de fumée. Le commando donne l'assaut ; très vite, Prométhée est enchaîné, menotté et saisi par la police :

« Bloque-lui les deux mains. Maintenant vas-y frappe de toutes tes forces, cloue-le au mur. Plus fort, serre, ne laisse pas de jeu » ordonne Hermès.

Alors, on voit une petite fille qui joue au pied des ruines avec les flammèches. C'est Io, précise le texte. Prométhée s'adresse une dernière fois à cette petite fille lui passant le flambeau :

« En partant d'ici, tourne-toi vers le soleil levant et marche vers les terres incultes ». Prométhée l'envoie au plus loin de la terre, par delà l'Afrique et l'Asie, là où, lui prédit-il, elle enfantera une lignée souveraine. « Et de cette race naîtra un homme courageux, célèbre pour ses armes qui me délivrera ».

Sur ces mots, la police le précipite dans une voiture et clôt l'incident du traditionnel : « circulez y'a plus rien à voir » hurlé au mégaphone.

« L'incendie s'éteint. Le rebelle est fait prisonnier. La foule est invitée à se disperser. Le tout n'a pas duré une demi-heure », ¹⁵¹ conclut Guy Dumur.

Le jour se lève peu à peu, miraculeusement après le tumulte, tout se tait, seul le chant des oiseaux, chœur de cette tragédie, résonne dans le vallon : « cela s'appelle l'aurore » écrivait Giraudoux à la fin d'*Electre*.

Choc, fulgurance et sidération

Les spectateurs, parqués derrière les barrières de sécurité restent un moment saisis par la fulgurance de cette scène de révolte maîtrisée mais qui a des airs de déjà vu. Ainsi, les *Instructions en cas d'incendie* prévenaient : « il n'en reste pas moins que chaque jour ou presque, penchés sur des toits, coincés dans des impasses, chassés comme du gibier, des hommes et des femmes dont nous sépare le cordon noir des forces de l'ordre nous regardent les regarder et nous crient : « le spectacle vous plaît ? » avant d'être frappé par les balles ». De fait, la coïncidence avec l'affaire Alain Begrand qui trouvait la mort sur un toit de Jussieu quarante-huit heures plus tôt, poursuivi par la police, était entre autres dans tous les esprits.

« Reste le choc. Explique Jean-François Vilar. Est-on totalement enthousiasmé par le spectacle d'Engel et Pautrat ? Pas tout à fait. Il n'est pas fait pour ça. Cette mise en scène sur 12 000 m², avec son tumulte, ses excès et ses incongruités n'est pas évaluable en termes habituels ». ¹⁵² On s'interroge, comme souvent au sortir des spectacles d'Engel.

Pour Jean-François Vilar, lui-même pris dans les ambivalences de cette représentation, « il était hautement révélateur de voir les spectateurs sortir de leur routine, tassés les uns contre les autres, se haussant du col pour mieux voir, échanger des propos brechtiens

¹⁵¹ DUMUR Guy, *Le nouvel Observateur*, 1980

¹⁵² VILAR Jean-François, « *Cet incendiaire parmi nous* » pour le journal Rouge. Revue de presse

sur ce spectacle qui selon eux en faisait trop ou pas toujours trop bien. Sceptiques ces gens-là, mais pas au point de ne pas contourner les barrières de sécurité ».¹⁵³



Photos des spectateurs

Comme lors d'un accident sur la voie publique, les spectateurs sidérés n'avaient pu s'empêcher de regarder cette arrestation hors du commun, en proie à un voyeurisme consensuel ; puis, renvoyés à leur solitude et au vide de leur vie, mais dans l'aube naissante, accompagnés du chant des oiseaux, ils pouvaient relire les dernière lignes des *Instructions* de Bernard Pautrat : « si quelques-uns sont encore sensibles à l'inhumanité sans mesure d'une situation, ils sauront bien retrouver, par-delà l'artifice agaçant du théâtre, la vieille douleur qui, depuis toujours, depuis Eschyle, agite leurs nuits ».

Spectateur-badaud

André Engel et Bernard Pautrat auraient aimé que le spectateur en vienne à se poser la même question sur sa position, qu'avec les autres spectacles, mais différemment : « Qu'est-ce que je fais moi, à regarder cela, ce genre de chose, qui suis-je, pour oser regarder cela, parce que, où que je me trouve, je suis quand même du mauvais côté, même si je suis, en un sens, du bon côté. Et là, je crois qu'on peut arriver à mettre le spectateur dans une situation de gêne fondamentale, politique ».¹⁵⁴

¹⁵³ Idem

¹⁵⁴ ENGEL André, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

C'est ainsi que le texte tient un double langage. Prométhée, en s'adressant aux forces de l'ordre et parlant des opprimés, double son propos d'une adresse directe au public. L'enjeu du débat est celui du public :

« Ils voient sans voir, ils écoutent sans entendre ».

« Moi je leur montre le lever des astres »

« Voilà mon œuvre. »

Autrement dit, André Engel réitère son crédo en rappelant sa vocation. Mais, il le fait ici avec violence, dans un cri qui se heurte au pouvoir qui « ne laisse pas de jeu ».

Quelle place pour le spectateur dans ce débat ? se demande-t-on alors. André Engel répond :

« Dans les spectacles précédents, le spectateur avait un statut très précis, dans le Week-end à Yaïck, il était identifié immédiatement à un touriste, dans le Kafka. Théâtre complet, la métamorphose était celle du client d'hôtel. Là, c'est plus flou, parce qu'il est badaud, il est celui qui, dans la rue, assiste à un incendie gigantesque, ou à l'atterrissage d'un hélicoptère. On est spectateur de mille choses et mille choses font spectacle, dans la vie, et il est renvoyé à cette situation-là, d'être le témoin actif, passif, intéressé ou pas, intervenant ou pas, dans une situation qui, à un certain moment fait spectacle. Il faut qu'il trouve lui-même la justification de sa présence, elle ne va pas de soi, alors que dans une salle de spectacle, elle va parfaitement de soi »¹⁵⁵

Mais si le spectateur, parqué derrière les cordons de sécurité et renvoyé par les services d'ordre a eu le sentiment de devenir badaud grâce à tout ce dispositif et au climat de catastrophe, il est toujours spectateur, comme le laissait bien entendre le texte de Bernard Pautrat : « Soyons sans illusion : la beauté du geste ne sera pas sensible à tous, car à l'impossible nul n'est tenu. Savoir reconnaître l'ennemi et savoir le frapper, revendiquer le crime, vouloir mourir debout en ayant raison contre tous, ces mots sonnent creux dans les petites têtes résignées à faire ami-ami avec tout, avec tous ».

L'inconvénient est que le spectateur, face à ce cri de révolte, est réduit au silence. On le renvoie fermement d'un « circulez, y'a plus rien à voir ». Un silence qui laisse peut-être un peu trop supposer qu'il ne saisira pas « la beauté du geste », comme si pour lui, de toute façon, « ce sera un spectacle de plus, un peu moins bien quand même que le prochain départ au Lavandou, où les roues patineront dans les boyaux, où les polaroids

¹⁵⁵ ENGEL André, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

immortaliseront quelques derniers soupirs ». ¹⁵⁶ Un spectateur un peu vite ravalé à son rang « français moyen », procédé qui faisait certes partie du spectacle, mais qui ne fonctionnait que si l'on pouvait prendre le recul nécessaire pour comprendre l'ensemble de ce qui avait été vécu là. « Nous, spectateurs, cherchons péniblement la meilleure place pour ne rien perdre de la fin de ce tribun qui persiste stupidement à nous interpeler. Dans la foule, certains ricanent, résistent au jeu. Le jeu de qui ? De quoi ? » ¹⁵⁷ s'insurge Jean-François Vilar, se faisant à son tour porte parole du public dérouté.

Pourtant, la beauté du geste dans ce qu'il avait d'étonnant et de fulgurant, a certainement été perçue dans son premier degré spectaculaire, davantage que dans sa portée dramaturgique de remise en question du statut du spectateur. Les flammes et les lances à incendie, les cris, l'hélicoptère, la musique de Mahler, la présence palpable de la nuit, des oiseaux et finalement de l'aurore contribuaient à la dimension spectaculaire qui a fait dire à plus d'un qu'il y avait là de la superproduction et non plus du théâtre. Propos pourtant démentis par l'équipe de création :

« On a l'air d'avoir des moyens gigantesques, on parle de superproduction, or, il y a un budget dérisoire : au lieu de 200 briques, on en a 16. Le reste, c'est payé sur notre peau, et c'est un scandale. Je ne dis pas ça contre le festival, car j'ai accepté cette proposition en sachant que j'aurais peu de moyens. Cela dit, je suis ravi que le festival ait eu une politique culturelle de création plutôt que de faire seulement de l'accueil de spectacle, ce qui est la politique de tous les festivals et ça, il faut que ça change ». ¹⁵⁸

Un hiatus qui vint renforcer un malaise ambiant qui vira finalement à la crise.

Annulation et colère

Le spectacle qui devait se jouer du 15 au 23 mai 1980 ne sera joué que trois fois, jusqu'au 18 mai. La décision d'écourter les représentations prise par André Engel fait la une des journaux qui tentent d'en démêler les causes :

« *Prométhée Porte Feu*, d'André Engel. Ce prodigieux spectacle, joué dans une mine de fer désaffectée, avait inauguré le Festival de Nancy. Il vient d'être annulé, notamment « pour des raisons de sécurité » » titre Gilles Sandier pour *Le matin de Paris*.

¹⁵⁶ PAUTRAT Bernard, *Instructions en cas d'incendie*, op.cité

¹⁵⁷ VILAR Jean-François, « *Cet incendiaire parmi nous* » op.cité

¹⁵⁸ ENGEL André, propos recueillis par Josanne Rousseau pour *Révolution*

Pour *Libération* : « Le projet était bancal dès le début, les appuis qui devaient compléter celui du Festival de Nancy pour ce projet ont fait défaut : complément financier d'un côté, camions militaires de l'autre ». Les raisons se multiplient et s'enchaînent dans un rapport causal qui échappe : l'artistique, le dramaturgique, le financier, le sécuritaire...et finalement un cri politique contestataire qu'André Engel affiche haut et fort. Ainsi, le 16 Mai 1980, lendemain de la première, il rédigeait une note dans laquelle il exprimait sa colère face à la modification de son projet artistique imposée par les conditions matérielles:

« Ce à quoi vous allez assister n'est pas un spectacle d'André Engel.

Je n'ai jamais livré au public que des spectacles finis et cohérents, qu'on les jugeât bons ou mauvais.

J'ai proposé au Festival de Nancy un scénario complet de mon projet. Les producteurs, conscients de l'ampleur de l'entreprise, ont garanti que des prestations de service viendraient pallier les inévitables insuffisances budgétaires. Je les ai crus.

Le projet fut accepté dans son intégralité. A aucun moment il ne fut question de le modifier sur quelque point de détail que ce soit. Et pourtant, aujourd'hui, le spectacle se trouve amputé de l'essentiel ».



La colère

Embrassement et révolte

La presse se fait l'écho d'une crise qui se généralise, faute de moyens adaptés aux exigences des créations avant-gardistes spécifiques du Festival de Nancy. « Flottements et dérives » titre *Le Monde* sous la plume de Colette Godard qui suit avec fidélité les créations présentées. L'argent est le nœud d'une guerre qui prend des dimensions politiques. Lew Bogdan, jeune directeur du festival affirme qu'il faut « élargir le débat ouvert par Engel », ¹⁵⁹ renvoyant le problème à son propre financeur : l'Etat ; et par télégramme, il lance un appel aux pouvoirs publics, s'adressant directement au Président de la République, alors Valéry Giscard d'Estaing. Ses collègues des Festivals d'Avignon, de Lille et de La Rochelle lui manifesteront leur soutien. L'affaire fait tache d'huile dans les rouages politiques. Ce qui n'est pas sans déplaire aux agitateurs de la bande de Strasbourg.

Engel, à la fin de la première représentation, le poing en l'air avait harangué la foule : « le spectacle auquel vous avez assisté est de la m... Je vous demande de l'indulgence pour moi-même et pour les trente comédiens qui ont travaillé ici durant un mois ». ¹⁶⁰ C'est finalement Engel, ce Prométhée enragé, qui crie sa révolte pour dénoncer ces « dieux » qui font l'ordre établi.



Le chantier et l'équipe au travail

¹⁵⁹ *Libération* du 27 mai 1980

¹⁶⁰ *L'Est Républicain*, « Seule production du Festival de Nancy, *Prométhée* suscite la colère d'André Engel ». Revue de presse

En face, une équipe épuisée qui « pendant trente jours et trente nuits [...] a pataugé dans la merde », confie Engel à *Libération* : les comédiens « remuaient de la terre. En répétant vers quatre heures du matin, on vivait dans un rendu compte que chaque heure passée à lutter contre le terrain nous rapprochait de ce que devait devenir la mise en scène ». Un travail de terrain au sens propre du terme, pour transformer le carreau de la mine, son terrain boueux en espace de jeu gigantesque, dans lequel les faux arbres calcinés et les ruines grecques du décor jouxtaient les bâtiments en friche et la décharge sauvage. Un travail qui ne laissait pas de place aux atermoiements : « on était plus un groupe de commando qu'un groupe de comédiens. A un certain moment on a même été obligé de se militariser entre nous. On ne donnait pas des indications scéniques mais des ordres. Tout se mêlait ». Le climat de travail rejoignant la tension du spectacle, la crise n'était déjà pas loin.

De fait, malgré les moyens mobilisés ; bulldozer, authentiques voitures de pompiers et de police, hélicoptère du journal *L'Est Républicain*, et pour des raisons de faiblesse techniques, (l'acoustique était particulièrement mauvaise), le texte de Bernard Pautrat passait très mal. « Bien rendu, ce texte nous aurait permis d'extrapoler sur la « voix du refus » de ce forcené qui dans ce décor d'usine fermée aurait pu prendre une signification sociale et politique » constate *L'Est Républicain*. C'était l'ambition d'Engel. Lui-même acquiesce à cela : « Pour une fois, je suis d'accord avec la critique, ce spectacle n'a rien à voir avec ce qu'on voulait faire initialement, le public n'assiste en fait qu'à un filage » déclare-t-il au journal *Libération*. Dans sa décision de tout arrêter là, il y a la rage dépitée de l'artiste insatisfait.

Tragédie politique

Pourtant, comme le rappelle Gilles Sandier, pour *Le Matin de Paris* :

« Ce Prométhée était un de ces actes de théâtre importants, de ceux qui s'inscrivent dans les mémoires, parce qu'ils trouvent en nous quelque chose de très profond, archaïque, essentiel. Parler du feu, de qui porte le feu, de qui met le feu – et de qui travaille dans le feu –, aujourd'hui comme au temps d'Eschyle, est un acte grave, solennel, même en usant du véhicule irritant de théâtre. Dans cette Lorraine des vallées en flammes, des ciels rouges de la sidérurgie – métaphore de l'omnipotence patronale –, et dans un temps où il est presque habituel de voir des forcenés, fous de révolte, se réfugier sur des toits avant de finir sous les balles, ou dans les mains des policiers, ces images auxquelles on nous affrontait, ces phrases qu'on nous jette, et

*cette aube qui se lève dans le chant des oiseaux sur une terre incendiée et une voiture de police, je ne les oublierai jamais ».*¹⁶¹

Mais finalement, l'écart esthétique entre la production et la réception de *Prométhée Porte-feu* n'a pas tenu et la rupture fut consommée.

En définitive, tout est politique dans cette histoire : du choix du thème, Prométhée, à la réécriture du texte, pour ce qui est du discours au sens strict. Mais également dans la mise en œuvre et la forme fulgurante de ce *spectacle-tract*, revendicateur et arrogant. Tout comme la chute du spectacle et son retour au principe de réalité : le « circulez, y'a plus rien à voir » sonne bien sûr comme un arrêt. Contrairement à tout théâtre qui se respecte et qui cherche à faire croire que le simulacre est réel, le théâtre d'André Engel, ici, part du réel et le transforme en simulacre. Transformer le monde en spectacle et toujours l'obsession de dénoncer la société du spectacle en la démontant. André Engel, cette fois se laisse prendre à son propre jeu et met à feu son propre travail. Ce *Prométhée* porte en lui sa propre destruction : c'est un acte suicidaire comme un cri dans la nuit ; et c'est bien une tragédie qui se joue là à plusieurs niveaux.

¹⁶¹ SANDIER Gilles, *Le Matin de Paris*, « *Prométhée Porte-feu* ». Revue de presse

***Dell'inferno* 1982**



Projet d'affiche pour « Dell'inferno »

Spectacle-Express

Dell'inferno est le deuxième *spectacle tract*, selon la dénomination employée par André Engel. Pour autant, il n'a pas la même teneur que *Prométhée enchaîné* dont les caractéristiques revendicatives associées à une fulgurance percutante s'accordaient à cette appellation. Pour *Dell'inferno*, il faut chercher davantage dans la genèse et le mode de production pour saisir la spécificité qui l'associe à *Prométhée*.

D'abord, malgré son thème, *Dell'inferno* apparaît comme plus serein que les précédents spectacles, ce que confirme André Engel : « C'est mon spectacle le plus paisible. Je l'ai monté en vingt-huit jours dans des conditions à la fois pénibles et exaltantes. Grâce à René Gonzales, le directeur du théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, je me suis senti dans une totale sécurité. Avec lui, j'ai appris que je n'avais plus besoin d'être nerveux pour être efficace. Je lui dois ce virage que je viens de prendre vers, disons, la

maturité ». ¹⁶² Le poing baissé, André Engel aborde sa nouvelle création dans une toute autre énergie. Certes « on fait charrette » bien plus que de raison, mais avec un soutien efficace et concret de la production qui rend tout possible. Car l'art d'Engel est ici presque entièrement déterminé dans les choix préalables.

La méthode, rôdée maintenant, commence avec Nicky Rieti (décorateur-scénographe) et Jean-Michel Dubois (régisseur) par la recherche d'un lieu. A Saint-Denis, l'équipe pose des options sur une mission espagnole qui comporte une chapelle, une salle des fêtes, un foyer et des chambres. Seront visitées également une ancienne usine de gaz et une autre salle des fêtes, choix qui seront finalement écartés, les négociations n'aboutissant pas. Puis, l'équipe trouve le lieu de rêve : une ancienne usine de produits chimiques UGINE Kuhlmann construite à la fin du dix-neuvième siècle, usine désaffectée mais qui sent encore la poudre et a conservé une halle en bois magnifique. Renseignements pris, on apprend que le site doit être démoli pour faire place à une usine moderne. Tout s'accélère alors : la négociation avec le promoteur qui s'avère être en sympathie avec le projet se solde par la signature d'un bail symbolique : 37 000 mètres carrés pour un mois contre la somme de 1 000 francs. Un mois est effectivement le temps restant avant la démolition ! On inspecte les lieux, quand Jean-Michel Dubois, « ce régisseur artiste capable de dénicher pour moi les lieux de mes fantasmes » dit Engel, aperçoit derrière les murs une ligne de chemin de fer. Découverte inespérée pour André Engel, obsédé par le voyage et qui projette immédiatement de l'utiliser. On suit les rails et on débouche Gare du Nord : c'est de là que les spectateurs partiront ! Mais il faut avoir l'autorisation de la Régie des Transports Industriels. M. René Gonzales va trouver un de ses responsables qui adhère facilement au projet : proche de la retraite, il se réjouit de faire enfin quelque chose d'amusant et sur-le-champ accorde le permis ! Tout semble aller très vite, il le faut : le temps est compté. Et tout serait bien simple si Engel, en réfléchissant au mythe de l'enfer avec ses collaborateurs, ne disait tout à coup : « Non, pas le Styx, ce n'est pas un fleuve qu'il nous faut, c'est un lac... ». ¹⁶³

Quand la décision est prise tout reste à faire : plastifier 5 000 mètres carrés sous la halle de bois, l'envahir de 4 000 mètres cubes d'eau, faire construire des radeaux, des passerelles, des murs, mettre l'électricité, obtenir toutes les autorisations nécessaires et

¹⁶² ENGEL André, propos recueillis par Caroline Alexander, revue de presse

¹⁶³ Propos relevés par Guibert Hervé in *Le Monde* du jeudi 11 mars 1982

le train spécial de la SNCF, monter le financement du spectacle. A quarante jours de la première.



Travaux d'aménagement

L'équipe du théâtre de Saint-Denis séduite par le projet d'Engel n'hésite pas, elle fonce. « Quel autre théâtre subventionné pourrait en faire autant, si vite et si bien ? », interroge Jean-Pierre Thibaudat pour *Libération*. Il nous fournit la réponse en saluant le travail, la détermination et l'engagement de René Gonzales qui refuse, en prenant la direction du Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, de faire « un théâtre de répertoire, un garage à spectacle », rejet auquel il oppose l'essentiel : la création. Suivi par une petite équipe technique et administrative hors pair, constituée d'à peine une dizaine de personne, il avance dans les projets les plus fous, et c'est toujours le plateau qui commande : telle est la devise de la maison. Une collaboration inespérée pour André Engel jamais rassasié d'aventure.

Le délai et le pari insensé de transformer le site en enfer deviennent le moteur de toute la conception et la réalisation du spectacle. Éphémère dans l'âme et dans les faits, ce *Dell'inferno* revêt bien un caractère fugitif et percutant comme un tract lancé au public. Un lieu redécouvert et entièrement détourné pour une petite heure à peine de spectacle.

A proprement parler, c'est un feu de paille, un rêve qu'on a du mal à saisir et à retenir. Un spectacle-express, qui s'est monté et joué dans une incroyable fuite en avant. Une page de poésie, une parenthèse à l'angoisse. Un spectacle qui porte « les stigmates d'une impatience philosophique radicale »,¹⁶⁴ selon Jean-Pierre Léonardini.

Destination *Dell'inferno* : voie 13

Un train d'enfer



Rails (photo de repérage)

20h40 Gare du Nord, « voie 13 », train spécial « TGP *Dell'inferno* », indique le panneau électronique. Autrement dit un train pour l'Enfer. Chaque soir pendant un mois, du 15 mars au 15 avril 1982, cent mortels embarquent dans deux wagons tirés par une Micheline d'un autre âge. Cahotant, le petit train quitte la Gare du Nord accompagné de ses grincements sinistres, des blagues et des rires étouffés des passagers qui cachent mal un léger malaise. Le train s'arrête soudain, un homme en casquette court dans le couloir. Toutes les lumières s'éteignent et l'autorail reste un moment en suspens. Les aiguilleurs s'affairent puis le train repart en marche arrière et s'en va tout doucement sur des rails industriels depuis longtemps inutilisés.

La Micheline emprunte des voies inhabituelles et les passagers traversent des zones d'habitation et même l'avenue du président Wilson qui surplombe un tronçon de l'autoroute du Nord à la grande stupéfaction des automobilistes. Le convoi erre un

¹⁶⁴ LEONARDINI Jean-Pierre in *L'Humanité*, « La lyre barbelée, pour l'Enfer c'est Gare du Nord ».

moment entre Saint-Denis et Aubervilliers, longeant des paysages lugubres de docks et entrepôts désolés.



Train dans la nuit au milieu des habitations

Enfin, il s'arrête et déverse son chargement humain dans la nuit noire sur la voie déserte entre deux grands murs de briques. Les voyageurs marchent en file indienne en direction d'un lointain halo de lumière qui perce au dessus des murs. Il fait froid et un martellement sourd et métallique accompagne la procession. « Ils vont ainsi, obscurs sous la nuit solitaire ».¹⁶⁵



Le long des rails (photo de repérage)

¹⁶⁵ Didascalie d'introduction qui fait également référence au spectacle : *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*.

Au bout, le chemin est barré par une panthère - une vraie - tenue en laisse. On fait passer les voyageurs par une petite ouverture ménagée dans le mur : comptés un à un par des gardes vêtus de cuir noir, ils se laissent guider dans cette zone inhospitalière et sombre, ceinte de barbelés et balayée par un immense projecteur dominant un mirador. De misérables braseros permettent d'apercevoir de lugubres figures : quelques passants errent en silence, le pas lourd, une valise à la main, enfoncés dans leur pardessus sombre. Sur un des murs, la date fatidique 1939 saute aux yeux. L'allusion devient palpable et l'on frissonne. De froid certes, d'excitation due à la curiosité aussi, mais surtout de malaise. Le Train d'Enfer révèle une destination dont le souvenir refait douloureusement surface. Les fantômes des camps de la mort sont réveillés : des mortels errent comme perdus au milieu de nulle part, à tout jamais. L'Enfer, encore et toujours.



Arrivée sur le site

« Vous qui entrez ici, laissez toute espérance »

Alors, une voix puissante qui habite un grand corps enveloppé d'une pelisse tonne :

« Par moi l'on va dans la cité dolente,

Par moi l'on va dans l'éternelle douleur

Par moi l'on va parmi la race perdue.

Vous qui entrez ici, laissez toute espérance.

Je suis Virgile »

C'est la voix de Laurent Terzieff, poétique et inquiétante. Voix sublime d'outre tombe. Cheveux longs et silhouette imposante dans son manteau tombant jusqu'aux chevilles, il accueille ainsi les passagers du train *Dell'inferno*.

Les présentations faites, le public, puisque public il y a (les données fictionnelles permettant tout-à-coup de reprendre pied dans la réalité mensongère du spectacle), le public donc est invité à suivre le poète surgi de la nuit. La musique obsédante s'arrête sur son ordre. Des figures en tenue blanche ou noire s'affairent autour des braséros.

L'inexorable séparation

La Sybille invite les femmes à se séparer des hommes. Conduites jusqu'à des grilles épouvantables, elles revêtent une tunique blanche, franchissent les barbelés et disparaissent dans un éclair suivi d'un nuage de fumée. Magie noire ? Les témoignages disent tous la légère angoisse qui étreint le cœur en cet instant. La suite ne sera plus la même pour les hommes et les femmes.



La séparation : les femmes sur leur îlot

Errance et poésie

Les hommes pénètrent dans un gigantesque hangar à charpente de bois qui abrite une grande pièce d'eau : véritable lac. L'enfer est là, palpable, il fait froid, humide, le vent siffle et une odeur de poisson pourri qu'on décapite sur la grève ajoute le dégoût à l'effroi. L'amour devra surmonter ces obstacles pour qu'hommes et femmes puissent se

rejoindre. Sur la rive Dante (Francesco Tuzio), une valise à la main, hèle Virgile en italien :

« Virgilio !

Dove sono le donne ? E dove la donna mia ? Beatrice ! Non la vedo piu. Dimmi dov'è »¹⁶⁶

La suite de leur échange se poursuit en français :

« Elle est là-bas, sur l'autre rive, dans le feu et la glace.

Mais toi, tu n'es qu'une âme vivante. Aussi sépare-toi de ceux qui sont morts. »

Répond Virgile tandis que Dante le supplie :

« Guide moi jusqu'à elle et je n'aurais plus peur »

Virgile cède mais prévient :

« N'espère jamais voir le ciel.

Du fond de ces eaux noires va venir une barque qui nous conduira de l'autre côté, et à son bord se trouvera une ombre plus digne que moi de te guider »

Il s'agit d'Orphée, âme errante des enfers, que l'amour pour Eurydice a perdu à tout jamais. S'ensuit un long et bel échange plein de poésie qui retrace l'histoire d'Orphée. Puis, de l'obscurité des ondes de l'Achéron du Tartare, surgit la barque de Charon. Il pousse lui-même son radeau avec la gaffe. A la proue de l'embarcation, Orphée debout chante. C'est la voix de Ghedalia Tazartès, envoûtante qui laisse résonner une mélodie hors du temps.

Virgile invite Dante à embarquer. Les hommes suivent. Les radeaux de vieilles caisses de bois traversent l'étendue d'eau, halés par des êtres - damnés ou esclaves - au service de l'entreprise infernale et passent silencieusement devant les femmes juchées sur une passerelle, elles aussi silencieuses et blanches, serrées les unes contre les autres, entourant le trône de Pluton.

¹⁶⁶ *Où sont les femmes ? Où est ma femme ? Béatrice ! Je ne la vois plus. Dis-moi où elle est ?*



Orphée à la proue de la barque de Charon

La poésie, la nuit, les lueurs des braseros, les clapotis et vibrations de l'eau, la voix de Terzieff-Virgile, la douloureuse et tendre plainte d'Orphée-Tazartès, tout concourt à magnifier le lieu et cette descente aux enfers.

Pendant ce temps, les femmes aperçoivent de loin et dans la pénombre le convoi des hommes qui glisse au son de la mélodie sur une eau miroitante sous les reflets de quelques lumières.

Enfin, les embarcations déposent leurs passagers au-delà du marais. Virgile fait maintenant face à Pluton et négocie le passage et les retrouvailles. Hommes et femmes, Dante et Béatrice, toujours séparés, assistent au récit de la triste histoire d'Eurydice et Orphée dont la répétition ici même devrait émouvoir le dieu des Enfers.

« Vivre : errer dans un instant sans bornes »

Le miracle s'accomplit : Dante voit Béatrice venir à lui et les femmes rejoignent les hommes. Virgile conclut :

« Ne dis rien Dante ! C'est Béatrice, n'est-ce pas ? Serre bien sa main dans la tienne. Et emmène la loin d'ici vivre : errer dans un instant sans bornes »

Tous se retrouvent dans un lieu dont la crudité surprend : un endroit où s'alignent des lavabos. A côté des rails du train, Orphée pleure sa douleur et son chant se mêle à la voix de Virgile qui achève le récit par un poème de Rilke en écho au sens profond de ce spectacle hors du commun :

« [...] Pourtant, au sein même de l'unanime silence
S'accomplit un nouveau commencement, signe et métamorphose.
[...]
Et il apparut alors que ni la ruse,
Ni l'angoisse ne les rendait à ce point silencieux,
Mais le désir d'entendre. [...] Et là où jusqu'alors
Il y avait à peine une hutte pour accueillir un tel chant,
Un pauvre abri, né du plus obscur désir,
Avec une entrée dont les montants tremblent,
Là, tu leur créa dans l'ouïe des temples. »
[...]
Chanter en vérité est un autre souffle.
Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un vent. »

Dernière émotion poétique avant d'être jeté de force par les gardes dans l'autorail qui repart sans attendre toutes lumières éteintes.

Le visage collé aux fenêtres, attirés par les faibles lueurs du dehors, les voyageurs ont le temps d'apercevoir des ombres qui rôdent au pied des wagons, dans l'espoir fou de s'échapper elles aussi, tandis que sur les braséros, des squelettes grillent... Images insoutenables de ces êtres que les gardiens armés de torches enflammées refoulent dans l'ombre, derrière les barbelés.



Spectateurs-voyageurs aux fenêtres du train

Les spectateurs à peine remis de leur stupeur restent marqués par l'effroi de ces images trop vraisemblables pour ne pas évoquer les horreurs des camps de la mort.

23h, Gare du Nord, les spectateurs se dispersent.

Spectateur-voyageur

Encore une fois, André Engel implique le spectateur dans l'expérience de la représentation. Dès le départ Gare du Nord, il le constitue voyageur pour l'Enfer, lui conférant un statut nécessaire au déroulement du spectacle. L'étrangeté de la situation, doublée de l'expérience inédite de la représentation l'implique malgré-lui dans ce voyage initiatique. En témoignent les comptes-rendus dans la presse qui s'écrivent à la première personne. Il semble bien impossible de ne pas relater le spectacle autrement qu'en faisant part d'un vécu : Pierre Marcabu¹⁶⁷ ou Mathieu Galey¹⁶⁸ employant le *nous*, Caroline Alexander¹⁶⁹ le *on* et le *je*, Jean-Pierre Thibaudat¹⁷⁰ également, allant même jusqu'à créer des correspondances personnelles en évoquant sa mère enceinte entrant à Drancy ou en livrant sans fausse pudeur ses émotions, s'adressant via le journal à la femme aimée qui fit partie de celles emmenées de l'autre côté : « Je ne t'ai jamais dit ressentir en moi cet étrange sentiment du manque inqualifiable. » Tous semblent revenir de loin et s'élancent avec lyrisme dans le récit rétrospectif de ce qui

¹⁶⁷ MARCABU Pierre, *Le Point* : « *En train ou en bateau ?* ». Revue de presse

¹⁶⁸ GALEY Mathieu, *L'Express*. Revue de presse

¹⁶⁹ ALEXANDER Caroline, *Revue Arts* : « *Dell'inferno, l'enfer selon André Engel* ». Revue de presse

¹⁷⁰ THIBAUDAT Jean-Pierre, *Libération* : « *Théâtre par vent d'enfer* ». Revue de presse

bouleversa l'ordre habituel de la représentation. Il en reste « cette sensation extrême que procurent certains spectacles : l'impression de pouvoir marcher sur les eaux, confie Jean-Pierre Thibaudat pour qui l'arrivée d'Orphée sur le Styx d'une banlieue vénéneuse est l'une de ces grâces que l'on n'oublie pas ». Pour Evelyne Didi, comédienne habituelle des spectacles d'André Engel qui s'est retrouvée ici du côté du public, ce spectacle fut une expérience personnelle forte : « Je savais qu'on allait me raconter une histoire, mais j'étais, ô combien, au centre de cette histoire. Il m'a fait croire, cet André-là, que c'était mon histoire qu'il allait me raconter ». ¹⁷¹ Et même quand on prend de la distance, c'est pour évoquer l'émotion : « Les visions qu'il propose, analyse Fabienne Pascaud, deviennent des chocs émotifs qui entraînent loin, loin, au-delà de soi, par delà l'espace et le temps. Une expérience quasi parapsychologique ». ¹⁷² Les mots sont forts, autant que l'expérience vécue par un public que la poésie de l'aventure a conquis.

Pourtant le spectacle créé dans l'urgence du temps imparti – 28 jours de préparation – pêche par certains aspects comme en témoigne J.P. Thibaudat : « On peut avancer, non sans raisons, quelques réserves : un texte par trop collages de (belles) citations, une légende à laquelle on coupe les ailes, une flopée de figurants (des élèves du conservatoire) trop souvent figurants pour être réellement présents ». Mais ces approximations sont vite effacées car « l'enjeu est ailleurs. Dans l'éphémère, l'effleurement, dans le vent du spectacle ». C'est en réalité l'impression d'avoir vécu un moment poétique unique et surréaliste qui domine. Et cela autant par la beauté des sensations éprouvées que par l'ambiguïté que *Dell'inferno* porte en lui.

Poésie de l'enfer

« Quand le train repart avec ses cent voyageurs, abandonnant les damnés dans la plaine, les voix de Terzieff et de Tazartès résonnent longtemps dans la nuit : échos d'un étrange voyage où l'enfer n'est qu'une image, la poésie un prétexte, le spectacle une brève irruption dans le désert urbain où meurent lentement la beauté et jusqu'au souvenir de toute présence humaine ». ¹⁷³ Un spectacle qui mêle des sentiments et sensations contradictoires. L'histoire à la fois d'une folle compassion et d'une petite mort. Non pas tant l'histoire racontée que celle vécue par le spectateur. C'est « la sensation d'une perte irrémédiable et un travail de deuil éreintant, voire impossible. Une coupure angoissante

¹⁷¹ DIDI Evelyne, revue de presse

¹⁷² PASCAUD Fabienne, *Télérama*. Revue de presse

¹⁷³ BARON Jeannine in *La Croix*, « Les damnés de la terre » 25 mars 1982

d'entre les humains », ¹⁷⁴ confie Philippe Avril, qui avertit le futur spectateur : « L'enfer n'est pas celui que vous croyez ». *Dell'inferno*, comme un palimpseste pose un calque sur la réalité : enfer, poésie et spectacle se télescopent dans un même réel vécu et éprouvé. Le voyage en train, en tant qu'expérience réellement vécue est aussi symboliquement le médiateur de l'entrée dans l'illusion. Dès lors, se superposent le vécu et la fiction, non pour se confondre et brouiller les repères, mais pour dialectiquement donner naissance à une situation inédite. La réalité sordide du lieu, les signes ramenant le terrible vécu des camps de concentration associés à l'angoisse de la séparation et de la mort, se heurtent à la poésie du mythe et de l'amour fou. Un moment de poésie et de terreur. Angoisse et compassion, réel et mythe, mort et amour s'associent dans l'ambiguïté de la situation vécue dans ce spectacle ou plutôt cette nouvelle *dérive* engelienne.

Voyage en enfer et dérive continue

Un voyage qui n'a de réalité que par son vécu. Car il en est de l'illusion comme du mythe, à savoir une impalpable consistance que cristallise l'éphémère de la représentation. Le réel et le théâtre s'entrechoquent et convergent dans une nouvelle réalité, celle proposée dans cet instant vécu.

Lorsque à la fin du voyage, Virgile intime à Dante et Béatrice (et par la même, aux spectateurs) l'ordre de vivre, c'est-à-dire « errer dans un instant sans bornes », il donne la clef de *Dell'inferno*. Ce spectacle est la démonstration que toute *situation construite* appartient au réel. L'expérience de l'enfer éprouvée par ce voyage initiatique a pour corollaire la vie. Ce voyage-spectacle est un *moment de la vie*. Un moment vécu intégré à la quotidienneté et s'articulant avec elle selon la théorie des moments de *l'Internationale Situationniste*. Hors suspens de vie. La vie étant « un instant sans bornes ». Ephémère et absolu, le *moment* – selon l'I.S.- résout la dichotomie qui sépare la vie et la représentation par une interaction entre l'écoulement du *moment naturel* et les éléments artificiellement construits. Il unifie dans la situation vécue l'épreuve de la représentation, à savoir celle de la séparation.

Dell'inferno comme un *credo*, propose d'éprouver cela par une expérience de voyage à travers des lieux chargés d'un grand pouvoir évocateur et *influentiel*. Un voyage-spectacle où la vie serait vécue comme une *dérive continue* à travers des espaces où il

¹⁷⁴ AVRIL Philippe, « Une zone de douce violence ». Revue de presse

est possible d'éprouver des sentiments et des humeurs variées. *L'Urbanisme Unitaire de l'Internationale Situationniste* propose de construire des villes ou des maisons qui permettraient cela. Par exemple le passage par le *quartier sinistre* où l'on éprouverait de façon aiguë la séparation ou le passage dans le *quartier états d'âme* qui permettrait de laisser libre cours à la compassion. Il y aurait dans ces villes et ces maisons, des pièces qui font rêver, d'autres où l'on ne pourrait qu'aimer et d'autres encore qui attireraient les voyageurs.¹⁷⁵ *Dell'inferno* semble bien relever ce défi en invitant le spectateur promu voyageur à ce déplacement qui, aux dires de ceux qui le vécurent, provoquait un véritable choc émotionnel.

Cette analyse met en lumière un double enjeu pour *Dell'inferno* : celui de faire éprouver la douleur de la séparation et celui de faire vivre une expérience d'unification des moments vécus, vie et spectacle confondus dans « un instant sans bornes ». Deux enjeux en apparence contradictoires mais qui, dans un rapport dialectique, créent une nouvelle réalité. Théâtralement, le duel se réalise dans la confrontation : réalité de l'enfer en tant que système concentrationnaire *versus* poésie de l'âme en tant que liberté de l'art et harmonie. Autrement dit, contre la mort et la séparation, la vie sans bornes, source de rêve car « le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle ».¹⁷⁶ Point besoin de s'éloigner de la réalité pour rêver. Conflit résolu par le voyage au cœur de *Dell'inferno*. Un voyage douloureux et doux qui exacerbe ce qu'il dénonce. Pour André Engel, « on ne peut supprimer la disparition qu'en essayant de la rendre plus insupportable encore ».¹⁷⁷

Dell'inferno revêt bien, semble-t-il, les enjeux de la théorie des moments et de la dérive continue. Pour autant, ce spectacle n'est pas un spectacle situationniste. André Engel se défend d'usurper cette appellation. Il est création d'un metteur en scène qui s'empare du spectacle pour tenter de bousculer l'ordre des choses, celles du monde en commençant par celles de la représentation :

« Je méprise et je hais les expériences pseudo-plastiques qui consistent à sortir du théâtre pour faire des effets. Ce qui m'intéresse c'est la nécessité de placer les gens dans telle ou telle situation. Et la stricte cohérence de son déroulement. Bien entendu, j'y ajoute ma propre

¹⁷⁵ IVAIN Gilles de *l'International Lettrisme*, in *Bulletin de l'I.S* n° 1 « Formulaire pour un urbanisme nouveau » réédition Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 16

¹⁷⁶ Idem

¹⁷⁷ PASCAUD Fabienne, « Train d'enfer pour amour fou » *Télérama* n° 1679 du 17 mars 1982

*perception du monde, mon besoin de dénoncer ce qu'il y a de mauvais. Je suis pessimiste. Il m'arrive aussi d'y semer quelques cailloux blancs de ma propre biographie, mes inquiétudes, mes histoires d'amour ».*¹⁷⁸

C'est avant tout un moment de poésie que *Dell'inferno*. Le vécu des spectateurs-voyageurs est émotionnel, sensoriel et non pas intellectuel. Ce n'est qu'avec du recul que les analyses du vécu peuvent se faire. André Engel ne cherche surtout pas à problématiser l'expérience mais à rendre sensible ce qu'il veut dénoncer. Ainsi, dit-il, « je fais du théâtre pour inviter au voyage et montrer qu'on pourrait vivre autrement ailleurs ».¹⁷⁹ Pari réussi si l'on en croit la fréquentation de ce spectacle qui attira un large public et boucla immédiatement ses réservations.

Echos de l'enfer

Dell'inferno a eu en effet un retentissement national et international comme en témoignent les critiques émanant aussi bien d'Italie que d'Allemagne ; de la presse régionale aussi bien que nationale. Un public *lambda* aussi bien que politique. Ainsi, un même soir, ont pris le train pour l'enfer, messieurs les ministres Pierre Mauroy, Jack Lang et Jacques Ralite ; des intellectuels et artistes, comme J.C. Casadesus ou André Glucksmann. Un spectacle inédit en région parisienne puisque les précédents spectacles-trajets d'Engel avaient eu lieu en province, plus précisément à Strasbourg ou au Festival de Nancy. Les coproducteurs des prochains spectacles commençaient à poindre. Il fut ainsi question un temps de reprendre *Dell'inferno* à Rome. De même qu'on évoquait un partenariat avec Patrice Chéreau à Nanterre. Mais rien n'était signé et les événements ne se dérouleront pas comme il en était question. Toujours est-il qu'en ce qui concerne *Dell'inferno*, ce fut certainement le spectacle qui eut alors le plus de retentissement, tant l'aventure proposée était extraordinaire.

Pourtant, oui, le spectacle souffrait de quelques imperfections. Si l'équipe fut à la hauteur des exigences techniques d'un tel projet, l'artistique ne put, en si peu de temps de préparation, être développé suffisamment. Critiques et spectateurs restent sur leur faim et auraient souhaité moins de longueur et mieux entendre le texte que l'immensité du lieu rendait encore une fois difficile à comprendre. Mais *Dell'inferno* pêchait par ses qualités. Longueur ou langueur ? Un plaisir de metteur en scène ou celui des

¹⁷⁸ ENGEL André, propos recueillis par Caroline Alexander pour la revue *Arts*, au moment de la création de *Dell'inferno*

¹⁷⁹ PASCAUD Fabienne, « *Train d'enfer pour amour fou* » op.cité

spectateurs ? Selon le point de vue, la nuance bascule de l'intentionnalité à la réalité perçue. Le fait est que l'événement est à prendre en compte dans sa globalité et que les critères habituellement utilisés par les critiques et les spectateurs pour apprécier un spectacle n'ont que peu de prise.

L'urgence de la préparation comme une fuite insensée en avant avait déjà ce goût de l'aventure sans lendemain. Le mode de fabrication autant que sa réalisation rendent compte de ce qu'André Engel appelle un spectacle tract. Éphémère, ce spectacle l'est d'autant plus que le lieu même est destiné à la démolition dès la dernière représentation. Spectacle bâti sur des rencontres de hasard, à commencer par celui du lieu et des rails de chemin de fer, *Dell'inferno* est un spectacle de l'urgence dont les moyens de production et la phase préparatoire en définissent la modalité. C'est en cela que *Dell'inferno* est un spectacle tract, davantage que par son contenu. En outre, sa dimension situationniste laisse entendre une forme qui ne tolère que le hasard, l'éphémère de la dérive et de l'instant. En témoigne la formule employée pour qualifier le texte : « avec la participation involontaire de Dante, Virgile, Ovide et Rilke » comme une rencontre de hasard ; ou encore le lieu même à charpente de cathédrale érodée par le temps autre fruit du hasard des rencontres. Ces hasards rendent bien compte que l'aventure se situe aussi du côté de l'équipe de création qui vit ces rencontres comme des dérives elles-mêmes, et ce fut pour elle une expérience situationniste. *Dell'inferno* est un spectacle qui a autant de réalité dans sa conception que dans sa réalisation, vécu comme moment artificiellement construit au cours d'une dérive continue.



Dans la brume

Dell'inferno, dérive poétique sur les eaux paraissait accompagné d'une sérénité nouvelle pour André Engel malgré l'accélération avec laquelle ce spectacle avait été créé, stigmatisant le caractère éphémère du spectacle vivant. Sa poésie et son charme semblaient avoir envoûté spectateurs et artistes. Pourtant l'apaisement était relatif et sous terre grondait une lave en ébullition. La fin du cycle hors les murs se solde en réalité par une crise qui avait montré ses premiers signes à la création de *Prométhée*. Une crise professionnelle certes, mais surtout une dépression nerveuse. La création sous tension, l'empoisonnement du corps, les crises d'autoritarisme, les projets mégalomaniaques, les conditions de travail dans la nuit sous la pluie à Neuves-Maisons, le sentiment de ne pas être entendu, ni par les autorités, ni par le public, une accumulation de tensions qui devaient fatalement conduire à une rupture de bans.

Professionnellement, il est inconcevable pour André Engel de faire des concessions à ses idées. Il est venu au théâtre avec un bagage idéologique et des convictions auxquels il ne renoncera pas. Ses lectures et sa formation philosophique ayant généré une attitude critique et guerrière, il n'est passé par le théâtre pour les exprimer que parce qu'il y a découvert le moyen de faire rentrer un discours dans une matière faite d'humains. Son combat : la société du spectacle. Un combat en apparence contradiction avec la forme choisie, si l'on s'en tient à une lecture simpliste de la critique debordienne. Mais Guy Debord s'attaque au concept de spectacle et non au spectacle en tant que représentation théâtrale. N'empêche que si André Engel est au-dessus de cette naïve confusion, le fait même de s'attaquer à la représentation pour combattre la société du spectacle est un paradoxe en soi. Il s'agit là d'une recherche d'une exigence et d'une nouveauté qui demande un investissement total. En décidant de mettre en pratique ses idées dans le domaine de la représentation, André Engel choisit une voie difficile qui stimule sa créativité et la porte dans l'ivresse d'une *dépense* sans mesure à l'image de Georges Bataille.

Chercher la chose vraie au théâtre, lieu de l'impossibilité de créer des effets de réel est de la folie dans ses termes mêmes. Mais la tension qui en découle fait tout l'intérêt de ce travail pour André Engel et il s'y donne dans une fuite en avant qui l'épuise.

Pourtant même si trois saisons lui seront nécessaires pour réellement reprendre pied, il continuera à mener son projet au risque de se mettre public et institutions à dos. Il continue sa trajectoire dans une obstination aveuglée et narcissique. Ainsi, verront le jour des spectacles dédicaces qui trahissent son mal d'amour tout autant que sa rage. Des spectacles qui, noyés dans la brume, reflèteront l'aveuglement dans lequel il s'obstine. Mais des spectacles d'une beauté inouïe qui, à leur manière, poursuivent la remise en question de la représentation et celle du statut du spectateur. Une période transitoire à la fois destructrice et salutaire.

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 1979

En 1979, juste après *Kafka. Théâtre complet*, André Engel et son équipe artistique constataient que l'implication du spectateur dans le processus de la représentation telle qu'elle avait été expérimentée dans les spectacles hors les murs ne pouvait aller plus loin. Une nouvelle orientation du travail dans sa forme était alors tentée avec la création suivante. Il s'agissait d'un travail d'après l'œuvre de Beckett, et plus précisément à partir de ce que la première partie de *En attendant Godot* pouvait recéler comme écho à leurs interrogations et recherches. L'obtention des droits toujours problématique dans le cas de Samuel Beckett fut accordée de sa part comme de celle de Jérôme Lindon son éditeur, pour une adaptation sous un autre titre, sans qu'ils s'intéressent outre mesure à ce travail. Des extraits recomposés en un dialogue à plusieurs voix par Bernard Pautrat (dix personnages se partageaient le texte¹⁸⁰), ainsi que les blues de Tom Waits extraits de l'album *Blue Valentine* composaient la principale source d'inspiration. Un spectacle sans prétention, une variation sur le thème du couple et de l'attente. Une adaptation de l'univers de *En attendant Godot* dont on avait ôté tout caractère métaphysique ou emblématique. Tout au plus une allégorie de l'attente d'une réponse existentielle à jamais dérobée. Une attente tout simplement rendue concrète. Un spectacle sur l'illusion de l'existence.

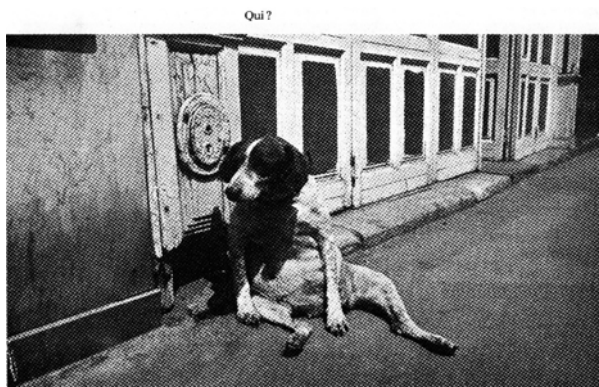


Photo du programme du spectacle « Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire »

Ils allaient obscurs, sous la nuit solitaire fut le titre choisi, en hommage aux Allégories infernales de L'Enéide de Virgile (VI, 268-281 : *Ibant obscuri sola sub nocte...*) :

Ils allaient obscurs, sous la nuit solitaire, à travers

¹⁸⁰ Cf. fiche générique en annexe p. 590

L'ombre, les demeures impalpables de Pluton et les royaumes sans existence : tel un
 parcours dans les bois,
 Sous la rare clarté d'une lune incertaine, lorsque Jupiter
 Couvre le ciel d'ombre et qu'une nuit d'encre enlève leur
 Eclat aux choses.

La célèbre hypallage est ici reprise à la lettre, mettant en scène des personnages
 inconnus de tous, des laissés pour compte, des immigrants du monde, obscurs et
 solitaires, sans but, ceux dont le voyage s'est arrêté : ils allaient mais leur geste s'est
 suspendu dans une absence de mouvement et de motif à agir. Une existence vide que
 seule une tragique quotidienneté remplit. Une attente qui s'enlise dans l'illusion de
 l'existence.



Planche de B.D de Nicky Rieti (programme du spectacle)

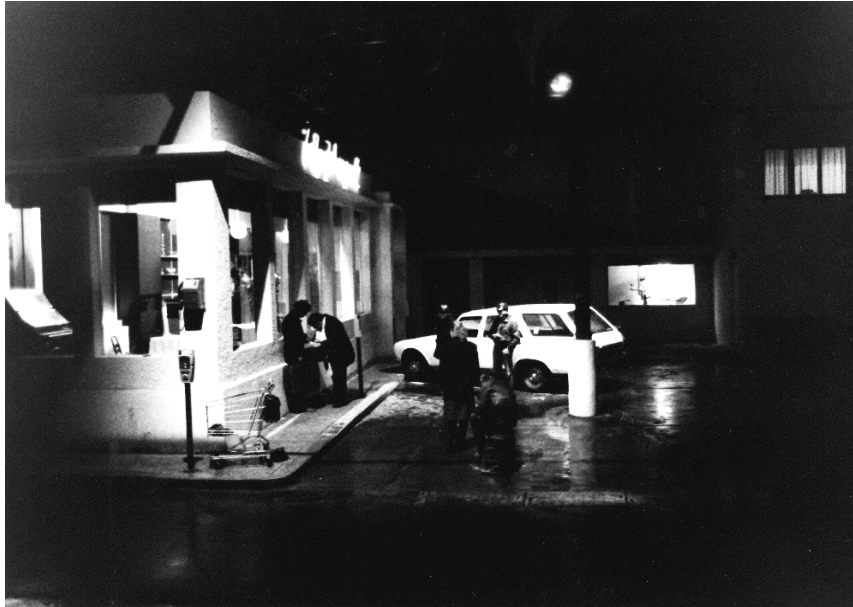
Un vide et une attente partagés par toute une génération comme en témoigne le texte de
 Bernard Pautrat mis en exergue dans le programme :

Dix ans après ce qu'on s'est plu à nommer des « événements », il faut se rendre à l'évidence : l'époque attend, mais elle n'attend plus rien. Rien, que sa fin. A l'horizon, plus de grand soir, pas même une apocalypse. Un monde s'éteint, un monde au regard las qui ne voit, du présent, que son rideau de brume.

Un vide également reflet de celui éprouvé par l'équipe de création, vide laissé par l'aboutissement d'une forme de recherche dont *Kafka. Théâtre complet* fut le point d'orgue. Ce voile métaphorique qui obstrue l'horizon tel un rideau de théâtre, prendra consistance dans la forme choisie pour *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*. Ce n'est pas un hasard, semble-t-il, si le retour à la salle s'amorce indirectement à ce moment là de la carrière du metteur en scène. Et ce n'est pas un hasard non plus s'il tentera ensuite dans un cri désespéré, les deux formes que furent *Prométhée* et *Dell'inferno*. Deux spectacles tracts, comme des cris de détresse avant la chute ; deux ultimes et vaines revendications à une forme de représentation radicale que les institutions ne peuvent cautionner en réalité, parce qu'à pure perte.

Un rapport frontal noyé dans la brume

Pour revenir à *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, André Engel décide de réutiliser le dispositif qui avait servi à *Un week-end à Yaïck*, dans les entrepôts rue de La Somme. Pour *Un week-end à Yaïck*, les spectateurs étaient invités à l'intérieur du dispositif, et en constituaient une partie nécessaire. Pour *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, ce que Nicky Rieti avait conçu et fait construire, allait jouer comme décor dans un rapport frontal. Et c'était là une nouveauté non négligeable compte tenu de toute la réflexion sur le statut du spectateur apportée par André Engel.



« Ils allaient obscurs » : décor

Des gradins furent installés. Mais $\frac{1}{4}$ seulement de l'espace leur était dévolu, tandis que les $\frac{3}{4}$ restant étaient consacrés à l'atmosphère et occupés par les personnages. Le public n'était plus qu'un tout petit élément d'un tout qui l'absorbait. Un contenant qui servait à raconter cette histoire, ou plutôt cette *non-histoire* d'attente jamais comblée. Les spectateurs partageaient cette atmosphère en ce sens qu'ils étaient noyés dans la même brume que les personnages ; un effet dû à la fumée qui envahissait la salle avant leur entrée. Ils partageaient le même froid, la même humidité, le même inconfort. « L'arbre était devenu réverbère et parcmètre » se souvient Raymonde Temkine, et la pièce de Beckett n'en paraissait que « plus noire ».¹⁸¹

Un ennui partagé, un constat défaitiste sur notre époque « qui ne mérite même pas qu'on en parle ». Un spectacle dont le message veut par la scénographie, englober le spectateur dans une ouate anesthésiante.

Une sorte de calme avant la tempête. Un nuage d'inconsistance :

« Ne disons pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes. N'en disons pas de bien non plus. N'en parlons pas ». Dit un des personnages (Pozzo)

Propos désengagé qui stigmatise une population n'ayant pas l'apanage de la parole et ignorant même la révolte. En nimbant le public de ce même brouillard, André Engel est à la fois lucide et pernicieux. Il lance indirectement un signal d'alarme, dénonçant le

¹⁸¹ TEMKINE Raymonde, « Les occupations précaires d'André Engel à Strasbourg » in

vide sciemment instauré par les puissants. Un vide maladroitement rempli d'une vaine attente. A la question : « Qui sont ceux qui attendent Godot aujourd'hui ? », il répond :

« Ce sont des pauvres qui se croient des propriétaires ; des ignorants mystifiés qui se croient instruits et des morts qui croient voter.

*De progrès en promotions, ils ont perdu le peu qu'ils avaient, et gagné ce dont personne ne voulait. Ils collectionnent les misères et les humiliations de tous les systèmes d'exploitation du passé ; ils n'en ignorent que la révolte ».*¹⁸²

Propos qui désignent aussi bien les délaissés de nos sociétés que les spectateurs auxquels il s'adresse. Spectateurs dociles qui « ne renâclent au changement que lorsqu'il s'agit du théâtre dont ils ont l'habitude ».¹⁸³ Dans la plaquette du TNS, l'utilisation de la deuxième personne n'est pas qu'un effet de style mais bien une adresse:

« Si tu es bien sage, si tu attends gentiment, tu auras une récompense :

On va t'aider à attendre. Voilà la nouvelle Renault, la nouvelle droite, les villes nouvelles, le nouveau Barthes, les nouveaux légumes, le nouveau plan de sauvetage de la sidérurgie, le nouveau prix du baril, les nouveaux sentiments, chaque matin la vie à neuf.

*Tout ça c'est pour toi. Amuse-toi bien. Demain ça ira mieux. Tu auras déjà oublié que tu attendais quelque chose ».*¹⁸⁴

Un propos subversif que renforce la scénographie en parquant les spectateurs sur un gradin, imageant l'étroitesse de leur marge de manœuvre et la place que le monde du spectacle leur accorde. Ils se retrouvent associés à ces couples dérisoires à la dérive que seul un quotidien pathétique à force d'inconsistance unit dans l'ennui.

C'est une belle mise en abyme qu'André Engel propose-là en écho à son propre désarroi. Comme ces personnages clownesques : Pozzo et Lucky, mais également Didi et Gogo, triplement démultipliés en La mariée et Le marié, Le propriétaire de la 204 et L'homme au pied-bot, L'homme au Ricard et le Barman qui attendent, tournés vers la rue d'où ne vient plus personne, les spectateurs attendent et s'ennuient. Mais s'ils attendent « à en crever [...] Nous, nous continuons à vouloir tout » affirme l'équipe dans la plaquette de présentation :

¹⁸² ENGEL André, notes de travail, cf. annexe p. 678

¹⁸³ Idem

¹⁸⁴ Plaquette du spectacle

Nous ne voulons pas nous faire battre du matin au soir, nous ne voulons pas nous perdre dans des histoires de godasses, de radis et de rendez-vous manqués, nous ne voulons pas attendre Godot.

Cette époque médiocre attend de nous une apathie plus médiocre encore. Nous préférons refuser l'époque.

Allons nous-en !¹⁸⁵

Engel en suspens

Par ce spectacle, André Engel décrit avec emphase sa désillusion, l'impuissance d'une civilisation et les derniers élans de dignité humaine, mais aussi la vacance qui habite sa création et gangrène son époque. A l'instar de Pozzo dans le texte, il s'interroge :

« Je me demande à mon tour que puis-je bien faire pour ces braves gens qui sont en train de s'ennuyer. Que puis-je faire pour que le temps leur semble moins long ? »

Tout ce spectacle semble bien le reflet d'une interrogation sinon existentielle et politique, du moins celle d'un artiste qui est allé au bout d'une investigation et qui marque une pause, reste un moment suspendu comme les protagonistes de la pièce, immobiles dans l'attente. N'est-ce pas André Engel, lui-même, qui *allait obscur sous la nuit solitaire* ?

Le Godot d'André Engel pourrait bien avoir le visage de la muse. En attendant, il tente une approche du face-à-face tout en évitant la mise au net. Face-à-face avec lui-même, face-à-face avec les affres de la création et les attentes du public. Il pose là indirectement un constat d'impuissance. Le spectacle n'en est pas moins réussi : la mélancolie des chansons de Tom Waits, le texte d'une grâce poétique qu'il ne doit qu'à sa simplicité tragique et quotidienne, l'atmosphère du décor immense et vide noyé dans la brume, les mouvements des personnages qui glissent lentement plutôt qu'ils ne se déplacent, et dont les gestes s'arrêtent parfois brusquement, dans un suspens sans nom. Tout concourt à une impression d'une triste mélancolie et d'une dérisoire désillusion. Une atmosphère que Colette Godard n'hésite pas à qualifier de romantique.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Plaquette du spectacle

¹⁸⁶ Godard Colette, *Le Monde*. Revue de presse



Photo du programme du spectacle (Evelyne Didi)

D'une brume à l'autre

Outre le sens dramaturgique donné à ce voile englobant les spectateurs comme les personnages dans la même vacuité, outre le reflet métaphorique des égarements d'André Engel, image d'un passage à vide, cette brume recouvre d'autres réalités esthétiques et dramaturgiques qui marquent une étape dans son œuvre.

Des images « floutées » qui donnent une illusion plus cinématographique que théâtrale au statut du spectateur, toute chose qui marque la dimension spectaculaire semble refoulée dans les limbes. Une esthétique de l'effacement d'une réalité en marche : le retour à la salle et la difficulté à assumer cela. Un refoulement qui se mue en colère et en provocation. Une guerre déclarée contre qui veut bien l'entendre. En première ligne du front : le spectateur qui n'a qu'à faire un effort pour mériter la beauté que malgré tout André Engel compte bien lui offrir. Seul celui qui aiguisera son regard saura voir, par delà les images cotonneuses, la belle histoire. Celle d'amours désespérées, celle d'une séparation si douloureusement belle dans sa noble grandeur. Celles de *Penthésilée* et de *Venise sauvée*. Tel un naufragé qui se noie dans un mal d'amour infini, André Engel mêle ses angoisses et ses aspirations esthétiques dans un acte artistique douloureux jusqu'à la rupture.

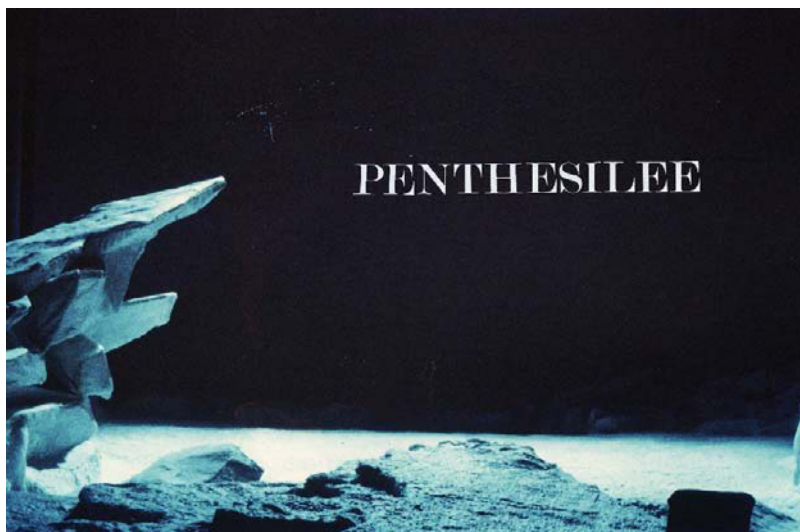
Amours désespérées et débats de forme se confondent dans ces univers brumeux et flous. André Engel s'y perd, y entraînant l'équipe artistique et le spectateur.

***Penthésilée* 1981**

En abordant *Penthésilée*, la question de l'utilisation de la brume ne se pose pas d'emblée. Mais les aléas de la fabrication du spectacle et de ses conditions de productions vont influencer les choix esthétiques, eux-mêmes liés à une dramaturgie qui évolue.

Pourtant, la question de l'utilisation de la brume pour un texte de Kleist, romantique par excellence, semble un poncif contre lequel André Engel aurait pu lutter en ne l'utilisant pas, par pur principe contestataire. Mais c'est sans compter le fait que dénoncer une chose pour André Engel ne passe pas par sa négation, au contraire, mais par son renforcement. C'est une position qu'il affirme d'ores et déjà pour le spectateur, mais qu'il décline aussi dans ses choix esthétiques. Qu'est-ce que cela produit d'être ainsi confronté à la brume, en quoi cela modifie-t-il la perception ? Qu'est-ce que cela raconte ? Quelle réalité recouvre-t-elle ? Que devient le spectateur ? Quel est son rapport à ce qui lui est donné à voir ?

Les éléments de réponse se rencontrent dans les dimensions dramaturgiques et esthétiques qui englobent les postures dialectiques qui régissent son œuvre. Par une oscillation entre l'adhésion et la dénonciation, désir de fusion et déclaration de guerre, André Engel livre un combat vertigineux entre subjectivité et rapport au monde. Un idéal en mouvement comme des écharpes de brouillards, instables et fascinants, sublimes et dérangeants.



Projet d'affiche pour « Penthésilée »

La matrice

Au départ, pourtant, si l'élément liquide est pressenti, André Engel ayant projeté d'utiliser les bains municipaux de Strasbourg, pour installer son *Penthésilée*, les vapeurs ne sont pas loin. Une sublimation de l'élément matriciel comme fuite exaltée d'un idéal d'amour. Un choix dramaturgique réfléchi mais qui dut être remis en cause, faute de pouvoir utiliser le lieu.

L'impossibilité remettait entièrement en cause la dramaturgie, le spectacle et la nécessité même de faire du théâtre. Cette étape du travail d'André Engel, fondamentalement liée à ses atermoiements intérieurs est représentative d'un mouvement de retrait. Les expressions et images liées au brouillard, au coton ou à la brume, reflets d'un état psychique semblaient bien une réalité pour André Engel. Il fallait trouver une solution de repli, et ce n'est pas un vain mot que celui-ci, puisque la solution retenue au grand étonnement de tous fut la salle du théâtre municipal, véritable théâtre à l'italienne. Un repli, au double sens du terme. Engel dans un théâtre ? Le paradoxe paraissait si gros qu'il ne pouvait pas ne pas cacher une sournoise dérision. Le fait est que le théâtre fut tellement retourné qu'il s'en faisait presque oublier.

De l'eau à la glaciation

André Engel et Nicky Rieti ont tout simplement imaginé et réalisé la glaciation du théâtre. Un théâtre pris dans la glace, au sens figuré, cela va sans dire, mais au sens propre également, en plein mois de juin 1981, voilà qui créait l'événement en soi.

Les spectateurs en entrant ne pouvaient accéder à la corbeille qui avait disparu sous un glacier dont les congères léchaient les abords jusqu'au premier balcon :



Photo de maquette

Le spectacle se muait en nouvelle expérience inédite et fascinante : dans la brume qui noyait l'ensemble de la salle, le spectateur plongeait avec les protagonistes dans un univers onirique et pourtant bien palpable. Les sens irrités par les fumées qui floutaient la vue, agaçaient la gorge et forçaient l'implication. Une implication d'un genre nouveau : le public ne venait plus voir un spectacle au théâtre, il devait chercher du regard ce qu'il y avait à voir ; il ne venait plus entendre un texte, il devait tendre l'oreille à ces murmures ouatés que distillaient ces nouveaux habitants du lieu.

Lorsque le public arrivait, *ça* avait déjà commencé, et le spectateur tel un intrus devait d'abord ôter la housse blanche qui recouvrait les sièges avant de s'asseoir. Du côté de la scène, un peuple d'hommes vêtus comme des vagabonds en pardessus et chapeaux semblaient occuper le temps depuis... une éternité. L'un dansait le sirtaki, l'autre apprenait l'Allemand en répétant les phrases d'un magnétophone. Une éternité sans âge. Ni antique, ni contemporain, le temps suspendu mais non pas stoppé : chez Engel le temps ne s'arrête pas, surtout pas le temps d'une représentation. Juste « une distorsion du temps à l'occasion d'un bain de vapeur ».¹⁸⁷

¹⁸⁷ ENGEL André, notes de travail, cahier personnel

Cette brume, cette ouate qui rend toute chose fantomatique et onirique, doublée de son inconfort liait tout instant à cette éternité. Plus de rupture. Plus de théâtre. La vie là, exacerbée à force d'être cherchée par delà les brouillards.



Photo de spectacle.

Les silhouettes, les cris des chiens, le souffle du vent, tout transparaisait à travers un brouillard d'une opacité tenace, créant une distance qui paradoxalement liait intimement le spectateur et les protagonistes. Embarqués dans la même histoire ils suivaient jusqu'à l'épuisement cette folle histoire d'amour et de mort.

L'amazone et les chiens

« Ce soir, par permission spéciale, *Penthésilée*, pièce canine. Personnages : des héros, des roquets, des femmes. Aux tendres cœurs affectueusement dédié ! Aidée de sa meute, elle déchire celui qu'elle aime, et le dévore, poil et peau, jusqu'au bout ».¹⁸⁸ Ainsi, Heinrich von Kleist présentait-il sa pièce. André Engel s'est totalement fondu dans cette déclaration, s'appropriant dramaturgiquement les thématiques canines et la dévoration de et par un amour consumant. Une héroïne féminine qui fascine et effraie. Un rôle tout trouvé pour Anne Alvaro sans qui André Engel n'aurait jamais monté la pièce, et à qui il dédie cette œuvre.

¹⁸⁸ KLEIST Heinrich von, *Epigramme* in *Phöbus*, avril 1808

Penthésilée est, selon le mythe grec, la reine des Amazones qui combattit les Grecs au siège de Troie et fut tuée par Achille. De ce thème, Kleist a fait la tragédie d'une passion qui va au bout d'elle-même, mais en inversant les rôles : dans sa pièce, c'est Penthésilée qui tue Achille, puis retourne le couteau contre son cœur et le rejoint dans la mort. Une passion dévorante et dévastatrice portée à son paroxysme. Un amour foudroyant né au plein cœur du combat des Amazones contre les troupes d'Achille. Un détournement du mythe qui place la femme aimée au-delà de toute morale : Salomé à la tête d'une armée. Anne Alvaro en a fait une femme brûlante et fascinante, échevelée dans sa peau de bête au milieu des chiens. Une apparition fantasmagorique, un fantôme incarné ? Hurlant à l'amour dans des modulations rauques et terribles, pleurant de rage un texte d'une violence poétique à l'image de la désolation et de la rudesse du décor.



Photo de spectacle.

Penthésilée, tragédie de l'inconscient et de la folie, fête païenne où les rites convient à regarder en face les plus profondes pulsions et par là, les plus destructrices. A l'image de ces hommes voûtés d'Achille, réfrigérés, errant et fantasmant à propos de Penthésilée : dégoût et fascination mêlés pour cette femme mangeuse d'hommes.

Homme et femme en duel

Penthésilée et ses Amazones, vêtues de peaux de bêtes et de robes de laine rêche, accompagnées de chiens huskies, habituées des grands froids, contre Achille, « homme solaire tombant comme un caillou dans la nature neigeuse »¹⁸⁹ et ses hommes portant de vieux pardessus qui ne les protègent pas assez du froid.

¹⁸⁹ GODARD Colette, *Le Monde*, 12 juin 1981

Kleist, manifestement épouse le parti de la femme tandis que l'homme devient l'objet d'un festin au sens propre et figuré. Fragilisé d'entrée par une adaptation inégale à la puissance de la nature, il se jette dans la gueule de la femme dévoreuse, comme il se jette dans la béance glacée du décor ouvert comme une mâchoire acérée. Femme cannibale, à l'issue d'un ultime combat à mort, elle ingère ce qu'elle aime comme Kleist détruira son amour dans une violence suicidaire qui dépasse les plus absolus actes romantiques.¹⁹⁰ Duel allégorique d'Eros et Thanatos à jamais résolu. Déclaration d'amour confondue en folie meurtrière. Un combat inégal auquel s'associe la nature violente mais domptée et dominée par cette femme mi animale, mi humaine. Un combat d'amour et de mort que l'adaptation d'André Engel met en avant.



Photo de spectacle.

Cri d'amour et de désespoir

L'équipe a délibérément supprimé tout ce qui n'était pas directement lié à l'approche torturée de l'amour faisant de *Penthesilée* un cri de désespoir amoureux d'êtres écorchés à vif. Il y a bien de la subjectivité dans ce spectacle-là ; André Engel y met toute son angoisse et son trouble, se confondant en contradictions : « Mourir d'amour, c'est la plus grande chose et la plus dérisoire, la plus sublime et la plus pénible »;¹⁹¹ précisant qu'il connaît un certain nombre d'états que Kleist a connus. « J'ai essayé de mettre au clair ce qui me trouble moi. Moi aussi, j'ai pu croire à la félicité du genre humain parce qu'une femme passait la main dans mes cheveux, et être tellement

¹⁹⁰ Le 21 novembre 1811, sur les bords du lac Vannsee, aux environs de Berlin, Kleist et Henriette (épouse de Louis Vogel) mettent à exécution un pacte suicidaire : armé d'un pistolet, Kleist tue son aimée avant de se tirer une balle dans la tête.

¹⁹¹ Propos recueillis par Philippe Avril dans le quotidien *L'Alsacien* du 20 mai 1981

désillusionné, que le désir de mort m'a pris ». ¹⁹² Un trouble qui se dissimule dans un brouillard d'illusion perdu dans un abîme de folie que le texte de ce spectacle pousse au delà de ce que Kleist a suggéré.

Les deux êtres se cherchent contre l'avis de leurs armées respectives. Un amour que les lois ancestrales condamnent ; un amour qui ne peut s'assouvir que dans la mort. A la fin de la pièce telle qu'Engel et Pautrat l'ont adaptée, Achille propose un ultime combat : « Il la provoque à nouveau sur le terrain pour un duel à la vie, à la mort ». Défi relevé par Penthésilée qui s'éloigne suivie de ses chiens : « J'irai sur le terrain, à la face des dieux. [...] Je convoque aussi les Furies au spectacle ! ». Puis, enfonçant sa lame dans le sein de Prothoe, conseillère avisée qui l'en dissuade, elle s'éloigne accompagnée de ses chiens. Alors, « les nuages pesants se sont amassés et roulent la lune dans un fracas d'épouvante. La glace craque, la terre s'ouvre en crevasses, et sur la neige tombe une pluie de sang. Le vent apporte le hurlement sauvage des chiens. Les Amazones terrorisées supplient Arès de les épargner. Puis tout se calme. Seule la brise fait encore voler la neige. C'est la paix de l'aube. Penthésilée apparaît couverte de sang, traînant comme un chien le cadavre mutilé d'Achille qu'elle dépose aux pieds de la grande prêtresse ».

Suit le récit du sanglant combat par Moroe, combat qui finit dans une folie sauvage : « Lui, il se traîne encore dans la pourpre de son sang et il l'appelle doucement : "Penthésilée ! Penthésilée !" Il meurt en murmurant son nom. Cet appel, même la louve affamée qui bat la campagne et fouille la neige en hurlant l'aurait entendu. Elle, elle ne veut pas entendre et elle mord, elle le dépèce avec les dents et rivalise d'ardeur avec les chiens. Quand je suis arrivée, le sang lui dégoulinait de la bouche et des mains. » Un amour qui se consume dans un cannibalisme sauvage et vengeur.

Scène troublante dans la nuit finissante léchée par les brumes matinales dont on suppose la dissipation rédemptrice. Un motif qu'Engel a déjà utilisé à la fin des spectacles, comme fin de crise et de rage, ce qui fut le cas dans *Prométhée*. Le brouillard comme voile nocturne associé au trouble des passions. Thème éminemment romantique qui ne semble pas tourné en dérision mais pris au sérieux comme symbole d'un état de symbiose entre soi et le monde.

¹⁹² Revue de presse



Scène finale

Alors, Penthésilée, comme se réveillant d'un cauchemar refuse d'abord la réalité de ses actes en voyant le cadavre. Mais elle retourne la situation en invoquant l'amour fou : « Tu vois, il y a tant de femmes qui se pendent au cou de leur amant pour lui dire : " Oh ! je t'aime ! je t'aime tant que je voudrais te manger !" et aucune n'ose le faire. Mais moi, je me suis pendue à ton cou, et j'ai tenu ma promesse, oui, mot pour mot. [...] Je vais rejoindre celui qui est là. Vous jetterez mes cendres au vent. Maintenant je m'en vais. Je descends tout au fond de moi comme une mine, et je creuse, et j'en extrais l'idée de ma mort. [...]

(La reine des amazones, la femme-chef, la mariée à la robe tachée de sang, meurt du seul pouvoir de sa parole. Il est des mystères qui ne s'expliquent pas) ». Mystère de l'amour, « ce vieux fond mythique et puissant ». ¹⁹³ Pourtant, André Engel ajoutera dans ses notes personnelles : « la chose que je connais le mieux au monde, c'est l'acharnement à vouloir quelqu'un, même si ça tourne mal ».

Démesure et apocalypse

Pour cette folie d'amour et de mort, avec la complicité de Nicky Rieti, André Engel a choisi un décor démesuré et apocalyptique. Un décor inspiré du peintre romantique allemand, Caspar-David Friedrich, que les éclairages d'André Diot accompagnent d'un halo trouble.

¹⁹³ ENGEL André, notes de travail, cahier personnel



Friedrich : « Le voyageur contemplant une mer de nuages » (1818)

« La mer de glace » (1823-24)

Un décor sublime et dérisoire à la fois, comme toutes les histoires d'amour excessives. Il en ressort un superbe tableau-décor crépusculaire et fantasmagique, noyé dans un brouillard d'où émergent les silhouettes qui habitent ce lieu depuis une éternité et pour l'éternité. Silhouettes elles aussi constitutives du décor que Colette Godard décrit ainsi :

*« Une crevasse perdue dans un brouillard que traverse la lune brouillée. La lune n'éclaire pas, le brouillard noie la neige, la neige est partout, étouffe les bruits, les paroles. C'est le temps d'entre jour et nuit, nuit ininterrompue dans le Grand nord ».*¹⁹⁴

Une atmosphère plus qu'un décor : les hurlements des chiens, les ululements des chouettes, les passages du vent, les hennissements des chevaux se lient aux cris des femmes et des combats des hommes, rehaussant l'inquiétude et la violence omniprésente y compris dans les aspérités du décor. A la toute fin, un chant de Brahms vient adoucir l'effroi de la scène cannibalique, tout comme la brume qui nimbe ces corps violentés et atténue les voix. Des images sublimes et un univers sensoriel qui fait dire à André Engel que ce spectacle est un film en trois dimensions.

Un décor dont les aspérités semblent à leur tour prêtes à dévorer le public déjà installé dans la béance et la brume du lieu. Pour le spectateur c'est une nouvelle expérience :

¹⁹⁴ GODARD Colette, *Le Monde*, 12 juin 1981

« Nous étions comme en haut d'une piste de ski. Une piste noire, bosselée. Sans quelconque équipement. Ou devant un lit humide, défigurée, défait, déserté. Curieusement envahis du sentiment trouble d'être là sans y être vraiment, raconte Philippe Avril, fidèle spectateur des aventures théâtrales d'Engel, et pour les personnages pris dans les volutes de la brume, il en était semble-t-il de même. A l'écart des événements qui se déchiraient dans le gouffre en contrebas d'où s'échappaient parfois, lointains, des bruits assourdis de galops, de hennissements. Tout se passait ailleurs, en hors-champ ».¹⁹⁵ Un spectacle qui révèle la puissance de la parole. Au-delà des réalités esthétiques et des données dramaturgiques de la présence du brouillard dans ce théâtre-paysage, le spectateur est encore une fois confronté douloureusement à sa position : qu'y a-t-il à voir, si tout se passe hors champ et si *le rien* se perd dans le brouillard ?

Déclaration de guerre

« *Penthésilée* se veut une véritable déclaration de guerre à la facilité, la paresse, la notion de spectateur. A l'image de la déclaration de guerre que Kleist a faite au classicisme de Goethe ou au théâtre en écrivant *Penthésilée* » revendique André Engel tout en rappelant son leitmotiv :

*« Tous mes spectacles ont pour sujet la présence injustifiée des spectateurs. Pourquoi sont-ils là ? De quel droit ? Pour quoi faire ? J'essaie d'abord de leur faire oublier qu'ils ont un billet de théâtre en poche, puis je cherche à instaurer un malaise, comme s'ils étaient entrés par effraction ou à la suite d'un malentendu. Chaque spectacle doit leur poser une question, le plus brutalement possible ».*¹⁹⁶

Ces questions pour autant ne s'adressent pas à la personne, mais bien au concept du spectateur. André Engel s'attaque à l'institution théâtrale sacralisée par les pratiques sociales incarnées par le bâtiment même, dont le Théâtre Municipal de Strasbourg.

C'est en cela que la guerre déclarée par Engel doit s'entendre. Mais concrètement, si certains s'y retrouvent, beaucoup ont du mal à dépasser les faits et réalités de ce qu'ils vivent mal durant la représentation. Il faut dire qu'Engel ne les y aide pas. Il multiplie les difficultés en commençant par s'attaquer au bâtiment théâtre, comme par vengeance :

¹⁹⁵ AVRIL Philippe, quotidien *L'Alsacien*, du 10 juin 1981

¹⁹⁶ *Actuel*, n° 21-22, juillet-août 1981

« Le parterre a disparu, les spectateurs n'auront droit qu'aux balcons. De partout, des blocs de carton-pâte ou de polystyrène s'entrecourent. Deux techniciens en masques à gaz promènent un mince tuyau qui siffle comme une chaudière. L'engin crache une bave beige clair qui gonfle, moutonne puis sèche en quelques secondes. Effet de banquise garanti. On déversera des tonnes de poudre synthétique pour imiter la neige, jusque sous les fauteuils des spectateurs. [...] Pour parachever l'illusion, des souffleries cracheront des courants d'air glacés »¹⁹⁷

Le public est pris en otage dans cette glace et ne recevra de secours de personne : « Les personnages de la pièce ne rendent de compte à personne. De même les comédiens refusent de s'expliquer devant le spectateur. Celui-ci ne peut pas rester passif. Ou bien il tend tout son être vers la scène ou bien il sort », confirme André Engel.

En outre, c'est une pièce qui n'est pas écrite selon des normes classiques, elle est exclusivement composée de longs monologues, de longs récits. « L'action se situe toujours à l'extérieur, c'est-à-dire que ces récits ne font que raconter une histoire qui se passe ailleurs. J'appelle ça un *théâtre de l'invisible* ». ¹⁹⁸ C'est un spectacle où tous les rapports sont inversés, où le théâtre se joue de tout et de tous, où le théâtre n'est plus à l'évidence le lieu d'où l'on voit, mais le lieu du combat de l'existence, de la vie même :

« Tu ne les entends pas, vraiment pas bien, ni ne les vois. Ils demeurent là devant toi. Au seuil de l'audible, du visible. Il te faut aller chercher leurs sons, leurs mots, cuisiner pour toi seul ton spectacle. Ce qu'il en reste : des quartiers de viande découpés au couteau et jetés à la meute. Aboiements. Il te faut ouvrir ta gueule, arracher ta part car rien ne t'est donné »¹⁹⁹ témoigne Jean-Pierre Thibaudat, qui a compris quel travail il restait à faire pour adhérer à ce projet théâtral de la démesure. Un théâtre pour une petite élite, pour « les camarades » qui font l'effort de rejoindre Engel et son équipe dans cette guerre. Ceux pour qui, dont Antoine Wicker : « Entre la précise sensation d'un bonheur, bouleversant, et celle d'une angoisse, d'un malaise, d'un frémissement de mort, c'est l'expérience, chaque année renouvelée d'une passion ». ²⁰⁰

Le brouillard, ce dispositif pour le moins enveloppant, se propose d'emporter les spectateurs et les protagonistes dans la même folie. Celle de l'amour et de la guerre. Dramaturgiquement et symboliquement, elle incarne tout ce qu'Engel veut exprimer

¹⁹⁷ *Actuel*, n° 21-22, juillet-août 1981

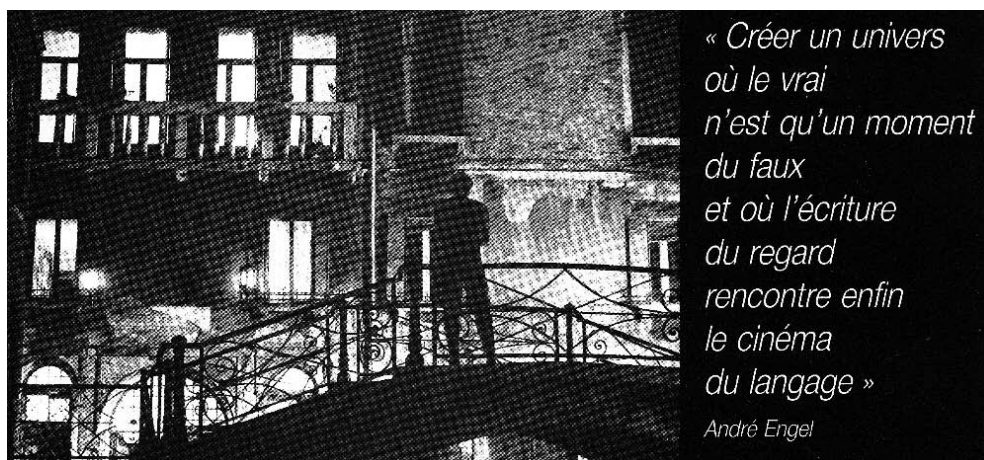
¹⁹⁸ Propos recueillis par Suzanne Mayer pour le quotidien *l'Alsace* du jeudi 28 mai 1981 « *Penthésilée dans une mise en scène d'André Engel* »

¹⁹⁹ THIBAUDAT Jean-Pierre, « *Eloge de l'amour-chien* », *Libération*, 16 juin 1981

²⁰⁰ *Revue de Presse*

dans son rapport au théâtre institutionnel, dans son combat contre la société du spectacle. Puisque celle-ci nous sépare de la vérité par la représentation : refusons cette séparation et tout ce qui peut marquer les ruptures. Rupture entre la scène et la salle, rupture entre la scène et le hors champ. Plus de coulisse, les protagonistes apparaissent et disparaissent en s'estompant dans l'horizon du même monde, né du brouillard et mourant en lui.

Venise sauvée 1986



Carton d'annonce du film « Venise sauvée »

Bien que la nécessité de jouer dans les théâtres se fasse de plus en plus pressante, c'est une réalité qu'André Engel tente de contourner avec obstination. Pour *Ils a liaient obscurs sous la nuit solitaire* et *Penthésilée* l'utilisation du brouillard fut un des procédés de contournement utilisé. Procédé qui évite de voir la réalité du théâtre, floute les repères et incarne son combat, tout en maintenant une dimension dramaturgique cohérente. Pour *Venise sauvée* créée au Festival d'Avignon en 1986, André Engel récidive, consommant la séparation jusqu'à la rupture.

L'esprit des conjurés

« Demain, jour de l'Ascension, le Doge, entouré du conseil des Dix, embarquera sur le Bucентаure en direction de la lagune où il célébrera encore une fois le mariage mystique de la Sérénissime et de la Mer. Toute la population de Venise sera en liesse.

Mais derrière ce décor en trompe l'œil dont les vestiges de la grandeur passée attirent tant de visiteurs étrangers, le sel de la terre, l'intraitable pègre tient sa cour.

Dans un quartier déserté de la ville, là où confluent les déchets putrides de la décomposition du mercantilisme, le capitaine Pierre, ancien officier au service de la République, préside l'avant dernière réunion de la conjuration qui, demain, libèrera Venise de la cruauté de ses maîtres. Car, en abandonnant ignominieusement ceux qui, jadis avaient si bien su la servir, Venise a

engendré et relégué dans ses bas-fonds une redoutable puissance bien déterminée à mettre le feu à la ville pour qu'elle ait plus d'éclat !... »²⁰¹

Ainsi André Engel situe-t-il le cadre de *Venise sauvée* au début de son synopsis. Une adaptation du texte que Hugo von Hofmannsthal écrivit en 1903, alors qu'il séjournait à Rome et qu'il lisait *Venice preserved* de l'anglais Thomas Otway, auteur de la fin du XIX^{ème}. « Un drame sombre et sauvage, soutenu par une action haletante et brutale, et qui selon lui rencontrait et redoublait si bien l'état présent de son cœur et de son esprit, qu'il l'en consolait ». ²⁰² Lorsqu'Hofmannsthal décida de l'adapter pour la scène, son point de départ fut « cette amitié imaginaire entre lui et Otway ». Il chercha avant tout « à donner corps à des ambiances morales, politiques, et esthétiques qui lui semblaient communes à ces deux époques asentimentales et passablement ordurières qu'étaient l'époque de Jacques II en Angleterre et celle de François-Joseph dans l'Empire austro-hongrois. Il échut à Venise d'emblématiser ces deux royaumes tyranniques et sombres ». ²⁰³ Telle est du moins la lecture qu'en a faite l'équipe d'Engel. Ajoutant à cela sa propre subjectivité, André Engel affirme que « c'est l'esprit des conjurés lié à des valeurs éternelles comme la liberté ou la dignité, qui l'intéresse, et non la conjuration elle-même ». ²⁰⁴ En quelques mots, ces extraits annoncent les directions dramaturgiques de *Venise sauvée*.

Écrire le théâtre avec des images

« La version Engel-Muller a été nourrie par le fait qu'un projet de film est né parallèlement au spectacle. Par un effet d'aller-retour, les solutions théâtrales sont venues du cinéma et ce, de façon plus radicale que dans les spectacles antérieurs : découpage en séquences, dégraissage du texte, recentrage de l'action autour des personnages principaux, montage ». ²⁰⁵

Le travail sur le décor et les costumes devait tenir compte de ce futur film, même si, d'après André Engel, « Ce décor n'a jamais été conçu en prévision du projet cinéma ! Il

²⁰¹ ENGEL André, Synopsis de *Venise sauvée*, documents personnels

²⁰² ENGEL André, notes de présentation, documents personnels

²⁰³ Idem

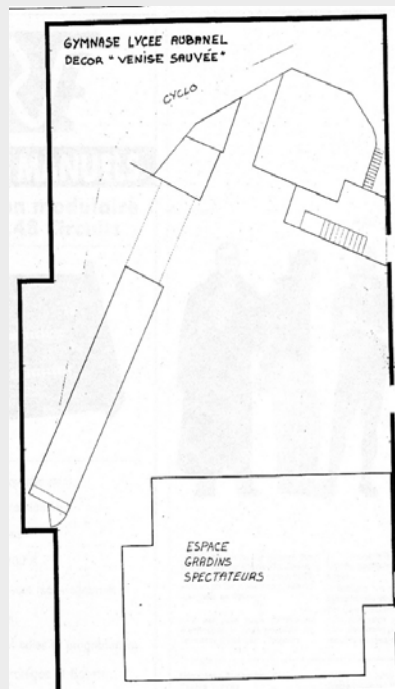
²⁰⁴ ENGEL André, Propos recueillis par Marion THEBAUD pour *Le Figaro* du 16 juillet 1986, revue de presse

²⁰⁵ DAVIDOVICCI Mireille, in *Miroir, Journal des arts et du spectacle* – Maison de la Culture du Havre

a été conçu pour des représentations théâtrales. Et je répète que nous ne l'utiliserons pas pour le film ».

Par contre le projet de mettre en scène *Venise sauvée* a bien toujours été accouplé au projet de le filmer. Réalisation qui fut tournée en décors naturels.²⁰⁶

Il en résulte malgré tout un décor imposant qui eut davantage les proportions de celui d'un studio que celles d'un théâtre en ce qu'il excédait le cadre de scène.



Plan du décor (Nicky Rieti)

Les raisons étaient liées à la dramaturgie et non à l'idée d'en faire un décor de cinéma. André Engel à l'époque en réaffirme l'enjeu : « Dans notre travail à Nicky et à moi, le spectacle doit former un tout indissociable. Le décor est le décor de ce jeu et de cette mise en scène »²⁰⁷ ; ce que confirme Jean-Michel Dubois, le directeur technique : « la justification du décor, des lumières et des sons ne peut se trouver que dans la mise en scène du spectacle ».²⁰⁸

Il n'empêche que d'après la critique, face à « un extraordinaire décor de Venise des bas-fonds et des pontons, noyée par un brouillard mal troué de lumières diffuses, c'est

²⁰⁶ Voir 2^{ème} partie, « Théâtre ou cinéma » p. 513

²⁰⁷ Revue de presse

²⁰⁸ DUBOIS Jean-Michel, *Actualité de la scénographie* n° 29 / 1986

toujours [l'esthétique] qui prédomine, soignée, léchée, magnifique, panoramique, au point de rendre tout autre discours que celui de l'image caduque ». ²⁰⁹

Venise des bas-fonds

Pour Engel, il importe que cette Venise ne renvoie pas aux souvenirs touristiques des spectateurs, mais soit « un endroit insalubre qui avoue encore un peu une splendeur passée » ²¹⁰ en référence au texte : « Venise m'écœure ! Ce trou sans air, sans lumière, puant le poisson pourri » s'exclame Aquilina, condamnant la corruption de la ville dont les richesses sont tant convoitées.



Photo du spectacle : « Venise sauvée » (Anne Alvaro)

Pour ce faire, Nicky Rieti transforma un lieu anonyme, le gymnase du lycée Aubanel d'Avignon en un port, celui d'une Venise lacustre le soir, sans pour autant verser dans une décoration réaliste. Il s'agissait davantage d'en rendre l'atmosphère.

Mise en atmosphère

Pour André Engel et Nicky Rieti, la création de l'atmosphère passe autant par les sens que par les émotions suscitées par le spectacle. Et celles-ci sont, au théâtre, nécessairement différentes de celles ressenties face à un écran. Une atmosphère, en outre, n'est pas seulement due à l'espace qui est en jeu mais aussi à la durée, au jeu, au

²⁰⁹ Revue de presse

²¹⁰ ENGEL André, notes personnelles

rythme, à toutes les composantes dynamiques de la mise en scène... « C'est pourquoi il faut avoir recours à de tout autres moyens pour les susciter, dont certaines sont encore sûrement à inventer ». Engel les cherche à travers des propositions qui impliquent le spectateur dans la même ambiance que les protagonistes. C'est ainsi qu'il utilise le brouillard englobant depuis *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* et *Penthésilée*.

Epaisseur insondable

Le brouillard, de nouveau utilisé pour *Venise sauvée*, tout en recouvrant les mêmes enjeux avait sa spécificité. Dans l'univers glauque et mystérieux de la Venise des bas-fonds, dans le décor suspendu au-dessus de flaques d'eau aux reflets malsains, André Engel « a su donner aux êtres d'Hofmannsthal, l'éclat somnambulique et violent sans quoi le rêve n'est qu'analyse ». ²¹¹ Le brouillard associé à une nuit obsédante couvre toute la salle d'un voile épais, créant cette atmosphère pesante et prégnante souhaitée. L'eau, le brouillard, l'humidité sont autant d'éléments naturels qui contribuent à renforcer l'effet de réel qu'André Engel cherche avant tout. Une sollicitation polysensorielle qui relève davantage de l'expérience que du spectaculaire.



Photo du spectacle : « Venise sauvée »

Une atmosphère dans laquelle le spectateur est plongé dès son entrée dans la salle rendue méconnaissable. Une atmosphère difficilement supportable, imposante et

²¹¹ *L'Événement du Jeudi*. Revue de Presse

répulsive. Pour Georges Banu, spectateur critique des aventures d'Engel, l'utilisation de l'obscurité sur scène témoigne d'un « appétit d'irreprésentable ». Une nuit qui « insuffle aux groupes un sentiment de puissance tout en alimentant une fièvre de destruction. Du théâtre ou du monde... Nuit de conspiration ».²¹²

André Diot a conçu pour ce spectacle un éclairage « non éclairant » mais créateur d'atmosphère. Une nuit provocante qu'il justifie par les capacités naturelles de l'œil contrairement à celle de la cellule photographique : « Au théâtre on a conçu la lumière pour l'œil qui accepte de forts contrastes, mais pas la pellicule ».²¹³ Une demande d'adaptation de la rétine qui n'est pas sans générer des tensions. Or, c'est justement ce que recherche André Engel. Car cette nuit de brouillard propice à la conspiration est également instrument de révolte. « Engel, c'est évident, exige le noir presque complet pour produire non seulement un effet de conspiration, mais aussi pour s'attaquer au visible, pour le contester afin que les spectateurs guettent le déplacement des fantômes et tentent avec difficulté de saisir leur passage »,²¹⁴ constate Georges Banu au sortir de la représentation. « Je veux capturer le spectateur, insiste André Engel, et le mettre dans un état de tension ».²¹⁵

80% de subjectivité

Dans cette pièce où se croisent les thèmes de la conspiration, de la vengeance, de la haine, des amours déçus et de l'amitié trahie, André Engel engage toute sa personne et confie à Guy Dumur que « dans la confection de [son] spectacle, entre 80% de subjectivité ».²¹⁶ Au point que tous les combats se confondent. Ceux menés contre la société, celle du spectacle, mais aussi l'institution qui le contraint à rejoindre les salles de spectacle. Comme un animal sauvage qui a besoin d'espace André Engel se cogne aux murs qu'il érige lui-même.

Les personnages avec leurs sentiments pourraient bien être frères du metteur en scène intransigeant et radical qu'est André Engel qui ne parle que d'amour finalement dans ce spectacle. Désabusé, il confie : « J'ai tiré les personnages principaux de mon côté. Au

²¹² BANU Georges, *Art Press* n° 110, janvier 1987

²¹³ DIOT André, *Actualité de la scénographie* n° 30 (1986)

²¹⁴ BANU Georges, *Art Press* n° 110, janvier 1987

²¹⁵ ENGEL André, *Revue de presse*

²¹⁶ ENGEL André, propos cités par Guy DUMUR in *Le Nouvel Observateur* du 11 au 17 juillet 1986

lieu d'en faire des adolescents énervés, j'en ai fait des adultes froids et brutaux mais qui sont conscients, comme je le suis pour moi-même à 40 ans, d'avoir été meilleurs que ce qu'ils sont devenus ... ». Des regrets mêlés à une rage sourde comme ce brouillard planant qui l'isole du monde. Un spectacle à l'image de la tension voulue, jusqu'à la rupture.

La mort à Venise

« Entre applaudissements et huées, Engel qui veut être aimé, roule des yeux de haine vers le public qu'il gratifie d'un bras d'honneur. Dommage. Un être fier doit assurer loyalement toutes les conséquences de son défi. C'est à peu près ce que veut dire Hofmannsthal ». ²¹⁷ Un geste qu'Engel refuse d'endosser, précisant qu'il brandissait le poing de rage pour manifester son attachement aux partisans présents dans la salle, et non un bras d'honneur. Geste peut-être ambigu, mais reçu dans toute sa violence. Une réponse aux huées de la salle et un signe de ralliement. Force fut de constater que « sa façon d'attaquer le théâtre au lance-flammes l'engage sur une voie riche d'angoisses, aliment d'une vie qu'il passe d'état d'âme en état de crise. André Engel mène une existence fiévreuse. Son esprit se brûle dans des entreprises insensées à l'image des conjurés de la plume de Hugo von Hofmannsthal dans Venise sauvée ». ²¹⁸ Pour un autre critique, « Le pathétique n'est pas dans sa mise en scène, mais dans le rêve hautain, lunaire, glacé, de cet homme qui s'enferme dans un germanisme imaginaire de plus en plus loin de nous ». ²¹⁹

Les confusions dans la vie de cet homme de théâtre explosent. Mais une guerre déclarée se gagne ou se perd...

Rupture

Si le spectateur n'est pas personnellement visé dans cette tourmente, il n'empêche qu'il s'y perd. Car l'effet *brouillard et nuit*, est accentué par un traitement sonore déroutant. Un texte souvent inaudible parce que chuchoté. Bien qu'Anne Alvaro jouât avec les brisures de sa voix, rendant palpable la détresse de son personnage, ce fut trop peu pour rendre intelligible le texte. Constat relayé par une critique acerbe mais aussi lucide : « Un metteur en scène devrait savoir que le spectateur entend avec ses yeux et que,

²¹⁷ LEONARDINI Jean-Pierre, *L'Humanité* du 19-20/07/1986

²¹⁸ THEBAUD Marion, *Le Figaro* du 16/07/1986

²¹⁹ COSTAZ Gilles, *Le Matin* du 19-20/07/1986

lorsqu'on lui appauvrit son regard, il ne distingue plus les mots ». ²²⁰ Le spectateur perdu et déçu ne reconnaît pas le travail d'Engel. « Avant, Engel avait le génie des lieux, maintenant, à l'abri, dans les salles, il se contente de les simuler ». ²²¹

L'incompréhension de son travail incite André Engel à rappeler que la solution se trouve dans le travail du spectateur qui doit « écouter et regarder » au lieu de seulement entendre et voir. Un effort nécessaire pour entrer dans l'atmosphère intime de ce spectacle. Engel propose un théâtre dont l'objet est fondé sur la relation esthétique, mais une relation avant tout tendue. Si dramaturgiquement, cette tension frustrante fait intégralement partie de la démarche et de la dimension artistique de *Venise sauvée*, c'est un spectacle qui ne va pas de soi et qu'il faut aller chercher : « Les regards ne passent plus la rampe, les gestes et circulations sont amplifiés et ralentis ; la présence des corps atténués. En contre attaque (car la construction de *Venise sauvée* relève autant de la stratégie militaire que de l'art dramatique) pour éviter le risque de surjeu ou de stéréotype, le rythme des scènes est régulièrement cassé ». ²²² Une stratégie esthétique qui met en jeu dialectiquement le propos et sa mise en forme. Tout comme le héros de la pièce, Pierre, qui, en voulant le bien de son ami lui impose un rôle qu'il ne pourra pas tenir, André Engel impose au spectateur un rôle qu'il ne pourra pas non plus tenir : en tentant de le sauver, il le perdra et se perdra lui même. Comme Pierre avec Jaffer ...

Clair avec sa démarche, André Engel réaffirme sa position : « J'ai concentré mon travail sur le thème de la rébellion dans ce qu'elle a de dangereux et d'intense. C'est une question d'état. Et c'est un état qui me plaît ». ²²³ Un état dans lequel il demande au spectateur d'entrer physiquement.

Certains comprennent le malaise mais constatent aimablement, comme Guy Dumur, que la rupture est consommée, concédant qu'« il lui faut du temps pour admettre qu'il doive faire du théâtre comme les autres. » Il y a les autres, ceux pour qui « *Venise sauvée* n'est plus qu'une ambiance, qu'un décor, qu'un éclairage ». ²²⁴ Voire « un fiasco, un ratage ».

²²⁰ COSTAZ Gilles, *Le Matin* du 19-20/07/1986

²²¹ BANU Georges, *Art Press* n° 110, janvier 1987

²²² SCALI Marion, *Libération* du lundi 21 juillet 1986

²²³ ENGEL André, propos recueillis par Marion THEBAUD, pour *le Figaro*, du 16 juillet 1986

²²⁴ MESTRE Jean Philippe, *Le Progrès* du 26 juillet 1986, revue de Presse

Un théâtre qui va au bout des engagements, qui ne calcule pas la prise de risque, un théâtre suicidaire qui fonce aveuglément dans le brouillard. « On a pourtant beaucoup parlé de sa beauté noyée dans la brume désespérée d'un temps où « les hommes étaient sans voix pour dire combien ils étaient malheureux » les pieds dans l'eau des innocents clapotis de la lagune », témoigne Marguerite Morland. Eloge de la beauté des images qui depuis *Penthésilée* caractérise son travail en salle. Mais l'enjeu est de taille et le jeu est fragile. Pour Georges Lavaudant : « Son théâtre ne peut se contenter d'un demi succès ou d'un demi échec. Avec lui, ça passe ou ça casse ». Là, ça casse.

Une *Venise* qui ne sera pas sauvée, mais engloutie dans un brouillard de fin de monde et de fin de théâtre.

Venise, une illusion grandeur nature

Une *Venise* en trompe l'œil pour une écriture scénique qui repose sur une illusion d'optique. Un spectacle qui exige une proximité impossible avec le spectateur pour qui la Venise des bas-fonds et de la conjuration s'éloigne dans le brouillard de son illusion.

Physiquement, le spectateur éprouve ce jeu, cette illusion d'optique : Ai-je bien vu ces silhouettes ? Qu'y avait-il à voir ? Y avait-il quelque chose à voir derrière cet écran brumeux ?

Illusion d'optique ou illusion de geste dans ce bras d'honneur-poing levé ?

Illusion de théâtre ou cinéma en trois dimensions ?

Une *Venise*, sauvée seulement par la beauté des images ou perdue par trop d'illusion ?

Une *Venise* qui reste frappée par une incompréhension des enjeux.

Engel, consciemment joue avec le feu : « Quand je sanctionne l'incommunicabilité, c'est pour la dénoncer en la renforçant par le processus de la représentation ».²²⁵

Ici, c'est lui-même et le spectateur qui sont sanctionnés. Brouillard, nuit, rage et rupture, la chute sera douloureuse. Dans les faits, le respect dû au spectateur semble bien loin des préoccupations premières : « Il est clair, avoue André Engel, que j'ai un problème avec les conventions » ...

²²⁵ ENGEL André, revue de presse

Image brouillée

Régulièrement André Engel, contraint à rentrer dans les salles, noie le théâtre dans la brume. Il s'y perd et y perd son public, las du procédé qui n'opère plus. Un bain de vapeur qui englobe dans une même atmosphère cotonneuse, protagonistes et spectateurs. Une ouate qui feutre toute chose, bruits et limites spatiales, voix et regards.

Un combat contre l'institution et le conformisme, tout autant qu'un conflit intérieur, cette lutte à coup d'images « floutées » et sublimes traduit un passage difficile pour le metteur en scène : une adéquation entre l'état subjectif et la création. S'il en résulte une rupture consommée, il n'en procède pas moins une avancée positive pour son travail. Une recherche esthétique menée en étroite collaboration avec Nicky Rieti et André Diot révèle une capacité à créer des images *et* des atmosphères qui marqueront les esprits durablement. Un théâtre, scène et salle, noyé dans un brouillard qui fascine ou irrite, mais qui contribue alors à renforcer l'esthétique Engel.

En ce qui concerne l'utilisation du brouillard, André Engel fonctionne à l'envers de certaines pratiques relevées par Bernard Dort : « D'un côté, il y avait un vieux théâtre qui s'enveloppait dans le brouillard et les nuées : souvent l'opéra. De l'autre, ce théâtre en pleine lumière que nous appelions de nos vœux ». ²²⁶ Une analyse qui met en avant une progression qui va du théâtre d'ombre au « théâtre *clair* », qui donne toute chose à voir « sans échappatoire ». Les jeunes metteurs en scène de cette époque qui s'inscrivent dans les traces de leurs aînés commencent par un théâtre clair pour ensuite seulement risquer les brumes ou les brouillards. C'est ainsi que Bernard Dort décrit l'évolution de la carrière de Patrice Chéreau qui, marchant dans les pas de Strehler, débute avec un théâtre de la clarté pour ne se laisser tenter par les brumes qu'au contact d'abord de l'opéra.

Or, dans le cas d'André Engel, le mouvement est inversé : d'abord les brumes, le temps d'adopter la salle puis la clarté. La raison vient non pas d'un parti-pris systématiquement contradictoire de principe, mais de ce que son parcours de metteur en scène a pris des chemins inédits. En commençant sa carrière hors des théâtres, la rentrée dans cet univers méconnu se faisait à reculons. Une puissance répulsive émanait du lieu institutionnel et devait se confronter au désir de théâtre. Un paradoxe et un conflit qui prennent chez André Engel des proportions envahissantes. Subjectivité et création se fondent dans ce brouillard qui ne ressort pas d'une facilité artistique, mais d'une

²²⁶ DORT Bernard, *La représentation émancipée*, « Deux fumées », Editions Actes Sud, 1988, p. 89

recherche esthétique de relation à la question même de représentation et à celle du spectateur.

La brume chez Engel ne peut être analysée comme un brouillage facile et un procédé. Si chez certains selon Bernard Dort, « elle jette de la poudre aux yeux », chez lui il faut lui reconnaître une complexité liée aux enjeux de son théâtre, de son esthétique et de son parcours. Il en résulte une cohérence qui ne fait qu'amplifier la beauté des images. Images d'autant plus belles que signifiantes. Mais une cohérence qui s'enferme dans une obstination évaluable aux résultats dans la rupture qui en découla. Un brouillard qui finalement brouille les relations parce que trop exigeant. Un théâtre qui repose sur l'adhésion des partisans et non pas sur le confort de celui qui *assiste* paisiblement à une représentation. Un théâtre engagé et engageant au-delà de ce qu'on attend du théâtre. Les passions et les états d'âmes motivent ici tout choix dans une avancée aveugle.

Pourtant, de ces spectacles reste un saisissement qui relève de l'expérience et contribue à renforcer la légende de ses spectacles. Car ces moments vécus comme moments de grâce sont éphémères. La chute est un réveil douloureux lorsque la magie cesse d'opérer. Alors André Engel tente une autre approche de contournement en tentant le détournement des théâtres. *Lulu au Bataclan* puis *Le Misanthrope* en sont nés.

Détournements

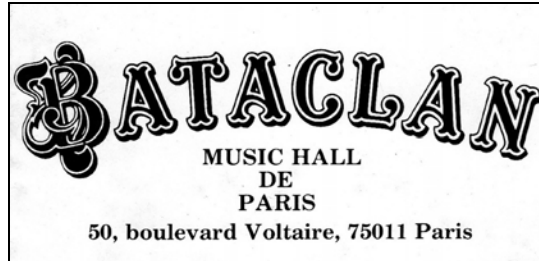
Le détournement du lieu fut pour André Engel et son équipe, le principe expérimenté, travaillé et réussi dans les spectacles hors les murs. Fictionnaliser le réel était un moyen de dénoncer en l'accentuant, la spectacularisation de toute chose réelle, à l'instar de l'Internationale Situationniste. Travailler dans des lieux condamnés, destinés à la destruction, exacerbait l'éphémère du théâtre, contournait la possibilité d'une répétition qui aurait entériné le principe de représentation.

En rentrant dans les théâtres, le risque de pactiser avec l'ennemi (la société du spectacle) était une réalité contre laquelle André Engel a lutté en freinant des quatre fers. Il s'est arrangé pour camoufler le théâtre dans la brume, ou encore à le retourner complètement, salle et scène, recréant un lieu propre à le faire oublier. Des spectacles pleins de grâce mais consommant la perte.

Les réalités économiques et circonstancielles ont amené André Engel à opérer un virage dans son parcours. Son combat reste le même, mais de l'abstraction du concept de représentation au concret du bâtiment-espace bien réel qu'est un théâtre, les données changent. Comment continuer à tourner le dos aux conventions théâtrales alors si physiquement obsédantes dans toute salle de théâtre ?

Une lutte qui se concrétise par des propositions de contournement et de détournement des théâtres.

Lulu au Bataclan 1983



Lorsque Jean-Pierre Vincent quitte le TNS en 1981, André Engel perd son plus fidèle appui. Si leur amitié est indéfectible, le jeu a changé de donne, et André Engel doit chercher d'autres coproducteurs.

Patrice Chéreau alors à Nanterre lui propose une coproduction qui devait lui permettre de réaliser un projet qui lui tenait à cœur : une adaptation de *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Les droits lui ayant été refusés, il se trouve pris de court et dans la nécessité de rapidement monter un autre projet. C'est ainsi que *Lulu* de Frank Wedekind s'imposa.

« Je n'ai pas vraiment choisi de monter *Lulu*. J'ai plus exactement décidé de monter *Lulu*. Je monte *Lulu* sur un coup de tête, sans trop bien réfléchir ; c'est une sorte d'intuition que j'ai eu, qu'il fallait que je monte *Lulu*, alors ça m'est apparu comme une évidence.

Lulu, ça vient après l'impossibilité de monter Céline, après un travail de ma part d'un an et demi n'aboutissant à rien, après une situation personnelle très embrouillée, après un séjour à l'hôpital. Je voulais simplement guérir, par *Lulu*, par le sentiment qu'il fallait que je raconte cette histoire de femme qui avait la réputation de distiller la mort en même temps que l'amour...»²²⁷

Le travail se fera dans l'urgence : sans long temps de préparation, ni informations dramaturgiques structurées, ni intentions très nette en ce qui concerne le texte. « Là, on a tout fait à l'envers ; on dit *Lulu*, mais on n'avait pas de texte, on a dit Bataclan mais

²²⁷ ENGEL André, notes personnelles et entretien

on ne savait pas pourquoi. Ce que l'on a fait en répétant, c'est d'essayer de découvrir si c'est juste ou si c'est faux ».²²⁸

Pourquoi le Bataclan ? Réellement, André Engel ne se l'explique pas : « J'avais été quelque temps auparavant au Bataclan à l'occasion d'une fête pour Raoul Ruiz et le lieu m'avait impressionné, sans pour autant penser faire un spectacle là ; *Lulu au Bataclan* c'est un choix irrationnel, une intuition ».²²⁹



Photos de repérage au Bataclan

Autofiction et réel

Ce qui est sûr, c'est que André Engel trouve un compromis entre l'acceptation de ne pas faire un spectacle dérive, et la nécessité de jouer dans une salle. Le Bataclan, c'est une salle de spectacle sans en être une, elle sera décor et lieu en même temps. C'est le music-hall par excellence.

« Il n'y aura plus l'idée de parcours comme dans certains de mes spectacles ; il n'y en aura plus que la trace, d'ailleurs très rapidement interrompue ; cette fois-ci les spectateurs seront assis devant des tables, sur des chaises comme on est dans un music-hall, car c'est ça l'univers, c'est ça l'ambiance. Mais on ne leur fera pas croire qu'ils seront clients de quoi que ce soit comme c'était le cas dans *Kafka. Théâtre complet*. [...]

Il n'y aura pas de traitement spécial du public sauf à un moment précis où l'action va correspondre à la nécessité d'avoir des spectateurs présents, pendant cinq minutes ».²³⁰

Le temps réel (il est alors vingt deux heures) correspond à celui de la pièce (vingt-deux

²²⁸ ENGEL André, notes personnelles

²²⁹ Idem

²³⁰ Idem

heures), tout comme la situation partagée, celle du cabaret avec ses présentations de numéros.

Par ailleurs, le personnage de Rodrigo, le Présentateur-bonnimenteur, ramène l'autofiction qu'André Engel affectionne. Il assume pleinement le principe de la représentation et relance l'action en remettant le personnage de Lulu en piste.

Le lieu de représentation et celui de la fiction ne font qu'un. En choisissant le Bataclan, André Engel place réellement l'action au Bataclan. Car la trame dramaturgique simplifiée qu'il a choisie ne se passe plus que dans un seul lieu. Et c'est pour lui le Bataclan. Elle trouve sa justification dans la durée : « Il y a quatre stations qui correspondent à quatre moments de la journée. Mais ces quatre moments ne sont pas les moments de la même journée. Le temps passe... Quatre heures de l'après-midi, six heures du soir, huit heures du soir, quatre heures du matin ; à chaque fois qu'on change d'heure on change de mois, voire d'année. Ce qui vient physiquement, c'est le sentiment de cette durée, c'est le Music-hall, c'est pour ça que je suis au Bataclan ».²³¹

Une façon de dire qu'il n'y a qu'au théâtre qu'on peut jouer ainsi avec le temps qui passe, avec la durée.

Cette pièce est en réalité une adaptation de deux drames de Wedekind (*L'Esprit de la terre* et *La boîte de Pandore*) dont il n'existe qu'un livret d'opéra de Berg sous le nom de *Lulu*²³² qui date de 1937, d'où fut tiré le texte de Jean-Pierre Jouve en 1969, mais que André Engel et Sylvie Muller ne reprendront pas, préférant repartir des deux drames pour écrire leur adaptation. Cette pièce qui devrait se dérouler en sept tableaux et au moins trois pays, a été ramenée dans l'adaptation Engel-Muller au seul lieu du Bataclan pour en faire une histoire d'amour et de théâtre qui tourne sur elle-même jusqu'à la mort.

C'est une façon de se priver de toutes les ressources du théâtre comme des changements de décor. C'est une façon de contourner les conventions théâtrales. Choisir comme seul et unique lieu un *vrai* music-hall et en faire l'élément de fiction, c'est aussi une façon de déjouer le principe du théâtre en le renforçant. C'est ne pas avoir recours aux procédés

²³¹ ENGEL André, notes personnelles

²³² *Lulu* est un titre générique donné à plusieurs pièces de Frank Wedekind, un « texte monstre » ou drame à lire, non publié ni joué de son vivant. La première parution datera de 1988, lorsque Peter Zadeck en fera une création à Hambourg. En 1983, lorsqu'André Engel s'empare du matériau, il dispose d'une publication émanant d'un remaniement du « texte monstre » que Wedekind avait lui-même scindé et remanié en deux textes : *L'Esprit de la terre* et *La boîte de Pandore*.

du théâtre pour gagner sur un autre terrain, réduire à néant l'écart entre le réel et la fiction et exercer une forte fascination.

Bataclan et diva

L'adaptation Muller-Engel ramène la fiction aux thèmes universels : l'amour et la mort. Un choix qui ôte tout ce qu'il y aurait eu d'exotique au texte de Wedekind pour n'en garder que l'essentiel : « la perte de la grâce de cette femme qui s'appelle Lulu ».

Le choix d'Anne Alvaro pour incarner le personnage éponyme de *Lulu au Bataclan*, était une consécration de plus pour la fascinante comédienne et femme qu'est Anne Alvaro. Lulu-Avaro, comme une évidence, irraisonnée, instinctive et vitale. « L'amour ! Toujours l'amour ! [...] Chez moi vous verrez avec des frissons d'horreur et de volupté, la créature sans âme domptée par l'homme et son génie ! [...] »

La voici, elle qui a été créée pour faire le malheur, pour attirer, séduire, empoisonner et pour tuer sans laisser de trace. La douce, l'innocente, et mon plus cher trésor !... » Ritournelle du bonimenteur qui scande la pièce, spirale où l'amour et la mort sont inséparables. Lulu, Eva, Nelly...

« Schwarz : De qui parles-tu ? »

Schoen : De ta femme !

Schwarz : D'Eva...

Schoen : Moi, je l'appelais Mignon.

Schwarz : Je croyais qu'elle se nommait Nelly ?

Schoen : Ça, c'est le nom que lui donnait le professeur Groll. »

La Femme au centre et ses reflets multiples sur les murs. Music-hall-écran, Bataclan - Alpha et oméga.



Lulu (Anne Alvaro) posant pour le peintre

« Ce que nous avons pris en compte dans l'adaptation, c'est le côté mythique. Qu'est-ce que Lulu en tant que mythe et non Lulu en tant que danseuse, en tant que courtisane, en tant que femme fatale, en tant que femme-enfant (je pense à Pabst). Lulu, c'est le mythe de narcississe. Or, qu'est-ce que le narcissisme, que la fêlure narcissique ? C'est ce que l'on peut appeler la perte de l'aura, la perte de la fascination, la perte de la grâce ». ²³³

Propos peu amène qu'André Engel n'est pas assez naïf pour adresser à la comédienne. Mais une interrogation qui associe quête personnelle et quête artistique. Un recentrage qu'Engel veut associer à des questions existentielles, donc universelles. Une perte qu'il présente comme généralisée : « C'est le monde entier qui vieillit. Ce que j'essaie de raconter dans cette mise en scène, c'est comment un moment de la vie a vieilli, car c'est une chose dont je me rends compte pour moi-même. C'est d'ailleurs vulgairement ce que l'on appelle une dépression nerveuse, c'est quand on se rend compte qu'on a son âge. La vieillesse, n'est pas forcément ce qui donne des rides, c'est plus grave que ça, c'est la mort ». ²³⁴ Lulu raconte ça nous dit-il, expliquant par là son parti-pris.

Quête personnelle et artistique

Un spectacle qui arrive dans le parcours d'André Engel sans crier gare, mais qui intuitivement correspond à une quête personnelle. Celle de l'homme et celle de l'artiste. Si ce moment est le temps des interrogations existentielles, il est aussi celui d'une

²³³ ENGEL André, notes personnelles

²³⁴ Idem

pause, d'un bilan intermédiaire. C'est ce que mettent en avant les premières répliques du spectacle :

« Schwartz : J'ai fait l'impossible pour faire naître le calme par ma conversation...[...]

En art on ne peut pas faire plus que d'être extrêmement consciencieux.

Schoen : Je ne mets pas ton travail en cause... Tu as simplement dû lui faire peur avec tes histoires. »

Certainement conscient d'avoir fait fuir le public, André Engel repense sa relation au théâtre par l'intermédiaire de la relation à la salle. Lulu dont il est question ici, Lulu aux multiples visages, incarne l'interlocuteur privilégié d'Engel. La question : *pour qui fait-on du théâtre ?* se fonde, chez Engel, dans l'interrogation lancinante : *qu'est-ce que ça veut dire que faire du théâtre ?*

Si André Engel ne cherche plus à noyer la réalité dans le brouillard de ses difficultés, il ne cesse pas pour autant d'interroger la représentation. Sa quête poursuit son chemin dans les méandres déchirants des salles de théâtre.

En choisissant un lieu de spectacle, Le Bataclan, André Engel force le spectaculaire, en tant que concept, à s'incarner dans le spectacle. La quête artistique prend corps avec *Lulu au Bataclan*. Un détournement du lieu qui se réalise dans la représentation. Si Lulu est toute une quête personnifiée, entre la vie et la mort, *Lulu au Bataclan* est une quête artistique, entre réel et fiction, théâtre et réalité.

Consommation et spectacle

Lulu au Bataclan, une adaptation hyper subjective qui pose la question du théâtre ; un détournement du lieu comme élément de réponse.

En choisissant le Bataclan, lieu de consommation du spectaculaire lui-même perçu comme élément de distraction, lieu social où la présence même des consommateurs dans la salle est spectacle, André Engel retourne au point de départ de ses préoccupations. Le lieu propice à la démonstration du spectaculaire devient le lieu où les effets pervers de la « Société du spectacle » peuvent être le mieux dénoncés. Lulu, achetée, aimée, rejetée, passant d'un tuteur à un autre tout en se jouant de tous jusqu'à la mort, Lulu personnage par excellence, aux multiples rôles et noms, incarne ce retournement. Faux et vrai se fondent en une seule réalité. Le faux devient le principe du vrai.

Le Bataclan lieu du faux devient le lieu *vrai* où le théâtre se joue. Un retournement des valeurs.

André Engel fait une avancée dans son parcours personnel et artistique par ce travail avec le lieu. La colère et la lutte à perte telles qu'elles s'étaient manifestées dans *Prométhée* semblent loin ici, on pourrait même penser que le choix du lieu était un acte de réconciliation. Ce n'est pas *vraiment* un théâtre, mais on n'en est pas loin. Mais en réalité, c'est parce que ce n'est pas *vraiment* un théâtre qu'il est possible de faire croire que c'en est un. André Engel ne cesse de jouer avec ces notions et de fait, il joue avec le public. Faire croire à du vrai pour dénoncer la supercherie. C'est la démarche qu'il perpétuera avec *Le Misanthrope*.

En 1985, un peu moins de deux ans après *Lulu au Bataclan*, en choisissant *Le Misanthrope* de Molière, André Engel monte pour la première fois un classique français et son premier texte sans aucune adaptation. Le lieu de création : la Maison de la Culture de Bobigny. Encore une fois, André Engel étonne et ne va pas là où on l'attend. Un classique et un théâtre sont une association qui ne cadre pas *a priori* avec l'aventure d'Engel.

Le Misanthrope 1985

Chronologiquement, rappelons que ses dernières créations vues par le public parisien avaient été une reprise de *Penthésilée* (1982 à Chaillot), *Dell'inferno* (1982 dans les faubourgs de Saint-Denis) et *Lulu au Bataclan* (1983) ; une succession de spectacles qui sans consommer la rupture qui aura lieu avec *Venise sauvée* (1986 en Avignon) sont reçus avec enthousiasme. Le spectateur est embarqué chaque fois dans une nouvelle aventure, ne percevant pas nécessairement tous les aléas personnels et professionnels qui sous-tendent les créations, les choix esthétiques et dramaturgiques. Ce qui prime est l'expérience vécue qui détrône la suprématie du théâtre comme lieu et institution.

Ainsi donc, comme ce fut le cas à Strasbourg lorsqu'André Engel a annoncé la création de *Penthésilée* au Théâtre municipal, on s'attend à quelques facéties de la part de ces joyeux perturbateurs.

Dans les coulisses de la création, la réalité est plus complexe et plus sérieusement envisagée comme s'en explique André Engel :

*« J'ai compris qu'il y avait dans ma trajectoire personnelle, un virage à prendre et je l'ai fait. Jusqu'à présent, j'ai été pris en charge par une institution. Pendant près de dix ans, j'ai bénéficié d'une situation particulière, très confortable auprès de Jean-Pierre Vincent, au Théâtre National de Strasbourg. Ensuite, un très court moment, j'ai essayé d'établir le même type de rapport avec Patrice Chéreau. Après Lulu, je me suis retrouvé dix-huit mois au chômage, et complètement isolé. Alors j'ai décidé de prendre mon destin en mains. Il est bien fini le temps des spectacles, comme Kafka, Prométhée ou Dell'inferno. Je le regrette parce que j'avais énormément de plaisir à faire ces choses. Mais il ne faut pas se leurrer. Ce sont des opérations de plus en plus difficile à financer ».*²³⁵

André Engel fatigué et ayant mené au bout des possibilités son théâtre hors les murs, cherche comment concilier ses convictions inébranlables et les conditions de production qui l'acheminent à coup sûr dans les salles de théâtre. Comme pour *Lulu au Bataclan*, le choix du texte n'est pas prémédité, mais fruit d'un concours de circonstances et de rencontres. Gérard Desarthe, qui souhaitait à la fois retravailler avec André Engel et en même temps s'attaquer à des rôles qui correspondaient à sa maturité, se rapproche d'Engel et lui expose son désir d'incarner Alceste. Dans le même temps, André Engel

²³⁵ ENGEL André, propos recueillis par Chantal BOIRON, « *Alceste à cheval* » in *Acteurs, revue du Théâtre* n° 25, mai 1985

s'interroge sur le fait de monter un texte sans en changer un mot. Un classique dont la versification serait une partition. Il voulait essayer de faire autre chose que ce qu'il avait l'habitude de faire, par goût du risque et de l'aventure.

*« Je ne suis pas sûr qu'André remonte un classique, avance Gérard Desarthe. C'est une chose tout à fait à part dans son travail, une chose secrète, peut-être plus grave qu'on ne pense. Nous nous demandons, nous cherchons comment rester encore vivant ».*²³⁶

En décidant de monter *Le Misanthrope*, André Engel y mêle encore et toujours force subjectivité. Un trajet de subjectivités qui se répondent : Alceste et Molière en miroir, Engel et Molière-Alceste en miroir... Desarthe, en miroir d'Engel, miroir d'Alceste miroir de Molière. Un jeu qui passe par la connaissance des états qui habitent ces hommes en lutte avec l'idéal d'amour et du monde. Un jeu de miroir dont le temps modèle les formes mais que l'expérience réunit. Pour André Engel, la question de ce texte se pose en ces termes et non pas en terme de classique ou non :

*« J'aime ce que la pièce raconte et comment elle le raconte : c'est simplement une histoire d'amour qui finit mal. J'aime l'idée que Molière se retrouvait tous les soirs sur le plateau face à Armande, lui en Alceste, elle en Célimène, pour lui dire que leur amour était en train de finir ».*²³⁷

Une attitude qui ne varie pas des autres spectacles :

« Au fond, je choisis Le Misanthrope pour les mêmes raisons qui m'ont fait monter tous mes autres spectacles : l'histoire humaine que l'auteur raconte me touche et j'ai envie de m'y arrêter un moment ».

Amour et amitié

Amour et amitié, les deux thèmes de l'œuvre courent d'un spectacle à l'autre à travers le répertoire qu'Engel se choisit. Mais avec *Le Misanthrope*, il met davantage en avant la question de l'amour que celle de l'amitié qui en découle. Car c'est ce qui le touche et l'émeut, Il montre un Alceste amoureux et non pas son tempérament atrabilaire comme c'est souvent le cas.

²³⁶ DESARTHE Gérard, *Questions à Gérard Des arthe, André Engel, Nicky Rieti : Pourquoi Le Misanthrope ?* (Notes personnelles) mars 1985

²³⁷ ENGEL André Notes personnelles : *Questions à Gérard Des arthe, André Engel, Nicky Rieti : Pourquoi Le Misanthrope ?* mars 1985

« Sa maladie s'appelle Célimène. Molière a écrit cette pièce à deux. Il s'est décrit sans aucune complaisance, sous les traits d'Alceste, face à Armande Béjart dépeinte en Célimène. C'est un manque total de pudeur. Mais cette démarche est très émouvante ».²³⁸

C'est l'histoire de la fin d'un amour plutôt qu'un amour impossible : « On s'aperçoit en cinq actes, qu'Alceste, cet homme fou d'amour apprend à désaimer »²³⁹ ajoute Gérard Desarthe qui l'expérimente en scène.

Engel en réponse aux questions personnelles des journalistes ne cherche pas à nier l'évidence : « Bien sûr que je m'identifie à Alceste, mais quand je dirige je m'identifie toujours au rôle ».²⁴⁰ C'est un spectacle qui comme les deux précédents (*Lulu* et *Dell'inferno*) parle de la perte. De ce mouvement inéluctable vers la chute. Au fond de toute chose, une gravité, une souffrance, une quête d'amour. Ce que le spectateur entend bien : « Engel a voulu peindre l'amour et l'amour malheureux, l'amour non partagé ou non partageable ».²⁴¹

Un thème universel et intime qui demande un lieu propre à rendre compte de la double envergure de la direction dramaturgique. Repli et ouverture, fuite et recentrage, amour et désamour, intimité et universalité, valeurs personnelles et normes sociales, passion et stratégie.

Stratégie de contournement : recréation d'un lieu.

Lorsque André Engel s'empare du texte et du lieu, il met en avant la dramaturgie du rapport au monde et du mensonge qui lui sont chers. Comment rendre sensible la question du rapport au monde et de l'engagement vrai ? Comment ne pas se laisser piéger par la fausseté du lieu ?

Toutes ces questions sont au cœur des décisions concernant le « décor ». Seule une solution radicale évitera la confusion.

André Engel avait déjà déjoué les rigueurs conventionnelles de la salle à Strasbourg en opérant une glaciation du théâtre municipal avec son équipe de création, Nicky Rieti et

²³⁸ ENGEL André, propos recueillis par Marion THEBAUD, « *Un Misanthrope en cavale* », *Le Figaro*, vendredi 29 mars 1985.

²³⁹ DESARTHE Gérard, *Questions à Gérard Desarthe, André Engel, Nicky Rieti : pourquoi Le Misanthrope ?* (Notes personnelles) mars 1985

²⁴⁰ ENGEL André, propos recueillis par Marion THEBAUD, « *Un Misanthrope en cavale* », *Le Figaro*, vendredi 29 mars 1985

²⁴¹ LERRANT Jean-Jacques, « *Le Misanthrope à cheval* », *Le Progrès*, 18 mai 1985

André Diot ; il sait contourner le problème en détournant le théâtre. Avec *Le Misanthrope*, c'est un retournement qu'ils opèrent, une illusion.

Ils vont annuler le rapport scène-salle traditionnel en recréant un lieu *à la place de* la salle. Une révolution qui déboussolera les habitués du lieu, car il s'agit ni plus ni moins de la reconstruction-reconstitution des haras de Strasbourg ! Des haras, et non un décor, un lieu vivant avec terre battue et chevaux :

« L'idée du haras est venue s'imposer au cours du travail, comme une réminiscence puisque nous y avons monté Baal de Brecht à Strasbourg en 1975 et surtout comme la possibilité, pour Nicky, de proposer un objet théâtral qui ne soit pas un décor et qui permette cependant à la campagne d'être présente.

Avec cette reprise de l'idée des haras, nous essayons toujours de travailler l'esprit d'un lieu, de garder une cohérence avec nos travaux précédents.

*Même si cette fois, en construisant le lieu, nous inversons notre démarche : après avoir tenté de faire surgir du théâtre dans une certaine réalité, nous projetons de faire surgir une certaine réalité du théâtre ».*²⁴²

Une invitation à entrer, non pas dans un théâtre, mais dans un lieu vivant, avec sa fraîcheur, son climat, ses odeurs. Les spectateurs, après avoir pris le chemin habituel pour accéder à la salle avaient la surprise, en ouvrant la deuxième porte du sas, de déboucher dans les haras, et leur première réaction était d'aller toucher les murs se demandant si c'était vrai ou faux !



Photo du décor pour « Le Misanthrope »

²⁴² ENGEL André (Notes personnelles) : *Questions à Gérard Desarthe, André Engel, Nicky Rieti : Pourquoi Le Misanthrope dans le manège d'un haras, avec des chevaux ?* mars 1985

Effet de réel

Bien évidemment, ces haras de Louis XIV ramenaient le contexte de l'écriture. Mais la référence n'occultait pas la réalité du lieu reconstruit et certains s'étonnaient qu'on ait pu « construire une maison de la culture autour de ce haras ».²⁴³

L'ambiguïté du lieu fonctionne. L'espace carré est entouré de hautes fenêtres et de part et d'autre, des ouvertures : l'une des deux entrées est pavée, elle donne sur les appartements de Célimène, côté cour ; l'autre, en terre battue, donne accès aux cavaliers, à la campagne, côté jardin. On voit derrière les vitres côté cour, des trophées de chasse aux murs. Tandis que par les fenêtres côté jardin, le spectateur découvre la campagne évoquée par des branchages. Le chant des oiseaux, les aboiements de chiens, le bruissement du vent, l'orage et les cors de chasse à courre, symboles de l'automne contribuent à la création de l'atmosphère du lieu que les lumières d'André Diot éclairent de l'extérieur définissant le passage du temps et des ambiances, de l'aube à la nuit. La présence des chevaux attachés à des anneaux aux murs ou monté en amazone par les femmes (celui de Célimène est blanc) et en cavalier pour Alceste qui monte un alezan noir, achève le dépaysement. « Un lieu obscur où la terre grasse, les hauts murs, les bêtes aux soudains frissons d'épidermes, le souffle de leurs naseaux et leur odeur même, enferment Alceste et Célimène dans une sensualité primitive ».²⁴⁴

Le théâtre retourné à son état de nature renvoie non plus à la notion de décor, mais à une expérience vécue :

« Le manège fonctionne selon moi pour des raisons apparemment contradictoires. En un sens il ne fonctionne pas. En le regardant, on s'aperçoit que, d'une part, il ne crée aucune image théâtrale et d'autre part, l'espace qu'il forme est parfaitement ingrat : un carré fermé. [...]

*C'est un endroit pour dire des alexandrins. C'est également un lieu où la présence de la terre n'apparaît pas comme une astuce de décor mais une nécessité dictée par la nature du lieu dans lequel on se trouve ».*²⁴⁵

La proximité de la nature se ressent physiquement. C'est ce que souhaitait André Engel en demandant à Nicky Rieti de situer la pièce dans la campagne. Un choix qui correspond au besoin viscéral d'authenticité d'Alceste. Un espace à la fois infini et isolé

²⁴³ Revue de presse

²⁴⁴ LERRANT Jean-Jacques, « Le Misanthrope à cheval », *Le Progrès*, 18 mai 1985

²⁴⁵ RIETI Nicky Notes personnelles : *Questions à Gérard Desarthe, André Engel, Nicky Rieti : pourquoi Le Misanthrope dans le manège d'un haras, avec des chevaux ?* mars 1985

du monde, mais proche par l'évocation de la chasse à courre en arrière fond, comme occupation de la noblesse de l'époque.

« André Engel avait envie de monter Le Misanthrope dans la nature, à la campagne. Et il ne fallait pas que cette campagne, devenue décor dans un théâtre, n'ait d'autre réalité que celle d'un décor. Ce qui aurait inmanquablement enfermé le spectateur dans la problématique, peu intéressante, de relecture d'un classique (la pièce se passe, normalement, dans les appartements de Célimène à Paris). On aurait eu tous les inconvénients d'un décor et d'une dramaturgie plaquée à l'avance, sans le seul avantage d'un extérieur, c'est-à-dire l'infini.

*De mon côté, je n'arrivais pas à voir autre chose qu'une énorme masse de gens debout en attente ; une histoire de hall de gare. Le manège, en fin de compte, est la synthèse logique de ces deux envies ».*²⁴⁶

Nicky Rieti ne ménagea pas les effets de réel, ni les détails naturalistes : toiles d'araignées que peu auront vus, poutres et murs vieillis, carreaux salis...mais le plus authentique est l'utilisation des éléments naturels : terre et chevaux, dont les odeurs et l'imprévisibilité renforçaient toute chose vraie pour les spectateurs, mais aussi pour les comédiens : le sol leur donnait une démarche inégale, constituait un élément déstabilisant. Tandis que les chevaux, une demi douzaine qui attendaient, se faisaient panser ou s'affolaient, qui s'ébrouaient ou se soulageaient, devenait des partenaires de jeu imprévisibles :

« Ils sont là parce que c'est le lieu où ils doivent être. Ils y vivent, ils y mangent, ils y dorment, ils s'y reproduisent.

*Ils sont l'esprit du lieu. Redoutables partenaires pour les acteurs, parce que toujours libres et toujours vrais, ils apportent en outre par leur présence et l'odeur des corps une formidable sensualité dans laquelle se frôlent, se rencontrent, se déchirent ou s'ignorent tous les protagonistes ».*²⁴⁷

Le texte en alexandrin gagnait en réalisme. Pour certains : « Une divine surprise ; celle d'entendre le texte de Molière comme pour la première fois ».²⁴⁸

²⁴⁶ RIETI Nicky, *Questions à Gérard Desarthe, André Engel, Nicky Rieti : pourquoi Le Misanthrope ?* mars 1985 (Notes personnelles).

²⁴⁷ ENGEL André (Notes personnelles) : *Questions à Gérard Desarthe, André Engel, Nicky Rieti : pourquoi Le Misanthrope dans le manège d'un haras, avec des chevaux ?* mars 1985

²⁴⁸ Revue de presse



Alceste (Gérard Desarthe) et son cheval

Le spectateur fait l'expérience d'un théâtre ancré dans la matière et la vie : « Le spectateur est certes bien dans un théâtre assis sur les gradins solidaires du décor, mais c'est encore nous qui sommes en visite sur le territoire d'Engel, c'est lui le maître du lieu. Vaguement gêné d'être là, d'assister à ça. Ça, ce règlement de comptes des humeurs, il nous met le nez dessus. Sur nos gradins, on est bien obligé de voir que les sentiments ça pue ».²⁴⁹ Mais c'est aussi l'émotion qui surgit de ce duel amoureux, et de la violence qui l'habite. Une cohérence d'ensemble que le lieu rendait palpable. Au sortir de cette aventure et ébloui par les images, Jean-Jacques Lerrant écrivait :

« La piste de terre meuble permet la confrontation de solitudes d'un coin à un autre, le bouche à bouche lumineux de Célimène et Alceste en point d'orgue brusquement rompu par un désaccord, ou la parade de courtisans aux costumes somptueux et brillants.

*Le dernier tableau, superbe, est une retraite aux flambeaux. Le cortège disparaît par la grande porte. Seule, une chandelle vacille un instant sur la nuit d'Alceste et de Célimène qui va être celle, opaque, des cœurs séparés ».*²⁵⁰

Les lumières d'André Diot, « un éclairagiste de génie », pour Guy Dumur, donnaient une réalité poétique à la contrainte de l'unité de temps. Oubliée, la règle devenait une évidence dramaturgique. De la lumière rasante du jour qui se lève au coucher de soleil flamboyant qui fera place à une nuit éclairée de flambeaux, cet éclairage-là va faire date dans l'histoire du théâtre, tout comme le travail de Nicky Rieti pour ce spectacle :

²⁴⁹ LE PAVEC Jean-Pierre, *Bobigny c'est l'hymen*, revue de presse

²⁵⁰ LERRANT Jean-Jacques, « Le Misanthrope à cheval », *Le progrès*, 18 mai 1985

« C'est probablement le plus beau décor que j'aie jamais vu » affirme alors encore Guy Dumur, pour qui la magie a totalement opérée.



Lumières d'André Diot

Rendre véritable un autre lieu à l'intérieur du théâtre. Pari tenu par ce retournement qui soulève l'enthousiasme et qui prouve une fois encore qu'André Engel n'est jamais à court d'idée dans son travail, quelles que soient les conditions données. Un rapprochement avec la salle qui comme dans les spectacles précédents trouve sa cohérence dans le rapport dialectique entre le lieu et le texte, la dramaturgie et la forme.

Loin des hommes parmi les bêtes

Cependant, des signes d'agacement ou de tiraillement sont perceptibles pour qui connaît les exigences d'André Engel. Cet *Alceste*, ce *Misanthrope*, traduisent bien les tensions qui taraudent André Engel.

Si lui-même donne les raisons apparemment les plus objectives à la présence des chevaux, et certainement, elles sont justes, il n'empêche que ceux-ci, renvoient à un vieil adage qui signe un désir de fuite : loin des hommes parmi les bêtes, comme sagesse misanthropique. Engel ne met-il pas en exergue du programme, ce (pseudo ?) proverbe africain : « Offrez un cheval à celui qui dit la vérité. Il en aura besoin » ?

« La première personne vers qui se dirige Alceste au début du spectacle, c'est un cheval. Et, à la fin, c'est aussi la dernière chose qu'il regarde. Car un cheval, ça ne ment pas », ²⁵¹ confie Engel à Jean-Pierre Thibaudat.

La cohérence et la beauté du spectacle en font oublier la violence et la dureté. Mais la chasse à courre, présente en arrière fond, renvoie à un jeu où les victimes sont désignées, un jeu de stratégie guerrière qui n'est pas seulement celui d'une époque qui serait celle d'un Alceste dix-septiémiste. La vérité perçue par celle du lieu, renvoie bien aux réalités du moment. Le monde est devenu un espace de jeu stratégique du pouvoir et du paraître.

Puisque le monde est devenu ce qu'il est, Alceste ne tient plus au monde. C'est sur ce constat que commence la pièce. La seule chose vraie qui le fait rester, c'est l'amour pour Célimène. « Elle seule peut le sauver du naufrage du monde ». ²⁵² Le débat qui oppose les deux amis Alceste et Philinte, tient sur le rapport au monde. Le lieu même, entre le « désert » et la cour, dans ce pavillon de chasse en est le symbole.

« Le véritable sujet de la scène n'est pas d'accepter ou refuser le monde. [...] Le problème n'est pas d'être en désaccord mais de le revendiquer ». ²⁵³ Toute la tension est là : dire ou ne pas dire, manifester ou non son désaccord, agir ou se terrer. André Engel, à travers Alceste traduit du vécu : « celui qui ne se conforme pas à la nouvelle norme est à la fois dangereux et fascinant. Le but de tous les autres consiste à le faire rentrer dans le groupe » ²⁵⁴ écrit-il dans ses notes de travail qui prennent des allures de journal intime. Engel manifeste dans cette pièce les tensions qui résident entre ce que l'on veut qu'il soit et ce qu'il est. C'est l'état dans lequel il se trouve au moment de cette création. Fuir ou rester ?

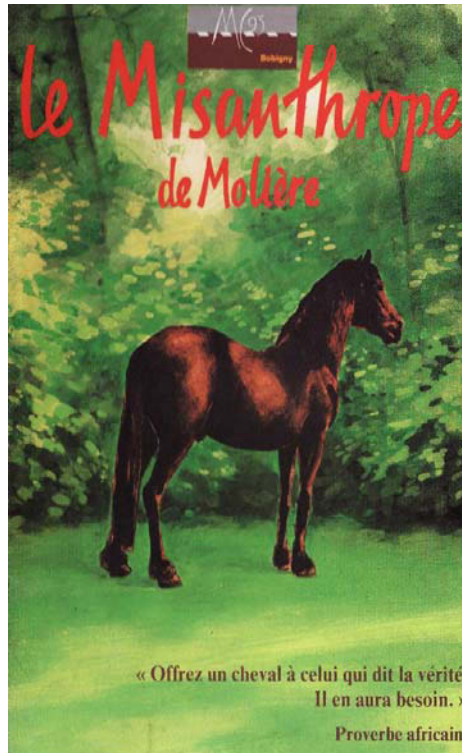
²⁵¹ *Libération*, 10 avril 1985

²⁵² ENGEL André, notes de travail, archives personnelles

²⁵³ Idem

²⁵⁴ Idem

Toute la thématique de l'éloignement et de la proximité qui se trouve dans cette mise en scène semble bien refléter ce duel intérieur. Molière, les haras de Strasbourg, la campagne, tout un horizon qui traduit un désir de fuite, mais aussi, un enclos carré, fermé, un Alceste qui tourne sur lui-même comme les chevaux de manège, se repliant sur lui.



Couverture du programme

Si Georges Banu a vu dans ce nouveau spectacle, « le symptôme d'une attitude nouvelle », ²⁵⁵ c'est bien qu'il y a malaise dans sa création et dans sa vie. *Le Misanthrope* comme une thérapie ? C'est peut-être l'apparence donnée, mais le jeu des apparences est trompeur. Un jeu que la pièce met en avant. Un monde où le paraître est maître des sentiments, où l'intimité n'existe pas. Un monde où l'on entre en jouant un rôle. Un texte qui s'empare du vocabulaire métaphorique du théâtre. Un monde où les sentiments s'exacerbent par leur représentation. C'est pourquoi le rapport Célimène-Alceste dû à la présence des autres se donne en spectacle avec violence : on court, on pleure, on crie ou on chuchote ; on est démonstratif par nécessité de survie. Tout est une question de point de vue : on agit en fonction de celui des autres, et non pas en accord avec soi-même.

²⁵⁵ BANU Georges, *Art Press* N° 92, mai 85

Alceste, perché sur son cheval, cherche la bonne posture, celle qui sera en accord avec ses valeurs : se placer au dessus de la mêlée ou y plonger poings en avant ?

Un *Misanthrope* qui concrétise ce dilemme existentiel, une mise en scène où le combat intérieur et le rapport conflictuel au monde s'exposent. C'est ce que semble dire Engel à travers Alceste et ce *Misanthrope*. Un spectacle dont la beauté cache un désir conflictuel d'où découlera *Venise sauvée*, cette histoire de conjurés qui se soldera par une rupture consommée avec le jeu de faux semblants auquel Engel refuse d'adhérer.

Si la question n'est pas tant d'être en accord ou non avec le monde, mais de le dire et le manifester, André Engel choisit de le manifester jusqu'à mettre le feu.

Théâtre mis à feu

***Le Livre de Job* 1989**

Le passage par *Venise sauvée*²⁵⁶ en 1986, marque une direction radicale dans l'engagement des spectateurs, à qui André Engel demande d'être « partisans » de son combat. Mais l'incompréhension domine la réception de ce spectacle se soldant par une rupture sciemment provoquée.

L'adhésion au théâtre en salle est un principe auquel André Engel résiste et qu'il manifeste de différentes façons, tentant soit de noyer la réalité dans du brouillard et les profondeurs de la nuit, soit en détournant la salle par des transformations qui la rendent méconnaissable. C'est toujours un geste contestataire qui trahit une véritable résistance. Ce qui est en jeu au delà de la salle de théâtre, c'est le rapport à l'institution, au pouvoir et au monde. Un conflit qui trouvera sa forme ultime dans une mise à feu du théâtre. C'est ce geste radical que l'on retient ici du *Le Livre de Job*, une adaptation poétique du texte biblique qu'André Engel élaborait avec la complicité de Bernard Pautrat. Un spectacle au cours duquel André Engel et Nicky Rieti mirent littéralement le feu au théâtre.

Le livre de Job débute par une scène comique et pleine de facéties entre Dieu et Satan, « copains comme cochons », ²⁵⁷ ouverture qui prend pour certains des allures de « bête farce de potache ». ²⁵⁸ Un spectacle qui semble se loger dans une esthétique à mille lieues de celle d'Engel : dans un décor de carton, tandis que Job repus se prélassait sur le pas de porte de sa villa cossue, du haut des balcons, Dieu essaie vainement de régler une longue vue pour touristes sur son « protégé ».

²⁵⁶ Voir analyse dans la première partie : « Dans la brume » p.160

²⁵⁷ PAULINO-NETO Brigitte, « *La seule chose qui mérite respect, miséricorde et compassion, c'est l'homme* », *Libération* du 17 février 1989.

²⁵⁸ *Télérama* n° 2041 du 25 février au 3 mars 1989



« Le Livre de Job » : décor à l'ouverture du rideau

Satan qui passait par-là (embrassades des deux compères) apporte la solution : il suffisait de glisser une pièce de monnaie dans l'appareil pour obtenir une image nette... Dieu se vantant des mérites du bon Job, pieux et fidèle, se voit provoqué (en bonne camaraderie) par Satan qui lui suggère que la fidélité de Job ne serait due qu'à son contentement, et de lui proposer un pari : « tends un peu la main pour voir, touche à ses os et à sa chair et tu verras qu'il te maudit en face ! » belle farce ! Le public « pris en flagrant délice de complaisance »,²⁵⁹ se doute malgré tout qu'Engel ne va pas le laisser s'engouffrer dans la voie de ce prologue de pacotille qui semble mal à propos pour entrer dans la question métaphysique et morale de la souffrance et du mal que pose l'histoire de Job. En effet, ce paradis de carte postale, ces facéties de potaches, ce théâtre de pacotille, Engel va y mettre le feu. Un geste-événement que Michel Cournot raconte :

*« Satan met le feu, et les flammes envahissent d'un coup le décor, montent jusqu'aux cintres, tout se passe très vite, comme si le théâtre de Chaillot prenait feu, des équipes accourent avec des extincteurs, le rideau de fer retombe, comme obligatoire en cas d'incendie ».*²⁶⁰

²⁵⁹ PAULINO-NETO Brigitte, « La seule chose qui mérite respect, miséricorde et compassion, c'est l'homme », *Libération* du 17 février 1989

²⁶⁰ COURNOT Michel, *Le Monde*, « La voix parasitée », du 18 février 1989



Le théâtre en flammes (deuxième décor)

« Puis, Satan (Yann Colette, excellent) vient annoncer qu'à prendre des risques on est parfois dépassé, mais qu'il n'est pas la peine d'évacuer le théâtre, que la représentation va reprendre. Le rideau va se relever sur un très grand et profond décor noir, fumant, de ruines après incendie ».²⁶¹

Ces représentations convenues de carton pâte était sciemment du mauvais théâtre. Le vrai, celui qui parle de la seule chose qui vaille la peine qu'on s'y arrête, c'est-à-dire l'homme et qui va être montré, dans toute sa réalité. « Le mystère d'un Dieu juste qui afflige le juste vient de trouver son cadre. Il n'est pas dans une représentation grotesque des cieux, il est dans un coin de terre affligé, dans un paysage scrupuleusement défiguré par la scénographie de Nicky Rieti », précise Brigitte Paulino-Neto.

²⁶¹ COURNOT Michel, « *La voix parasitée* », *Le Monde* du 18 février 1989



La demeure de Job en cendres (troisième décor)

Un geste que Michel Cournot qualifie de « très impressionnant ». On le croit bien. La désinvolture apparente de cette mise en scène cache une analyse philosophique de la condition humaine et du rapport au divin que nous véhiculent les religions dans une imagerie complaisante. Comme Satan, Engel souhaitait mettre le feu à tout cela, au théâtre et à une institution trop sage, irréprochable de conduite sous la houlette du pouvoir. Et il le fait ! Une métaphore, une image certes, mais néanmoins un message signé Engel.

Une prise de risque renouvelée qui s'affiche et s'explique : « à prendre des risques, on est parfois dépassé. » Ces propos de Satan, directement adressés au public comme un porte parole d'Engel semblent bien relever d'une prise de conscience qui n'exclut pas la récidive. A la toute fin du spectacle, un petit troupeau de moutons déboulait sur scène, suivi de Satan qui portait un agneau dans ses bras pour les saluts, tandis que Dieu déclarait à Job que c'était une blague... Une référence clin d'œil au film de Luis Bunuel, *L'ange exterminateur*.

A l'attaque du théâtre

De la fin des aventures hors les murs au *Livre de Job*, André Engel se livre à des créations qui témoignent des tensions et contradictions qui l'habitent tout en maintenant le cap de ses convictions. Trop peut-être même, puisqu'il en va de la perte de sa

crédibilité. Une longue période de crise qui ne saurait cristalliser tous les enjeux. Car dans sa fuite en avant il y a de la dépense et de la perte qui relève du *potlatch*.

Des coûts dénoncés par une presse qui en soulève l'aspect prohibitif.²⁶² On ne lui pardonne pas son arrogance. Pourtant, si la presse salue la beauté, elle se fait le porte parole d'une opinion qui accepte les fastes artistiques du moment qu'ils ne dérogent pas à une sage consensualité. Ainsi l'on pouvait lire : « *Venise sauvée* ne compte pas. Seuls comptent les comptes. Cette production a coûté une fortune ».²⁶³

Beauté du geste, esthétique magnifiée, André Engel découvre la beauté comme arme subversive, une beauté insolente qui renforce sa légende. Il est celui qui ose. Des spectacles sciemment mis en scène pour nuire à « la société du spectacle » pour plagier Debord qui revendiquait avoir « sciemment écrit [*La société du spectacle*] pour nuire à la société spectaculaire ». André Engel semble s'être donné comme ligne de conduite de ne jamais collaborer à « la société du spectacle » mais de la dénoncer par les armes en son pouvoir : le spectacle, jusqu'au bout.

Un combat qui s'autorise tous les excès, y compris celui de la dépense d'argent dans la revendication de l'acte éphémère. De la « dépense en pure perte ».

Le théâtre désacralisé devient politique. L'expérience des spectacles d'Engel, dans cette aventure, relève du rite païen initiatique. Une expérience partagée de part et d'autre de la scène qui conjure la puissance économique, celle qui éloigne toute chose dans sa représentation. Tandis qu'ailleurs, le théâtre se consume lentement dans ses mausolées sclérosants que sont les théâtres, Engel dénonce le théâtre comme « ménopause de l'art » pourrait-on dire à l'instar du photographe Oliviero Toscani. Car il en va de l'art dans son combat.

²⁶² Même dans le cas du décor de *Venise sauvée* conçu pour tourner. Le quotidien *Libération* affiche en titre : « 4 600 000 F côté coût *Venise sauvée* d'Engel », *Libération* du 21 juillet 1986

²⁶³ *Le matin* du 19-20 juillet 1986. Revue de presse

Créer avec la salle

« Il crée *La nuit des chasseurs*, d'après les fragments du *Woyzeck* de Büchner. Et il met en scène une adaptation du *Livre de Job* : André Engel retrouve nos théâtres, qui cette saison lui ouvrent avec prudence et économie des portes qui lui étaient depuis longtemps, trop longtemps, interdites. [...] *La nuit des chasseurs* et le *Livre de Job*. Deux gestes d'un créateur indépendant, qui travaille à ce jour sans subvention ni théâtre, à l'affût toujours du producteur qui lui ferait crédit, ou confiance », pouvait-on lire dans un quotidien en 1989.²⁶⁴ Certes, on peut dès lors voir les spectacles d'Engel dans des salles de théâtre car la réalité contextuelle l'y contraint.

En 1976, dans un entretien à propos de la pièce *Baal*, lorsqu'on lui demandait si l'abandon du lieu théâtral était lié uniquement à la pièce ou s'il s'agissait d'une rupture définitive de sa part, il déclarait : « En ce qui me concerne, il s'agit d'une rupture et si je reviens à une scène de théâtre, ce sera faute de moyens financiers d'en sortir. Sortir de la salle de spectacle exclut en effet d'emblée toute possibilité de tournées et donc de rentabilité ». ²⁶⁵ De fait, la première conséquence concrète de l'absence de moyens stables de création sera l'entrée progressive dans la salle de théâtre.

Les stratégies de contournement que j'ai évoquées ne sont pas nécessairement à entendre dans le sens d'un refus stérile. Car cette période tumultueuse fit naître une esthétique liée non pas au travail *dans* la salle, mais plutôt *avec* la salle, comme l'équipe l'a toujours pratiqué dans son rapport aux lieux qu'elle investit. André Engel crée *avec* un lieu, la salle en devenant un, presque comme un autre, désacralisé et prêt à l'aventure théâtrale d'Engel.

Il faudra cette prise de conscience pour lui permettre de sortir d'une crise dont il sait bien qu'elle ne peut vainement durer plus longtemps. L'enfant terrible prend la mesure des choses et la maturité aidant, André Engel envisage la poursuite de sa création en connaissance de cause.

²⁶⁴ WICKER, Antoine « *André Engel, violence et passion* », 1989, revue de presse

²⁶⁵ Revue de presse

La Nuit des chasseurs 1988

La chasse à l'homme :

La nuit des chasseurs en 1988, spectacle au nom évocateur,²⁶⁶ porte les marques de cette lutte dont André Engel sortira pour mettre le feu au théâtre et défier les bonnes consciences avec *le Livre de Job*.

Avec l'aide du dramaturge Dominique Muller il choisit d'adapter les fragments du deuxième manuscrit de *Woyzeck* de Büchner. Ces fragments elliptiques et anarchiques étaient ceux qui permettaient le plus de liberté pour une réécriture. Car il s'agit bien, non pas d'une version supplémentaire de *Woyzeck*, mais d'un nouveau spectacle, comme en témoigne l'avertissement signé André Engel et Dominique Muller mis en exergue du programme du Théâtre de la Colline : « Notre texte a été écrit en vue d'un spectacle. Les situations, les personnages, la langue et le style sont ceux de ce spectacle là et pas d'un autre. » Le texte de Büchner, resserré et redistribué à moins de personnages que l'auteur n'en avait imaginé au départ, gagne une efficacité dramatique radicale. Tout se passe du point de vue de la conscience vacillante de Woyzeck.

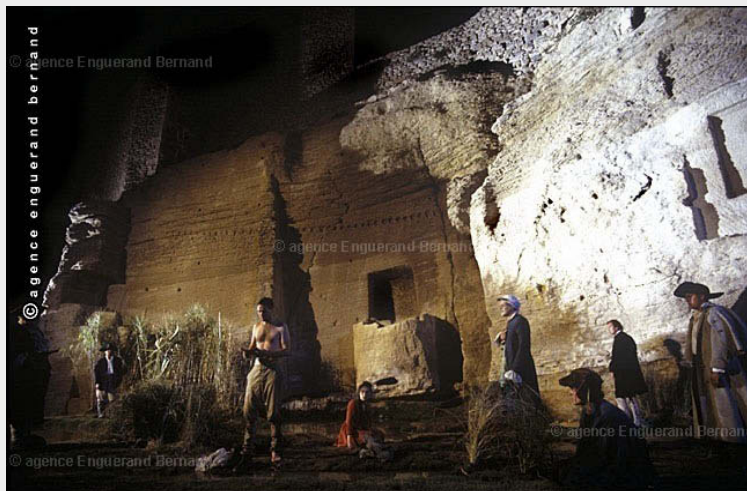
Le rideau s'ouvre sur la fin, c'est-à-dire après le meurtre de Marie, puisque Woyzeck apparaît dans une étendue marécageuse, une nature abandonnée et envahie par les mauvaises eaux et la végétation en décomposition, le cadavre de Marie chargé sur les épaules.



Woyzeck (André Wilms) et le cadavre de Marie (Marie-Armelle Deguy)

²⁶⁶ Référence au film de Charles Laughton « *La nuit du chasseur* »

Une pièce créée en décor naturel à Gordes lors du festival d'été avec Pascal Bongard dans le rôle de Woyzeck. Un décor et une atmosphère recréés par Nicky Rieti sur le plateau du théâtre de la Colline.



« La Nuit des chasseurs » : photos du décor recréé

La pièce sera un ressassement du crime noyé dans les délires embrouillés de Woyzeck. Point de continuité narrative ni suspense donc, mais un drame à l'état de nature. Les voix off du capitaine et du docteur, traversent le plateau comme le crâne de Woyzeck traqué par « la bonne conscience morale » autant que par sa mauvaise conscience. La scène finale qui réunit les protagonistes autour du meurtrier clôt une chasse à l'homme ou plutôt au sous-homme qu'est devenu Woyzeck. Tout se passe le temps d'une nuit, dans « un trou de nature », comme dans le délire de Woyzeck qui ne connaît pas

d'échappatoire et ne sait que revivre le crime qui le stigmatisera et le mettra définitivement au ban de la société.

Un spectacle qui hésite « volontairement entre le conte et une vision naturaliste »²⁶⁷ précise André Engel, un choix esthétique qui s'accorde avec l'intention de montrer « un enchaînement naturel d'événements non naturels ».²⁶⁸ Un spectacle qui « montre comment le processus de destruction vient à la fois du social et du mental ». Dans cette *Nuit des chasseurs*, ce qui est mis en scène c'est le monde de Woyzeck, un monde dont il ne reste plus d'humanité : la seule qui lui restait était l'amour de Marie. C'est pourquoi, elle réapparaît, naturellement, morte, mais sous une apparence réelle avec des réactions humaines.

« Il y a un trou dans la nature » dit Woyzeck, et il est dans ce trou. C'est le coin de nature qui lui appartient, où il reste un peu d'humanité, un trou dans ce monde où l'homme est animalisé. Andrès, le camarade apparaît comme un homme-chien, avec un masque de chien et des comportements de chiens. La fin de la pièce nous fait comprendre qu'il sera la prochaine victime de cette traque à l'homme, à ce qu'il reste d'humain. Dans ce spectacle, André Engel nous donne à voir « un état improbable du monde mais très vrai ».²⁶⁹



Andrès (Grégoire Oestermann) avec sa tête de chien

²⁶⁷ ENGEL André, revue de presse

²⁶⁸ ENGEL André, notes personnelles extraites du cahier de mise en scène de *La nuit des chasseurs*

²⁶⁹ ENGEL André, notes personnelles

« Un état improbable d'un monde vrai »

Lorsqu'André Engel décide de monter *La nuit des chasseurs*, il se sait lui-même traqué par les réalités économiques de l'industrie du spectacle. Se confiant malgré-lui (?) à la presse, il ressasse sans relâche les enjeux de sa guerre :

« Le théâtre aujourd'hui est devenu une industrie, explique-t-il de sa voix grave et posée, qui aurait bien envie de hurler mais qui murmure. On ne nous demande plus ce que vous avez envie de faire mais quels sont vos projets qui risquent de rapporter gros. Or ce que je fais coûte cher et rapporte peu... Ne mettez pas ça, s'empresse-t-il d'ajouter. Ça ne sert à rien, j'ai déjà trop gueulé dans la presse ».²⁷⁰

En réalité, lorsqu'il affirme à propos de *Woyzeck* et de *Job* : « Ce sont apparemment deux victimes, mais pour moi, plutôt des rebelles, qui ne cèdent pas, ne s'abandonnent pas... Ces deux créatures me hantent depuis des années »,²⁷¹ se confiant à Fabienne Pascaud au même moment, il montre un double aspect de la réalité. Certes, il a compris que la lutte ouverte et la création en état de crise épuisaient ses spectateurs autant que lui-même, mais il n'a pas pour autant baissé les bras. Il ne s'est pas non plus assagi, comme certains aimeraient le dire, mais il a changé de tactique dans sa lutte : « J'ai changé, confie-t-il encore à Fabienne Pascaud. Dans cette époque de consensus mou, il faut jouer les idées dures. Et pures. » Et si l'on en doute encore, des lignes intercalées à ses notes de mise en scène, non destinées à être divulguées, traduisent bien son état constant de veille et d'engagement. On peut y lire :

« La problématique social-démocrate de la pièce dit : regardez comme ce monde est insupportable.

Nous la renversons en disant : voilà le monde et il est supporté par presque tout le monde »

Et encore :

« Il y a des mises en scènes de spectacles agressifs ni dans la forme ni dans le fond, ce qui est la conséquence de l'organisation show-buisness des spectacles et de la politique festivalière et messe culturelle européenne. (Réconciliation et consensus qui est le fond boueux, mou et lâche sur lequel repose la politique du gouvernement) → Refoulement total du désir de destruction.»

La Nuit des chasseurs se situe sur un terrain boueux, mou et lâche. Si les précédents spectacles remettaient en question la place du spectateur en le bousculant, pour *La nuit*

²⁷⁰ Propos recueillis par Emmanuel Daydé, revue de presse

²⁷¹ ENGEL André, *Télérama* n° 2030 du 7 décembre 1989

des chasseurs, André Engel qui dit vouloir faire quelque chose qu'il n'a encore jamais fait, s'engage sur la voie d'un théâtre qui donne en spectacle celui du monde : « voilà le monde et il est supporté par presque tout le monde ». Espoir de rassemblement partisan contre « réconciliation et consensus ». Un spectacle qui dérange et bouscule, lui aussi, à sa manière le spectateur :

*« Vous les voyez encore, vous, ces bouteilles de vin éclatées contre le sol, dans le métro, et ces clodos hagards et affalés, qui vous tendent la main, et que des vigiles viennent assommer de temps en temps, pour la forme ? Non bien sûr, il y en a tant...Et pourtant en sortant du Woyzeck monté par André Engel, on se remet à voir tout cela, comme si nos yeux se dessillaient tout à coup ».*²⁷²

La Nuit des chasseurs montre un pauvre type réduit au degré zéro de l'humanité, seul avec ses angoisses, « étranger » au monde, perdu dans son « trou de nature », s'accrochant à ses délires et à son amour, qui semble s'écrier à l'instar de Nietzsche :

*« Donnez-moi au moins la démence, puissances célestes, pour qu'enfin je croie en moi-même ! Donnez-moi le délire et les convulsions, les illuminations et les ténèbres soudaines, terrifiez-moi par des frissons et des ardeurs tels que jamais mortel n'en éprouva, des fracas et des formes errantes, faites-moi hurler et gémir et ramper comme une bête : mais que j'ai foi en moi-même ! Le doute me dévore, j'ai tué la loi, la loi me hante comme un cadavre, un vivant. Si je ne suis plus que la loi, je suis le dernier des réprouvés. L'esprit nouveau qui est en moi, d'où vient-il, sinon de vous ? Prouvez-moi donc que je suis vôtre ; seule la démence me le prouve ».*²⁷³

Pureté, nature et cruauté

Engel met le spectateur délibérément face au monde. Concrètement en position frontale, sans brouillard, ni contournement de l'espace du théâtre qui s'affiche. Un théâtre qui montre, révélateur de la monstruosité que la société a produite et que nous subissons. Un propos dramaturgique qui se réalise dans la forme donnée à ce spectacle-là comme acte de dénonciation. « Le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde »²⁷⁴ écrivait Brecht, André Engel le donne à voir.

²⁷² DAYDE Emmanuel, 7 à Paris, « Humilié et offensé », revue de presse, 21 décembre 1988

²⁷³ NIETZSCHE Frédéric, *Aurore*, Livre I, *Signification de la démence dans l'histoire de la moralité*, cité dans le programme de *La nuit des chasseurs* pour le Théâtre de la Colline

²⁷⁴ BRECHT Bertolt, *La résistible ascension d'Arturo Ui*

« Il y a une cruauté inhérente à la nature humaine. L'homme se croit humain, il n'est qu'une pourriture savamment organisée ». ²⁷⁵

Un spectacle débarrassé de toute anecdote, qui va à l'essentiel : montrer la cruauté qui réside en tout homme. Engel, dans ses notes préparatoires, se donne comme objectif de « créer les conditions d'une théâtralité *pure* donc *cruelle*. » Une direction artistique et dramaturgique mise en œuvre. Un *théâtre de la cruauté* ?

« On en sort retourné, révolté peut-être, mais certainement pas indifférent ». ²⁷⁶ Pari gagné ? Sur le moment, probablement, mais ce n'est pas un spectacle qui reste profondément marquant à l'aune de son aventure théâtrale car moins révolutionnaire dans la forme que les précédents spectacles d'Engel.

« Je suis auteur d'un spectacle »

En revanche, il est indéniablement lié à une prise de distance d'André Engel par rapport à son parcours de metteur en scène et à sa création artistique. C'est aussi la réactivation de ses convictions et engagements personnels comme en témoignent les écrits qui émaillent ses notes de mise en scène, tout comme les textes liminaires qui figurent sur le programme. Ainsi en est-il de la question des réécritures et du statut du texte dans ses créations, dont il rappelle qu'il est celui « de ce spectacle et pas d'un autre. » Une façon de recentrer son approche de la notion même de spectacle et de revendiquer des « besoins » que conditionne une attitude qu'il revendique : « Nous nous sommes efforcés de déposer la mise en scène à l'intérieur du texte lui-même en le ramenant à un état tel qu'il empêche un certain nombre de ses représentations possibles et appelle une de celles qui ne le seraient pas encore ». ²⁷⁷ S'il « rentre » dans les théâtres, c'est en créateur de spectacle, et non pour proposer d'ultimes versions de textes pré-établis. Une revendication de l'acte artistique unique qui se retrouve dans ses notes personnelles : « je suis auteur d'un spectacle ».

« Le chemin qui mène des premières lectures à la forme que le spectacle doit avoir sur la scène pour un public est long pour ne pas dire laborieux » ²⁷⁸ écrivait André Engel

²⁷⁵ ENGEL André, notes personnelles, cahier de mise en scène

²⁷⁶ DAYDE Emmanuel, *7 à Paris*, « Humilié et offensé » revue de presse, 21 décembre 1988

²⁷⁷ ENGEL André, notes personnelles, cahier de mise en scène et programme du spectacle *La nuit des chasseurs* au Théâtre de la Colline, 1989

²⁷⁸ Idem

dans ses notes de mise en scène. Auteur de la scène qui se donne le temps nécessaire à une gestation, André Engel travaille sérieusement toute chose avec ses collaborateurs. Il a besoin d'une temporalité adaptée à chaque projet et ne peut répondre à un cahier des charges pré-établi.

Entre *Venise Sauvée*, en 1986, et le retour dans le paysage théâtral français en 1988 avec *La nuit des chasseurs* et *Le livre de Job* en 1989, André Engel a eu besoin de temps pour digérer la rupture que provoqua *Venise sauvée*.²⁷⁹ Une conséquence logique toutefois d'un fonctionnement qui se dessine dans son parcours. Spectacle après spectacle et par cycle, il pousse les enjeux à leur extrémité, la recherche jusqu'à son point d'annulation.

Avec le cycle des théâtres-dérives, dits « hors les murs » à Strasbourg, les choses semblaient se terminer sur un constat positif d'aboutissement de la démarche d'implication du spectateur. Le cycle suivant des aventures noyées dans la brume, et chargé d'un état de crise, n'a pas connu la même évolution. La chute et la perte furent sciemment orchestrées dans une prise de risque qui finit mal. La rupture consommée dans un cri de rage eut bien du mal à trouver une issue. Des tentatives salutaires et néanmoins réussies de conformités apparentes aux exigences économiques permirent la création de plusieurs spectacles avec les salles que les coproducteurs mettaient à sa disposition. André Engel poursuit sa trajectoire, nourrissant son parcours artistique des richesses que chaque nouvelle situation lui donne à expérimenter. Fort de ses convictions, il se fraie un chemin original qui tente de louvoyer avec l'institution et toute forme de contrainte liée au système de production.

Hors institution

Mais il lui faut des moyens et sa réputation de metteur en scène aussi dépensier qu'impossible à vivre le poursuit, malgré les tentatives d'apaisement et les rectificatifs par voie de presse : « Malgré un parcours artistique brillantissime, le Ministère de la Culture s'est toujours soigneusement gardé de lui confier la direction d'une institution »²⁸⁰ pouvait-on lire dans *Libération* en début d'année 1991. Un chassé-croisé qui ne lui avait pas permis de se créer un réel réseau de soutien, une situation qui devenait de plus en plus difficile à vivre et qu'alimentait sa réputation de metteur en scène sulfureux. Une contradiction qui ne pouvait plus tenir, car s'il souhaitait

²⁷⁹ Pour la chronologie des spectacles, voir tableau en annexe p. 582

²⁸⁰ Revue de presse

légitimement obtenir les moyens qui lui auraient permis de poursuivre son travail, il ne souhaitait pas entrer dans l'institution par la direction d'un théâtre, dont il sentait bien que les contraintes seraient supérieures aux libertés.

C'est ainsi qu'après une carence douloureuse, il décide avec ses précieux collaborateurs, Nicky Rieti et Dominique Muller, et avec l'aide de Jean-Pierre Cazes, administrateur, de prendre position et de créer une structure administrative correspondant à ses projets. Jean-Pierre Cazes, qui travaillait à Bobigny au moment de la restructuration qui devait, sous l'impulsion de Joël Chosson, expert comptable, faire de la Maison de la Culture un lieu uniquement dévolu à la création, orienta André Engel vers la réflexion et la maturation d'un projet à soumettre au ministère. Précisément lors de la création du *Misanthrope* qui ouvrait par son geste artistique radical, la première saison de création de la MC 93.²⁸¹ Ce ne pouvait pas être une compagnie classique qui ne correspondait pas au raisonnement d'Engel qui voulait inventer quelque chose qui puisse lui donner la liberté de créer aussi bien des spectacles dits de théâtre que d'autres formes comme le cinéma et même l'opéra, puisqu'il commençait à être demandé dans ce réseau-là.²⁸² Il voulait également que cette « compagnie » garantisse un certain nombre de personnes avec qui il travaillait régulièrement en leur assurant un point de revenu essentiel.

Naît alors le *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique* en 1986. Une structure qui s'appuie sur un texte théorique²⁸³ qui replace les enjeux de ses créations. En voici les premières lignes :

« Nos projets ont toujours eu un caractère multiforme.

Il s'agit de projets extrêmement divers qui ne nécessitent pas toujours le même type de producteur.

C'est parfois l'envie de monter un texte qui ne soit pas forcément une pièce de théâtre. C'est parfois travailler à partir d'un lieu, c'est à d'autres moments la mise en rapport d'un texte et d'un paysage. Ça peut être aussi l'envie d'une forme brève répétable en dix jours, ou bien au contraire, un spectacle fleuve nécessitant douze mois de travail préparatoire. Mais c'est toujours la volonté, de spectacles en spectacles, de proposer des choses différentes qui ne sauraient s'inscrire dans un cadre rigide d'une seule institution. »

²⁸¹ A ce moment-là, la question du financement des créations n'était pas structurée et développée comme il l'est actuellement. D'où le désir de faire de la MC 93 un lieu de création.

²⁸² Voir 1^{ère} partie « Détour par l'opéra », p. 241

²⁸³ C'est un texte qu'André Engel finalisera en 1989 dont la genèse date en fait d'un projet de candidature à la direction du TNS, et qui avait été rédigé suite à des séances de travail et de réflexion du groupe sous le regard bienveillant de Jean-Pierre Thibaudat. Voir annexe p. 713

Ce texte est intéressant à plusieurs égards en ce sens qu'il dresse le bilan concernant la multiplicité et la variété des propositions faites jusqu'à présent à travers les spectacles montés ; parce qu'il inscrit le renouvellement de ce contrat tacite avec lui-même ainsi qu'une revendication de liberté et d'autonomie et enfin la nécessité de faire accepter l'incompatibilité de son travail avec les propositions structurelles institutionnelles. Une démarche de mise à plat qui révèle une étape vers la maturité. Inscrits officiellement, les besoins de cohérence et de reconnaissance prennent la place laissée après la vague tumultueuse.

Un espace de liberté, une respiration, un horizon qui s'élargit comme un apaisement salutaire se lisent entre les lignes. Une ouverture aux possibles dans l'espace géographique tout autant que dans la forme des créations. Ainsi, le *Centre Bilatéral* se veut sans bornes :

« N'ayant la contrainte d'un seul lieu, nous pouvons les utiliser tous ! nous nous proposons de le faire aujourd'hui à une plus grande échelle.

C'est pourquoi nous avons conçu l'idée d'un Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique, susceptible d'être opérationnel dans le monde entier. »

Un élargissement qui se caractérise aussi par l'introduction officielle du cinéma dans les créations. Le *Centre Bilatéral*, un espace mixte de création.

Le cinéma était déjà présent dans le parcours d'Engel puisque la pièce *Kafka. Théâtre complet* s'est vue doublée du film *Hôtel moderne*,²⁸⁴ tourné avec les mêmes acteurs, sur la base du spectacle, mais original par le montage, les ajouts ou les suppressions de scènes et de lieux. Une œuvre cinématographique qui revendique son autonomie par rapport au spectacle dont il n'est pas la captation. Il en fut de même pour *Venise sauvée* (le film), dont le tournage en décor naturel à Venise et à Brie sur Marne témoigne.

D'autres aventures cinématographiques avaient été réalisées en parallèle aux répétitions de certains spectacles. Ainsi, l'équipe était partie travailler à Djerba pour préparer *Un week-end à Yaïck* en 1977 et elle renouvela l'expérience pour préparer *Penthésilée* au mont Ida, en Crète.

Avec le *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique*, il s'agit de rendre ces expériences systématiques. Comme en témoigne le texte du projet :

²⁸⁴ Voir 1^{ère} partie « Kafka Théâtre complet » p. 97

« Il est important de souligner que la nature même des spectacles que nous nous proposons de réaliser appelle un développement cinématographique. [...]

S'il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, il ne s'agit pas non plus de n'importe quel cinéma.

Le film, quoique construit sur la base du spectacle, ne saurait être simplement le spectacle filmé. [...]

En puisant dans la matière même du théâtre (le langage), le film, sans renoncer à une maîtrise de l'image, est fondé sur la prééminence de la parole »

En un mot, ils proposent « un cinéma fondé sur l'autonomie de la parole pour développer une relation dialectique du texte avec l'espace. »

Une liberté de création qui, si elle ne trouve pas la dimension « à grande échelle » de collaboration avec les pays étrangers, n'en imprime pas moins les nouvelles créations.

C'est ce dont témoignent principalement les créations majeures de ce cycle : *Le Réformateur*, *Les Légendes de la forêt viennoise* et *La Force de l'habitude*. Des créations que l'esprit du *Centre Bilatéral* habite, leur conférant une forme de légèreté et d'humour nouveau chez André Engel.

Le Réformateur du monde 1991

Réalisme et ironie

Sur une proposition de Serge Merlin, lorsque André Engel s'accorde à monter *Le réformateur* de Thomas Bernhard en 1991, il engage un travail avec un texte qui résiste aux adaptations ou réécritures. Non seulement cela ne semble pas être un obstacle pour lui, mais cela va même constituer un nouvel enjeu dramaturgique que révèle la mise en scène. Un texte davantage écrit pour l'acteur (Minetti à l'origine et Serge Merlin pour Engel) que pour les metteurs en scène. André Engel va en faire du théâtre.

Dans un décor, un vrai décor, sur un plateau de théâtre, le Réformateur trône dans son fauteuil Voltaire sur une petite estrade et refait le monde dans un face à face fascinant avec le public. Une situation des plus élémentairement théâtrales, celle d'un homme qui attend. En face, un public qui le regarde. Un homme qui attend la remise d'une distinction : le titre de Docteur Honoris Causa pour son traité sur « la nécessaire destruction du monde ». Belle ironie qu'Engel met en scène avec délice.



« *Le Réformateur* » : remise du diplôme

Cloué dans son fauteuil par la maladie, enroulé dans un drap blanc à la façon de Voltaire vu par Houdon, ce grand malade tyrannise sa femme (Michèle Féruse, sa compagne à la ville comme en scène), docile à ses caprices, trottant et accourant à ses moindres appels, compagne résignée et quasi réduite au silence, dont la seule réponse sera une défenestration magistrale dans un final apocalyptique ajouté par André Engel.

Un grand malade dont le cerveau ressemble aux angles, aux dénivelés et aux perspectives improbables du décor mansardé de Nicky Rieti. Entre lui et le public, un espace vacant, le vide existentiel que la démence tyrannique et la philosophie tentent vainement de remplir.



Le Réformateur (Serge Merlin)

Ce « malade » a du ressort pourtant, il vitupère, sursaute, interpelle, appelle, il vit, enfin. Un corps dont sortent pèle mêle des paroles qui comblent l'attente des officiels, l'attente de la reconnaissance par la faculté. Une vie pour un titre. Une vie pour un espoir de progrès anéantis dans l'immobilisme. Nouvelle illusion de l'esprit, fruit des Lumières, de ce siècle qui a rationalisé en pensée philosophique l'ordre du monde qui nous gouverne. Une façon de dire que la philosophie du progrès était morte dès sa naissance.

Lorsqu'André Engel reprendra *Le Réformateur* – toujours avec Serge Merlin et Michèle Féruse – en 2000, il écrira avec humour dans le programme, pour fêter ce passage au XXIème siècle : « Imaginez que ce qui a été imaginé par Bernhard comme fin de la pensée en cette fin de siècle, soit aussi valable comme début de la philosophie des Lumières. Voilà pour la dramaturgie ».²⁸⁵

Mais encore : « Imaginez une radiographie de la conjugalité qui batte en brèche toute idée de bonheur et de progrès déjà devenus slogans publicitaires. Voilà pour la vie quotidienne ».²⁸⁶

²⁸⁵ ENGEL André, programme du spectacle, CDNS, voir annexe p. 690

²⁸⁶ Idem



Scène de ménage

Un spectacle plein d'une vitalité ironique bien nouvelle chez André Engel. Loin des méandres douloureux de l'amour, loin de la souffrance exposée, la vraie, celle que l'on cache. Celle que l'on montre, que l'on met en scène dans sa vie est celle de l'hypocondriaque. Malade de l'esprit plus que du corps, maladie de celui qui pense le monde loin du monde.

Un appel avec humour à entrer dans la vie, celle de l'action et des plaisirs. André Engel, en se saisissant de ce texte offre un rôle, un vrai, pour un grand acteur. Un texte dont *La Truite* de Schubert qui meuble les intermèdes suit les mouvements d'humeurs de ce grand atrabilaire. Une musique et un acteur qui se retrouveront dans *La Force de l'habitude* de ce même Thomas Bernhard.

Le poisson rouge, à ses côtés, interlocuteur privilégié du Réformateur tourne en rond, muet et résigné, ne percevant le monde qu'à travers le prisme déformant de son bocal. Pour un peu, Engel aurait eu l'idée de mettre les spectateurs dans le bocal...



***La Force de l'habitude* 1997**

Pour *La force de l'habitude* en 1997, les spectateurs sont inclus et enclos dans un terrain vague cerné d'une palissade métallique de chantier laissé à l'abandon. En entrant dans la salle ils sont surpris par le dispositif qui les met de plein pied avec l'espace de jeu et par la quantité de gravier qui s'y trouve déversée. Aux pieds des gradins, un chapiteau minable sur terre battue, un quatuor à corde assis sur des chaises pliantes de fortune, et un directeur de cirque autoritaire, insatisfait et irascible. Encerclés par la palissade qui délimite le terrain en friche malpropre à la vue des citadins policés, les spectateurs sont invités à passer de l'autre côté, là où le spectacle se crée, un dispositif *forçant* le spectateur à changer ses *habitudes*, à s'interroger toujours sur sa place.

En écho au *Réformateur*, ce spectacle offre un autre regard ironique. Il s'agit cette fois-ci des tribulations d'un directeur de troupe (fantôme ?). Un ressassement cruel et tendre, un cercle vicieux, une « force de l'habitude » qui sclérose toute création. C'est à nouveau Serge Merlin qui incarne le tyran domestique ironiquement sympathique à force de méchanceté. Une sublimation de l'artiste raté qui répète inlassablement ses angoisses et ses haines, à l'unisson de la « Truite » de Schubert répétée à l'infini mais jamais achevée. André Engel semble trouver dans l'humour de ces textes une dérive à son narcissisme que le passage à la scène désamorce par une distance exorcisante.



« *La Force de l'habitude* » :le Dompteur (Rémi Carpentier)

Les personnages de Thomas Bernhard répondent à l'excès d'angoisse par l'excès de parole. Une forme d'impossibilité de communiquer réellement les pousse au monologue et à la tyrannie. André Engel sait où se situe le point de rencontre avec ces personnages

excessifs. En s'emparant de ces figures, il donne à l'écriture de Thomas Bernhard toute la dimension qui lui est nécessaire pour dépasser la caricature et atteindre l'humanité qui est en elle. Les variations qui dominent la partition des pièces de Bernhard sont un point sensible et touchant qui désamorce la crise. Ces personnages souffrent autant qu'ils font souffrir et ils cherchent l'apaisement dans leur musique intérieure. « Je suis quelque'un justement qui a le sens de la musique. Et écrire de la prose a toujours à voir avec la musicalité. L'un respire par le ventre – les chanteurs ne respirent que par le ventre, parce qu'autrement ils ne pourraient pas chanter – et l'autre doit précisément transférer la respiration du ventre au cerveau. C'est le même phénomène » écrit Thomas Bernhard, un lien viscéral qui dépasse la raison et relève de l'instinct de survie. La répétition, le rythme de la respiration, ritournelles qui hantent l'univers clos de ces personnages qui souffrent de ne pouvoir en sortir et le font payer à tout ce qui respire autour d'eux qui se tiennent pourtant muets comme les carpes de l'aquarium qu'André Engel et Nicky Rieti ont placées à côté de la caravane dans *La force de l'habitude* ou comme les poissons rouges du *Réformateur*. Seule la musique semble pouvoir apaiser un moment les états de crise permanente qu'ils traversent. Une petite musique intérieure aux variations infimes mais signes d'un déplacement imperceptible, comme un léger mouvement d'humeur.

Une petite musique qui entraîne Engel et les spectateurs dans une autre valse, celle non moins ironique des *Légendes de la forêt viennoise*.

Les Légendes de la forêt viennoise 1992

La force du langage

Avec les *Légendes de la forêt viennoise*, créées à Bobigny dans le cadre du Festival d'Automne en 1992, André Engel et son équipe vont aller plus loin dans la synthèse entre le réalisme et l'ironie. Engel trouve une voie artistique qui s'exprime dans une esthétique lumineuse qui caractérise alors ses spectacles. Celui qui travaille « hors de toute structure » et non plus « hors les murs », aborde un théâtre qui s'appuie sur des auteurs essentiellement de langue allemande du début du vingtième siècle, parce que ce sont ceux qui révèlent le mieux la nature humaine selon André Engel et Dominique Muller.

La langue, voilà ce qui provoque un engouement nouveau pour les textes qu'André Engel monte dans le cadre de cette période du *Centre Bilatéral de Création* : « Chez Horváth, les personnages sont trahis par leur langue. Et dans leur langue, non par ce qu'ils disent, décrivent ou éprouvent, mais par l'expression qu'ils en donnent, un jargon d'inauthenticités qui, en retour, vient déformer leurs images du monde et d'eux-mêmes, laissant leurs pulsions sadiques et violentes à nu »²⁸⁷ écrivent André Engel et Dominique Muller dans le programme. Tout le fond dramaturgique tient dans ce propos qui rejoint les préoccupations philosophiques et existentielles d'André Engel. Interroger le rapport au monde en dénonçant le mensonge et en recherchant de la vérité par et dans le théâtre.

Non pas que de « grands textes » dramatiques n'aient pas intéressé André Engel jusque là, mais plutôt parce que leur puissance de langage ne lui apparaissait pas de prime abord comme pouvant révéler le rapport qu'il entretient au monde et qu'il exprime dans ses spectacles. Texte inhérent à un certain spectacle, le texte, tout comme les autres composantes de la mise en scène, constitue la partie d'un tout solidaire d'une dialectique savamment orchestrée. Le concept et le principe de représentation étant bannis car porteurs des symptômes de la maladie de la « société du spectacle ». Dans ce cycle où le statut des textes change, la question de la représentation semble revêtir moins d'enjeux polémiques et davantage se rapprocher de sa signification poétique. Le

²⁸⁷ ENGEL André et MULLER Dominique, programme des *Légendes de la forêt viennoise*, MC 93 Bobigny, 1992

théâtre peut être considéré sereinement, non plus comme le miroir subjectif des conflits personnels et des luttes politiques, mais comme le lieu où les désirs peuvent s'exprimer. Un lieu où la représentation du monde peut se déployer, où la conscience du monde peut chercher à se dire. Un espace où le langage trouve sa légitimité, où l'écriture se met en scène. Un théâtre qui sert la clarté des textes.

Une évolution dont la conscience s'inscrivait même dans le texte du projet du *Centre Bilatéral de Création* qui mettait la parole au centre des créations et qui lui donnait au cinéma la même valeur :

« En puisant dans la matière même du théâtre (le langage), le film, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence de la parole.

*L'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et d'une qualité inhabituelles au cinéma, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins représenté par les gestes des personnages filmés que par leurs récitatifs ».*²⁸⁸

C'est ce que Thomas Bernhard et Ödön von Horváth mettent dans leur théâtre et qui séduit André Engel. Si l'envie de monter les *Légendes de la forêt viennoise* date des années strasbourgeoises et du temps où Klaus Michaël Grüber montait la pièce en Allemagne, André Engel a attendu d'avoir les bonnes conditions pour réaliser ce projet :

*« Bobigny s'est proposé, et en réfléchissant au texte et à ce que nous raconte Horváth, j'ai pensé qu'un théâtre, une salle de théâtre conviendrait. Il y a quinze ans, je n'aurais certes pas monté la pièce ainsi. Mais ce n'est pas que j'aie changé, c'est aussi le temps qui appelle cela. Il y a quinze ans, comme metteur en scène, j'aurais sans doute rajouté du chaos au chaos. Mais aujourd'hui, et par rapport à cette période dont parle Horváth, 1931, l'Autriche, et ce regard aigu et critique qu'il porte sur cet univers de petits commerçants en perdition, le rapport n'a pas besoin d'être d'identification, mais d'analogie ».*²⁸⁹

André Engel, en 1992, aborde ce texte d'Horváth par la langue et ce qu'elle révèle des personnages.

Spectacle de la bêtise

Ce que Horváth donne à voir c'est comment la bêtise humaine conduit aux pires catastrophes. Une évocation plus qu'une dénonciation. Rien de didactique dans ce théâtre là qui ne fait que suggérer. C'est ce à quoi s'emploie également Engel dans cette

²⁸⁸ Texte du projet de *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique*, annexe p.713

²⁸⁹ ENGEL André, *La Quotidien de Paris*, propos recueillis par Armelle Heliot, 4 octobre 1992

mise en scène qui telle la valse viennoise, étourdit si l'on n'y prend garde. Carton et décor d'opérette pour cette légende cruelle et tellement humaine.



« Légendes de la forêt viennoise » : photo du décor

Un décor qui fonctionne comme celui d'un plateau de cinéma. Tout y est factice, et le spectateur le sait bien, lui qui se laisse mener d'un décor à l'autre grâce à un ingénieux système de gradins mobiles sur vérins hydrauliques, au son de la valse du même nom que la pièce. Même les lampions se joignent à la fête à laquelle le spectateur est convié.



Les trois gradins en mouvement

Ce sont les gradins qui bougent, faute de pouvoir faire bouger le spectateur qui, se laissant bercer, prenant la surface des choses pour la vérité, perd la notion de leur consistance.

A Vienne en 1931, dans une petite rue commerçante entre une boucherie-charcuterie, une buraliste et un marchand de jouets, la vie est paisible. Mais le conte vire au noir, insensiblement. Car sous l'apparente bonhomie de ces braves gens, « se cachent des abîmes de méchanceté et de cruauté » écrit encore Engel dans ses notes de travail. Seul le langage par ses failles et ses écarts laisse percevoir quelque chose de cette manipulation sourde qui s'opère sous les yeux du spectateur. Un langage populaire mâtiné de velléités culturelles et savantes pour mieux cacher la bêtise et la méchanceté des petits bourgeois. Un langage qu'Horváth a disséqué et sciemment employé à dénoncer la fausse bonne conscience des gens qui font le lit du fascisme. Un langage dont Engel s'empare dans une mise en scène subtile, lui qui se donne pour conduite de faire « la synthèse du réalisme et de l'ironie, sans parodie, caricature ou satire »,²⁹⁰ conformément aux indications d'Horváth.

Une mise en scène saluée unanimement pour sa finesse et son intelligence, sa distribution de comédiens parfaitement dirigés. Une mise en scène également remarquable pour l'esthétique subtile du décor qui sert le propos. Un décor pour lequel Nicky Rieti a fait appel à ses références en matière de peinture. « Tous ensemble, Seurat, Léger, Grosz ou Otto Dix », impressionnistes et expressionnistes ont été convoqués, d'après Fabienne Pascaud, réalisant la synthèse souhaitée entre réalisme et ironie. Un décor vrai : « C'est joli comme un bois peint, c'est cruel comme la vie même ». ²⁹¹ Si le langage et le texte donnent l'orientation dramaturgique de la mise en scène, ils n'en occultent pas pour autant la faculté à traduire cela en images sensibles. L'importance accordée à ce qui est montré reste une donnée majeure des mises en scènes d'Engel et du travail scénographique de Nicky. Le décor à facture excessivement léchée tendant vers le naïf révèle combien cette « Rue Paisible » n'est qu'une façade bien pensante, un barrage à toute tentative d'expression individuelle. Un jeu des apparences trompeuses dont la réalité se manifeste avec brutalité dans l'autre versant du décor à la campagne de la Waschau où les réalisations sordides sont possibles, comme le meurtre de l'enfant illégitime. Dans la rue, sur le devant de la scène, l'expression du désir de sa disparition ne pouvait se faire qu'à demi-mot. Les deux aspects de la même réalité fonctionnant comme un champ et un contre-champ.

²⁹⁰ ENGEL André, notes personnelles.

²⁹¹ *Le Quotidien de Paris*, du 4 octobre 1992, légende de photo



Photo du décor

Des trois espaces de décor aux trois gradins mobiles, ce théâtre exprime clairement un désir de cinéma. Car non seulement c'est l'enjeu du projet de *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique* qui prévoit que « la nature même des spectacles que nous nous proposons de réaliser appellent un développement cinématographique »²⁹² mais encore les *Légendes de la forêt viennoise* seront filmées et diffusées sur ARTE.²⁹³ Un prolongement qui en garantit le succès. C'est un spectacle qui permet à André Engel de retrouver une confiance perdue. Un travail de groupe pour ne pas dire de troupe, dans la joie de la création retrouvée.

²⁹² Texte du projet de *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique* voir annexe p. 713

²⁹³ Voir 2^{ème} partie « Légendes de la forêt viennoise » p. 523

Le Baladin du monde occidental 1995

Un autre spectacle de théâtre verra le jour durant cette période, *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge, en 1995 au Théâtre de l'Odéon. Un spectacle qui avait ses qualités, mais qui s'efface dans le souvenir derrière les *Légendes de la forêt viennoise*. *Le Baladin*, un spectacle qui fait peu parler de lui dans la presse, si ce n'est pour saluer l'arrivée de nouveaux comédiens parmi les habitués d'Engel (Nada Stancar ou Jean-Pierre Lorit), ou encore évoquer le décor de Nicky Rieti et les éclairages d'André Diot qui ensemble ont créé sur le plateau de l'Odéon un terrain rocailleux évoquant les campagnes désertiques et sauvages de l'Irlande. Un décor d'opéra plus que de théâtre qui se mettait en mouvement au début du spectacle par un effet étonnant : un geyser de bière sourdait du sol, une source intarissable auprès de laquelle les paysans irlandais noyaient leur ennui en y remplissant leur chope à volonté !



« *Le baladin du monde occidental* » : photo du décor

La presse ²⁹⁴ salue la traduction de Françoise Morvan mais on parle peu du spectacle. On s'attarde davantage sur la situation économique et le statut d'Engel dans le paysage des compagnies professionnelles. On évoque ses détours par l'opéra. On s'interroge.

²⁹⁴ *Le Monde*, 14 mars 1995 ; *Libération*, 17 mars 1995

Six ans plus tard...

Six ans après la création du *Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique*, les subventions ne permettent toujours pas au groupe de travailler en misant sur l'avenir. Certes Engel garde ses positions :

« Je suis un imprécateur alors qu'on a besoin de laudateurs. Ça ne me déplaît pas d'être dans la marge. Mais je revendique des moyens pour travailler. [...]

Jeune situationniste, je disais que la culture devrait être gratuite parce que c'est la marchandise qui fait vendre toutes les autres. Je le pense toujours.

*Trop de créateurs se sentent obligés de faire de l'argent et plus personne ne veut de vraies aventures. On se contente d'alimenter l'appareil conformément aux ordres du ministère ».*²⁹⁵

Mais il a montré un visage plus avenant et estime ne pas moins mériter que d'autres pour qui on a trouvé des solutions fiables et adaptables, comme pour Mnouchkine et Brook : « Je crois que je mérite autre chose qu'un vague statut de jeune compagnie. Plus que d'argent, j'ai besoin de confiance ». ²⁹⁶

Pour 1990, plus généreux que ses prédécesseurs à la direction du théâtre, Bernard Faivre d'Arcier avait accepté de débloquer une subvention non reconductible de 1,2 million de francs. « Bien sûr, reconnaissait André Engel, c'est mieux que rien. Mais ça s'apparente à une aide au projet, ponctuelle, alors que je demande des moyens pour travailler dans la durée ». ²⁹⁷ Car chaque projet demandait la recherche de co-producteurs et rien n'était jamais sûr. Même si chacune des créations fut accompagnée de manière très engagée par une structure grâce au soutien d'un réseau bienveillant, ²⁹⁸ la continuité du travail sans assise financière fiable n'était pas aisée. Mais surtout, les enjeux se situaient au niveau de la reconnaissance. Pourquoi n'avait-il pas lui, les moyens de créer tandis que d'autres, de valeur égale, bénéficiaient de véritables appuis et de la reconnaissance qui allaient de pair ? Une question qui relevait d'enjeux dépassant la question financière. (Cela dit, la nécessité d'assurer des revenus fixes à l'équipe qui pointait au chômage était une vraie question). Assiégeant le Ministère qui restait sourd aux demandes, eu égard aux accrochages antérieurs d'André Engel avec ses représentants, notamment lors

²⁹⁵ Propos recueillis par Didier Méreuze. Revue de presse

²⁹⁶ *Libération*, propos recueillis par René Solis. Revue de presse

²⁹⁷ Revue de presse

²⁹⁸ Un réseau d'amis et d'appuis exista réellement qui permit aux projets de se réaliser. André Engel bénéficiait du soutien de René Gonzales (TGP), Ariel Goldenberg (MC93), Michel Bataillon et Roger Planchon (TNP Villeurbanne), Jean-Pierre Vincent. Un environnement bienveillant et aidant.

du *Festival de Nancy* , la situation mettra six ans à se débloquer. Enfin, après des négociations entre l'administrateur et une représentante du Ministère, une solution fut proposée. C'est ainsi qu'André Engel fut proposé et nommé à la direction du *Centre Dramatique National de Savoie* en 1996.

Détour par l'opéra

Parallèlement aux mises en scène de théâtre, André Engel mène, depuis 1988, une carrière de metteur en scène d'opéra. Les circonstances qui l'amènèrent à l'opéra furent liées au contexte du monde de l'opéra aussi bien que du sien propre. André Engel venait de créer en 1985 *Le Misanthrope* à Bobigny, ainsi que *Venise Sauvée* en 1986, des réalisations dont les scénographies de Nicky Rieti ne laissèrent pas indifférents les producteurs d'opéras. A cette époque, on cherche des metteurs en scène capables de renouveler le genre, à l'image de Patrice Chéreau qui avait dès le début de sa carrière travaillé dans l'opéra, ou encore Luc Bondy et Robert Wilson... A ce moment-là, l'opéra Welsh de Cardiff se montre innovant et propose à des metteurs en scène de théâtre de travailler dans des conditions intéressantes. André Engel de son côté se trouve dans une situation peu favorable, *Venise Sauvée* s'étant soldé par un échec relatif dans la rencontre avec le public.

Au cours de l'année 1987-1988, lorsque Peter Stein recommanda André Engel à Brian Mac Masters directeur de la Welsh National Opéra de Cardiff qui cherchait des metteurs en scène, ce fut une proposition fortuite : « L'année qui avait précédé était en effet assez désertique, curieusement, ça a redémarré en même temps puisqu'on a fait *Le livre de Job* et *La Nuit des chasseurs* à la Colline. Tout ça, c'était à peu près la même année ». À ce moment-là, André Engel montait une structure administrative et artistique avec ses compagnons de travail : Dominique Muller et Nicky Rieti : *Le Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique*, adapté à la pluralité des projets et productions artistiques qui étaient en cours. « Nos projets ont toujours eu un caractère multiforme. Il s'agit de projets extrêmement divers qui ne nécessitent pas toujours le même type de producteur ». Ainsi, l'opéra ayant ses propres circuits de productions, il fallait s'adapter administrativement afin de conserver le plus possible d'autonomie artistique. Par ailleurs la première proposition émanant d'un pays étranger, le texte prévoyait une ouverture mondiale : « C'est pourquoi nous avons conçu l'idée d'un Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique, susceptible d'être opérationnel dans le monde entier ». Pourtant, comme son nom l'indique, l'opéra ne figure pas nommément, ni dans l'intitulé du projet, ni dans son descriptif. Au départ, la

proposition de faire des mises en scène d'opéra fut, bien que prise au sérieux, considérée comme marginale.

De fait, connaissant les exigences d'André Engel, on peut se demander comment il lui a été possible de travailler dans les conditions *quasi* incontournables imposées par la lourdeur de l'opéra. Autrement dit, qu'est-ce qui l'a séduit dans cet art au point de le faire renoncer d'emblée et *a priori* à des formes en accord avec sa conception de l'esthétique de la représentation ? La réponse se trouve au départ dans les conditions de travail exceptionnelles du Welsh National Opéra de Cardiff, conditions qui furent déterminantes tout comme l'œuvre proposée.

Tout repose d'abord sur Brian Mac Master, directeur de production, qui travaille de façon non conventionnelle ou classique pour l'opéra. La première originalité de cette institution résidait dans la présence d'une troupe et d'un groupe de musiciens et de chanteurs sur place, ainsi que dans des locaux mis à la disposition de la création, le théâtre étant à la fois lieu de répétition et de représentation. Pratiques absolument pas conventionnelles pour l'opéra qui fonctionne davantage sur la constitution d'une équipe artistique à partir d'un projet ponctuel monté par une institution. Au contraire, il y avait là des similitudes avec la vie de troupe favorisée en outre par une vie semi communautaire : « Tout ce monde-là prenait ses repas sur place à une cantine », se souvient Jean-Pierre Cazes qui venait de prendre la responsabilité administrative du Centre Bilatéral. Au-delà du folklore que cela représente à première vue, il s'agit de conditions de travail réellement positives conformes aux besoins d'André Engel et à ses habitudes de travail, c'est-à-dire une équipe disponible tant artistique que technique ainsi qu'un temps de répétition sur le plateau de deux mois. Cela était possible à Cardiff du fait de la présence de la troupe sur place. « Dans d'autres cas, cela revient en général trop cher. À moins de trouver des astuces de coproduction et de planifier les répétitions pendant l'été afin de ne pas empiéter sur la saison ».

Par ailleurs, l'opéra de Cardiff entretenait des relations particulières avec le public de la région, un public fidèle qui soutenait la démarche originale de l'opéra.

Enfin le dynamisme de la direction rejaillissait sur la production qui organisait systématiquement des tournées importantes conférant une espérance de vie aux opéras bien plus longue que la moyenne.

La proposition de travailler sur le *Salomé* de Richard Strauss a également été un élément important pour André Engel. « Le fait que *Salomé* soit une pièce courte, que ça

de Wagner, j'aurai probablement été plus perdu. Là, j'ai beaucoup profité du fait que l'œuvre soit ramassée », ²⁹⁹ explique-t-il, se souvenant de la nouveauté que ce fut pour lui. Il pouvait faire ses classes sur un objet passionnant mais pas trop imposant, loin des querelles et rivalités des grandes scènes lyriques bien connues du public spécialisé.

En commençant sa carrière de metteur en scène d'opéra par *Salomé* de Richard Strauss dont le livret est une pièce d'Oscar Wilde à peine retouchée, André Engel ne s'éloignait pas trop du monde du théâtre. En outre, les conditions de production lui permettant un cheminement analogue à celui du théâtre se trouvaient présentes. Ainsi, le travail dramaturgique en équipe de création sur une œuvre qui résiste est un défi qu'André Engel retrouve dans cette proposition. Travailler pour l'opéra n'était pas une démarche qui allait de soi et elle nécessita un apprivoisement mutuel.

²⁹⁹ ENGEL André, entretien

Premiers pas à l'opéra

Salomé 1988

André Engel et son équipe artistique eurent la chance de pouvoir employer la même méthode de travail qu'avec le théâtre. L'entrée dans l'œuvre se fit par une immersion et un travail dramaturgique à partir du livret et d'une écoute attentive bien qu'intuitive de la musique. L'histoire fascinante et dérangeante avait de quoi plaire à cette équipe habituée aux enjeux littéraires et scéniques.

Historiquement, si la *Salomé* de Richard Strauss a eu un tel retentissement, ce n'est pas tant que Strauss ait souhaité la provocation en ce qui concerne la bienséance, car ses choix sont avant tout artistiques, loin de toute polémique. Musicalement, Richard Strauss fait des choix en fonction des œuvres qu'il crée :

« J'ai toujours essayé de trouver le style le plus adapté à la nature intimiste de l'ouvrage. Chaque œuvre doit être écrite dans un style différent, dit-il, dans ces deux opéras, (*Elektra* et *Salomé*) qui occupent une place isolée dans ma production, je suis allé jusqu'aux limites extrêmes de l'harmonie, de la polyphonie psychique et de la capacité réceptive des oreilles modernes ».³⁰⁰ Une démarche sincère qui nécessite une plongée dans l'œuvre pour y puiser la cohérence. Une cohérence qui correspond à ce que recherche également André Engel dans ses mises en scène qu'il conçoit sur les bases d'une nécessité dialectique et non une association de composantes.

En ce qui concerne la *Salomé* de Strauss, on comprend que la nouveauté et la provocation venaient autant de l'écriture musicale que du choix du livret. Ce qui ne traduit pas pour autant la volonté de créer un langage ou un système nouveau, les choix de Richard Strauss répondant à des besoins d'expression toujours liés à une signification particulière. Ainsi, « l'audace surgit sous la plume de Strauss lorsqu'il cherche à dépeindre la folie, le désespoir, le bizarre ou le grotesque ».³⁰¹ En ce qui concerne *Salomé*, explique-t-il, « c'est le désir de caractériser les personnages avec une précision extrême qui me conduisit à la bitonalité ; il me semblait en effet qu'une

³⁰⁰ STRAUSS Richard, *Anecdotes et souvenirs de Richard Strauss*, éd. Du Cervin, Lausanne, 1951

³⁰¹ BANOUN Bernard, *L'opéra selon Richard Strauss, un théâtre et son temps*, Librairie Arthème Fayard, 2000

caractérisation uniquement rythmique comme celle à laquelle a recours Mozart avec tant de génie ne rendait pas assez fortement les contrastes entre Hérode et les Nazaréens ». ³⁰²

Richard Strauss se présente plutôt comme un compositeur concentré sur son œuvre que comme récepteur des idées de son temps. Ce qu'analyse Nicole Casanova dans un article de *l'Avant-Scène Opéra* : Richard Strauss aurait vécu et créé « à côté » de son époque, c'est-à-dire sans ressentir l'influence des turbulences de son temps : « pas de théorie, pas de Freud ni de Marx, pas d'arrière-plan socialiste, pas d'expressionnisme ni même de symbolisme », et de conclure : « l'époque ne l'a ni porté, ni gêné ».

Pourtant, en 1890, les courants naturaliste, néoromantique, wagnéro-schopenhaurien et symboliste se côtoient et, en 1910, c'est l'expressionnisme qui domine. Or c'est entre ces courants que Strauss va composer *Salomé* en 1905. Et ni les courants artistiques, ni les thèmes littéraires de ces époques ne vont l'influencer directement.

Les contraintes du genre

Pour André Engel, l'œuvre est suffisamment forte pour l'engager dans cette nouvelle direction qu'est la mise en scène d'opéra. Cependant, l'opéra recouvre des contraintes qu'il ne pourra pas contourner. Or, même si *Salomé* semble une œuvre opératique atypique, elle n'en est pas moins un opéra. Bernard Banoun dans un ouvrage assez récent sur les opéras de Richard Strauss ³⁰³ fait un état des lieux des contraintes du genre et reconnaît qu'elles se trouvent particulièrement réunies dans *Salomé*.

D'après ses observations, « à l'instar du drame classique et à l'opposé du récit littéraire ou cinématographique, l'intrigue d'un opéra progresse dans un ordre chronologique. Le livret traditionnel ignore des procédés jouant sur les structures temporelles que permet le récit narratif ou cinématographique : l'analepse (retour en arrière), qu'elle soit référence ou rappel d'un événement antérieur, la prolepse (anticipation), d'autres encore comme « la mise en abyme » qui signifierait un dédoublement de l'histoire et l'hypertrophie d'un récit secondaire bousculant le cours de l'intrigue ». Liste à laquelle on pourrait ajouter les ellipses.

³⁰² STRAUSS Richard *Anecdotes et souvenirs de Richard Strauss*, édition Du Cervin, Lausanne, 1951

³⁰³ BANOUN Bernard, *L'opéra selon Richard Strauss, un théâtre et son temps*, Librairie Arthème Fayard, 2000. p. 151

Egalement : « toute allusion à des événements passés ou à venir, de même que toute mention d'un lieu extérieur, risquent de ne pas être perçus portant ainsi préjudice à la compréhension de l'intrigue ».

Enfin, toujours selon les observations de Bernard Benoun, « le livret doit restreindre le hors scène ». Un texte de facture classique par souci de compréhension qui semble laisser peu de place au metteur en scène.

Pour André Engel, qui aime travailler sur une matière non conventionnelle, à partir de textes dramatiques qui laissent une possibilité d'intervention sur le matériau même, la proposition est, on le comprend, à contre-courant de ses aspirations. Mais, face à cette avalanche de contraintes et de limites, la réaction d'André Engel est pleine de philosophie. Pour lui, « à l'opéra, les contraintes font partie de la règle du jeu ». Il semble bien que le terme de jeu ne soit pas à prendre à la légère mais dans l'idée à la fois d'un défi et pourquoi pas d'une « dérive ».³⁰⁴ Pour André Engel qui regrettait au théâtre l'absence d'aventure, l'opéra est peut-être ce qui lui a permis de nouvelles explorations et expérimentations.

Fascination

André Engel fasciné et certainement fier de la tâche qu'on lui confie, semble prêt à travailler dans le respect des conventions et de l'œuvre. Même si l'aventure effraie un peu elle est tout autant fascinante que l'œuvre et le personnage en titre. Comme bien d'autres, André Engel se plait au jeu de séduction, et l'étrange puissance de cette jeune femme le ramène aux thèmes qui lui sont chers.³⁰⁵ Figure fascinante, Salomé, personnage éponyme, apparaît tantôt sous les traits d'une femme nue et lascive, incarnant la luxure, et ce, dès le Moyen-Âge ; tantôt, sous l'aspect d'une jeune fille

³⁰⁴ En référence à la dérive situationniste comme aventure

³⁰⁵ Issu de la mythologie biblique (on en trouve le récit dans les évangiles de Mathieu : 14,3-11, et de Marc : 6, 17-29 qui ne consacrent qu'une part minimale au personnage de Salomé dont on ne donne pas le nom, s'attardant davantage sur les faits et circonstances de la mort de Jean-Baptiste), *Salomé* est un mythe qui a fasciné plus d'un artiste. Et selon les époques et les modes de représentation, la figure de Salomé a subi des modifications d'interprétation (voir l'analyse proposée par Charles Roubaud dans l'édition Actes Sud, Opéra Marseille, analyse qui passe en revue les différentes formes que le personnage a prises à travers les époques et les œuvres). Il serait difficile de donner une liste exhaustive de toutes les œuvres littéraires, musicales et picturales qui se sont inspirées du mythe ou qui en ont donné leur lecture, mais on peut tout de même citer pour la période qui nous intéresse, c'est-à-dire le dernier quart du XIX^{ème} siècle : *l'Hérodiade* de Mallarmé en 1869, les tableaux de Gustave Moreau en 1876 : *Salomé dansant devant Hérode* et *l'Apparition* ; *l'Hérodiade* de Flaubert en 1874 ; bien entendu, en 1881, la *Salomé* de Oscar Wilde, ainsi que celle d'Apollinaire dans *Alcool*, en 1905 et celle de Jean Cocteau en 1908. Quant au domaine musical, Massenet donnera une *Hérodiade* en 1881 et Wagner mentionnera Hérodiade dans son *Parsifal* en 1882.

songeuse innocemment penchée sur la tête de Jean-Baptiste, la violence et l'érotisme du thème disparaissant dans cette représentation éthérée. C'est avec la Renaissance que s'opère la mutation. En effet, les Flamands, les Italiens et les Allemands ne s'attardent pas à la danse de Salomé et à son érotisme latent, mais la présentent plutôt comme un symbole de la beauté.

Pour la fin du XIX^{ème} siècle qui voit éclore les mouvements décadents ou symbolistes, la figure de Salomé incarne les préoccupations souvent contradictoires des partisans de ces mouvements. Idéalistes assoiffés de beauté et de nouveauté qui ne souffrent pas la crudité du réalisme et du naturalisme, décadents et symbolistes reconnaissent en elle un idéal. S'insurgeant contre l'utilitarisme et la vulgarité de leur époque, fuyant les motivations patriotiques, religieuses ou morales et se réfugiant dans des univers oniriques, fictifs et raffinés, ils seront fascinés par les différents traits du personnage de Salomé, que ce soit par goût d'un mysticisme de chasteté, soit au contraire par recherche de déviations sexuelles à l'image de la cruauté sadique d'Hérodiade ou de Salomé. En effet, nombreux sont ceux qui, attirés par des sensations érotiques nouvelles, affecteront le mépris de la femme dans sa banalité, mais honoreront la figure de la femme supérieure, envoûtante et destructrice, incarnation de la beauté maudite.

Oscar Wilde dans ce contexte n'allait pas à contre-courant des goûts d'une *intelligentsia* artistique lettrée. Et l'on comprend, dès lors que le drame en un acte, *Salomé*, écrit en français en 1891-1892 à l'intention de Sarah Bernhardt, ait remporté un éclatant triomphe lors de la première, en février 1896. En revanche, la censure interdit la pièce en Grande-Bretagne pour des motifs religieux. Enfin, Richard Strauss transforme le sujet en opéra, en suivant le texte de Wilde dont la première à Dresde en décembre 1905 donne lieu à un scandale retentissant au niveau européen tant pour l'innovation musicale que pour des raisons de choix de livret.

En définitive, la figure autant que l'œuvre fascinent car c'est en développant les aspects contradictoires et dérangeants du mythe et du personnage que l'opéra séduit. En effet, le texte du livret d'Oscar Wilde souligné par la musique de Richard Strauss met en relief les désirs et les culpabilités enfouis. Ainsi, c'est par les allusions récurrentes aux pouvoirs fascinants du regard et de la voix que se trahissent les personnages. Médiateurs par excellence des passions, la voix et le regard sont ici les vecteurs de la folie du désir.

Du drame au livret

Drame puis opéra en un acte, *Salomé* est une histoire d'une intensité dramatique assez exceptionnelle. Richard Strauss, en opérant des coupes dans le texte dramatique d'origine pour en faire un livret, a supprimé des répliques ou passages qui sans apporter d'éléments dramaturgiques n'étaient pas d'un intérêt fondamental comme les passages ayant trait aux débats théologiques. En revanche, l'allègement du livret a parfois eu des conséquences sur les informations nécessaires à la compréhension du drame. Le fait qu'Hérodiade ait usurpé le trône et épousé sa belle sœur, plane dans un non dit. Dans l'opéra cette absence d'information, en laissant non explicitée la crainte et la fascination qui assaillent Hérode, crée une atmosphère inquiétante et alimente le suspense. Climat renforcé par les allusions à la lune qui reflète les états d'âme des personnages, concourant à créer un réel décalé, comme déplacé dans un monde surnaturel qui échappe à une lecture consciente.

Si la référence à l'inconscient freudien semble évidente de nos jours, le phénomène, bien qu'il émergeât tout juste au moment de l'écriture du drame, n'était pas vulgarisé au point d'être pris en compte par le public. En revanche, la lecture de la culpabilité à l'aune de la morale judéo-chrétienne était prégnante dans la conscience collective. Teinté de surnaturel, le drame, tout en mettant en jeu des personnages à l'humanité *quasi* bestiale, devient intrigant par un mélange de proximité et d'éloignement pour le spectateur.

En fait ces conflits d'une intensité renforcée par la structure en un acte font écho aux pulsions refoulées du spectateur, rendant les personnages proches, malgré leurs excès. Certainement parce que ceux-ci sont avant tout présentés dans un état instinctif et donc dans l'instant du moment plutôt qu'inscrits dans un processus dramaturgique qui relèverait d'une psychologie classique. Et ce, à l'image de cette phrase d'Oscar Wilde : « À chaque instant de notre vie, nous sommes ce que nous allons être non moins que ce que nous avons été ».³⁰⁶

Il s'agit là d'une question qui nous renvoie directement à André Engel pour qui les personnages d'une pièce ne sont jamais à la fois ce qu'ils sont à l'instant où ils sont là, en même temps que des *types* au sens où ils incarnent un aspect de notre humanité : sans être des caractères, les personnages par un phénomène de concentration incarnent une part d'humanité, certes exacerbée, mais authentique. Pourtant, l'univers dans lequel

³⁰⁶ WILDE Oscar, *De Profundis*, Stock, Paris 1991

ils évoluent au fond morbide et dessiné par l'ombre des pulsions inavouables, cet univers en décalage du monde réel renvoie par détour au réel transcendé et plombé à la fois, comme dans un monde surréel, qui lui confère étrangeté et provoque fascination et répulsion. Un réel non réaliste, mais possible, dont les dimensions et les rapports sont dessinés par la médiation du regard et de la voix, interdits, volés ou abusés, où vivants et mort se côtoient, où le corps disloqué, désiré est caché et montré, où les contraires s'entrechoquent, créant une tension dramatique insoutenable qui fera céder ou fuir.

Transposition

Le travail d'André Engel sur cette œuvre repose essentiellement sur cette lecture tout en proposant une transposition de l'histoire : « on savait qu'on avait besoin d'une transposition. Il n'était pas possible d'aborder *Salomé* comme un péplum ».

La démarche comme souvent interroge les créateurs de l'œuvre eux-mêmes : qu'est ce qui fait qu'Oscar Wilde puis Richard Strauss se sont intéressés à cette figure ? Quelle représentation de l'Orient se faisaient-ils dans le contexte de leur époque ? En quoi cet Orient, revisité et fantasmé, était-il le médiateur de leurs préoccupations ? Autrement dit, comment de cette alchimie des regards croisés naît une œuvre ? De quel réel nous parle-t-elle ? Certainement pas d'un réel réaliste, mais d'un réel représenté. C'est ce dont André Engel rend compte dans sa mise en scène. C'est cette tension entre réel et représentation qui sous-tend la dramaturgie choisie.

C'est dans la réponse à ces questions que se détermina le choix de la transposition, « on a fini par situer l'action, au XIX^{ème} siècle, dans l'orientalisme d'une certaine peinture et d'une certaine littérature du XIX^{ème} siècle. À partir du moment où l'on avait cela, on avait le spectacle ». C'était conserver la trace littéraire du voyage de l'œuvre dans le temps, mais aussi plus subtilement interroger les couches de lectures successives.

Un autre aspect de l'opéra qui fut mis en avant fut le drame familial et non pas la peinture d'une décadence. Cet opéra, pour Engel, c'est aussi l'histoire d'un père absent, assassiné par le beau-père, une mère possessive et infidèle, une enfant convoitée par son beau-père. Quant à Salomé, elle apparaît à l'équipe artistique comme « un personnage qui fait un nombre incroyable d'expériences humaines dans le laps de temps qui nous est imparti pour l'accompagner ».³⁰⁷ En réalité, c'est un voyage qu'elle fait et la question de l'érotisme est avant tout envisagée dans sa fulgurance. Cette toute jeune

³⁰⁷ ENGEL André, propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

filles qui deviennent femmes « a très peu de temps pour vivre toutes les facettes de la planète Eros ». En aucun cas elle n'est dévalorisée : « elle est sûrement pathétique, mais elle n'est pas monstrueuse. » Une dramaturgie qui cherche la réhabilitation du personnage au-delà de toute question morale.

C'est une œuvre qui réveille des thèmes extrêmement forts et violents, comme le désir, la frustration, la séduction et l'inceste ; la mort dans ce qu'elle comporte de fascination et de répulsion. Mais aussi plus « humainement », cette fable parle de pouvoir, de hiérarchie, de jalousie et de haine. Une œuvre proche des grandes tragédies universelles. Des thèmes que la mise en scène s'approprie et partage avec le spectateur en grande partie grâce à la scénographie choisie.

Claustras et focalisation

« Pour *Salomé*, je souhaite que l'oreille et le regard du spectateur soient concentrés dans une chose pas trop importante au centre du plateau. Au lieu d'exploser, c'est un spectacle qui implose... ».³⁰⁸ Par cette déclaration d'intention, André Engel montre comment il a su s'approprier les contraintes de l'opéra qui par le face à face chanteur-chef ne peut se passer de la relation frontale. Subtilement, André Engel transforme une nécessité en propos cohérent avec les thèmes de l'opéra où la question du regard est particulièrement développée dans un rapport entre ce qui est montré et ce qui est caché, ce qu'on entend et ce qu'on ne voit pas... il y a un jeu de cache-cache dans ce spectacle que le décor signifie par les claustras.

Le lieu choisi pour situer l'histoire et rendre compte du montré-caché, s'inspire des moucharabiés orientaux. « On s'est purement et simplement inspiré des palais Malouks que nous avons visités lorsque nous étions allés travailler au Caire deux ou trois ans auparavant ». Un choix qui en outre avait le potentiel de « redoubler le voyage que les artistes fin XIX^{ème} ont fait vers l'Orient pour essayer d'aller y chercher un parfum d'Arabie ».

« Puis nous l'avons oublié pour avoir des propositions plus contemporaines, plus modernes. (On voulait absolument être moderne). Puis finalement, revenir à cette

³⁰⁸ ENGEL André, propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

chose-là. Si je me souviens bien, c'est Nicky qui a été déterminant dans le choix, par ce type de décor là ».³⁰⁹

« C'est ce juste jeu de lumière et de panneaux ajourés, comme il y a dans les harems. L'idée de ce décor, c'est celle d'une sensualité là aussi ».

L'exotisme

« *Le Salomé* de Strauss est peut-être le seul des grands opéras à sujet biblique où il y avait une intention d'exotisme »³¹⁰ dit Michel Leiris. Or, cette donnée, sans verser dans l'anecdotique touristique, a été entendue par André Engel qui a su en tirer une signification profonde. L'exotisme paraît probablement davantage dans l'étrangeté du personnage et de sa mutation radicale que dans une référence socio-culturelle. Un exotisme qui prend également corps dans les fantasmes par l'attrance, en commençant par celle que crée la voix de Jokanaan.

Pour André Engel, en situant la scène dans un décor unique, le « voyage » ne peut être rendu que par d'autres jeux que celui du changement de décor. C'est un voyage initiatique plus proche de l'intériorité que de l'extraversion. Un recentrage qui se manifeste par une focalisation sur le centre du plateau où se joue l'aventure, mais aussi par les parois des claustras qui laissent jouer les ombres et les lumières. Une façon de rappeler les maisons au Moyen-Orient et leur capacité à dissimuler. Mais plus qu'un effet de réel, les lumières d'André Diot avaient une puissance évocatrice troublante et inquiétante. L'exotisme s'écrit dans cette mise en scène, dans ces subtilités dramaturgiques et scénographiques et non par un cadre donné.

Pour Engel qui ne cesse de clamer dans ses spectacles que la vraie vie est ailleurs, la question de l'exotisme renvoie à cette affirmation. Elle est non pas dans un ailleurs géographique qui ramène au réel, mais elle est « dans les sentiments, la passion, la liberté, l'utopie, le combat pour l'utopie ».³¹¹ Une lecture du monde qui transpire dans les choix dramaturgiques, même si les enjeux de la fable ne sont pas dans la dénonciation.

C'est un opéra chargé de symboles directement dans l'écriture du livret et que la prise en compte ouvre les voies à l'inconscient. Ainsi, la présence fatidique de la lune dont

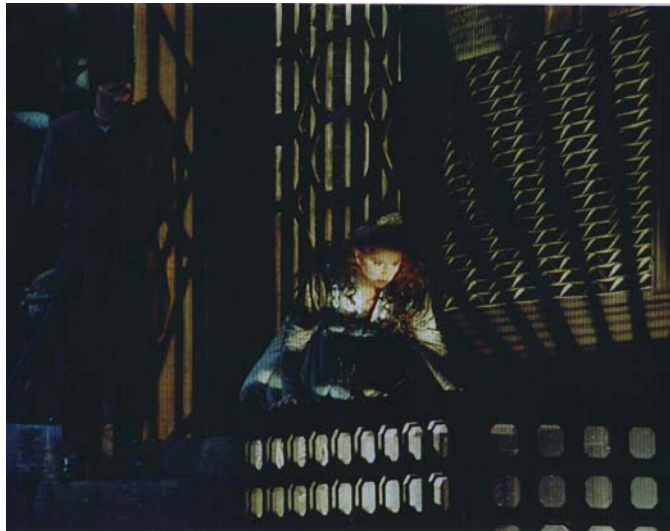
³⁰⁹ Entretien

³¹⁰ LEIRIS Michel, *Opératiques*, P.O.L, éditeur, 1992 p. 49

³¹¹ ENGEL André, propos recueillis par Colette Godard, « *L'espace d'aventure d'André Engel* », *Le Monde* du Samedi 5 février 1994

la présence obsédante traverse la totalité de l'œuvre, lune qu'on retrouve de façon récurrente dans les drames mis en scène par André Engel ; ou encore celle de la tache de sang comme mauvais présage pour Hérodiade, mais aussi comme introduction du psychodrame. Autant de composantes dramatiques fortes pour un metteur en scène. L'œuvre porte en elle la densité scénique tout en appelant un rapport très intime. Ainsi, l'érotisme de la danse transparaît dans le silence qui s'installe, un silence qui parle de lui-même.

Nulle nécessité ostentatoire dans cette œuvre qui apporte sa propre monstruosité en même temps que sa profonde humanité. Un drame intimiste. C'est un équilibre auquel la mise en scène d'Engel accède avec une grande simplicité et beauté.

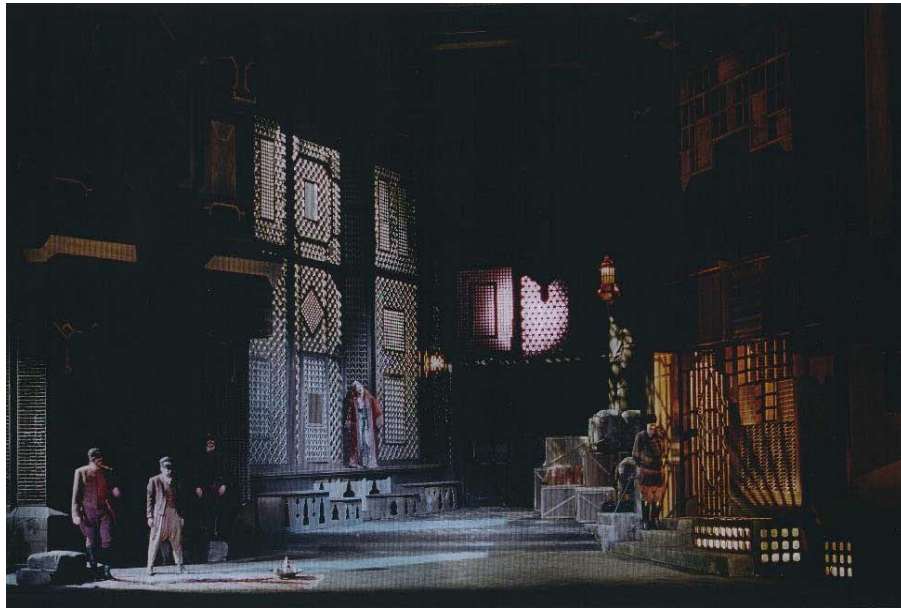


« Salomé » : claustras, pièces maîtresses du décor

Représentation, mode spectaculaire

Les choix de mise en scène et de ses composantes (décor et costumes) rendent compte d'une specularité qui nous renseigne sur le mode de représentation choisi. Ainsi, le regard du spectateur, focalisé par le dispositif scénique de la salle à l'italienne accentué par les panneaux latéraux des décors, se retrouve relayé par la transposition choisie : le spectateur *lit* l'histoire de *Salomé* à travers le regard d'Hérodiade. C'est à la fois une façon de redoubler la lecture de l'œuvre (tout comme Strauss le fit avec le texte de Wilde qui lui-même réinterpréta le texte biblique et qu'Engel s'approprie enfin) ; et c'est une manière de redoubler la focale de la scène frontale sur l'intimité du drame. Enfin, la focalisation du regard sur le centre permet d'anéantir la présence conventionnelle du cadre de scène et ramener l'objet scénique à un rapport au lieu. Une

proposition qui va dans le sens d'un rapport d'intelligence entre le texte et le questionnement de la représentation.



Vue d'ensemble du décor

Dans la scène centrale et cruciale de la danse, la représentation et son point sensible, le rapport entre le spectateur et le spectacle sont particulièrement exacerbés. André Engel, accentue l'enjeu de la relation en renforçant l'intimité du rapport regardant regardé par la disparition pudique et précipitée des autres convives de la fête exacerbant ainsi le regard. Le spectateur regarde Hérode regardant Salomé. Par ailleurs, la relation entre Hérode et Salomé s'en trouve modifiée, amplifiée et hors du temps, dans l'instant. La situation de représentation mise en abyme rend compte de la relation, tout en s'inscrivant à l'instant dans une mutation. Celle de Salomé, telle le papillon sortant de sa chrysalide. Tout comme le spectateur pour qui la représentation vécue dans l'instant s'inscrit dans une relation qui l'amène à vivre une émotion dont il sort mué.



Danse des sept voiles

« La danse des sept voiles » qui révèle définitivement Salomé, cette scène, comme « monstration » visible théâtralisée, exprime tout ce que le désir de sortir des apparences peut avoir d'obsène. Non pas tant au sens moral que spectaculaire. Le dévoilement de Salomé sous le regard d'Hérodiade et des spectateurs est l'ultime étape de son existence vers la révélation et l'assouvissement de ses fantasmes. L'expression de son désir – celui d'obtenir la tête de Jokanaan – est un acte de rébellion contre la convention.



Salomé et la tête de Jokanaan

La mise en scène de *Salomé*, première mise en scène d'opéra d'André Engel fut un succès dont témoignent les tournées et les reprises. Il y eut sa reprise à Bastille en 1994 puis 1996, à l'Opéra de Séoul en 1994 puis dernièrement à Cardiff à l'automne 2009, vingt ans après dans les mêmes décors.

Directeurs d'opéra et prise de risque

Porté par des directeurs capables de prendre des risques, André Engel mène depuis *Salomé*, une carrière à l'opéra en parallèle à celle du théâtre. Ainsi, Dominique Meyer qui fut en poste à l'Opéra Bastille, puis promu directeur de l'Opéra de Lausanne et ensuite du Théâtre des Champs Élysées, fut à l'écoute des besoins nécessaires à la réussite de ses spectacles en acceptant les conditions d'André Engel. Même lorsqu'il demande qu'on lui présente les chanteurs pour donner son avis sur la cohérence de la distribution, ce qui n'est pas habituel dans les fonctionnements traditionnels des opéras. L'intérêt réel tant professionnel qu'artistique de Dominique Meyer, sa fidélité à André Engel feront se croiser leurs chemins à plusieurs reprises. Ensemble, ils monteront *Lady Macbeth de Mzensk*, *Don Giovanni* et *The Rake's Progress* dans les différents théâtres où il fut en poste. Ce fut également le cas de Gérard Mortier, directeur de l'Opéra Bastille jusqu'en 2009, avec qui il monta *K...*, *Cardillac* et *Louise*, sans compter les reprises et les accueils des spectacles en tournée. En outre, l'Opéra de Lyon, la Scala de Milan et le Scottish Opera à Glasgow, ou encore l'opéra du Rhin ouvrirent leurs plateaux à André Engel dont la production est en définitive abondante, tant sur les scènes internationales que françaises depuis 1988³¹².

Le système de production finalement ne paraît plus seulement complémentaire, mais réellement porteur de projets, et les liens entre la direction de production et les artistes sont un facteur déterminant. Seuls en effet, un climat de confiance et une connaissance mutuelle permettent de bâtir les projets. Lorsque les conditions ne sont pas réunies, André Engel se brouille sérieusement avec les directeurs, remettant en question de possibles collaborations.

Il en est de même sur le plan artistique. L'entente avec le chef d'orchestre est fondamentale. Myung Whun Chung en est un bon exemple. La rencontre fut induite par René Gonzalez, fidèle à Engel, lorsque appelé par Lang en 1989 il prit la direction de l'Opéra-Bastille. Il programma pour l'inauguration de la salle le seul opéra de

³¹² Voir liste des opéras en annexe p. 582

Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mzensk*, dont il confia la mise en scène à André Engel et la direction à Myung Whun Chung. Mais des aléas de production l'obligèrent à reporter la création qui vit le jour lors de sa dernière saison en 1992. Entre temps, le jeune chef coréen qui défendait absolument cette création était devenu directeur musical de l'Opéra-Bastille. Outre une direction de production plus que coopérante, une forte entente artistique avec le directeur musical était pour André Engel, comme pour tout metteur en scène, une donnée fondamentale à la réussite du projet.

Il est indispensable pour André Engel d'avoir des discussions avec le chef pour s'assurer d'une même compréhension de l'œuvre. Cependant, cela n'arrive que dans le meilleur des cas, « et d'ailleurs, confirme-t-il, les opéras qu'on a réussis sont les opéras pour lesquels on a eu la possibilité d'expliquer au chef ce qu'on voulait faire et qu'on a eu une entente sur le propos ». Sa conviction est qu'« il faut absolument veiller à ce que le metteur en scène et le chef d'orchestre aient la possibilité de se mettre d'accord. Autrement, c'est trop pénible, et dans certains cas, c'est catastrophique ». « Ce fut l'occasion d'une vraie rencontre et d'une amitié complice avec Chung. Il a une façon inimitable de s'arrêter et de dire d'un ton égal : je ne suis pas convaincu. Il a toujours raison. C'est à moi de trouver la solution ».³¹³ Le travail peut s'équilibrer dans une entente artistique respectueuse : « Le chef d'orchestre est là pour m'informer si ce que je fais est une hérésie pour la musique ».³¹⁴ Chacun est à son poste de travail.

Choisir de travailler avec André Engel par ailleurs, n'est pas anodin à cette époque pour les institutions qui le réclament. Ce choix traduit une volonté de renouvellement qui engage la production tant sur le plan administratif qu'artistique : à l'Opéra-Bastille, lors de *Lady Macbeth de Mzensk*, la détermination alors était forte d'afficher une nouvelle manière de faire de l'opéra, essentiellement dans le répertoire et la façon de le monter. Ses exigences ont aussi, et cela continue, effrayé certaines institutions qui aimeraient pourtant bien travailler avec André Engel. Mais il s'agit plutôt d'une réputation de metteur en scène « difficile » que d'une réelle difficulté.

³¹³ Critique du quotidien *Le Figaro*, 31 janvier 1992, article de Jacques DOUCELIN

³¹⁴ Propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

La salle : adoption consentie

Finalement, d'opéra en opéra, depuis le premier, *Salomé* en 1988, André Engel est passé d'une prudence pudique dans son engagement à mettre en scène des opéras, à un véritable engouement comme en témoignent en retour les commandes qui affluent.

Pourtant, il est vrai que les débuts, bien que tout à fait réussis en ce qui concerne la qualité du travail de mise en scène, ont vu le jour dans un contexte qui justifiait la défiance. Comme je l'ai déjà signalé, lorsque Peter Stein, metteur en scène allemand féru de mise en scène d'opéra, a contacté André Engel, celui-ci était plutôt loin de ce type de projet : « Je ne connaissais rien à l'opéra, j'en écoutais très peu, par goût je n'y allais pas, je ne savais pas ce que c'était », ou encore : « j'ai ma liberté innocente de metteur en scène de théâtre qui s'intéresse à l'opéra. En d'autres termes, je ne veux pas devenir un metteur en scène d'opéra... Je ne me mettrai pas au solfège ! ».³¹⁵ Une frilosité due aussi à l'image conventionnelle du monde et des réalités du genre.

Pourtant, les circonstances et les conditions de travail vont lui faire accepter le contrat. Et, année après année, ses compétences en la matière s'affinant, la qualité de ses mises en scène étant reconnue, tout cela contribua à faire de l'opéra une partie de sa vie artistique. C'est ainsi que quelque dix ans plus tard, il put affirmer lors d'une interview : « Faire de l'opéra, c'est devenu pour moi une activité complémentaire ».³¹⁶ Progressivement, l'opéra lui aura permis de découvrir les atouts de la salle et des contraintes. Et comme l'équipe artistique aime à le dire : « grâce (ou par) l'opéra, c'est la salle qui nous a adoptés ».

Ainsi, découvrant l'opéra André Engel affine son esthétique scénique, et les apports mutuels furent extrêmement enrichissants tant pour les chefs d'orchestre que pour lui-même. Finalement, les spécificités de l'opéra ont été un atout constructif dans son travail.

³¹⁵ Propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD, pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

³¹⁶ Critique du quotidien *Le Dauphiné libéré*, du 10 mars 2001, article de Hélène PLICHOWSKI

Envergures de la scène

Les propositions de mise en scène vont ainsi s'enchaîner régulièrement et amener André Engel à fréquenter d'autres salles et scènes, dont les possibilités vont générer des créations de grandes envergures. Ainsi, l'Opéra Bastille est un outil formidable que Nicky Rieti et André Engel vont grandement exploiter.

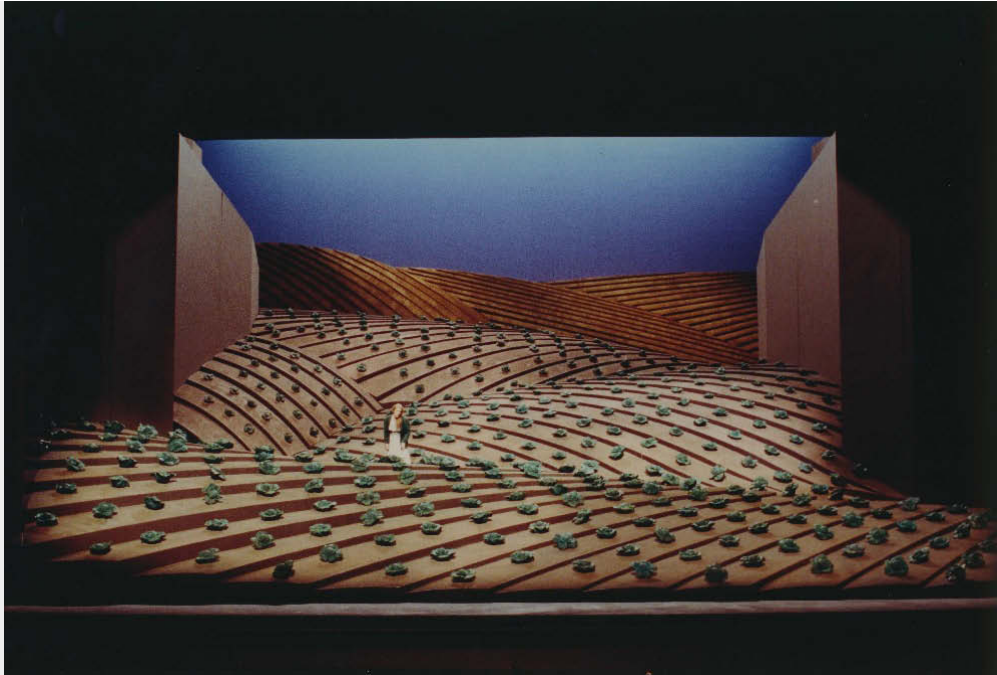
Lady Macbeth de Mzensk 1992

Il en résultera en 1992 un opéra de grande envergure, avec chœur et changements de décors magistraux, opéra qui fut le premier à utiliser tous les ressorts de cette merveilleuse machine technique qu'est Bastille. *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch qui pour certains se résume à « la course d'une femme de propriétaire russe cédant à un amour illusoire et dégringolant peu à peu »³¹⁷ devient, sous la direction d'Engel et de Chung, une dénonciation des promesses de bonheur illusoires de la société soviétique. En 1936, sous Staline, lorsque Chostakovitch écrit cet opéra, il est compositeur officiel. Dans un premier temps salué par les dirigeants politiques, l'opéra se verra démolir dans un article de la *Pravda*, intitulé « De la boue, pas de la musique ». Une écriture et un livret qui cachent mal en réalité la critique de la société sous le régime stalinien qu'André Engel a choisi de mettre en lumière.

Du collectivisme et de l'individualisme

Dans sa mise en scène, le drame s'ouvre sur la détresse intime de Katerina Ismailova. Seule dans la nuit, assise par terre, elle s'épanche sur elle-même. Une première image qui ne permet pas d'identifier autre chose que sa silhouette dont la tenue blanche entre la robe et la chemise de nuit prend le bleu de la nuit. Puis, progressivement avec le lever du jour, la lumière permet de distinguer où elle se trouve. Apparaît alors un immense champ de choux en relief sur un terrain vallonné. L'effet visuel assez spectaculaire met en avant sa solitude et sa désolation. Perdue au milieu de l'immensité uniforme, elle est le seul être vivant. Un décor qui d'emblée place les enjeux conflictuels entre les désirs individuels et le collectivisme stalinien.

³¹⁷ « Bastille : la preuve par Chostakovitch ». Revue de presse



« *Lady Macbeth de Mzensk* » : photo du spectacle

Le beau-père arrive et dans une embrassade ambiguë montre son autorité sur sa belle fille.

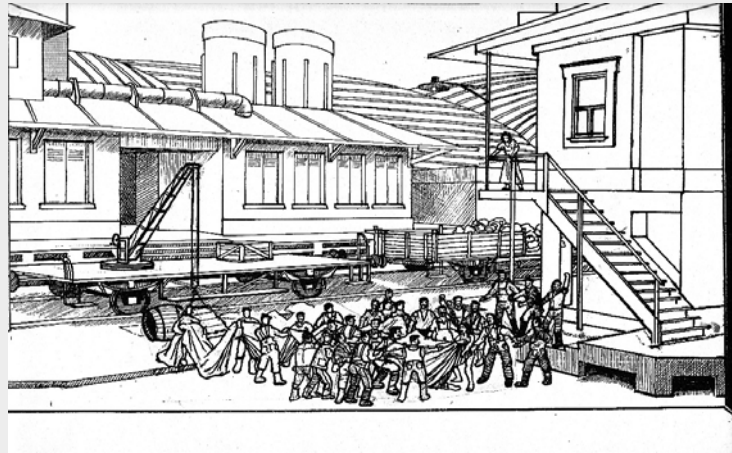
La foule des travailleurs agricoles envahit le plateau et comme un seul homme dans un salut « au soleil », ils accueillent l'arrivée du chef (Boris le beau-père) en même temps que l'astre qui se pointe à l'horizon.

Mouvement de foule et joie commandée se réfèrent directement à la culture soviétique. « L'artifice » de la scène fait totalement illusion sur les spectateurs. A aucun moment un quelconque *surjeu* ne laisse poindre une distance ironique. André Engel laisse au spectateur la responsabilité d'user de son esprit critique.

C'est alors qu'on informe son mari Zinovi, pour qui Katerina n'a aucun sentiment, qu'il est appelé loin de la ferme pour réparer un barrage.

Rideau.

La scène 2 s'ouvre sur un jeter de rideau qui choit au sol découvrant le décor d'une cour de ferme collective modèle, à l'architecture soviétique. Un décor qui illustre les promesses matérialistes de bonheur par le progrès. L'agitation règne : les ouvriers excités par Sergeï, nouvel employé, « chahutent » une fille de ferme. Elle se débat usant des poings et des pieds, tandis qu'armé d'une trique, Sergeï la contraint et la « chevauche » sous les acclamations de tous. Le viol est consommé.



La ferme : dessin préparatoire de Nicky Rieti

Katerina se précipite, lutte avec Sergeï et console la jeune fille. L'affrontement entre Sergeï et Katerina prend sans se l'avouer des allures de joute amoureuse.

Noir.

La scène 3 se passe dans le même décor mais concentré devant le bâtiment d'habitation. C'est la nuit. Les fenêtres sont éclairées et on entend Boris, le beau-père, qui intime l'ordre de l'extinction des feux. Katerina reste seule dehors, à nouveau, et se plaît à rêver d'amour et de vie meilleure quand surgit Sergeï. Une scène de séduction s'ensuit. Ils font l'amour sans équivoque avec rage dans la cour de la ferme puis montent dans la chambre de Katerina.

Scène 4 : le beau-père apparaît à l'endroit même où les ébats du couple ont eu lieu. Comme si les traces laissées par les amants éveillaient sa sensualité, il exprime très clairement son attirance sexuelle pour sa belle fille. C'est alors qu'il voit à la fenêtre le couple qui s'étreint.

Il saisit Sergeï et devant les paysans attirés par les cris, et sous les yeux de Katerina, il le fouette jusqu'à le rendre inconscient. Sergeï est emmené et enfermé.

Boris demande à Katerina de lui servir à manger. Elle s'exécute, ayant empoisonné la soupe. Boris s'effondre, elle lui vole les clefs afin de libérer son amant. Boris mourant au milieu des paysans demande le prêtre à qui il dénonce Katerina.

André Engel joue sur l'effroi de la révélation en faisant le vide autour d'elle. Seul le prêtre reviendra vers elle et doutera des aveux de Boris devant l'affliction qu'elle montre. La feinte a réussi. Les honneurs faits au défunt commencent. On étend le corps

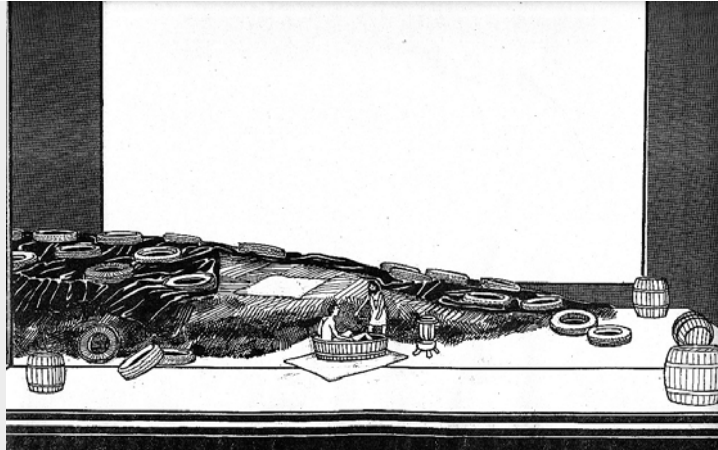
et les femmes déposent tout autour des luminions, comme dans un mausolée. La foule disparaît, Katerina revient avec son amant. Devant le corps de son beau-père elle a un geste d'une grande violence qui la dépasse : jetant rageusement un bouquet sur lui, elle déclenche l'embrasement du corps. Un feu gigantesque s'élève. Un effet scénique absolument saisissant et extrêmement surprenant qu'André Engel ajoute.



Embrasement du corps du beau-père

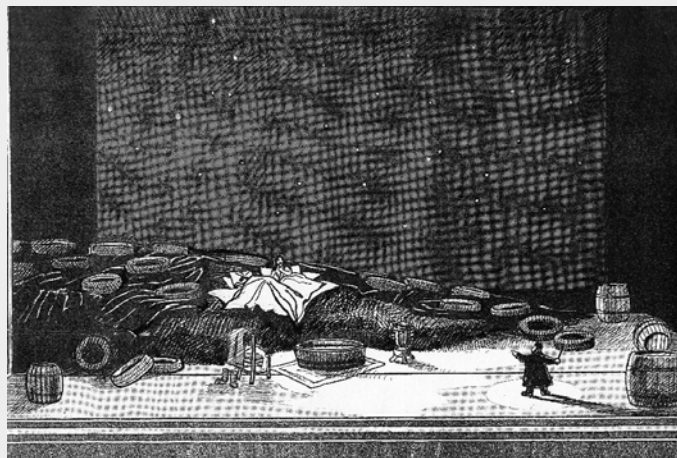
Comme un geste magique et maléfique, le feu scelle son destin à la mort. La fable vire dès à présent dans un monde où la conscience s'exprime à travers des signes troubles et violents. Le réel, monde des apparences se double de celui des vérités enfouies qui se manifestent dans des apparitions et des évocations révélant les pensées profondes et inconscientes. L'opéra a basculé du drame familial puis passionnel au drame des consciences.

La scène 5 s'ouvre sur un espace mal identifié. Alors que le livret situe la scène dans la chambre de Katerina, la mise en scène d'André Engel la place dans une sorte de *no man's land* où se côtoient des tas de pneus usagés et une meule de foin sur laquelle est dressé un lit de fortune : un grand drap blanc et deux oreillers. Endroit peu romantique à l'image de ce que cette société accorde aux sentiments amoureux et où les amants se terrent. Au pied du lit, un baquet dans lequel se baigne Sergeï sous les soins de Katerina. Puis Sergeï se dirige vers le lit où il s'endort.



Lit et baquet dans la décharge

Le livret stipule que le fantôme de Boris apparaît. André Engel, en situant cette « apparition » alors que seule Katerina est éveillée, lui confère un statut plus réaliste. Dans sa mise en scène, c'est un nain qui apparaît dans le halo d'une poursuite, revêtu du costume de Boris, et dont la voix est doublée et amplifiée. Une monstrueuse créature fruit des angoisses et non pas un être surnaturel. Une représentation personnifiée de la culpabilité.



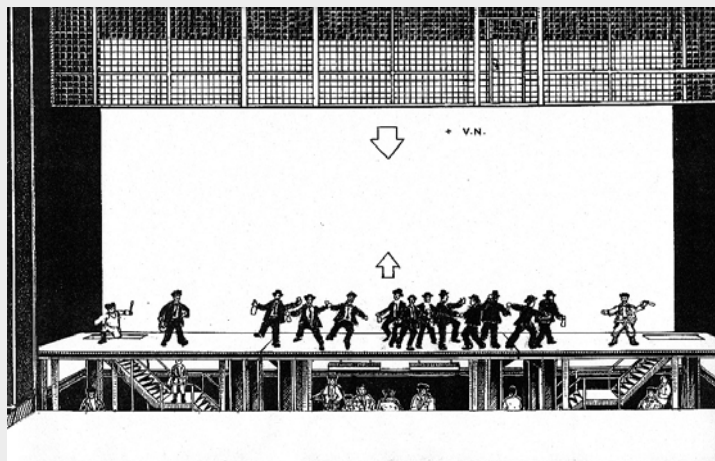
Le Nain

Retour de Zinovi, le mari qui voit le lit et une ceinture d'homme. Il s'ensuit une violente scène de ménage où les coups pleuvent. Sergeï bondit et la scène s'achève par la mort de Zinovi, noyé par Sergeï et Katerina dans le baquet. Les amants cachent le cadavre dans un gros tonneau.

La scène s'est vidée de son décor créant un espace sans lieu. Comme en suspens, le couple seul enlacé en avant scène reste dans la pénombre.

La scène suivante (6) s'enchaîne sans interruption avec l'arrivée des gens de la noce et du Pope. Ils apparaissent comme des fantômes sortis on ne sait d'où. Les amants, dans cette scène quasi irréaliste, sont parés pour la fête avec des gestes lents, à l'unisson de la musique. Son tempo lent, teinté de nostalgie, les entraîne dans une valse triste. Ils sont à nouveau seuls. C'est alors que le tonneau qui était dans la pénombre s'avance vers eux. Ils se figent, non pas tant de stupeur que parce que cette scène n'a de réel que la culpabilité et le trouble qui habitent les personnages. L'amour, la noce, le crime et la mort se côtoient dans le trouble de leur conscience. En ce sens, cette scène est l'expression réelle de l'irréalité dans laquelle évolue désormais ce couple qui n'a de possibilité d'existence que hors du monde. Leur silhouette s'efface.

Un ivrogne apparu soudainement réclame du vin et cherche à ouvrir le tonneau pour se servir lui-même à boire ce qu'il finit par faire, découvrant le cadavre de Zinovi qui sort comme un pantin, une fois le couvercle ouvert. Il s'ensuit une scène tout aussi peu réaliste où l'ivrogne « démultiplié en nombre » exécute sur la musique entraînante une danse à l'image de sa saoulerie. Fantasma des amants ou réalité ? La mise en scène en situant cette scène comique et grotesque également en avant scène sur plateau nu et peu éclairé laisse planer le doute.



La danse des ivrognes

Pendant ce temps, au poste de police... la scène suivante (7) pourrait se présenter ainsi, comme un retour en arrière sur une situation qui se déroule pendant le début de la noce. Le changement de décor assez stupéfiant se fait à vue : le plateau sur lequel se trouvait l'ivrogne monte et du sol émerge un commissariat de police sur deux étages. Au sous-sol, les agents torse nu et, à l'étage, le sergent en bras de chemise chantent leur désœuvrement sur un air parodiant l'opérette. Ils s'occupent même par des pas de

valse... C'est alors que déboule l'ivrogne qui révèle sa « vision ». Le corps de police s'affaire soudain, se préparant à l'assaut. Ils sortent par une trappe au niveau du sol, tandis que le sous-sol des bureaux s'est enfoncé sous terre. Une parodie de la vacuité des fonctionnaires et une dénonciation de la puissance sous terrain dont elle est investie par le pouvoir soviétique.

Scène 8 : le mariage. La scène lumineuse et colorée est la première qui a lieu en pleine lumière. Le Pope célèbre le mariage, les abus festifs ont raison des convives qui s'endorment tandis que le couple est « habité » par ses crimes. Une obsession qui prend à nouveau les traits grotesques de Boris, dans la figure du nain.



Le mariage

Leur agitation réveille les invités puis tout bascule très vite : la police qui s'était infiltrée parmi les convives procède à l'arrestation des criminels. Le sergent affublé de ses décorations se gausse de l'affaire. Une grille descend sur l'ensemble du tableau.

Scène 9 : les forçats. Les deux amants se retrouvent enrôlés dans la procession qui les achemine en Sibérie. Le décor de glace bleutée illustre la désolation et la rudesse de la réalité. Dans ce microcosme les mêmes désirs, haines et jalousies sévissent parallèlement à la désolation et à l'humanité. Sergeï se montre éloigné de Katerina qu'il rejette tandis qu'il se laisse bercer par les charmes qu'une jeune femme qui les lui vend contre la paire de bas de Katerina. Elle devient la risée de ses compagnes d'infortune et seule se désole.



Acte III: la Sibérie

Le décor se transforme à vue : la terre ou plutôt la glace se déchire, laissant apparaître une crevasse d'où écume une brume laiteuse d'une blancheur symbolique attirante. Au fond, un trou dans lequel Katerina, dans un geste impulsif se précipite en entraînant sa rivale.

La terre promesse de bonheur se dérobe sous elle. Une image finale symbolique : une forme de métaphore critique du stalinisme.

Cet opéra, tel que André Engel l'a mis en scène, s'attaque clairement aux abusives promesses soviétiques, en donnant une vision crue de la réalité qu'il transpose à l'époque de l'écriture de l'opéra. Mais cette réalité renvoie tout autant à celle de tout pays dit civilisé mu par une politique de progrès. Dans cette lecture, les relations humaines sont dominées par la violence, et la sexualité y est présentée comme un exutoire des pulsions loin des félicités de l'amour.

Pour *Lady Macbeth de Mzensk*, il y avait « à l'origine même de la nouvelle de Leskov, un fait divers : c'est le fondement réaliste et dramatique de l'histoire ». Mais, là où les choses deviennent intéressantes, c'est le fait que le jeune Chostakovitch ait ajouté au tragique un élément satirique. « Un regard grinçant et anarchiste porté sur la société par un jeune créateur dans un état également jeune ». Une tentative critique qui vaudra à l'opéra bien des vicissitudes à l'époque de sa création avant de pouvoir être monté car « l'ombre du petit père des peuples » plane de son autorité et impose la censure.³¹⁸ C'est

³¹⁸ Critique du quotidien *Le Figaro*, 31 janvier 1992, article de Jacques DOUCÉLIN

en cela que réside l'intérêt pour André Engel de monter cet opéra, dans la tension qui réside entre l'histoire et son écriture. À l'instar de Brecht, on peut constater que «La fable ne correspond pas simplement à une séquence prise dans la vie des hommes en société, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité : il s'agit de processus arrangés de manière à exprimer les idées qu'a l'inventeur de la fable sur la vie des hommes en société. Aussi les personnages ne sont-ils pas de simples images d'êtres vivants : ils sont arrangés, mis en forme selon des idées ».³¹⁹

A l'aise avec l'écriture lyrique et les contraintes du genre, André Engel, Nicky Rieti et André Diot ont su proposer un opéra où la théâtralité s'affiche dans un rapport d'intelligence entre chanteurs et décor. Ce ne sont pas des « boîtes » à chanteurs mais bien des espaces à jouer que la scénographie propose. Un véritable travail de direction d'acteurs dans le décor fut possible grâce à la salle de répétition dont dispose l'opéra Bastille aux dimensions exactes du plateau. Un mois de répétition lui fut accordé d'où est sorti un remarquable travail avec les chanteurs qui se montrent particulièrement à l'aise avec leur corps dans les décors véritablement habités par leur personnage. Des décors dont la beauté ne nuit en rien au propos ni au jeu, mais qui rappellent que la musique à l'opéra demande une forte présence du visuel. André Engel et Nicky Rieti, qui ont conçu des éléments tantôt réalistes, tantôt inspirés de la peinture russe des années 20 ont utilisé tout l'espace et toute la technique conçue pour assurer l'alternance des spectacles. « Non pour m'amuser, mais parce que cela permet des changements de décors rapides respectant les intermèdes musicaux. Je fais aussi du fondu enchaîné, mais aussi du travelling avant et arrière. C'est important pour une œuvre au caractère épique. Pour Salomé, je n'aurais pas utilisé tout cela ! »³²⁰

André Engel signe une mise en scène qui montre combien il a compris les enjeux de l'opéra et combien sa réussite est due au transfert de compétences du théâtre dont il rappelle continuellement les exigences. La réussite d'une mise en scène d'opéra est pour lui liée à ces conditions sans lesquelles il ne saurait accepter de travailler. Exigences que ses différents producteurs entendent généralement bien sachant qu'il en va de la qualité du spectacle.

³¹⁹ BRECHT Bertolt, 1948, in *Autres additifs au Petit Organon*, p. 387

³²⁰ Critique du quotidien *Le Figaro*, 31 janvier 1992, article de Jacques DOUCÉLIN

Il s'ensuit que d'autres opéras à Bastille seront mis en scène par André Engel qui reçurent un fort bon accueil de la part du public et des critiques. Des mises en scènes dont les scénographies de Nicky Rieti exploitent au mieux les possibilités offertes dans une cohérence dramaturgique qui caractérise le travail de cette équipe.

Le lieu comme espace dramatique

A l'opéra, une importance primordiale est accordée au décor. Dans cette perspective, le travail de Nicky Rieti est fondamental à la réussite des projets.

K... 2001

Dans *K...*, opéra contemporain de Philippe Manoury commandé par l'Opéra Bastille, dont le livret d'André Engel et Bernard Pautrat est directement issu du *Procès* de Kafka, le travail sur le décor devait « donner forme et couleur à l'errance de Joseph K ». ³²¹ Une fois de plus, le décor est en parfaite osmose avec les vagabondages intérieurs d'Engel, entre le dehors et le dedans, le vu et sous entendu. Un univers qu'il connaît bien pour l'avoir grandement exploré à travers le spectacle *Kafka. Théâtre complet*. ³²² Pour le *K...*, les douze scènes (le roman en comporte dix) organisées en lieux clos, et notamment le tribunal, font pénétrer le spectateur dans l'univers kafkaïen et mesurer le poids angoissant de la machinerie judiciaire. Plus il s'imagine s'éloigner, plus il s'en approche, assure André Engel qui voit toute la perversité de Kafka dans cette étrange situation où le pouvoir contraignant peut devenir objet de désir. Une scénographie « qui semble partir dans des directions diverses, comme la pensée elle-même de K » ³²³ assure Philippe Manoury. Pourtant, le décor ne récuse pas le réel, au contraire. Plus les lieux sont probables, plus la tension avec le probable existe. En ce sens, André Engel ne cherche pas tant le réalisme qu'un effet de réel pour mieux l'interroger.

³²¹ Propos recueillis par Caroline ALEXANDER pour la revue *L&A Théâtre* mai 2001

³²² Voir 1^{ère} partie « Kafka Théâtre complet » p. 97

³²³ MANOURY Philippe, programme de l'opéra Bastille, p.33

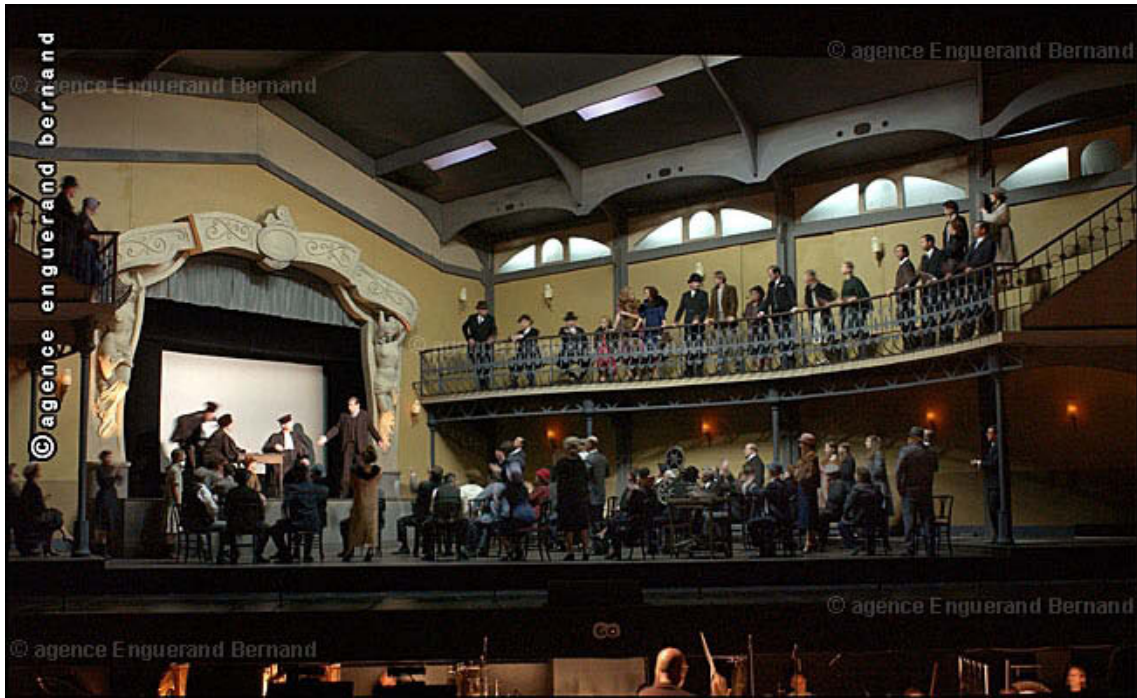


Photo de « K... »

Erwartung 2004

Néanmoins, des opéras comme *Erwartung* d'Arnold Schoenberg qu'André Engel mit en scène en 2004 à Glasgow, excluent *a priori* toute possibilité d'inscrire le drame dans un lieu naturaliste. On est plutôt dans un rêve intérieur que dans un espace extérieur donné, le décor ayant à répondre à cette projection de soi en ce qui concerne le personnage féminin protagoniste de l'opéra. La forêt d'*Erwartung* correspond aux « stigmates d'une présence confuse, hyperboles d'une restriction ou renfermement personnel », ³²⁴ symbole de l'esprit et de l'inconscient.

Pour André Engel, l'espace d'errance d'*Erwartung* est transposé dans une chambre de motel. La forêt, visible à travers la fenêtre, ajoute à l'idée d'éloignement de l'hôtel, isolement qui rend toute chose possible. L'attente de l'amant y est représentée par cette chambre moderne et froide que l'éclairage de la lune rend encore plus sordide. André Engel prend la liberté de représenter le mari meurtrier qui sort le corps de l'amant de derrière le lit, comme dans une série B. L'atmosphère glauque propice aux visions d'horreur s'apparente pour la jeune femme à un « mauvais voyage ». La femme, à la

³²⁴ RIBEIRO PAULA GOMES, *Le drame lyrique au début du XX^{ème} siècle*, L'Harmattan, 2002 p. 313

robe rouge et à la mise soignée semble sortir d'un tableau de Edward Hopper. André Engel propose là encore une interprétation qui rend visible le monde intérieur. Une transposition qui a pour effet de rendre le cauchemar plus intense que jamais.

Dans le spectacle, la femme découvre le cadavre de son amant sous le lit. Elle l'en sort et poursuit sa plainte désespérée à l'adresse du cadavre. « Tout est mort », comme dit le conte de la Grand-mère dans *Woyzeck*.

Le Château de Barbe bleue 2004

Le Château de Barbe bleue de Béla Bartók qui se jouait le même soir à Glasgow fonctionne à peu près sur le même registre. Une œuvre également très brève à décor unique mais évolutif qui raconte une errance de femme en proie aux angoisses de la solitude et de l'étrangeté. En 2004, André Engel s'empare de l'opéra à la demande de l'Opéra de Glasgow. Il en fera une lecture plus proche du livret que ce qu'il a l'habitude de faire par les transpositions. Ici, il respecte les indications : un intérieur de château avec ses sept portes qui s'ouvrent sur d'étranges présents maculés de sang. Une sorte de couloir attendant à une salle sans fonction propre mais comportant des fauteuils.

Engel ajoutera un dernier décor : un lac et un bateau secoué par des rafales de neige. Un travail qui montre l'étrangeté de la découverte de l'autre et les bouleversements du voyage initiatique de la jeune fille devenant femme.



« *Le Château de Barbe bleue* » : maquette du décor

Dans d'autres cas ou les données sont davantage rattachables à un réel qui trouve plus naturellement sa réalisation dans un décor scénique effectif, comme pour *Louise* de Gustave Charpentier ou même *Cardillac* de Paul Hindemith. L'un comme l'autre se situent dans des contextes réalistes qui rendent possible l'identification des lieux. Mais le travail de l'équipe de création sera justement de restituer le rapport que ces lieux entretiennent avec l'histoire et le réel.

Cardillac 2005

Dans *Cardillac*, le livret inspiré d'une nouvelle de Hoffmann situe l'action sous Louis XIV et l'orfèvre de génie incarne tous les rêves de possession, mais aussi les fantasmes, puisque les récentes victimes du mystérieux assassin qui sévit avaient acheté une œuvre à Cardillac. Un opéra qui traite, comme d'autres de Hindemith, de la relation entre l'artiste et la société. Dans la mise en scène d'Engel, c'est l'incarnation d'un héros de papier qui surgit dans le quotidien des clients d'un orfèvre commerçant, c'est l'intrusion de « l'étranger » et qui bouleversera sa vie. L'intrusion du fictif dans le réel prend le visage du Fantômas. En situant l'opéra fin XIX^{ème}, début XX^{ème}, André Engel replace

l'œuvre à l'époque de sa création. Les représentations du criminel masqué avaient alors pour nom Fantômas, et la littérature populaire s'en emparait si grandement que son image hantait tout un chacun. C'était la Belle Epoque et l'esthétique Art Déco tenait lieu d'art. Une transposition qui permit également de ramener l'histoire dans une sphère familiale et un monde aux dimensions humaines.

Quatre changements de décors pour une heure et demi de spectacle. Dans la perspective de la mise en avant de l'illusion littéraire, les décors s'assument comme de beaux cadres dans lesquels les chanteurs forment des tableaux, rappelant parfois les attitudes de roman photo. Une référence qu'André Engel affectionne pour dénoncer l'attrait abusif des images populaires. La fascination exercée par les œuvres de *Cardillac* nimbe toute la lecture qu'André Engel propose. C'est la fascination pour les représentations, celles produites par l'histoire de l'art qui domine son adaptation au détriment de la réalité et de la vie : la lecture proposée par André Engel met en avant l'amour frustré de celle qui, aux yeux de son géniteur, a moins d'importance que les bijoux qu'il façonne. □ Dans cette fable, les valeurs sont faussées.

C'est un mirage, un songe qui comme un rêve éveillé éblouit tout un chacun, protagonistes et public dans cette mise en scène. Un aspect qu'illustre particulièrement la scène d'hypnose. Qui est fasciné par qui au point de perdre tout contact avec la réalité ?



« Cardillac » : photo du spectacle

Louise 2008

Dans *Louise*, le réalisme social se déplace de la sphère familiale à l'espace public mais ce sont autant de lieux clos. Les promesses de bonheur non tenues par la société de progrès sont encore une fois rendues par l'architecture des ensembles urbains. La première image est d'un effet saisissant : la levée du rideau sur un immeuble à escalier extérieur des années 40, n'en finit pas, préfigurant un ailleurs inatteignable non nommé. Une utilisation de la hauteur de la cage de scène de l'opéra Bastille saisissante qui sera reprise à l'horizontal par le décor de l'intérieur d'une station de métro qui se prolonge au-delà des coulisses, créant également une impression de non sens. Aucun espoir de ce côté-ci, aucun espoir de ce côté là. L'espace, celui créé par l'amour, celui des amoureux se trouvera dans un nid perché sur les toits de Paris, l'horizon s'ouvre pour Louise. Mais le retour douloureux chez les parents n'en sera que plus rude pour Louise dont le voyage s'arrête là, un enfant sur les bras.



« Louise » : photo du spectacle

Malgré le réalisme apparent, André Engel fait en sorte que ces lieux soient des lieux à part du fait même de la nature hyper conventionnelle de l'opéra. Une étrangeté qui les place à la limite de l'irréel.

« Plus la scène est circonscrite, plus la dramaturgie se densifie. Arrêter le flux de la narration dans un espace-temps perceptible et audible, tel était le principe de la scène à l'italienne. Autrement dit, plus on restreint les contours du décor, plus on augmente la séduction visuelle, voire fantastique, sans laquelle l'opéra est un genre sans syntaxe, sans grammaire, sans référent » affirme Danielle Cohen Lévinas en spécialiste.³²⁵ Analyse qui renforce les convictions d'André Engel qui oscille entre lutter contre les effets de la scène ou les anéantir en les amplifiant. C'est ainsi qu'il aborde la plupart des œuvres par le biais de la représentation.

The Rake's Progress 1999

The Rake's progress de Stravinsky qu'André Engel met en scène en 1999 en est un bon exemple. « J'ai eu envie de voyager ailleurs que là où les auteurs ont situé l'œuvre, et de partir plus loin que l'univers du XVIII^{ème} siècle auquel il est fait référence. Il y a toujours un jeu d'illusions, dont on a fait procès à Stravinsky, mais auquel je suis sensible. Outre ces références (les gravures de Hogarth, l'opéra mozartien), il en est curieusement une qui s'est imposée à moi : la comédie musicale américaine. Il y a, outre la langue anglaise, la volonté d'être un peu naïf, de raconter une histoire édifiante de façon simple et touchante. Je n'ai appris qu'après coup que les allusions à Broadway existaient réellement dans la partition ! Rakes'progress signifie parcours d'un libertin : j'ai juste agrandi le voyage, imaginant que ce petit jeune homme amoureux de la fille d'un riche propriétaire britannique pouvait hériter d'un oncle d'Amérique. Londres devient Boston, mais je ne change rien au livret ».³²⁶

Son voyage prendra des allures quasi irréelles et spectaculaire en s'inscrivant dans le monde de l'illusion qu'est Broadway. Un spectacle qui choisit de dénoncer les mirages de la réussite.

³²⁵ COHEN LEVINAS Danielle, *Le présent de l'opéra au XX^{ème} siècle, chemin vers les nouvelles utopies*, Art édition/art entreprise, collection musique, Paris, p. 293

³²⁶ Propos recueillis par Christian MERLIN pour le quotidien *Le Figaro* du 19 novembre 2001

« C'est l'histoire d'une déchéance. Mais le protagoniste, Tom, partagé entre l'amour et les diverses tentations de la vie, reste un personnage attachant. Il a une vie devant lui et ne veut pas croupir dans le confort petit-bourgeois. On ne peut vraiment pas lui en vouloir, sauf peut-être pour sa naïveté. Quant au diable, il ne doit jamais apparaître comme tel : il ne s'avoue qu'à la fin. Il n'est ni machiavélique ni méphistophélique, j'en fais un majordome stylé, plein de sous-entendus ». ³²⁷ Une vie rêvée qui s'achève dans un hôpital psychiatrique où Tom le libertin vit un autre mirage se prenant pour Adonis. Anne pleine de compassion lui rend une dernière visite qui donne lieu à une rencontre amoureuse et un duo lyrique dont la beauté signe le pardon accordé. Les deux amants, hors du monde ont droit à leur petit coin de paradis dans un décor en incise, comme suspendus au-dessus des réalités sordides du monde. Un opéra qui donne lieu à des décors grandioses qui rappelle l'Amérique natale du décorateur. L'Amérique des mirages.



« *The Rake's Progress* » : photo du spectacle

³²⁷ Propos recueillis par Christian MERLIN pour le quotidien *Le Figaro* du 19 novembre 2001

Le principe de la transposition, particulièrement réussi pour cet opéra, est une caractéristique essentielle des mises en scène d'André Engel tant au théâtre qu'à l'opéra. A l'opéra, cette donnée est particulièrement visible tant les décors y sont prééminents.

Don Giovanni 1996

Quelques années auparavant, la mise en scène de l'opéra de Mozart fut un autre modèle de transposition marquant. André Engel situe l'action dans l'Italie des années 50, celles des films de Pasolini et Fellini.



« *Don Giovanni* » : photo du spectacle

La séduction, thème principal de l'œuvre y est traitée de façon assez réaliste, mais dans un monde décalé, frivole, léger et avec une certaine dimension fantastique. Un univers néoréaliste, celui du cinéma de cette époque pour rappeler combien Don Giovanni est un personnage hors du temps. « C'est l'homme de l'instant, dit André Engel, qui n'a pas de passé et qui ne se retourne jamais sur lui-même. C'est le seul être au monde qui sait exactement ce qu'il a à faire dans les cinq minutes qui suivent : faire l'amour au plus de femmes possibles, et ça remplit son existence. Le reste n'est que péripéties ». ³²⁸

La transposition joue sur les registres de la légèreté et de l'éphémère. Celle qui régit la vie de Don Giovanni, comme celle qui régit la vie des protagonistes des films qui n'ont

³²⁸ Entretien télévisuel pour FR3 lors de la reprise au théâtre des Champs Elysées en 2008

d'existence que dans l'instant de l'image. Un rappel également que seuls le cinéma et la littérature promettent l'éternité à une figure. Si dans la mise en scène d'Engel Don Giovanni revient après sa chute en enfer, c'est que son mythe, lui, ne meurt jamais.

Une mise en scène qui ouvre la porte d'un univers dans lequel on voit les centres d'intérêt d'Engel sur les personnages et les caractères et qui permet d'accéder à un autre niveau et pas simplement à un réalisme de composition ou de transposition.

Der Freischütz 1989

En 1989, la transposition le *Freischütz* était une proposition également extrêmement décalée. L'action du *Freischütz*³²⁹ de Carl Maria von Weber est sensée se passer en Bohême au milieu du XVII^{ème} siècle dans le monde des forestiers. Mélange de magie noire, de pacte diabolique et de passion amoureuse, cette fable à la fois populaire et naïve mêle des situations réalistes et fantastiques.

« Pour André Engel, il lui est difficile d'imaginer des personnages en costumes traditionnels allemands au fin fond des forêts de Bohême chantant et tenant leur rôle en anglais. C'est pourquoi Engel, son décorateur et sa costumière ont transposé l'action du *Freischütz* dans l'Amérique coloniale ».³³⁰ A Cardiff, comme dans beaucoup de compagnies lyriques britanniques, les ouvrages sont chantés en anglais d'où ce nouveau choix de transposition assez radical qui permet à André Engel de mettre en avant, non pas les pouvoirs magiques, mais les réalités de l'amour face aux intégrismes, une lutte des archaïsmes contre la modernité. A certains moments la langue allemande réapparaît, à quelques instants précis pour souligner les valeurs ancestrales et les résistances à une forme d'intégration par renoncement ; une tension qui explique le maintien de traditions inadaptées aux valeurs modernes du nouveau monde et à une jeunesse tournée vers l'avenir.

« La restitution scénique d'André Engel avec les décors de Nicky Rieti évacue l'imagerie traditionnelle de l'histoire pour se concentrer sur ses significations symboliques. L'expressive écriture orchestrale de Weber suffit, selon Engel, à rendre

³²⁹ Créé en 1989 au Welch Opera de Cardiff, il sera repris 10 ans plus tard, à l'Opéra du Rhin et en Finlande au festival de Savonlinna.

³³⁰ Critique du quotidien *Arts Guardian*, du 18 septembre 1989, article de Tom SUTCLIFFE

l'imaginaire fantastique de la scène du Lac du Loup, dont il fait l'économie visuelle ». ³³¹

« Pour le Freischütz, le travail d'Engel a été de faire disparaître tout ce qui pouvait être trop comique et qui en fit l'une des œuvres les plus parodiées au XIX^{ème} siècle. Son décorateur, Nicky Rieti et lui ont choisi de faire de cet opéra dont tout l'imaginaire ressortit à celui des chasseurs des forêts de Bohême, un lieu clos dans une structure unique qui sert tantôt de grange pour l'acte III, tantôt d'église, dérangeant la modernité ». ³³²



« Der Freishutz » : photo de maquette du 1^{er} acte

Cette transposition est plus qu'une astuce de metteur en scène et se révèle être une précieuse ressource : la mise en scène efface les péripéties personnelles et amoureuses pour s'attacher aux préoccupations plus larges qui sont celles d'un peuple d'émigrants qui préserve son identité en maintenant les vieilles traditions, mais qui doit se résoudre finalement à en abandonner quelques-unes comme excédent de bagages. La langue

³³¹ Critique du quotidien *The Guardian*, du 12 décembre 1989, article de Meirien BOWEN

³³² Critique de *The Independent*, du 19 septembre 1989, article de Michaël John WHITE

anglaise y trouve sa justification et le milieu des pionniers offre une alternative aux aspects pittoresques du livret.

L'espace clos devient alors une espèce de ghetto rural qui donne son sens au choix d'une telle mise en scène. Un aspect qui devait être rendu par l'utilisation du cadrage scénique, comme le montrent les photos de maquette, qui ne se réalisera pas pour des raisons essentiellement techniques dues au manque de temps de répétition. Un univers clos de migrants bâtisseurs s'appropriant le terrain en commençant par couper les arbres afin de construire.

Même l'accent qui est celui d'authentiques américains qui jouent les rôles de Max (Joseph Evans) et de Caspar (Richard Paul Fink) fait partie du monde des immigrants intégrés à la culture américaine. Un choix de transposition qui rend toute chose cohérente y compris les choix de la distribution. André Engel pousse ici les orientations dramaturgiques dans les moindres détails de la production.

Ne se refusant pas à la fantaisie imaginaire apportée par bien des opéras, André Engel cherche toujours à trouver la cohérence qui fait que ces mondes peuvent surgir dans le réel et quels rapports ils entretiennent avec lui.

La Petite renarde rusée 2000

La Petite renarde rusée de Janacek³³³ fut une autre façon de s'intéresser à la question du rapport au réel. L'histoire improbable de ce garde-chasse qui tombe amoureux d'une renarde devient sous la direction d'André Engel et les décors de Nicky Rieti une fable possible. Un monde animal ou humain ?

« Le propos de Janacek va dans les deux sens : anthropomorphisme et zoomorphisme. Pour moi, répond André Engel, la notion essentielle est celle de frontière : je cherche l'endroit et le moment où les deux univers se rencontrent. Je n'ai pas cherché à copier de façon naturaliste la manière dont marche un animal, par exemple, mais à exprimer selon le contexte plus ou moins d'humanité ou d'animalité. Quand la Renarde harangue les poules, par exemple, son appel à la libération relève d'une attitude de leader charismatique : la renarde se prend pour Lénine ! Mais quand elle rencontre le Renard,

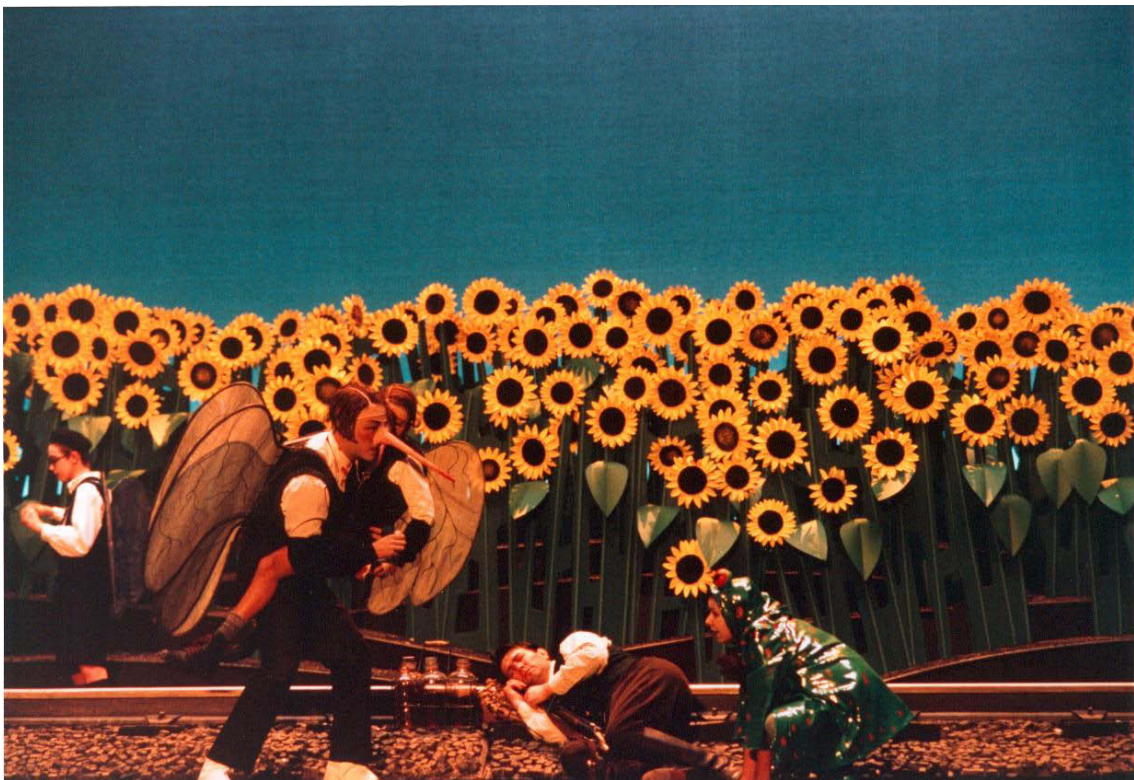
³³³ Créé en 2000, l'opéra connut deux reprises en 2005 et 2008

elle découvre l'amour et la sexualité. Je veux rendre visible cette métamorphose : c'est cela qui m'intéresse ». ³³⁴

Le choix des lieux place l'action dans un monde sans époque, celui éternel de la nature et de la paysannerie. Cependant, le rationalisme apporté par l'homme prend les aspects des architectures léninistes et l'on retrouve une cour de ferme et des bâtiments qui rappellent ceux de *Lady Macbeth de Mzensk*.

Une rencontre poétique entre le monde des humains et le monde animal mais que la brutalité de l'homme brise, comme la ligne de chemin de fer qui traverse le plateau sur toute sa longueur. C'est dans un espace réduit, un *no man's land* que la fable s'écrit, entre ces deux mondes sans lendemain.

L'échappatoire se trouve dans l'espace sans fond du champ de tournesol de Nicky Rieti. Fleur symbolique d'un soleil prometteur, elle couvre le plateau au tableau final, après la désolation et les rudesses de l'hiver.



« *La petite Renarde rusée* » : photo de spectacle

³³⁴ Entretien et revue de presse

« Nous sommes entre une conception panthéiste, un hymne à la nature, et un aspect historique car Janacek traite des sujets de son temps comme l'émancipation de la femme ou l'industrialisation. Ainsi, avec le décorateur Nicky Rieti, nous ne représentons pas de forêt, mais une immense steppe de tournesols traversée par une limite entre l'industrie et la nature ». ³³⁵

Les animaux sont habillés comme des humains, mais la costumière Elisabeth Neumüller n'a pas non plus opté pour le réalisme animalier : les costumes sont une transposition poétique.

Pour André Engel, l'opéra, spectacle après spectacle, offre une palette de possibilités d'exploration des limites du réel et du spectaculaire qu'il ne soupçonnait pas au départ. Cependant, les réalités, les vraies, de l'économie du spectacle dictaient leur loi et donnaient lieu à des difficultés d'accorder les exigences artistiques à celles des productions.

Les exigences du plateau

L'acceptation des contraintes liées au travail en salle était contrebalancée par un investissement maximum des possibilités du plateau mis à leur disposition. C'était pour l'équipe artistique une façon de prendre sa revanche sur les limites imposées. Mais les coproductions qui obligeaient à des tournées sur des plateaux de tailles variables conduisaient à des adaptations parfois désastreuses.

Ainsi, l'expérience de l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk*, fut problématique car si le spectacle, on l'a vu, fut une très belle réussite du genre, lorsqu'il fallut déplacer le spectacle à la Scala alors coproducteur de Bastille, les données changèrent totalement. D'après André Engel et son équipe, ce fut une erreur. Les difficultés rencontrées pour adapter la scénographie lui firent perdre en qualité et homogénéité. Quant au rythme, il n'y était plus du tout. Ce n'était absolument pas satisfaisant pour l'équipe artistique (même si cela le fut pour la Scala qui passa commande à André Engel).

Un autre cas inverse fut celui de *Salomé*. Le spectacle, créé à l'opéra de Cardiff sur un petit plateau, ne comportait qu'un décor parfaitement adapté à l'espace scénique en conformité avec la dramaturgie intimiste voulue. Mais lorsque l'oeuvre fut demandé à l'Opéra Bastille en 1994, les solutions d'adaptation furent difficiles à trouver compte

³³⁵ Entretien et revue de presse

tenu de la dimension du plateau. La solution intermédiaire qui avait été probante à Tokyo et qui consistait à rajouter des panneaux latéraux afin de concentrer le regard du spectateur sur le centre du plateau fut rejetée. On demanda alors à Nicky Rieti un agrandissement du décor. Ce fut également une erreur artistique d'après André ; le spectacle perdait de son intimité. « Ce n'était pas le spectacle qui ne marchait pas, ni sa dramaturgie, mais le décor » explique André Engel.

Les impératifs économiques des systèmes de coproduction qui exigeaient des tournées réveillaient l'écart entre les nécessités pragmatiques de l'économie du spectacle et les exigences artistiques d'André Engel. Car s'il accepte de travailler en salle, c'est avec une salle spécifique et non pas n'importe quelle salle. Il persiste à instaurer un rapport d'intelligence entre l'opéra représenté et le lieu de création (fut-il en salle) dans la logique dramaturgique qui lui est propre.

Répertoire et opéras contemporains

Si le répertoire des opéras mis en scène par André Engel appartient majoritairement au XIX^{ème} siècle, André Engel a eu la possibilité de travailler sur des opéras contemporains. Il y eut *O.P.A Mia* de Denis Levaillant, en 1990, dans le cadre du Musica Festival de Strasbourg ; *Antigone* de Ton Leeuw, en 1993, au Hollande Festival ; et enfin le *K...* avec Philippe Manoury, en 2001, commande de l'Opéra Bastille.

Pour André Engel, il n'y a pas de matériau musical meilleur que les autres à partir du moment où cela l'aide à raconter quelque chose et à solliciter l'acuité du spectateur. L'intérêt dans le cas d'un travail avec un compositeur contemporain réside dans le dialogue qui s'instaure entre les artistes au moment de la création au lieu de l'échange entre le chef et le metteur en scène sur des questions de lecture d'une œuvre passée. C'est en cela que le travail avec un compositeur contemporain est intéressant et non pour la recherche d'un modernisme à tout prix. Si l'expérience d'André Engel réside davantage dans les mises en scène d'opéras ayant déjà un passé derrière eux, ce n'est pas par frilosité sous prétexte qu'ils auraient déjà fait leurs preuves, mais parce que ces œuvres-là, celles qu'on lui a demandé de mettre en scène, l'ont intéressé. Dans cette conception, la question de « la modernité » ou de « la contemporanéité » du travail repose sur le metteur en scène et non exclusivement sur la forme de l'œuvre proposée.

O.P.A. Mia 1990

Satire financière, *O.P.A. Mia* de Denis Levaillant n'en est pas moins une œuvre qui interroge le rapport entre la parole et la musique, sans relancer le vieux débat d'initiés sur la primauté de l'un ou de l'autre. Ici, chacun des deux modes d'expressions renvoie à un système de communication faussé avant de retrouver sa pureté originelle :

« Dans la cité, imaginons que la musique soit la loi. Les news scandent la vie. La parole, la confiance est suspecte »³³⁶ écrit Denis Levaillant, pour qui le rapport entre le chant et la parole se concrétisait pas la présence de doublons.

O.P.A.Mia, n'a initialement que deux personnages. Elle et Lui. Lui, golden boy : Dunny Cash, grand jongleur de la finance internationale ; Elle, speakerine de la télé, porte

³³⁶ LEVAILLANT Denis, note d'intention, programme du spectacle

parole sans grade du discours officiel. Quatre interprètes en tout, les deux rôles étant alternativement parlés et chantés : un acteur et un chanteur pour chaque personnage. Une donnée que André Engel souhaite évacuer en transformant le principe. Suite aux échanges avec le compositeur, ils s'entendent sur une adaptation : « Nous avons décidé, explique-t-il, que les chanteurs – puisqu'ils atteignent au sublime avec leur voix – seraient naturellement des dieux. Sunny Cash, dieu de l'argent, Sphinx, déesse de la vérité. Les deux acteurs incarnent des humains, le golden boy (Yann Colette) et la speakerine (Irina Dalle) ».³³⁷



O.P.A. Mia : croquis des personnages (Enki Bilal)

L'univers est celui d'un monde où le pouvoir de l'argent domine, un monde totalement narcissique. Le décor unique fut exceptionnellement signé par Enki Bilal dont l'univers de B.D fantastique apporta à l'œuvre une dimension futuriste par l'esthétique du décor et des costumes. Un monde kafkaïen dominé par un aigle vorace.

³³⁷ ENGEL André, propos recueillis par Christian LEBLE pour le quotidien *Libération* du 1^{er} juillet 1990



« O.P.A. Mia » : photo du spectacle

Pour André Engel, ce monde unidimensionnel régi par un dieu de l'argent tout puissant est une dimension racontée par le décor. Le dieu montre son pouvoir par son ascendant sur un chœur invisible (préenregistré) qu'il a seul le pouvoir de faire chanter. Il communique avec son propre reflet par le chant qui est le langage des dieux.

Quant aux « humains », ils évoluent dans des mondes séparés et parallèles : Lui apparaît en « live » tandis qu'Elle, en image à la TV, apporte par les « news » les éléments du quotidien de ce monde régi par l'argent : « La commission de contrôle des échanges privilégiés a rendu ce matin son rapport au Grand Central. Composée des meilleurs initiés du consortium tribal, elle n'a pu que se satisfaire de l'état du marché de cette semaine [...] ». L'authenticité du dialogue entre Lui et Elle sera empêchée par l'écran, symbole de la puissance de la loi.

Un crash boursier fera éclater l'ordonnance de ce monde et basculer les valeurs qui le régissent. Cet effondrement anéantit tous les repères : c'est la perte d'identité, c'est la mort annoncée.

Alors, l'amour humain se révélera la seule valeur « refuge » capable de maintenir la vie, la vraie, celle enfin débarrassée des pouvoirs occultes et maléfiques de l'argent. Chez les dieux comme chez les humains, le crash a généré une perte d'identité. Déchus, ils rejoignent le monde des humains, tout en gardant une forme de supériorité qui ne leur sera pas d'un plus grand secours. Chacun se cherche et cherche un sens à sa vie. « Les dieux apprendront la violence des sentiments. Les humains accepteront le triomphe de l'amour. »³³⁸ Une fin « écologique » où les éléments reprennent le pas sur la cité : l'eau, la terre et le soleil retrouvés symbolisent la rupture de l'écran qui séparait le Golden Boy de la Speakerine.

« Immédiatement une référence s'impose, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, l'opéra de Kurt Weill et Bertolt Brecht, qui fustigeait dans les années trente les promesses fascistes d'un monde où tout s'achète. La comparaison ne vaut guère par les sonorités, puisque à la différence des *songs* répétitives et populaires dont Weill fit usage, Denis Levaillant - tout jazzman qu'il est - a opté pour une musique instrumentale et vocale complexe. Non, ce qui rapproche les deux pièces, c'est bien le principe partagé de l'opéra comme support d'une critique sociale, comme véhicule d'une préoccupation contemporaine. Avec une efficacité théâtrale primordiale ».³³⁹

Un opéra que Denis Lavaiillant dédie à la mémoire des années 80 « pour ne pas oublier leur soudaine âpreté » et qu'André Engel a investi comme lieu du simulacre, du temps étiré et de la narration symbolique.

Antigone 1993

Antigone du compositeur Ton de Leeuw était une commande du Holland Festival d'Amsterdam. C'est un drame « mais pas au sens réaliste du mot, explique l'auteur. Il est moins question d'un choc entre des individus que du déroulement d'une évolution fatale donnée au fond dès le début déjà. Dans ce contexte les protagonistes sont presque des pions dans un jeu d'un niveau supérieur. Antigone ne représente pas le bien, tout aussi peu que Créon ne représente pas le mal. Leurs actes ne sont pas tellement déterminés par des *actions* autonomes que par leurs *réactions* qui à leur tour sont le

³³⁸ LEVAILLANT Denis, note d'intention, programme

³³⁹ ENGEL André, propos recueillis par Christian LEBLE pour le quotidien *Libération* du 1^{er} juillet 1990

résultat du rôle qu'ils jouent dans la société, et par les dispositions spécifiques de leurs caractères. »

Une des caractéristiques du travail avec un auteur-compositeur contemporain est qu'il a des idées très précises sur son œuvre. Ce fut, on le voit, le cas de Ton de Leeuw qui dans une note d'intention va jusqu'à faire des propositions scénographiques. Parfois en lien avec la question de la réalisation musicale : « Toute la musique est jouée sur la scène. Le chef d'orchestre se trouve dans une colonne sur le devant de la scène et reste invisible au public. » Mais aussi en ce qui concerne l'aspect visuel en général, prévoyant la présence d'un grand écran afin d'y projeter des images et d'y faire un théâtre d'ombres. Ses indications sont très précises dans ce sens-là : « Eclairage direct sur Antigone [...]. Les actions derrière l'écran ont lieu sur une estrade placée sur un niveau un peu plus élevé que les musiciens qui se trouvent devant l'écran.... ». Une des données du travail d'André Engel, Nicky Rieti et André Diot est donc de tenir compte des intentions tout en faisant une véritable proposition de mise en scène. On trouve ainsi en regard, des notes d'intentions d'André Engel qui s'inscrivent dans ce dialogue avec l'auteur-compositeur : « Théâtre d'ombre et de lumière : Antigone, personnage de lumière vouée à l'ombre éternelle... », ³⁴⁰ mais encore : « le souhait du compositeur est que dans cette totalité qu'est un drame musical, l'action et l'esthétique visuelle soient caractérisées par une grande sobriété. Nous partageons ce souhait et pensons que la meilleure façon d'y parvenir est d'utiliser un bâtiment qui ne soit pas seulement un espace mais aussi un *lieu*. » Il justifiait cette proposition par le fait que pour lui, « participer à la création d'une réalité fictive dans un lieu implique souvent que les interventions soient à peine sensibles sinon invisibles, mais toujours déterminantes. »

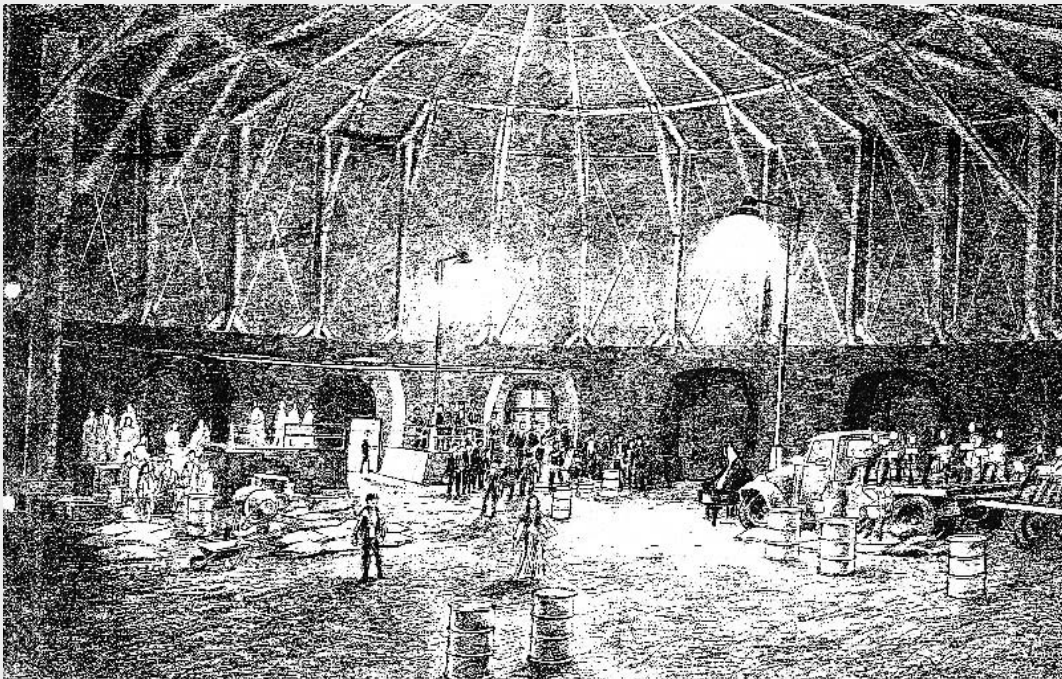
André Engel émettait clairement le souhait de créer cet opéra dans un lieu et non dans un théâtre, renouant avec les spectacles « hors les murs ». Le lieu choisi fut une rotonde (gashouder) d'une ancienne usine à gaz d'Amsterdam plus ou moins laissée à l'abandon : « le seul bâtiment qui possède déjà toutes les caractéristiques d'un lieu. Explique André Engel, tant à cause de sa forme et de son aspect primitif que de son atmosphère délabrée et sauvage ». ³⁴¹

³⁴⁰ ENGEL André, notes d'intention, documents personnels, voir annexe p. 685

³⁴¹ Idem

A partir du choix esthétique général, la dramaturgie se mit en place et André Engel écrivit le scénario du spectacle :

« Après avoir traversé cette sorte de terrain vague qu'est devenue l'usine de purification de la compagnie du gaz d'Amsterdam et croyant échapper à cette odeur de guerre civile que dégagent les véhicules incendiés à la tombée de la nuit, les spectateurs pénètrent dans le *gashouder* comme dans un tombeau. » Une mise en scène qui inclut le spectateur dans son processus, comme à l'époque de ses *spectacles-dérives*. A l'opéra, c'est une première pour André Engel et cette aventure est essentiellement possible du fait du caractère contemporain de l'œuvre. Une œuvre écrite par un homme de notre temps, qui ne se projette pas nécessairement dans une économie classique de spectacles. André Engel outre l'arrivée « initiatique » du public, retrouvera son rapport au lieu qu'il fait vivre avec son histoire tout en y apportant le renversement et la vraisemblance qui caractérisent son travail.



« *Antigone* » : dessin (Nicky Rieti)

Un film a été produit par la télévision hollandaise sur cet opéra. Une production internationale, dans un lieu, pour une mise en scène à deux volets : opéra et film, *Antigone* fut une réalisation qui entra tout à fait dans le cadre du Centre Bilatéral de Création de l'équipe artistique.

Un livret, une histoire

Néanmoins, ce qui compte avant tout dans les choix de mise en scène d'opéra pour André Engel, c'est que l'opéra raconte une histoire. Or, on retrouve dans les livrets d'opéra qu'il monte, les mêmes goûts et attirances qu'au théâtre, le même rapport au contemporain. André Engel n'a pas monté d'opéras baroques, sauf *Don Giovanni* car il affiche une prédilection pour la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, y trouvant davantage ce qui l'intéresse : l'impact dramatique et le réalisme du livret. En outre il préfère les livrets en langue étrangère.

« j'ai du mal avec les opéras français, chantés en français, parce que l'artifice, le caractère faux de l'expression m'apparaît encore plus ; il est redoublé du fait que je comprends », et dans ce cas-là dit-il, « je vois bien à quel moment l'emphase apparaît soi-disant pour servir le chant ». Pourtant, il acceptera de mettre en scène *Carmen* et ce sera une expérience douloureuse.

Carmen 1990

Carmen, André Engel l'a accepté par attachement au Welsh National Opera, le premier théâtre qui lui confia un opéra, (*Salomé* en 1988). Mais l'ouvrage lui posa au moins deux problèmes. « D'abord, l'usure de l'œuvre : Nietzsche a déliré sur *Carmen* et pas seulement pour embêter Wagner. L'analyse qu'il fait de Bizet correspond à quelque chose de vivant, de fou, humain : l'explosion brute du désir. *Carmen* musicalement est un chef d'œuvre. Mais il existe une histoire de la mise en scène d'opéra, dans laquelle je m'inscris, quand bien même je n'en ai aucune connaissance. Chaque geste, chaque idée paraît éculée, *Carmen* est épuisée », explique André Engel. Ensuite, sa faiblesse théâtrale : Halévy, le librettiste de *Carmen* n'est pas l'Oscar Wilde de *Salomé*. Dans *Carmen*, les dialogues et les paroles, comparés à la nouvelle de Mérimée m'ont paru bien pâlots. (...) J'ai eu du mal à trouver une nourriture, *Salomé* était autrement plus riche ».³⁴²

³⁴² Propos recueillis par Christian LEBLE et Marion SCALI pour le quotidien *Libération*, 19 septembre 1990

« S'intéresser à l'histoire du point de vue de Don José : 'Carmen et Don José' » tel est la première phrase du carnet de notes de mise en scène d'André Engel. Une intuition qui sera gardée et travaillée avec ses collaborateurs. André Engel a voulu traiter l'opéra sous l'angle de la relation de Carmen et ses hommes, reléguant les chœurs à leur fonction de témoin : « j'ai, précise-t-il, consciemment privilégié leur efficacité musicale aux dépens de leur efficacité scénique. La présence du chœur me gênait. Il faisait toujours exotique, c'est lui qui donne une couleur espagnole à *Carmen* ». ³⁴³ André Engel s'est efforcé de redonner une humanité aux hommes de *Carmen*. Il leur a épargné « leurs 'tares' habituelles : Escamillo, le toréro (Richard Paul Sink), n'est jamais ridicule et Don José, le soldat (Noël Velasco), est toute violence et désespoir. Gommés les stéréotypes : main sur le cœur, jarret tendu ». ³⁴⁴ « C'est une histoire qui raconte l'ensorcellement d'un homme en tant qu'être vivant sexuellement et amoureux mais aussi l'ensorcellement d'une époque. » Il s'agit pour André Engel de ramener cette histoire à sa juste place « Carmen n'est pas une héroïne, c'est un personnage vrai, écrit encore Engel dans ses notes. Elle est tout le contraire d'un mythe ».

Ramenant l'histoire dans un monde qui laisse croire aux mirages de l'amour facile et torride, André Engel et son équipe choisirent une transposition dans un sud mythique qui pourrait aussi bien être le Mexique que n'importe quel autre pays hispaniste. Mais c'est aussi l'histoire d'un amour fou qui se prend à ses propres pièges, ce que dénoncent la musique et le décor en référence probablement en partie aux théories de Nietzsche concernant la suprématie de la musique du sud ouverte en ce qu'elle incarne un idéal.

³⁴³ ENGEL André, propos recueillis par Christian LEBLE et Marion SCALI pour le quotidien *Libération*, 19 septembre 1990

³⁴⁴ LEBLE Christian et SCALI Marion pour le quotidien *Libération*, 19 septembre 1990



« *Carmen* » : photo du spectacle

Pour le décor : en haut des arcades, en bas la Piazza-cabaret ; en fond, l'escalier et un palmier. Un décor simple qui favorise la circulation des chœurs.

André Engel souffre visiblement de ne pouvoir faire jeu égal avec la musique : cette ambition de hisser l'action théâtrale au niveau de la musique est presque vaine : « la musique a un pouvoir supérieur au texte parlé, constate-t-il. Ou bien il faudrait pouvoir agir sur l'œuvre, couper, aller plus vite d'un moment à un autre... et trouver le chef qui accepte de collaborer dans ce sens... Brecht a probablement raison quand il dit que l'opéra est un art culinaire qui use toujours des mêmes effets. Mais moi, je ne suis pas un arrangeur : le travail de dramaturgie est peut-être superflu, mais je ne peux pas faire autrement. Il me faut toujours trouver une vraie matière théâtrale. Coûte que coûte ». ³⁴⁵

Il en résulte un *Carmen* qui ne le satisfait pas et qui compte au nombre de ses échecs. En 1990, il a peu d'expérience dans l'opéra et il se cherche. *Carmen* participe à cette évolution de son travail et à la définition des exigences qu'il s'impose en la matière. Il en tire une conclusion définitive : « Même si j'y ai appris beaucoup, je n'ai pas envie de continuer à revisiter les classiques. Ils sont beaucoup plus conventionnés qu'au théâtre.

³⁴⁵ Propos recueillis par Christian LEBLE et Marion SCALI pour le quotidien *Libération*, 19 septembre 1990

Je n'abandonne pas l'opéra, je veux en faire dans certaines conditions bien précises ».³⁴⁶

Il souhaite apporter son expérience théâtrale :

« Autour de 1975, j'ai tenté un coup de théâtre, imaginant des voyages, des initiations, sortant les spectacles de leurs lieux traditionnels. Je pense que c'est possible à l'opéra et ça n'a pas été fait. On est à un stade queue de comète dans l'histoire de l'opéra, les dernières tentatives de Peter Sellars le soulignent. Si j'ai une raison d'exister dans ce monde là, c'est pour inventer des choses ».³⁴⁷

Dramaturgie du temps

La durée de l'opéra fut relativement déterminante dans ses choix, sans pour autant l'éloigner systématiquement des œuvres plus ambitieuses. Mais l'attrance pour les drames en un acte réside essentiellement dans le fait que l'action ramassée évite ce qu'Adorno appelle « la résistance à l'imitation » qui après Berg « devient universelle ».³⁴⁸ Certes, la forme se détache du principe illustratif, mais l'opéra résiste dans sa dimension narrative tout en s'adaptant aux nouveaux concepts narratologiques initiés dans les romans. Au XX^{ème} siècle « surgissent les désignations de « drame musical en un acte » pour *Salomé*, ou encore monodrame pour *Erwartung*. Pour Paula Gomez Ribeiro, « Le minimalisme d'une sensation extrêmement intense peut être dépeint pendant une demi-heure sans perdre la puissance et la philosophie de l'idée originale. C'est la thèse sous-jacente à *Erwartung* ».³⁴⁹

« C'est un théâtre musical du Da-sein, de l'être-là, qui utilise une sémiotique enracinée dans une narration très fluide pour suggérer une existence humaine éphémère »,³⁵⁰ qui correspond totalement à tout ce à quoi André Engel se réfère, affirmant une prédilection pour ces opéras ramassés, comme en témoignent d'autres créations, comme *Le château de Barbe bleue* ou *Le Freischütz*. Ce sont des narrations qui se caractérisent par « un phénomène de condensation, le raccourci d'une extension infinie d'événements chronologiques. Il se confond avec l'instant, l'ici et maintenant ».³⁵¹ Oscar Wilde

³⁴⁶ Propos recueillis par Christian LEBLE et Marion SCALI pour le quotidien *Libération*, 19 septembre 1990

³⁴⁷ Idem

³⁴⁸ ADORNO Théodore W. *Introduction à la sociologie de la musique*, pour la traduction française : Contrechamps Editions, Genève, 1994, chapitre Opéra, p. 82.

³⁴⁹ RIBEIRO PAULA GOMES, *Le drame lyrique au début du XX^{ème} siècle*, L'Harmattan, 2002 p.274

³⁵⁰ RIBEIRO PAULA GOMES, idem p. 68-69

³⁵¹ COHEN-LEVINAS *Le présent de l'opéra au XX^{ème} siècle, chemin vers les nouvelles utopies*, Art édition/art entreprise, collection musique, Paris, p. 44.

écrivait lui-même à propos des ses deux drames en un acte : « Le moment est le plus important. Toute la vie peut se résumer en un moment ». ³⁵² Nous retrouvons là des thèmes chers à André Engel qui, se reconnaissant dans l'influence de l'*Internationale Situationniste*, ³⁵³ retrouve une parenté à la théorie des moments, initialisée par Henri Lefèbvre. Entre la cristallisation du « moment vécu » dans une « modalité de présence », et l'idée de « dérive », se retrouve le thème du voyage, récurrent dans les dramaturgies d'André Engel.

Le voyage

« C'est nous qui l'apportons, même si au départ le thème est latent, on le développe toujours. Même *Salomé* pour moi c'est un voyage, pourtant ce n'en est pas un si l'on s'en tient à une définition strictement effective mais, si l'on dit que la vie est un voyage, alors c'en est un ». ³⁵⁴ De fait, on la voit effectivement apparaître, se développer et puis mourir. La dimension réelle de son voyage sur scène se confond avec la dimension métaphorique de son voyage existentiel. Parfois, le thème du voyage est initialisé par le livret. Ainsi, l'exemple type du voyage comme thème, c'est *The Rake's Progress*. Dans le livret de Auden, Tom Kakwell va à Londres. Ce qu'André Engel et son équipe ont apporté, c'est un développement de ce thème. Ainsi, « dans le spectacle qu'on a fait, il allait au moins jusqu'en Amérique, explique André Engel. Et quand il était en Amérique, il se déplaçait encore ». Le thème se déclinait ensuite car « l'on voyait plusieurs façons de voyager qui étaient mises en scène : le bateau, le train, nous avons, de cette manière, sollicité les moyens de locomotion d'une époque. Ce n'est pas dans le livret, ça, c'est dans le spectacle ». ³⁵⁵

Le thème du voyage, qu'il soit réel ou plus ou moins métaphorique se manifeste dans la mise en scène par des médiations qui varient d'un spectacle à l'autre. Il y a, bien sûr des indices récurrents, comme celui du chemin de fer qu'on retrouve par exemple dans *La petite Renarde rusée* et *The Rakes' progress*, et même dans *Lady Macbeth de Mzensk*. Mais il en est d'autres plus symboliques. Ainsi le passage d'un lieu à un autre par des changements de décors stupéfiants renvoie à l'idée du voyage. On retrouve ce procédé dans beaucoup d'opéras mis en scène par André Engel. Mais on est toujours dans une

³⁵² WILDE Oscar, *La critique créatrice*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989 cité par RIBEIRO p. 71

³⁵³ Voir 2^{ème} partie « Engel et l'Internationale Situationniste » p. 502

³⁵⁴ ENGEL André, entretien

³⁵⁵ Idem

cohérence dramaturgique et non dans un effet. Ainsi, les opéras : *Lady Macbeth de Mzensk*, *The Rake's Progress*, *La petite Renarde Rusée* et *K...*, sont construits aussi sur ce principe dramaturgique.

Voyage illusoire dont André Engel développe le thème depuis son premier spectacle de théâtre *Baal* de Brecht : à quoi sert de changer de lieu si c'est pour s'y retrouver soi-même ?

Lorsque le lieu ne change pas, comme dans *Salomé*, c'est l'expression de la durée qui renvoie au voyage. Dans le livret, le temps est rendu par la présence de la lune et des éclairages changeants qu'André Diot a rendus significatifs. La lune est un autre motif qui se retrouve souvent également dans les productions d'André Engel, au théâtre comme à l'opéra. Cela vient parfois d'une fascination romantique et symbolique due au livret à la manière baudelairienne. En effet, que ce soit *Woyzeck*, au théâtre, *Salomé* ou *Erwartung*, la lune apparaît comme le reflet des angoisses intérieures du personnage principal. La lune qui conditionne ou génère l'espace et le temps tout en désignant une tension intérieure. Dans *Salomé*, comme dans *Erwartung*, le drame est tendu vers l'accomplissement d'un désir.

Distribution et travail d'acteur

Les spectacles les plus réussis pour André Engel partent, entre autres, d'une distribution cohérente. Par exemple, « la distribution (pour le *Rake's Progress*) a été faite par Dominique Meyer, un directeur d'opéra dont rêverait tout homme de théâtre : il connaît les voix à la perfection, mais tient toujours compte des impératifs théâtraux dans le choix des solistes. Le ténor Thomas Randle, par exemple qui chante Tom, est un acteur exceptionnel qui propose même spontanément des solutions scéniques valorisant son personnage et non sa personne ». ³⁵⁶ Cette remarque met l'accent sur un aspect sensible concernant le chanteur d'opéra dont l'histoire a valorisé la personne et la voix dans un esprit de performance plus que sa capacité à interpréter un personnage, au service d'une œuvre.

Une partie du travail d'André Engel consiste à les faire changer d'habitudes, mais jamais au détriment de leur art : « on n'a pas le droit de les mettre en danger. Si je leur demande des choses risquées, c'est en accord avec le chef d'orchestre ». Pour reprendre l'exemple du *Rake's Progress*, « Jonathan Darlington, que j'ai connu comme assistant de Myung Whun Chung pour *Lady Macbeth de Mzensk*, est tout à fait ouvert. Si je suggère que des chanteurs soient de dos, perdant ainsi le contact visuel avec lui, loin de refuser, il s'emploie à faire travailler le soliste dans ce sens ». ³⁵⁷ Ce fut un opéra qui fonctionna remarquablement dans le sens de ce qu'André Engel veut apporter à l'opéra : le théâtre. À ce moment-là, les critiques ne sont plus seulement réceptifs à la qualité musicale de l'opéra, mais à l'ensemble du spectacle dont la cohérence est une évidence. Le jeu des comédiens est ainsi mentionné dans les articles : « le baryton, Vincent Le Texier semble enfin avoir trouvé pour la première fois un metteur en scène capable de vaincre sa raideur » ³⁵⁸ lit-on par exemple. Si ce type de travail n'a pas toujours été entrepris avec les chanteurs, la responsabilité est certes à chercher du côté de la tradition et de l'histoire de l'opéra, mais aussi du côté des raisons économiques. En 1962, Adorno déplorait déjà que « les chanteurs qui satisfont, à la fois aux exigences du chant ornemental et à celles d'un auteur d'un passé récent comme Wagner sont devenus des raretés. Il faudrait en rechercher les causes. Lorsqu'un chanteur doté de telles

³⁵⁶ Propos recueillis par Christian MERLIN pour le quotidien *Le Figaro* du 19 novembre 2001

³⁵⁷ Idem

³⁵⁸ Critique du quotidien *Libération*, du 1^{er} juillet 1990, article de Christian LEBLE

qualifications est découvert, il est aussitôt happé par les institutions les plus nanties ». ³⁵⁹ Maintenant, même si les choses ont évolué grâce aux metteurs en scène de talent qui se sont attelés à l'opéra depuis les années 70, la question économique reste cruciale et les choix artistiques pas toujours entendus. C'est pourquoi André Engel est très sélectif quant aux propositions qu'on lui fait, tant en ce qui regarde les conditions de travail que le choix des œuvres.

Il décide de s'investir lui-même dans la formation des chanteurs en dirigeant un stage professionnel à Royaumont en direction des chanteurs d'opéra depuis 1997. ³⁶⁰ Des stages d'une vingtaine de jours pour une dizaine de chanteurs, sur des bases de travail généralement liées à ses créations prochaines.

Une autre difficulté concerne la durée des répétitions, la disponibilité des chanteurs et leur adhésion au projet. À l'opéra, les répétitions n'étant pas payées, les chanteurs se présentent parfois au dernier moment, quitte à ce que les répétitions aient lieu avec une doublure. Dans des cas extrêmes, on peut arriver à de telles aberrations de production. Si ce ne fut pas le cas pour André Engel, il n'en fut pas loin à la Scala de Milan qui, fort du succès de *Lady Macbeth de Mzensk*, lui avait commandé la tétralogie de Wagner. André Engel, pris dans des enjeux politiques locaux qui le dépassaient eut du mal à obtenir des conditions de production satisfaisantes. La direction musicale était assurée par Ricardo Mutti, et sans être mauvaises, les relations n'étaient pas ce qu'André Engel avait connu avec Myung-Whun Chung à l'Opéra Bastille. Pourtant, au départ, André Engel était enthousiasmé par le projet. Mais pour la Scala et son équipe, c'était la énième version du Ring, le feu sacré n'était pas là et tout ce qui sortait de l'ordinaire dans les demandes d'André Engel n'était pas entendu. Finalement la tétralogie d'un commun accord s'arrêta au deuxième volet, André Engel n'ayant monté que *La Walkyrie* et *Siegfried* pour un public bien difficile à changer dans ses habitudes.

La Walkyrie 1994

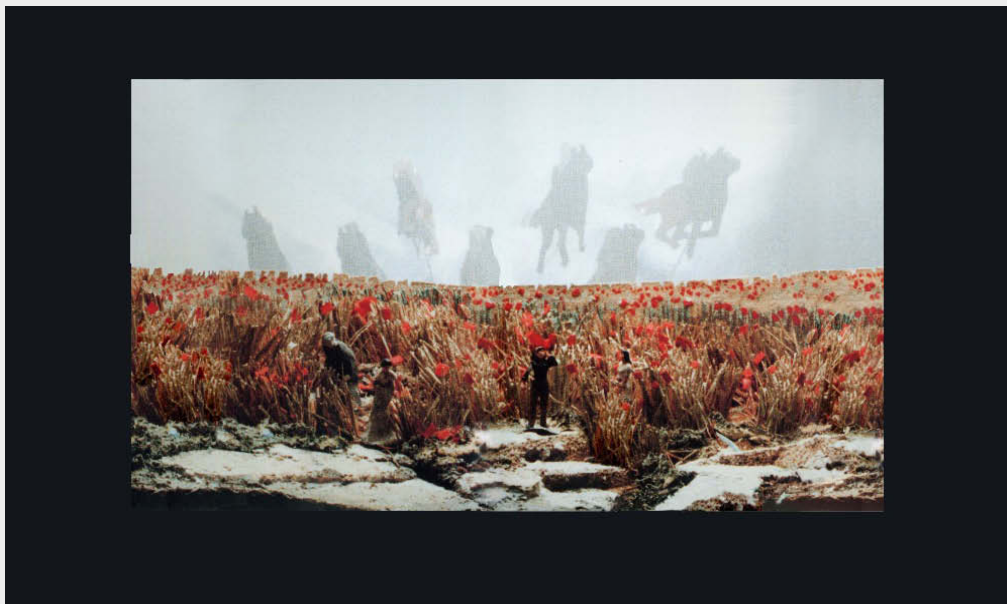
Trouver sa place dans l'histoire des mises en scène des opéras de Wagner est en soi une gageure. Les comparaisons et les attentes sont un poids énorme dont il faut pouvoir

³⁵⁹ ADORNO Théodore W. *Introduction à la sociologie de la musique*, pour la traduction française : Contrechamps Editions, Genève, 1994, chapitre Opéra. p. 84

³⁶⁰ 1997 : *Don Giovanni* (extraits), concert final ; 1998 : *The Rakes' progress* (extraits), concert final ; 2000 : *Le Nozze di Figaro* (extraits), pas de concert à Royaumont ; 2009 : *Ariane à Naxos*.

s'affranchir. En s'attaquant au *Ring* à la Scala de Milan, André Engel et Nicky Rieti prenaient de grands risques. « L'histoire d'une mise en scène est l'histoire d'une déperdition, déclare André Engel. La phrase de Nietzsche, pourrait s'appliquer au processus de la mise en scène : La réalisation est le masque de mort de l'idée. Il faut que dans le travail de projection de l'idée, malgré la déperdition, l'essentiel reste, alors vous pouvez être satisfaits ». ³⁶¹ Un travail auquel il s'est atelé pour *La Walkyrie*, dont, s'exclame la presse « il nous donne non pas les idées, mais de telles images ! »

André Engel et Nicky Rieti proposèrent pour *La Walkyrie* trois décors : un désert très ensoleillé pour l'acte I où une toile de tente, une voile de bateau était amarrée. La falaise attendue pour le III arrive à l'acte II : un « rocher d'opéra » comme l'équipe le désigne, émergeant des nuages, à la Friedrich. Et enfin une chevauchée dans un champ de coquelicots. Il s'agissait d'un champ derrière lequel un tulle laissait apercevoir quatre chevaux mécaniques sur lesquels des walkyries chevauchaient. Le tulle donnait une impression irréaliste d'image cinématographique. Un décor final repris pour le dernier acte de *Siefried*.



La chevauchée de La Walkyrie

Un travail avec des acteurs « superbement dirigés et forts bien guidés. » ³⁶² Honneur est fait également dans la presse au remarquable travail de Ricardo Muti au pupitre. Une promesse de poursuite réussie avec le deuxième volet : *Siefried*. Mais si la critique

³⁶¹ Propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD, pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

³⁶² *Diapason* « *Walkyrie ensoleillée pour ouverture chic* », février 1995, revue de presse

française spécialisée se montre convaincue, il n'en fut pas de même dans la presse milanaise et encore moins du côté du public.

Siegfried 1997

Quatre actes, quatre décors : pour le premier acte, la forge de Mime se trouve sous un toit à moitié effondré par un arbre. L'acte II se déroule dans un milieu forestier hostile, constitué de branchages inextricables. Une image cadrée qui disparaît dans les cintres laissant place au décor de l'acte IV : le champ de coquelicots de la fin de la *Walkyrie*.



« *Siegfried* » : dessins des décors des quatre actes

Les problèmes rencontrés avec l'équipe technique et la production font que cette production signera la fin du projet de la tétralogie. André Engel ayant senti la difficulté majeure dès la *Walkyrie* souhaitait cesser la collaboration dès la fin du premier opéra. Mais Nicky Rieti et Dominique Muller, le travail étant très avancé, militèrent en faveur de la réalisation du deuxième volet. Une expérience qui entérina les difficultés. Non

satisfait des décors et de l'engagement des équipes sur place, André Engel cessa la collaboration.

Le public

Un public omnipotent qui ne laisse pas d'étonner dans ses réactions comme en témoigne un article du quotidien *Le Monde* : « Il faudrait, si l'on ne veut pas devenir fou, se livrer à une étude sur la composition et les goûts du public de la Scala de Milan : l'ouragan des sifflets qui a suivi la première de *Salomé* de Richard Strauss était tombé le soir de la deuxième représentation.(...) Deux jours après l'orage, on ne trouve plus « dégoûtante » la mise en scène d'André Engel, celle même qui avait débuté à Cardiff avant d'être présentée à Bastille ».³⁶³ André Engel s'est trouvé face à un public qu'il qualifie de « snob », non sans raison. L'opéra qui, jusqu'à des jours qui ne sont pas si lointains, fut le miroir de la société bourgeoise «consciente d'elle-même»³⁶⁴ et qui put, nous dit Adorno « longtemps se célébrer et jouir d'elle-même » dans l'opéra par un principe de mise en abyme de sa représentation, l'opéra, donc, est un genre qui supporte mal les bouleversements si l'on se réfère à sa réception sociale : « La force qui lie les hommes à l'opéra est le souvenir de quelque chose dont ils ne peuvent plus se souvenir, la légendaire époque dorée de la bourgeoisie ».³⁶⁵

Trop longtemps assujetti à sa réception sociale, l'opéra a pris du retard en matière d'innovation. Et ce qu'Adorno constatait en 1962 semble encore proche des réactions décrites ci-dessus. Le public qui venait chercher un reflet rassurant de son identité sociale à l'opéra a fait que « sa popularité s'est détachée de la compétence ». Même si maintenant « l'horizon d'attente » de ce public s'est déplacé de la question sociale, le public s'étant bien diversifié, il n'empêche que l'opéra reste un genre à part dans le spectacle vivant et qu'à ce titre, il a des conventions et un niveau d'exigence propres en matière de qualité artistique encore proportionnellement attachée à celle de la musique plutôt qu'à celle du spectacle dans sa globalité.

André Engel s'insurge contre les metteurs en scène qui participent à la baisse du niveau d'exigence par conformité à une idée figée de l'opéra « fréquenté par une élite qui ne

³⁶³ Critique de Sandro CAPPALLETTO pour le quotidien *Le Monde* du 25 avril 1994.

³⁶⁴ ADORNO Théodore W, *Introduction à la sociologie de la musique*, pour la traduction française : Contrechamps Editions, 1994, chapitre Opéra, p.77 et suivantes

³⁶⁵ Idem

l'est pas » et qui se satisfait d'une image sociale ou qui ne se focalise que sur la musique. Lorsqu'André Engel entre dans ce milieu fin des années 80, l'opéra n'est pas encore le lieu des propositions les plus intéressantes en matière de spectacle car son histoire est encore très récente. « Il n'y a pas 30 ans que l'opéra intéresse les metteurs en scène. La mise en scène – telle que nous la concevons - c'est-à-dire de théâtre - est une implication relativement récente dans le monde de l'opéra. Patrice Chéreau a ouvert la porte et nombre de metteurs en scène ont pénétré dans ce monde. Et comme savoir faire une mise en scène suffit à l'opéra pour dire que c'est de l'opéra moderne par opposition à l'ancien qui ne connaissait pas la mise en scène »³⁶⁶ alors le niveau d'exigence baisse déplore André Engel : « Il ne suffit pas de mettre des chanteurs dans de beaux costumes et de les placer dans un fastueux décor ». André Engel place, lui, ses exigences à un autre niveau. Pour commencer, pour lui, l'opéra est intéressant dans la mesure où il dérange. En cela il rejoint le point de vue d'Adorno et bouscule le public trop attaché aux conventions.

André Engel va œuvrer au rapprochement du public et de l'opéra par un travail de qualité plutôt que par la consommation héroïque d'une rupture. C'est en cela qu'André Engel affirme « participer au mouvement de démocratisation » de l'opéra. C'est là qu'il situe sa prise de risque. Ainsi, dans la période où il dirigea le Centre Dramatique de Savoie (1996-2003) il fit venir ses opéras en Savoie, sur les plateaux des scènes nationales non habituées à cette programmation autrement impossible financièrement. Un public non spécialiste put apprécier l'aisance avec laquelle André Engel rend toute chose limpide et accessible, y compris l'opéra.

Attirer à l'opéra un public à la fois plus exigeant mais non nécessairement averti est un autre pari risqué car une mauvaise première expérience en la matière peut être fatale dans la fidélisation du public. Ce qui pose pour André Engel la question du « sérieux d'un spectacle où les décors et les costumes sont vieux et de mauvais goût, ou l'apparence physique et les gestes des chanteurs sont ridicules et vulgaires », pratiques bien ancrées au moment où André Engel commence à s'intéresser à la mise en scène d'opéras. C'est pourquoi, par égard pour un public fragile, il placera ses exigences au plus haut point.

³⁶⁶ ENGEL André, entretien

En 1994, André Engel déclarait que « l'avenir de l'opéra est de faire de la place au théâtre, à la dramaturgie, au sens de l'œuvre, au travail d'acteur de la part des chanteurs, à la notion d'aboutissement artistique. Je fais partie des quelques personnes qui travaillent dans ce sens ».³⁶⁷ En 2009, il peut se dire qu'il a atteint l'objectif et que ses dernières mises en scène d'opéra ont largement contribué à la démocratisation intelligente de cet art. Poursuivant l'aventure opératique à travers les commandes, André Engel s'est plié au genre, aiguisant sa capacité à s'immerger dans une œuvre imposée, mais se donnant le droit de renoncer ou refuser les propositions si prestigieuses soient-elles, ne cédant pas sur le terrain de l'artistique. Ainsi, la prochaine production à l'opéra du Rhin est en chantier depuis plusieurs mois.

Ariane à Naxos 2010

Il s'agit d'un opéra en un acte de Richard Strauss sur un livret de Hugo Von Hofmannsthal. Avec cette œuvre, André Engel se sent en pays connu bien qu'elle n'ait pas autant de richesses dramaturgiques que *Salomé* qui fut son premier opéra. C'est une réécriture du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière version moderne : un nouveau riche se paye la création d'un opéra « sérieux » (*Ariane à Naxos*) pour animer une soirée mondaine à son domicile. Le majordome annonce que le récital sera suivi d'un divertissement déguisé et que la totalité ne doit pas excéder le temps imparti à cause du feu d'artifice qui doit débiter à vingt et une heures précises. Un bouleversement de planning qui oblige à trouver un compromis : les deux œuvres seront présentées en même temps, les scènes costumées dans les intervalles de l'opéra créant une œuvre hybride et une farce comique. Un livret qui ne semble pas sérieux. Pourtant, le personnage du compositeur pathétique qui voit son œuvre détruite et tournée en ridicule touche profondément. Désespéré, s'agitant pour sauver son chef d'œuvre, il sera rattrapé par la puissance de la fiction en tombant amoureux de Zerbinette, personnage du divertissement à qui il tente d'expliquer les enjeux de son opéra.

Une histoire qu'André Engel situe exactement à Naxos sur la plage, une digue à marée basse servant de proscénium au milieu des rochers. Parodie du théâtre antique et classique, querelle de genre et confusion des niveaux de fiction et de réel donnent la trame dramaturgique.

La création est prévue pour février 2010 à Strasbourg.

³⁶⁷ Propos recueillis par Jean-Luc TINGAUD, pour la revue *Prélude et Fugue*, du 20 février 1994

A l'assaut des montagnes

CDNS 1996-2003

Structure atypique pour metteur en scène atypique

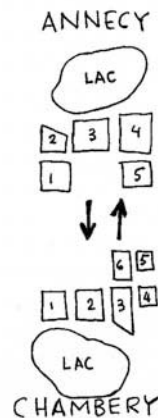


Schéma figurant la bivalence du CDNS

En proposant à André Engel la direction artistique du Centre Dramatique National de Savoie, le ministère répondait à sa demande de solution fiable et souple ; le CDNS constituant une structure atypique propre à répondre aux attentes de ce metteur en scène qui ne l'était pas moins.

Le CDNS avait été créé en 1992 pour Alain Françon suite à la transformation du Théâtre du Huitième (Centre Dramatique National) à Lyon qu'il dirigeait depuis 1989, en Maison de la Danse. Ancien Annécien où il avait fondé le Théâtre Eclaté en 1971, Alain Françon, connaissait bien le contexte et le lieu. Il y resta peu de temps, quittant la direction du CDNS pour prendre la direction en 1996 du Théâtre de la Colline.³⁶⁸

³⁶⁸ Ne rappelant que les faits dans leur chronologie, je n'entre pas ici dans les méandres polémiques, politiques et économiques, liés à ces mutations. Mais je peux rappeler que les difficultés rencontrées par Engel dans cette structure étaient déjà présentes dès sa création pour Alain Françon. Toute l'ambiguïté venant d'un écart entre les attentes des uns et des autres, politiques locaux, directeurs des scènes nationales et artistes.

Lorsque Jean-Pierre Cazes qui accompagnait André Engel administrativement depuis *Le Misanthrope* créée à Bobigny avait sollicité auprès du Ministère une réponse structurelle pour André Engel, les tutelles se saisirent de l'opportunité du départ d'Alain Françon pour lui en confier la direction. Elles pensaient que ce CDN pouvait correspondre au projet d'Engel tel qu'il l'avait exprimé à travers le Centre Bilatéral, car le Centre Dramatique National de Savoie était particulier.

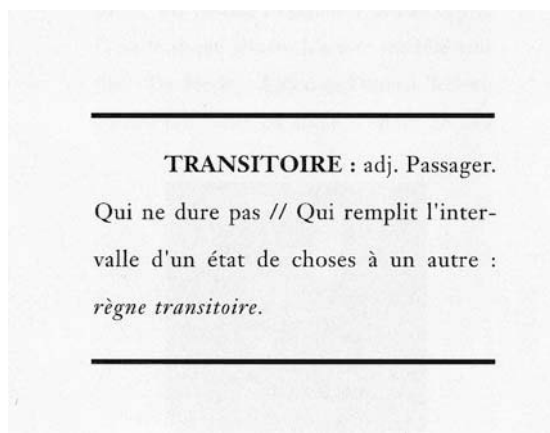
Cette structure avait d'une part, une assise sur deux départements et deux villes : Annecy en Haute Savoie et Chambéry en Savoie, que cinquante kilomètres de campagnes et vallées séparent ; et d'autre part, l'absence de salle attitrée. Un Centre Dramatique National atypique et souple, chargé d'une mission de service public : faire de ce centre un pôle de création et de diffusion théâtrales bénéficiant d'un rayonnement national et participant activement à la sensibilisation de nouveaux spectateurs. Une mission identique à celle des quarante-quatre autres CDN existant alors en France. Mais la particularité de celui-ci et qui lui avait été donnée par ses créateurs (Etat, Région Rhône-Alpes, départements de Savoie et de Haute-Savoie, ainsi que les villes de Chambéry et d'Annecy) était qu'il ne disposait pas d'outil de travail propre. Une spécificité qui semblait correspondre au metteur en scène atypique et encombrant qu'était Engel.

André Engel et son équipe s'installèrent donc dans des locaux administratifs à Annecy à proximité de la Scène Nationale (Bonlieu) et ils établirent une antenne à Chambéry dans le Théâtre Charles Dullin non loin de l'Espace Malraux.³⁶⁹ Deux scènes nationales partenaires du CDNS aussi bien pour ses créations que pour des accueils conjoints de spectacles. Enrichie du personnel administratif et technique, nécessaire à la mise en œuvre des projets et au respect du cahier des charges, l'équipe qui travaillait déjà depuis vingt ans ensemble prenait un nouvel élan et une dynamique, prête à partir à l'assaut des montagnes de Savoie, pleine d'allant et de projets.

Doté d'une subvention conséquente, André Engel s'intéressa immédiatement à la souplesse que l'absence de lieu, c'est-à-dire de théâtre attitré, pourrait lui donner comme perspectives de création. Ses désirs de théâtre hors les murs ressurgissaient et il espérait bien renouer avec ses aspirations esthétiques et ses engagements idéologiques.

³⁶⁹ D'un commun accord, ils décidèrent que l'administrateur Jean-Pierre Cazes déménagerait à Chambéry, tandis que les artistes resteraient à Paris.

La perspective de franchir les montagnes devenait même un enjeu culturel et politique par la proximité de la Suisse et de l'Italie. Un enjeu qui rejoignait le choix de ses textes aux frontières floues, à la langue mineure. Une attitude cohérente dans son parcours artistique. La rencontre des publics dans des lieux improbables, au-delà des frontières, des montagnes, des lacs ou dans les lycées, reprenait du sens. Dépassant la simple action culturelle, les actes tant artistiques que politiques gagnaient en crédibilité. Tel était le désir d'Engel lors de sa nomination, dans le prolongement des enjeux de création définis au sein du Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique. Un entre-deux dans lequel il pensait trouver son assise.



Définition mise en entête de la plaquette de la première saison

De fait, il prit à cœur de mettre en place des projets artistiques, mais aussi sa nouvelle fonction de directeur d'institution. « Il » c'est-à-dire « eux » car c'est fondamentalement un travail de groupe qui fut mené au sein du CDNS. Concrètement, quatre axes furent développés : la création et l'accueil de spectacles, l'aide à de jeunes artistes et l'accompagnement éducatif. Quatre domaines qui avaient pour fondation et raison d'être, la rencontre des publics.

De fait, André Engel mit rapidement en place des opérations sous l'appellation de « Spectacles Tréteaux » qui permettaient de créer des synergies entre les jeunes générations d'artistes et de spectateurs, l'idée étant d'introduire le théâtre là où il ne se trouve pas habituellement et d'engager des débats et réflexions entre les jeunes, de part et d'autre. Concrètement, il confia à Jean Badin et Gérard Desarthe un atelier de formation pour de jeunes comédiens dont l'aboutissement fut la création et la tournée d'un spectacle directement lié au programme national des classes de lycée. Puis rapidement, ces tréteaux furent le lieu de création où des acteurs désireux d'aborder la

mise en scène pouvaient s'exercer. Un véritable laboratoire ambulant qui pendant six ans parcourut les montagnes et les vallées, de lycée en salle des fêtes. Il y eut une adaptation de *Lorenzaccio* de Musset, puis *Electre* de Giraudoux, dans des mises en scènes et des accompagnements de Gérard Desarthe. Ensuite, *L'Île des esclaves* de Marivaux dirigé par Anne Alvaro et, enfin, *L'Épreuve* également de Marivaux par Gilles Kneusé. Ces « Spectacles Tréteaux » recréaient dans les gymnases une scène et une salle complète avec ses gradins et sa fosse, le tout entouré de pendrillons noirs qui fermaient la boîte à jouer. Les lycéens comme les enseignants ne reconnaissaient plus leurs locaux transformés pour un temps en véritable théâtre.



L'île des esclaves, mise en scène : Anne Alvaro

L'Île des esclaves donna lieu à la réalisation d'un film pédagogique : *Théâtre et lycée, rencontre(s)*, réalisé par Jean-Paul Lebesson qui mettait en parallèle le travail en classe d'élèves de lycée et le travail de répétition des jeunes comédiens sur le plateau, de la découverte du texte à la rencontre-débat, lors de la représentation.³⁷⁰

³⁷⁰ J'étais alors directement impliquée puisque la classe en question était une de mes classes de lycée avec laquelle je menais ce projet. On peut visionner ce documentaire en format DVD sous le titre : *Théâtre et lycée, rencontre(s)*, distribué par le CNC dans les médiathèques spécialisées.



« Spectacle Tréteau » dans un lycée (*L'Épreuve*, Marivaux)

Une expérience riche qui réunissait des apprentis élèves, comédiens, metteur en scène et spectateurs. Une école du théâtre itinérante qui menait une mission de service public avec militantisme, à la manière de la grande époque de la décentralisation, celle de Copeau et de ses « Tréteaux ». Une mission auprès des jeunes qui prit également la forme de partenariat avec les classes de spécialité théâtres des lycées d'Annecy et Chambéry ainsi que la collaboration à la formation des enseignants par stages avec les collectivités locales. Des aventures dans lesquelles les jeunes acteurs et nouveaux collaborateurs s'investirent avec beaucoup d'engagement.

**Vous, qui êtes jeunes et beaux,
Rejoignez-nous au CDNS**

Message plagiant celui de l'IS. (Plaquette saison 99/00)

Une autre mission fut celle apportée dans le soutien et l'aide à la création de jeunes metteurs en scène débutant leur parcours. Ainsi, Arthur Nauzyciel fut-il aidé et accompagné par la coproduction du *Malade imaginaire* de Molière. Il en fut de même pour Eric Elmosnino qui créa *Le Nègre au sang* de Serge Valetti, Gérard Desarthe et *Le Partage de Midi* de Claudel, Jean Liermier et une adaptation de *Peter Pan*, Jacques Vincey et *Saint Elvis* de Serge Valetti mais également *Cendrillon* de Pauline Viardot,

petite forme opératique mise en scène par Ruth Orthmann qui assiste André Engel dans ses mises en scènes d'opéras.

En outre, un des désirs les plus importants d'André Engel était de réaliser ce qu'il souhaitait depuis longtemps : créer une «troupe informelle». Dans l'esprit de l'accompagnement qui lui est cher, André Engel désirait s'assurer la présence d'un groupe de comédiens mélangeant les plus anciens, ceux avec qui il travaillait depuis les années strasbourgeoises (Gérard Desarthe, Anne Alvaro, Evelyne Didi, Serge Merlin...) avec de plus jeunes récemment rencontrés. Une recherche de fidélisation, non seulement pour lui-même dans son travail de création, mais aussi auprès du public, afin de permettre un travail en profondeur et de longue durée, tout en favorisant l'émergence de créations originales. Le CDNS devenait un lieu de création et de foisonnement pour ce groupe d'artistes. Ainsi, Pascal Bongard proposa *Gerasim Luca un récital* ; Serge Merlin, une lecture de texte d'Antonin Artaud, lecture finalement restée à l'état de projet.

Enfin, le rayonnement national et international artistique d'André Engel et de son équipe de création, en s'associant financièrement aux Scènes Nationales partenaires, permit aux publics des Savoies de voir venir à eux des spectacles et des artistes de grande envergure : Le Footsbarn théâtre, Luca Ronconi, César Brie et le Théâtre des Andes, Georgio Strehler, Lev Dodine, Krystian Lupa, Piotr Fomenko, Heiner Müller, Matthias Langhoff, Declan Donnellan, Peter Brook, Robert Wilson, essentiellement des artistes étrangers qui concrétisaient le désir d'ouverture du CDNS dans le prolongement des souhaits exprimés dans le cadre du Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique les années précédentes. Mais ce fut aussi la marque de fidélité auprès des compagnons de route et de ceux qui avaient su ouvrir la porte des institutions qu'ils dirigeaient aux aventures d'Engel : Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Roger Planchon, Ariel Garcia Valdès, Alain Françon, Jacques Nichet, Jérôme Deschamps.

Sa mission locale fit également une large place aux créateurs régionaux, en accueillant ou coproduisant des créations. Ainsi, au cours des deux mandats d'André Engel à la tête du CDNS seront accueillis Laurent Pelly directeur du CDNA à Grenoble, Charlie Brozzoni, metteur en scène annécien, Chantal Morel de Grenoble, Bruno Boëglin de Lyon et Le théâtre Am-Stram-Gram de Lausanne. Une programmation théâtrale qui s'est également enrichie des opéras mis en scène par André Engel (*The Rake's progress*

de Stravinsky et *La Petite renarde rusée* de Janacek) ainsi que de la danse par l'accueil de Jean-Claude Galotta et de Josef Nadj.

Le Centre Dramatique National de Savoie avait une dimension d'ouverture et une mission de promotion dont rendent bien compte ces listes de noms avec lesquels les collaborations se sont faites durant ces six années. L'exigence artistique et le travail collectif en étant les maîtres mots.

Du malentendu au conflit

Si cette direction artistique institutionnelle donnait l'impression de laisser à André Engel la possibilité de mener autrement son engagement artistique fidèlement à ses opinions et combats, la réalité était bien plus complexe et problématique. Lorsqu'André Engel, à sa prise de fonction, déclarait à la presse son désir de renouer avec le théâtre hors des salles et la nécessité de trouver des lieux propices à sa création, conformément avec ses idéaux, et dans la continuité de son projet artistique, il était en porte à faux avec la réalité.

L'opération « Tréteaux » qui ouvrait le mandat d'Engel et de son équipe de création, avait lancé une aventure hors les murs qui allait directement à la rencontre des publics dans les lieux reculés et les lycées des deux Savoies, sans passer par la voie des scènes nationales. Une autonomie mal perçue par les tutelles locales qui avaient d'autres pratiques politiques. Ce décalage de fonctionnement et ce malentendu se sont expliqués par le fait que la venue d'André Engel à la direction du CDNS n'avait pas été préparée avec les collectivités locales. Si le principe était convenu, le fond, c'est-à-dire le projet artistique d'Engel, n'était pas connu et s'avérait être en contradiction avec les attentes et pratiques locales.³⁷¹ Il en est rapidement sorti une incompréhension qui devait se terminer en conflit ; les deux directeurs des scènes nationales demandant la suppression du CDNS et la récupération d'une enveloppe de production. Cette aventure savoyarde commença par un malentendu qui se transforma en incompréhension puis conflit, au détriment du travail fourni et de la richesse artistique apportée dans cette région au passé théâtrale pourtant riche. On chercha des alibis à cette fin de contrat, et localement, on s'attaqua à la personne.

³⁷¹ Comme le stipule clairement Jean-Pierre Léonardini dans un article d'humeur « *Comment se débarrasser de l'artiste à la montagne ?* » rédigé à l'occasion de l'annonce de la fermeture du CDNS, *L'Humanité*, 14 octobre 2003

Désirs inassouvis

Ce CDNS atypique correspondait pourtant bien au metteur en scène non moins atypique qui envisageait le travail dans sa globalité. Le *Je* d'Engel est plus que jamais démultiplié en un pluriel intergénérationnel et transfrontalier. Une ouverture qui se manifesta concrètement d'abord non sur le plan de la création pure, celle des spectacles, mais au niveau des missions annexes. Considérant celles-ci non pas comme des devoirs mais comme des lieux de création et de foisonnement, il partagea le plus largement possible ce sentiment avec ses collaborateurs.

Un état d'esprit qui passa pour un *défaussement* ou du moins une délégation selon la perception des locaux. On lui reprocha assez rapidement de ne pas être assez présent lui-même. Une demande de visibilité qui relevait, certainement aux yeux d'André Engel, d'une spectacularisation de la personne, c'est-à-dire tout ce contre quoi il avait bâti son univers de croyance et de création. Pour le public, les politiques et les « acteurs » culturels locaux, la qualité indéniable des offres qui leur furent faites ne remplaçaient pas le besoin de proximité avec la personne. L'arrivée d'Engel en Savoie était un honneur. Sa présence sur les plateaux des scènes nationales locales aurait alimenté le besoin de reconnaissance. Mais Engel n'était homme à jouer ce jeu-là, ayant plutôt tendance à les renvoyer à leur propre image.



Effet de miroir : plaquette de la saison 99/00

Engel lui, se concentrait sur ses projets de création. Réveillés en lui les désirs de « théâtre dérive » par l'absence de salle de création attitrée, ses démons le reprenaient. Il commença donc par chercher des lieux propices. Si les réalités climatiques de la montagne comme les nouvelles normes de sécurités eurent raison de ses aspirations, c'est ce qu'il communiqua à la presse, la réalité était que les instances culturelles et politiques locales n'étaient pas prêtes à le suivre sur ce terrain-là. Du côté du public, une certaine ambivalence existait. Réjoui de voir venir à lui dans les lieux reculés les « Tréteaux », il attendait avec impatience la création d'Engel qui tardait à venir.

Bien qu'il ait proposé dès la première saison en avril 1997 la reprise de *La Force de l'habitude*³⁷² de Thomas Bernard créé à Bobigny l'année précédente, le public, la presse, les élus locaux accueillirent davantage l'ouverture de cette nouvelle direction que le spectacle lui-même. On attendait la *vraie* création, celle produite par le CDNS. L'attente était proportionnelle à sa réputation légendaire ayant précédé son arrivée. Le public avide et réjoui n'en revenait pas encore d'avoir hérité du « cinglé » de Strasbourg. Une attente nourrie de fantasmes qui explique la rancune formulée bien souvent à son égard et concernant son peu d'allant à la médiatisation de sa personne. Si la qualité des spectacles fut largement saluée, leur rareté et leur réalisation en salle, traduisaient bien la tension sous-jacente. On l'attendait dans des aventures extraordinaires du côté du public, mais, du côté des politiques et des instances culturelles locales, on l'orientait, par nécessité, à créer dans les salles des scènes nationales.

Des désirs inassouvis que le foisonnement des propositions d'actions occulta d'abord, mais que la rupture du contrat en 2003 réveilla avec bien des rancœurs.

André Engel se trouvait sans le savoir au cœur d'une contradiction qui se cristallisait soudain dans cette province enclavée. Il était de fait devenu une personnalité légendaire c'est-à-dire une réalité en totale contradiction avec le combat qu'il mena et mène avec acharnement contre « la société du spectacle ». Sa marge de manœuvre également réduite par le contexte local niait sa « légende ». Une confusion d'incompréhension se mettait en place sournoisement. Non moins sournoisement, André menait un combat qui transpirait à travers des signes que seuls les initiés pouvaient décrypter. Ainsi, sa fidélité à l'Internationale Situationniste était relayée par les plaquettes du CDNS dont la

³⁷² Voir p. 231

présentation était la copie des bulletins de l'I.S. et qui comportaient toute une imagerie *pro-situ* au lieu des photos des spectacles programmés.



Plaquettes I.S./C.D.N.S.

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAVOIE

LA TRAGÉDIE D'HAMLET de William Shakespeare
adaptation : Peter Brook • *texte français* : Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne • *mise en scène* : Peter Brook • *collaboration à la mise en scène* : Marie-Hélène Estienne • *lumière* : Philippe Violant • *musique* : Antonio Solís • *costumes* : Valérie de Mazonville et Ines Mirale • *sons* : Erik Abovado-Milo, Lilo Bar, Rachid Djaidani, Sotgi Kouyat, Bruce Myers, William Nadyfian, Véronique Sazé, Annette Stahly • *production* : CACT/Théâtre des Bouffes du Nord

Arrêtez quelqu'un, n'importe qui, dans la rue, et dites-lui : « Que conviennent-vous de Shakespeare ? Il y a de fortes chances pour que la réponse soit : *Je le re sur de lui, être au ne par être...* » Pourquoi cela ? Qu'est-ce qui est caché derrière cette petite phrase ? Qui l'a prononcée ? Dans quelles circonstances ? Pour quelles raisons ? Pourquoi cette petite phrase est-elle devenue immortelle ?

On montre *Hamlet* partout, tout le temps... en clochard, en femme, en pauvre type, en homme d'affaires, en débutant, en star de cinéma, en clown, et même en marié...

Hamlet est indépassable, sans limites... Chaque décennie nous en offre une nouvelle analyse, une nouvelle conception... Et cependant *Hamlet* demeure un mystère, fascinant, inépuisable...

Hamlet est comme une boule de cristal, toujours dans l'air, immuablement. Ses facettes sont infinies... La boule tourne et nous présente à chaque instant une nouvelle facette... Elle nous éclaire. Nous pouvons toujours redécouvrir cette pièce, la faire revivre, partir à nouveau à la recherche de sa vérité...

Aujourd'hui notre Centre International présente une nouvelle adaptation d'*Hamlet* en français. Il n'est pas question de chercher la nouveauté en elle-même. Derrière la surface de cette pièce se cache un mythe, une structure fondamentale, que nous allons tenter d'explorer ensemble.

Peter Brook

Ce qui rend le contenu des pièces de Shakespeare unique, c'est qu'il est toujours en mouvement, constamment changeant. Les pièces publiées semblent des objets statiques parce qu'on les voit sur une page. On se dit : « Si on

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAVOIE

Je fixe un couple assis près de la fenêtre. Je relève le col de ma veste. Un homme avec le col de sa veste relevé à l'air plus affiné. Ces gens sont pleins aux as. Ils sont en habits de soirée. Cette femme fait de l'épave dans sa robe de satin. Le noir du satin chatoye et brille sous la lumière du lustre suspendu au plafond. Ses doigts sont couverts de diamants. Elle a des bracelets de diamants aux poignets. Elle est belle. Je n'ai jamais vu une femme aussi belle. Ses lèvres sont rouges. Elles paraissent plus rouges encore contre la blancheur de ses dents quand elle rit. Elle rit beaucoup.

Je les fixe à travers la vitre. Peut-être qu'ils sauront reconnaître un homme qui a faim. Peut-être que ce type consentira à alléger de quelques sous pour un ruff affiné. C'est du poulx qu'il mangent. Un poulet comme celui qui est dans la décoration. Doré et gras. Ils ne mangent pas. Ils gigotent. Ils gigotent leur poulet et ils n'ont même pas faim. Je crève de faim, moi. Ce poulet a été créé pour un homme qui a faim.

Tom Kromer, *Les Vagabonds de la Faim* (extrait)

AMOUREUX EN DÉSESPOIR DE CAUSE

Séjour deux amoureux. Walter de bonne dans la mansarde, yeux comme un bébé. Lorsque le bonnet est bien défilé, tous les amoureux en larmes, s'écouler, puis frotter les vises ensemble. Lorsque de sont d'une belle couleur leur blême, s'écouler, s'écouler, puis un sang aisé de la farine que dans mouton dans le même bonnet. Lorsque la farine est d'une couleur bien foncée, regarder deux frères d'un air de bonnet. Walter, regardant de près, un bonnet de mousseline (c'est la saison), Roger et Louise. Remettre les amoureux dans la mansarde, une dizaine de petits copains, et quinze minutes avant de servir, un quart de change-gros. On prend quelques des coups à blouses.

Roland Topor, *La cuisine cannibale*

La Tragédie d'Hamlet – Saison 2002-2003

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAVOIE

● LORENZACCIO
Alfred de Musset

Aborder Lorenzaccio est un redoutable privilège, un pari devant lequel on demeure longtemps songeur, avant de s'y lancer. Quand on s'y lance, c'est une aventure sur tous les plans.

Alfred de Musset a écrit en 1833 une pièce excédant toutes les normes et tous les codes de son temps, y compris ceux de la génération romantique en pleine ébullition. Il a plongé dans une histoire de l'Histoire, celle de l'assassinat en 1536 du tyran

héros, nous réconcilierait. Du foud de sa solitude, Musset nous adresse à nous – encore aujourd'hui – une série d'avertissements, et nous tend des miroirs. A nous de nous y regarder, si nous voulons, nous qui vivons au même titre que lui, en une époque où le passé est en ruines et l'avenir en gestation bien incertaine.

La Florence imaginaire de Musset ressemble en bien des points à la France des années 1830, telle



présente, de l'autre l'angélisme étouffé qui anime tous ceux qui seraient "être quelque chose". La réponse finale de Musset n'est pas optimiste, mais avons-nous besoin d'optimisme, ou bien de franchise ? Et avons-nous besoin de théâtre bien ficelé, ou de ce genre de monnaie qui file dans plusieurs directions à la fois, qui se fiche pas mal des unités de temps, d'action, de lieu, qui force vite l'histoire dans les séquences de l'écriture classique. Peu importe à Musset ce qui en résulte : son théâtre est impossible en son temps. C'est à l'avenir qu'il prétend s'adresser. Son impudence/impudence s'est donnée quelque chance de vivre encore longtemps.

Jean-Pierre Vincent

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAVOIE



Bonlieu Scène nationale :
du 23 au 26 novembre 2000

Espace Maitaux :
du 28 au 30 novembre 2000

VERSION SCÉNIQUE : Bernard Chartreau, Jean-Pierre Vincent - MISE EN SCÈNE : Jean-Pierre Vincent - DRAMATURGE : Bernard Chartreau - ENLÈVEUR : Jean-Paul Chambas - COSTUMES : Patrick Caucheteur - LÉGERIE : Alain Pissone, Eric Argo - SON : Philippe Gachia - MAQUILLAGE : Suzanne Pottier - ASSISTANTS MISE EN SCÈNE : Sophie Lacombe - ASSISTANTS ENLÈVEUR : Camille Meunier

AVEC :
des acteurs indiqués par une * interprètes plusieurs rôles
Olivier Angèle*, Valérie Blanchon, Fabien-Alexandre Bauret*, Xavier Clain*, François Clavin, Philippe Crubert*, Bernard Ferreria*, Eric Frey, Alexandre Galliani, Pierre Gaudard*, David Gaudin, Jérôme Kichen, Estelle Loughe*, Luc Marbot*, Mathéline Martin, Louis Martin*, Vincent Mouton, Guy Paigès*, Richard Sammut, Sarah Tanslak*, Xavère Tabli*, Leticia Vitoux.

PRODUCTION : Théâtre Nanterre-Antoniades, Centre Dramatique National de Savoie
avec le soutien de la Ville de Nanterre, du Conseil Général des Hauts-de-Seine et du Conseil Régional d'Île-de-France.

COPRODUCTION CDNS

6

Lorenzaccio – Saison 2000-2001

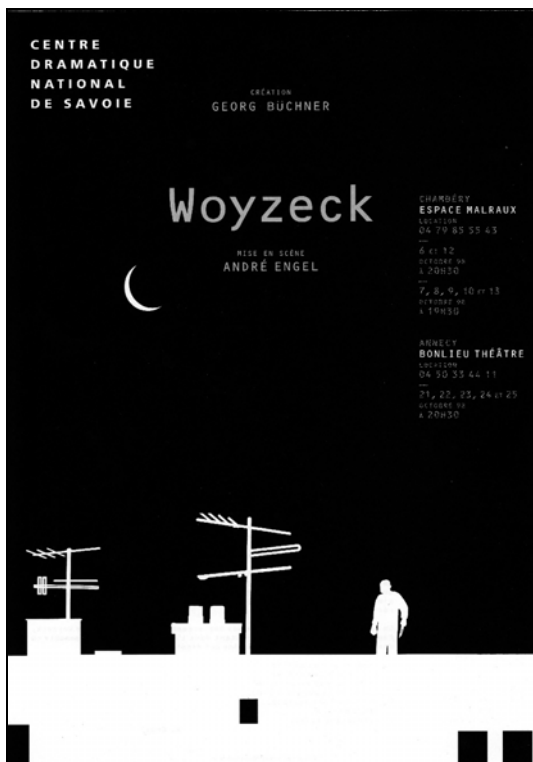
Les créations

Au cours de ces six années passées à la direction de cette institution, André Engel proposa quatre créations : *Woyzeck* (1998) et *Léonce et Léna* (2001) de Büchner, *Le Jugement dernier* (2003) de Horváth, ainsi que *Papa doit manger* (2003) de Marie NDiaye ; deux reprises de Thomas Bernhard : *La Force de l'habitude* (1997) et *Le Réformateur* (2000); deux opéras : *The Rake's progress* (1999) de Stravinsky et *La Petite renarde rusée* (2000) de Janacek; cinq films dont quatre à partir des spectacles *Le Réformateur*, *Woyzeck*, *Léonce et Léna* et *Le Jugement dernier* ainsi que le film pédagogique *Théâtre et lycée, renco ntre(s)*. Ayant le souci du service public, André Engel fit en sorte que toutes les créations qu'il réalisait en dehors du CDNS soient vues en Savoie. Opéras et spectacles comme *Papa doit manger*, commande de la Comédie Française.

En outre, il proposa des rencontres publiques autour de ses spectacles, relayées par une équipe de terrain active. Des spectacles dont l'enchantement opérait auprès de son

public à Annecy et Chambéry et dont on saluait la grâce et la qualité artistique. *Woyzeck* et *Le Jugement dernier* restent parmi les chefs d'œuvre de son parcours. Deux spectacles caractéristiques de cette dualité entre le désir de poursuivre une création dans des lieux propices à aiguïser le regard du spectateur, et la contrainte d'une nécessaire création dans une salle de théâtre. Deux spectacles majeurs dans l'œuvre d'André Engel.

Woyzeck 1998



« Woyzeck » : affiche

C'est très concrètement avec la présentation au public de *Woyzeck* en octobre 1998 qu'André Engel s'est imposé à la tête du *Centre Dramatique National de Savoie*. Sa première création, celle tant attendue après qu'il eut annoncé puis renoncé à monter *Le Jugement dernier*,³⁷³ faute de trouver un lieu hors salle concordant avec ses aspirations dramaturgiques. *Woyzeck* de Büchner fut donc présenté dans les deux salles des scènes nationales partenaires à Annecy et Chambéry deux ans après sa prise de fonctions. Un temps suffisamment long pour générer de fortes attentes et renvoyer aux réalités : contraint à présenter son travail dans des salles, André Engel n'en dégagait pas moins avec ce spectacle une orientation esthétique forte toujours liée à son désir d'accentuer la position du spectateur, contraint lui aussi de rester rivé à son fauteuil dans la salle obscure.

³⁷³ Voir p. 371

Le premier élément esthétique de la mise en scène de *Woyzeck* qui frappe le spectateur est le dispositif frontal. Il entre en effet dans une salle de théâtre et se retrouve face à un rideau noir. Rien de surprenant en somme sauf justement lorsqu'on vient voir un spectacle d'André Engel. Victime de son image de metteur en scène qui travaille « hors les murs », selon la formule consacrée, il semble ne pas avoir le droit de trahir le mythe qui circule à son égard, au risque d'abuser son public. Voilà une lourde responsabilité, véhiculée par les médias.³⁷⁴

Dans un premier temps déçus de rencontrer Engel classiquement dans une salle et non dans un lieu d'aventure dont ils le savaient féru, à la sortie du spectacle, le public et la presse saluèrent l'intelligence et la nouveauté de la scénographique qui servait le propos avec une grande cohérence. Une mise en scène qui eut le même retentissement à Paris où le spectacle se joua pendant un mois au théâtre de Gennevilliers. Une mise en scène qui reçut le titre de *Meilleur Spectacle de l'année* par le Syndicat National de la Critique.

Dispositif frontal

La démarche qui a conduit André Engel à rentrer dans les théâtres explique certaines contraintes administratives et sécuritaires : on ne peut plus faire n'importe quoi n'importe où, fini le temps où « c'était l'âge d'une plus grande liberté, je le regrette pour moi, je le regrette pour le théâtre aussi » confie André Engel.³⁷⁵ Ainsi, plusieurs projets ont dû être annulés, le même *Woyzeck* aurait pu être créé dans les haras d'Annecy.³⁷⁶ Il aurait été très différent, et c'est cette impossibilité-là, cette contrainte, qui a permis un changement total dans la conception même de la représentation. Par ailleurs, il semblerait que le réinvestissement des salles se soit fait progressivement, le temps de lui trouver un sens, modifiant l'affligeant « faute de mieux » en nouvel atout. On a déjà évoqué le contournement des contraintes auquel André Engel et son décorateur se sont livrés dans des spectacles comme : *Venise sauvée*, *Le Misanthrope* ou encore *Les Légendes de la Forêt Viennoise*. Pour *Woyzeck*, le spectateur découvre une salle classique, aucune transformation apparente ne vient lui suggérer qu'il va vivre une aventure le remettant en question. Il est vraiment spectateur et traité comme tel, il

³⁷⁴ Cf. article de *l'Express* du 11 novembre 1998

³⁷⁵ Article du quotidien *Le Monde* du 13 octobre 1998, signé Brigitte Salino.

³⁷⁶ Le principe de la focale variable est lui-même appliqué à *Woyzeck* suite à un renoncement d'utilisation plus ambitieux de cette technique pour *Le Jugement dernier* d'Horvâth, voir analyse p. 371

reconnaît sa salle et ses habitudes de spectateur. Lui d'un côté, en face, la scène. Entre eux, un rideau noir insignifiant au premier abord. Classique disposition frontale...

La focale variable

André Engel aime séduire les spectateurs par des agencements inattendus de l'espace. Une fois de plus le public devait se laisser surprendre. Après une mise au noir de la salle accompagnée d'une musique digne d'une ouverture d'opéra,³⁷⁷ le rideau noir s'ouvre. Les rideaux devrait-on dire, et ce, de manière tout à fait inattendue, comme l'iris d'un appareil photos à partir d'un point central. Le public découvre le principe, conçu par Nicky Rieti qu'il convient de nommer à l'instar d'André Engel et Dominique Muller : *la focale variable*. Durant toute la représentation, vingt-trois tableaux se succéderont, entrecoupés par la fermeture et l'ouverture de ces panneaux noirs dont la forme peut varier à loisir : en grand format, en plan serré, en hauteur, en largeur, sur une succession de décors, comme autant de lieux d'une H.L.M. des années 50-60. Un seul lieu diffracté dont la scénographie donne à voir les différentes facettes.



Chez le Capitaine et chez Marie

« Le découpage d'André Engel nous demandait huit décors différents, explique François Revol, directeur technique, cinq intérieurs : l'appartement du Capitaine, l'appartement de Marie, un couloir d'immeuble, un escalier et une mansarde sous les toits ; et trois extérieurs : sur le toit de l'immeuble, une cour et un terrain vague (qu'entre nous, nous avons appelé le chantier), lieu de la mort de Woyzeck. Ces huit lieux faisant partie de la même esthétique. Chaque décor servait plusieurs fois, au total,

³⁷⁷ A l'origine André Engel désirait utiliser celle de l'opéra de Berg qui le fascinait. N'ayant pas obtenu les droits, il s'est retourné vers la commande d'une musique originale à Etienne Perruchon qu'il a rencontré à cette occasion à Annecy, lui demandant de s'inspirer de Berg pour écrire sa propre musique.

vingt-trois tableaux qui devaient s'enchaîner le plus rapidement possible ». ³⁷⁸ Chacun de ces décors, de formats différents, étaient conçus comme des « boîtes » dont seul le quatrième mur, face public, manquait et que les cadres de la *focale variable* devaient encadrer précisément.

« La *focale variable* est née d'une double contrainte. La première nécessité était de cadrer les boîtes ou les extérieurs dans des cotes très différentes les unes des autres, de la plus petite (la mansarde) au plus grand (le chantier), au niveau du sol (toujours le chantier) ou comme suspendu en l'air (le toit). L'autre objectif à atteindre était de pouvoir effectuer des ouvertures et des fermetures comme un iris. Les fermetures de chaque fin de scène surtout se donnaient comme objectif un point de fuite (un comédien ou un élément de décor). Ce cadre mobile était composé de quatre éléments indépendants : une guillotine haute, une guillotine basse et deux caches latéraux (jardin et cour). L'aspect général pour le public n'était pas celui de rideaux mais de plans rigides, parfaitement plats et lisses, avec des bords absolument rectilignes. Ces quatre "couteaux" étaient manœuvrés par quatre machinistes qui ont participé à toutes les répétitions pour la mise en place de ce dispositif original ». ³⁷⁹ Coordination qui correspondait, à la seconde près, à la durée de la musique de transition. Un dispositif technique impressionnant qui justifie le salut des techniciens à la fin.

Par les mouvements des panneaux, le regard du spectateur est recadré comme le ferait un diaphragme d'appareil photo. Si ce qui étonne de prime abord c'est l'ingéniosité du système, machine à focaliser le regard, le dispositif est loin d'être un jeu gratuit.

Car, si ses spectacles « sont souvent des machines à produire du théâtre », ³⁸⁰ André Engel précise qu'il recherche la cohérence avant l'originalité. L'idée lui est venue alors qu'il manipulait un viseur de réalisateur de cinéma en regardant à l'intérieur et non pas au travers, il y a reconnu une salle obscure de théâtre. Mettre le spectateur dans une chambre noire afin d'aiguiser son regard, voilà le point de départ de cette invention. Esthétiquement, le décor est d'une sobriété ultra-réaliste. L'image cadrée, léchée crève l'écran fictif et nous atteint.

³⁷⁸ A ce propos voir article de Jean Cholet « *La machinerie de Woyzeck* » in *Actualité de scénographie* n°95 décembre 1998

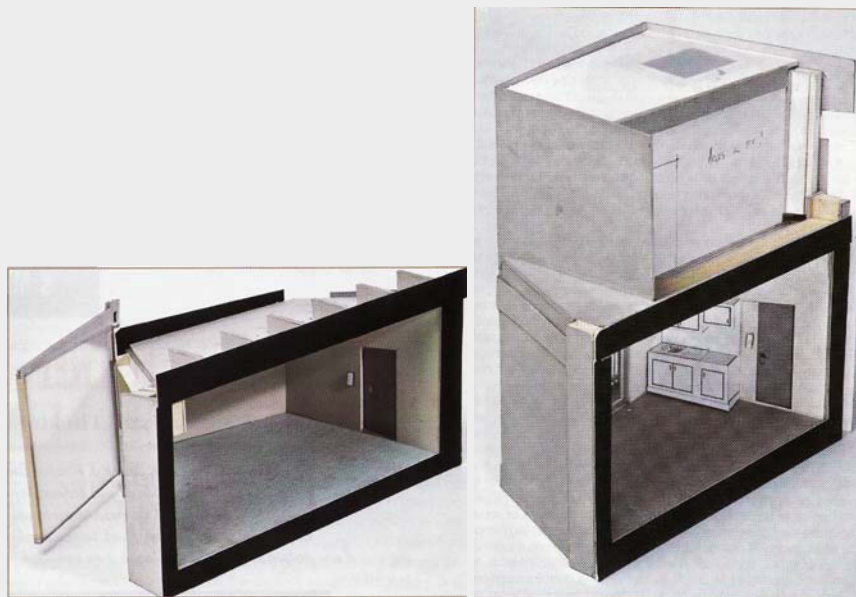
³⁷⁹ Principe qu'on voit très bien fonctionner dans le film tourné sur le spectacle et qui montre les changements de décor et la manœuvre des panneaux

³⁸⁰ Propos recueillis par l'hebdomadaire *L'Essor Savoyard*, du 22 octobre 1998

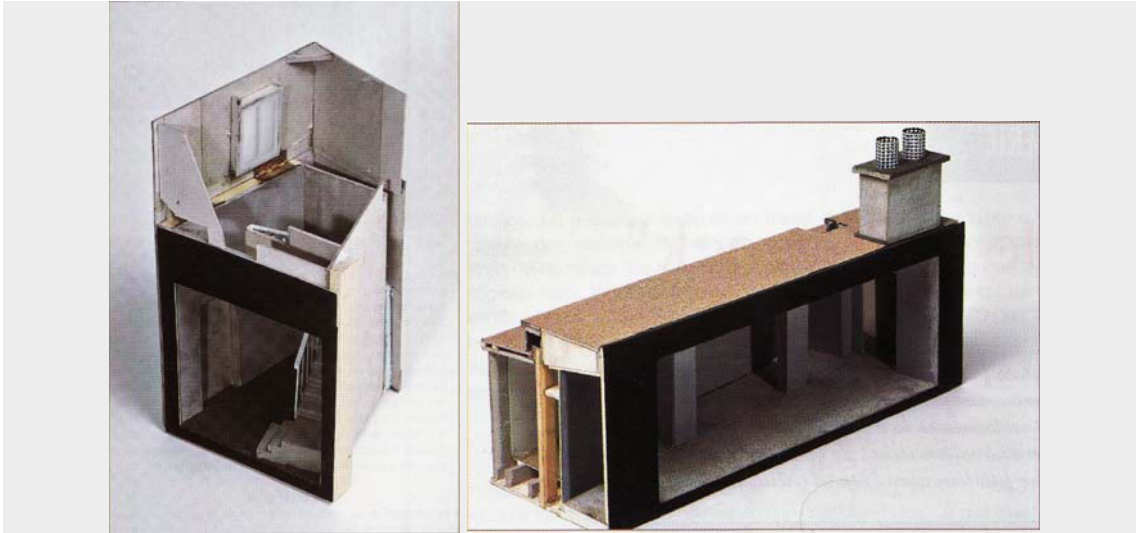
La focale variable, dont les couteaux tranchent le réel pour nous en donner à voir des fragments, est relayée par des images d'une netteté impressionnante, tel un tableau d'Edward Hopper. Un aspect cru que les lumières d'André Diot font ressortir sans complaisance. Le décor, « d'un hyper-réalisme fondé sur la simplification, comme chez certains peintres des années 70, sans exclure altérations d'échelle ou excès de lumière qui confèrent une étrangeté poétique »³⁸¹ souligne Bernadette Bost, a l'étrangeté réaliste des songes.

Les boîtes

L'espace scénique est découpé en plusieurs *boîtes* de tailles et de niveaux différents où se succèdent les moments du drame. Nicky Rieti explique l'origine du choix des boîtes qui fut premièrement fonctionnelle afin d'effectuer les changements dont la diligence était rendue nécessaire par le principe de la focale variable. Il fallait que le décor soit inclus dans une boîte dont la face viendrait se coller derrière le cadre. Sinon, l'effet de cadrage n'aurait pas fonctionné. La raison fut donc d'abord technique.



³⁸¹ BOST Bernadette, article du quotidien *Le Monde* du 13 octobre 1998



Photos de maquettes

Mais elle a aussi sa valeur dramaturgique liée à l'œuvre : « Cette conception répond bien à la nature elliptique du chef-d'œuvre inachevé de Büchner. Chaque scène est individualisée avec l'éclat et la densité d'un fragment de miroir brisé »,³⁸² reconnaît fort justement la critique à l'unisson des intentions recherchées : toutes les scènes de cette pièce décousue sont d'égale importance. « C'est une pièce profondément démocratique » dit André Engel.

Montage et dramaturgie

La mise en scène du *Woyzeck* présentée en 1998 repose sur les fragments très subtilement retravaillés qui ont été sélectionnés dans les quatre ébauches laissées par Büchner.³⁸³ André Engel et Dominique Muller n'ont du reste pas hésité à les regrouper et à les adapter en prenant une partie d'un fragment et en le complétant avec d'autres ; ils ont par ailleurs gommé du texte ce qui l'inscrivait dans une temporalité trop marquée par le moment de l'écriture, 1837 (peu de choses en réalité).³⁸⁴

³⁸² Article du journal : *24 heures* des 28 et 29 novembre 1998, signé Philippe Vincent

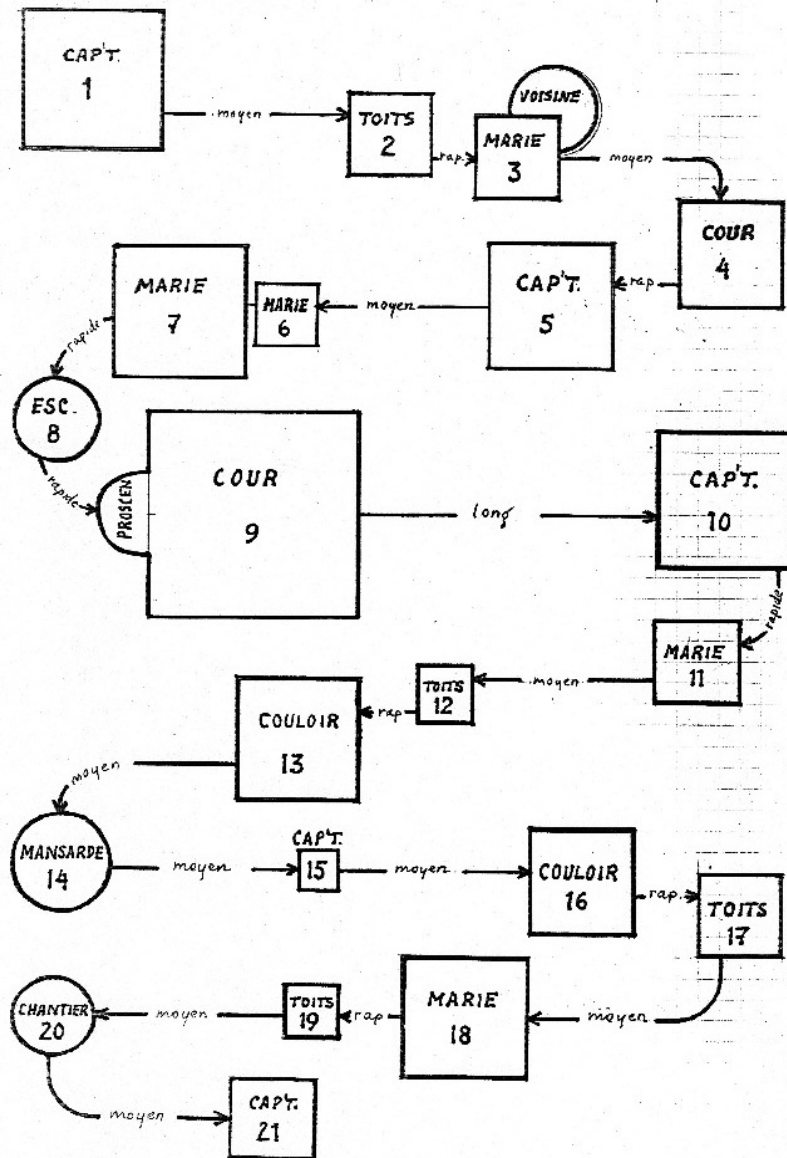
³⁸³ André Engel et Dominique Muller pour leur part ont travaillé la reconstruction et l'adaptation des fragments à partir du texte français de Bernard Charteroux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, édité en 1993 lors de la reprise de la mise en scène par Jean-Pierre Vincent au Théâtre du Rond Point. Au-delà des affinités artistiques qui lient ces deux collectifs, le choix de ce texte vient de ce qu'il est le premier à présenter la traduction des quatre ébauches, sans chercher à modifier par une quelconque interprétation le texte d'origine. Présenté sous les repères chiffrés : I, II, III, IV (dont la partie III est annoncée comme *ébauche principale*, et la IV, comme *ébauche complémentaire*), cette traduction rend également compte des hésitations, trous ou ratures du manuscrit.

³⁸⁴ Voir tableau en annexe p. 614

En ce qui concerne le ré-agencement des fragments et du texte en général, il procède fondamentalement et intrinsèquement du parti pris de la mise en scène qui ont été concomitants : comme toujours chez Engel, le texte est inséparable de sa mise en scène. Une adaptation tellement retravaillée qu'elle en est presque une retraduction.

Partie de plusieurs éléments référentiels et d'une excellente connaissance du texte, cette version a pour fondement le monde (y compris ceux qui le peuplent), dans lequel évolue Woyzeck. C'est l'alliance des thèmes de la surveillance, de la science et du savoir ainsi que ceux de l'enfermement et du pouvoir qui régit le parti pris et induit la folie : c'est un monde dans lequel Woyzeck s'agite et court, cherchant à échapper aux démenes qui le traquent. Folie sociale et délire tissent une toile d'araignée dans son crâne. Le rythme de la pièce rend compte de cette course, par l'enchaînement des vingt-trois tableaux. Les modifications que le texte lui-même subit apportent une dynamique à la mise en scène. Resserrée dans les scènes centrales, l'action, à partir du seizième tableau, reprend son souffle avant les scènes finales du meurtre. A ce moment-là, on retrouve une concomitance avec le texte d'origine, les tableaux correspondant aux fragments. Pour marquer l'accélération, l'équipe artistique n'a pas hésité à scinder le cinquième tableau en deux, permettant un changement de lieu supplémentaire, car c'est par cette multiplication scénographique qu'est rendu le parcours de Woyzeck.

Si l'on parle de tableaux pour la mise en scène d'André Engel, c'est parce que Nicky Rieti, le décorateur, a conçu un changement de décor systématique pour chacun d'eux. Une dramaturgie qui reprend le principe fragmentaire du matériau büchnerien, comme en témoigne la spatialisation dramaturgique dont le schéma du déroulement du spectacle rend compte :



Document de travail

Espace-temps

Par ailleurs, le morcellement de la fable associé à la scénographie c'est-à-dire la focale et les boîtes, accentue les espaces et les ruptures entre les instants : « Il y a du vide, quelque chose entre les choses, derrière les choses ». Pourtant, on n'est pas dans ce qu'André Engel appelle un *suspens de vie*,³⁸⁵ qui rejoint le principe conventionnel du théâtre et qui consiste à « montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie ». Mais il y a là l'idée que des

³⁸⁵ Voir texte d'André Engel : *Réflexion d'un metteur en scène sur un spectateur au-dessus de tout soupçon*, en annexe p. 696

instants choisis sont donnés à voir parmi un ensemble, une vie. La représentation, véritable microcosme fragmentaire, reprend le principe de l'extrait qui rend compte de ce qui est tu. Les tableaux-fragments, sans passé ni avenir et d'une froideur matérialiste rendent compte du réel insoluble qu'habite Woyzeck.

Une représentation de la temporalité inscrite dans un présent hors du temps, hors déroulement chronologique et qui confère aux fragments la qualité d'instant photographiques, de moments saisis sur le vif, de tranches de vie très fugitives. C'est à ce titre que André Engel fait référence aux *rushes* pour évoquer les fragments inscrits à la fois dans la matérialité du réel, de l'instant, et en même temps, dans un néant effrayant et vertigineux.

Le texte revêt un caractère fragmentaire en ce sens que l'instant est à la fois une unité surdimensionnée et en même temps vide et vaine. Le Capitaine rend compte de cette double perception dans le premier tableau, lorsqu'il intime à Woyzeck : « Lentement, Woyzeck, lentement ; une chose après l'autre. Il me donne le vertige »³⁸⁶ et un peu plus loin fait part de sa réflexion : « S'occuper Woyzeck, s'occuper ! Eternel, c'est éternel, [...] et maintenant, voilà que ce n'est plus éternel et c'est un instant ». Les personnages s'inscrivent dans cette double temporalité qui les définit : l'instant et l'éternité, « [elle] est leur existence même. La matière dont ils se nourrissent. Leur dimension exclusive »,³⁸⁷ analyse très justement Bernard Dort, concluant que « le présent büchnérien est sans exemple. Il est le plus formidable défi qu'on ait jamais adressé au théâtre ».

André Engel ne s'y est pas trompé en choisissant cette scène comme ouverture. La perception morcelée du temps y est évoquée d'emblée par la perception qu'en ont les personnages et qui est de fait « l'exacte expression qu'ont les personnages – et avant tout Woyzeck – d'un monde en miettes dans lequel ils sont en déshérence ».³⁸⁸

En effet, si le texte induit de lui-même un espace-temps délibérément ancré dans le présent, sans avant et sans après, la scénographie ajoute à cela un suspens spatial par l'absence de raccord au lieu de la représentation (le théâtre) par la disparition des coulisses et des cintres. Ici le lieu de la représentation s'efface au profit de celui de la fiction rendu dans toute son évidence : c'est un îlot dont nous ne pouvons que déplorer

³⁸⁶ *Woyzeck, fragments complets*, traduction Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, L'Arche, 1993, III 5. p. 59 et 60

³⁸⁷ Article de Bernard Dort : *Un théâtre au présent, notes sur le temps*, in *Théâtre/Public*, N° 98, p. 37-38.

³⁸⁸ *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002, p. 312.

l'absurdité. « C'est un univers reclus, qui fait peser une menace sur ceux qui l'habitent, et qui de surcroît, prend l'aspect d'une prison. Ici, l'éclatement de l'espace, loin d'ouvrir celui-ci, en accuse l'enfermement ».³⁸⁹ Lorsque dans son analyse du texte, Jean-Louis Besson reconnaît cette dimension métaphorique au lieu, il va exactement dans le sens de ce que proposent Dominique Muller et André Engel. En effet, la transposition dans cette cité H.L.M apporte aussi, dit Dominique Muller, un glissement de sens linguistique entre le mot allemand qui désigne les premières cités ouvrières, et la caserne. De fait, le premier se dit : *mitzkaserne* et le second : *kaserne* ce qui n'est peut-être pas tout à fait par hasard.

« Langages- mondes »

Ce que la scénographie des boîtes souligne par l'impression d'enfermement dans lequel les personnages s'agitent. « Dans l'adaptation que nous avons réalisée avec Dominique Muller, nous avons souligné l'atmosphère de huis clos que dégage chaque fragment de Büchner. [...] La course de Woyzeck nous est apparue celle d'un homme perdu dans un labyrinthe et cherchant sa propre issue »,³⁹⁰ explique André Engel dont le « génie (et celui du scénographe Nicky Rieti), est de donner à voir, physiquement, l'inéluctable au travail, le temps en roue libre ».³⁹¹

Un choix salué par Jean-Louis Besson : « Dans sa mise en scène de 1998, André Engel, avec le scénographe Nicky Rieti, avait fait de la multitude des lieux un des éléments essentiels du spectacle : entre les tableaux, le cadre de scène semblait se refermer comme l'objectif d'une caméra, et les changements de décor, manifestement complexes, s'effectuaient avec une grande rapidité. La dramaturgie éclatée de la pièce n'en était que plus apparente, le spectateur ayant le sentiment d'assister à une suite de courtes scènes filmées, dont le montage serait visible ».³⁹² Un éclatement qui correspond métaphoriquement à celui du crâne de Woyzeck, qui, enfermé dans un engrenage ne trouve pas d'autre issue que la mort.

La folie métaphoriquement représentée donne son premier sens à ce choix scénographique des tableaux, rendant compte de la succession des instants, « qui exclut du drame les dimensions du passé et de l'avenir ».³⁹³ Prise dans un étau, la parole reflète

³⁸⁹ *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002 p.250

³⁹⁰ Propos d'André Engel recueillis par le quotidien suisse, *La tribune de Genève*, le 26 octobre 1998

³⁹¹ Article de l'hebdomadaire *L'Express*, du 5 au 11 novembre 1998, signé Laurence Liban

³⁹² *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002 p.248

³⁹³ *Idem*, p.253

l'étroitesse de la dimension spatio-temporelle dans laquelle les personnages évoluent. Le langage, lacunaire et figé souvent dans un phrasé privé d'action par absence de verbe, a valeur de cri qui « remplace, par instants, la parole ».³⁹⁴ La parole elle-même fragmentaire est un nouveau langage dramatique, « les mots que prononcent [certains personnages] semblent ne pas leur appartenir en propre » souligne Bernard Dort, ce sont des « langages-mondes » dit encore André Engel et par conséquent, « la langue de Woyzeck n'est pas homogène, on passe sans cesse et sans transition d'un langage à l'autre. Des paroles de la vie quotidienne [...] raréfiée, à un langage poétique [...] qui fait souvent référence à la Bible. De la comptine à la ballade populaire, du conte de fée au discours philosophique, tous les genres coexistent, s'y relaient, s'y contaminent. Un tel langage brouille les énonciateurs ».³⁹⁵ « Tous parlent du Büchner » dit encore Dominique Muller, et c'est en ce sens également où l'unicité rejoint le multiple qu'on a une langue nouvelle de forte intensité dramatique, si le dramatique est la représentation du monde. « Qu'on s'enfonce dans la vie du plus humble des êtres et qu'on la restitue dans ses tressaillements, ses demi-mots »³⁹⁶ préconise Büchner par la voix de Lenz, prônant là une modernité du langage capable de rendre compte du réel. Ces voix, à la fois singulières et multiples proposent un regard distancé, cherchant à comprendre le monde ou du moins à s'y orienter.

Un personnage sous surveillance

Woyzeck paraît décalé, non pas tant par sa situation personnelle et sociale, que par le regard que les autres portent sur lui.³⁹⁷ Il se dessine sous nos yeux à travers ceux qui l'entourent dans la pièce. L'étrangeté de Woyzeck, son décalage interroge. Marie à plusieurs reprises questionne, elle ne le comprend pas. « Qu'as-tu Franz ? tu es fou furieux. Franz »,³⁹⁸ demande-t-elle, question déjà présente dans la première ébauche juste avant l'assassinat : « Qu'est-ce que tu as ? Louis, tu es si pâle ». ³⁹⁹ André lui, pose un diagnostic : « Dors fou ! »⁴⁰⁰ ou encore, « Il est fou », ⁴⁰¹ puis il conseille

³⁹⁴ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Edition Larousse/VUEF, 2001, p.260, article de Bernard Dort sur Büchner

³⁹⁵ *Revue Théâtre/Public* N° 145 consacré à Bernard Dort, article de Jean-Michel Déprats : *Bernard Dort, traducteur de Woyzeck*

³⁹⁶ *Lenz*, in Œuvres complètes, Seuil, 1988, p. 178

³⁹⁷ Voir à ce sujet l'article « *Woyzeck, un personnage sous (haute) surveillance* », de Véronique Perruchon, in *Surveiller, Oeuvres et dispositifs*, revue *Etudes Théâtrales* n° 36

³⁹⁸ Fragment III 7, repris dans le tableau 11 pour la mise en scène d'André Engel

³⁹⁹ Fragment I 15, repris dans le tableau 17 pour la mise en scène d'André Engel

⁴⁰⁰ Fragment I 4, repris dans le tableau 8 pour la mise en scène d'André Engel

une solution curative : « Franz, tu vas aller à l'hôpital. Malheureux il faut que tu boives du schnaps avec de la poudre ça tue la fièvre ». ⁴⁰² Conseil déjà présent dans la première ébauche. C'est dans les mêmes tableaux, (huit et treize) qu'André Engel reprend un constat prononcé par Woyzeck lui-même : « j'ai pas de repos » qui marque une éloignement par rapport à lui-même. Comme s'il disait son dysfonctionnement intérieur. Tout et tous les regards rendent compte de cet écart entre Woyzeck et le monde. Du coup, le regard est toujours distant, mais à des degrés variables. Ainsi, le Capitaine et le Docteur, en parlant de *Lui* à la troisième personne, rendent insupportable cette distance en la tendant dans ses extrémités. ⁴⁰³ « Ce *Il* qui éloigne, met à distance, qui réifie l'être humain inférieur, [...] est d'une rare violence » ⁴⁰⁴ analyse Jean-Michel Déprats, ajoutant qu'il est « essentiel pour comprendre le comportement réciproque du Capitaine et du Docteur d'une part et de Woyzeck d'autre part. » Pour lui, « ce Woyzeck, il me donne le vertige, est un exemple lumineux de ce que Brecht nommait le *gestus* de la langue, de la façon dont la langue porte le rapport dramatique entre deux êtres ». C'est Dominique Muller et Vincent Jourdeuil qui, les premiers adopteront une traduction du *Er* allemand par ce *Il* à connotation impersonnelle. La présence de ces regards à distance de Woyzeck induit une modalisation des propos. On a affaire à des points de vue et non à une prise directe sur le réel.

Chaque tableau rend douloureusement compte de ce regard, aiguisé par la scénographie de Nicky Rieti. D'une part, parce que l'extrême rapidité de fermeture des panneaux induit une certaine violence : « C'est un hachoir, une guillotine, un étau » ⁴⁰⁵ constate un journaliste, et c'est effectivement l'impression qu'on en a, au risque de subir soi-même cette violence comme autant d'interruption de la représentation. Et, par une espèce d'ironie, le descriptif technique utilise les termes de *guillotine* et de *couteaux* pour parler de cette machine.

Et d'autre part, parce que le lieu choisi, la H.L.M, est d'une netteté clinique et sans âme. En effet, l'insoutenable vient de la succession des tableaux qui sont autant de nouveaux points de vue, donnant toutes les chances de ne rien laisser échapper de l'objet observé.

⁴⁰¹ Fragment I 11, repris dans le tableau 9 pour la mise en scène d'André Engel

⁴⁰² Fragments I 13, III 17 repris dans le tableau 8 et 13 pour la mise en scène d'André Engel

⁴⁰³ A cet égard, la mise en scène de Stéphane Braunschweig en 1988 s'appuyait sur le discours du bonimenteur relayé par le docteur et le capitaine, humiliant Woyzeck au point de n'en faire plus qu'un objet de curiosité.

⁴⁰⁴ Revue *Théâtre/Public* N° 145 consacré à Bernard Dort, article de Jean-Michel Déprats : *Bernard Dort, traducteur de Woyzeck*

⁴⁰⁵ Article du quotidien *Le Dauphiné* du 8 octobre 1998, signé Jacques Leleu

Et le caractère surexposé de certaines scènes par des éclairages d'une intensité de projecteur d'interrogatoire confère une violence crue au rapport entre regardant et regardé. Là où la situation atteint celle du fascisme concentrationnaire, c'est dans la scène chez le Docteur où Woyzeck, nu, est physiquement totalement dénaturé et psychiquement déstructuré par une oscultation-interrogatoire inhumaine.



Woyzeck (Pascal Bongard) et le Docteur (Gilles Gaston-Dreyfus)

Si dans le texte même, « la succession rapide des lieux donne aussi à voir la persécution que subit Woyzeck », ⁴⁰⁶ c'est d'autant plus vrai dans la mise en scène d'André Engel. Woyzeck court à travers toute la pièce devenant l'objet de tous les regards. Le Capitaine et le Docteur, eux, appartiennent à la classe de ceux qui peuvent se permettre de prendre leur temps, le temps de voir le monde tourner, et les sujets s'agiter. ⁴⁰⁷ De fait dès la première scène, le Capitaine, muni de jumelles et dans une pièce à fenêtre, scrute le monde et s'en satisfait. Quant au Docteur paré des attributs de sa fonction, le stéthoscope et la lampe frontale, il ausculte l'humanité. Woyzeck est un sujet doublement observé et surveillé. En interne par le Capitaine et le Docteur et, en externe par le spectateur, mal à l'aise dans ce rôle que lui confèrent la pièce et surtout la scénographie spécifique de cette mise en scène qui focalise le regard.

A la fin de la mise en scène, la boucle est bouclée : le capitaine, dans son fauteuil, immuable spectateur, apprend le crime de Woyzeck par la télévision. Médiatrice et filtre

⁴⁰⁶ BESSON Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Circé, 2002 p.251

⁴⁰⁷ Thème que l'on retrouve dans *Léonce et Léna* (p. 348) dont la mise en scène d'André Engel accentue le caractère en plaçant Léonce en haut d'une corniche de laquelle il voit ses sujets s'agiter.

protecteur, la télévision rend caduc le réel en le distançant : le capitaine est et reste « au-dessus de tout soupçon ». ⁴⁰⁸ Entre les deux, des successions de fragments, d'instant.

La question du regard

La mise en abyme des regards qui aiguise celui du spectateur est en réalité contenue dans le texte de la pièce, un motif intrinsèque au texte rendu visible par la mise en scène. Ainsi les répliques où le regard est questionné sonnent terriblement dans cette mise en abyme scénographique. Le thème devient le fil rouge de la pièce qui conduit Woyzeck à se perdre lui-même. Chronologiquement dans la version d'André Engel, la question du regard apparaît dès la première scène, comme nous l'avons déjà souligné, avec la présence d'une pièce à fenêtre et des jumelles dont se sert le Capitaine pour épier ses voisins.

Premier fragment qui place d'emblée la question du regard au cœur de la dramaturgie. La réplique du Capitaine où il est question du regard place l'enjeu de la séparation entre le regardant et l'objet regardé, accentuant la distance et induisant l'idée d'une solitude insupportable : « Quand je me mets à la fenêtre, après la pluie et que je suis des yeux les socquettes blanches qui sautillent dans la ruelle, ou qu'à la nuit tombée, je contemple, derrière les persiennes entrouvertes, la toilette intime des femmes – [...] Alors l'amour me prend ! » clame le capitaine dans un élan lyrique qui n'est pas sans rappeler la fascination baudelairienne pour les fenêtres. Mais il s'agit avant tout d'un cri désespéré de souffrance, celle de la jouissance par procuration. N'est-ce pas ce cri et cette souffrance du spectateur qu'André Engel exacerbe afin de les distendre jusqu'à la rupture ? Car l'exacerbation du principe par la mise en abyme conduit à sa destruction : le public, spectateur de sa propre image prend une conscience soudaine de sa position impuissante.

Un deuxième fragment instaure le principe du regard, c'est le tableau trois. Il induit un hors champ inaccessible au regard du spectateur qui, cette fois, vit la frustration en direct, par les commentaires de Marie et sa voisine qui se réjouissent à la vue du beau gars par la fenêtre :

« Kathe : Quel homme, comme un arbre.

Marie : Il est droit sur ses pieds comme un lion.

⁴⁰⁸ Selon le même propos d'André Engel à l'égard du spectateur dans un article du même nom paru dans la plaquette du spectacle *Un Week-end à Yaïk*, en 1977. Voir annexe p. 696

Kathe : Eh, tu as l'œil bien gai, voisine, ça ne t'arrive pas tous les jours.

Marie : C'est un beau-gars.

Kathe : Tes yeux brillent vraiment beaucoup !

Marie : Et alors ! ça te regarde ! Porte les tiens chez le juif et fais-les astiquer, peut-être qu'ils brilleront un peu et qu'on pourra les vendre comme deux boutons.

Kathe : Quoi ? Elle ? Madame la pucelle ! Je suis une honnête fille, moi, mais elle, on sait qu'avec ses yeux, elle transperce sept culottes de cuir. »

Un dialogue entièrement porté par le regard. Au début, médiateur de plaisir, aussi bien en interne pour les personnages qu'en externe pour les spectateurs à qui ce regard et cette parole donnent à voir le hors champ ; le regard, objet lui-même gardé, devient l'enjeu du pouvoir et de la convoitise.

Une fois rentrée dans l'image, la problématique est traitée en interne : on s'observe, on s'épie, pour le meilleur et pour le pire.

Pour le meilleur :

« Le Copain : Sacré belle femme !

Le Beau-Gars : T'as vu comme elle porte sa tête, (...) des yeux, des yeux qui te transperceraient sept culottes de cuir »⁴⁰⁹.

Et pour le pire :

« Docteur : Je l'ai vu, Woyzeck : il a pissé contre le mur. (...) Je l'ai vu, de mes yeux vu ! »⁴¹⁰

Les relations qui en découlent sont celles du pouvoir, de l'ingérence et de l'autosatisfaction : « Marche un peu pour voir » demandera Marie au Beau-Gars, impliquant une relation dominée par l'apparence et la possession, au lieu du sentiment gratuit de l'amour. Ce dérapage est exacerbé dans la scène où le docteur ausculte Woyzeck. Elle correspond au tableau quatorze. Dans l'équilibre de la pièce, on a basculé vers l'irréversible.

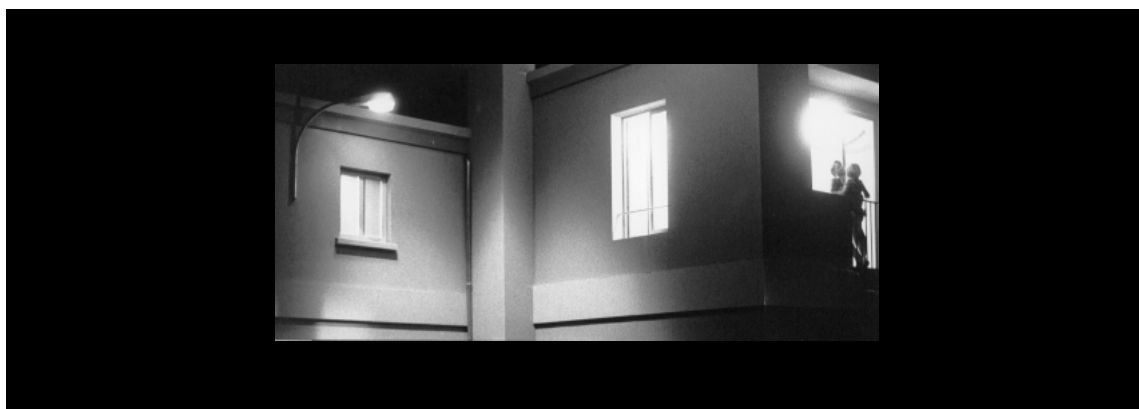
On se montre les uns aux autres : Le Juif qui fait une démonstration de la vacuité du monde sur la place publique par la mise en abyme du spectacle : « Mesdames ! Messieurs ! Voyez la créature telle que Dieu l'a faite, rien, absolument rien. Maintenant

⁴⁰⁹ Tableau 4, de la version scénique d'André Engel et Dominique Muller

⁴¹⁰ Tableau 5 a, idem

voyez l'Art ». ⁴¹¹ Le monde, vidé de ses idéologies, n'a même pas la consolation de l'art. Le monde tourne en rond sur lui-même ne renvoyant que sa propre image vide.

Jusqu'à la séparation : les barrières, les frontières, sont permanentes, visibles ou invisibles, ce sont elles, qui, malgré les efforts du regard, laissent la réalité du monde inaccessible et imperméable : Les fenêtres séparent la fête d'en haut, de ceux qui souffrent en bas comme dans le tableau neuf où Marie en haut danse avec le beau gars, pendant que Woyzeck en bas range les casiers à bouteilles. La focale variable sert à cadrer en haut ou en bas, la scène, focalisant le regard et marquant l'inaccessibilité, la séparation entre les deux mondes.



Photos de cadrages : extérieur immeuble, haut et bas

⁴¹¹ Tableau 4, idem

Le monde est obscur, indéchiffrable, pour tous, sans explication. On cherche un responsable que la métaphore montre du doigt : « Le nettoyeur de lanternes a oublié de me nettoyer les yeux, il fait tout noir »,⁴¹² dit un compagnon, coincé dans une cage d'escalier dont on ne sait s'il mène par le haut à un peu de clarté, on en doute à en juger le sordide du lieu, accentué par une perspective déformée de l'escalier qui ferait penser à celui sans issue d'Escher.



L'escalier

Woyzeck, quant à lui, objet d'observation n'existe que par le regard des autres : « Regardez ! J'ai un dos latin. Je suis un squelette vivant, l'humanité toute entière m'étudie »⁴¹³. Du moins est-il lucide de n'être qu'un squelette vivant, sans âme, lui qui n'accède pas à la lecture du monde dans lequel il erre. Il cherche pourtant à voir : « Ça tourne devant mes yeux, dit-il à Andrès, il faut que j'y aille, il faut que je vois ».⁴¹⁴ Il ne voit rien pourtant : « On ne voit rien, ça devrait se voir pourtant, oui ça devrait se voir »,⁴¹⁵ constate-t-il penché sur Marie endormie, évoquant son infidélité, c'est sur cette phrase que s'ouvre le diaphragme de ce tableau, et l'allusion est double alors : On ne sait plus si elle concerne une généralité ou le cas particulier, les deux se fondant l'un l'autre dans une même interrogation. Perdant son inscription dans le réel, il aura ses

⁴¹² Tableau 8, idem

⁴¹³ Tableau 9, idem

⁴¹⁴ Tableau 8, idem

⁴¹⁵ Tableau 11, idem

visions : « Pourquoi ça devient rouge devant mes yeux ? »⁴¹⁶ crie-t-il désespéré. « Tu vois ce trait brillant là-bas »⁴¹⁷ dit Woyzeck à son enfant, sur les toits, cherchant d'autres horizons. L'enfant traduit cette vision instinctivement : « Il fait sombre. J'ai peur. Il faut partir »,⁴¹⁸ tout comme le pauvre enfant du conte raconté par le vieux Juif. Mais celui-ci reste seul dans un monde vide, abandonné dont il ne peut partir, prisonnier. Tout ce qu'il pourra faire, c'est du surplace, et c'est Woyzeck que reconnaissent en lui Dominique Muller et André Engel.⁴¹⁹

Son seul échappatoire, c'est l'illusion qui se traduit par ses visions. Monde auquel les autres n'ont pas accès. Monde de séparation, fragmenté. Vide. Marie sent cela, elle qui dit dans un enchaînement de répliques qui prend alors tout son sens : « Il n'a pas regardé son enfant. Il va dérailler avec ses pensées ». ⁴²⁰ Et dans une prescience : « Tout devient sombre [...] je crois que je deviens aveugle. Ça me fait trop peur ». Woyzeck pourtant appelle au secours dans le tableau quatorze horriblement inhumain de l'auscultation :

« Woyzeck se déshabille. Le docteur l'examine.

Docteur : Le pouls est régulier, là, et les yeux, les yeux...les yeux...

Woyzeck : Monsieur le docteur, je vois tout sombre.

*Docteur : Courage ! Woyzeck, encore quelques jours et après c'est fini ».*⁴²¹

Ni la science, ni les autres ne seront à même de l'aider à y voir clair. Finalement c'est la mort qui va clore ce cauchemar, comme le prédit le Docteur. Ces paroles, lisibles à plusieurs niveaux, nous renvoient, spectateurs, à la fin du spectacle, à la fin de l'existence : Nous ne sommes spectateurs que parce que nous sommes dans la situation de spectateur, position que la mise en scène exacerbe. Regardons-nous, nous qui sommes là : « Regardez-vous vous-mêmes » exhortera Woyzeck, après le meurtre, fuyant le regard des autres et leur renvoyant la responsabilité de leur regard.

A aucun moment une quelconque adresse public n'appuie cette double lecture, elle n'est simplement rendue visible que par la subtilité de la mise en scène et du dispositif scénographique. Seul l'art donne un sens sinon au monde, du moins à notre position

⁴¹⁶ Tableau 9, idem

⁴¹⁷ Tableau 2, idem

⁴¹⁸ Idem

⁴¹⁹ Voir en annexe, *Le conte de la grand mère*, p. 688

⁴²⁰ Tableau 3, idem

⁴²¹ Tableau 14, idem

dans celui-ci : la posture de spectateur, est celle que nous avons bien souvent en interne, in situ, ou en distance, en retrait : pas d'implication. Mais la mise en scène nous apporte la possibilité de comprendre qu'un regard peut être actif. Qu'un simple regard a un pouvoir bien plus fort qu'il ne semble. C'est possible.

Spectateur voyeur ?

Séquences, plans, cadrages, profondeur de champs, fuite et hors champs, voilà un vocabulaire qui oriente clairement l'esthétique de la mise en scène vers celle du cinéma. Fasciné par cet art de référence, celui où il était encore question d'art, André Engel y puise son inspiration. Pour *Woyzeck*, la référence est celle de *Fenêtre sur cour*,⁴²² film d'Hitchcock, qui raconte l'histoire de cet homme rivé à son fauteuil et qui observe le monde avec des jumelles par sa fenêtre. Au-delà de l'histoire racontée, c'est le statut du spectateur qui est interrogé là : qui sont les spectateurs, rivés à leur fauteuil ? que regardent-ils ? est-ce plus intéressant parce que vu à travers une fenêtre et focalisé, grossi par les jumelles fictives ? C'est cela qu'interroge André Engel dans *Woyzeck*.

Mettre le public en position de témoin qui assiste impuissant, à la lente déchéance du barbier Woyzeck, c'est aussi lui donner la position de voyeur. « Le public va regarder des gens qui, eux-mêmes, regardent par la fenêtre. Et au hasard de ce qui ressemble à une enquête, il va être confronté à un meurtre ».⁴²³ Explique André Engel. Il va assister impuissant à la sordide descente aux enfers, du pauvre Woyzeck, à travers une focale dont on joue à loisir. Que lui reste-t-il ? la jouissance de sa position de voyeur comme dans un « Peep-show géant dans lequel » il regarde « hommes et femmes » qui « s'agitent au gré de leurs pulsions animales » ?⁴²⁴ Ne lui reste-t-il plus que la compassion stérile ? Non car même si « toute communication de la scène à la salle est interdite, le spectateur-voyeur est néanmoins fasciné, aussi violemment que par des images de cinéma ».⁴²⁵ La mise en scène induit une réflexion –au double sens du terme – sur notre posture de spectateur et sur ce qui nous est donné à voir, effet de réel qui rappelle les préoccupations esthétiques d'André Engel quant à la question de la représentation.

⁴²² Alfred Hitchcock, 1957

⁴²³ Article du quotidien *Le Dauphiné* du 6 septembre 1998.

⁴²⁴ Article du quotidien *Le Dauphiné* du 8 octobre 1998, signé Jacques Leleu

⁴²⁵ Article du quotidien *Le Monde* du 13 octobre 1998, signé Bernadette Bost

Remise en question de la représentation

Pour lui, la représentation est intéressante à partir du moment où elle est elle-même remise en question, et c'est le cas même de la pièce de Büchner. « Le sentiment aigu que l'image donnée du réel est une mascarade explique les fréquentes allusions au monde du théâtre dans l'œuvre de Büchner ».⁴²⁶ Si c'est le cas plus particulièrement pour *Léonce et Léna*, c'est aussi vrai pour *Woyzeck* qui met en avant l'objet montré, aussi bien sociologiquement par l'état des lieux de la société que Büchner dresse, que par la question du regard omniprésente. La scène qui rend compte particulièrement de cela est celle du Bonimenteur transformé en Juif dans la version scénique ; scène de mise en abyme de la monstration et démonstration de la vacuité de notre monde. Montrer le réel même au prix d'un constat négatif, celui du vide, mais ne pas le transformer pour le remplir faussement, ce qui reviendrait à montrer du doigt un autre vide : « Lorsque Büchner réclame du poète qu'il rende la réalité au lieu de la transfigurer,⁴²⁷ il ne fait pas autre chose que tenter de mettre en place les conditions selon lesquelles l'artiste, s'émancipant de l'Idée, pourra rencontrer la réalité empirique, non pour la reproduire telle qu'elle est, mais pour la produire, la faire apparaître derrière les masques dont l'art normatif l'a affublée, et l'émanciper des constructions abstraites et artificielles dans lesquelles il l'a inscrite ».⁴²⁸ Montrer le réel dans son essence implique une démarche esthétique de mise en relation entre celui qui regarde et ce qu'on lui donne à voir. C'est à partir de là qu'André Engel propose non pas le réel, mais un effet de réel qui en rende compte. D'où l'esthétique et le dispositif de son *Woyzeck* qui propose une posture singulièrement marquée au spectateur.

Par cette démarche, André Engel s'attaque à la remise en question de la représentation car chez lui, le politique, le philosophique et l'esthétique sont nécessairement liés dans la mise en scène. Une remise en question de la représentation qui passe par celle du spectateur et sa position même face au théâtre. « Je fais tout pour casser la belle ordonnance du théâtre à l'italienne. Je préfère créer un autre rapport entre la scène et la salle, avec moins de spectateurs mais plus de représentations ».⁴²⁹

⁴²⁶ *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002 p.310

⁴²⁷ BÜCHNER Georg In Lenz : « Lenz portait violemment la contradiction. Il (lui) dit que les écrivains dont on disait qu'ils rendaient la réalité n'avaient pas non plus la moindre idée de ce qu'était cette réalité, mais que malgré cela, ils étaient de loin plus supportables que ceux qui voulaient la transfigurer ». Seuil p. 178

⁴²⁸ *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002 p.308

⁴²⁹ Article du quotidien *Le Dauphiné* du 6 septembre 1998



Le bonimenteur (Serge Merlin)

Woyzeck, pièce politique ?

« Il s'agit d'une folie sociale dans laquelle sont entraînés les oppresseurs mêmes »,⁴³⁰ relève Bernadette Bost. Une dimension politique du spectacle qui ressort à la fois du texte mais est intrinsèquement liée à la mise en scène. Pour Engel, Büchner a écrit un texte visionnaire, « il parle de Marx avant Marx et de Freud avant Freud »,⁴³¹ en ce sens qu'il remet en question les idéologies dominantes de la société telles qu'elles maintiennent les pouvoirs en place. « Si l'on n'en finit pas avec cet ordre, semble-t-il nous dire, l'humanité court à sa perte. On en est là aujourd'hui ».

La pièce évoque concrètement la répartition hiérarchique des individus entre dominants et dominés, et par là même la question sociale du statut du pauvre, de l'exclu que la fable met en avant. *Woyzeck*, avant d'être un homme à l'esprit dérangé par des hallucinations, est un être exploité et poussé par la pauvreté à des extrémités qu'il ne contrôle pas. Sans parler du meurtre vers lequel converge son histoire, voyons simplement là le rythme effréné de sa vie. *Woyzeck* court tout au long de la pièce.

⁴³⁰ Article du quotidien *Le Monde* du 13 octobre 1998, signé Bernadette Bost

⁴³¹ Propos recueillis par le quotidien suisse *La Tribune de Genève* le 26 octobre 1998

Il court après le temps mais aussi après l'argent. Dans cette pièce, la contrainte économique verrouille tout ; tout s'achète et se vend : les services (Woyzeck est rémunéré pour ses services auprès du Capitaine), le corps, (Woyzeck sert de cobaye aux expérimentations scientifiques du Docteur), l'amour, (le Tambour-Major achète les charmes de Marie), la mort, même (Woyzeck en achetant le couteau aura « une mort bon marché, mais tout de même pas gratis »).⁴³² Cette question économique rejoint le discours du *Messenger hessois* qui met en avant le principe de l'escroquerie qui domine les rapports sociaux :⁴³³ « Cet argent est la dîme du sang prélevée sur le corps du peuple ».⁴³⁴

Dans la pièce, l'abus de pouvoir est perceptible à travers la culpabilité qui pèse sur Woyzeck. Traité comme un animal, incapable de se contrôler, il se perd en effet dans cet étai qui l'enserme. Le Docteur le surprenant en flagrant délit de relâchement le traitera sans ménagement, le rendant responsable de tous les maux : « C'est de l'escroquerie Woyzeck. [...] Le monde devient mauvais très mauvais, O ! Woyzeck c'est mauvais ».⁴³⁵ Quant au Capitaine, il le chargera en l'accablant moralement, relevant son manque de vertu : « Il n'a pas de morale ! [...] Woyzeck, Il n'a pas de vertu, Il n'est pas vertueux ».⁴³⁶ La seule réponse qui vient à l'esprit de Woyzeck est celle inculquée par la nécessité : « L'argent, l'argent. [...] Nous les pauvres [...] Nous autres on est toujours les malheureux dans ce monde ».⁴³⁷ Et l'issue semble inaccessible : « Ça doit être quelque chose de magnifique d'être vertueux, mon capitaine. Mais je suis un pauvre bougre », se prend à rêver Woyzeck dont les ambitions ne trouveront d'échappatoire que dans le délire. En effet, on peut comprendre ses délires comme une porte de sortie du trop plein de contrainte et de frustration. N'y est-il pas question d'espace : « Au dessus de la ville, un vrai brasier ! [...] Comme ça monte haut, et en-dessous tout retombe ! ».⁴³⁸ Mais c'est en vain car tout est « silence, tout silence, comme mort ». Enfin, c'est le texte de La Grand-Mère, totalement décalé dans l'action, mais tout à fait en synergie avec la problématique existentielle soulevée, qui résume le mieux ce vide effrayant dans lequel le « pauvre » erre sans issue :

⁴³² *Woyzeck*, III, 16, L'Arche, 1993

⁴³³ Pour Jean-Louis Hourdin « Avec *Le Messenger hessois*, il a fait le Manifeste avant Marx », *Revue Théâtre/Public* N° 98 p. 16

⁴³⁴ *Le Messenger hessois*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 74

⁴³⁵ *Woyzeck*, II, 6, L'Arche, 1993

⁴³⁶ *Woyzeck*, III, 5, L'Arche, 1993

⁴³⁷ *Woyzeck*, III, 5, L'Arche, 1993

⁴³⁸ *Woyzeck*, II, 1, L'Arche, 1993

« Il était une fois un pauvre enfant et il n'avait pas de père et pas de mère, tout était mort et il n'y avait plus personne au monde. Tout était mort, et il est parti et il a pleuré jour et nuit. Et comme sur la terre, il n'y avait plus personne, il a voulu aller dans le ciel, et la lune le regardait si gentiment et quand il arriva enfin sur la lune, c'était un morceau de bois pourri et alors il est allé sur le soleil c'était un tournesol fané et quand il arriva sur les étoiles, c'était des petites mouches dorées, piquées par une pie-grèche sur un prunellier, et quand il a voulu revenir sur la terre, la terre était un pot renversé et il était tout seul et alors il s'est assis là et il a pleuré et il est encore assis là et il est tout seul ».⁴³⁹

Pour André Engel, tout *Woyzeck* est là, « Ce conte est comme un miroir réfractant à l'intérieur de l'ensemble des fragments manuscrits qui constitue le texte » et l'enfant est une énigme : « cela ne fait aucun doute que le pauvre enfant est toujours là. Il est encore en vie. Il a grandi. Peut-être a-t-il cessé de pleurer. Puis vient la question : Où est-il ? Nous l'avons cherché et nous l'avons trouvé, lui le pauvre enfant devenu l'adulte pauvre. Nous l'avons trouvé. (...) De lui nous ne connaissons que son nom : Woyzeck ».⁴⁴⁰

En outre ce récit nous montre qu'au-delà de la causalité qui régit l'enchaînement des événements liés aux circonstances et aux contingences et qui met en avant la question sociale et politique, il est question d'un doute existentiel plus profond. « L'auteur y exprime un doute radical face aux constructions abstraites censées expliquer et régenter le monde ».⁴⁴¹ Büchner en effet à plusieurs reprises dénonce les méfaits de l'idéalisme. Tout comme Lenz qui rejette radicalement l'escroquerie de la machination : « Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine ». A observer le monde épaissi par des couches d'idéalisme, de morale et d'idéologie, on s'éloigne du réel et de l'humain. Or Büchner cherche à retrouver le réel et sait où le pénétrer, à travers « des êtres de chair et de sang dont (il) puisse éprouver la souffrance et la joie, et dont les faits et gestes (lui) inspirent horreur ou admiration ».⁴⁴² C'est une idée que Büchner défend aussi bien dans ses courriers que dans ses écrits de fiction comme *Lenz*. Et l'on voit bien, dans le choix du personnage simple et pauvre de Woyzeck, cette volonté de porter un regard sur « la vie du plus humble des êtres ».⁴⁴³ Une sorte de retour à l'essentiel, par-delà les artifices idéologiques qui cherchent à bernier le peuple.

⁴³⁹ *Woyzeck*, II, 14, L'Arche, 1993

⁴⁴⁰ Notes d'intention in *Dossier de presse*, CDN de Savoie

⁴⁴¹ *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Jean-Louis Besson, Circé, 2002 p.309

⁴⁴² Lettre du 28 juillet 1835, de Strasbourg, à sa famille, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 539

⁴⁴³ BÜCHNER Georg, *Lenz*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 178

Dénoncer la mascarade

Il s'agit en définitive d'une réelle question du rapport au réel posée par Büchner, question dans laquelle André Engel reconnaît ses propres préoccupations esthétiques. Car en fait, l'enjeu politique du texte rejoint celui de la philosophie et de l'art dans leur rapport au réel. L'important est avant tout d'être sincère, d'éviter la mascarade, dans la politique comme dans l'art. Büchner le crie dans tous ses écrits : « L'idée ne me vient plus de m'incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'histoire », ⁴⁴⁴ écrit-il pour dénoncer les mascarades politiques alors qu'il rédige *La Mort de Danton*. Dénonciation que l'on retrouve dans *Léonce et Léna* par la métaphore des marionnettes, tandis que dans *Woyzeck* la question transparait à travers l'évocation de la puissance de la « Nature » qui régit l'humanité et qu'on cherche à contraindre ou à modifier. Le réel et ses contingences, sont les enjeux de la pièce. La question est posée, non plus à travers le prisme de l'histoire ou de la métaphore fictionnelle, mais à travers un personnage aux prises directes avec cette réalité.

Woyzeck est non seulement la reprise d'un vrai Woyzeck qui fut condamné pour crime, mais il est tout un chacun de cette pauvre humanité. « Dans *Woyzeck*, la réalité n'est pas approchée, elle est déjà là et toujours là, comme une force épuisante, où le sens ne se dérobe que parce qu'il est toujours exubérant et d'une effrayante proximité ». ⁴⁴⁵ Pour Büchner, tout repose sur la volonté de refuser la représentation mensongère. Y compris dans l'art : « En toute chose, je demande : de la vie, une possibilité d'existence, et alors ça va. Nous n'avons pas alors à nous demander si c'est laid ou si c'est beau, le sentiment qu'on a créé quelque chose, quelque chose qui a de la vie, est bien au-dessus de ces deux notions, et c'est le seul critère en matière d'art », ⁴⁴⁶ ces phrases de Büchner, « nous les faisons nôtres. Pour être plus précis, nous souhaitons que tous ceux qui vont au théâtre les fassent leurs », dit Dominique Muller. En effet on reconnaît dans ces préoccupations celles de l'équipe de création d'André Engel, qui comme Jean-Louis Hourdin se sent « frère » avec Büchner, le souhaitant « assis à la même table que nous, qu'il soit des discussions d'aujourd'hui ». ⁴⁴⁷

La dimension dramatique réside dans ces tensions entre soi et le monde, ici *Woyzeck* est un héros en opposition avec le milieu dans lequel il vit. Par là même, il est la voix du

⁴⁴⁴ Lettre du 10 mars 1834, de Griessen, à sa fiancée, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 522

⁴⁴⁵ Préface de *Woyzeck* de Jean-Christophe Bailly, à l'édition de L'Arche, 1993, p.15

⁴⁴⁶ BÜCHNER Georg, *Lenz*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p.178

⁴⁴⁷ HOURDIN Jean-Louis, revue *Théâtre/Public* N° 98, p.16

peuple en tant que figure emblématique d'une population marginalisée. En ce sens il nous est sympathique, son crime devenant secondaire à son état. Nous sympathisons, nous reconnaissant en lui et dans notre *humanité*. Une question qui ramène le théâtre à sa question essentielle.

Urbanisme Unitaire

En plaçant l'histoire dans une H.L.M. des années 50-60, la démarche prend une dimension qui dépasse la simple transposition. Il en résulte une proximité bien comprise : « Débarrassé de tout ancrage dans le XIX^e siècle rural, [André Engel] a pu situer la pièce dans un monde plus proche de nous, un coin de banlieue où le soldat Woyzeck devient un chômeur qui accumule des petits boulots ». ⁴⁴⁸ Ici, la relation dialectique d'intelligence du lieu avec le texte, prend tout son sens politique.

Sans tomber dans les pièges du sociologisme et du naturalisme, la mise en scène assume une part critique : « Nous sommes dans les années 50-60, à la naissance des H.L.M et des grandes utopies urbanistiques qui ont conduit à des prisons ». ⁴⁴⁹ La mise en scène dénonce l'urbanisme moderne et son utopie de bonheur. Si l'enjeu premier était d'offrir un logement décent, pourvu du confort matériel à tous les travailleurs, c'était sans compter la contrepartie : uniformisation des habitats, neutralité des désirs, des aspirations et rêves individuels, tels étaient les revers des grands ensembles urbains des années d'après guerre. Dans cette contestation lucide, on retrouve la référence à l'*Internationale Situationniste* et à sa critique de l'urbanisme capitaliste sous l'appellation d'*Urbanisme Unitaire*. Le mouvement a fait de l'urbanisme son cheval de bataille à travers une analyse psychogéographique : « Le monde dans lequel nous vivons, et d'abord dans son décor matériel, se découvre de jour en jour plus étroit. Il nous étouffe. Nous réagissons selon nos instincts au lieu de réagir selon nos aspirations. En un mot, ce monde commande à notre façon d'être, et par là nous écrase ». ⁴⁵⁰ Nous retrouvons là ce que nous raconte la première scène du montage proposé par André Engel, entre le capitaine et Woyzeck. Le Capitaine incarne l'immobilisme physique et moral et, rivé à son confortable fauteuil, il ne supporte pas la désorganisation de l'emploi du temps de Woyzeck, lui reprochant : « - Qu'est-ce qu'il va faire de toute cette masse de temps ? Qu'il s'organise, Woyzeck. ». Il désapprouve, également sur un

⁴⁴⁸ BOST Bernadette, article du quotidien *Le Monde* du 13 octobre 1998

⁴⁴⁹ Article du quotidien *Le Dauphiné* du 6 septembre 1998

⁴⁵⁰ Bulletin n° 2 de l'*Internationale Situationniste*, article : *Essai de description psychogéographique des Halles*. Repris dans l'édition de la Librairie Fayard, 1997

ton paternaliste son manque de vertu. Ce à quoi Woyzeck réplique : « - Voyez-vous, nous les gens ordinaires, ça n'a pas de vertu, c'est seulement la Nature qui nous vient ». Cet échange mis en valeur par la mise en scène et la scénographie place d'emblée les antagonismes, sans laisser supposer d'issue, car il n'y en a pas dans un tel monde fermé. Pour revenir au parallèle avec la proposition situationniste, rappelons que pour l'I.S, au constat selon lequel : « Nous évoluons dans un paysage fermé », ⁴⁵¹ le mouvement s'affirme « contre la fixation des personnes » ; « opposé à la fixation des villes dans le temps [...] et dans l'espace ». Concrètement, « l'acte situationniste le plus simple consistera à abolir tous les souvenirs de l'emploi du temps de notre époque ». ⁴⁵² Or Woyzeck n'a pas d'échappatoire dans cet univers : il n'est qu'un pauvre hère, courant partout sans issue « à travers le monde comme un rasoir ouvert », mais en rond.

Pour l'*Internationale Situationniste*, il s'agit au contraire « d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver » au moyen de l'*Urbanisme Unitaire* qui propose : « une modulation influencielle, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains ». Place aux désirs et au rêve. Ce que la mise en scène fait cruellement ressortir par son absence. Ce qui manque c'est : « Le changement de l'environnement » qui « fait surgir de nouveaux états de sentiment ressentis » certes peut-être « d'abord passivement ressentis » mais, « qui en viennent », ensuite « à réagir constructivement, avec l'accroissement de la conscience ».

Ces influences situationnistes, si elles ne sont pas expressément nommées, restent sous-jacentes de cette recherche esthétique. On en retrouve une critique politique et sociale assez clairement identifiable, particulièrement lorsqu'on connaît les affinités politiques d'André Engel dans les années 70.

⁴⁵¹ I.S. Bulletin n° 1 Idem, article : *Formulaire pour un urbanisme nouveau*

⁴⁵² I.S. Bulletin n° 3 Idem, article : *L'Urbanisme Unitaire*



Photo de la plaquette : immeuble en construction

Ainsi, Guy Debord, dans *La Société du spectacle* dénonce le caractère illusoire de la société à travers les représentations de bonheur qu'elle nous renvoie : « Dans l'image de l'unification heureuse de la société par la consommation, la division réelle est seulement suspendue jusqu'au prochain non accomplissement dans le consommable ». ⁴⁵³ Loin de négliger ce parti pris, la scénographie de *Woyzeck* l'accentue en suspendant la représentation dans un vide spatio-temporel.

Esthétiques et dramaturgie

Le spectateur, impliqué dans cette focalisation des regards sur notre monde est amené à s'interroger sur sa position de spectateur, tout comme sa position face au reflet du monde qu'il a en face de lui. André Engel, lui, a trouvé sa posture : « Regardez le monde que les adultes construisent : je ne peux pas le cautionner, j'en suis mais c'est un échec » ⁴⁵⁴ c'est pourquoi il dit refuser d'être un adulte. « Je suis passé de l'adolescence attardée à une sénilité précoce : je suis un jeune vieux ». En attendant on espère toujours *Le jour où la pluie viendra* . Tube que Gilbert Bécaud chantait en 1957, lorsque commençait la guerre d'Algérie et qui, repris par Marie dans le spectacle, est également le sous-titre du texte remanié pour cette mise en scène.

⁴⁵³ Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard 1992, p. 63

⁴⁵⁴ Propos tenus lors d'un reportage de la télévision locale, *8 Mont-Blanc*, diffusé le 29 mai 2003

Derrière ce pessimisme apparent, se cache une attention toute particulière envers le spectateur. « Moi, quand je fais du théâtre, malgré les apparences, je fais du populaire, du populaire chic, mais du populaire. C'est pour ça que je fais un théâtre relativement généreux au niveau de l'abondance de décors, de changements. J'aime faire des cadeaux ». Des cadeaux riches de sens, intelligents et cohérents, sans *mise en trop*. En effet, pour que le public y trouve son compte, il y a toujours plusieurs niveaux de lecture qui dépendent du spectateur, d'où il vient et avec quelles références. Et s'il n'en a pas, cela ne l'empêchera pas d'apprécier ni d'éprouver ce pourquoi il est là. *Woyzeck* est sans didactisme avant tout un plaisir esthétique qui découle des choix dramaturgiques. Une mise en scène dont l'esthétique se réfère aux arts voisins du théâtre que sont l'opéra et le cinéma.

La musique

La musique qui ouvre le spectacle et l'accompagne de bout en bout avait pour objectif premier de combler l'attente due aux nombreux changements de décors. Etienne Perruchon lui a donné une dimension dramaturgique qu'il explique ainsi : « Je quittais une scène, commentais le fait que je quittais cette scène, je faisais un discours qui était celui du dramaturge, du metteur en scène et du compositeur sur ce qu'on venait de voir et après, j'introduisais la scène suivante. Je parlais toujours d'un état, pour aller vers un autre état, et entre les deux il y avait un petit commentaire ». L'enjeu était de construire un discours permanent de vingt-trois minutes qui raconte également toute l'histoire. On retrouve l'ambivalence de la pièce : une idée en fragments.

Le choix de la réalisation a été celle d'un orchestre symphonique de quatre-vingt-trois musiciens, ce qui donnait beaucoup de possibilité, l'ampleur de l'orchestre permettant toutes les palettes possibles : beaucoup de percussions, multiplication des bois par trois par exemple. « C'est un mélange de musique sérielle et de musique modale, et on a décidé avec le chef d'orchestre de privilégier énormément l'affect, c'est-à-dire l'expressivité des thèmes et ne pas faire une musique plate et lisse ». Etienne Perruchon a en fait résolument pris le parti d'être « contemporain, mais hors temps », c'est-à-dire « mélangeant allègrement le romantisme et la modernité » en référence au décor d'une part et à la poésie de la langue d'autre part. Etre expressif, en référence au héros d'opéra.

Le rapport entre le texte et la musique est évident pour lui, d'abord parce qu'il n'écrit pas de musique sans avoir le texte sous les yeux, et parce qu'il essaie que sa musique

soit un *alter ego* de la voix de l'auteur, cherchant à aller dans le même sens ou au contraire à aller dans une autre direction parfois opposée. Par ailleurs le rythme même des phrases est une indication précieuse, comme les juxtapositions syntaxiques parfois très hachées, impersonnelles dont est née l'écriture en phrases musicales très courtes. C'est le cas du thème de Woyzeck, par exemple, qui est un personnage toujours pressé.

André Engel ayant demandé à Etienne Perruchon de s'inspirer de Berg pour écrire sa musique à lui, le compositeur est parti de ce que l'on appelle *l'onde hurlante*, qui est un crescendo d'un *si* par l'orchestre et qui annonce la mort de Woyzeck. « J'ai repris par exemple, explique Etienne Perruchon, cette idée-là en écrivant mon onde hurlante qui commence quand Woyzeck signe son arrêt de mort ». Mais cette musique pourrait être une musique de ballet d'après lui, car elle est finalement « narrative-descriptive ». En fait il y a un sens à chaque note, chaque mesure ; aucun élément de l'écriture musicale n'est gratuit. C'est un discours musical qui sans être nécessairement analysé va toujours dans le sens de la mise en scène. Une démarche en cohérence totale avec celle d'André Engel « qui sait qu'avec le décor, les éclairages, la musique, les costumes, il va avoir des solutions aux problèmes dramaturgiques qu'ils se sont posés avec Dominique Muller. Et tout ce qui n'ira pas dans le sens de ce qui apporte des solutions, sera supprimé », explique-t-il.

Aucune composante du spectacle ne nuit aux autres ni n'est rivale du discours dramaturgique de la mise en scène. Ce qui fait qu'on trouve quasi unanimement dans les critiques la reconnaissance des qualités d'intelligence et de cohérence apportées à ses mises en scènes et le plaisir du spectateur.

Le jeu des acteurs



Woyzeck sur le toit de l'immeuble

La modification du jeu des acteurs ne vient pas spécifiquement du principe de la focale variable. En fait, explique André Engel « le fait de passer sur un plateau induit qu'on cadre l'image, que l'on quitte ce qu'on cherchait dans les lieux extérieurs. [...]C'est comme dans la peinture, on est dans un monde qui s'éloigne de la réalité et à ce titre le jeu prétend à moins de réalisme. Je leur demande quelque chose de plus stylisé, de plus préoccupé par le texte que par les sentiments ou les émotions. Je ne laisse pas ou peu l'interprétation recouvrir et engluier le texte ». Ce qui n'était pas le cas pour d'autres spectacles où les propos étaient autres et les enjeux scénographiques différents. Ce n'est pas la focale qui vient induire cela, mais l'esthétique cadrée par la focale. En ce qui concerne la stylisation du jeu, André Engel reconnaît qu'il y a certainement là aussi l'influence du jeu des acteurs-chanteurs qu'il est amené à diriger lorsqu'il monte des opéras. La façon de diriger et la mise en espace y est plus abstraite, moins naturaliste. « C'est ce non naturalisme qu'on peut voir dans nos derniers spectacles » dans le jeu des comédiens tout comme dans l'ensemble de l'esthétique du spectacle. Le décor y est traité picturalement de façon dépouillée qui fait qu'on ne peut pas dire que c'est réaliste ou naturaliste, que c'est une reproduction de la réalité. C'est dans le même esprit que le jeu des acteurs est travaillé. C'est là l'influence de l'opéra.

L'autre influence vient de la référence au cinéma qui, modifiant l'ensemble de l'esthétique, conduit les comédiens à jouer selon le principe propre aux séquences cinématographiques : il leur faut être tout de suite dans le rôle, parce que la machine

tourne pour passer très vite à autre chose. Les séquences s'enchaînent au rythme d'un montage serré. Cela leur demande également de trouver ce qui fera que le spectateur se sentira proche d'eux, malgré la distance et le principe de la focale qui sépare le spectateur de la chose montrée. Il leur faut donner l'impression que tout cela est possible mais peu probable, pour reprendre la formule d'André Engel. De fait, « Pascal Bongard est un Woyzeck que l'on imagine sans peine croiser à la descente du bus ».⁴⁵⁵ Et « Gilles Gaston Dreyfus campe un médecin à peine improbable ». Pour un autre critique, « Pascal Bongard illustre de forte manière le caractère éperdu de son personnage. Il est tour à tour frustré, malin, cassé, fuyant, égaré, obsédé, fou jusqu'au don divinatoire. Sur scène il est surtout soucieux de dire juste. D'aller au plus vrai du texte ».⁴⁵⁶ Texte porté et défendu avec conviction par tous, en accord avec l'esthétique générale de la mise en scène.

Cadrage et cinéma

Le cinéma ne sert que comme référence car c'est une illusion d'écran que nous propose la scénographie : Ce que nous voyons, ce sont des images habitées et non pas des images froides de l'écran plastique du cinéma, sans chaleur humaine ; on est et on reste dans la dimension spécifique du théâtre, celle qui met des hommes en relation, le temps de la représentation. André Engel et Nicky Rieti n'ont pas l'intention de faire comme si nous étions au cinéma, il est question de se demander ce que l'esthétique et les moyens du cinéma peuvent apporter au spectateur dans sa posture d'observateur.

Pour André Engel pourtant, « Le théâtre ne doit pas rivaliser avec le cinéma, d'ailleurs il a plus de force ; ne serait-ce que parce qu'il met des êtres vivants face à d'autres. Ce que j'aime, c'est jouer avec les formes ». « Je porte en effet dans ce spectacle un regard sur le regard. [...] Mais ce qui m'intéresse surtout, c'est le hors-cadre, c'est-à-dire l'idée qu'il y a, hors du champ de vision, une vie qui nous échappe. Cette impression, on l'a au cinéma, pas au théâtre. Marquer comme nous l'avons fait la présence du cadre, c'est suggérer un ailleurs, et faire oublier l'existence des coulisses ».⁴⁵⁷ Fuir les coulisses qu'il n'aime pas et n'aimera jamais.

Déjà dans l'utilisation du brouillard dans *Venise sauvée*, on avait la même phobie. Pourquoi ? Parce qu'elles sont l'endroit où rien n'existe où plus rien ne se passe. Le

⁴⁵⁵ Article du quotidien *La Croix* du 20 novembre 1998 1998, signé Jean-François Bouthors

⁴⁵⁶ Article du journal : *24 heures* des 28 et 29 novembre 1998, signé Vincent Philippe

⁴⁵⁷ Propos d'André Engel, recueillis par le quotidien suisse *Le temps*, le 12 octobre 1998

manteau d'Arlequin, marque la limite entre les deux regards, celui de l'acteur et celui du spectateur. Mais la convention épuisée, parfois abandonnée, souvent bousculée par le théâtre depuis Artaud, a la vie dure : elle reste la référence. Le manteau d'Arlequin « rappelle que le théâtre exerce une double fascination : celle qui isole, encadre, focalise et qui à l'instar de l'écran de cinéma, sépare deux univers d'observation »⁴⁵⁸ remarque André Helbo qui s'est interrogé sur les questions que soulève l'adaptation du théâtre au cinéma.

André Engel a choisi de se servir de la convention en fait pour l'aiguiser, sa focale oriente le regard : c'est le cadrage qui compte et non le cadre. Ainsi le principe du manteau d'Arlequin, des pendrillons, des rideaux et coulisses disparaît et avec eux la convention. Tout semble à la fois plus vrai et plus faux. Plus vrai, car ce qu'on imagine dans le hors champ est un prolongement de l'image cadrée, une continuité et non pas un arrêt de jeu et d'univers. Le spectateur est concentré vers l'image et non dérangé par les à côtés. C'est faux, aussi dans le sens où l'image donnée à voir, en se rapprochant esthétiquement de celle du cinéma rappelle la césure que le cinéma impose entre regardant et regardés. La focale variable permet d'instaurer cette ambiguïté, chez le spectateur dont la position fixe devient tout à coup plus intéressante.

Comme Woyzeck, nous gardons la rétine imprimée de ce que nous avons vu : « Et après, quand je ferme les yeux, ça me fait des éclairs, c'est un grand couteau large, il est sur la table près de la fenêtre et c'est dans une pièce toute sombre et un vieil homme est assis derrière. Et le couteau est toujours entre mes yeux ». Ce texte est la retranscription hallucinée de notre posture, « vieil homme assis derrière », mais maintenu en éveil car l'épée de Damoclès est « toujours entre les yeux »... Büchner est un véritable visionnaire, lui qui ne vit jamais ses pièces portées à la scène et qui ne semblait pas s'en soucier. Et Engel en transposant la problématique par une mise en abyme, interroge la représentation : « Le spectacle est aussi celui d'une représentation. Les différents problèmes que suscite cette dernière a toujours été au cœur de mes spectacles. Dans toutes mes mises en scène, j'ai eu le souci de rompre avec la manière traditionnelle de voir un spectacle et de créer un autre rapport avec la chose vue ».⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ HELBO André : *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Edition Collin, 1997, p.10

⁴⁵⁹ Propos recueillis par le quotidien suisse *La tribune de Genève* le 26 octobre 1998

Rupture et continuité

Woyzeck, mis en scène en 1998, correspond bien à un changement rendu nécessaire par des contraintes, mais salutaires pour l'évolution de son esthétique théâtrale. « En tant que directeur d'institution, je suis aujourd'hui contraint de travailler sur une scène. Mais la question de la représentation, du rapport qu'entretient le public avec la chose vue reste l'une de mes préoccupations centrales ».⁴⁶⁰ Question remise sur le métier, sans relâche, que ce soit dans un travail hors les murs, c'est-à-dire partout sauf sur un plateau, ou plus actuel dans les salles à l'italienne.

S'il y a eu rupture apparente dans les formes prises par la représentation, il n'y a pas eu rupture dans la démarche artistique. Dans un premier temps, celle-ci correspondait à une époque où toute forme d'art devait être critiquée et probablement modifiée, transformée et révolutionnée. Période dont le questionnement lui a permis de mener des recherches dont l'enjeu consistait à refuser, casser, critiquer la relation acteur/spectateur et au-delà, remettre en cause la notion de représentation ; l'autre versant de son travail est toujours hanté par les mêmes enjeux. Quelle est la place du spectateur ? Que regarde-t-il et surtout, comment regarde-t-il ?

Dans une démarche de travail de mise en situation, le spectateur s'interroge sur son statut : Le spectateur ainsi déplacé dans le lieu de la fiction était obligé de s'interroger sur sa présence dans un contexte fictif organisé par le metteur en scène. C'était un travail qui reposait sur des bases autant théoriques et philosophiques qu'artistiques et relevant d'un engagement politique. Cette proposition de changement de posture engageait totalement le spectateur ça provoquait des effets : « on a des sensations nouvelles qu'on n'aurait pas en restant à l'abri de son fauteuil, et dans le noir d'une salle à l'italienne » explique André Engel. « C'est une richesse qui est de l'ordre du sensoriel, de la sensualité. Le spectateur tout à coup a un corps et ce corps vit à l'intérieur d'une fiction à laquelle il participe à son corps défendant. Je ne fais pas de démagogie ».⁴⁶¹

Puis les choses changent : le théâtre a une fonction moins politique, moins polémique. Mais André Engel reste un metteur en scène atypique. Il cherche comment contourner les contraintes imposées pour ne pas renoncer à l'enjeu esthétique de son théâtre. La

⁴⁶⁰ Propos recueillis par le quotidien suisse *La Tribune de Genève* le 26 octobre 1998

⁴⁶¹ Entretien

nécessité de se reconverter brutalement à un travail dans les salles à l'italienne, les acteurs sur le plateau et les spectateurs dans la salle bouleverse son travail. Mais, cherchant ses marges de manœuvre il constate qu'il lui reste la liberté de la jauge qu'il veut humaine, et la maîtrise de la scénographie. C'est là que les enjeux renouvelés de la représentation trouvent leur place : dans des inventions comme la focale variable qui change la perspective que le spectateur a du théâtre qu'il a en face de lui.

André Engel continue à proposer un théâtre engagé dans une recherche de remise en question de la représentation et de son point sensible, le rapport entre le spectateur et le théâtre. Ainsi, *Woyzeck* inaugurant une démarche et une esthétique particulières qui ont été suivies par la mise en scène de *Léonce et Léna* selon le même dispositif scénographique qui permettait de faire ressortir la duplicité du réel et d'en jouer. Puis, André Engel s'est tourné vers une écriture contemporaine avec *Papa doit manger* de la romancière Marie Ndiaye, pièce créée à la Comédie Française dont seul le principe scénographique des boîtes a été retenu, la focale variable n'apportant pas de sens à cette pièce davantage axée sur les questions de point de vue réflexifs qu'optiques. Et parce que la contrainte de l'alternance ne permettait pas un dispositif scénique lourd.

Enfin, la dernière création dans le cadre du CDNS, *Le Jugement Dernier* de Ödön von Horváth, sur une imbrication de catastrophes menant du microcosme au macrocosme et du réel à l'irréel s'empare d'une autre esthétique, renouant en quelque sorte avec le lieu, et accentuant le langage cinématographique. Toujours la question du réel improbable, présenté pourtant comme possible et si proche de nous qu'on pourrait presque l'atteindre.

Léonce et Léna 2001

La proposition esthétique mise au point pour *Woyzeck*, et qui mettait en arrière plan la convention théâtrale, semblait satisfaire André Engel au point qu'il souhaita l'appliquer à deux des spectacles suivants en la modulant. Ainsi, trois ans après *Woyzeck*, il revient à Büchner avec *Léonce et Léna* qu'il crée au Théâtre de L'Odéon fin septembre 2001.⁴⁶²



« *Léonce et Léna* » : affiche

Pour la fable, c'est très simple : le prince Léonce doit épouser la princesse Léna. Ils ne se connaissent pas, mais leurs parents ont décidé de les unir pour des raisons politiques. Les deux jeunes gens vont fuir chacun de leur côté devant l'échéance et se rencontrer par « hasard », s'aimer, retourner masqués au royaume du prince, s'épouser et découvrir dans un *happy end* qui ils étaient en réalité : le prince Léonce et la princesse Léna, destinés l'un à l'autre par leurs parents. Tout est bien qui finit bien comme dans les contes.

Lorsque Büchner écrit cette comédie en 1836, il répond à une annonce de concours auquel finalement son manuscrit, arrivé hors délai, ne participera pas. Après *La mort de Danton* et avant *Woyzeck*, cette comédie semble détonner. Plus d'un s'interroge : « On comprend mal aujourd'hui qu'un jeune révolté, fût-il de la fin de l'époque romantique,

⁴⁶² Entre temps, il reprend *Le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard en janvier 2001. Voir p. 228

puisse écrire un drame qui ne soit pas triste ». ⁴⁶³ De même, on peut ne pas comprendre qu'un metteur en scène habitué à des sujets graves monte cette bluette sans cacher son attirance désuète. Rester sur ces *a priori* serait méconnaître l'un et l'autre, auteur et metteur en scène, et ignorer la profondeur que recèle le texte de cette comédie poétique.

Conte de fée et politique

Ces jeunes gens de royales familles sont promis au mariage pour des raisons politiques. « Mais quelles politiques, quand leurs royaumes sont des royaumes d'opérettes, pas plus grands que des confettis et que le prince est prince de Popo et elle la princesse de Pipi ? » interroge à juste titre André Engel. Une question qui ouvre une perspective dramaturgique qu'il n'a pas manqué de creuser avec Dominique Muller : « Quand on lit *Léonce et Léna*, on a affaire à une pièce qui nous apparaît avant tout légère, porteuse d'un charme indéfinissable et dont on a quand même le sentiment qu'elle vous parle de choses plus profondes. Le spectacle doit rendre compte de ça. Tout le travail de dramaturgie, de mise en scène, de musique, de scénographie, d'éclairage tout cela doit contribuer à restituer de façon sensible cet effet ressenti à la lecture ». ⁴⁶⁴ Pour André Engel, *Léonce et Léna*, c'est une comédie légère et aérienne, qui se loge dans l'enfance : « cette bulle de savon fascine. Mais à y regarder de plus près, quelque chose se dit là qui n'est pas si agréable. [...] Il y a dans *Léonce et Léna* un questionnement sur la vie, le pouvoir, l'argent, la liberté, la jeunesse, le temps qui passe, tout ce qui constitue le théâtre en somme » ⁴⁶⁵ ; des centres d'intérêt dans lesquels André Engel se retrouve .

« Est-ce que la pièce est réellement en rapport avec le politique ? » La réponse donnée à cette question par André Engel ouvre certaines perspectives dramaturgiques: « On pourrait appliquer à Büchner ce que disait Deleuze de Kafka : que chez Büchner tout est politique, à commencer par cette comédie, et que tout est comique, à commencer par *Woyzeck*. Mais si *Léonce et Léna* était une pièce politique, elle le serait par absence, en creux. De fait, Büchner situe son action, ses personnages, sa problématique, son thème, dans un monde tellement improbable et factice que le plus présent du politique est finalement de dimension historique ». ⁴⁶⁶ En fait, on comprend que la politique présente dans ce texte aux allures si désuètes est traitée sur un mode ironique ; tout comme

⁴⁶³ REGNAULT François, « *Un monde de pure lumière et d'ombre* », L'Avant-Scène n° 993, p. 30

⁴⁶⁴ ENGEL André, plaquette du théâtre de l'Odéon, pour *Léonce et Léna*

⁴⁶⁵ Idem

⁴⁶⁶ Idem

l'ensemble des thèmes sérieux que cette comédie égratigne, à savoir l'amour ou l'absolu.

Oisiveté et fatalisme

Un traitement du politique ironiquement en creux qui ouvre le spectacle sur du vide :



Première image du spectacle : Léonce (Jérôme Kirchner) perché sur la corniche

Lorsque la pièce commence, Léonce aux allures « petit prince » rêveur, perché sur une corniche, observe l'humanité. Il incarne un des thèmes profondément büchnérien : l'oisiveté.

« Chez Büchner c'est le vide, le sentiment de vacuité qui a remplacé le sentiment d'absolu, d'indéfini qu'il y a chez les romantiques français » note André Engel. C'est en ce sens qu'il introduit le thème de la répétition, de la mécanique, de l'automate.

Les premières paroles du prince Léonce traduisent bien l'impasse dans laquelle il se trouve et qu'illustre l'étroitesse de son espace de jeu sur la corniche :

« Eh, bien monsieur, que voulez vous de moi ? Me préparer à mon métier ? Je suis submergé de travail, je ne sais pas où donner de la tête. Tenez, il faut d'abord que je crache trois cent soixante cinq fois de suite sur cette pierre. [...] Un oisif, moi ? Ne suis-je pas très occupé ? Oui, c'est triste... »

Réflexion qui se prolonge avec lucidité dans la suite de cette ouverture comme si par la voix de Léonce, Büchner lui-même prenait la parole,⁴⁶⁷ par un propos qu'il attribuait également à Lenz :

« L'oisiveté est la mère de tous les vices. – Qu'est-ce que les gens ne font pas par ennui ! Ils font des études par ennui, ils s'aiment, se marient et procréent par ennui, et finalement meurent par ennui, et – et c'est là l'humour de la chose – tout cela d'un air on ne peut plus sérieux, et sans savoir pourquoi, et en pensant Dieu sait quoi. Tous ces héros, ces génies, ces crétins, ces saints, ces pêcheurs, ces pères de famille ne sont pas autre chose que des oisifs raffinés. »

Un propos subversif mais fataliste que Büchner tient également dans une lettre de 1834 adressée à Wihelmine Jaeglé, sa fiancée :

« Je trouve dans la nature humaine une épouvantable égalité, dans les conditions des hommes une inéluctable violence, conférée à tous et à aucun. L'individu n'est qu'écume sur la vague, la grandeur un pur hasard, la souveraineté du génie une pièce de marionnettes, une lutte dérisoire contre une loi d'airain, la connaître est ce qu'il y a de plus haut, la maîtriser est impossible »⁴⁶⁸

Dans cette lettre, au-delà du pessimisme apparent, Büchner pose les questions existentielles. On comprend qu'il ait eu recours au théâtre pour en rendre compte, lui pour qui l'homme apparaît comme le jouet d'une pièce qui lui échappe. Les êtres qui peuplent ses trois pièces sont des marionnettes qui cherchent leur place et le sens à donner à leur vie.

Dans *Léonce et Léna*, les jeunes gens n'ont aucune prise sur le réel qui leur échappe. – « Tout est pourri » dans ces royaumes. Un constat qui revient à travers le conte de la grand-mère issue de *Woyzeck* et qu'André Engel attribue à la Gouvernante qui s'associe au désespoir de Léna, l'histoire d'un pauvre enfant qui pour échapper à la misère et la désolation fuit sur la lune, mais constate que là aussi « tout était pourri ».

Profondément, Büchner pose la question du rapport au réel. L'important est avant tout d'être sincère, d'éviter la mascarade, dans la politique comme dans l'art. « L'idée ne me vient plus de m'incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'histoire »,⁴⁶⁹ écrit-il alors qu'il rédige *La Mort de Danton*. Une dénonciation que l'on retrouve dans *Léonce et Léna* par la métaphore des marionnettes, tandis que dans *Woyzeck* la question transparaît à travers l'évocation de la puissance de la « Nature » qui régit l'humanité et

⁴⁶⁷ BÜCHNER Georg, *Lenz*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 187

⁴⁶⁸ BÜCHNER Georg, *Lettre du 10 mars 1834, de Griessen*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 522

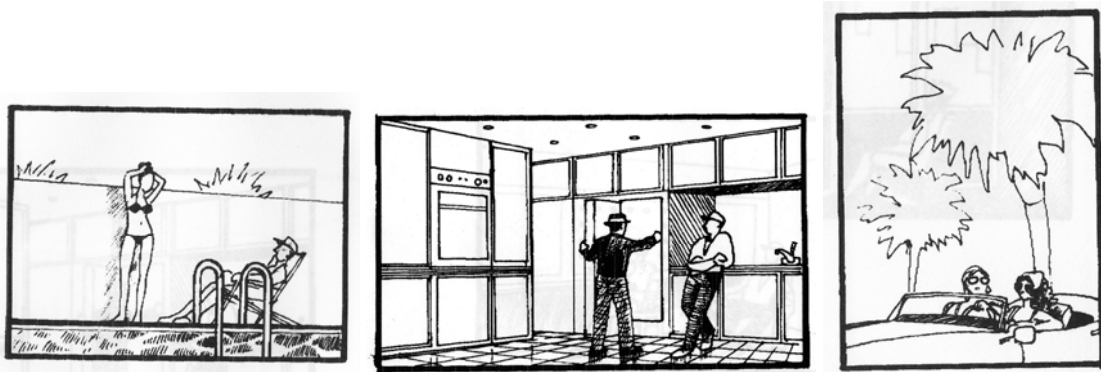
⁴⁶⁹ Idem

qu'on cherche à contraindre ou modifier. Dans *Léonce et Léna*, la question est posée, non plus à travers le prisme de l'histoire comme dans *La mort de Danton*, mais par la métaphore fictionnelle (dans *Woyzeck*, ce sera à travers un personnage aux prises directes avec cette réalité).

Mascarade dénoncée

Pour André Engel, la réalité de *Léonce et Léna* est celle du théâtre ou de l'opérette. La mascarade qui y est dénoncée est politique mais aussi plus largement sociétale. Le prince Léonce, pris dans un monde mécanique et répétitif, ne connaît pas la vraie vie.

C'est à partir de cette lecture que la première idée dramaturgique imaginée situe la pièce dans un *sitcom*. Les personnages y sont jeunes et vivent dans un monde clos et étroit, tout comme Léonce et Léna. Ce que les notes d'André Engel détaillent et dont les croquis de Nicky Rieti rendent compte. Les lieux clos en auraient été : le salon, la cuisine, le jardin, comme autant de plateaux de tournage d'une série télé.



Croquis préparatoires pour une version sitcom de « Léonce et Léna » (N. Rieti)

« Le *sitcom* représente le même univers que *Léonce et Léna* avec happy end obligatoire et propose une certaine idée du bonheur et de style de vie correcte. Il vend le mode de vie idéalisé des parents aux enfants qui le regardent », précise André Engel. Toutes les conditions sont réunies pour que fonctionne l'idée du *sitcom* :

- «- La convention connue de tous
- L'univers clos
- Les adolescents
- Le bonheur »⁴⁷⁰

En outre, les notes de mise en scène évoquent la référence cinématographique à *The Truman show* de Peter Weir. Un scénario où le personnage est à son insu depuis sa

⁴⁷⁰ ENGEL André, notes de mise en scène, documents personnels

naissance le héros d'une télé réalité. Il vit dans un monde parfait, « comme à la télé ». Dans cet esprit, André Engel, Dominique Muller et Nicky Rieti ont songé à « une transposition dans le monde du conte d'aujourd'hui que sont le sitcom et la publicité, le cinéma, les loisirs sous les cocotiers, le monde de la jet... ». ⁴⁷¹ L'idée sera poussée assez loin, l'époque et le style auraient été ceux des romans photos des années 50.

De manière sous-jacente, c'est encore et toujours la dénonciation de la « Société du spectacle » qui est au cœur de la dramaturgie du spectacle. Un parti pris renforcé par l'idée que « ces personnages sont des personnages de papier ». D'après l'équipe de création, « pour Büchner, vivre est une chose certainement problématique. Cela nous est donné mais pose problème. » Une hypothèse que ses écrits laissent largement entendre.

Pour la version définitive, la forme donnée ne sera pas celle du *sitcom*, mais elle en garde les traces. Ce sont des mondes de carton pâte que ceux des royaumes de Popo et de Pipi.



Les royaumes de Pipi et de Popo

⁴⁷¹ ENGEL André, notes de mise en scène, documents personnels

Trompe l'œil

Léonce et Léna met en scène un monde factice où l'homme est un pantin. Où la vraie vie est absente. Un manque qui motivera le départ précipité des deux jeunes gens, sous une impulsion commune qui fera qu'il se reconnaîtront et s'en aimeront. Une impulsion qui prouve que dans cette jeunesse, toute vie n'est pas éteinte. Lucide face à l'absurdité du monde, Léonce se demande :

« Pourquoi faut-il que moi je le sache ? Pourquoi ne puis-je pas me prendre au sérieux et affubler cette pauvre marionnette d'un frac et d'un parapluie pour qu'elle devienne très honnête, très utile, très morale ? L'homme que je viens de quitter, je l'enviais, j'aurais pu le rosser par envie. Oh, s'il était possible d'être un autre ! Ne serait-ce qu'une minute. »

Dans la pièce, la donnée politique apparaît dès l'ouverture par les préoccupations « oisives » du prince Léonce bien décidé à rester éloigné de celles des adultes, et reviennent avec lui à la fin à travers une utopie politique bien sympathique :

« Nous faisons détruire toutes les horloges, nous interdisons tous les calendriers [...] Quiconque aura les mains calleuses sera mis sous tutelle, quiconque se rendra malade par le travail sera passible de peine criminelle [...], puis nous irons nous coucher à l'ombre et nous demanderons à Dieu des macaronis, des melons et des figues, des gosiers mélodieux, des corps classiques et une religion commode ! »

Entre les deux, les apparitions de son père le Roi qui doit faire un nœud à son mouchoir pour se souvenir qu'il doit penser à ses sujets, laisse bien voir comment la question politique est joyeusement chahutée, comment elle est reléguée au second plan par les pantins du royaume. Un éloignement de toute réalité pris en compte par la mise en scène d'un monde totalement fictif.

Ainsi, dans leur fuite, les jeunes vont en faire l'expérience, car le monde qu'ils découvrent est un monde en trompe l'œil, comme les décors de théâtre ou de cinéma. Ainsi, le décor rend compte de la fausseté du monde y compris dans la nature : le décor représentant l'Italie est un paysage aride et infini, cadré en 16/9^{ème}, comme un écran de cinéma.



Décor de l'Italie

Un décor qui avance vers le spectateur comme un effet de zoom, mais en trompe l'œil. (Ce n'est pas la caméra qui réduit la focale, mais le décor qui se rapproche). Une idée qui se décline à travers la reprise de la focale variable pour cadrer l'image dénonçant ainsi le jeu entre le réel et le fictif par exacerbation. Dans ce monde « tout est en même temps joli *et* dur, méchant »⁴⁷² ; un monde sans repère, les frontières sont faussées. Pour André Engel et Nicky Rieti, le cadre fonctionne à la fois comme un écran *et* un castelet. Le passage de « frontière » étant figuré symboliquement par le « passage d'écran ».

La fuite sera une tentative de s'échapper du monde clos et fictif pour entrer dans la vie, la vraie, celle de Valério. C'est à ce titre qu'il intéresse Léonce et qu'il est moteur dans la fuite.

Un trompe l'œil systématiquement recherché dans les composantes de la mise en scène qui prend des allures d'opérette, tant par les décors et les costumes que par la musique. Une musique qui accompagne les changements de décor, mais qui se retrouve dans les chansons, qu'André Engel a voulues à la fois désuètes et sincères. Elles traduisent « l'expérience d'une minuscule *victoire* sur la peur » note-t-il, ou encore l'expression

⁴⁷² ENGEL André, notes de mise en scène

d'un désir profond. Un peu comme chez Horváth.⁴⁷³ Un univers fragile et dur en même temps.



Les automates

On endort le peuple de distraction, de jeu et de spectacle, et pendant que « la croisière s'amuse » l'humanité ne pense pas. La farce est poussée dans cette couleur musicale : « Quand André Engel m'a parlé de ce royaume désuet, j'ai pensé aux orchestres de casino. Je me suis décidé pour neuf musiciens en enlevant les bois « nobles » qui auraient donné une facture trop classique. J'ai voulu faire un clin d'œil à la comédie musicale, sans la parodier, en trouvant des mélodies un peu subtiles, que les comédiens puissent chanter. Alors s'est imposée l'idée du chef d'orchestre au pupitre. Une idée büchnérienne selon Dominique Muller : on ne sait jamais si Büchner se moque de nous ou s'il nous fait intégrer sa philosophie ».⁴⁷⁴ En effet, le chef d'orchestre (Etienne Perruchon) dirige avec entrain et conviction un orchestre fantôme, tandis que le décor change derrière l'écran noir. La version donnée par le film accentue la mise en scène du trompe l'œil, puisque nous voyons l'envers du décor. Assuré d'être dans un monde fictif, celui du théâtre, le spectateur complice suit le voyage initiatique de ces jeunes gens en quête d'authenticité.

Une mascarade que l'on retrouve dans les jeux de rôle distribués dans ces royaumes de fiction : le peuple réduit au statut de figurants mis en scène, le Roi tout comme les fonctionnaires sont des prototypes sortis de l'imaginaire collectif, construit sur des

⁴⁷³ Voir analyse du *Jugement dernier* p. 371

⁴⁷⁴ PERRUCHON Etienne, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, *Le Monde* du 30 septembre 2001

références littéraires et populaires partagées. Il en résulte un monde d'apparence en représentation.

C'est symboliquement ce qu'incarne la scène finale, où Léonce et Léna se présentent à la cour sous les traits d'automates et se substituent aux véritables protagonistes du mariage annoncé. Ce sera un mariage en « effigie » aussi valable qu'un vrai, selon les principes énoncés par le Roi de ce royaume de fiction. Une mise en abyme fictionnelle qui dénonce la mascarade politique et idéologique.

Le « sur place »

Lorsqu'André Engel s'insurge contre « la société du spectacle » qui a généré un monde moribond où des pantins s'agitent, il le fait en dénonçant le spectaculaire par le spectaculaire, s'attaquant au théâtre fait par et pour des gens « assis ». Condamné à jouer sur des plateaux, André Engel pallie ce « sur place » par la scénographie. Il voit dans ce mouvement donné de manière illusoire par la focale et les images cadrées, une façon de renforcer l'effet de tromperie qu'il dénonce. Un jeu subtil avec les limites ambiguës du cadre qu'il interroge : Est-ce du cinéma ou du théâtre ? La « frontière » marquée par le cadre limite-t-elle le passage de la réalité à la fiction ? où se situe cette frontière, et y en a-t-il une ?

Le monde de *Léonce et Léna* éminemment factice se prêtait bien à ces interrogations. Mais l'adhésion ne fut pas toujours unanime dans la reprise du procédé, dont la dimension avait été si intelligemment révélée pour *Woyzeck*. Avec *Léonce et Léna*, la portée dramaturgique a parfois échappée. « Büchner réutilise des parties de son travail littéraire d'une pièce à l'autre, d'un genre à l'autre, d'une œuvre à l'autre » : Cette remarque d'André Engel lors d'un entretien serait-elle, au delà de la réelle analyse dramaturgique qu'elle comporte, une façon de s'amender face aux doutes ? Dans le contexte du CDNS, André Engel qui rêvait de *dérive* se retrouve *a contrario* contraint à un immobilisme pesant. Creusant la matière sur place, il en arrive de fait à travailler dans une direction artistique qui prend la forme de la situation dans laquelle il se trouve lui-même.

Pour André Engel, avec *Léonce et Léna*, même si le ton est celui de la comédie, la façon dont il s'empare de la pièce préfigure ce qu'il affirmera avec *Le jugement dernier*. Le conte vire à la farce méchante. En ce sens, la pièce parle d'une chose plus « méchante » que le sentiment de difficulté qu'a l'homme à trouver sa place dans l'univers. « Büchner

décrit un monde où l'oisiveté n'est pas productive, elle ne permet même pas la création / D'œuvres d'art / De sa vie comme œuvre d'art »⁴⁷⁵

Cette comédie pleine de joie et de fantaisie est aussi une comédie cynique et amère. Les questions graves ne sont pas éludées, mais traitées sans gravité. Pour André Engel, « le monde de Büchner a besoin de très peu d'éléments pour exister ce qui le rend à la fois bête et idéal. » Une contradiction entièrement assumée par la simplicité du spectacle. Même si le ton est celui d'une comédie, *Léonce et Léna* est plus déstructuré que ce que l'on pense, plus proche de *Woyzeck* en ce sens.

La tentation de *Woyzeck*

Peut-on parler de cycle Büchner ?

L'utilisation du même instrument scénographique rend bien compte du désir de travail dans la continuité de *Woyzeck*, mais avec une autre cohérence. Pour *Léonce et Léna*, la réflexion sur le rapport entre le monde fictionnalisé et le réel prévaut aux choix dramaturgiques et scénographiques. Toute chose réelle s'est éloignée dans sa représentation et se confond avec elle. Dans *Léonce et Léna*, il n'y a plus d'ambiguïté sur le statut du monde dans lequel les protagonistes évoluent : leur monde est une fiction et ils sont des personnages de papier. D'où la transposition choisie par André Engel et Dominique Muller, situant la pièce non pas en 1830, mais « en 1900-1930, dans un royaume de Popo et de Pipi qui n'a de réalité que littéraire, un royaume en exil, fragile, désuet ».⁴⁷⁶

Dans *Woyzeck*, la chose réelle est regardée à travers un prisme assassin : parce que *Woyzeck* est observé à travers une focale, il perd son authenticité et son humanité.

La question de l'authenticité est communément celle de *Woyzeck* et de *Léonce et Léna*, mais dans un traitement différent. Dans *Woyzeck*, le spectre du malheur plane tandis que dans *Léonce et Léna*, c'est la question du bonheur qui prédomine. L'une comme l'autre des pièces sont, à leur manière, terriblement accusatrices.

Les personnages ont en commun une quête essentielle. Léonce n'a pas qu'un problème de *Spleen*, il a de vrais problèmes d'identité, comme *Woyzeck*. La question pour Léonce est où et quand commence la vraie vie ? Alors que *Woyzeck* en cherche la trace qui se dérobe sous sa course. Il a déjà basculé dans l'irréversible, de l'autre côté du

⁴⁷⁵ ENGEL André, notes de mise en scène

⁴⁷⁶ ENGEL André, plaquette du théâtre de l'Odéon pour *Léonce et Léna*

miroir. La morbidité planante n'est pas perçue avec la même lucidité par Léonce qui a la chance de rencontrer Valério qui vient lui du monde réel tandis que Woyzeck est enfoncé par ceux qui jouent avec lui et se jouent de lui. Léonce c'est un peu Woyzeck mais aussi un peu Büchner : en prise avec le monde fictif, il aspire à un monde vrai, authentique. La pièce lui propose trois solutions qu'il récuse : le rêve, le suicide, et l'alcool. Pour André Engel, « ces trois possibilités lui sont offertes dans la pièce. Mais si je passe dans le monde du rêve, si je me suicide, ne serai-je pas simplement un personnage romantique ou tragique de plus ? Si je suis saoul, serai-je plus qu'un ivrogne comique et pathétique comme Falstaff ?

La pièce refuse ces trois possibilités à Léonce. Il retournera au bercail, épousera sa Léna, comme prévu. Et devenu Roi, il fera une bonne politique qui interdira le travail et multipliera les boissons et les fêtes. Ce sera plus qu'un *Happy End* de théâtre ». ⁴⁷⁷

Utopie et réalité

Pour Engel, « cette utopie finale a été réalisée par le capitalisme et le spectacle depuis Büchner ». ⁴⁷⁸ Une lecture radicale que laisse entendre le parti pris qui dénonce l'illusion. Mais c'est aussi un message d'espoir, car ce discours final montre que ces jeunes là ont une utopie et qu'en accédant au pouvoir, ils n'abandonnent pas. Ce qui fait partie des charmes de la pièce. A l'inverse de *Woyzeck* et de *La mort de Danton*, dans *Léonce et Léna*, les jeunes gens ont encore en eux tous les potentiels de la vie. Plus qu'ils ne le pensent.

La tension entre les deux pôles - vie et mort - sous-tend la pièce de bout en bout et s'incarne dans les divergences de conception qu'ont Léonce et Valério de l'oisiveté : celle incarnée par Léonce, l'oisiveté dont on meurt, et celle que Valério prône, l'oisiveté qui permet de mieux vivre. Une pièce « sans résolution dialectique » affirme André Engel. Une pièce qui renvoie aux éternelles questions existentielles et tellement romantiques.

Büchner, influencé par le courant montant du romantisme, pose un regard à la fois idéaliste - il souhaite le bonheur de l'humanité et s'attelle à la tâche – et contestataire remettant en question les idéologies mises au service des puissants. Exaspéré par la vacuité de l'existence, il en cherche le sens, considérant les occupations des uns et des

⁴⁷⁷ ENGEL André, notes de mise en scène, documents personnels

⁴⁷⁸ Idem

autres comme de vastes fumisteries pour se voiler la face. Leitmotiv qu'il reprend dans tous ses écrits, comme dans cette lettre à Karl Gutzkow⁴⁷⁹ : « Il faut [...] laisser aller au diable la société moderne qui a fait son temps. Dans quel but voudrait-on qu'une chose comme celle-ci se promène entre ciel et terre ? Sa vie tout entière n'est constituée que de tentatives pour dissiper l'ennui le plus épouvantable. Qu'elle meure de sa belle mort, c'est tout ce qui peut encore lui arriver de nouveau ».⁴⁸⁰ Un ennui qui dépasse l'oisiveté du prince Léonce qu'on peut rapprocher du spleen romantique, mais qui stigmatise « le travers par excellence de la société bourgeoise, à laquelle [Büchner] opposait son contraire positif, le peuple sain, vigoureux ».⁴⁸¹ Büchner, généreux et fraternel, ne méprise personne, et surtout pas à cause de son intelligence ou de sa culture, « parce que personne n'a le pouvoir de ne pas devenir un sot ou un criminel, car, si les circonstances égales nous rendraient sans doute égaux [elles] sont hors de nous ».⁴⁸² Une aspiration au bonheur de l'humanité que *Léonce et Léona* porte entre ses lignes. C'est ainsi que ses trois pièces, *La mort de Danton*, *Léonce et Léona* et *Woyzeck*, chacune à sa manière, s'interrogent sur la condition humaine dans la société.

Eternelle jeunesse

Une gravité qu'André Engel ne souhaite pas laisser apparaître dans la forme directe, mais dans les replis de la mise en scène. Même si la jeunesse décrite est bien morose, « à quoi bon le savoir ? à quoi bon l'amour ? » semble se demander Léonce dans les deux premières scènes, avant de rencontrer Valério, miné par un fatalisme destructeur.

A l'instar de Mallarmé, Engel pourrait dire : « la chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres » citation qui se retrouve plusieurs fois en note dans son cahier de mise en scène ; ils ont le ressort, la vitalité et l'insolence de la jeunesse. « C'est un bon étudiant de 23 ans qui dit à ses maîtres : et alors, et maintenant ? » note un peu plus loin André Engel. Cet étudiant c'est un peu Büchner, un peu Léonce, mais aussi un peu André Engel qui aime dire qu'il est passé de l'adolescence à la vieillesse sans passer par l'âge adulte. S'il n'a pas nécessairement la « sagesse » qui va avec, et s'il n'a plus l'innocence de la jeunesse, il est vrai qu'au delà d'une certaine résignation, il garde une rage en lui qui le fait avancer. Et il conçoit son travail avec plus de recule, et moins de passion dévorante.

⁴⁷⁹ Ecrivain qui tenait le supplément littéraire de la revue culturelle *Phénix*

⁴⁸⁰ BÜCHNER Georg, *Lettre de 1836 écrite à Strasbourg*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 549

⁴⁸¹ HAUSCHILD Jan-Christioph, *Biographie de Georg Büchner* éditions Jacqueline Chambon, 1995, p.179

⁴⁸² BÜCHNER Georg, *Lettre de 1833 écrite de Giessen à sa famille*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p.519

Non qu'il ait renoncé à la pensée, mais celle-ci ne serait pas nécessairement accompagnée des douleurs sombres et des remises en questions existentielles dont André Engel est familier. Lui-même s'interroge : « Quand je suis arrivé en répétitions, moi qui me prépare d'ordinaire si longtemps à l'avance, je n'ai su dire que ça aux acteurs : leur parler du charme indéfinissable de Léonce et Léna... ».⁴⁸³ Et s'avouant ses propres travers, il s'étonne : « D'habitude, je ne travaille pas dans l'apaisement et la joie. Cette fois, je me suis senti comme une pile électrique, fébrile et intense, mais jamais dans des tonalités négatives. » La fréquentation des jeunes comédiens recrutés pour la pièce y est pour beaucoup. Une nouvelle fraîcheur l'emporte avec enthousiasme dans le tourbillon de la fable qui contamine toute chose. Une création à l'image de ce qu'est la pièce, une comédie poétique. Car dans la pièce comme dans la vie, la jeunesse a plus de vitalité qu'elle voudrait bien le croire. C'est aussi ce que le spectacle révèle.

Jeunes comédiens, nouvelle équipe

Ce fut l'occasion pour André Engel de renouveler son équipe de comédiens. Il raconte avec un brin d'humour qu'un jour ils se sont aperçus que leurs jeunes premiers avaient bien vieillis et n'étaient plus crédibles dans la fonction. Un recrutement comme jamais il n'avait eu à le faire car les comédiens arrivaient auparavant par le biais de la bande. Pour cette distribution, des CV et photos de jeunes gens tous aussi beaux et jeunes les uns que les autres lui arrivaient. Pas d'audition, mais des rencontres autour d'un vers. Des échanges et de l'empathie plus que des entretiens professionnels. « Les deux premières semaines, on s'est cherchés. Puis on a trouvé un terrain d'entente. J'aime leur jeunesse. Ils sont très à l'écoute d'eux-mêmes. Je n'y étais pas habitué. Tous sont différents ».⁴⁸⁴ André Engel précise ses intentions et ses attentes : surtout pas de jeu naturaliste. Un travail d'une fraîcheur qui ravit metteur en scène et public, comme une bouffée d'air frais. André Engel se met et met le spectateur dans un état de réceptivité qui n'est pas sans évoquer l'expérience faite par Léonce lorsqu'il rencontre Léna : « Léonce, pour la première fois voit quelque chose qui ne lui semble pas la répétition mécanique. Mais qui au contraire change et bouge. On est loin de la mélancolie des nuages qui vont d'est en ouest. Il éprouve ça pour la première fois de sa vie. C'est une expérience nouvelle qui le sonne un peu. C'est pourquoi il ne réagit pas tout de suite à la voix de Léna. Une autre chose extraordinaire qui viendra cette fois des humains. Il

⁴⁸³ ENGEL André, propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama* du 3 octobre 2001

⁴⁸⁴ ENGEL André, revue de presse

s'est mis dans un état de réceptivité absolue ».⁴⁸⁵ La pièce est un voyage initiatique puisqu'à la fin il accepte d'être changé : « Léonce au début de la pièce n'attend rien de la politique ni de l'amour, dont il pense en avoir fait le tour. Mais il se trompe.

On verra à la fin de la pièce qu'à certaines conditions, le mariage est une solution possible » note André Engel pour qui le mariage avec la salle est devenu une solution possible, et dans la joie ! Un acquiescement consenti partagé avec le public : parfois relégué au second plan des mises en scènes d'André Engel, *Léonce et Léna* fantaisie grotesque et douce-amère de Büchner eut un vrai succès public et fut salué par des récompenses.⁴⁸⁶

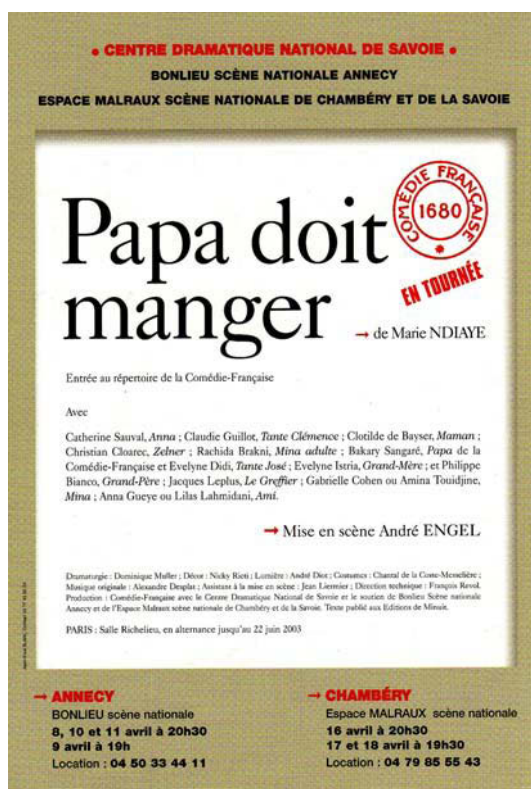


Première page de la plaquette de la saison 2001-2002 du CDNS

⁴⁸⁵ ENGEL André, notes de mise en scène

⁴⁸⁶ Etienne PERRUCHON reçut pour cette composition le *Prix du meilleur compositeur de musique de scène* décerné par le Syndicat professionnel et Eric ELMOSNINO le *Molière de la révélation masculine* pour le rôle de Valério.

***Papa doit manger* 2003**



« *Papa doit manger* » : affiche

Le spectacle suivant, dix huit mois après la première de *Léonce et Léna* , créa l'événement. En 2003, *Papa doit manger* fut en effet créée à la Comédie Française, salle Richelieu, ce qui est déjà une singularité étonnante venant de la part d'un metteur en scène toujours plus ou moins en guerre contre l'institution. Un texte contemporain de Marie NDiaye qui de ce fait entrait au répertoire de la prestigieuse maison.⁴⁸⁷ Et enfin une pièce dont le héros, noir, créait également l'événement par intronisation de Bakary Sangaré au sein des sociétaires. Une aventure mise en œuvre par Marcel Bozonnet alors administrateur du lieu, qui fut très médiatisée. Il initialisait un nouveau parcours pour la Comédie Française à travers des actes artistiquement forts et manifestement non commerciaux, mais assurément engagés. Pourtant, c'est l'aspect événementiel qui retint massivement l'attention des médias au détriment du spectacle dont on parla peu, comme en témoigne la revue de presse. Il y a une forme de justice en toute chose, et l'honneur fait à cette occasion à Bakary Sangaré, comédien renommé de Peter Brook (*La Tempête* et *Le Mahabharata*) avait de quoi réjouir, tout comme la reconnaissance dont fut l'objet

⁴⁸⁷ NDIAYE Marie, *Papa doit manger*, Editions de Minuit, 2003

l'auteur, une femme, Marie NDiaye. André Engel, invité par Marcel Bozonnet à la Comédie Française, tout en participant à ces nouveautés, ne prenait pas le devant de la scène. Symboles malgré eux, le quartet NDiaye-Engel-Sangaré-Bozonnet bousculait selon la presse, le paysage étatique culturel. Une entrée au répertoire qui rappelait les heures où la Maison ouvrait ses portes à Ionesco, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre ou Bernard-Marie Koltès. Un « coup de théâtre au français » par l'entrée de « l'étranger » éveillait l'intérêt en soi.⁴⁸⁸

Pour André Engel la Comédie Française, institution par excellence, c'était avant tout un lieu avec des moyens. Une machine qui pouvait permettre une aventure de plus, car dirigée par un ami, Marcel Bozonnet, la prestigieuse maison devenait traitable.

Fable contemporaine

C'est l'histoire d'un père à la peau noire qui a abandonné sa famille dix ans plus tôt et qui veut à présent qu'on s'occupe de lui. Est-ce sa couleur, sa révolte ou son immense envie d'être aimé qui suscite le rejet de sa famille ? Plus qu'une histoire de racisme ordinaire, cette fable parle des rapports familiaux.



Papa (Bakary Sangaré) à la porte de Maman

« C'est moi mon oiseau. C'est moi. Papa est revenu », chante-il à travers la porte que Mina sa fille refuse d'ouvrir. Une fillette de douze ans qui n'a qu'à peine connu son père. Et voilà qu'il apparaît comme un prince riche et chargé de cadeaux et de promesses, dans ce deux pièces de H.L.M., comme un prince : « Ma peau est d'un noir

⁴⁸⁸ Revue de presse

ultime, insurpassable, d'un noir parmi lequel mes yeux foncés paraissent presque délavés. »

Ainsi, cette pièce aux allures de fable contemporaine, n'adopte jamais le point de vue du bien contre le mal, préférant l'humour comme dans « la formidable scène des deux tantes (Catherine Salviat et Claudie Guillot) qui confessent à demi mots l'attraction sexuelle qu'elles éprouvent pour Papa, avant de se livrer, elles les vieilles blanches, à une séance d'envoûtement». ⁴⁸⁹ « Je vais préparer quelque chose pour achever [...] le Nègre. [...] Seule une formule peut l'abattre, dit la Tante Clémence, pas un couteau. » De fait, il a envoûté tout le monde. Chacun résiste mais s'avoue vaincu. Papa sait cela, lui qui a dit d'entrée de jeu à Mina : « enfant, sache dès à présent que cette teinte absolue et impérieuse de ma peau me donne l'avantage. »

On n'achève pas « le Nègre » comme ça. Ses filles Nina et Ami, petites, tentent de rester de marbre devant ce Papa enchanteur qui affirme être riche et apporter des pâtes de fruit du duty free. Mais elles lui ouvrent la porte.

Papa n'a jamais voyagé, jamais quitté Courbevoie, jamais gagné d'argent. Son complet veston et sa montre sont des déguisements. Ses paroles des mensonges.

Clochardisé, il finira par retrouver Maman, vingt ans plus tard, à la porte de l'ascenseur. Une ultime scène comme une profession de foi de l'humanité, instinctive comme une formidable déclaration d'amour.

Et puis il y a Zelmer (Christian Cloarec), l'amant de Maman, l'instituteur de gauche qui ne peut se résigner à haïr « un noir » :

« Je croyais ne pas avoir le droit de le haïr. Toute haine à son encontre, me disais-je est politiquement condamnable. [...] Il n'y a pas d'homme noir. Il n'y a qu'une plaie, me disais-je. Qu'un chant triste, qu'un asservissement honteux [...] Je dois lui dire qu'il est à présent pour moi un personnage véritable et accompli, je dois lui dire que je le hais et le méprise au plus haut point. »

Maman (Clothilde de Bayser) est une femme très ordinaire que sa passion pour un noir a placée au-dessus des autres et de tout jugement. Il y a encore Mina adulte (Rachida Brakni) qui ne sait comment se libérer du fardeau de son père, vieux et défiguré, mais toujours accroché à sa demande d'asile au sein de sa famille. Une scène de monologue dans le bureau des services sociaux ne lui apportera que la réponse qu'elle trouve en elle, à cet étrange sentiment ambigu face à Papa.

⁴⁸⁹ SOLIS René, *Libération*, samedi 1^{er} et dimanche 2 mars 2003

Et surtout, il y a Papa, noir et roublard, têtu et trop affectueux. Terriblement charmeur et agaçant.

Papa menteur et roublard est aussi un salaud, il vit avec une autre femme dont il a un enfant. Un enfant « monstrueux » dont il voudrait bien se débarrasser, maudissant le bébé handicapé : « Il faut que Bébé disparaisse dans le premier établissement venu et que j'oublie bébé pour devenir l'homme que je dois être ». Papa machiavélique jusqu'au bout.

Pour Marie NDiaye, le personnage est humain : « il peut être menteur, faux, intelligent, fier, avant d'être noir, il est humain. Les hommes sont complexes et ils sont plus souvent mauvais que bons ! ». ⁴⁹⁰ C'est le propre de ses textes de faire surgir des êtres « vampires », malfaisants, et rusés qui profitent de tous ceux qu'ils croisent sur leur chemin. Mais ce texte n'est pas une chasse au sorcier. C'est un texte qui expose une situation sans prendre parti. Un texte non formaté dont le propos terriblement humain interroge la paternité, la famille, la générosité, la méchanceté et finalement la société humaine. Une pièce qui dépasse la question du racisme ordinaire pour explorer en profondeur les affres de l'abandon et des rapports artificiels de société. Du politiquement correct croise du politiquement incorrect, sans que le conflit du bien et du mal ne soit jamais résolu.

Papa dont le jeu donné par Bakary Sangaré oscille entre celui d'un pantin comique et celui d'un être profondément meurtri par une société qui le refuse depuis toujours. Un être à double facette, un être humain tout simplement.

La faim de l'ogre

Papa est noir, Maman est blanche, comme les parents de l'écrivain. Tragiquement, *Papa doit manger* traite de l'abandon mais aussi de l'amour, des rapports de classe et du racisme. Mais c'est aussi, explique Engel, « une allégorie des rapports que la France a entretenus avec l'Afrique. Nous l'avons beaucoup aimée cette Afrique chez qui nous sommes allés chercher de l'art, des matières premières, de l'aventure et qui a été dépossédée, pillée, mutilée, exploitée. Et maintenant qu'on en n'a plus besoin, maintenant qu'elle est rongée par le sida, on la laisse tomber : Papa doit manger, quand même... » ⁴⁹¹ Qui est ogre ?

⁴⁹⁰ NDIAYE Marie, revue de presse

⁴⁹¹ ENGEL André, propos recueillis pas Fabienne Darge pour *Le Monde* du samedi 22 février 2003

C'est une question qui pose également celle de la symbolique du lien entre sexualité et alimentation tel que Claude Lévi-Strauss l'aborde et qu'André Engel cite dans la plaquette du C.D.N.S :

« Entre les règles du mariage et les prohibitions alimentaires, il existe d'abord un lien de fait. [...] Or, ces rapprochements ne font qu'illustrer, dans des cas particuliers, l'analogie très profonde que, partout dans le monde, la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et celui de manger, à tel point qu'après un très grand nombre de langues les désigne par le même mot ».⁴⁹²

Papa doit manger recouvre aussi ce sens, tout comme la dimension des rapports entre blancs et noirs de dominants dominés. Fascinations, désir et nécessité se confondent.



Image de la plaquette du CDNS

Papa ne tait plus une faim qu'il sait dévastatrice. Il sort de son antre et demande à manger. Une demande qui dépasse celle de la faim et renvoie à un immense désir de reconnaissance. Un besoin d'amour aussi. Jamais il ne mange dans la pièce, il apporte même les sucreries. C'est que sa faim est ailleurs. Un creux au ventre qui se propage terriblement dans cette famille dès lors que Papa est entré. Chacun y explore les recoins de la noirceur que lui renvoie celle de Papa.

⁴⁹² LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Editions Pocket, 1990

Entrée au répertoire

Touché en février 2002 par l'« étrangéité » du texte, André Engel le donne à lire à Marcel Bozonnet qui s'est senti immédiatement prêt à faire ce qu'il fallait pour voir cette pièce montée.

Texte adopté à l'unanimité par le comité de lecture du répertoire de la Comédie Française. « Bertrand Poirot-Depech souligne la singularité de l'œuvre : un rapport complètement nouveau, ignoré dans le théâtre actuel, avec la paternité » relate la presse. C'est surtout un texte choral où chacun affirme sa vision et la commente.

Tragédie contemporaine dont la langue éblouissante place l'universel au cœur de la trivialité des mots. Une écriture dramatique qui ne s'affiche pas d'emblée pour la scène. Un texte sans didascalies, dont les dialogues seraient plutôt des déclarations. Une écriture qui refuse tout naturalisme et explore la poésie du dire.

Marie NDiaye affirme ne pas avoir choisi délibérément la forme. « J'ai entrepris d'écrire du théâtre sans souhaiter précisément en écrire ni penser que j'en écrivais », confie-t-elle au CDNS. Elle s'empara du sujet et écrivit un roman dont elle aurait ôté les descriptions. Par besoin d'épure. Il n'en restait que les paroles. Un texte finalement donné à entendre qui lui vaudra le statut de pièce radiophonique avant qu'André Engel ne s'en empare pour la scène. Et c'est justement son aspect non spécifiquement théâtral qui intéressa André Engel. Il trouvait là un matériau brut et littéraire plus qu'une pièce de théâtre. Lui qui se montre féru des textes du répertoire allemand qu'il se réapproprie en les adaptant, montait pour la première fois un texte contemporain.

Un texte à l'image du décor rapidement montable et démontable, « par son côté allusif, léger, désinvolte par rapport aux contraintes du théâtre, que Marie NDiaye ignore délibérément »⁴⁹³ ; c'est ce qui a séduit André Engel lorsqu'il l'a lu. Un texte qui éveilla en lui un enjeu formidable pour la scène par toute l'ouverture et l'anticonformisme qu'il portait en lui.

⁴⁹³ Revue de presse

Ultime mise en boîte

La question du décor se trouva confronté au système de l'alternance, règle du jeu de la Comédie Française. Pour *Papa doit manger*, cinq décors s'enchaînent. Des boîtes qui rappellent celles du décor de *Woyzeck*, mais sans la focale variable.

Un choix esthétique qui permettait de rendre compte des différents espaces d'une sorte de huis clos dans lequel les personnages sont envoûtés par la magie de Papa qui les « met en boîte ». Un décor qui permet de faire disparaître les dorures et le velours rouge de la salle Richelieu et mettre à la place leur F2 de Courbevoie.

Deux des décors ne sont pas conçus sous forme de boîte. L'un des deux révèle le hors champ de la pièce que Papa joue à sa famille, une « découverte » sur sa face cachée. Sa « noirceur » qui s'étale dans un espace sans bornes, une immensité à la dimension de sa pauvreté et de son désir irrépressible de se faire accepter. Un contraste saisissant qui ouvre l'horizon tout en ne donnant aucune réponse. Une misère sociale qui se dévoile dans les murs de la Comédie Française, sans forfanterie ni fausse moralité. L'autre, se joue devant le rideau de scène. C'est le long monologue de Mina adulte qui cherche une solution pour son père trop encombrant. L'étroitesse de l'espace sans ouverture témoigne de la grande solitude qui se dégage du monologue.

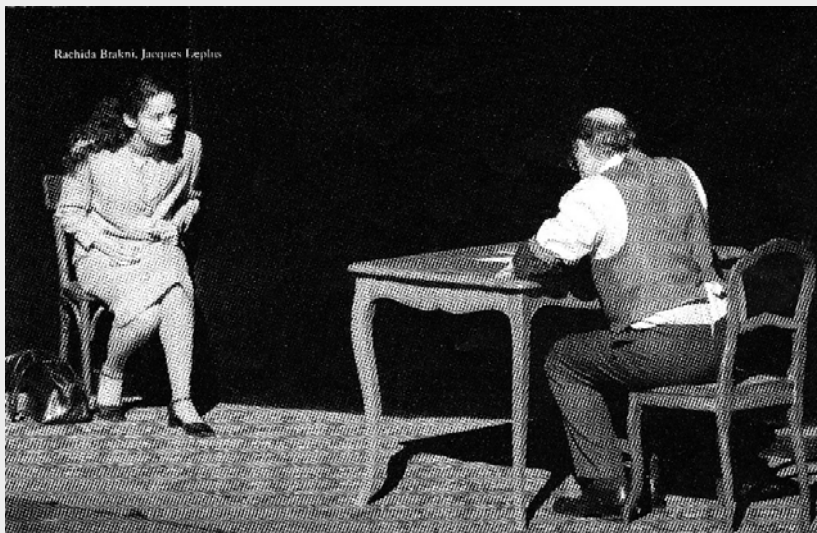


Photo de Nina adulte (Rachida Brakni)

C'est une pièce avec laquelle « il fallait éviter tout naturalisme », explique André Engel. Mais avec Nicky Rieti, il choisit d'apporter l'esthétique qui leur est propre : « il s'agit donc bien du F2 de Courbevoie où l'action a lieu, mais nous l'avons traité de manière

stylisée, picturale – nous avons beaucoup pensé aux tableaux d'Edward Hopper ». ⁴⁹⁴
Décor à transformations d'un apparent réalisme bien léché.

En acceptant désormais de travailler dans les théâtres, André Engel accepte les boîtes fermées et renforce même le principe en y insérant d'autres boîtes. Un jeu de mise en abyme. Mais en renforçant la mise en boîte, André Engel sait qu'il est allé au bout du sens à donner au principe. Cherchant toujours la signification dialectique entre le texte qu'il monte et la forme donnée à l'aventure, dans la logique de la part réussie du spectacle précédent, il sait qu'il ne pourra aller plus loin. Ce sera le dernier spectacle de ce cycle avec ce dispositif scénique.

La logique du rat

« Il y a une trentaine d'année, personne n'aurait imaginé Engel travaillant à la comédie française », remarque très justement Gilles Costaz. Mais pour André Engel, c'est en provocateur qu'il est entré dans la Maison. Une provocation très médiatisée qui respecte les règles du lieu et de l'institution, mais qui lui permet de subvertir ses lois de l'intérieur. C'est par le biais du texte « une pièce gonflée et très dangereuse » que le « rat » ⁴⁹⁵ ronge les ficelles du théâtre. Une forme d'imposture érigée en art se voit rongée de l'intérieur.

⁴⁹⁴ ENGEL André, propos recueillis par Fabienne Darge pour *Le Monde* du samedi 22 février 2003

⁴⁹⁵ Allusion à une fable racontée par Nicky Rieti pour métaphoriquement rendre compte de leur rapport au théâtre « Le rat et le paon », cf. 2^{ème} partie p. 535

Le Jugement dernier 2003

De « la Maison » au hangar

Après *Papa doit manger* créé dans le sein des seins des théâtres, la Comédie Française, André Engel est arrivé au bout d'une exploitation offerte par la salle et l'esthétique des boîtes. Il aspire à une réouverture qu'il trouvera fortuitement grâce aux travaux de rénovation menés au théâtre de l'Odéon. Pour le théâtre européen, il n'était pas question durant la période des travaux d'arrêter sa programmation et encore moins sa mission d'accompagnement de la création. La solution de repli « hors les murs » qui lui est donnée se situe dans les Ateliers Berthier, hangar qui faisait partie depuis le XIX^{ème} siècle d'un ensemble d'ateliers construits par Garnier en même temps que l'Opéra et destinés à la construction et au stockage des décors. Donnant sur le Boulevard Berthier, ces grands hangars ont abrité un pan de l'histoire du spectacle jusqu'à ce qu'on les démolisse progressivement, faisant place à des habitations. Seul, celui qui se nomme à présent les *Ateliers Berthier* ou *Salle Berthier*, dévolue au stockage des toiles peintes résista. Un lieu historique dont la transformation en salle de spectacle fut inaugurée par Patrice Chéreau avec *Phèdre*. Un lieu qui devînt une salle de spectacle dans le respect du bâtiment d'origine en réduisant la transformation à l'installation de gradins mobiles et d'un équipement technique.

Pour André Engel c'était loin des montagnes du CDNS qu'il trouvait le moyen de renouer avec un travail hors des théâtres. Ce lieu historique encore vierge, un lieu dont les murs portaient encore les inscriptions à la craie des titres des ballets correspondants au rangement des toiles, comme *Gisèle* ou *La Bayadère*... était un lieu pour Engel. Un lieu bien réel bien que laissé à l'abandon qui inspira à André Engel et Nicky Rieti la recreation d'un lieu fictif sur les bases du réel. Une ouverture stimulante de l'horizon artistique d'Engel qui arrivait au point nommé. C'est là qu'il transporta le *Jugement dernier* d'Ödön von Horváth.

Trois projets, un spectacle

La mise en scène étudiée ici est la troisième version d'un spectacle dont la gestation a commencé en 1997 dès l'arrivée d'André Engel au CDN de Savoie. Elle verra en réalité le jour à la fin de cette période, en 2003. Pour autant, cette version définitive a été

précédée de deux autres que le coût élevé ou les impossibilités structurelles ont rendu irréalisables. Bien que mon analyse détaillée porte sur le spectacle qui a vu le jour, nous exposerons le contenu et les enjeux esthétiques des deux autres versions dont les modalités amènent cette dernière. La détermination à vouloir mettre en scène *Le Jugement dernier* en fait un spectacle emblématique qui justifie qu'on s'y intéresse particulièrement. En outre, on le voit, il ouvre virtuellement du moins la période CDN de Savoie et la ferme concrètement en tant que dernière création. A ce titre, il est représentatif des modalités de travail plus ou moins évidentes qu'André Engel a pu trouver dans l'institution.

En ce qui concerne la filiation des trois propositions, elles sont toutes marquées par une esthétique forte, engagée dès le premier projet et tenue jusqu'à la représentation de 2003. Ainsi, la référence cinématographique qui frappe d'emblée dans la mise en scène du *Jugement dernier* est, on le verra, portée dès la première gestation. Même si les trois versions diffèrent dans les modalités de réalisation de cet enjeu esthétique, il est nettement dominant et lié au projet. En 2003, l'utilisation du plateau unique, le montage des scènes, les effets, les enchaînements, le traitement de la transposition, tout nous évoque une esthétique cinématographique et son adaptation à la représentation théâtrale. En 1997, le choix scénographique était celui d'un immense plateau de tournage. En 2003, la première version, tentant de s'adapter aux exigences de restriction, proposait un cadrage mobile sur un décor mobile. Ces trois versions à leur manière inscrivaient la référence cinématographique dans leur dimension esthétique. C'est ce que l'analyse des trois scénographies permet d'affirmer.

Toutefois, seule la dernière solution de mise en scène ayant vu le jour, ma position est ici délicate. En effet, dépasser la description pour tenter une analyse repose uniquement sur des hypothèses en ce qui concerne les projets de 1997 et le premier de 2003. Aucune expérience réelle n'a existé de ces spectacles. Pour tous ils restent une abstraction pure. Il s'agit donc d'un cas de figure bien particulier et l'on peut légitimement se demander quel est l'intérêt de s'attarder sur ce qui ne fut pas plutôt que sur ce qui fut. Si la question a sa pertinence, la réponse par l'affirmative vient de ce que la mise en scène réalisée fin 2003 est directement liée à sa gestation. De fait, la genèse porte tous les enjeux qui donneront la qualité et la spécificité à la mise en scène finalisée.

Version de 1997 : illusion cinématographique

En 1997 en acceptant la direction du Centre Dramatique National de Savoie, André Engel signe son entrée officielle dans l'institution. Il en résulte une nouvelle orientation artistique : le travail en salle. Si cette nouvelle situation a dans un premier temps dérouté, elle a rapidement libéré les puissances créatrices de l'équipe qui avait, pour cette première version, non pas choisi de travailler *classiquement* en salle, mais a imaginé une salle de spectacle originale et liée aux enjeux du *Jugement dernier*. Une salle de spectacle entièrement reconstruite qui donnait l'illusion d'une salle de cinéma. Le calendrier prévoyait l'étude et les devis en novembre-décembre 1997, la fabrication en janvier-février 1998, les répétitions début mars et les représentations en juin.

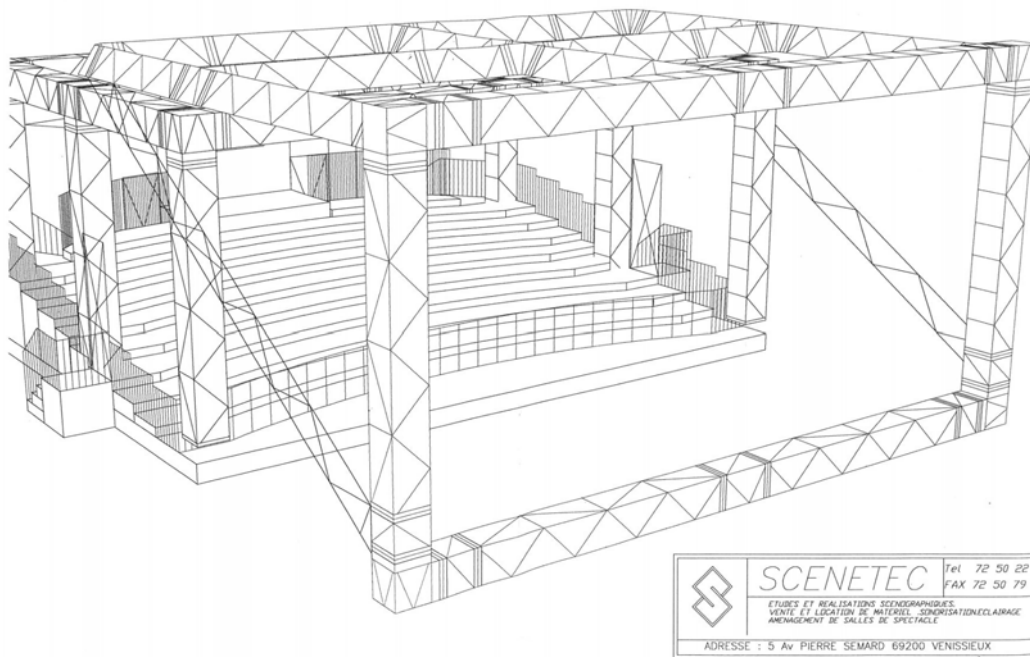
Il s'agissait de restituer pour le spectateur l'impression et l'illusion d'être sur un plateau de cinéma. Mieux, d'être l'œil de l'opérateur, collé au viseur de la caméra. Concrètement, les spectateurs, assis sur un gradin qui se déplaçait, *allaient* sur les lieux de tournage, dans un immense espace. Ils étaient mobiles, mais pas autonomes. Les déplacements du gradin suivaient le déroulement et le rythme du spectacle tout en s'associant à un point de vue physique choisi. L'avantage était de proposer un regard adapté aux scènes : en plan large, plan moyen, plan rapproché, au rythme des séquences, comme au cinéma. La grande originalité de ce dispositif était que les spectateurs étaient en même temps et à la fois, sur un plateau de tournage et dans une salle de cinéma, face à un écran hypothétique.

Techniquement dans cette hypothèse, le gradin était monté sur coussins d'air qui permettaient une mobilité infinie : en avant et arrière, de côté, mais également pouvant pivoter sur lui-même à 180°. Il s'agissait en fait d'une *boîte* comportant, outre un gradin de 149 places et son escalier d'accès, des murs latéraux et un plafond. Elle était également équipée à l'avant d'un cadre mobile complexe qui permettait une amplitude d'ouverture du champ de vision allant de la fermeture complète à une ouverture de 8,80m de largeur sur 4,50m de hauteur. Cadre, qui en outre pouvait s'éloigner ou se rapprocher des spectateurs, comme un effet de zoom. C'était l'illusion d'une salle de cinéma.

Parallèlement, pendant le déroulement d'une scène, le décor de la séquence suivante se préparait dans un silence absolu. L'ensemble de la *machine* avait une mobilité rapide

qui allait de 1m/s pour le gradin, à 50cm/s pour le cadre mobile complexe. Le lieu avait été trouvé : il s'agissait du boulodrome d'Annecy.

L'origine de cette machine vient d'une idée trouvée par André Engel lorsqu'il regardait, chez lui à l'intérieur d'un viseur de cinéma, y reconnaissant une salle de spectacle. Mais cette technique faisait également suite au procédé du gradin mobile déjà utilisé par Engel dans les *Légendes de la forêt viennoise* également d'Horváth, monté en 1992 à Bobigny. Le principe, repris et complexifié pour *Le Jugement dernier* avait donc déjà une origine réellement expérimentée. Ici, le gradin mobile, transformé en salle de cinéma autonome, associé au cadre mobile allait plus loin dans l'adaptation des techniques cinématographiques au théâtre. C'est ainsi que l'idée de cette *salle-machine* est née.



Version de 1997 : plan 3D de la salle-machine

Plateau de cinéma, scénario et dramaturgie

La succession des lieux et le déplacement de la salle mobile rendent compte à eux seuls du scénario et du déroulement du spectacle prévu. Une reconstitution de ce qui ne fut pas est possible à partir des croquis des différentes étapes du dispositif. Il y avait ainsi six espaces identifiables mais davantage de possibilités grâce aux mouvements de la salle mobile associés à ceux du décor.

Les lieux, espaces de jeu:

Gare (extérieur)

Transition : gare – accident

Accident

Café

Jardin d'Eden

Café (intérieur)

Droguerie (intérieur et extérieur)

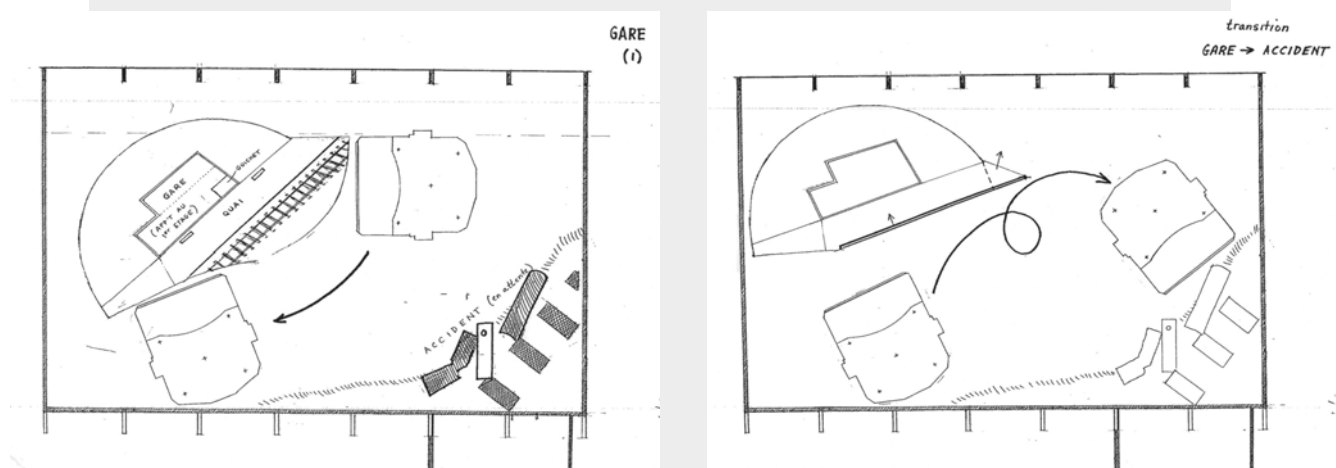
Viaduc (bas)

Le scénario, le découpage scénique et les points de vue :

La gare :

Dans cet espace figurant la gare, la scénographie propose un double plan, les spectateurs étant au ras des rails, mais avec au second plan, derrière le quai, la façade de la gare et son guichet.

Dans un deuxième temps, grâce à un mouvement de travelling latéral obtenu par le déplacement des gradins, les spectateurs se rapprochent du quai qui se retrouve sous leurs yeux en gros plan. Comme dans un zoom avant : un même espace mais deux points de vue.



Croquis de Nicky Rieti

Transition gare – accident :

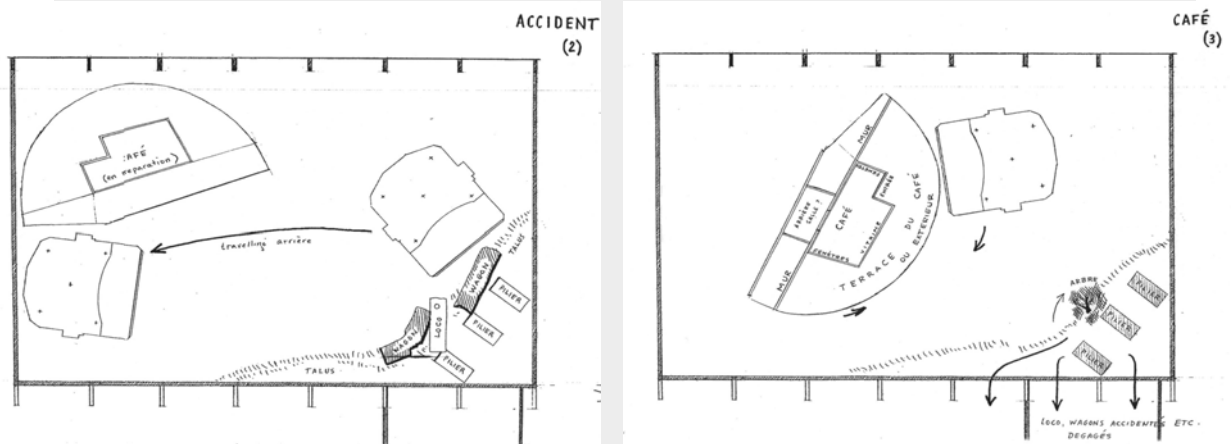
Pour cette transition, le gradin opère un demi-tour, mais qui passe, comme le montre le croquis, par un tour sur lui-même. Ce mouvement se serait fait dans le noir, puisqu'il

était prévu que l'*iris* soit fermé, à l'avant des gradins. La sensation de cette *révolution* eut certainement été assez forte.

La finalité de ce mouvement consistant à mettre les spectateurs face au lieu de l'accident en lui proposant un gros plan sur le drame. Le mouvement subi par le spectateur est intrinsèquement lié au bouleversement fictionnel : l'accident.

Accident :

Puis, par un travelling arrière et latéral, le spectateur se serait éloigné du lieu de l'accident en longeant la voie pour finalement le voir en plan plus large. Il aurait eu l'impression physique d'un effet de zoom arrière.



Café (extérieur) :

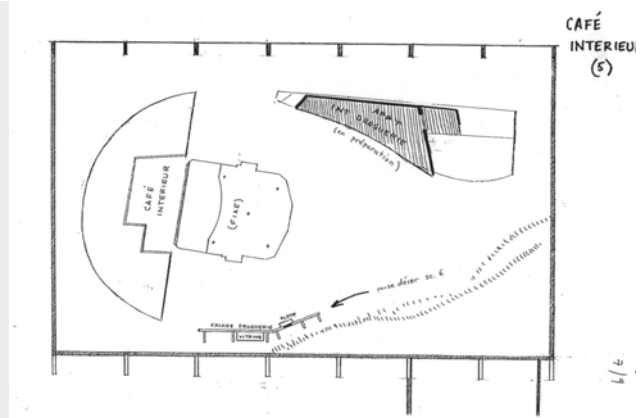
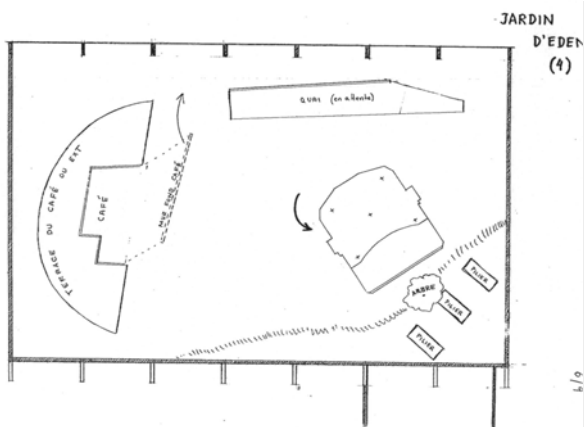
Ensuite, la scène devant se passer au café, le gradin se serait collé au plateau correspondant au décor extérieur du café, pour ensuite, le longer sur la gauche, à jardin, tandis que le décor lui-même se serait déplacé en tournant sur la droite à cour. Les spectateurs se seraient alors rapprochés du café. Ce double mouvement contraire, si près du décor, n'aurait pas manqué de créer un effet d'accélération assez troublant.

Pendant ce temps, les éléments de l'accident, derrière les gradins, auraient été enlevés.

Jardin d'Eden :

Cette scène aurait eu lieu au même endroit que l'accident avec un décor modifié : même arbre (un pommier), mêmes piliers, mais les wagons accidentés en moins. Les gradins auraient bougé de façon à proposer un plan rapproché de la scène.

Pendant ce temps, le panneau du mur extérieur du café se serait ouvert, laissant à vue l'intérieur du café afin de préparer les décors suivants.

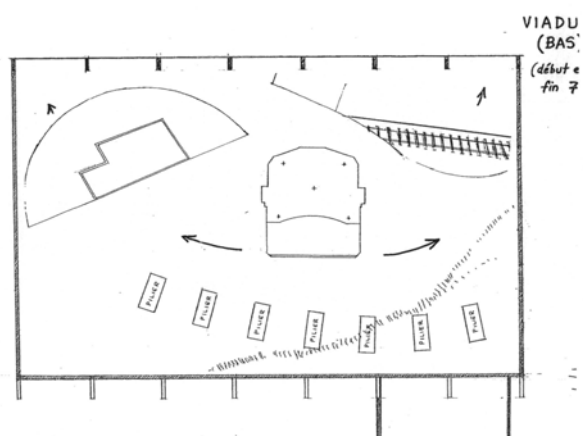
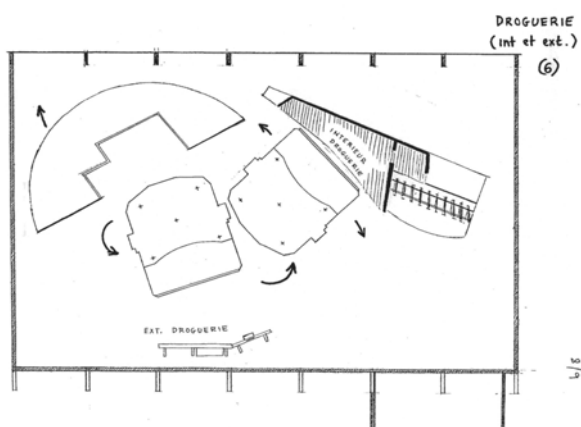


Café (intérieur) :

La boîte collée au cadre du décor aurait rendu un effet de gros plan sur l'intérieur du café. Pendant ce temps, se serait préparée la droguerie, intérieur et extérieur.

Droguerie (extérieur et intérieur) :

Se retournant sur lui-même, le gradin aurait permis aux spectateurs de faire face à la droguerie. La scène en extérieur aurait proposé un cadrage en plan moyen. Puis un deuxième mouvement à vue aurait conduit à l'intérieur de la droguerie comme par un effet de zoom. Durant la scène, des mouvements latéraux comme de légers mouvements de caméra qui suivent les personnages auraient permis de suivre leur évolution en gros plan sur le plateau.



Viaduc :

Enfin, la dernière scène tournant le dos à la précédente, aurait laissé voir en plan large, le dessous du viaduc. Utilisant le même principe de mouvement de gradin-caméra pour suivre l'évolution des personnages.

En outre, la référence cinématographique devait également se concrétiser par une technique de projection particulière afin de rendre compte de la présence des morts. Il devait s'agir de la projection d'hologrammes sur gouttelettes d'eau. Un écran d'eau sur lequel les silhouettes seraient apparues, tels des fantômes visibles en trois dimensions, mais insaisissables.

Renoncement

Ce dispositif,⁴⁹⁶ riche de possibilités et d'enjeux dramatiques au coût malheureusement trop élevé, n'a pu voir le jour. À elle seule, la salle reconstituée prenait la totalité du budget du spectacle, plus rien ne restait pour le décor à proprement parler. André Engel a préféré renoncer au *Jugement dernier* dans un premier temps. Ce spectacle n'a finalement existé que dans sa tête et celle de ses collaborateurs. En revanche, l'idée du cadre mobile préfigura celle qui sera reprise pour *Woyzeck*, sous la forme de la *focale variable*. En cela, il devient un spectacle emblématique car central. On le voit, l'idée n'était en soi pas abandonnée, ni même l'envie de monter *Le Jugement dernier*, mais les circonstances n'étaient pas favorables au projet trop ambitieux.

Première version 2003 : un compromis

En vue de la saison 2003, André Engel revient sur l'idée de monter *Le Jugement dernier*. L'équipe, portée par la dramaturgie élaborée en 1997, garde le principe de l'adaptation des techniques du cinéma au théâtre. On cherche un moyen de réduire les frais tout en maintenant l'effet scénographique recherché. L'équipe tombe d'accord sur un compromis. Il s'agit, tout en jouant dans une salle de théâtre classique, cette fois non plus de faire bouger les spectateurs, mais de rendre plus ou moins le même effet en agissant sur le décor. La machinerie devait être une combinaison du principe de la *focale variable* et d'une *tournette*. Les deux mouvements permettant de passer d'un lieu à l'autre dans un fondu enchaîné et un effet de travelling sans que le spectateur ne bouge pour autant. En outre, le décor évolutif et la possibilité d'un choix de cadrage grâce à la *focale variable* donnaient une possibilité assez étendue d'images. L'enjeu esthétique aurait été de donner l'illusion d'un diorama, comme si les spectateurs

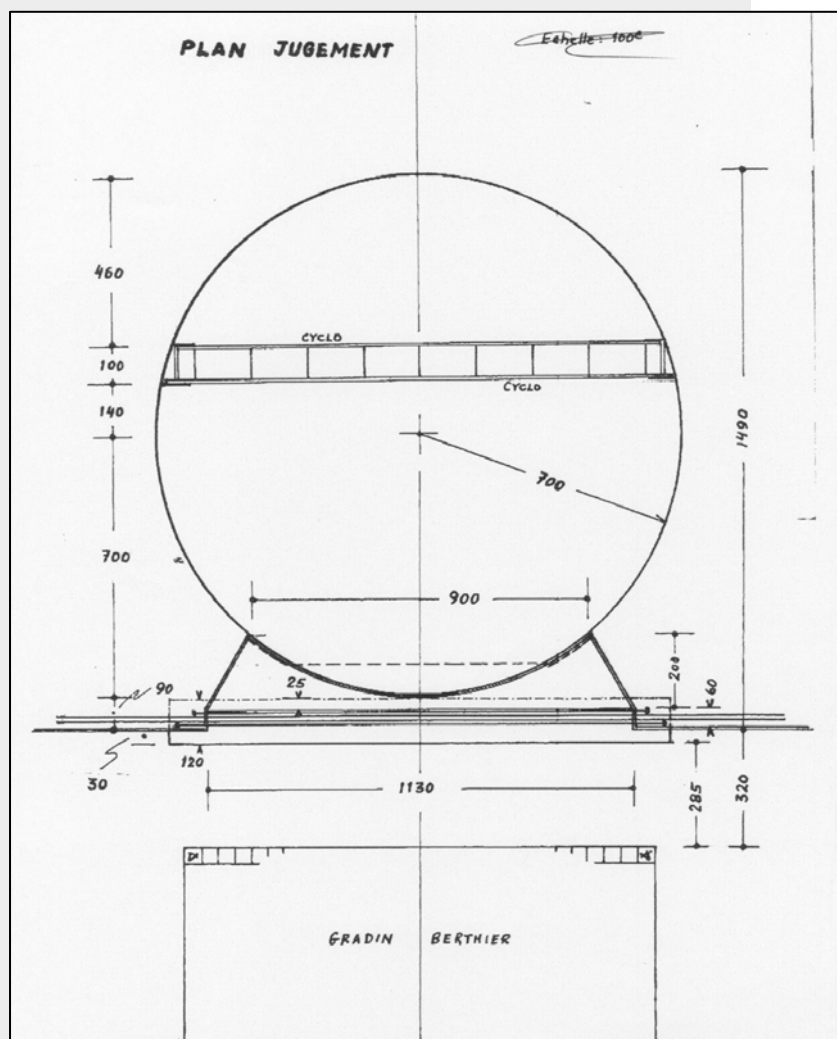
⁴⁹⁶ Dispositif visible ici grâce aux croquis de Nicky Rieti

visionnaient, dans une focale de caméra, des images en trois dimensions. L'enjeu fonctionnel était également de pouvoir adapter ce dispositif à une tournée. Il devait au moins jouer à Annecy, Bonlieu Scène Nationale, à Chambéry, Espace Malraux et à l'Odéon, Ateliers Berthier.

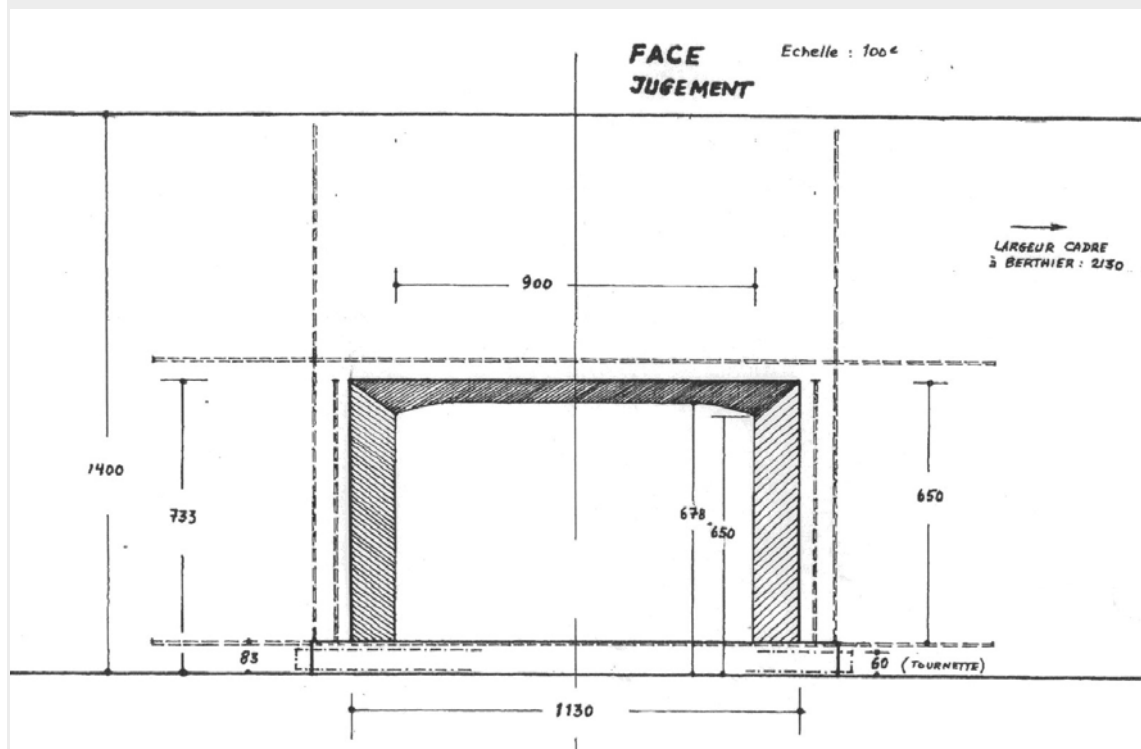
Cadrage, décors et découpage scénique

Le découpage devait comporter dix séquences réparties en sept lieux correspondant au déroulement du scénario :

- 1- La gare
- 2- Extérieur
- 3- Le café
- 4- Extérieur, le gendarme
- 4 bis- Extérieur avec Anna
- 5- Le café
- 6- Devant la droguerie
- 6 bis- Dans la droguerie
- 7- Le café
- 7 bis- Extérieur
- 7 ter- Extérieur



Un aperçu du plan et quelques images de maquettes donneront une idée plus concrète du projet. Sur ce plan, on voit comment la tournette se serait insérée sur le plateau, séparée des spectateurs par les *guillotines* de la *focale variable*.⁴⁹⁷



Plans de Nicky Rieti de la 1^{ère} version de 2003

Ce plan permet de se représenter la vision qu'auraient eue les spectateurs. La machinerie leur était totalement cachée. Seul était visible, un cadre de scène qui pouvait se fermer et s'ouvrir à loisir, comme l'iris d'une caméra.



Photos de maquettes

⁴⁹⁷ Pour l'explication technique du principe de la *focale variable* et des *guillotines*, se reporter à l'analyse de *Woyzeck* 1^{ère} partie p. 314

Les photos de maquettes de décor permettent de visualiser les transformations du décor prévues. Un système évolutif qui conserve une unité tout en variant les angles de vue. On voit le passage d'une vue extérieure à l'intérieur du café.

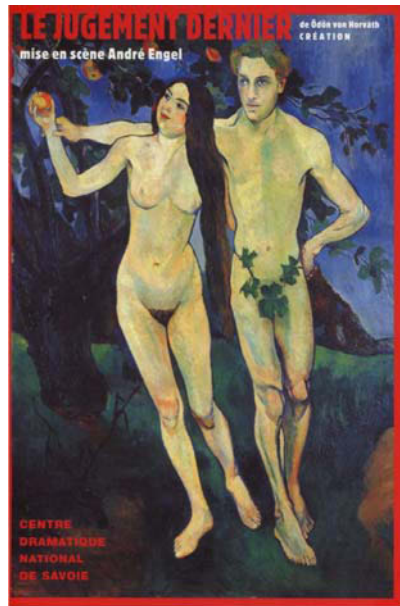


Maquette du Café

Ainsi, on le voit, le principe de l'adaptation des techniques cinématographiques au théâtre hante les projets de ces deux premières mises en scène. La volonté tenace de faire vivre au spectateur une expérience visuelle et sensible identique à ce qui se vit sur un plateau de tournage par l'intermédiaire du viseur du réalisateur est l'enjeu premier.

Ce dispositif lui non plus n'a pas vu le jour ; les raisons, toujours économiques associées aux difficultés d'adaptation du principe à la réalité des différentes salles n'a pas permis au projet d'exister. Mais en définitive, sa modulation jusqu'à la perte du dispositif cinématographique dans l'ultime version est au cœur du travail sur *Le Jugement dernier*.

Version définitive de 2003 : recreation d'un lieu



« *Le Jugement dernier* » : affiche pour la création à Chambéry et Annecy

Cette fois, l'équipe se tourne délibérément vers une tout autre scénographie. On oublie pour ce troisième projet les effets visuels de caméra et l'équipe artistique s'intéresse au lieu où la mise en scène doit se jouer : les Ateliers Berthier. Si à première vue, la dimension cinématographique semble mise de côté, on se rend très vite compte lors de la représentation que la thématique n'avait pas pour autant été abandonnée. C'est ce que l'analyse a permis de mettre en lumière.

En réalité, dans cette dernière version, le plateau immense et unique fonctionne également comme un plateau de tournage où plusieurs espaces de jeu se côtoient. La différence de taille est que le spectateur a cette fois l'autonomie du regard. Du moins en partie. Car si le regard n'est plus cadré comme dans les deux premiers projets par un mouvement imposé vers un lieu plutôt qu'un autre, à une distance variable donnée, il n'en reste pas moins que par des procédés plus simples comme l'éclairage de zones de jeu, le regard du spectateur est guidé vers un espace plutôt qu'un autre. Mais, la perte de la sensation physique de vivre une expérience cinématographique est un fait. Le vécu est remplacé par la référence. Ce qui étonne et questionne quand on sait l'intérêt fondamental qu'André Engel porte à la remise en question de la représentation. Comment le rapport entre le vécu et le représenté se manifeste-t-il ? Quid de la

revendication à l'annulation du « suspens de vie » ? ⁴⁹⁸ Où se situent l'exigence et la cohérence esthétiques ? Si pour cette mise en scène, la dimension cinématographique se trouve diluée dans l'esthétique générale du parti pris, en quoi est-elle intrinsèquement et dialectiquement liée à la dramaturgie ? En quoi la mise en scène de 2003 est-elle nourrie de cette esthétique ? Comment trouve-t-elle sa cohérence et sa puissance esthétique ?

La trame de la fable est simple : Dans un bourg, le chef de gare Houdetz marié à une femme de treize ans son aînée se voit provoqué par Anna, jeune ingénue. Troublé, il oublie un signal ferroviaire. Il s'ensuit une catastrophe et des morts. Houdetz va en prison mais quand il en sort, Anna est retrouvée assassinée.

De victime à coupable, son statut change au gré du bon vouloir des habitants du bourg qui finissent par l'envoyer chez les morts.

Une écriture scénique

Le texte du spectacle, une adaptation de la traduction de Henri Christophe par Bernard Pautrat, correspond aux exigences dramaturgiques de cette création. Pour André Engel et son équipe, chaque adaptation de texte a une raison d'être, unique et nécessaire. Elle est entièrement liée à chacun des spectacles. Il serait peu cohérent de considérer ce texte comme isolable de la création et réutilisable par d'autres metteurs en scène. Ainsi, même s'il y avait une continuité dans les enjeux dramaturgiques des trois projets de mise en scène du *Jugement dernier*, les modifications apportées au texte ont continué à évoluer en même temps que la recherche scénographique et la conception globale du spectacle.

Par exemple, le passage aux Ateliers Berthier pour la version définitive, a induit la suppression de la droguerie. Tout se passait dans un même lieu diffracté, et non plus dans des espaces parcellisés d'un même endroit, en l'occurrence un bourg. Le principe dramaturgique de la surveillance et de la délation devenait plus visible, tandis que dans les deux autres versions, la scénographie induisait davantage, semble-t-il, l'idée de protection, voire de protectionnisme. C'est-à-dire la conséquence et non la cause du processus destructeur qui gangrène cette bourgade. Chacun soumis aux jugements des autres tendait à se replier sur son *chez soi*. Le texte de la version finale va au contraire insister davantage sur l'origine du drame, la recherche de la cause première. Ainsi, la

⁴⁹⁸ Voir le texte manifeste présenté en annexe p. 696

première séquence, plutôt que de s'ouvrir sur Madame Leimgruber, son mari et le représentant frappant vainement au guichet de la gare, c'est-à-dire sur l'immédiateté du moment présent de l'action, au moment où la pièce commence, la séquence débute par une évocation de la faute première, celle qu'Houdetz aurait commise en épousant une femme de treize ans plus âgée que lui. C'est pourquoi le texte de la version définitive, en 2003 commence par l'échange entre le frère et la sœur au sujet de ce mariage qui bat de l'aile ; la scénographie relaye le discours en les présentant à l'étage, fenêtres ouvertes.

Le dévoilement du processus, qui est au cœur de cette dramaturgie, se trouve présent dans toutes les composantes de la mise en scène et donc du texte. Son corollaire, la recherche du responsable sera mise en avant dès l'accident. Ainsi, la séquence deux s'ouvre sur le constat et l'enquête du procureur, rejetant au second plan les lamentations et commentaires des badauds. En ce qui concerne la fin, les séquences sept et huit, la base de l'adaptation se fonde sur la première variante et une esquisse pour la fin de la pièce, écrites par Horváth.⁴⁹⁹ La scène finale, en revanche, se raccrochant à une réplique de Pokorny : « La justice des hommes, crétin, va ! » plus haut dans le texte d'Horváth propose une fin ouverte qui correspond davantage à une réécriture scénique, non pas tant du texte, que par l'ajout d'une scène *muette*.

De la traduction à l'adaptation

En 1930, Ödön von Horváth se propose de travailler à une rénovation du *Volksstück* traditionnel Allemand.⁵⁰⁰ Il se réapproprie ses différentes caractéristiques pour servir son propre propos dramaturgique qu'il mettra précisément en application dans les pièces qu'il qualifie de « pièces populaires ».⁵⁰¹ Programme qu'expose et analyse de façon détaillée Jean-Claude François, dans son très complet ouvrage sur le théâtre d'Horváth.⁵⁰² Il y explique et démontre entre autres, comment Horváth s'est emparé du langage pour réaliser « une synthèse du réalisme et de l'ironie », selon ses propres

⁴⁹⁹ HORVATH Ödön von, *Le Jugement dernier*, Théâtre complet, Tome 6. Paris : L'Arche Éditeur, 1997, pp. 68-79

⁵⁰⁰ HORVATH Ödön von. *Mode d'emploi (au public)*, in SCHWARZINGER Heinz, *Ödön von Horváth, repères*, Actes Sud-Papier, 1992, pp. 79-82

⁵⁰¹ Il s'agit de cinq pièces : *Nuits italiennes* ; *Légendes de la forêt viennoise* ; *Casimir et Caroline* ; *La foi, l'amour, l'espérance* ; *L'inconnue de la Seine*.

⁵⁰² FRANCOIS Jean-Claude. *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Presses Universitaires de Grenoble, 1978

termes. Le dialecte est employé dans les pièces populaires du début du XX^{ème} siècle de sorte que les personnages *populaires* étaient identifiables par un langage idoine. Horváth récuse ce folklorisme et son caractère artificiel. Mettant en scène les *petits-bourgeois* des années trente, il leur attribue un langage spécifique qui témoigne de leur statut social tout en mettant en avant leur aspiration d'élévation. Ce sera le « jargon de la culture ». D'après Horváth, ce langage correspond à une réalité observée dans le milieu « Petit-bourgeois », mais aussi à la marque d'une posture qui consiste à cacher, voiler ses pulsions secrètes derrière une fausse apparence, qui n'est autre que la conscience. Horváth, qui se donne comme projet dramaturgique le « dévoilement de la conscience »⁵⁰³, utilise ce « jargon de la culture » pour souligner la fausseté de ce qui est dit, un langage à mi-chemin entre deux niveaux linguistiques : le *hochdeutsch*⁵⁰⁴ et le dialecte. Pour Horváth, « il ne faut pas dire un seul mot en dialecte ! Chaque mot doit être dit en *hochdeutsch*, mais comme venant de quelqu'un qui ne parle d'habitude que le dialecte et se force à parler en *hochdeutsch* ». ⁵⁰⁵ La synthèse du réalisme et de l'ironie, condition nécessaire à ce dévoilement prend forme dans ce langage-ci. Il est bien évident que pour la traduction, ce principe doit être respecté et adapté et pour le comédien, cette superposition linguistique est une donnée à s'approprier. Horváth précise que ses pièces doivent être jouées en « les stylisant », car pour lui, le « jargon de la culture » est un langage qui ne convient pas aux personnages, il est artificiellement plaqué et cela doit se voir et s'entendre.

Le Jugement dernier écrit en exil entre trente-cinq et trente-six, ne comporte pas de sous-titre typologique évocateur, ce qui ne permet pas de classer ce texte parmi les « pièces populaires ». Pourtant, cette pièce est assimilable, dans une certaine mesure, à l'entreprise de « rénovation des Volksstücke » d'Horváth. On s'accorde à reconnaître dans cette pièce ainsi que celles qui suivront, la persistance de ses caractéristiques. Le texte de l'adaptation rend compte de ce « jargon de la culture » dans des formules redondantes qui se veulent savantes ou distinguées. Ainsi, Anna est « l'innocence personnifiée en personne », ou encore pour l'ensemble des habitants : « une enfant ou presque » ; formules hyperboliques qui relèvent du pléonasme ou du contresens. Redondance également dans la construction syntaxique pronominale: « elle n'arrête pas

⁵⁰³ « *Demaskierung des Bewusstseins* » traduction de J.C. FRANCOIS, adoptée communément depuis. In, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*. Presse Universitaire de Grenoble, 1978

⁵⁰⁴ Haut allemand

⁵⁰⁵ Cité par FRANCOIS J.C, *op.cit.* p. 188

de le torturer le Chef de gare » ou encore lorsque Ferdinand, le fiancé, s'essaie à des paroles tendres :

Tu sais, quand je vois nos petites étoiles, j'aimerais être toujours avec toi pour toujours », mais encore : « Il y avait de ces bœufs ! de ces bœufs comme des éléphants ! mais il est pas encore né le bœuf qui compterait plus qu'Anna. Où qu'elle est fourrée ?

On rencontre également, comme le signale J.C. François, des références littéraires. Pour Alphonse, le mariage de sa sœur est un « nœud gordien ». Le représentant commente : « La plèbe progresse et l'occident sombre », par une formule de type proverbial digne de l'Almanach mais qui renvoie au titre *Le Déclin de l'Occident* de Oswald Springler. Ou encore la référence biblique due au Brigadier : « Les moulins du Seigneur tournent lentement, mais le grain est moulu effroyablement fin ». Sans compter bien sûr le discours du Patron dont Engel a fait le maire du bourg, pour saluer le retour du Chef de gare :

Thomas Houdetz ! Très cher et bon ami. Vénéré chef de gare ! (...) Salut à toi, ô innocent, qui, emprisonné innocent, a dû endurer tant de maux ! Thomas Houdetz, Ô notre chef de gare universellement aimé – employé modèle, puisse-tu vivre mille et mille ans ! Qu'il vive, qu'il vive, qu'il vive !

D'après J.C François, « leur fonction essentielle est de servir la vanité des utilisateurs, de leur donner une haute idée d'eux-mêmes, ou de masquer leur agressivité ». ⁵⁰⁶ Mais le discours tenu est parfois relâché, révélant l'inconscient à travers l'expression grossière des pulsions :

Elle a tellement pleurniché et hurlé là-haut qu'on l'entendait jusqu'au village, cette vache hystérique ! il ne l'avait même pas touchée, elle n'arrêtait pas de gueuler : « il m'assassine, il m'assassine ! ». Mon dieu ! Ce qu'il lui faudrait c'est qu'on lui tape sur le cul jusqu'à ce qu'il fume !

fustige Madame Leimgruber. Quant à Madame Houdetz, elle souhaite : « Si ça ne tenait qu'à moi, ils pourraient tous crever ! ». La violence contenue se dévoile par le langage.

Horváth dans sa rénovation des pièces populaires, conserve certains éléments caractéristiques du *Volksstück* viennois comme la musique et le chant. Non pas comme garant esthétique du genre, mais justement pour mieux contrer leur consensualité de façade. André Engel s'en empare également en renforçant la présence du chant dans

⁵⁰⁶ FRANCOIS J.C, *op.cit.* p. 191

l'adaptation du *Jugement dernier*. Pour sa mise en scène, elles correspondent aux moments où un personnage se dévoile, dit tout haut, ce qu'il ne peut que penser tout bas selon les conventions sociales. Brèves et d'un style imagé, elles sont comme une petite respiration dans le texte et une petite pause dans le rythme du spectacle. Horváth n'en avait prévu que deux intégrées à la fable. Il s'agit d'une petite chanson du Patron pour Léni :

Le patron regrette sa plaisanterie, s'approche lentement d'elle, l'enlace doucement par la taille et chante à voix basse afin de l'égayer ; Léni reste immuablement grave.

Weiberl, Weiberl, sei doch sind so hart,

Schau, die kleinen Mädchen sind so Zart,

Kennst du nicht den Spruch, den alten ?

LaSSt die Herzen nicht erkalten.

Weiberl, Weiberl, sei doch sind so hart –⁵⁰⁷

Et de la chanson qui résonne des coulisses, le soir de la fête. Il s'agit dans le texte d'origine de la chanson, *Der Lenz ist da*⁵⁰⁸ de Eugen Hildach. Celle-ci dans la tradition du théâtre d'Horváth se trouve détournée par l'ironie qui jaillit de l'interférence entre la chanson et le contexte de réjouissance du retour à la normale. Elle rend compte de la fonction fédératrice de ces chants fallacieux. André Engel et le compositeur Etienne Perruchon l'ont remplacée par la création d'une chanson : l'hymne « Moerdavie » dont les paroles cyniques ramènent à la surface l'idéologie patriotique qui fait le lit du fascisme :

Glo-are à toi Moerdavie, Moerdavie

Mon pays, oh ! mon paradis

Glo-are à toi Moerdavie, Moerdavie

Et à ton peuple à qui tu souris

Il n'est pas dans le monde un pays dont j'aurais envie

*Ton lac aux eaux profondes purifie toute ma vie*⁵⁰⁹

André Engel ajoute dix chansons. Elles correspondent parfois à un texte d'Horváth en vers intégré lui aussi à la fable. C'est le cas du poème de bienvenue au Chef de gare ou

⁵⁰⁷ Henri Christophe n'a pas proposé de traduction pour ces textes. En revanche, Bernard Pautrat dans son adaptation les traduit.

⁵⁰⁸ Le printemps est là.

⁵⁰⁹ Cette chanson cache en réalité un trait pamphlétaire qu'André Engel a voulu introduire dans ce dernier spectacle du CDN de Savoie : « merde à vie au pays des lacs ».

encore du texte de prière qui figure au dos des images commémoratives de la sépulture d'Anna. Parfois, une didascalie indique un traitement particulier qu'Engel a transformé en chanson ; ici, « la voix de plus en plus basse » :

Leni, regardant de nouveau autour d'elle ; à voix de plus en plus basse. Depuis que la pauvre Anna a disparu, les gens ne la croient plus... Il y en a même qui disent que vous ne devez pas être trop triste que mademoiselle Anna ne puisse plus parler... ; Houdetz la regarde, effaré. Ils disent qu'Anna aurait cherché la mort parce qu'elle ne trouvait plus le repos à cause de sa voix intérieure.

Il s'agit toujours d'un moment de sincérité. Rarement, le texte des chansons a été rajouté, c'est pourtant le cas de celles du Représentant et du Brigadier qui n'existent pas dans la pièce d'Horváth. La chanson du Représentant, de type réclame, renforce la distance entre les habitants du bourg et *l'étranger*. Son humour n'est pas compris :

Le représentant : Ah ! la fille du café. Mon unique cliente.

Il adresse un salut à Anna en chantonnant :

Ma belle demoiselle (bis)

Permettez-moi de vous offrir mon bras

Si vous prenez mon bras

Ma belle demoiselle

Nous valserons, nous valserons.

Je vous tiendrais la taille

Tiendrais la taille

La taille, la taille...crayon... (taille-crayon...)

Quant au Brigadier, il s'épanche sur la finitude de l'existence :

Le brigadier : Combien de temps nous reste-t-il à vivre ? le temps d'une chanson :

Les heures passent, les blessures restent

Les minutes sont de plus en plus rapides

Elles courent devant moi.

Bientôt sonne la pendule

Et nous mourons.

Toutes ces petites chansons introspectives marquent une rupture dans le « jargon de la culture », et correspondent à une indication faite par Horváth dans le traitement du

langage dans ses pièces. « Respectez, s'il vous plaît, avec précision les pauses dans le dialogue, que je désigne par « silence » - c'est là que la conscience et le subconscient se livrent à une lutte, et cela doit être visible ».⁵¹⁰ Il ne s'agit pas d'ironie ni de parodie, dans ce traitement, mais bien d'un touchant moment de sincérité. Les paroles sont toujours sensibles et lucides, même si le langage y est imagé. C'est un instant décalé de la réalité bien présente pourtant. En 1930, le détour d'Horváth par le théâtre populaire vise à présenter des situations et des personnages dans leur vérité concrète. Mais son projet dramatique consiste à « dévoiler la conscience » par « la synthèse entre réalité et ironie ». Ces intentions renforcées par les choix dramaturgiques d'André Engel, se manifestent dans le travail sur le texte.

Dramaturgie sonore

Une des singularités du spectacle vient de l'abondance sonore qui sous-tend toute la représentation. Les chansons déjà en partie présentes dans le texte d'Horváth en référence au *Volksstück*, ont été développées par André Engel comme nous l'avons vu précédemment en analysant le texte et les modifications apportées. Il a fait appel pour cela au compositeur Etienne Perruchon qui avait déjà écrit les musiques de *Woyzeck* et de *Léonce et Léna*. Le cahier des charges, en ce qui concerne les chansons, était qu'elles devaient s'intégrer naturellement au texte, comme s'il était normal, pour ces gens-là d'utiliser ce mode d'expression quand cela était nécessaire. Elles ne comportent donc pas d'introduction musicale à proprement parler, le chant commence directement avec la musique ; et elles ne durent guère plus d'une mesure, voire moins, trente secondes tout au plus. Leur tonalité devait avoir la légèreté des opérettes viennoises, pour contraster avec la violence de l'accident et ses conséquences. Ainsi, la chanson du représentant, *Ma belle demoiselle*, est sur un rythme de valse viennoise. Elles devaient également rapporter le dévoilement inconscient de la conscience de ces gens. Ainsi, la chanson commémorative que Madame Leingrüber chante à Alphonse a la coloration d'une plainte juive par la présence du violon et par la mélodie. Elle est en totale contradiction avec l'évolution de la scène qui se clôt sur la confrontation entre le conservatisme catholique que Madame Leingrüber incarne et la fragilité étriquée du juif qu'est Alphonse, de sorte que la scène qui démarrerait par une réconciliation opportuniste

⁵¹⁰ Cité par FRANCOIS J.C., *op.cit.* p. 193

dont la chanson rendait compte se termine dans une explosion antisémite qui ne peut se taire plus longtemps.

En outre le spectacle est accompagné de transitions musicales auxquelles se mêlent les bruits retravaillés de trains et de sonneries de passages à niveaux. Transitions qui fonctionnent comme des raccords son cinématographiques durant lesquels le plateau est plongé dans le noir complet, ce qui en amplifie l'effet. La construction, d'un changement à l'autre, suit l'évolution dramatique du propos. Etienne Perruchon a choisi une mesure en 7/8 qui rend compte du déséquilibre qui mine cette société de province depuis l'accident. Une musique au rythme impair dont il manque toujours un temps. Un déséquilibre qui contraste avec celui des chansons paisibles et liantes. L'atmosphère qui se dégage est progressivement oppressante, jusqu'au final libérateur, une re-écriture de la chanson *J'entends siffler le train* de Joe Dassin, chantée en Allemand. Son rythme plus lent et ses arrangements suaves qu'accompagne le rire cristallin d'Anna lui donnent un salutaire goût de paradis.

Cette progression dramatique de la musique est également relayée par les bruits et les sons qui ponctuent la pièce : sonnerie de signal ferroviaire, freinage continu de train, bruits d'accident, de vent, de nuit : brise, insectes ou oiseaux, trompettes... Autant de sons qui ouvrent l'horizon. Le son et la musique outre leur fonction dramatique ont ainsi une fonction spatiale dans ce spectacle, ils repoussent le cadre du théâtre. C'est une réalité quant au travail effectué sur la diffusion du son. Celui du passage des trains, par exemple, circule réellement de gauche à droite ou de l'arrière du public au lointain du décor dans les enceintes faisant illusion : tout à coup, les Ateliers Berthier deviennent une gare. Illusion facilitée par l'atmosphère du lieu qui est initialement un grand hangar en béton. On songe soudain à cette gageure de *l'Internationale Lettriste* qui proposait « de diffuser dans les affreuses gares parisiennes les bruits d'autres gares [...] pour susciter des rencontres et des déplacements inattendus ».⁵¹¹ C'est ce voyage que nous faisons avec *Le Jugement dernier* d'André Engel.

Scénographie du lieu

En ce qui concerne la scénographie, le lieu de la représentation, les Ateliers Berthier, fut décisif. En effet, aux Ateliers Berthier, le gradin fait face au mur de la salle qui

⁵¹¹ « Le rêve Lettriste », in *Urbanisme Unitaire, Bulletin de l'Internationale Situationniste* Bulletin n° 3, Editions Fayard 1997, p. 79

comporte deux portes monumentales vitrées à l'origine, donnant sur la cour extérieure. Cette disposition fut déterminante pour le choix initial du rapport frontal et pour celui du décor. Aucun rideau ne sépare le gradin de l'espace scénique. Celui-ci est vaste, entouré d'une galerie supportée par trois piliers métalliques visibles à jardin et à cour. Cette passerelle est utilisée pour la technique, l'accroche de projecteurs et la circulation des techniciens. L'espace est un peu dissymétrique à cause des loges qui sont à cour, entre la passerelle et le sol. Les murs sont d'un gris passé essentiellement d'origine.⁵¹² Le gradin des spectateurs plonge sur cet immense espace ouvert.

L'espace, créé sur un principe propre à André Engel et Nicky Rieti, reprend le lieu comme base de création. Il s'agit de donner l'illusion d'être à Berthier sans y être. Une sorte de reconstruction-adaptation du lieu. On est à la fois à Berthier et sur la place de la gare d'un bourg.



Les ateliers Berthier vides

⁵¹² Les Ateliers Berthier sont à l'origine un hangar qui faisait partie depuis le XIX^{ème} siècle d'un ensemble d'ateliers construits par Garnier en même temps que l'Opéra et destinés à la construction et au stockage des décors. Donnant sur le boulevard Berthier, ces grands hangars ont abrité un pan de l'histoire du spectacle jusqu'à ce qu'on les démolisse progressivement, faisant place à des habitations. Celui que nous nommons à présent les Ateliers Berthier ou salle Berthier était dévolu au stockage des toiles peintes et résista. En 2003 il en subsiste des vestiges sous forme d'inscriptions murales relatives au classement par spectacles. Un lieu qui devînt une salle de spectacle dans le respect du bâtiment d'origine en réduisant la transformation à l'installation de gradins mobiles et d'un équipement technique.



« Le Jugement dernier » : vue générale du décor installé à l'Espace Malraux

Ainsi, le décor reprend des éléments réels de Berthier en les retravaillant : le mur du fond, les piliers à jardin ainsi que la passerelle technique du même côté. Le sol, afin d'accentuer le principe d'illusion a été repeint en gris aspect béton. Le mur du fond est doublé du mur du décor qui devient la façade extérieure de la gare. Il comporte un étage, le logement de fonction du chef de gare, flanqué de deux fenêtres et d'une horloge. A sa base, deux grandes portes reprennent celles existantes réellement dans le mur du fond des Ateliers. Elles sont surmontées de deux autres grandes fenêtres, et entre les deux, deux bancs publics sont disposés. Sur le mur, des affiches publicitaires de voyage et les horaires. A jardin, un monte charge est placé entre deux piliers ; au lointain jardin, un escalier métallique extérieur accède au poste d'aiguillage ; au lointain cour, un guichet de vente de billets. Sur le côté, à cour, du lointain à la face : un accès aux quais, un téléphone mural, le café. Une porte donne à l'intérieur du café qui se situe dans les coulisses. Plus à l'avant, une fenêtre et des tables figurent la terrasse. Les piliers de la salle Berthier à cour sont cachés par le caisson du décor du quai qui avance un peu sur l'espace de jeu. Le décor, un espace unique et relativement nu, est imposant en largeur, profondeur et hauteur.

Répartition des lieux de fiction sur le plateau

Les intérieurs :

- L'appartement des Houdetz à l'étage de la gare au lointain-face, uniquement perceptible par les deux fenêtres.



- Le café, à l'avant scène cour. L'intérieur se situe dans les coulisses, la terrasse sur le plateau. On accède à l'intérieur par une porte. Une fenêtre laisse passer la lumière.



Les espaces de la gare :

- Place de la gare sur tout le lointain du plateau.



- Les portes de la gare donnent sur les coulisses au lointain et lointain cour, elles permettent d'accéder aux quais qu'on ne voit jamais, mais qu'on perçoit par les bruits de train et les fumées de locomotives.

- Le guichet à lointain-cour

- Le poste d'aiguillage à lointain-jardin.

Les extérieurs :

- Place du village sur tout le plateau.



- Le viaduc en hauteur à jardin, sur la passerelle technique.

- Sous le viaduc, sur le plateau à jardin entre des piliers.

- Le lieu de l'accident, sous le viaduc et un peu plus large sur le plateau.



Le paradis :

- Porte à lointain jardin et même espace que sous le viaduc en plus large.



- Au café devenu paradis.



« Le Jugement dernier » : série de photos des différents espaces de jeux

Lumière et écriture scénique

L'espace unique en soi, fonctionne par zones de jeu comme décrit ci-dessus. Il est un mais se dynamise par le jeu et l'action. Les zones intra-diégétiques, liées à la logique de la fable et identifiables lors du déroulement du spectacle sont données par le jeu. En tant qu'espace unique, le décor n'est pas identifiable comme relevant d'un extérieur ou d'un intérieur. Ces modulations interviennent par la mise en scène et la lumière. André Diot a créé un système d'éclairage par zone de jeu, tout en laissant le reste dans l'ombre, ou même le noir total. Ainsi, lorsque les scènes se jouent au café de *L'Homme sauvage*, l'avant-scène à cour est éclairée, aux dépens du reste. Dans la première séquence, l'action se déroule à la gare, c'est alors le lointain qui est éclairé, contre la façade du fond où tout se joue. Dans ce cas, la largeur du plateau est entièrement utilisée, tandis que dans le cas des scènes du café, la zone est plus restreinte tout en s'ouvrant sur la création d'un espace supplémentaire et complémentaire à savoir l'intérieur du café. L'éclairage venant de la fenêtre et de la porte le laisse imaginer dans les coulisses à cour. Les zones de jeu se dessinent comme sur un plateau de cinéma, avec en outre un semblant de cadrage en plan large ou plan resserré et avec plus ou moins de profondeur de champ.





Effets de lumière

Quelques éléments de décor, des bancs ou quelques tables de bistrot suffisent à recréer les lieux immédiatement identifiables par le spectateur. La facture réaliste du décor n'appartient pas pour autant à un naturalisme immuable et sclérosé dans une fonction unique. On identifie une gare et ses abords, mais cette forme ouvre sur des modulations. Comme pour l'image cinématographique, le recadrage induit un changement de nature que Deleuze a qualifié de « *dividuel* ». D'après lui, « l'ensemble ne se divise pas en parties sans changer de nature à chaque fois : ce n'est ni du divisible, ni de l'indivisible, mais du *dividuel* ». ⁵¹³ Ici, ce n'est pas tant le changement de type de plan qui est en jeu – nous sommes au théâtre et la référence cinématographique laisse place à d'autres spécificités – ce qui est en jeu est la mutation qui fait se superposer plusieurs réalités que le spectateur intègre. Les abords de la gare deviennent place du village, ainsi, la gare, centre de la modernité est récupérée comme symbole du conservatisme; le dessous du viaduc, lieu de l'accident se mue en espace fantastique irrationnel mais lié dans un rapport causal à l'accident. Le décor unique n'est pas irréductible à l'immobilité.

Quant à son réalisme, il se situe dans la capacité qu'a le spectateur à reconnaître les indices formels d'un univers connu. L'aire de jeu fonctionne sur cette liberté donnée par une épuration du décor et une simplicité énonciatrice. Concrètement, le décor léché et éclairé par une lumière diffuse se laisse assimiler rapidement par l'œil. Sa couleur, en camaïeux gris du sol au mur, son architecture structurée et symétrique concourent à l'unicité de l'espace de jeu. Le spectateur englobe le décor en un coup d'œil bien qu'il

⁵¹³ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p.26

soit vaste et équivalent à un plan large. Nicky Rieti, pour André Engel, travaille sur l'espace et une forme de réalisme amplifié. Tout semble plus grand que nature. Le décor, au lieu de réduire, amplifie les volumes. Ainsi, amplification des volumes et épuration des indices référentiels se combinent dans un même décor, concourant à une efficacité signifiante. L'effet produit évoque le principe d'une mémoire collective. Ici, le décor nous *rappelle* la gare, tout et n'importe quelle gare. On passe du défini singulier à l'indéfini collectif qui fonctionne comme terme générique. L'inconscient collectif nourrit l'imaginaire des spectateurs comme référent archétypal. L'association d'un signifiant, le décor à un signifié qui correspond à une image mentale contribue à donner du sens à la mise en scène. En outre, ce référent évoque le hors-champ. Non pas tant comme prolongement de l'espace cadré par les limites du décor – ce que créera la *focale variable* de *Woyzeck* – mais un hors-champ *immanent*, pour reprendre le concept de Bergson. Ce n'est plus le décor unique en soi et réaliste qui serait « chose » pas plus que de façon idéaliste il serait « représentation » du monde, mais l'entre-deux : une « image » située entre « la chose » et « la représentation ».

Cette superposition de deux réalités qui ne sont en fait que des illusions se démultiplie par une autre superposition troublante. Il s'agit de la recréation d'un lieu sur les bases de la salle des Ateliers Berthier. Pour le spectateur familier du lieu, un trouble s'installe : c'est Berthier mais pas Berthier. Ce principe pour André Engel et Nicky Rieti est présent depuis le début de leur collaboration.⁵¹⁴ Il s'agit d'une démarche spécifique qui consiste à laisser apparent le lieu où le spectacle se joue. Pour les besoins de la pièce, ce lieu n'est pas camouflé par le décor qui s'y substituerait entièrement. Il est « détourné » selon leur propre terme. Ici, le principe est repris, et les Ateliers Berthier sont *détournés* au profit d'une gare, d'un café, ou d'un viaduc. Ces espaces et ces lieux de la fiction sont viscéralement rattachés au lieu de la création. La continuité entre le vécu et la représentation passe par le travail sur le décor et la scénographie. En ce sens l'unité du travail autour de la question de la représentation se manifeste concrètement par une expérience de spectateur bien spécifique. L'histoire fictionnelle rejoint l'histoire du lieu, tout comme nous le verrons, l'histoire racontée par Horváth rejoint l'Histoire de l'Allemagne. Le travail sur le décor rend possible cela.

⁵¹⁴ Voir le travail sur *Baal*, *Kafka Théâtre complet* et *Le Misanthrope* Première partie

Cadre, plan et hors-champ

La référence cinématographique fonctionne à plusieurs niveaux dans cette mise en scène. Elle est tout d'abord chargée de l'histoire des deux tentatives précédentes qui consistaient à vouloir transférer les techniques cinématographiques au théâtre. Pour cette version, nous l'avons vu, la recreation de la salle de cinéma et du plateau de tournage comme expérience sensible pour le spectateur est abandonnée. Le décor est unique et visible d'un seul et large coup d'œil. Pourtant, l'espace va, durant le spectacle, fonctionner comme sur un plateau de tournage. Les zones de jeu sont redéfinies dans l'espace, grâce aux éclairages. Le plateau est un seul et même lieu qui se diffracte en plusieurs espaces de jeu. Le regard du spectateur guidé se laisse emporter par l'illusion de cette démultiplication. Le regard focalisé par les éclairages sur une zone perçoit un espace recadré. Pourtant, paradoxalement, l'espace s'agrandit encore par les zones de noir qui confinent au néant. C'est le cas dans la séquence huit, lors de la nuit de la chasse à l'homme : La scène se passe au café, à l'extérieur, la nuit. La zone du café à l'avant-scène cour est la seule éclairée, le reste du plateau est plongé dans le noir total. Ferdinand soûl s'est endormi sur sa chaise. Houdetz nu arrive par derrière et le réveille en lui parlant. Il s'installe à sa table. Bruits discrets de nuit : brise, insectes ou oiseaux. Puis le Patron revient, accompagné des notables du village, armés pour une battue. Ils décident de partir à la recherche de Houdetz qu'ils ne voient pas, motivés par la crainte qu'il ne se fasse « justice soi-même ». Le Patron se lève, arme son fusil. Ils entendent au loin des trompettes qu'ils prennent pour le vent. Tous partent dans la zone noire du plateau. Dans cette séquence, les zones hors-jeu fonctionnent comme hors-champ. Nous avons déjà évoqué le hors-champ du cadre le plus large, celui de l'ensemble du décor, comme hors-champ immanent et rattaché à un inconscient collectif. Ici, dans le cas du recadrage interne, un nouvel espace se libère par un nouvel hors-champ. Celui-ci, subjectif est davantage lié à l'imaginaire de chacun. Comme le rappelle Deleuze : « le hors-champ ce n'est pas une négation (...) le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent ».⁵¹⁵ En fait, les limites de l'image dans ce spectacle sont fluctuantes. Dans le cas cité ici, André Engel suggère une *vision* par un apport sonore. Ainsi, le bruit du vent et de la nuit donne une identité à ce noir environnant. En cela, il n'est plus seulement hors-champ, il est aussi assimilable au noir de la nuit, donc à un nouveau cadrage de l'image. C'est un principe que Bazin

⁵¹⁵ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p.28

qualifierait plutôt de « cache », en tant que « cadre qui opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique ».⁵¹⁶ Les deux types de hors-champ dans cette mise en scène renvoient à deux types de cadrage. Le premier qui délimite le décor dans son ensemble correspond à un hors-champ immanent et rattaché à un inconscient collectif, tandis que l'autre interne, en tant que cache mobile, fonctionne avec un hors-champ relatif et subjectif. Chaque application en est une variante dramaturgique corrélative à un changement de nature de l'image.

La séquence trois par exemple en propose deux cas. La scène se déroule au café, sur la terrasse à l'avant-scène cour. Pourtant, André Engel fait exister l'intérieur du café caché à la vue du public, puisque dans les coulisses. C'est un hors-champ relatif, qui ouvre l'espace. Cependant, ce qui se vit dans la coulisse, à l'intérieur du café, ouvre d'autres perspectives très intéressantes sur le plan dramaturgique. Au début de cette séquence, Léni et le Patron préparent et commentent le retour de leur « bien aimé Chef de gare ». Le futur gendre arrive, Anna les rejoint. Ils regardent à la télévision le témoignage d'Anna. Le poste est supposé être dans la salle, donc en coulisse vers laquelle tous les regards convergent par la porte ouverte. Le discours du commentateur et la voix d'Anna sont enregistrés. On est fier d'elle. Ferdinand a l'impression qu'elle est devenue « une vedette de cinéma » depuis qu'elle est « le témoin principal d'un procès à sensation ».

Plus tard, on accueille Houdetz en grandes pompes sur la place de la gare : discours du Patron, maire du village, vivats, applaudissements et fanfare. On poursuit la fête à l'intérieur du café dont on entend les échos des coulisses : musique et chanson à boire patriotiques s'entendent durant toute la scène.

La lumière s'assombrit : le soir tombe. Une lumière vient des fenêtres du café.

Alphonse fait son apparition. Il se présente à la porte pour entrer dans le café avec une bouteille emballée d'un papier blanc, mais devant ce spectacle de débauche, fait marche arrière.

Un peu plus tard, il demande à Houdetz qui est sorti de l'aider à se réintégrer dans la communauté. Il lui fait savoir qu'il s'est « séparé de sa sœur », ôte son chapeau et montre sa tête nue, sans kippa ; « toi et moi, nous n'avons jamais eu de différents » dit-

⁵¹⁶ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p.28

il en accompagnant son geste. Houdetz acquiesce le prenant par les épaules et le dirigeant vers l'entrée du café. Mais tout le monde sort sur la place en farandole joyeuse et débridée; face à Alphonse, la fête et la musique s'arrêtent, une rixe s'amorce, on le rejette, mais Thomas Houdetz intervient. Après une hésitation silencieuse et lourde, Alphonse est intégré à la farandole qui reprend de plus belle, en musique.

Dans ces deux scènes, le hors-champ du café fonctionne à deux niveaux. D'abord, il ouvre l'espace concrètement sur un hors-champ référentiel, l'intérieur du café *L'Homme sauvage*. Mais, ce qui n'est pas montré, seulement perçu par les indices sonores de la télévision puis de la fête, prend une dimension tout autre. C'est le monde qui reste à la limite du microcosme clos de ce bourg. L'interférence entre les deux réalités passe par le médium de la fausseté par excellence : la télévision. Dramaturgiquement, André Engel ouvre des perspectives morales par ce hors-champ : quelle est la sincérité dans ce rapport au monde ? L'accès au monde est faux, le lien perdu. Dans la scène finale, les bien-pensants, *petits-bourgeois*, dirait Horváth se posent en référence absolue, la foule patriotique maîtrise l'accès au monde, mieux : est le monde. Le pouvoir est en place. La différence de nature du hors-champ ne se situe pas simplement dans le relatif ou l'absolu, mais dans une superposition dramaturgique et morale plus inquiétante.

Dans une autre séquence, le cadrage et le hors champ introduisent du « trans-spatial » et du « spirituel » dans un système qui n'est jamais parfaitement clos, pour reprendre l'analyse de Deleuze.⁵¹⁷ Il s'agit de la deuxième partie de la séquence sept. La scène se passe sur les lieux de l'accident, sous le viaduc, la nuit. Dans le noir, on entend au loin les bruits du vent, des oiseaux de nuit, la voix de Houdetz qui dit « ma petite Anna » et une autre voix résonnante, toujours dans le noir, qui salue le Chef de gare. Puis des faisceaux rouges ou blancs venant de toute part balayent le plateau, accompagnés d'une injonction d'arrêt à l'endroit de Houdetz. Repéré, celui-ci, toujours nu, le costume en boule devant lui en cache-sexe cherche à se dégager des faisceaux. Le Garde-voie qui lui parle sans se montrer depuis le dessus du viaduc (c'est-à-dire la passerelle technique qui est à jardin), lui dévoile son identité et sa fonction: il garde les voies depuis soixante-quatre ans, depuis qu'un accident ferroviaire s'est produit par sa faute, et lui apprend qu'on peut parler avec les morts « à condition que le mort le veuille ». Houdetz demande à voir le visage de celui qui lui parle, mais le Garde-voie affirme ne pas avoir

⁵¹⁷ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p.31

de visage. Pokorny, le chauffeur mort dans l'accident, se montre et encourage Houdetz à se « faire justice soi-même » c'est-à-dire à se suicider du haut du viaduc. Finalement, le Garde-voie descend du viaduc par le monte-charge et se montre ainsi que les autres cheminots, porteurs de lampes frontales. Houdetz s'apprête à monter sur le viaduc par le monte charge, mais soudain on entend des trompettes au loin. Une scène fantastique s'ensuit, faisant apparaître par la grande porte au lointain jardin un procureur aveugle et un ange. Le vent au lointain continue. Le moment est venu pour un jugement divin. Anna appelée comme témoin, apparaît du même endroit, nue la taille ceinte d'un drap blanc, elle ne peut plus mentir. Les portes se referment, le plateau est baigné de la même lumière bleue et chacun se trouve dans un flot bleu plus lumineux qui, pour l'instant, les éloigne les uns des autres.

Thomas Houdetz et Anna se reconnaissent dans l'aveu du mensonge. On entend le sonnerie proche du rapide 405. Pokorny presse Houdetz à le rejoindre. Mais Anna tente de l'empêcher de se suicider : l'annonce du paradis serait un mensonge de vengeance. Mais c'est trop tard, il prend le monte-charge. Anna tend les bras vers lui le suppliant comme avant sous le viaduc « reste en vie au nom de notre amour, reste en vie ! ». Bruit du rapide qui passe.

Cette scène nous plonge dans un univers fantastique et pourtant sa place est fondamentale dramaturgiquement. Elle met en avant la question de la culpabilité et de la responsabilité qui restée diffuse dans l'action jusqu'à ce moment-là. On quitte la réalité de l'apparence pour atteindre le dévoilement de la conscience. En ce qui concerne l'image, cette scène est significative de l'introduction du trans-spatial et du spirituel par le hors-champ. Dans la mise en scène, l'utilisation de la hauteur, par la passerelle qui figure le haut du viaduc, rend compte de cette ouverture. Le hors-champ pourtant marqué spatialement par les voix, n'est pas visible. Il figure l'au-delà. Le lien entre le monde clos d'en bas et le monde ouvert d'en haut se fait par le monte-charge. Symboliquement, il représente ce « fil » qui relie « l'ensemble vu à d'autres ensembles non-vus ». Tout en étant intégré à l'image, par le raccord sonore, puis par les faisceaux lumineux, le hors-champ joue ce rôle d'ouverture immanente. Les limites floues de l'image, parce que non totalement perceptibles, rendent cela possible.

Par ailleurs, à l'intérieur même de l'ensemble, les limites se redessinent, faisant passer d'un plan large à des plans serrés. Ainsi les personnages, chacun dans un flot lumineux,

sont environnés d'un espace hors-champ absolu. Ils sont comme flottant dans un espace immanent.



Le cadrage très serré sur la personne par la lumière en douche renvoie à l'intime. Dans cette séquence, le passage du plan large immanent à des plans resserrés au plus près de la personne marque le stade ultime du dévoilement de la conscience. Anna et Houdetz, à nu, au sens propre et figuré avouent leur union dans l'acceptation du mensonge, et par là leur amour. Adam et Eve ils sont, liés par le péché originel. La raréfaction qui habite l'image est significative : l'essentiel est dit, le plus profond de l'être dévoilé.

On le voit, l'emprunt des techniques cinématographiques du cadre, du plan et du hors-champ, donne à l'image du plateau une mobilité dynamique et une dimension liée à la dramaturgie. L'attention du spectateur est mobilisée ; son regard guidé et ses sens éveillés participent à la construction du sens.

Montage scénique

Dans *Le Jugement dernier*, les enchaînements et la construction de la trame narrative, c'est-à-dire le montage, tendent à mettre en avant le rapport de causalité. Cette orientation dramaturgique est perceptible dans la traduction-adaptation, dans le fait de mettre au début de la pièce la discorde entre les époux Houdetz, par l'intermédiaire d'une discussion animée entre le frère et la sœur. Au-delà de la logique narrative, la répercussion se fait sentir au niveau de la dynamique de l'image et du rythme du spectacle. Ainsi concrètement, le montage de la pièce se perçoit par la succession des *plans-scènes* et par leur enchaînement. Chaque scène est séparée de la précédente et de la suivante par un noir. Pourtant ces noirs s'ils ont plus ou moins la même fonction,

celle de marquer le passage d'une scène à l'autre, n'ont pas tous la même valeur dramatique.

Les huit scènes de la pièce correspondent chacune à un lieu, à un espace sur le plateau, à un type de plan, à une *image-mouvement* : plan concret et valeur abstraite se superposent. L'espace de la gare traité en plan de grand ensemble évoque la place publique où tout est entendu et vu de tous. Lieu ouvert, lieu de vérité, c'est en fait le lieu des apparences - la bonne conscience que chacun croit y exposer est en réalité la monstration de l'inconscient refoulé. Le personnage qui stigmatise cette dualité est Madame Leimgruber (Evalyne Didi) qui clame à qui veut l'entendre les ragots du bourg. Sur cet espace donnent les fenêtres de l'appartement des Houdetz et la terrasse du café *L'Homme sauvage*. L'espace est largement éclairé par une lumière diffuse qui ne laisse aucune ombre au tableau. Tout concorde à la clarté. Autre lieu, Le café *L'Homme sauvage* traité en plan moyen ressert le cercle. C'est un espace semi-public et semi-privé, sorte de quartier général en période de trouble. C'est le lieu du pouvoir et la justice. Lieu de concertation, d'échange et de rendez-vous, l'espace concret et convivial du café est un facteur propice à l'expression de la bonne conscience morale. Enfin, le viaduc traité en plan moyen est un espace plus flou. Espace concret de l'accident, il est aussi espace abstrait du monde des morts. Lieu trouble où Thomas Houdetz se « fiance » avec Mademoiselle Anna. Lieu profond de l'inconscient qui se dit, il est nimbé d'une lumière bleue qui illustre aussi bien la nuit qu'elle évoque l'au-delà. Ces trois espaces qui correspondent à des types de plan ont en soi on le voit, une valeur dramatique signifiante au-delà du signifié concret.

Chaque noir qui sépare ces plans et ces scènes marque une ellipse mais également un enchaînement par le principe du raccord : rupture fonctionnelle et continuité dramatique les caractérisent. Les ellipses narratives sont effectives : entre la séquence une et deux, il se passe cinq heures ; entre la séquence deux et la trois, quatre mois ; entre la quatre et la cinq: quelques jours. Mais dramatiquement, la continuité passe par les raccords-sons. Celui du bruit continu du train, et celui de la musique qui en reprend le rythme tout en évoquant l'accélération du mouvement et de la tension dramatique. Ainsi, entre la séquence une et la deux le fondu se fait par une étape intermédiaire essentiellement sonore ; c'est l'accident ferroviaire. Le crissement des freins, le choc de l'accident, les bruits d'explosion et d'étincelle, les valises qui tombent brutalement du viaduc se prolongent dans le noir par une mélodie de boîte à musique enfantine jusqu'au retour de

la lumière. Le raccord sonore a une violence évocatoire. Qui plus est un poteau du théâtre – pilier du viaduc - prend feu illuminant fugitivement le noir et laissant apercevoir un technicien armé d'un extincteur qui vient éteindre ce début d'incendie. Le trouble créé par ce noir montre bien sa valeur. Le noir n'est pas un simple et neutre passage technique d'un décor à un autre, d'un moment à un autre, mais une transition dramatique assumée totalement. Les autres noirs par le raccord sonore amènent au niveau dramatique suivant. C'est la fonction de la musique des inter-scènes qui participe à la progression dramatique. Ainsi, au niveau de la construction du spectacle, si les noirs marquent les ellipses narratives, celles-ci ne sont pourtant pas rendues tangibles par la durée occultée. Autrement dit, ce qui importe n'est pas ce qui se passe dans l'espace-temps tu, mais la relation des événements entre eux, leur enchaînement logique. C'est une machine qui progresse de l'avant, inéluctablement, le son continue du train lors des raccords en est le signe.

Enfin, les mouvements internes des *images-mouvements* concourent à la dynamique de l'ensemble -le *Tout* ou l'*Idée* bergsoniens. Dans la séquence trois, le mouvement évoque celui d'une caméra pour ce plan qui n'est pas fixe. Le début se situe au café, on a donc un plan moyen, puis l'arrivée de la fanfare déplace le regard vers la place de la gare, ouvrant l'espace sur un plan de grand ensemble. Puis la farandole retourne à l'intérieur du café où l'on retrouve le plan moyen du début, mais l'atmosphère a changé. L'espace se ferme davantage dans ce plan final, l'éclairage assombri du soir évoque le poids de la mauvaise conscience. Ces exemples montrent bien comment le montage révèle l'*ensemble-Tout*, l'enjeu dramaturgique.

André Engel a privilégié, à travers le montage le dévoilement de l'inconscient et la recherche de la responsabilité. La dramaturgie va à l'encontre de la progression narrative, l'une progresse dans le sens de la durée objective, l'autre remonte à la source : deux mondes se télescopent. Horváth, en opposant la justice des hommes à la justice divine sans résoudre la contradiction évoque cette dualité. André Engel choisit de mettre en résonance les deux mouvements de progression : au cœur des consciences, où se dévoilent les inconscients refoulés, deux mondes se confrontent, le conscient et l'inconscient, le visible et l'invisible, les vivants et les morts, le réel et le surnaturel. La fin, sans résoudre la dualité apporte une respiration inattendue dans un éclat de rire juvénile. Le rendez-vous du « jour du jugement dernier » se construit dès la première scène. Pourtant, la pièce s'achève dans une pirouette sur un pied de nez à « la justice

des hommes », au pouvoir destructeur des esprits « petit-bourgeois ». Un monde neuf qui se rit de la recherche du responsable, du bouc émissaire de nos maux. La scène muette se situant au café *L'Homme sauvage* est chargée de sens : l'espace concret de la justice des hommes se voit bafouée dans un parjure jovial et triomphant. On passe à une autre dimension, celle que le théâtre permet, celle du *possible*, bien que peu *probable*.

Référence cinématographique

Outre l'adaptation des techniques cinématographiques au théâtre pour servir le propos dramaturgique, la référence se manifeste également dans les choix internes à la mise en scène. Ainsi, la transposition s'appuie sur une époque qu'on ne peut clairement définir, mais qui a à voir avec la culture cinématographique que l'inconscient collectif s'est forgée depuis la seconde guerre mondiale. Les personnages correspondent davantage à des types qui évoquent les films d'après-guerre que des personnages inventés de toutes pièces. Le travail sur les costumes et les attitudes en attestent : Anna, queue-de-cheval haute, culottée de corsaires vichy rose ou de petites robes à la B.B ; le Brigadier, pardessus, cane et lorgnon, claudiquant un peu tel le détective privé de tous les films policiers; le Patron, notable pansu, bretelles sur chemise blanche, manches retroussées dirige son monde à la manière des maires respectable; Léni servante aux cheveux filasse, gilet et tablier, traînant la savate ou encore Madame Leimgruber, figure de la petite bourgeoise; tous icônes du cinéma, nous renvoient à nos références en la matière.

La transposition, sans réaliser une attente naturaliste ouvre une dimension référentielle en adéquation avec le propos dramaturgique. La représentation fonctionne à plusieurs niveaux. Ce qui nous est donné à voir nous renvoie à d'autres images. Brecht évoquait dans le prologue de *La Résistible ascension d'Arturo Ui* le principe : « Ce que nous vous montrons est partout bien connu : - Le drame de gangsters que chacun a vécu ». Ici, le renvoi non explicitement donné nous projette, non pas dans du vécu direct comme Brecht, mais dans du vécu par référence cinématographique interposée.

Pourtant, l'idée d'inclure le spectateur dans la construction de la représentation de l'impliquer physiquement dans ce qui lui est donné à voir, de lui proposer un regard différent sur la représentation, l'amène, en définitive à interroger la représentation et à interroger le réel donné à voir dans une représentation. Mais aussi, par là même,

interroger les méandres de l'histoire racontée et les sous-bassement de l'Histoire vécue. En effet, dans le cas du *Jugement dernier* le spectateur est invité à suivre la vie d'une bourgade sans histoire, mais dont la vie va se trouver perturbée par un accident ferroviaire. La recherche d'un bouc émissaire va délier les langues et libérer les pulsions malsaines et destructrices enfouies en chacun des habitants. A l'instar de Brecht, on pourrait dire qu'Horváth, à sa manière, nous montre que « le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde ».

Le spectateur d'Engel invité à suivre de loin et de près le dévoilement de cette incessante recherche du coupable, vit physiquement cette approche et cet éloignement. En outre, derrière la représentation de la vie tranquille du bourg se cache l'Histoire même de l'Allemagne qui a conduit à l'émergence du nazisme. En 1938, lorsqu'Horváth écrit *Le Jugement dernier*, Hitler est au pouvoir. Ses pièces sont interdites et depuis 1933, Horváth apatride, mis à distance, observe le monde se dégrader. Il cherche à comprendre les processus et les mouvements de l'Histoire à travers celle des petites gens. Le motif horvathien du dévoilement des consciences passe aussi par celui proposé au spectateur. Pour André Engel et son équipe, restituer l'approche de l'Histoire politique par sa représentation dans la petite histoire des petites gens, passe par l'expérience proposée au spectateur dès le projet de 1997. C'est l'enjeu de cette *machine spectacula ire* d'André Engel. Elle a la capacité génératrice de renouveler le regard du spectateur en l'associant à une expérience sensible. Dans la version réalisée, même si la machinerie cinématographique a disparu, sa force dramaturgique évocatoire est conservée dans la transposition des moyens aux dimensions du plateau du théâtre. L'implication elle, est réelle.

Dévoilement des signes

La révélation des méandres de l'Histoire, le dévoilement des fonctionnements souterrains et surnois des bonnes consciences morales destructrices, passe par une mise en scène cohérente et clairement lisible. André Engel travaille dans une forme épurée et riche de sens tout à la fois. Les moyens sont efficaces et le propos limpide. L'espace non encombré laisse une belle place au jeu et aux signes.

Ainsi Alphonse, personnage auquel Eric Elmosnino donne une posture raidie, se déplaçant à petits pas, semble vouloir passer inaperçu tant par sa discrétion que par son

attitude irréprochable. Quand on sait qu'André Engel en a fait un juif, le signe est efficace. Dès la première scène, en ôtant son chapeau à larges bords pour saluer, il laisse apparaître une kippa. Dans la scène trois, lorsqu'il demande sa réintégration, il ôte son chapeau et laisse voir sa tête nue sans kippa, affirmant à Houdetz : « toi et moi, nous n'avons jamais eu de différents », les signes sont simples et efficaces.

Madame Leimgruber quant à elle, interprétée par Evelyne Didi, c'est la commère au profil petit-bourgeois dans toute son horreur. Tenues affichant son niveau social et volubilité la place sur le devant de la scène. Elle réécrit le petit monde du bourg selon ce qui l'arrange, selon comment le vent tourne. Sans excès, Evelyne Didi apporte au personnage la juste dimension qui la rend sympathique ou détestable selon. Quelques gestes et attitudes suffisent à la rendre l'un ou l'autre. Ainsi, dans la première scène, maternelle avec son vieux mari (Yann Colette) qu'elle nourrit à la petite cuiller d'un petit pot de bébé, son naturel conquiert notre affection. Puis dans la séquence six, elle arrive des quais, toilette et voilette élégantes de deuil, un bouquet à la main. Elle prend place sur le banc à côté d'Alphonse qui ne quitte pas son livre. Elle raconte et commente les fastes de l'enterrement d'Anna. Elle regrette qu'il n'ait pas voulu y assister. Il fait un geste pour exprimer son point de vue, mais elle ne le laisse pas parler. Il laisse son livre, (la Torah ?) elle se rapproche de lui et finit même par mettre sa main sur son genou en lui montrant une photo commémorative d'Anna. Elle lui chante une chanson qui reprend un des chants de la cérémonie. Puis elle lui offre une photo commémorative et dans un élan, prend le bouquet de fleurs et les lui tend, pour sa « chère sœur ». Elle évoque la satisfaction que cette dernière doit avoir de « le voir traqué, cette ordure de Chef de gare ».

Alphonse se démarque de cette position en rappelant qu'il n'y a pas de satisfaction à avoir face à un tel drame. Elle s'emporte en diffamation et extrapolations sur les torts du Chef de gare, l'accusant même d'avoir essayé de violer Anna dans son bureau. Elle se lève pendant cette tirade, emportée par son récit qu'arrête fermement Alphonse, la ramenant à la réalité. « Houdetz n'est pas le pire ici » dit-il rappelant comment Thomas Houdetz avait pris sa défense le soir de la fête. De dépit, Madame Leimgruber reprend ses fleurs et part fâchée, ponctuant son départ d'un geste coupe gorge. Elle sort par la grande porte de la gare à cour.

Dans ce revirement, on le voit, les signes sont simples et efficaces : fleurs et chanson deviennent des enjeux de séduction et de connivence. Repris, le bouquet articule le changement soudain de Madame Leimgruber.

Dans la séquence quatre, sur les lieux de l'accident, sous le viaduc, la nuit, Houdetz erre sur les lieux en attendant le rendez-vous avec Anna. Il croise le Brigadier ; tous deux échangent sur la difficulté de rester serein, la conscience au repos. (Chanson du Brigadier sur le temps qui passe). Le Brigadier sort.

La sonnerie de chemin de fer au loin se fait entendre, Anna arrive en robe bleue, les cheveux détachés. Elle et Houdetz se retrouvent, on entend passer l'express. Ils restent très à distance. Elle lui avoue qu'elle n'est pas à l'aise à cause de son parjure mais lui se sent innocent, c'est en tout cas ce que lui dit sa « voix intérieure ». On entend des sonneries de chemin de fer qui réveillent la scène de l'accident aux yeux d'Anna. Houdetz cherche à se débarrasser d'elle, mais elle-même le pousse à aller plus loin, elle le provoque, ôte sa robe et se retrouve en chemise de nuit blanche. Tout en restant à distance, elle dévoile ce qu'elle ressent, elle tend les bras vers lui, le seul qui peut la comprendre. Il se rapproche, la touche délicatement, ils sont inéluctablement liés par cette catastrophe. Sur la musique de transition et la lumière mourante, ils s'enlacent à terre, « se fiancent ». Le dévoilement s'exprime ici dans la simplicité du geste d'Anna que la jeunesse de Julie-Marie Parmentier rend touchante. Le simple fait d'ôter sa robe et de se retrouver en chemise blanche amène la confusion entre la pureté de son âge et le dévoilement de ses intentions.

Dans la scène finale, Anna saisit et croque une pomme préparée par Léni pour une tarte. La simplicité du geste est pourtant porteuse d'une complexité signifiante. La pomme d'Eve se trouve à portée de main pour qui veut bien transgresser les lois morales de la justice des hommes, et parallèlement, la pomme symbolique à connotation divine, perd de sa puissance par la superposition du lieu concret du café et du lieu abstrait et improbable du paradis.

Ces exemples montrent comment André Engel apporte une clarification du message complexe par une mise en scène et un jeu épurés. Peu de gestes et d'accessoires, un jeu précis et clair caractéristique de son travail, se retrouvent ici.

Spectacle de l'illusion

Le Jugement dernier est aussi le spectacle de l'illusion. Illusion de sérénité qui cache une haine dévorante. Illusion du paraître sur l'être. Illusion du langage qui voile la vraie nature de l'être. Illusion de la bonne conscience. André Engel s'est attaché à différents niveaux du spectacle à rendre compte de son travail sournois sur notre conscience pour mieux la remettre en question. Ainsi, le plus surprenant effet du spectacle vient au moment de l'accident. L'explosion dans le noir et le fracas de la chute des valises créent un effet de surprise qui arrache de vrais cris de peur aux spectateurs. Lorsque la lumière réapparaît, le spectateur a eu le temps de se rassurer : c'est du théâtre, donc du faux. Mais aussitôt, un technicien se précipite avec un extincteur sur un pilier en feu et l'éteint : où est le vrai, où est le faux ? André Engel aime fausser les cartes du jeu. Il propose aussi une musique en « trompe l'oreille ». La fanfare qui arrive sur scène : trombone, trompette, euphonium, cymbales et caisse claire est un vrai concert *live* totalement simulé. L'apparence trompeuse des choses nous rappelle celle transparente de Houdetz parmi les hommes bien pensants, celle trompeuse des promesses de paradis. La poésie de l'illusion anéantit la dureté du réalisme.

Dans cette lignée esthétique André Engel ose également un usage du cliché tellement poussé qu'il en devient dérisoire. C'est le cas de la scène du jugement dernier à proprement parler : Pokorny annonce une « petite formalité » de passage avant de rejoindre le Paradis. A cet instant, on entend réellement les trompettes du jugement dernier, et on voit apparaître dans un halo bleu, le tribunal céleste : le juge accompagné d'un ange. C'est encore les silhouettes d'Adam et Eve, alias Houdetz et Anna, qui semblent tout doit sortis des clichés sous la forme desquels on a pris l'habitude de les voir représentés. Ces signes, tels que les a voulu André Engel sont tellement attendus, convenus, que s'installe d'emblée une distance qui dénonce leur conformisme. La crédibilité des clichés s'effondre laissant place à la démonstration des effets de l'illusion.

Le Jugement dernier pour toutes les raisons que j'ai développées dans cette analyse est un spectacle particulièrement réussi qui a fait l'unanimité du public et des critiques. La scénographie et l'enjeu cinématographiques du parti pris créent une esthétique léchée qui clarifie le propos de la pièce avec finesse. Point de didactisme, mais une efficacité qui rend le spectateur intelligent ; point de démonstration, mais une beauté qui ramène

l'art au théâtre engagé. André Engel embarque le spectateur dans la représentation d'une histoire qui le saisit totalement : les sens en éveil, il absorbe le spectacle tandis que l'espace même le happe, la communion nécessaire a bien lieu. La lumière qui inonde le plateau hypnotise son regard le guidant du clair à l'obscur. Derrière cette limpidité de façade, le théâtre d' Horváth laisse deviner un monde qu'André Engel dévoile.

Embarqués dans le rapide 405, et par la modernité aveuglante de la société occidentale, le spectateur avance inéluctablement. L'accélération du rythme cardiaque à l'unisson des musiques des enchaînements emballe la mécanique inexorablement. Un acheminement certes vers le *Jugement dernier*, mais plutôt que de porter le spectateur dans un mouvement qui lui échappe, le spectacle pose avant tout un point de vue.

André Engel sait ruser avec le texte pour amener l'ouverture nécessaire au libre arbitre. L'avant-garde qui a mis en avant la puissance de la modernité, a fondamentalement soulevé, à l'instar de Bergson la question du mouvement dans le principe de réalité en ce que l'éloge du dynamisme questionne notre rapport au monde. La voie est ouverte aux prises de positions Situationnistes radicales sur le terrain de la modernité. En un mot, la modernité interroge dans ce qu'elle induit une prise en compte globale de tous les domaines de la vie, humaine et urbaine. *Le Jugement dernier* en mettant en scène l'environnement urbain et la dynamique du mouvement que le fil rouge du rapide 405 induit, interroge notre existence et ses fondements : quid de la nature humaine et de la destinée dans notre vie moderne ? quid du libre-arbitre ? André Engel apporte un point de vue sur la question plutôt qu'il ne cherche à asséner des réponses – ce qui ne lui correspondrait en aucun cas - Soucieux du spectateur, il l'invite à plonger au cœur de la modernité : « de profundis clamavit... » criait Baudelaire dans une invitation à le suivre au plus profond de la nature humaine, dans ses recoins les plus sombres.

André Engel en a fait un objet théâtral dont l'esthétique remplit son rôle: dans l'absorption envoûtante de la représentation, la distance ténue est pourtant délicatement maintenue. L'éveil de nos sens et l'activité de notre intelligence croissent avec le spectacle. Nous sortons du voyage, enrichis et remplis d'un sain étonnement.

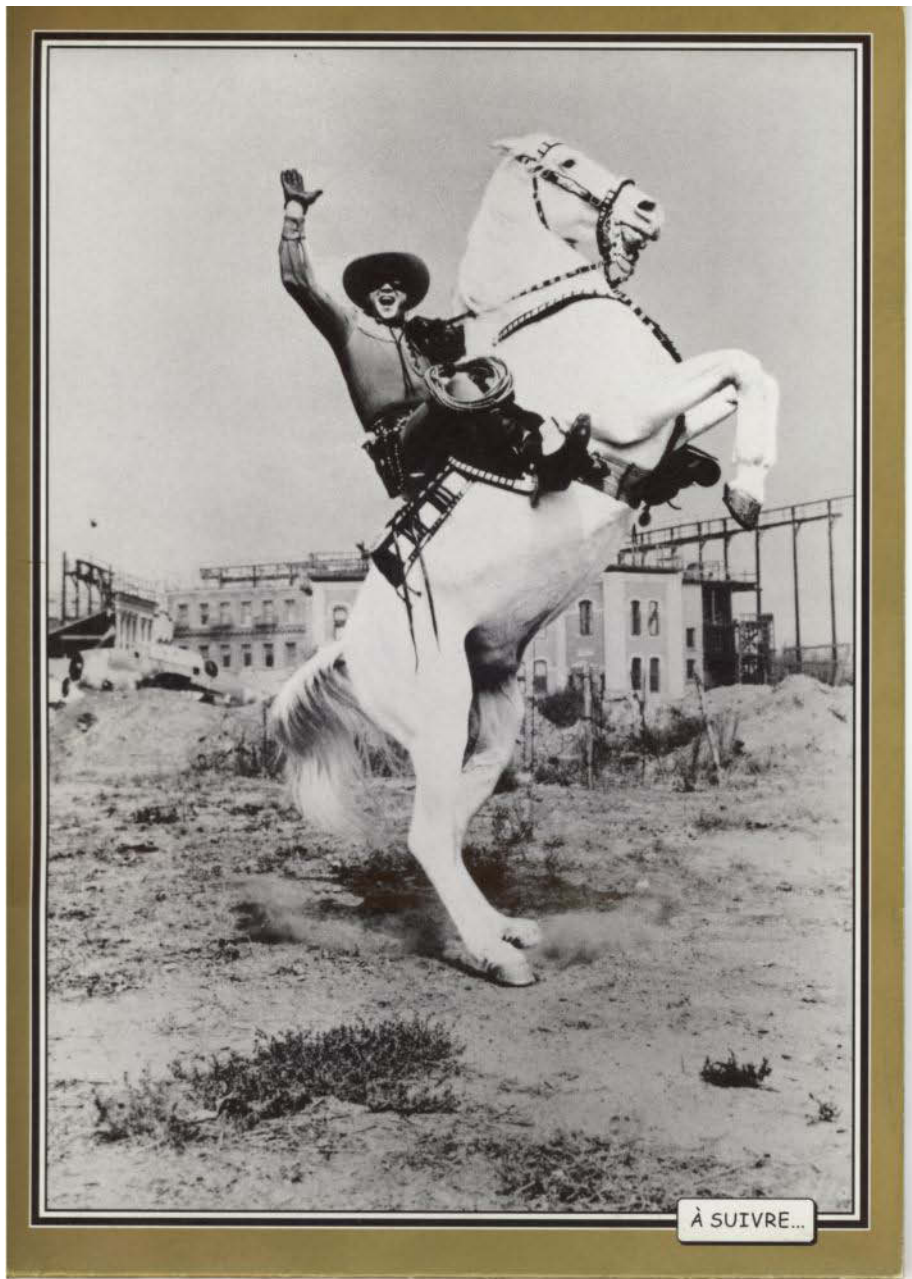
Pourtant, le spectacle durant les répétitions fut accompagné de circonstances difficiles qui auraient pu l'empêcher d'arriver à son terme sans la détermination de l'équipe, des comédiens et des techniciens. C'est durant l'été 2003, été de la tristement fameuse

canicule que les répétitions ont eu lieu aux Ateliers Berthier. Il fallut donc s'adapter en réduisant le temps de travail aux heures les moins chaudes. Ce fut aussi l'été de la crise des intermittents dont certains militants virulents voyaient d'un assez mauvais œil ceux qui ne faisaient pas grève, menaçant de bloquer les lieux de répétition. Ce fut encore Isabelle Carré qui, dix jours avant le première, a démissionné de son rôle (Anna), préférant honorer une proposition de cinéma. Dix jours pour trouver une remplaçante, en l'occurrence Julie-Marie Parmentier qui a repris le rôle en huit jours, et continue à travailler avec André Engel depuis.

Ce fut enfin l'été au cours duquel le Ministère de la Culture a pris la décision ferme de clore le Centre Dramatique National de Savoie, annonçant la perspective du chômage et la fin d'une belle aventure théâtrale pour les uns et les autres.

Terminus

Ainsi se termine l'aventure du CDN de Savoie : le noir du plateau tel un écran éteint laisse deviner les lettres fatidiques du mot FIN. Sur le dernier crissement de freinage du rapide 405, l'aventure se termine, tout le monde descend. L'équipe se sépare, le public reste... Le ton est au désenchantement, les trompettes du *Jugement dernier* ont sonné, et résonne encore la rancœur contenue dans la chanson à boire patriotique qui semble vouloir *faire la peau* à ce pays de malheur, dans un cri évocateur « Moerdavie ». Pourtant le rire éclatant d'Anna résonne encore en nous, émerveillés que nous sommes de cette farce que nous a faite André Engel. Magnifique pied de nez au destin, *Le Jugement dernier* ne sera pas le dernier mot, l'éclat de rire de cette jeunesse éternelle nous le laisse entendre car la grâce de l'art est toujours plus forte que la raison de l'état. Et comme *Un train peut en cacher un autre* , passant à un autre épisode du feuilleton, André Engel, le rusé, revient sous les traits du *Vengeur masqué* !



Carte de vœux 2004 du CDNS

Errance sans borne

Le Vengeur masqué

André Engel fut le deuxième et dernier directeur du Centre Dramatique National de Savoie. Lorsque le ministère de la culture lui donne une saison en 2003 pour liquider la structure, alors que son contrat courait jusqu'en 2005, aucune lettre officielle de « remerciement » ne parvint au directeur du CDNS. Pour André Engel, cette décision est le fruit des négociations des deux directeurs des scènes nationales locales de l'époque : « J'ai été reçu par le conseiller au théâtre du ministre Jean-Claude Aillagon. J'ai su ainsi que les directeurs de Malraux et de Bonlieu étaient allés le voir pour lui dire que le CDNS n'avait pas sa place entre les deux scènes nationales et qu'ils étaient assez grands pour avoir leur propre cellule de création».⁵¹⁸ L'autre raison donnée est politique et liée à la décentralisation qui donne plus de responsabilités aux tutelles régionales. Les informations assez floues mettent un certain temps à s'officialiser. La polémique s'engage sur le terrain des responsabilités, ainsi, pour Dominique Jambon, directeur de l'Espace Malraux de Chambéry : « il n'est pas question de rentrer dans cette polémique. C'est nous qui avons construit le CDN au moment où Alain Françon risquait de quitter la région Rhône-Alpes. Concernant André Engel, nous avons toujours eu un grand respect pour son travail et nous avons toujours cherché à mettre nos outils à sa disposition de la façon la plus souple. Nous souhaitons que les deux scènes nationales continuent à profiter d'une présence artistique forte et d'une cellule de création qui irrigue les Savoies. » Le directeur de la scène nationale d'Annecy se montre encore moins responsable de la situation affirmant : « Je regrette la décision prise par le ministère de mettre fin à cette expérience que nous avons défendue. Cette décision a été prise sans concertation avec les collectivités, qui ont exprimé leur désaccord. Je crains aussi que l'ensemble des moyens affectés au CDN disparaisse en même temps, et qu'il n'y ait plus de cellule de création propre aux deux départements. » De fait, l'argent de la création passera à la production sous la tutelle des deux scènes nationales, chargées de coordonner des partenariats et des résidences d'artistes. Une décision de l'été 2003 qui passe assez inaperçue par ces temps troublés par la canicule et la crise des intermittents.

⁵¹⁸ ENGEL André, propos recueillis par Jacques Leleu pour *le Dauphiné Libéré* du 11 septembre 2003

Au niveau national, seul Jean-Pierre Léonardini s'indignera avec virulence dans un article du *Journal l'Humanité* intitulé : « Comment se débarrasser de l'artiste à la montagne ? » daté du 14 octobre 2003. Il faudra attendre la rentrée déjà bien avancée pour que l'opinion soit alertée.

Le CDNS, sa direction, son personnel administratif, artistique et technique, sont priés de pointer au chômage. André Engel, très amer sur la façon dont les choses se sont déroulées, aura une année pour basculer dans un autre type de fonctionnement. La tournée du *Jugement dernier* ironiquement dernière création de la structure, fera la jonction artistique. La liquidation judiciaire, autrement plus lourde et difficile, incombera à Jean-Pierre Cazes, l'administrateur qui rencontrera de sérieuses difficultés personnelles, compte tenu du fait que les écrits n'ayant pas suivi les promesses orales, un flou dangereux et des malentendus s'étaient installés dont il subit les effets jusqu'en 2009. Le CDN procéda au don de ses costumes afin que les compagnies locales émergentes puissent les emprunter ; les décors furent donnés ou détruits ; le matériel technique vendu, et les archives déposées à la Bibliothèque Nationale.

Une page tournée avec amertume et colère, un outil de travail perdu pour André Engel et son équipe, mais aussi pour d'autres. La vie des CDN étant remise en cause plus généralement par la politique culturelle ministérielle, André Engel n'était pas « visé » directement, mais faisait les frais d'une polémique qui le dépassait. La victime fut le public de Savoie qui perdit une possibilité d'accès à des spectacles de grande qualité et la participation à des aventures artistiques et culturelles uniques.

André Engel en quittant la direction du CDN n'avait plus qu'à rejoindre le maquis. Résistant décidément toujours en guerre avec l'institution, il est pour cette fois dans la situation d'attaqué et non pas d'attaquant.

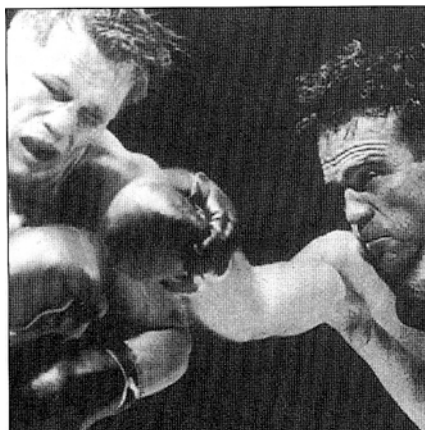


Photo d'une plaquette du CDNS

Après ce passage de sept années dans l'institution il retourne au fonctionnement indépendant des compagnies et crée *Le Vengeur Masqué* dont le nom évoque assez bien l'état d'esprit et les circonstances qui ont donné le jour à cette entreprise.

De nouvelles aventures attendent les artistes et son public de partisans. L'équipe de création retrouve les chemins de l'errance, à la recherche d'un accueil durable. Tel le coucou en quête de nid, André Engel se tourne encore une fois vers ses fidèles amis. Ainsi, Georges Lavaudant alors directeur du Théâtre de l'Odéon lui propose un statut de metteur en scène associé. Le contexte fortuit des travaux de rénovation de la salle permet un travail tout à fait intéressant pour André Engel dans les Ateliers Berthiers attribués par l'Etat comme salle de repli. Il y créera *Le Roi Lear* en 2005 puis *La petite Catherine de Heilbronn* en 2007. Georges Lavaudant ayant cédé sa place à Olivier Py nommé nouveau directeur, *Minetti* la dernière création ne bénéficiera pas du même appui : les répétitions se feront au Théâtre de Vidy de Lausanne dirigé par René Gonzales, autre fidèle soutien d'André Engel, qui s'engage comme producteur principal.

Le vengeur masqué, en tant que compagnie, se centre sur la création des spectacles. Les travaux qu'avaient permis le CDNS tels que le Théâtre Tréteaux, les lectures, les rencontres et formations auprès des jeunes publics, ne trouvent plus leur place. En revanche, les spectacles auront leur prolongement filmique et seront assez bien médiatisés par les chaînes culturelles Arte et France 5.

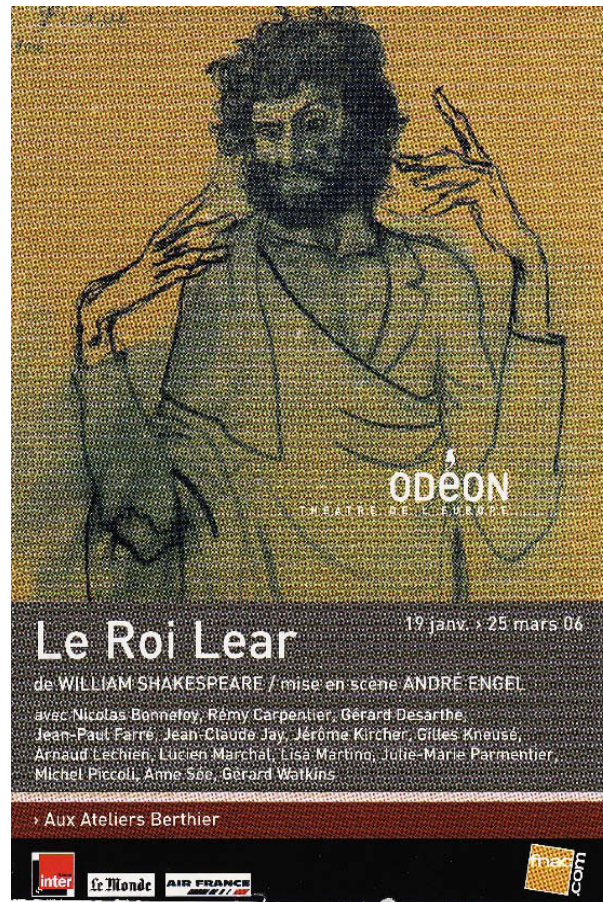
Une troupe

André Engel qui a toujours souhaité travailler durablement avec des comédiens depuis ses débuts et tel qu'il le pratique depuis le CDNS avec une équipe en grande partie renouvelée, prolonge la démarche en s'appuyant sur cette famille artistique qui le suit de spectacle en spectacle. Ainsi, *Le Roi Lear*, dont la dramaturgie s'appuie sur le thème de la famille, est composé d'une distribution qui met en scène aussi bien les premiers acteurs que les derniers, comme Gérard Desarthe et Julie-Marie Parmentier. Sur le plateau de *Lear*, André Engel réunit une distribution assez improbable : Nicolas Bonnefoy, Thierry Bosc, Jean-Michel Cannone, Gérard Desarthe, Jean-Paul Farré, Jérôme Kircher, Gilles Kneuzé, Arbaud Lechien, Lucien Marchal, Lisa Martino, Julie-Marie Parmentier, Michel Piccoli, Anne Sée, Gérard Watkins ainsi que sept figurants pris parmi les techniciens. La plupart travaillaient ensemble depuis *Léonce et Léna* et *Le*

Jugement dernier, et ils se retrouveront sur *La petite Catherine de Heilbronn*. Des productions à grande distribution entre lesquelles *Minetti* quasi monologue, tranche. André Engel suit un projet de création qui, s'il dépend souvent de questions matérielles qui le dépassent, n'en est pas moins guidé par des choix personnels. *Minetti*, c'est un désir de prolongement logique de *Lear*, lui-même un projet vieux de quatorze ans : un programme de création mu par une cohérence artistique et une détermination forte, tout comme *La Petite Catherine*, projet ancien que l'arrivée de Julie Marie Parmentier a réveillé.

Au-delà des questions économiques, la ténacité d'André Engel lui permet de bâtir avec une solide équipe, spectacle après spectacle, un parcours personnel et cohérent dont l'intelligence artistique est remarquable et remarquée. Les comédiens, unanimement, ne tarissent pas d'éloges même des années après, sur la qualité du travail mené avec André Engel qui sait créer une unité de plateau tout en associant des gens radicalement différents. Ce dont témoigne particulièrement la distribution de *Lear*.

Le Roi Lear 2006



« Lear » : carte com

Lorsqu'André Engel « s'attaque » au *Roi Lear* de Shakespeare, ce n'est plus la pièce de l'auteur élisabéthain qu'il met en scène, mais *Lear* ou encore *Citizen Lear*. Une adaptation comme toujours avec André Engel qui relève d'une réécriture personnelle et universelle tout à la fois. C'est la planète Lear qui mène, dans un voyage initiatique, public et protagonistes du monde à la fiction et de la fiction au monde.

Une pièce qui raconte une histoire que Shakespeare situe dans un monde païen pré christique et qu'Engel transpose dans un autre monde sans foi ni loi, celui du capitalisme mâtiné de mafia.

Concrètement, il choisit une référence explicite pour cela : les années 30 ; le royaume de Lear devenant un empire ; son pouvoir royal, celui du Parrain, chef de bande, plus que d'une armée, et surtout chef de famille. Un père.

Citizen Lear, titre pressenti mais délaissé au profit de la sobriété éloquente du seul nom de *Lear* qui s'affiche en lettres grand format sur le fronton de l'entreprise, ce titre provisoire reste une référence entièrement assumée au film d'Orson Welles et à tous les thèmes fondamentaux et existentiels que cette évocation comporte dans l'imaginaire collectif.



Décor (extrait)

Un père, trois filles

Ce voyage intérieur et fantastique que les analyses freudiennes prennent plaisir à détailler est aussi celui d'un père de trois filles qui confond amour filial et pouvoir. En imaginant et en préparant les entretiens personnels avec chacune de ses filles, Lear, dans la version d'André Engel, se flatte par le tête à tête intime qu'il leur impose. Mettre en scène les déclarations d'amour est une démarche totalement narcissique dont les filles ne peuvent sortir indemnes qu'en « jouant » le jeu attendu de leur père. Seule Cordelia dont l'innocente jeunesse ne connaît ni la ruse ni les codes sociaux en sortira meurtrie. Mais en se mettant « hors jeu », elle entraîne sans le vouloir dans son sillage son propre père pourtant responsable de sa perte. Il ne perd pas son pouvoir, il décide de le perdre. Une histoire qui commence par une mascarade dangereuse, celle d'un théâtre qui ne laisse pas indemne.

« Lear commence à 80 ans une expérience initiatique, qui lui apprend de nombreux aspects de la vie humaine qu'il n'avait jamais imaginés. A la fin, il est frappé par une chose : il aurait dû aimer ses enfants. Il aurait pu y avoir une place dans sa vie pour l'amour filial » explique André Engel. Une expérience redoublée par celle de son ami

Gloucester qui en fait les frais avec ses fils. Shakespeare décrit un monde où le pire peut être possible, un monde où les enfants cherchent à tuer leur père pour s'emparer de ses biens. Mais c'est aussi un monde où les rôles s'inversent dans le déroulé du spectacle : Lear dépouillé remonte le temps vers l'innocence puérile, tandis que Cordélia prend des responsabilités politiques et filiales que sa jeunesse et son innocence ne laissaient pas prévoir.

La référence à *Citizen Kane* concerne aussi ce retour à l'enfance retrouvée au soir de la vie. Lear, en compagnie de Gloucester remonte le temps. Les propos pleins de dérision et de véracité sur la vieillesse prennent entre eux des allures de farce de potaches :

« Regardez-moi cette mijaurée dont le visage annonce la neige entre les cuisses. [...] Au-dessus de la ceinture, c'est le royaume des dieux. Le bas est voué au diable. Là, c'est enfer et ténèbres et gouffres sulfureux et brûlures, feu, consommation. [...] Attends, je vais te donner un peu d'argent et tu vas me donner une once de civette pour purifier mon imagination. »

Une camaraderie qui s'autorise toutes les facéties, comme celles de Funiculi, personnage miroir des folies rêvées. Ses tours de magie et ses « oraisons » plaident en faveur d'un lâcher prise que s'autorise enfin Lear. Une liberté nouvelle mais éphémère et trompeuse acquise douloureusement. Lear qui se croit libre ne l'est pas tant : l'ombre qui l'obsède est aussi celle de ses trois filles qu'il ne peut oublier. Dans sa dérive, sa liberté n'est pas totale.

La boule à neige qu'il porte avec lui, celle de Charles Foster Kane, n'est qu'un miroir aux alouettes. Echappatoire fascinant, ce mirage d'enfance n'empêche pas la réalité obsédante de faire surface : les malveillances de ses filles aînées ressurgissent alors même qu'il tente de lire l'avenir dans cette boule à neige ; une mise en abyme de ce qu'il vit dans sa fuite, un miroir déformant du plateau sous la neige.



Lear (Michel Piccoli) et la boule à neige

Écriture scénique cinématographique

L'écriture poétique d'une réelle perte est prise en charge par la mise en scène au double aspect poétique et réaliste, en ce sens qu'André Engel joue avec la question du réel, jusque dans l'appropriation des références cinématographiques qui ne manquent pas dans cette mise en scène-adaptation de *Lear*. L'esthétique réaliste des décors de studio de tournage et des costumes, s'associe aux indices façonnés par le jeu lui-même. Les situations et le déroulé des scènes rappellent les films des années 40-50, ceux qui ont constitué la culture dont s'inspire André Engel. Une référence esthétique et culturelle qui fonctionne autant par imprégnation que par simple citation. Si la scène finale est un magnifique moment de théâtre, il n'empêche que Lear, attaché aux lèvres de Cordelia guettant un signe de vie, évoque le dernier souffle s'échappant des lèvres de Charles Foster Kane qui dans un murmure prononce l'énigmatique « Rosebud » point de départ du film. Comme un fondu enchaîné de références assimilées, ce que les anciens appelaient l'innutrition, les scènes se répondent, l'une commençant où l'autre finit. De même que les fusillades, les explosions et la tempête de neige qui font irruption dans *Lear* et envahissent le plateau rejoignent un univers cinématographique auquel André Engel ne sait résister.

Une esthétique qui, comme pour *Le Jugement dernier*⁵¹⁹ qu'André Engel mit en scène dans les mêmes Ateliers Berthier, fonctionne sur des bases cinématographiques dont témoignent le découpage scénique et le montage. Des codes qu'André Engel décline spectacle après spectacle qui se manifestent aussi bien par un travail dans l'espace où les éclairages dessinent des aires de jeu et de fiction que par un glissement rendant visible le passage du temps. Pour *Lear*, du sol aux passerelles, le lieu est utilisé ménageant des surprises au spectateur qui voyage au rythme de l'histoire racontée.

Dans cette utilisation du lieu, les éclairages d'André Diot jouent un rôle important mais différemment de celui qu'ils recouvraient pour *Le Jugement dernier*. Sans délimiter l'espace en jeu nettement, ils sont davantage employés dans la création d'une atmosphère. Dans cette mise en scène, c'est l'occupation de l'espace et les changements d'atmosphère qui permettent une utilisation optimale du lieu. Un seul et même lieu changeant au gré des humeurs et des aléas de la vie qui ballottent Lear d'un côté et de l'autre. Un espace d'errance indéterminé mais prégnant.

Le début dans ce grand hangar antinomique au huis clos qui s'y tient, semble bien le point de départ d'une histoire qui se construit sur la décomposition et sa variation. Un espace très élisabéthain par les possibles qu'il offre. Un lieu où le « décor » se fait oublier au profit d'une ambiance et d'un espace.

Le travail scénographique joue sur les limites et crée un espace entre deux qui évolue au cours du spectacle tout en étant toujours le même. Un espace unique, celui des Ateliers Berthier, un lieu traversé par l'Histoire ayant eu la fonction d'entrepôts de décors de spectacles. André Engel et Nicky Rieti dans leur démarche retrouvée de travail avec un lieu, ont gardé l'atmosphère qui lui est propre dans un détournement à peine perceptible. Ils ont subtilement récréé un lieu dans un lieu, un entrepôt dans un entrepôt, jouant sur les points de jonction possibles entre le lieu proprement dit et la fiction qui s'y joue. Espace réel et espace de fiction.

⁵¹⁹ Voir p. 371



Vue d'ensemble du décor

La déconstruction narrative qui s'ensuit relève alors d'un éclatement spatialisé par les différentes « mansions » en accord avec le principe du théâtre élisabéthain tout autant qu'avec le cinéma. Mais c'est aussi, le jeu de cache-cache entre Lear et ses deux filles aînées dont les maisons peu hospitalières tentent un repli sur soi, s'effaçant au profit d'un *no man's land*. La cadette préfère même le recevoir chez Gloucester (Jean-Paul Jay) et non chez elle, dans un espace de salle d'attente ouvert et peu convivial.



Les deux maisons

C'est aussi la construction en parallèle et en dessous de l'intrigue manigancée par Edmond (Gérard Watkins) contre Edgar (Jérôme Kircher), les deux demi frères fils de Gloucester. Une intrigue qui se terre dans les espaces non visibles mais perçus comme cachettes possibles.



Espaces de jeu à Jardin et à Cour

Enfin, l'espace s'ouvre par le développement des ramifications pernicieuses dont Lear et Gloucester, les deux vieux pères sont victimes et que traduit un éclatement de l'espace, non plus rationnellement comme ci-dessus, mais de façon totalement irréaliste et « atmosphérique ». Un jeu sur le climat de tempête figurant son recto symbolique, le bouleversement intérieur.



Tempête de neige

Un jeu de mise en abyme des niveaux de réel qui flirte avec la folie. Celle de Lear qui la redoute tout autant qu'il joue avec elle, celle de la déchéance progressive du puissant père de famille qui le mène hors du monde. Un voyage improbable mais possible qui,

partant du réel de la planète Lear, traverse des zones aux repères les plus flous, pour s'achever dans la perte totale et le néant là « où tout est mort comme la terre ».⁵²⁰

Planète Lear, espace d'errance

Les spectateurs, en entrant dans « la salle », longent des murs gris et défraîchis par le temps et côtoient des sacs de grosse toile pleins, entassés, probablement oubliés là depuis des lustres... ils passent ensuite insensiblement dans l'espace de fiction sans quitter celui du lieu. Un passage par lequel à la toute fin les comédiens ou les personnages quitteront l'espace du plateau pour un nouvel ailleurs dans le *continuum* de leur errance. Une intervention de l'équipe de création, efficace et à peine perceptible, détermine le rapport entre les deux. Ce n'est pas un décor ni une image mais bien au contraire une scénographie qui englobe espace de jeu et espace du spectateur dans une seule et même atmosphère. C'est le détournement du lieu qui rend cette chose possible.

Un retournement au sens propre et figuré, comme les lettres de Lear à l'envers qui permettent d'identifier l'espace de jeu comme l'intérieur des entrepôts de la société Lear mais qui se mue peu à peu en un extérieur dévasté par une tempête de neige. Entre temps, ce sont d'autres lieux, intérieurs ou extérieurs parfois confondus qui émergent de façon tout à fait imprévisible. Un voyage qui part du réel pour virer au délire puis revenir au réel. Des mutations intérieur-extérieur créées par détournement et par le jeu des lumières. Une magie possible au théâtre qui emporte les spectateurs dans un voyage aux frontières d'un *no man's land*, celui d'une sorte de « pure extériorité ».⁵²¹

Ces nouveaux espaces qui s'éloignent du premier ne « remplacent » pas pourtant le point de départ qui reste toujours visible. Il n'y a pas de « changement de décor » mais un déplacement presque imperceptible comme une variation mais qui embarque le spectateur dans son voyage. Les lettres de *Lear*, restent une référence obsédante mais dans l'ombre. « L'ombre de Lear » qui suit la mutation de l'homme dans son voyage initiatique. Abandonnant sa carapace, celle du rôle qu'il affichait dans le monde qu'il avait créé, il retrouve sa fragilité enfouie sous les couches sociales. Dépossédé

⁵²⁰ Extrait du texte de Büchner (le conte de la grand-mère dans *Woyzeck*) qu'André Engel a ajouté à la fin de la pièce.

⁵²¹ LOAYZA Daniel, programme du spectacle. Odéon Théâtre de l'Europe.

progressivement de ses pelures, le moi profond se trouve. Un à un ses vêtements du pouvoir tombent et c'est quasiment nu qu'il s'approche de l'endroit d'où l'on ne revient pas.

Plus qu'une déchéance, cet effeuillage des marques de la civilisation faussée par l'argent et le paraître montre qu'on peut encore avoir des réactions passionnelles et subjectives comme Lear malgré l'âge, le rang et le poids psycho-social du quotidien.

Lear, comme l'Idiot, est celui qui veut qu'on lui redonne le perdu, l'incompréhensible, l'absurde, dirait Deleuze. Car il est la figure de celui que la déterritorialisation rend à lui même. Une errance nietzschéenne qui révèle l'être en devenir. En cela le voyage est initiatique. Tendue entre l'être de départ et l'issue : son devenir.

« Sans Domicile Fixe », Lear incarne le processus de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation* deleuzien dans une variation continue. L'espace de Berthier, l'espace de *Lear* comme espace du personnage et de la planète *Lear*. Un champ d'immanence où la dérive s'inscrit dans un processus créateur ; chacune des reterritorialisations gagnées sur le terrain des asservissements sociaux se traduisant scéniquement par des micro-mondes, des îlots qui se succèdent comme les moments d'une vie.

Chaque moment vécu est autant celui d'une perte que d'un gain. Un resserrement aussi bien de l'escorte qui se réduit à chaque escale que de l'espace vital qui se condense, du bagage qui s'allège et du costume qui tombe. Mais c'est un allègement qui permet à la fraternité, l'amitié puis l'amour paternel de surgir. L'image de Lear et Funiculi assis sur leur valise sous la neige dans un halo de lumière en est caractéristique ou encore celle de Lear et Gloucester qui, tels des enfants presque nus soumis aux éléments, se réchauffent l'un l'autre dans une bulle recréée.



Lear et Gloucester

Le lieu démultiplié par la puissance créatrice de l'errance et du devenir n'est pas pour autant signe d'un monde que le héros maîtrise. Au contraire, en antihéros, personnage antihistorique, Lear, comme le petit enfant tâtonne et se laisse baigner par le monde qui échappe à sa conscience. Etre au monde en devenir et non maître du monde et représentant du pouvoir, Lear dérive sur une ligne de fuite en renaissant au monde.

Dérive du théâtre au cinéma

Une écriture scénique qui prend en charge les mouvements intérieurs tout en les rendant visibles sans jamais craindre l'abstraction. Cette histoire fictionnalisée à travers la référence cinématographique tient lieu de réalité.

Un voyage que le public partage dans une proximité que la distance de la transposition paradoxalement rapproche. Une complicité qui se noue autour des références

cinématographiques dont la personnalité de Michel Piccoli, acteur de cinéma, n'est pas exclue.

Dans ce travail, la singularité vient de ce que l'écriture même induit une lecture imagée et concrète du voyage initiatique effectué par ce vieux père devenu l'ombre de lui-même, l'ombre du Roi Lear. Une écriture poétique d'une réelle perte, ce que la mise en scène prend en charge par le double aspect poétique et réaliste de la scène. C'est aussi en ce sens que l'écriture scénique relève des références cinématographiques. André Engel propose une création scénique qui engage les codes cinématographiques tout autant que les références. Un travail qui passe par le renouvellement du phénomène de profondeur de champ dans le traitement de l'espace de *Lear*. Lorsque Gilles Deleuze évoque Kane dans une scène où il va rejoindre son ami, il affirme que « c'est dans le temps qu'il se meut, il occupe une place dans le temps plutôt qu'il ne change de place dans l'espace », cette analyse correspond à la façon dont Lear dans la mise en scène d'André Engel « voyage ». La réalité vécue de Lear est une réalité en devenir, en train de se faire et de se défaire. Une dimension qui relève du concept de *l'image-temps* comme manifestation extérieure et intérieure, présente, passée et future à la fois. Un déplacement continue et non un arrêt sur image. Une impression qui rappelle la force des propositions cinématographiques en ce qu'elle restitue le processus du temps que la continuité du plan séquence permet tout en ayant recours au mouvement.

Une « cinématisation »⁵²² de la mise en scène qui imprègne l'esthétique générale tout autant que la fabrication même du spectacle. Un transfert de techniques et une atmosphère tout à la fois. Un spectacle qui laisse des empreintes rétinienne fortes, bien que se refusant la création d'images qui s'imposent malgré elles, malgré lui.

Un spectacle qui prit les chemins du cinéma par un film de Don Kent, rejoignant d'une certaine manière ses origines. Un DVD accompagné d'un autre film, bel et bien intitulé *Citizen Lear*, réalisé par François Ede sur la création du spectacle depuis les lectures et discussions dramaturgiques en présence de tous les acteurs et du dramaturge Dominique Muller, jusqu'à la représentation en passant par les répétitions sur le plateau.

⁵²² Terme que je crée pour qualifier le rapport que le travail d'André Engel entretient avec le cinéma dans ses spectacles. Voir 2^{ème} partie p. 526

Avec saveur, il s'y intercale également des séquences quelque peu cocasses où Michel Piccoli et André Engel déjeunent sur le plateau au milieu du décor, servis par trois charmantes jeunes femmes qui ne sont autres que les trois comédiennes qui dans la pièce jouent le rôle des trois sœurs (Lisa Martino, Julie-Marie Parmentier et Anne Sée). Un moment d'échange autour de la pièce dans un face à face mémorable dont le film permet de conserver la trace.

Lear, un rôle qu'André Engel avait proposé quatorze ans plus tôt à Michel Piccoli pour une création dans la cour d'honneur d'Avignon, mais que ce dernier refusa. « Par peur et parce qu'il ne voulait pas de décorations » avait-il répondu aux demandes conjointes d'Alain Crombecque et d'André Engel. Mais lorsqu'Engel revint à la charge, quatorze ans plus tard, il ne put refuser, respectueux et touché par une telle fidélité au projet.

Rien n'était changé dans la détermination et l'enthousiasme à vouloir travailler ensemble. Seul le temps était passé et Michel Piccoli avait atteint l'âge du rôle. Une situation des plus propices aux propositions qu'André Engel fait en jouant avec les troubles du réel. Une belle amorce du prolongement qu'ils donneront ensemble en montant ensuite *Minetti*, en toute logique. Piccoli-Lear, Piccoli-Minetti, dérivant d'un territoire à l'autre.

La distribution de *Lear* est étonnante : de Gérard Desarthe à Tom Novembre, de Michel Piccoli à Jean-Paul Farré, de Julie-Marie Parmentier à Anne Sée, les générations se mêlant : quatorze comédiens dont Rémi Carpentier pour qui ce fut le dernier spectacle et sept figurants. Une grande famille recomposée pour cette histoire qui consacre la dissolution familiale dans un monde qui finit démoli à l'extérieur, fissuré de l'intérieur, mais habité par la grâce retrouvée. De ce brassage naissent des bâtards, des traîtres et des ennemis mais il en sort aussi des anges et des âmes pures et Lear touché en plein cœur qui poursuit sa route seul en scène. Lear-Minetti, éternel nomade comédien qui passe, laissant les traces de ses pas dans la neige. Une neige artificielle que la chaleur des projecteurs ne réduira pas en eau : tout théâtre est fictif par essence mais toute émotion est vraie et essentielle.

Minetti 2009

Piccoli-Minetti

« Le monde veut de la distraction
mais il faut le perturber »

Que fait Michel Piccoli lorsqu'il quitte le plateau de *Lear* ? il passe sur le plateau d'à côté et il joue Minetti. Qui est Minetti ? un comédien, « artiste en vieil homme» dont la carrière fut consacrée à et par Lear. Qu'est-ce que *Minetti* ? une pièce de théâtre qui n'en est peut-être pas vraiment une. Une vaste bouffonnerie au tragique affleurant. Un Minetti-Piccoli comme il y eut un Lear-Piccoli.



« *Minetti* » : carte de communication

Lorsque André Engel accepta les conditions de travail proposées par le théâtre Vidy de Lausanne, il fit une certaine erreur d'appréciation quant à la durée nécessaire consacrée aux répétitions. Le texte, un quasi monologue aux variations infimes mais réelles dont Thomas Bernhard est familier, est un piège à mémoire pour le comédien qui s'y attelle.

Or, Michel Piccoli a 84 ans et il fallut modifier les plannings pour donner du temps au temps. Ainsi, la série de représentations prévue au théâtre Vidy de Lausanne fut annulée et remplacée par des répétitions supplémentaires. Néanmoins, la dernière semaine fut ouverte au public averti d'un retard pris par la production. C'est ce qu'annonça André Engel au début de la séance publique de travail à laquelle j'ai assisté.

Ce soir-là, après un début finalement "normal", nous nous installons dans l'idée de voir un "vrai" spectacle, prenant les paroles d'André Engel pour des précautions d'usage à la limite de la coquetterie. Et c'est beau. Minetti-Piccoli, vieux comédien naufragé dans ce théâtre-hôtel dans l'attente du mystérieux directeur-Godot d'un théâtre qui n'est plus, n'ayant pour interlocuteur qu'une Evelyne Didi-comédienne sans port ni théâtre, échouée dans ce vaisseau Titanic ou titanesque et un Gilles Kneusé réceptionniste, "veilleur" préoccupé.

Alors l'incroyable se produit : de la salle, du premier rang, un groom de l'hôtel (Arnaud Lechien) souffle bien clairement les répliques oubliées à Michel Piccoli. Tout bascule : où sommes-nous ? Quel est ce théâtre qui nous plonge dans un abîme sans fond qui dépasse la mise en abyme ? Piccoli, comme si de rien n'était continue, grandiose et pathétique...

Nous, pris dans cet étau, vivons-là une tension singulière. Une expérience de spectateur effrayante ! Les repères ne sont plus. Toute référence à une chose connue est inutile et de peu de secours dans ce navire au bord du naufrage qui ne tient qu'au chant du cygne majestueux et dérisoire, là sur scène...

Un Minetti pour Piccoli qui revêt la robe de chambre de Lear et se retrouve avec Cordélia alias Julie-Marie Parmentier dans la salle à manger peu hospitalière de l'hôtel dont les chaises renversées sur les tables poussées contre les murs invitent à ne pas s'attarder. Un face à face alzheimerien, illuminé par la beauté fragile de Julie-Marie-Cordélia. Les bribes de représentation de *Lear* et de leur deux voix nous ont embarqués pendant le changement de décor dans une autre dimension trouble et effrayante.



Photo troisième acte (Julie-Marie Parmentier et Michel Piccoli)

C'est beau à couper le souffle. Et ça fait peur... On ne sait plus qui joue de quoi. Qui hésite : Piccoli ou Minetti ? Qui souffle, un assistant de la production ou le groom ? Le doute amplifie l'expérience unique que nous faisons-là. Situation impossible et nécessaire, béquille signifiante pour un texte monstrueux.

Comble de la confusion lorsque s'adressant au public il s'écrie :

*« Comment peut-il avoir
L'audace d'ouvrir sans arrêt la bouche ce fou
C'est ce que vous pensez
[...]
Comment peut-il avoir l'audace d'ouvrir sans arrêt la bouche
Quand il devrait se taire
Toujours à deux doigts
De blesser mortellement ».*

Piccoli-Minetti magnifique dont on ne sait plus quel rôle il joue et par là quel est le nôtre ! Beauté sublime du malentendu, « c'est de la folie madame ».

Il est là, dans la peau de Minetti, vieux comédien pour qui Thomas Bernhard a écrit ce texte.

Vieil acteur autrefois célèbre, Minetti revient à Ostende trente deux ans plus tard, pour rencontrer le directeur du théâtre de Flensburg avec lequel il a rendez-vous afin de jouer Lear « encore une fois le jouer, une fois rien qu'une et puis plus »... C'est le soir de la Saint-Sylvestre, il attend dans le hall de l'hôtel où circulent des groupes de fêtards. Il débarque de dehors où la tempête de neige fait rage, avec une valise contenant le précieux masque de Lear réalisé par le peintre belge Ensor, dit-il.

Evoquant son existence passée, il parle sans fin aux témoins de son attente, toujours guettant l'arrivée de plus en plus improbable du directeur de théâtre... Un texte qui sonne ici sans rage ni contestation, habité par la fragilité de l'artiste vieillissant dont Lear fut le dernier rôle jusqu'à l'obsession. C'est en continuité, le thème de la vieillesse et de ses folies. Une forme d'adieu testamentaire.

Au-delà de la situation qui laisse libre cours à une parole confidente et salvatrice, un vieil homme tourne comme une triste bête en rond sur un plateau de théâtre quasi désert. Un théâtre confiné dans le classicisme ici dénoncé par Minetti-Bernhard. Un théâtre qui sent la naphthaline et où rode l'ombre de la fin. C'est un « portrait de l'artiste en vieil homme » dont la mort n'est pas loin.

Pourtant, en passant entre les mains d'André Engel, le texte n'achemine pas Minetti vers le suicide. Car ce qui importe à André Engel, ce n'est pas la manière dont quelqu'un commence ou finit, mais son *devenir*. C'est la lutte même exprimée par Minetti et vécue toute sa vie ; c'est le combat du devenir contre l'Histoire, de la vie contre la culture. Une lutte qui se manifeste dans le mouvement dût-il comporter les pauses dont le spectacle nous rend témoin. Des « pauses » qui ne sont pas des arrêts de vie, mais un ralentissement de rythme : un moment donné au personnage. Passer une porte, arriver dans un lieu neutre, parler, donc exister, se perdre et se retrouver, puis repartir par une porte et continuer l'errance. Piccoli passe de la planète Lear à la planète Minetti, et Minetti passe de la planète Lear à l'hôtel d'Ostende, tous deux comme emportés par la tempête de neige qui les suit ou les accompagne.

André Engel en dédiant ce rôle à Piccoli avec qui il a monté *Lear*, joue de cette ambiguïté Piccoli-Minetti, tout comme il joue avec le théâtre. Lorsque le rideau rouge

s'abaisse et se lève accompagné des regards des deux naufragés, Piccoli-Minetti et Didi-La dame sur le décor de Nicky Rieti, mi-décor de théâtre, mi-hall d'hôtel, une image trouble se crée. Tout participe à ce mirage-naufage du théâtre dans cet hôtel « plein de malentendus ».



Décor de Nicky Rieti (photo de répétition)

Engel ne peut intérieurement que se réjouir de cette situation improbable que seuls les invités à ces répétitions publiques ont pu vivre. Oui, c'est possible que Minetti soit dans un théâtre et non pas dans un hôtel, mais c'est peu probable. Le doute toujours. Du grand Engel.

Une expérience de spectateur absolument inouïe. C'était grandiose et pathétique, monstrueux et dérisoire...

Echec ou succès ?

Le public parisien n'a pas vécu tout à fait la même situation puisque le relais du souffleur fut finalement donné sur scène à Gilles Kneusé dans le rôle du réceptionniste. Mais les réactions furent non moins épidermiques et émotionnelles. Les uns s'apitoyant, les autres contestant le principe au nom d'une éthique très morale d'assistante sociale,⁵²³ d'autres faisant l'impasse sur la question saluant le grand talent de Michel

⁵²³ Fabienne Pascaud dans *Télérama* du 21 janvier 2009 signe un article au titre évocateur : « comment rater un rôle de raté », et précisant ; « on peut ainsi regretter qu'André Engel transforme l'éruçant et

Piccoli. Un événement en soi au théâtre de la Colline qui alimenta les débats. « Plus l'acteur est grand / et plus haut s'élève l'art de l'acteur / plus la répulsion du public est violente », dit Minetti-Piccoli.

Certains notent que « ce malaise se dissipe au cours du spectacle car le débit de Piccoli se fait moins hésitant, sa voix s'éclaircit, et le vieux radoteur de la pièce se transforme en héros tragique ». ⁵²⁴ Des réactions souvent impulsives qui relèvent d'un malaise et d'émotions embarrassantes de spectateurs déroutés : « les gens applaudissent / mais ils sont rebutés » dit Minetti dans une constatation ironique et lucide qui fait écho à la situation. Mais c'est parler peu de la responsabilité de la mise en scène. Car la question sous-jacente liée au succès ou à l'échec de ce spectacle est en accord total avec le thème principal de la pièce.

Echec ou succès ? c'est la question qui plane et hante Minetti l'acteur tout comme *Minetti* la pièce de théâtre, le *Minetti* mis en scène par Engel et joué par Piccoli. Car finalement, cette incertitude, ce doute qui occupe l'esprit du public est celui là même qui obsède Minetti. Piccoli sert magnifiquement cette dimension propre à la poétique de Thomas Bernhard. Le malaise est celui de l'angoisse. La tension, celle du doute partagé. C'est la question de l'artiste et du génie au sens allemand qui est posée. Celui qui se dresse contre la société, qui s'oppose avec fanatisme contre « le classicisme » est un homme d'excès, un artiste comédien qui désigne son plus grand ennemi : le public. « Je hais la littérature classique / je hais l'art classique » déclare-t-il, une littérature qui l'a fait vivre pourtant. Un paradoxe dans lequel il s'est enfermé parce qu'il a renoncé aux compromis. Un succès personnel qui lui valut un échec social. Une source d'angoisse qui vient de sa situation différente, en marge de l'art convenu. Mais « jouer Lear, encore une fois, le jouer », « c'est une victoire sur moi-même » confie Minetti-Piccoli.

Contre la culture classique

Les extraits de *King Lear* en anglais dans la bouche de cet homme qui se refuse à la littérature classique sonnent étrangement. Non pas qu'il y ait contradiction entre les certitudes énoncées et les aveux tus, mais au contraire parce que ce texte du grand Shakespeare n'a jamais eu pour lui d'autre réalité que celle d'une effraction : celle de se

suicidaire Minetti de Thomas Bernhard en papi Nova, histoire d'y faire coller le phrasé hésitant et la mémoire hasardeuse de Michel Piccoli. »

⁵²⁴ Blog littéraire : *L'empreinte des mots*, communication du 2 février 2009

retrouver étrangère. Comment ce texte dit en allemand et en anglais devant une glace pendant trente ans pourrait-il être autre qu'une étrangeté ? De même que ces bribes dites à voix hautes dans ce hall d'hôtel. Les mots de Shakespeare ont la couleur des langues mineures, des mots étrangers mais intégrés à un nouveau langage celui que Minetti-Lear s'est forgé dans son exil. Toute sa parole est une variation dans une langue mineure. Ses répétitions, ses hésitations, son bégaiement même en sont le signe. Etranger à la culture de son pays, étranger à sa langue, à son Histoire, Minetti est de passage. Les tapisseries sans âge des murs de l'hôtel, sa consécration dérisoire et pathétique, comme les attaches défaits de son calçon et l'attente d'un directeur de théâtre improbable, l'attestent. Un moment passé en compagnie de ces deux femmes, l'une déjà sur le déclin d'une vie, l'autre dans la promesse d'une vie, elles sont mère, sœur ou fille, peu importe, elles éveillent la confiance, reçoivent les paroles hésitantes mais continues. Un *continuum* qui ne commence ni ne s'arrête mais change de port d'attache dans une errance infinie. La même scène ou peu s'en faut pourrait se répéter tous les soirs. Comme une pièce de théâtre. C'est la parole qui maintient en vie, celle qui garantit une part de dignité humaine.

L'attente

C'est une angoisse d'artiste certes, mais bien plus une question existentielle qui depuis Pascal ou Kierkegaard est le « vertige du possible » à la limite de l'absurde. C'est une expérience de vie beckettienne que Minetti fait en se coupant du monde. Une véritable folie que trente ans de retraite en compagnie du masque de Lear ont rendue sinon supportable du moins inévitable.

C'est de ce long mutisme que sort Minetti, lorsqu'il débarque dans cet Hôtel d'Ostende, le soir de la saint Sylvestre. Un hall d'hôtel lieu de transition où l'on ne fait que passer, comme les fêtards et les clients ce soir-là. Un espace indéterminé comme Ostende, ce pays de bout du monde (littéralement fin de l'ouest) où la terre est la plus proche du pays de Shakespeare. Un *no man's land* comme zone de purgatoire entre enfer et paradis, entre passé et avenir, entre renoncement et résurrection. Car c'est une véritable renaissance qui s'opère dans ce lieu neutre aux couleurs ternes, sans parti pris, propice à tous les possibles. Un retour à la vie, c'est-à-dire au théâtre par la parole. Une parole tue pendant trente ans qui hésite, qui se trompe, qui se précise. Une parole réfléchie et

mûrie pendant ces années de mise en quarantaine. L'attente du directeur du théâtre, n'est que la partie visible d'une attente de trente ans, celle d'une vie.

Une attente infinie que la mise en scène prend en compte dans toute sa vacuité et son immobilisme. Rien n'a changé dans cet hôtel, ni même le personnel semble-t-il, dont les signes inquiétants de rectitude rappellent une Histoire figée dans un mutisme effrayant.

Même les « fêtards » sont tristes à mourir lorsqu'ils traversent le hall pour aller traditionnellement fêter la nouvelle année. Que l'on soit de passage ou immuablement là, la vie semble absente de ces corps. Minetti, dans sa hargne contre la culture classique, dans sa verve et son impatience remplit l'espace et le temps d'une vitalité que les personnages de Thomas Bernhard connaissent bien.

« La catastrophe de l'art »

L'événement n'est pas tant l'arrivée (improbable) du directeur, ni la promesse (tout aussi improbable) de rejouer Lear, mais l'avènement de la parole qui se libère et pour la dernière fois. « Le théâtre est un art monstrueux » dit Minetti. Il l'est dans ce qu'il montre ce qui se cache, dans ce qu'il révèle les secrets enfouis. « La catastrophe de l'art » réside dans l'événement de la parole contre le silence : « Quand tous se taisent / il est celui / qui parle » ; « l'artiste est un terroriste » dit-il également. L'artiste est pris au sérieux, mais le texte interroge ironiquement son statut. Car, « l'art dramatique comme but de l'existence madame / quelle monstruosité » une monstruosité qui rend fou. Pour André Engel aussi, « c'est dans la plus incroyable catastrophe de l'art / qu'il faut pousser toute chose ».

« La catastrophe de l'art » que certains confondent avec l'échec ou l'amoralisme de mauvais aloi est l'essence même de l'art dramatique d'André Engel. Comme doublant la parole de Thomas Bernhard, il se positionne contre « une société qui a renoncé à se blesser à mort ».

Un détournement ironique des propos de Minetti qui se retrouvent mis en scène et blessent mortellement ceux qui sortent de la salle en fureur. L'artiste bouffon, le clown qui perd ses attaches de caleçons, celui que l'immense valise précède dans une entrée farcesque sur tapis rouge, celui-là même joue majestueusement la mise en doute. Michel Piccoli, dont les hésitations trahissent celles du personnage sorti de son mutisme, piège les spectateurs tout autant qu'il joue de leur effroi. Une direction d'acteur révélatrice de la dramaturgie du doute domine la mise en scène.

C'est du théâtre

Dans ce spectacle, la mise en question du réel porte sur celle du théâtre. Car finalement, ce décor qui imite si bien les décors réalistes d'un certain théâtre classique, « un décor S.F.P. » dit Nicky Rieti, ce décor qui se montre (c'est une des rares fois où l'on voit les limites hautes des panneaux de décor chez Engel), affiche le doute : est-ce dans un hôtel ou dans un décor d'hôtel ? Ce masque qu'on ne verra pas, existe-t-il ou non ? Ce comédien, n'est-il pas en train de jouer une comédie ? Ne s'est-il pas trompé de pièce lorsqu'il s'empare du plateau pour déclamer les vers de Lear en anglais ? est-il vraiment ce grand comédien que personne ici présent ne reconnaît ? Ce texte qui se construit comme un théâtre sur la base de celui qui parle et de celui qui écoute, n'est-il pas qu'un texte de théâtre ? un morceau de « littérature universelle » ?

C'est un doute absolu qui se diffuse dans toute chose, celui là même qui assaille Minetti. Une mise en abyme qui révèle le trouble créé entre fiction et réalité.

Le fait même d'avoir choisi de mettre en scène *Lear* puis *Minetti* avec le même comédien est d'une ironie suprême. Un *Minetti* contaminé par *Lear* : des personnages qui le traversent - Monsieur Gloucester, en aveugle, à Cordélia en jeune fille qui attend son fiancé jusqu'aux accessoires empruntés - la boule à neige et le manteau rouge, les deux pièces semblent se suivre, comme jouées dans la continuité d'une œuvre. Une dérive continue dans la planète du théâtre plus qu'une succession de textes mis en scènes. Une œuvre qui témoigne d'une appropriation dont André Engel est familier. Pour autant, il ne verse pas dans une métathéâtralité démonstrative, son travail se situe au-delà de cette facilité intellectuelle. André Engel propose toujours un théâtre lisible à plusieurs niveaux. Qu'on ait vu ou non sa mise en scène de *Lear*, celle de *Minetti* n'en pâtit pas. Elle apporte à ceux qui partagent son parcours une dimension supplémentaire mais non restrictive. Car André Engel ne fait pas un théâtre d'initiés mais un théâtre accessible et sensible qui repose pourtant toujours sur une dramaturgie fouillée et rigoureuse. Un théâtre exigeant.

Après une série de trois pièces, *Le Jugement dernier*, *Lear* et *La petite Catherine de Heilbronn*, où la distribution était nombreuse et l'espace de jeu vaste et changeant, André Engel, comme dans la suite du rétrécissement de l'univers de *Lear* s'est replié sur un espace et une distribution *quasi* minimaliste. Deux décors, quatre comédiens et des

figurants, Minetti est plus qu'un effet de repli : une réalité. Même si régulièrement André Engel s'est confronté à ce type de travail avec Thomas Bernhard justement (*Le Réformateur* et *La Force de l'habitude*), il semblerait que les réalités économiques le contraignent au théâtre intimiste l'obligeant à délaissier les productions à grand spectacle que l'opéra peut encore se permettre. Ce que l'avenir dira.

Lorsqu'André Engel se trouve confronté à un impératif économique qui lui impose une esthétique, comme ce fut le cas pour le retour à la salle après les spectacles hors les murs, il travaille à son détournement et cherche ce qui peut en sortir. Si le décor unique et une distribution à quatre sont l'avenir, gageons qu'il saura leur donner le tour qui ne laissera pas le dernier mot au conformisme. Engel-Minetti contre la culture classique ?

***La petite Catherine de Heilbronn* 2008**

La lumière de l'ombre

La petite Catherine de Heilbronn pour Heinrich Von Kleist est la face lumineuse de *Penthesilée*, pièce écrite une année auparavant ; deux pièces correspondant aux deux faces d'une seule et même femme, la dévoreuse et la pure. Incarnation de l'idéal romantique jamais atteint, comme semble en témoigner la destinée de Kleist qui se suicide trois ans plus tard avec sa fiancée.

André Engel s'empare du texte comme il le fit pour *Penthesilée* en hommage à l'absolu qui réside en toute quête d'amour comme en toute folie. Mais la grâce de *La petite Catherine* incarnée par la lumineuse Julie-Marie Parmentier retient la fougue et la rage destructrice pour laisser place au charme et à l'émerveillement. C'est l'histoire d'une toute jeune fille qui s'évanouit d'émotion à la vue du Comte von Strahl lors de son passage dans son village natal. Elle y aurait reconnu celui à qui elle se dira destinée et qui lui serait apparu en songe. Abandonnant la maison paternelle, elle le suit comme envoûtée, dans une détermination sans nom qui la dépasse. Lui, ne s'expliquant pas cet attachement démesuré à ses pas, passe de l'étonnement à la pitié, de l'agacement au respect jusqu'à ce qu'il découvre le secret de ce qui les lie : la prémonition d'un seul et même songe partagé.



Catherine (Julie-Marie Parmentier) et le Comte von Strahl (Jérôme Kirchner)

Le couple est réuni pour la deuxième fois sur scène : Julie-Marie Parmentier et Jérôme Kirchner incarnaient déjà un couple improbable dans *Le Jugement dernier*. Dans une forme de continuité, le couple soudé par un secret partagé et inavoué ou inavouable trace un chemin qui bouleverse leur destinée. Un couple provoqué par « l'enfant ou presque » dans les deux cas. Anna provoque l'accident en donnant un baiser par jeu, tandis que Catherine force la rencontre par son indéfectible détermination. Mais la face sombre du *Jugement dernier* s'illumine par la grâce de *La petite Catherine*. La première pièce finit par le tribunal céleste représenté par des êtres de chair et d'os, l'autre commence par le tribunal humain qui se réclame de Dieu et n'est pas représenté, André Engel ayant choisi de n'en donner que les voix émergeant derrière les spectateurs pris dans l'aventure comme témoins ou jurés. Dès lors, l'irréel s'immisce dans le réel qui change de consistance.

Comme dans un rêve

Le chemin parcouru durant ce récit est celui d'une initiation révélatrice des identités cachées des uns et des autres. Symboliquement, des épreuves de l'eau et du feu sort la vérité enfouie. Celle que l'inconscient reconnaît dans une prescience innocente et extraordinaire. Les songes médiateurs de ces vérités cachées couvrent la vie d'un voile, donnant à toute chose l'impression de flotter dans une autre dimension, là où l'illusion et le réel se confondent. La vie est un songe, et le songe dirige la vie, comme dans cette autre pièce de Kleist, *Le Prince de Hombourg*. Une histoire bâtie à partir du rêve et comme un rêve.

Dans la mise en scène d'André Engel, les décors de Nicky Rieti comme les morceaux d'un puzzle en trois dimensions semblent flotter dans un espace brumeux et sans borne, les éclairages d'André Diot qui nimrent toutes les apparitions d'un halo surnaturel créent une atmosphère nocturne improbable, tandis que les habitants de ce monde onirique apparaissent là où on ne les attend pas. La brume ou le brouillard, déjà utilisés par l'équipe artistique pour *Penthésilée*,⁵²⁵ est l'élément naturel le plus propice à rendre compte du surnaturel comme dans les contes fantastiques dont le XIX^{ème} siècle est féru. Un élément propice à l'expression de l'état nébuleux et onirique dans lequel ces histoires se créent et se jouent. Un flou des repères entre intériorité et extériorité, entre

⁵²⁵ Voir p. 170

soi et le monde. Un univers sorti d'un songe de la petite Catherine qui semble flotter en dehors et dedans à la fois, comme dans un rêve.

L'usage du brouillard reconstitué donne aux éléments éclatés du décor une unité envoûtante qui happe le spectateur plus qu'il ne l'enveloppe tandis que les déplacements fascinants des blocs de pierre défient les lois logiques de la pesanteur. Une esthétique d'un genre différent de ce que les derniers spectacles d'Engel recouvraient. Si les spectateurs plus anciens pouvaient retrouver l'atmosphère de *Venise sauvée* ou de *Penthésilée*, pour les spectateurs engeliens plus récents la découverte du clair-obscur renversait le plateau de Berthier dans « un instant sans bornes ». Une façon de donner corps au rêve et de déréaliser le réel.



« *La petite Catherine de Heilbronn* » : photo du décor

Le doute sur la vérité subsiste tout au long de l'aventure. Cette histoire invraisemblable que tous prennent au sérieux n'est peut être qu'une aventure littéraire. Tout comme les folies moyenâgeuses des décors peuvent n'être que des représentations telles que les romantiques se les appropriaient dans un lyrisme excessif ; un mélange de style et de morceaux de réalité totalement improbables, tour à tour rochers, murailles, nefs gothiques ou intérieurs de palais, les éléments sortent des limbes cotonneuses, jouent et disparaissent comme ils sont apparus. Un spectacle et une histoire qui passa d'abord par la création d'images à l'instar du processus onirique où tout est d'abord une question de « vision ».

Un effet onirique et théâtral qui assume pleinement le principe de l'illusion jusqu'à sa rupture : le « comment font-ils ? » n'est pas loin et pourtant l'histoire en trois dimensions emporte le spectateur avant qu'il ait vraiment eu le loisir de chercher la réponse. De même, les gens qui peuplent ce songe et habitent ces ruines ont une existence éphémère, le temps d'une scène, puis, comme dans un rêve, ils s'effacent un moment, semblant capables d'apparaître sous la seule puissance de l'imagination de la petite Catherine. C'est l'éternité propre aux monuments de la littérature universelle qui prend figure et s'inscrit un instant dans le présent. C'est la silhouette longiligne du bienveillant Gottschalk (Tom Novembre) qui n'est jamais là où on l'attend, mais toujours là pour veiller sur Catherine, comme Gabriel. Ce sont les moines obscurs rôdant, les bruits du vent et les paroles murmurées dans un sommeil. Un univers fantomatique pourtant bien réel dans la certitude inébranlable de Catherine.

Plus qu'un conte, c'est l'esthétique et le processus du songe qu'André Engel a choisi de mettre en scène. Le brouillard employé auparavant par André Engel et Nicky Rieti afin de « cacher » les réalités du théâtre et d'envelopper les spectateurs a davantage ici pour fonction de les perdre dans les méandres du charme envoûtant du rêve. Un rêve qui n'est pas une mièvre historiette car les violences qu'il contient sont davantage proches du cauchemar que du doux songe. Les sorcelleries qui permettent à Cunégonde, vieille femme décrépite, de retrouver des formes pulpeuses et un corps de rêve, le fouet dont le Comte fait usage pour chasser Catherine et enfin « l'épreuve du feu » que Catherine affronte dans le château en flammes et dont elle sort miraculeusement indemne, sont des scènes qui s'apparentent au rêve et à ses interprétations symboliques bien plus qu'à l'univers d'un conte pour jeunes filles romantiques.

Et c'est en dormant, car cela ne peut être autrement, que Catherine fait sa déclaration et révèle son secret. Comme si celui-ci n'appartenait qu'au monde du rêve.

Et à la toute fin, lorsque le comte von Strahl penché sur la petite Catherine endormie lui susurre des mots tendres qu'André Engel a repris des lettres échangées entre Kleist et sa fiancée, le rêve est encore de mise :

« Ma Kätchen, mon petit cœur, ma chérie, ma petite colombe, ma vie, ma chère et douce vie, lumière de ma vie, mon tout, mon avoir et mon bien, mes châteaux, champs, prairies et vignobles, Ô soleil de ma vie, soleil, lune et étoiles, ciel et terre, mon passé et mon avenir, ma fiancée, ma fille, ma chère amie, le fond de mon cœur, et le sang de

mon cœur, mes entrailles, la prunelle de mes yeux, ô ma bien aimée, comment te nommer ? [...] ».

Commencé à son chevet, cette litanie se poursuit tandis que le comte de Strahl disparaît progressivement. « Il ne reste que sa voix dans les airs. Après le dernier mot, Catherine s'éveille de son rêve. Seule », précise la didascalie finale.



La révélation de Catherine

Cette histoire « à dormir debout » n'est en définitive dans la mise en scène d'André Engel qu'un seul et grand songe. Loin des affres romantiques, Engel crée les conditions du rêve dans lequel toute chose trouve sa place. A la fin, le retour à la réalité, le réveil brutal et dérangeant donne une explication rationnelle à tous ces événements surnaturels.

La petite Catherine personnage éponyme est aussi auteur de cette belle histoire. L'image du mariage qui met côte à côte le couple princier et Catherine pelotonnée dans ses haillons et endormie au pied du rocher, donne les dimensions exactes de la mise en abyme du rêve dont tous sont victimes. Une supercherie réécrite par André Engel qui met en avant le pouvoir de l'imagination.



Catherine endormie au pied du rocher et mariage du Prince

Une effroyable et magnifique illusion dont on aimerait ne pas se réveiller tant la belle histoire avait de charmes envoûtants. Une dramaturgie limpide qui se donne sur scène le droit de laisser les zones d'ombre opérer d'elles-mêmes, laissant affleurer les effets d'étrangeté et l'envoûtement nécessaire au voyage auquel cette histoire convie.

Mais les secrets de l'âme ouverte et offerte sans limite n'ont de consistance que dans une pseudo-réalité, la vérité absolue n'existant dans aucun monde ; amour et absolu ne pouvant se rencontrer que dans un songe. Une empathie profonde se noue entre le spectateur et la petite Catherine, comme entre le prince et la pure jeune fille. L'extraordinaire devient l'ordinaire dans la façon qu'a *La petite Catherine* d'énoncer les évidences de ces choses si impossibles en réalité.

L'errance de Kätchen

Depuis le jour où le petite Catherine vit le comte von Strahl dans les ateliers de son père, médusée, elle s'est enfuie de chez elle et, « depuis ce jour, elle le suit comme une putain, de place en place, dans un dévouement aveugle », raconte son père qui porte plainte au tribunal contre le comte pour ensorcellement. Comportement que confirme l'accusé, tout en démentant les recours à une sorcellerie quelconque. Catherine, confondue par un interrogatoire serré affirmera ne pas vouloir abandonner les pas de cet homme à qui elle se dit attachée, malgré les menaces et la force dont il a fait preuve

pour la chasser et la renvoyer chez son père. Mais lorsqu'elle promet au comte de rentrer chez son père, elle s'évanouit. C'est un désaveu au dessus de ses forces.

L'errance de la petite Catherine de Heilbronn, tout juste âgée de quinze ans relève d'une forme instinctive qui la place parmi les élus. Elle incarne la foi qui meut ceux qui suivirent le Christ et qui dans une croyance et une confiance absolue quittèrent toute attache.

Catherine est partie « les pieds nus exposés à toutes les pierres, sa petite jupe autour des hanches flottant dans le vent, avec rien que son chapeau de paille pour la protéger de la morsure du soleil ou de la fureur des intempéries. Où que les pas de cet homme la conduise, à travers les vapeurs des précipices, les déserts écrasés de soleil ou les forêts enténébrées ; pareil à un chien qui a goûté le sueur de son maître, elle marche derrière lui. »

Un abandon et une détermination bien au-dessus de son âge et de toute faculté humaine. Julie-Marie Parmentier incarne ce paradoxe d'innocence et de détermination d'une grande puissance par un ton de voix à la fois innocent et affirmé, la silhouette vêtue d'une légère robe fluide couleur pêche, ses longs cheveux tombant sur les épaules. Un jeu qui humanise le personnage tout en le rendant d'autant plus étrange que surprenant. On est loin de la jeune fille romantique aux yeux révoltés de l'imagerie religieuse. Sa grâce et sa foi sont liées à une détermination incarnée. Elle a paradoxalement les deux pieds ancrés sur terre où elle suit sa logique sans faillir.

En quittant le giron paternel mue par un désir inflexible, elle obéit à une loi secrète qui lui appartient et ne peut se dire qu'à celui qui le partage sans le savoir. La connaissance ou l'absence de connaissance n'est pas ici lié à une métaphysique, mais à un degré de conscience. C'est cet aspect que la mise en scène met en avant par la mise en abyme des effets oniriques. Le rêve, l'état cataleptique ou le somnambulisme sont des états physiques signes de la présence d'un « champ illimité d'immanence, au lieu d'une transcendance infinie » pour reprendre l'idée exprimée par Deleuze concernant l'univers de Kafka.

Son errance est bien concrète et ses réactions sont humaines bien qu'extrêmes. Pourtant la raison est de peu de secours à ceux qui cherchent à entrer dans une énigme qui participe d'une logique inconnue quasi instinctive, animale. L'interroger ne sert à rien

mais rêver avec elle révèle le secret. Une façon d'appivoiser cette enfant sauvage qui porte en elle les facettes doubles que les romantiques attribuent au bâtard comme à l' élu qui s'ignore. Son errance est aussi celle d'une identité qui se cherche malgré l'assurance qu'elle montre. Elle suit son instinct et ne peut elle-même expliquer autrement que par la référence au songe, cette attitude si peu ordinaire.

Héroïne malgré elle, elle affrontera dans son parcours initiatique tous les dangers qu'incarne le monde qu'elle découvre : Cunégonde, personnage démoniaque qui a recours à la sorcellerie, le feu de l'enfer, le fouet, les coups, les humiliations, la retraite monacale, la guerre même aussi bien que les agressions des éléments : toutes les forces négatives de l'univers semblent se mettre sur son chemin afin que sa victoire sur eux révèle sa nature vraie par leurs échecs.

« De place en place », son nomadisme et son dénuement suivent le mouvement secret d'une déterritorialisation physique. Car si le sens de son errance échappe à la réalité elle est bien réelle et vécue physiquement : déterritorialisée, Catherine se reterritorialise dans l'exiguïté de son corps recroquevillé sur elle-même dans une posture fœtale et animale.



Catherine recroquevillée sur elle-même endormie

Habité par la grâce durant tout le spectacle, le spectateur sous le charme se laisse emporter par cette belle et incroyable histoire devant lui racontée. Mise en abyme du songe et du sommeil, ce spectacle semble vouloir non pas réveiller le spectateur mais au contraire l'emporter dans un songe, le ravir et ne plus le lâcher. Une esthétique qui

assume la narration et son principe relationnel : d'un côté celui qui raconte, de l'autre, celui qui écoute ; et si l'on en croit Walter Benjamin, ensemble « ils forment société ». Mais, si l'on demande à André Engel quelle est cette nouvelle esthétique qui arrive dans son parcours, il pourrait répondre au public à l'instar de Catherine : « vous le savez ».

Si dans ses spectacles, André Engel propose aux spectateurs un changement de point de vue, avec *La petite Catherine* il les invite à partager celui de Catherine. Le spectateur qui se laisse alors envoûter et ravir est étonné à la fin par le réveil et la révélation qui en découle : tout ceci n'était qu'un rêve, qu'une illusion ! Un « coup de théâtre » qui rappelle que tout est fiction au théâtre, même et surtout quand l'illusion opère. André Engel signe là un spectacle dont le coup de maître final fait basculer le spectateur dans une rétrospection active : *a posteriori* il se repasse le film à l'envers à la recherche des indices du sens qui lui avait échappé. « Vous le savez » renvoie avec humour le spectateur à ses facultés : entendre et voir.

La belle vengeance

Les trois premiers spectacles de la compagnie *Le Vengeur Masqué* furent de beaux succès auprès des publics, de la presse et des professionnels. Pour *La petite Catherine de Heilbronn*, la compagnie reçut le Molière du meilleur spectacle de compagnie, tandis qu'André Diot pour la lumière et Nicky Rieti pour la scénographie, reçurent chacun un Molière pour *Lear*. Sans considérer ces « récompenses » au-delà de leur valeur, elles témoignent d'une reconnaissance des qualités artistiques de ces œuvres. André Engel, toujours aussi peu médiatisé, reste dans l'ombre du Vengeur Masqué, position qui lui convient. Il est là où sa place a un sens : sur les plateaux. Cette compagnie est en quelque sorte une revanche sur l'affront essuyé lors de la rupture de contrat du Centre Dramatique de Savoie. Georges Lavaudant à la tête de l'Odéon lui a permis en le nommant metteur en scène associé de poursuivre son travail dans un lieu propice à l'envergure et à l'esthétique de son théâtre.

Mais en 2007, Olivier Py prend la direction de l'Odéon qui passe à la nouvelle génération, la situation se modifie. La position d'André Engel et du Vengeur Masqué étant liée à l'amitié et au soutien de « Jo », la fragilité statutaire retrouvée nécessite la recherche de nouveaux soutiens. Le « coucou » reprend son errance bien connue, à l'image de *La petite Catherine* qui finit *Sans Domicile Fixe* et des nomades qui peuplent cette période : *Lear* et *Minetti*.

Spectacles fantômes

Un certain nombre de spectacles d'André Engel pourtant prêts à être montés n'ont pas été réalisés. Il n'est pas question ici des versions imaginées puis abandonnées lors de l'élaboration d'un spectacle qui verra réellement le jour, comme ce fut le cas avec *Le Jugement dernier qui* connut trois versions dont la définitive,⁵²⁶ car tous les spectacles eurent plus ou moins un cheminement qui fit abandonner des pistes dramaturgiques ou des lieux de réalisation pour des raisons parfois d'impossibilités pratiques, mais aussi pour des raisons de cohérence de sens.

Il est ici question des projets élaborés parfois jusqu'à leur point ultime avant le commencement des répétitions, sans que cette étape concrète ne voie jamais le jour. Cette question renvoie au mode de travail d'André Engel et de la façon dont il s'approprie un texte car pour lui, lorsqu'un texte est définitivement réécrit, c'est que la dramaturgie est élaborée. L'une et l'autre de ces étapes de travail se menant conjointement. Plus précisément, au delà des simples notes de travail, ce qu'André Engel nomme le scénario ou le synopsis est entièrement rédigé. Si certains sont restés à l'état de texte, d'autres plus élaborés dans la conception sont le fruit d'un travail conséquent qui, bien que n'aboutissant pas à un spectacle, n'en constitue pas moins une partie de l'œuvre d'Engel. Ce sont des projets qui appartiennent à son univers et font partie de l'élaboration d'un ensemble. Des spectacles fantômes à prendre en considération pour ce qu'ils sont, une partie souterraine du rhizome engelien. Le projet mené le plus à son terme fut certainement *D'un voyage l'Autre* d'après l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline.

⁵²⁶ Voir analyse p. 371

D'un voyage l'autre

En septembre 1982, alors qu'André Engel trouve un appui à Nanterre en la personne de Patrice Chéreau qui lui propose de le rejoindre en tant que metteur en scène associé, le projet Céline avait tout pour exister. Le cadre financier, les appuis et collaborations artistiques ainsi que les conditions générales de travail les plus favorables étaient réunis. André Engel et ses collaborateurs se mirent au travail dès qu'un accord de principe concernant les droits leur fut accordé, comme en témoigne une lettre du 27 septembre 1982 de Marianne Merleau-Ponty responsable de l'édition aux Amandiers de Nanterre adressée à maître Gibault, avocat à la cour :

« Cher Maître,

Nous avons été très heureux de la rencontre que nous avons eue avec vous, André Engel, Alain Combecque et moi-même concernant le projet d'André Engel d'un spectacle à partir des œuvres de Céline : l'Eglise, Mort à Crédit et Le voyage et de l'accord de principe donné à ce projet par madame Destouches et vous-même ».

L'équipe se met au travail, André Engel établit un texte, Jean-Michel Dubois trouve un lieu, une mission espagnole à la Plaine-Saint-Denis dont l'obtention fut également soumise à des demandes d'autorisations auprès de l'Ambassade d'Espagne en France. Il en résulte un dossier complet constitué de notes, d'un scénario et d'un texte.

Un projet de spectacle du Centre Bilatéral de Création théâtral et Cinématographique, basé sur le rapport entre cinéma et théâtre. A ce titre, le projet remarquable, indique un travail réflexif et créatif d'une intelligence singulière qui trouve sa place dans l'évolution du travail d'André Engel.

Mais après plusieurs propositions de textes que ne cautionnait pas la veuve de Céline et des échanges de courriers, le 27 avril 1983, André Engel reçoit la lettre fatidique de madame Lucette Destouches lui interdisant de porter à la scène le projet prévu pour septembre 1983 :

« Monsieur,

J'ai pris connaissance du nouveau texte que vous avez établi et que vous avez bien voulu me communiquer en me demandant l'autorisation de le présenter au public, mis en scène par vous-même.

S'agissant de textes extraits de diverses œuvres de mon mari, il n'est pas possible de vous donner l'autorisation que vous avez sollicitée.

Chacune des œuvres de Céline constitue un ensemble homogène et cohérent et je suis formellement opposée à la méthode que vous avez utilisée et qui consiste à placer côte à côte des textes provenant de différentes œuvres.

[...]

Lucette Destouches »

Le projet s'arrête net, laissant une amertume qui alimenta la colère et la déprime d'André Engel qui n'aurait pas entamé un tel travail s'il n'avait pas eu initialement l'accord de principe. Néanmoins, plus de dix ans plus tard, alors qu'il cherchait une idée de texte à monter, André Engel ressortira le projet comme en témoigne une lettre officielle datée du 24 octobre 1995. Mais cette nouvelle tentative bien que plus fructueuse ne fut pas poursuivie par André Engel, le projet s'annonçant porteur de difficultés procédurières interférant avec les choix artistiques, malgré le ton bienveillant de la lettre :

« Cher monsieur,

Comme convenu, je me suis entretenu avec madame Destouches de votre projet.

Elle m'a prié de vous transmettre son accord de principe, prenant note du fait qu'il ne s'agira pas d'une adaptation d'une œuvre de Céline mais d'un spectacle imaginé par vous à partir de textes extraits de Voyage au bout de la nuit et des trois derniers romans.

Elle souhaite évidemment que votre spectacle respecte l'œuvre de son mari et qu'il n'y ait aucun contresens ni aucune équivoque. Elle souhaite notamment que soient supprimées toutes les interventions de militaires allemands dans la partie qui concerne Voyage au bout de la nuit, ce qui risquerait de constituer une véritable dénaturation de l'œuvre.

[...]

François Gibault, avocat à la cour »

En soi, par toutes ces procédures le projet est ironiquement une véritable aventure kafkaïenne, mais la réalité en 1983 fut difficile à surmonter et André Engel vécut un passage à vide avant de monter *Lulu*⁵²⁷ sur un coup de tête, dans l'énergie d'une fuite. Le projet Céline, considéré comme obsolète semble définitivement remisé.

⁵²⁷ Voir analyse p. 194

Voyage dans la « rame émotive » de Céline

L'intérêt d'Engel pour la question du voyage le rapproche de l'œuvre de Céline bien au-delà de l'anecdote. Un voyage physique comme glissement d'une vérité métaphorique du *Voyage au bout de la nuit*, mais aussi le voyage d'un théâtre « qui élargit ses frontières ». ⁵²⁸ *D'un voyage l'autre* est né de cette nécessité partie d'un constat :

« Lorsque en 1926 Louis Ferdinand Céline écrit sa première œuvre littéraire il choisira le théâtre mais ne s'en satisfera pas. L'art du dialogue ne lui laissait pas assez de liberté. Céline avait besoin d'air. [...] »

Proposer une rencontre entre Voyage au bout de la nuit et le théâtre n'a rien de gratuit. Bardamu, personnage de roman, restera toujours marqué par son lieu de naissance : le théâtre. Avec Céline, l'essence même du théâtre : la voix parlée humaine conçue comme un art, s'est réalisé dans le roman ». ⁵²⁹

En voulant risquer la mise à voix haute du texte, André Engel ne veut rien d'autre que « le retour de Bardamu dans son berceau d'origine ».

C'est aussi un voyage pour le spectateur tout autant que pour les personnages. Céline, dans *Entretiens avec le professeur Y*, exprime cette volonté d'« embarquer tout le monde ». André Engel relève l'extrait suivant dans ses notes préparatoires : « J'embarque tout le monde dans le métro, pardon !... et je fonce avec : j'emmène tout le monde de gré ou de force !... avec moi !... Le métro émotif, le mien ! sans tous les inconvénients, les encombrements ! dans un rêve ! ... jamais le moindre arrêt nulle part ! no, ! au but ! au but ! direct ! dans l'émotion ! ... par l'émotion !... ».

Embarquer tout le monde dans un voyage est une attitude qu'André Engel reprend à son compte en voulant faire vivre aux spectateurs comme aux acteurs les intentions de Céline par leur réalisation sensible. Le théâtre d'Engel se propose de prendre de l'air, aussi bien par le simple fait concret de sortir des théâtres que par le dépassement de ses limites. Ainsi, pour André Engel, le théâtre s'interroge sur ses propres formes, « creuse le sol sur lequel il repose et comme il risque de s'effondrer, il élargit ses frontières ». C'est en se confrontant au cinéma que concrètement la recherche d'un dépassement devait prendre forme pour ce projet.

⁵²⁸ ENGEL André, *D'un voyage l'autre*, notes personnelles

⁵²⁹ Idem

Une traversée d'écran

« Ce qui nous intéresse dans tous les cas c'est que cinéma et théâtre dialoguent, dans le passage de l'un à l'autre. Chacun apporte à l'autre la preuve de son insuffisance mais aussi leurs rapprochements vers plus de liberté. Ce passage nous l'avons voulu concrètement dans le spectacle : des personnages traversent l'écran, passant ainsi du cinéma au théâtre et du théâtre au cinéma ». ⁵³⁰ *D'un voyage l'autre* est aussi fantastiquement, mais concrètement celui du passage entre deux réalités.

Le texte établi par André Engel contient des didascalies explicites à ce sujet, imaginant ce que Woody Allen réalisera deux ans plus tard dans *La Rose pourpre du Caire* en 1985 avec les moyens du cinéma. André Engel propose en effet un passage d'écran *en direct* :

« Le projecteur se met en marche tout seul, dans la nuit. C'est un film de Chaplin. Soudain Charlot sort de l'écran et pénètre dans la salle, il s'approche des dormeurs, les contemple, les agace un petit peu. Leur sommeil est agité. Charlot sort dehors dans la nuit. Un temps, puis on entend des bruits, des coups de feu, des cris qui se rapprochent... Charlot fait irruption dans la salle de cinéma ... avec lui toute une famille de juifs apeurés... Charlot leur fait traverser l'écran... un par un... Ils se retrouvent tous en Amérique ... Sauvés ! Le mot Fin s'inscrit sur l'écran. Le projecteur s'éteint ... Un temps... Deux soldats allemands essoufflés pénètrent dans la salle, à la poursuite des fugitifs. Ils ne trouvent personne... Ils ne cherchent d'ailleurs pas beaucoup !... Ils reprennent leur souffle ... Leur conversation a lieu en allemand. Des sous-titres français apparaissent sur l'écran... qui reste noir... »

Une didascalie éloquente dans l'utilisation du rapport entre la fiction et le réel comme échappatoire d'une réalité. Un passage nécessaire du théâtre au cinéma pour assurer sa survie. Un changement de niveau de réalité concrètement rendue par le passage d'écran. Une façon de rappeler comment Céline conspuait ses contemporains romanciers qui n'avaient pas voulu comprendre l'importance destructrice du cinéma à l'encontre du roman. D'après lui, le roman survivrait au cinéma s'il acceptait de se modifier profondément de l'intérieur, c'était une question vitale. Tout comme le théâtre, ce que laisse entendre André Engel par les variations sur des mutations possibles entre théâtre et cinéma que le spectacle devait mettre en scène.

⁵³⁰ ENGEL André, *D'un voyage l'autre*, notes personnelles

Dans d'autres cas, l'interférence prévue se manifestait par une coïncidence entre le film et la réalité de la salle dans un étrange effet de doublage :

« Un extrait du film *La grande illusion* de Jean Renoir apparaît à l'écran. Jean Gabin (Maréchal) et Dalio (Rosenthal) sont en fuite. Le son est coupé. Mais les mots prononcés par Ferdinand et le Vigan dans la salle, correspondent exactement aux mouvements des lèvres de Gabin et Dalio, si bien qu'on pourrait les croire prononcés par eux ». Un effet de correspondance qui s'appuie sur la similitude des situations. Lili témoin de la scène remarque l'effet de doublage c'est alors que les voix du film éclatent soudain comme sortant du film et envahissaient la salle. Une inter-relation fusionnelle entre les deux plans, comme une évocation des possibles noces entre théâtre et cinéma dans une troublante fuite.

Ainsi dans ce projet, plusieurs variations sur le principe d'interférence sont mises en jeu entre les deux niveaux de réalité ouvrant la frontière entre « la réalité et l'imaginaire, entre la vie et l'autre côté de la vie ». ⁵³¹ Un éclatement et une exploration des limites qui modifient les enjeux habituels du cinéma : « le film n'a pas été utilisé comme fiction, au contraire, explique André Engel, il est le seul moyen concret de nous montrer ce qui se passe en ce moment dans le réel de l'extérieur. Le film est aussi réel que la salle où il est projeté. Il est une ouverture sur plus d'espace ». ⁵³²

Pour les spectateurs l'aventure aurait certainement été tout autant troublante que les expériences vécues par les personnages. Le choix du cinéma par son caractère évocatoire et fantomatique, son aspect magique, mis en relation avec « une dimension d'hallucination du réel qui couvre une grande partie de l'œuvre célinienne » avait sa pertinence. Tout l'établissement du texte tendait dans ce sens, afin de rendre compte de « la planète Céline ». Un passage incessant entre la situation présente et l'évocation d'un passé ou d'un autre niveau de réalité. « Le cinéma en tant que support d'image permet également des plongées successives dans les œuvres de l'auteur comme autant de *flash-back* littéraires ». *D'un voyage l'autre* était un projet théâtral et cinématographique hallucinant.

En outre, le cinéma d'époque, très daté aurait eu l'avantage d'évoquer directement le contexte politique et culturel qui fut celui de Céline, explique André Engel, clarifiant le

⁵³¹ ENGEL André, *D'un voyage l'autre*, notes personnelles

⁵³² Une technique qui sera plus amplement réalisée par des metteurs en scène comme Jean-François Peyret ou Frank Kastorf par l'utilisation d'une image simultanée mais dans les années 2000.

parti-pris qui se noue autour de cette inter-relation entre le texte et l'image. Un ancrage circonstanciel que rejoint la recherche d'un lieu.

Une recherche qui devait se concrétiser par le choix de la mission espagnole qui avait le mérite de permettre « sans formalisme, l'utilisation rationnelle du cinéma au théâtre, et d'autre part d'avoir la charge émotionnelle des paysages céliniens ».⁵³³ Comme toujours André Engel est alors à la recherche d'un lieu porteur d'une ambiance, d'un climat, d'une histoire, de tout ce qu'un décor de théâtre ne peut apporter.

Le lieu choisi, la mission espagnole convenait au projet imaginé par André Engel. Constitué d'une petite salle de spectacle, d'une chapelle et d'une salle polyvalente, le lieu évoquait l'univers de Céline, en référence au texte de théâtre *l'Eglise*, mais convenait surtout au projet. L'essentiel du spectacle devait se dérouler dans la salle polyvalente détournée en salle de cinéma paroissiale de banlieue parisienne des années 30-40, l'action étant située pendant les bombardements de Paris en 44. Il fallait donc un extérieur permettant d'installer une sonorisation d'effets réalistes de bombardement et d'avions. La réalisation « possible mais peu probable » que des bombardements avaient lieu.

Un projet peut-être « hors les murs » mais surtout dans un lieu propice à la dimension recherchée par ce projet de spectacle dont la vocation aurait été de « rendre vivante, c'est-à-dire vécue, l'intention artistique de Céline. *La rame émotive* ».

Mais ce spectacle n'aura pas lieu. Resté à l'état de projet très abouti, il n'en est pas moins à considérer comme faisant pleinement partie de l'œuvre d'Engel compte tenu de l'exploration du lien entre le théâtre et le cinéma dont il était porteur. André Engel prévoyait également le tournage d'un film dont la réalisation devait être confiée à Raoul Ruiz, dans la lignée des objectifs du Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique. Une double réalisation que le spectacle dans son sujet et dans sa mise en œuvre réclamait. Ainsi, *D'un voyage l'autre*, spectacle fantôme, est une étape du travail d'André Engel qui fit progresser sa réflexion sur la question d'un cinéma « fondé sur l'autonomie de la parole, où l'écriture du regard rencontre le cinéma du

⁵³³ ENGEL André, *D'un voyage l'autre*, notes personnelles

langage ». ⁵³⁴ Un spectacle de théâtre dont le sujet n'était autre que « sa nécessaire mutation cinématographique ».

L'Oasien belliqueux

Deux ans plus tard, en 1985, un tout autre projet bien qu'assez abouti ne se réalisa également pas : André Engel, dans le cadre d'une mission effectuée en septembre 1984 au Caire à l'initiative de Catherine Clément de l'A.F.A.A. avait conçu un projet à réaliser en Egypte. Il s'agissait d'une création théâtrale en coproduction avec l'Egypte, en arabe, avec une majorité d'acteurs égyptiens. Puis de la recréation en France du spectacle au Festival d'Avignon en 1986, et enfin d'un film construit sur les bases du spectacle mais ayant une existence indépendante et proposé à de plus larges circuits de diffusion. Le support choisi avait pour titre provisoire *L'Oasien belliqueux*. Un texte élaboré à partir de la confrontation de deux textes, le premier étant un conte pharaonique : *Le Fellah éloquent*, et le deuxième un récit d'une centaine de pages de Heinrich Von Kleist : *Mikael Kolhaas*. Dans les deux textes, la situation de départ est la même : un homme voit ses animaux, l'un son âne, l'autre son cheval injustement retenus en otage par un puissant. L'éloquence, seule arme de la victime aura bien du mal à vaincre le fiel du pouvoir. Le paysan égyptien obtient finalement gain de cause, tandis que Mikael Kohlaas renonce aux paroles pour s'emparer d'une armée et mettre le pays à sac. L'un comme l'autre recouvrent leurs biens, mais Mikael Kolhaas doit payer ses crimes en marchant au supplice.

Le projet élaboré par André Engel tente la synthèse des deux histoires sans négliger pour autant les contextes historiques, non plus que la traduction en arabe moderne.

Lors d'un second voyage de repérage d'un lieu propice, l'équipe artistique s'est particulièrement intéressée aux ressources du Caire sans perdre de vue le fait que *L'Oasien belliqueux* avait pour contexte le désert. Une contradiction vite apparue comme féconde, imposant un autre projet en parallèle, devant la découverte du palais Alin-Ak : faire un travail sur la ville en tant que sujet, à partir de la pièce de Bertolt Brecht *Dans la jungle des villes* et de *L'impasse des miracles* de Naguib Mahfouz. Un

⁵³⁴ ENGEL André, *D'un voyage l'autre*, notes personnelles

projet égyptien à deux volets se profilait. Le premier, *L'Oasien belliqueux* devant se monter sur le site archéologique d'Abousir, plus spécifiquement aux alentours de la pyramide de Sahourê, tandis que le deuxième volet devait se créer sur le terrain situé derrière le palais Alin-Ak et la mosquée bleue, dans un quartier populaire.

Deux spectacles dans la pure lignée des spectacles strasbourgeois, itinérants et en décor naturels détournés. Des spectacles intournables par essence même.

Bien évidemment, les choix d'un site archéologique nécessitait des précautions qui impliquaient l'utilisation de matériaux légers et de se servir au maximum des possibilités offertes par les costumes et les accessoires. Une économie de moyens également en lien avec le caractère itinérant prévu par le spectacle. Tous les détails et précisions quant aux déplacements du public, sa position dans l'espace, son assise, son transport étaient consignés dans les notes du dossier de présentation du projet. Dans un déplacement circulaire comme ce fut le cas de *Baal*, le public revenait à son point de départ, mais pour constater et éprouver un changement d'atmosphère liée au principe de la durée écoulée et du parcours initiatique vécu doublement par le protagoniste comme par le spectateur :

« Le dernier mouvement du public le conduirait à son point de départ, dans le temple funéraire c'est-à-dire aux mêmes places qu'il occupait au début du spectacle. A nouveau la salle hypostyle et le sanctuaire serviraient d'aires de jeux mais dans un contexte et dans une ambiance différents de la première fois. On peut imaginer, par exemple, que la première partie ait lieu avant la tombée de la nuit dans un éclairage naturel et que les spectateurs retrouvent le temple dans une ambiance nocturne à la lumière artificielle. On peut également imaginer que des colonnes antiques, construites par nous se seraient dressées dans l'intervalle sur leur emplacement originel dans la salle hypostyle ».

On peut imaginer en effet et suivre André Engel dans la rédaction au conditionnel d'un projet qui ne se réalisera pas. Tout comme le deuxième volet consacré à une fable tirée de la pièce *Dans la jungle des villes* pour laquelle l'équipe prévoyait une adaptation « dans le style des grands romanciers égyptiens tels Naguib Mahfouz... dont le sujet de prédilection est le peuple, ses espoirs, ses aspirations, ses peines et ses luttes... ».⁵³⁵ Pour ce volet, le public en position frontale fixe devait être confronté à un espace connu, naturel constitué des façades des maisons qui existeraient comme « toile de fond »,

⁵³⁵ Dossier de présentation du projet. Documents personnels

tandis que des éléments de décors avait été ajoutés. Le choix d'un lieu dans un quartier populaire aurait permis l'évocation du quotidien qui caractérise cette grande ville en résonance avec le texte. Un double projet qui s'inscrivait totalement dans les enjeux du Centre Bilatéral de Création par la dimension internationale et mixte qu'il prévoyait, mais qui ne se réalisera pas.

Les difficultés inhérentes à ces types de projets internationaux étaient multiples. Ils répondaient certainement au désarroi lié à la perte du paradis strasbourgeois et à la recherche d'un ailleurs qu'incarnait un certain exotisme. Le théâtre avait besoin d'air, besoin de repousser les frontières et cela se concrétisait par des projets réellement hors des frontières géographiques. Un désir d'aventure qu'incarnait le Centre Bilatéral de Création par la dimension « bi » qui englobait aussi bien l'idée d'une bipolarité internationale que des projets doubles : théâtre et cinéma. Mais ces projets si aboutis sur papier étaient peu réalistes quant aux questions techniques, économiques et culturelles.

Dans les années quatre vingt, les tournages de films nécessitaient de lourds moyens et des fonds conséquents ainsi que l'appui de personnalités reconnues dans le monde fermé du cinéma français. Or, André Engel n'était pas en mesure de rivaliser ni de jouer le jeu des « relations ».⁵³⁶ Tenir une caméra, oui, mais alimenter un carnet d'adresse, non. Il en était de même au niveau des relations internationales. Il aurait fallu bâtir des projets prestigieux valorisant les rapports diplomatiques. C'est en cela que la question culturelle n'était pas comprise de la même manière par tous. Cette bande de jeunes gens un peu agitée ne frayait pas avec les milieux privés ni ne cédait sur les questions artistiques devant les rigueurs institutionnelles.

Si le Centre Bilatéral prévoyait que les projets « étrangers » puissent s'appuyer sur « la logistique d'institutions comme l'A.F.A.A ou le secteur extérieur du Ministère de la Culture et de la Communication » et sur des aides financières « accordées de façon ponctuelles et exceptionnelles à des projets de grande envergure », le vœu restera pieux. Dans les faits, les projets restèrent à l'état d'idées. André Engel impatient de nature ne concevait pas de « gaspiller » du temps pris sur la création à des recherches de solutions techniques, financières, pratiques ou administratives. Il n'était pas seul et l'équipe à laquelle s'était adjointe Jean-Pierre Cazes pour l'administration ne pouvait malgré tout pas faire le poids face aux enjeux que ces projets ambitieux recouvraient. André Engel

⁵³⁶ Seul Humbert Balzan fut sensible et à l'écoute, mais un seul contact ne suffisait pas. Il aurait fallu aller défendre des projets devant des commissions et bâtir des réseaux durables.

qui ne supporte pas la déperdition d'énergie ne se lançait vraiment dans le travail que lorsqu'il avait la preuve que le projet était réalisable. Ainsi, bien des élaborations restèrent en suspens. Les autres ont joué de la malchance.

Quoiqu'il en soit, ces travaux ont permis à l'équipe d'avancer et les deux projets les plus aboutis présentés ici sont caractéristiques de deux façons de travailler d'André Engel sans exclusive. L'un, *D'un voyage l'autre* sur la question du réel et des relations esthétiques qui en découlent dialectiquement ; l'autre, le projet égyptien sur la question du public et du rapport dialectique qu'un lieu et un texte peuvent entretenir. Le premier proposant un voyage en un espace restreint par référence à l'essence fictive du théâtre, l'autre un itinéraire du public dans un espace chargé d'Histoire dans lequel une nouvelle histoire s'écrit en direct. Une ouverture des frontières et un besoin de « changer d'air ». L'un par une prise en compte globale des inter-relations possibles entre cinéma et théâtre, l'autre en imaginant la réalisation d'un film autonome à partir des spectacles. Deux facettes des préoccupations esthétiques d'André Engel qui ont en commun chacun à leur manière la recherche d'un détournement et d'une relation spécifique entre un texte, une histoire et un lieu susceptible de dégager une atmosphère propre à la situation créée.

Le Livre nègre

On pourrait aussi évoquer un projet tout autre, une curiosité animale ou un spectacle animalier, s'il en est : *Le livre nègre* d'après *Une saison en Enfer* de Rimbaud. Un spectacle également en décor naturel mais antérieur puisque conçu pendant la période strasbourgeoise et composé de deux volets : *L'époux infernal* et *La vierge folle*. Deux textes établis par André Engel et Bernard Pautrat à partir d'extraits de ces mêmes textes de Rimbaud.

« Un homme visite un zoo, cinq heures de l'après-midi en hiver, on va fermer ; il parle aux bêtes.

Une très jeune fille dans un hall *quasi* désert d'un aéroport, même heure, elle parle à une machine, elle enregistre des confidences sur un homme qu'elle a rencontré, qu'elle aime, et qui est peut-être parti ». Tel est le scénario prévu.

Le projet prévoyait de donner ces deux spectacles simultanément, dans deux lieux différents, si possible en décors naturels, c'est-à-dire dans un bâtiment d'un vrai zoo et dans un hangar « maquillé en hall d'aéroport », les spectateurs ayant le choix de l'ordre dans lequel ils verraient les deux spectacles. « L'homme et la jeune fille parlent bien de la même chose, précise la note d'intention, lui parle de lui et des raisons qu'il a de vomir le monde qui l'entoure, elle parle de lui, d'elle et des raisons qu'elle a de vouloir le suivre loin de la misère européenne, et tous deux disent, à leur manière : on ne part pas, la *merde* a tout recouvert ».

Un spectacle à deux voix qui se rejoignent ayant trouvé « la même solution pour échapper à l'enfer : parler aux bêtes, aux machines, parler à soi, parler aux nègres, à tout sauf à leurs prétendus semblables ».

Un projet de spectacle assez étonnant quant au contenu et à la forme désespérés qu'il recouvre. Un spectacle fédérateur autour du dégoût qu'inspire l'humanité, non loin des envies de crime. Le dossier préparatoire comporte de longues notes typographiées réflexives et analytiques sur les rapports que l'homme a entretenus jusqu'à nos jours avec l'animal, une étude sur les aspects symboliques, culturels et politiques de la question. Un texte philosophique et anthropologique intitulé *Pourquoi regarder les animaux ?* attribué à John Berger et dont le point de départ est la contemplation des tableaux de Gilles Aillaud. Une sorte d'intervention critique qui se veut « courir parallèlement à son objet, en sympathie avec lui »⁵³⁷ plutôt que de l'aborder analytiquement. Un texte évidemment en lien avec la situation proposée, mais qui pose la question préliminaire au spectacle : Pourquoi regarder les animaux ?

L'ensemble de ce projet interroge par son pessimisme incurable qui ne ressemble à rien d'autre qu'André Engel ait envisagé, mais qui annonce des périodes de désarroi profond tout autant qu'il relève d'une révolte juvénile. L'idée de placer cet homme seul face à des animaux et cette jeune fille au milieu d'une foule d'aéroport parlant à une machine et de donner en spectacle ces paroles désespérées « vomies » dans le vide est d'une effroyable perversité. Une véritable descente aux enfers pour le spectateur, certainement. L'abandon du projet par l'équipe fait partie de ces autres projets dont la finalité n'alla pas jusqu'à l'élaboration d'une mise en scène et d'un spectacle, mais qui constituent un capital de travail qui alimente la machine engélienne.

⁵³⁷ « *Pourquoi regarder les animaux ?* », notes personnelles liées au projet *Le livre nègre*

Des projets travaillés en vue d'être présentés devant un public ou simplement conçus puis abandonnés, ces projets prouvent combien, même dans les périodes dites « creuses », correspondant à des passages à vide, comme ce fut le cas entre autre au début des années quatre-vingt, André Engel travaille continuellement.

Deuxième partie : une œuvre

Cycle des œuvres

L'aventure théâtrale d'André Engel telle qu'elle apparaît dans la première partie de cette étude se constitue en cycles qui correspondent à la fois à des périodes et à des tendances. C'est un état des lieux relatif tout autant à des réalités factuelles qu'à des choix de lecture que cette thèse s'autorise à mettre en lumière d'après une analyse des esthétiques, des enjeux et des contextes de création. S'intéresser à l'œuvre d'un metteur en scène procède d'une démarche bien spécifique tant l'objet d'observation est à la fois clairement identifiable par les spectacles qui la constituent et difficilement préhensible du fait de son inscription dans le temps. Si les spectacles rentrent précisément dans une chronologie, leurs dates de création et de représentation équivalant à leur état civil selon une logique liée au spectacle « vivant », on ne saurait réduire une œuvre de metteur en scène à ces seules paramètres « spectacularographiques ». L'œuvre qui se constitue en spectacles s'inscrit tout autant dans une temporalité individuelle qui appartient au rythme propre du metteur en scène que dans celle d'un rapport au temps social et culturel. Or, André Engel combat le pouvoir de l'histoire de l'art et de la représentation en prônant une authenticité du réel en s'attelant à la tâche spectacle après spectacle. La démarche d'approche de son œuvre s'en trouve complexifiée et doublement intéressante.

Les cycles qui composent le parcours théâtral d'André Engel sont tout à la fois conscients et décidés, aussi bien qu'inconscients et subis. André Engel et son équipe, en procédant sur la reprise et l'affinement de la part réussie du spectacle précédent, savent pertinemment que le cheminement se trouvera à un moment donné dans un « cul de sac » ou plus positivement arrivé au sommet. C'est une partie du travail qui repose sur une construction consciente de cycle. Mais c'est aussi l'arrêt brutal d'un contexte qui met fin à un certain type de travail et constitue un cycle subi. Les enjeux en sont différents puisque le premier cas correspond à une démarche consciente de recherche dont la fin est programmée, tandis que dans le second cas, le cycle se mue en arrêt qui ne laisse pas à la recherche le temps de s'affirmer ni de s'infirmer. De ces cycles naissent à la fois des ruptures et des reprises qui témoignent de la frustration ou de la nécessité impérieuse de maîtriser le cursus de création. D'autre part, la donnée inconsciente qui régit les cycles est également due à la grande subjectivité qu'André

Engel met dans ses spectacles. Des cycles dont la raison suffisante échappe au cartésianisme mais qui s'organisent à partir des pulsions créatrices.

Un processus en marche plus qu'une succession de spectacles caractérise l'aventure théâtrale d'André Engel. Un mouvement continu sur un plan d'immanence illimité et parcouru sans plan de carrière ni stratégie politique. Un espace temps vécu dans la durée et non dans l'inscription chronologique. Une expérimentation de terrain plus qu'un traitement systématique de thèmes caractérise son œuvre. Œuvre qui ne se prête pas non plus à un recensement ni à une évaluation quantitative de thèmes ou de motifs récurrents, d'auteurs de prédilection ou de type de textes, de formes et d'esthétiques selon des canons propres à une nomenclature et à des outils critiques classiques. Son œuvre qui est avant tout une ligne de fuite vivante est à approcher dans son fonctionnement par expérimentation. Un démontage des agencements plus qu'un repérage de cycles et une analyse de leurs enchaînements permet de rentrer dans la machine engélienne qui résiste à l'abstraction et à l'interprétation en tant que « machine désirante ». Découvrir les agencements d'immanence et procéder à leur démontage par expérimentation constitue la seule attitude critique qui permette de rentrer dans la machine théâtrale d'Engel et d'en parcourir les rhizomes.

Il s'agit dès lors de mettre en lumière le fonctionnement de cette machine théâtrale ; ses soubassements et ses ramifications, son processus et sa marche : tout ce qui se projette dans les spectacles qui en sont à la fois la partie visible et de manière fractale machines eux-mêmes. De la copie de Charlot déversé par la benne à ordures (*Kafka. Théâtre complet*) à la locomotive du train en dérive (*Le Jugement dernier*) la machine broie les représentations et embarque les partisans « jeunes et beaux » dans la rame d'Engel.

Temps collectif et réalités

Néanmoins, l'aventure se décline en cycles dont la première partie de cette étude rend compte. Des cycles liés aux réalités factuelles et aux contraintes sociales et culturelles qui s'inscrivent dans un temps collectif. Après un cycle d'expérimentation au sein du *Théâtre de l'Espérance* , le cycle fondateur du théâtre d'André Engel débute à Strasbourg avec les spectacles sous l'étiquette « hors les murs », cycle dont la fin correspond au début du suivant caractérisé par l'entrée dans les salles lié au départ de Jean-Pierre Vincent du *Théâtre National de Strasbourg*, un cycle marqué par la création de la structure hybride du *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique*

et dont la fin fut marquée par le commencement d'un nouveau cycle circonstanciel correspondant à la nomination d'André Engel à la tête du *Centre Dramatique National de Savoie*, lui-même interrompu par décision externe, donna lieu à la structure actuelle : la compagnie du *Vengeur masqué*.

Un enchaînement lié aux aléas structurels inscrits dans un processus non maîtrisé par André Engel. Une lecture qui fait apparaître une alternance de temps de travail dans et hors institution. A vingt ans d'écart se dessinent deux cycles institutionnels grâce auxquels André Engel bénéficia de structures dont la première fut dirigée par Jean-Pierre Vincent (TNS) et la deuxième dont il fut lui-même directeur (CDNS). Une évolution statutaire liée au passage du temps.

Deux périodes durant lesquelles André Engel put mener un travail d'équipe cohérent, des projets foisonnants, des créations étonnantes, cela grâce aux moyens et à la stabilité procurés par les structures. Des espaces de liberté qui permirent l'une la réalisation d'un théâtre « hors les murs », l'autre d'aller « à l'assaut des montagnes ». Entre ces temps institutionnels paradoxalement vécus comme des moments propices aux créations de situations sur une dérive continue excluant les traditionnels repères des temps économiques de travail et de loisir, les cycles non institutionnels s'inscrivent. Ils correspondent à des structures dont les noms mêmes sont gages de liberté, d'espoirs ou d'indépendance : *Théâtre de l'Espérance* , *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique*, *Vengeur masqué* . Cycles caractérisés par un fort désir de créer toujours et encore des situations à travers des spectacles qui soient de véritables moments vécus. Pourtant, c'est durant ces périodes que la création fut la plus difficile : les moyens non fiables en étant la cause essentielle, créant une forme d'instabilité dans laquelle se projetaient également les affaires personnels dont le pic fut l'après TNS. Période de crise dont l'apparente liberté cachait des contraintes plus fortes mais dont sortirent des spectacles d'une grande créativité. Terrains rocailleux conquis grâce à l'intelligence du travail d'André Engel, d'une exigence exemplaire. Autour d'André Engel l'équipe de base soudée autour des projets dans une fidélité indéfectible bien qu'orageuse, restait le pilier solide constituée des dramaturges Bernard Pautrat puis Dominique Muller, du décorateur Nicky Rieti et de l'éclairagiste André Diot. Il fut en revanche plus difficile pour André Engel de constituer un véritable collectif de comédiens, les instabilités économiques en étant la cause, ce qu'il réussit néanmoins avec assez de bonheur, surtout grâce aux périodes institutionnelles qui permettaient une

meilleure stabilité d'équipe qu'il chercha à maintenir. Car au-delà des aspects techniques et circonstanciels en marge ou non de l'institution, les cycles sont également liés au facteur humain, à la possibilité d'un compagnonnage sur une durée correspondant au temps individuel. Son besoin de moments vrais vécus avec l'ensemble de l'équipe, les acteurs prioritairement, mais aussi les équipes artistiques, administratives et techniques entre les répétitions et les représentations est lié à son processus de création. Ainsi, à l'époque du TNS, il emmena sa bande en Crète et en Tunisie pour travailler les spectacles *Un voyage à Yaïck* et *Penthésilée*. Lors de la période en Savoie, l'exotisme était à portée de main entre lacs et montagnes, la nature offrant un cadre idéal à ces moments de vie.

Pendant ces temps institutionnels, le contexte de la province proposait un « ailleurs » propice à cette aventure. Un besoin affectif et viscéral de vivre le travail de création et non pas simplement de diriger des acteurs-exécuteurs qui, à l'image des *marionnettes* vides de sentiments et de passions telles que Büchner les dénonce, se laisseraient manipuler. Plus que des interprètes ce sont des partenaires et les membres d'une bande, ceux avec qui on partage les idéaux aussi bien que les rires, qui sont témoins silencieux des colères et des impatiences de celui qui permet de vivre sur le plateau des émotions et des expériences irremplaçables. Des collectifs se constituent autour et par les spectacles, créant des cycles de compagnonnage hors de tout repère explicitement lié au temps social. Pendant les créations, le temps social disparaît au profit du temps individuel et une des conditions du travail avec André Engel est que seule la création du spectacle doit compter dans la vie de celui qui s'engage dans l'aventure, comme c'est le cas pour Engel lui-même. Le temps lié à celui de la création passant au premier plan et reléguant les autres temps dans une dimension enfouie. Une nécessité vitale qui répond à l'impartialité d'Engel, conscient des enjeux de pouvoir qui se profilent dans cette exigence mais dont il ne peut se détacher comme réponse à une peur viscérale de ne pouvoir monter le spectacle. C'était une des réticences, à tort, qu'André Engel nourrissait à l'égard des comédiens de la Comédie Française dont il craignait l'engagement partiel du fait de l'alternance, ce qu'il n'aurait supporté. Indépendamment de la lecture des cycles selon leur inscription ou non dans l'institution, cette première approche laisse voir que des cycles souterrains se construisent dans un rapport au temps individuel et non plus seulement collectif, un temps subjectif auquel sont associés des esthétiques et des enjeux singuliers.

En ce qui concerne le rapport au temps institutionnel, il est étonnant de voir ce que la traversée de son parcours met en lumière : c'est davantage une *représentation* de l'institution en tant qu'instrument de pouvoir de la culture bourgeoise qu'André Engel conspué que la réalité pragmatique et l'outil institutionnel qui, on le voit fut plutôt favorable à son développement artistique. Bien évidemment cette conclusion se doit d'être nuancée et c'est ce dont rend compte l'analyse de la période savoyarde dont la clôture met en lumière les arcanes surnoises qu'elle comporte sous l'apparent accompagnement du travail de création.⁵³⁸

Cette mise à plat des cycles qui fait apparaître le rapport entre le temps collectif et le temps individuel n'exclut pas une autre lecture mettant en avant les parcours esthétiques liés au temps subjectif et à l'expérimentation vécue.

Temps individuel et esthétiques des cycles

Les cycles subjectifs liés au temps individuel par distinction avec les cycles structurels qui dépendent du temps collectif, social et culturel, n'appartiennent pas à la chronologie du temps continu. Ainsi en va-t-il du cycle des spectacles « noyés dans le brume », aussi bien que de ceux qui procèdent d'un « détournement » des salles et dont l'enchaînement ne constitue pas une continuité.⁵³⁹ Pourtant ces traversées ne sont pas à proprement parler discontinues en ce sens qu'elles relèvent d'un parcours souterrain non réductible au seul rapport à la continuité chronologique. Leur logique essentialiste les situe dans une autre dimension. Leur nature même peut s'appréhender à l'aide d'une réflexion relative à *l'intuition* bergsonienne. Leur réalité, loin de se composer par addition d'éléments, se scinde en segments au fur et à mesure qu'elle croît. Hors référence aux notions de chronologie, l'expérimentation de la durée en tant que moment vécu participe à la création des cycles subjectifs soumis à l'intuition. Leur indetification en tant que cycles n'a dès lors plus cours compte tenu de leur construction par démontage des agencements produits par le temps collectif et culturel. Ramifications souterraines, ces segments constituent un rhizome dont les circuits se recoupent sans limite. Un *champ d'immanence illimité*, pour reprendre l'expression de Deleuze, comme fondement du parcours théâtral d'André Engel ; des coulisses, oserais-je dire, constituées de couloirs infinis d'où surgissent les spectacles. S'y frayer un chemin n'est

⁵³⁸ Voir 1^{ère} partie « A l'assaut des montagnes » p. 302

⁵³⁹ Voir 1^{ère} partie, « Dans la brume » et « Détournements » pp. 160 et 193

pas impossible comme en témoigne le choix de lecture du parcours dessiné dans la première partie de cette étude. Mais chaque trajet parcouru est susceptible d'en croiser un autre. Un champ aux divisions possibles à l'infini de l'espace et du temps auquel s'associe une progression au-delà de toute limite.

Si ce concept vaut pour la lecture et l'entrée dans la machine engélienne, encore faut-il considérer que son transfert sur la réalité concrète des choses telles que les vit André Engel ne se constitue pas dans un rapport aux événements mais bien dans une expérimentation. L'influence de Kafka est évidente et l'étude des créations montre que les soubassements de l'œuvre d'André Engel se trouvent dans ceux qui ramifient les univers de Kafka : couloirs sans fin, forteresses à entrées multiples, culpabilité incomprise mais vécue viscéralement, lois implacables et irraisonnées, sentence et châtement, corps violenté, fuite et quête illimitée, langue effacée ou incomprise, voyage continu : un rhizome dont les entrelacs étendus par une croissance incontrôlable laisse possible mais peu probable la perspective d'une sortie. De fait, l'idée n'est ni dans la démonstration ni dans la recherche d'une sortie, mais dans le parcours d'un champ continu afin de permettre l'émergence d'une multiplicité et d'un processus. C'est le flux de l'œuvre qui fait sens. Ainsi, tel l'univers de Kafka, celui d'Engel est construit sur l'expérimentation et non sur la prédétermination d'esthétique ou d'enjeux de création car « le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation ». ⁵⁴⁰ C'est dans cette perspective que cette étude propose d'entrer dans la machine, « la longer, s'en approcher » mais également s'y plonger pour en expérimenter les méandres.

Machine et désir de spectacle

Les désirs de spectacles nés d'une subjectivité impulsive se traduisent par un agencement qui repose sur un temps pluriel. Le temps individuel, lieu de l'expression personnelle, marqué par une esthétique et des réalisations originales, se frotte au temps collectif, lieu des contraintes et des moyens, marqué par les cadres imposés mais vite contournés ou détournés, l'ensemble relatif au temps absolu référentiel de l'histoire de l'art, lieu d'expression des mouvements, influences et divergences. Temps pluriel d'une

⁵⁴⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, 1975, p. 7

certaine complexité et simplicité à la fois. Un jeu d'interférences synchroniques et diachronique à la croisée desquelles se crée le spectacle. Une machine plus puissante que la machine engélienne dont elle est elle-même sujet et objet, mais aussi « rouage, mécanicien, fonctionnaire et victime ». André Engel dans son rapport kafkaïen à la machine culturelle qui lui ôte sinon la conscience immédiate du moins la maîtrise du processus en cours, se constitue « victime » et non plus maître artisan. Tout frein à la machine qui se constitue par et dans son avancée, met en péril son aventure. Pourtant, « mécanicien », Engel sait également régler les rouages du processus en cours, régulant les flux, dirigeant l'orientation, opérant des choix esthétiques dans la perspective d'une amélioration qualitative des expérimentations précédentes ; des cycles construits sur « la part réussie » des spectacles précédents. Tel fut celui du théâtre dit « hors les murs » à Strasbourg dont *Kafka. Théâtre complet* fut l'aboutissement. Dans le cas où la machine subit des dommages ou a des ratages dus aux concessions imposées par le cycle culturel et social, temps collectif surplombant, André Engel renâcle et cherche des issues, des contournements, ressasse, pousse des coups de gueule qui sont autant de spectacles subjectifs sortis d'une impulsion impérieuse parce que vitale. Ce furent les « spectacles tracts », *Prométhée Porte feu* et *Dell'inferno* mais encore la « mise à feu » du théâtre dans *Le Livre de Job* et les « détournements » des salles.⁵⁴¹

Moins une histoire qu'une machine qui avance

Une nouvelle lecture des cycles est alors possible en revenant à la surface des choses, celle de l'histoire qui s'écrit dans cette aventure. Une histoire faite de ruptures et de fidélités vécues entre André Engel et le collectif artistique, technique, administratif aussi bien que les coproducteurs tout autant que celles liées aux auteurs et aux textes, aux formes et aux lieux. Une lecture de son histoire, de la suite des événements qui la constituent, considérés dans leur enchaînement, leur évolution en tant qu'ils manifestent une orientation, une direction significative. Une ligne de fuite faite de mouvements continus non linéaires qui s'écrit par reterritorialisations dans les terres d'Engel.

C'est aussi l'histoire devenue mythe dont les arcanes souterraines intriguent autant qu'elles fascinent, façonnant une représentation que l'éphémère du spectacle vivant et le passage du temps alimentent. L'histoire que la presse véhicule, inscrivant la figure de l'artiste dans une histoire culturelle contre laquelle il se bat. Ce sont les histoires que la

⁵⁴¹ Voir 1^{ère} partie, « Spectacles tracts », « Détournements » et « Théâtre mis à feu » pp. 125, 193 et 212

complexité des événements constitue. Mais avant tout, l'histoire d'un metteur en scène et de son équipe artistique, celle qu'il écrit par une dérive continue, d'une reterritorialisation à une autre.

Ainsi naissent non les produits de l'histoire de l'art, mais du vécu, des machines qui se constituent elles-mêmes en objets artistiques ; non pas de ceux qui s'affichent dans le musée de l'art, mais de ceux qui relèvent de l'action. Une pensée qui avance en s'incarnant dans les situations et les moments vécus et non un miroir du réel aux reflets ternis.

C'est en expérimentant l'avancée dans les méandres du rhizome, en parcourant les terres d'Engel, en suivant des chemins de hasard qu'on atteint le cœur de la machine. Une plongée verticale au plus profond des fondements, mais aussi une exploration des composantes de l'œuvre d'André Engel. De la partie visible dans les formes aux arcanes de la fabrication du spectacle ; de la pensée qui nourrit la démarche aux textes et auteurs qui sont donnés à entendre ; des lieux investis et détournés aux influences du cinéma ; de la dramaturgie à l'esthétique.

Expérimentation par démontages

Machines fractales

Considérant que la machine Engel est constituée de machines elles-mêmes constituées en rhizome, et que leur trajectoire illimitée traverse les différentes strates de la machine, de l'invisible au visible, parcourir l'œuvre d'André Engel, c'est se déplacer au hasard des ramifications du rhizome de la machine en surface et en profondeur en suivant les rouages qui la font avancer. C'est se saisir au passage d'une machine, l'explorer dans la perspective de l'agencement machinique dont elle dépend et qu'elle génère. Les repères orthonormés n'ayant pas cours dans ce territoire, il serait vain d'opposer ou confronter le synchronique au diachronique. Seule l'exploration expérimentale conduit au saisissement des segments par décomposition du tout dans ce monde fractal. Tout est dans Tout. Un constat qui amène à se saisir de chaque segment ou machine de façon *autotélique*, d'en parcourir les rhizomes, d'en effleurer la surface, d'en faire jouer les rouages. Un déplacement dans la machine Engel par dé- et re-territorialisations, de planète en planète. Si les segments-machines sont, de prime abord, davantage en relation avec l'ensemble par une fonction plutôt qu'une autre, ils n'en sont pas moins tous diversement interdépendants. Ainsi, les *spectacles* en seront davantage l'objet, les *spectateurs* les victimes, les *modes de travail* les rouages, les *équipes* les mécaniciens, les *auteurs* et les *textes* les sujets, le *cinéma* et les *lieux* les moyens, les *théories* et *réflexions* les fondements. Mais il serait réducteur de fermer les analyses par une prédéfinition statutaire : plus que le recensement des segments, c'est leur fonctionnement en tant que machine dans la machine qui en donne la dimension exacte. C'est leur devenir qui mérite qu'on s'y arrête, un devenir qui les constitue davantage en agencements qu'en simples segments. Il ne s'agit pas d'opposer une machine abstraite - réduite à des enjeux dramaturgiques, aux agencements machiniques concrets manifestés par et à travers les spectacles, mais de parcourir chacune des machines et d'en explorer les agencements dans leurs rapports dialectiques internes et externes avec la machine Engel.

La création des spectacles d'André Engel se situe à la croisée entre les univers des auteurs et des textes, les formes créées et leur esthétique ainsi que les pensées et réflexions fondatrices. Une relation triangulaire entre écrits, pensées et formes au centre duquel le spectacle, fragment isolé et interdépendant du tout architecturé, se constitue en machine vivante. Si la première partie de cette étude s'est intéressée aux spectacles et à leur agencement en cycles dynamiques, la deuxième se donne pour fonction l'exploration des trois pôles (écrits, pensées et formes) et leurs déclinaisons en segments mécaniques dans une circularité dont le point de départ pourrait tout aussi bien être celui de l'arrivée, cette exploration se refusant à une hiérarchie structurante selon le principe de la dérive. Une approche que demandent la multiplicité des entrées possibles et le fonctionnement mécanique de l'œuvre d'Engel.

Néanmoins, la question des auteurs et des textes reste une entrée connue que l'approche d'un théâtre de répertoire privilégie. Contestable dans le cas d'un théâtre de formes, cette entrée peut sembler obsolète ou non opérante pour aborder l'œuvre d'Engel dont les positions et pratiques sont très libres quant à cette question. Cependant, il n'en renierait pas pour autant le principe, lui qui ne peut en réalité travailler à un spectacle s'il n'en a pas le texte. Suivant sa démarche, c'est sous cette caution que la question des auteurs et des textes est l'entrée choisie pour amorcer cette exploration.

Les auteurs et les textes

André Engel parcourt et construit une œuvre de metteur en scène qui, tout en se caractérisant par un type de théâtre dit « hors les murs » ou « avec des lieux », n'en est pas moins attaché aux textes et aux auteurs. Les deux aspects étant viscéralement et dialectiquement liés, il en ressort que son répertoire personnel se trouve constitué de textes et d'auteurs soigneusement choisis à ces fins. En auteur de la scène, il affirme en 1980 que l'évolution vers « un théâtre de metteurs en scène-décorateurs » dans les années soixante dix est source de créativité réciproque : « ce théâtre est susceptible de créer des formes nouvelles telles que l'auteur écrira autrement qu'en référence au répertoire, à l'art du dialogue, qu'il inventera des formes écrites nouvelles. C'est ce que je souhaite et ce à quoi je travaille ». ⁵⁴² Mais avant de trouver ces nouveaux auteurs avec qui travailler en adéquation avec son esthétique, il s'est tourné vers des écrits non conformistes et non nécessairement destinés à la scène qui lui apportaient une matière suffisante et intéressante à traiter dans un rapport dialectique avec la scénographie des lieux. Il en découle un important travail sur les textes que le spectacle ne laisse pas toujours deviner, notamment lorsqu'à la base le texte a une vocation dramatique. Pourtant le choix du texte et les aménagements qu'il subit sont la base nécessaire et primordiale pour tout commencement de travail sur un spectacle. Sans le texte, André Engel ne peut concevoir un spectacle. Il en résulte un rapport très intime aux auteurs et à leurs œuvres dont André Engel se nourrit sans distinguer ce qui relève du texte écrit pour la scène ou le domaine public de ce qui appartient aux écrits privés et intimes comme les journaux et les lettres.

Univers d'auteurs

Ce qui intéresse André Engel, c'est l'univers d'un auteur et c'est en cela que s'entend le dépassement des repères traditionnels en terme de bibliographie. Dès lors qu'il s'intéresse à un texte, André Engel lit toute l'œuvre de l'auteur ainsi que des biographies et monographies allant à la rencontre de l'homme autant que des textes. Ainsi, chaque spectacle monté correspond à la plongée dans un univers d'auteur qui ne se résume pas au seul choix d'un texte. André Engel n'a pas monté une adaptation d'un

⁵⁴² Revue *Théâtre/Public* N°32

texte de Kafka, par exemple, mais s'est intéressé à toute l'œuvre de Kafka lorsqu'il a créé *Kafka. Théâtre complet* dont le titre rend compte de la démarche et de l'esprit.

Mais c'est pourtant le choix du texte qui détermine l'ensemble du processus qui aboutira au spectacle. Cette apparente contradiction s'explique par le statut donné au texte ; il s'agit davantage pour André Engel de le considérer comme *extrait d'un tout* plutôt que comme unité en soi fermée sur elle-même. Il est choisi en tant que fragment possible pour la constitution du texte du spectacle car André Engel ne prend jamais un texte *in extenso* ni ne le considère comme définitif. Avec lui, le texte est désacralisé et nécessairement retravaillé pour le spectacle qu'il projette de monter et peut supporter des modifications et des emprunts multiples et variés. Ainsi, le texte de *Kafka. Théâtre complet* est-il pris dans l'ensemble de l'œuvre de Kafka et uniquement dans son œuvre. On y trouve aussi bien des extraits du *Procès*, de *L'Amérique* et de *La Colonie pénitentiaire* que des extraits du *Journal*, de la *Correspondance* (Lettre à Milena) et des *Carnets* (Discours sur la langue Yiddish). En ce sens, André Engel a travaillé non pas sur Kafka ou sur ses écrits mais *avec* Kafka. Une démarche qui n'est pas irrévérencieuse envers l'auteur mais qui l'est certainement à l'égard de la sacralisation de l'art. En toute logique dans une démarche situationniste, le texte est un point d'ancrage d'une rencontre vécue et non pas un trophée brandi victorieusement et affiché à un tableau de chasse. Son parcours de metteur en scène n'est pas réductible à cette sorte d'accumulation de textes montés.

Rencontre vécue

Son travail de metteur en scène est d'abord celui d'un homme qui effectue un voyage sur la « planète » d'un auteur ou d'un texte comme il dit volontiers. Un terme qui évoque bien le rapport physique, affectif et symbolique qui se noue autour d'un texte entre André Engel et l'auteur. Une rencontre bien loin d'un rapport analytique et cérébral au texte que nourrit la fréquentation intime d'un auteur sur plusieurs mois. C'est une des raisons qui explique la durée de gestation des spectacles d'André Engel dont la moyenne est de dix-huit mois. Le temps d'un voyage qui est aussi, sinon plus important, que la réalisation même de la mise en scène réduite finalement à quelques semaines. Ce temps nécessaire relève du principe de la *dérive* pour qui elle est une expérience qui donne à toute chose réalité parce que vécue dans la durée par des changements de paysages sur un plan continu, la finalité étant un dépaysement complet.

Le monde de l'auteur est parcouru non pas superficiellement mais physiquement dans l'épreuve de la durée et l'espace de son paysage. Ce n'est pas uniquement une métaphore : dans la mesure du possible, André Engel fait réellement le voyage qui le rapproche des lieux qui appartiennent au monde de l'auteur. Parfois c'est un voyage décalé dans le temps ou dans la réalité. Ainsi, les paysages égyptiens et des quartiers du Caire vus en 1985 pour un projet non réalisé ⁵⁴³ seront mis à profit pour créer l'ambiance et le décor de *Salomé* en 1988. C'est aussi la référence à des ambiances recherchées vécues ou vues dans des films, ce fut le cas de *Fenêtre sur cour* pour *Woyzeck*, et de *La nuit du chasseur* pour la première version de *Woyzeck* sous l'appellation non équivoque : *La Nuit des chasseurs* ; ou encore la référence à des peintres : Friedrich pour Kleist, Hopper pour *Woyzeck*, *Les légendes de la forêt viennoise* et les opéras *Erwartung* et *Louise*. Un voyage nécessaire, une dérive vécue comme une véritable expérience : tout ce qu'André Engel intègre et lit lors de cette première étape du travail dépasse le stade de la préparation pour recouvrir un statut supérieur. Ce temps vécu tout comme les répétitions et la représentation sont une continuité indivise constitutive de l'expérience de l'être et sont partie intégrante de sa création. Une forme de translation d'un univers à un autre sur un plan continu, « un champ d'immanence illimité » dirait Deleuze. Pour Engel et son équipe l'aventure est une véritable camaraderie de voyage avec un auteur. La partie visible, le spectacle, en étant la manifestation et le prolongement et non pas le résultat. Car le spectacle est issu d'un univers qui est autant celui de l'auteur que celui créé par Engel dans cette expérience esthétique.

Détournements et réécritures

Une forme de détournement situationniste de l'œuvre au sens d'« intégration des productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu » ⁵⁴⁴ est une démarche qui correspond au travail mis en œuvre sur les textes choisis qui font systématiquement l'objet d'une adaptation en vue du spectacle monté et uniquement de ce spectacle là. Un travail élaboré par André Engel qu'il soumet aux dramaturges Bernard Pautrat jusqu'en 1986 puis Dominique Muller. Un travail qui implique des coupes et des ajouts, mais aussi des « aménagements » du texte qui vont

⁵⁴³ Voir 1^{ère} partie, « L'Oasisien belliqueux » p.456

⁵⁴⁴ *Définitions*, *Bulletin de l'I.S.* n° 1, in *Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard, p. 13

parfois jusqu'à une réécriture. Une appropriation des textes que facilite le principe de la traduction des textes allemands qui donne une certaine marge de manœuvre et de possibilité d'interprétation par le passage d'une langue à une autre. Ce qui ne veut pas dire qu'André Engel soit systématiquement parti d'une nouvelle traduction mais que l'équipe dramaturgique sous les conseils de Sylvie Muller, germanophone, a travaillé les versions existantes en direction de ses préoccupations et exigences.

Les didascalies sont systématiquement coupées, remplacées ou aménagées. Considérées comme directives de mise en scène, elles sont évincées afin de donner plus de liberté à l'élaboration d'un nouveau scénario par Engel. D'une manière générale, les coupes sont dirigées par la dramaturgie choisie. Par exemple, *Penthesilée* de Kleist fut à certain égard « massacré » selon les propres propos d'André Engel, au profit de l'histoire amoureuse et des passions. Dans d'autres cas, les amendements sont relatifs aux références trop datées et gênantes pour la transposition choisie, ce fut le cas de *Woyzeck* et de *Lear*. C'est encore l'ordre du texte qui peut être bouleversé dont *Woyzeck* est un cas exemplaire, les matériaux textuels qui constituent la partition d'origine ayant été agencés dans les perspectives dramaturgiques de la surveillance et de la manipulation destructrice.⁵⁴⁵ Les ajouts sont très fréquents et pris dans d'autres écrits du même auteur ou non. Pour *La petite Catherine*, ce sont les *Litanies morbides* envoyées par Kleist à Henriette avant leur double suicide, dans *Léonce et Léna* c'est le conte de la Grand mère de *Woyzeck* qui est également repris dans *Lear*. C'est aussi la modification de la fin de *Minetti* dont le personnage éponyme ne se suicide pas mais continue son errance, c'est l'aménagement de la fin de *La petite Catherine* dont l'heureux et incroyable dénouement est détournée au profit de l'illusion rêvée, c'est l'ajout de petites chansons dans *Le Jugement dernier*, c'est la réinjection de références à *Lear* dans *Minetti* par les personnages comme Monsieur Gloucester qui devient un client aveugle de l'hôtel dans *Minetti*. Une façon également de donner à entendre certaines phrases dont la tournure permet de relever un thème cher à André Engel. C'est une adaptation constante aux enjeux dramaturgiques du spectacle monté et à tout ce qui caractérise le théâtre d'André Engel.

⁵⁴⁵ Voir tableau en annexe p. 617

Participation involontaire

Dans certains cas, André Engel a confié à Bernard Pautrat l'élaboration complète du texte qui prit la forme d'adaptation-reconstruction à la limite de la réécriture. Ce fut le cas de *Prométhée porte feu* où l'association d'extraits du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle côtoyait ceux des écrits révolutionnaires d'Ernest Coeurderoy dont André Engel aurait voulu placer des morceaux dans tous ses spectacles. La confrontation des deux auteurs se fondait en un texte original ; *Prométhée porte feu*, comme le stipule avec humour l'entête du programme, était une version de Bernard Pautrat « avec la participation involontaire d'Eschyle et Ernest Coeurderoy ». Un procédé repris pour le spectacle *Dell'inferno*, écrit « avec la participation involontaire de Dante, Virgile, Ovide et Rilke ». Cette formule apparaît comme une façon de se dédouaner de tout emprunt et de tout collage de textes, une manière de ne pas adhérer à une pratique qui relèverait d'un montage artificiel. La fluidité des textes due à Bernard Pautrat ne laisse pas deviner les emprunts par des ruptures de ton ou de style ; c'est en ce sens que son travail relève d'une réécriture. L'équipe qui revendique un rapport dialectique au sens hégélien entre toutes les composantes des spectacles et particulièrement entre le lieu et le texte ne peut travailler sur un texte relevant du collage, n'excluant pas pour autant l'adhésion et même la recherche d'une fragmentation relative aux formes dramatiques ouvertes. Il s'agit davantage d'une attitude en rapport avec le fait littéraire et la notion de représentation qu'un simple principe formel d'écriture. Car « la participation involontaire » des auteurs est également une formule qui atteste de l'*innutrition* dont les textes sont nés. Une autre façon de reconnaître la participation à la vie de ce que la culture relègue habituellement au rang de l'histoire des arts. Un acte situationniste qui dénonce la distance artificiellement créée entre l'art et la vie. « Le théâtre est mort »⁵⁴⁶ déclare l'I.S., conspuant toute tentative de « respiration artificielle » vainement tentée par les metteurs en scène sur des textes dramatiques antérieurs, préconisant le recours au roman, « genre littéraire épuisé, mais genre promis à la plus grande fortune si on le représente tel quel à la scène ». Ce que la jeune équipe du théâtre du T.N.S. appliqua à la lettre en s'emparant de *Germinal*. Un roman non pas transposé mais représenté, c'est-à-dire « la projection à la scène de ce curieux mélange entre un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré, et l'asymétrie de nos actes, le hiatus quotidien de nos

⁵⁴⁶ FRANKIN André, *Préface à l'unité scénique „pers onne et les autres“*, in bulletin n° 5 éditions Fayard, p. 173

situations ». Autrement dit un moyen de rendre compte de la vie sur scène. Le dialogue non évincé est fruit du style de vie, expression non pas des personnages mais de la vie à laquelle ils appartiennent. André Engel, Bernard Pautrat et les autres membres du collectif travaillant sur *Germinal* apprennent à détourner le texte afin d'y (re)trouver la vie en lien avec celle qui se joue sur le plateau et dans la salle. Une approche du texte dans une relation dialectique entre le réel et la représentation. Un type de travail qu'André Engel et son équipe reprennent avec *Kafka. Théâtre complet*.⁵⁴⁷

Le spectacle précédant, *Un week-end à Yaïck*⁵⁴⁸ parti du texte *Pougatchev* de Serge Essenine n'en fut pas davantage une adaptation scénique, mais une imprégnation qui donna lieu à un acte artistique singulier. Le travail élaboré avec les comédiens était parti de l'invention d'une biographie possible mais peu probable d'individus vivants à Yaïck en 1978, c'est-à-dire en U.R.S.S. Une manière également situationniste de « recenser des éléments constitutifs des situations à édifier. [...] Une recherche qui n'a de sens que pour des individus travaillant pratiquement dans la direction d'une construction de situation » dit encore l'I.S. C'est à partir de ces propositions et des propos propagandistes extraits des bulletins du Parti Communiste Français que le texte s'est élaboré. Un texte qui subit une transformation supplémentaire par la traduction en russe que les comédiens apprirent parfaitement phonétiquement. La distance redoublée prise avec le texte de départ lui donnait une actualité troublante. Une forme de travail où le texte de départ peut sembler être relégué au rang de « matériaux » ou de « pré-texte » du fait de son éloignement de la forme finale. En réalité il en constituait essentiellement la trame et se trouvait sur scène sous une autre forme par l'intermédiaire de séquences télévisuelles. Ce qui était directement joué dans le spectacle correspondait à un détournement majeur du point de départ afin de mesurer l'écart qui séparait les trois époques : celle de Pougachev, celle d'Essenine, celle d'Engel et des spectateurs. Une forme extrême dont André Engel va s'éloigner progressivement pour privilégier des textes de théâtre et leur réécriture ou aménagement dans l'optique de ses projets. Cette évolution « naturelle » liée à une forme de paresse, dit André Engel, est aussi due à l'évolution générale du travail qui en entrant dans les salles s'en trouvait quelque peu moins libre. Comme si salle rimait avec répertoire. Pourtant seuls deux textes seront absolument respectés à la lettre : *Le Misanthrope* et *Papa doit manger*. L'un parce que

⁵⁴⁷ Voir 1^{ère} partie, analyse p. 97

⁵⁴⁸ Voir 1^{ère} partie, analyse p. 64

son écriture en alexandrin appelait l'unité, l'autre parce que l'auteure vivante – Marie NDiaye - avait proposé un matériaux suffisamment ouvert, non conventionnellement théâtral. Une qualité initiale et primordiale pour qu'André Engel puisse avoir autant de choses à dire sur scène que l'auteur.

Les auteurs de la « Mitteleuropa »

En fait, c'est chez les auteurs de langue allemande dits de la *Mitteleuropa*, qu'André Engel trouve ces types de textes. Il s'agit de Frantz Kafka, Ödon von Horváth et Thomas Bernhard au sens strict de l'appellation, mais on peut y adjoindre d'autres auteurs allemands : Kleist, Brecht, Wedekind et Büchner. Cette prédilection, qu'André Engel s'explique difficilement bien qu'il ait été amené à se poser la question, semble finalement reposer sur deux raisons. D'une part, vraisemblablement du fait de ses origines personnelles, son père étant autrichien, et par ailleurs, parce que dans sa formation philosophique, il s'est principalement intéressé à la philosophie allemande, la philosophie cartésienne l'intéressant très peu. Mais ces explications circonstanciées ne sont pas de nature à fournir une réponse suffisante.

Plus précisément, les auteurs qu'André Engel monte sont ceux qu'il qualifie d'*excessifs* aussi bien dans leurs idées que dans les œuvres qu'il a choisi de monter. Il affirme un goût pour « les rebelles, les révoltés, les grands désespérés, les excessifs ». ⁵⁴⁹ Il aime aussi chez ces auteurs cette « ironie caustique, ce regard à la fois lucide et extrêmement ricaner sur le monde comme chez Horváth, pour dénoncer et pour alerter », un travail politique qui le fascine. Car outre le point commun géographique qui relie ces auteurs de la *Mitteleuropa* c'est la communauté d'un peuple qui porte la misère du monde sur ses épaules, un peuple victime et bouc émissaire mais lucide. Des auteurs qui crient à la face du monde la descente aux enfers, mais aussi leur rage. Ainsi, leur position lors de la seconde guerre mondiale les a amenés à porter un regard sans complaisance sur le monde. « Le monde d'où est sortie la bête immonde » les fascine tout autant qu'il est source d'inspiration. André Engel ne cesse de s'interroger sur la nature humaine et ses abîmes en s'emparant de ces textes. Ces auteurs, essentiellement autrichiens, ont de l'Anschluss une honte qui s'exprime dans des textes où la langue joue le rôle de

⁵⁴⁹ Les propos d'André Engel dans cette partie viennent d'un entretien que nous avons eu dans le cadre de ce travail, le 28 Avril 2003.

révéléateur. Des auteurs qui se caractérisent par une unité géoculturelle, une pensée commune et une langue *mineure*.

Héritiers du *Sturm und Drang*, ils se nourrissent également d'un certain romantisme pour lequel André Engel manifeste un vrai goût. Des thèmes comme le rapport à la nature, la mort, le rêve, la folie, les passions dévorantes et la marginalité, se retrouvent dans le théâtre qu'André Engel monte. De fait les pièces comme *Penthésilée* et *La petite Catherine* de Kleist, *Woyzeck* de Büchner, ou encore les pièces d'Horváth et de Thomas Bernhard reprennent ces thèmes. D'une manière générale, tout texte qui traite des thèmes de l'imaginaire romantique sont des textes intéressants pour André Engel, et fortuitement les auteurs issus du creuset romantique germanique.

Lorsqu'André Engel s'en empare, ce sont au final des textes à fort caractère poétique exprimant un certain rapport au monde ou plus exactement, c'est le monde qui s'exprime à travers les personnages dans une langue qui rend compte de cette fusion. Dans ces textes, la nature et les liens cosmiques côtoient le réel quotidien sans hiérarchie. Le poétique prenant le relais du politique, un certain lyrisme domine, s'exprimant en de longues plaintes comme de longs monologues à plusieurs voix qui se substituent aux dialogues classiques dans une choralité qui ne dit pas son nom. Ainsi en va-t-il particulièrement de *Prométhée porte feu* et *Dell'inferno*, mais aussi de *Lulu au Bataclan*, *Penthésilée* et *Venise sauvée*.

Ce sont aussi les antihéros et la marginalité sous toutes ses formes qui se retrouvent dans les textes choisis, y compris dans ceux d'auteurs non germanistes. C'est ainsi qu'André Engel s'était intéressé au *Misanthrope* de Molière à *Papa doit manger* de Marie NDiaye, ou encore au *Baladin du monde occidental* de Singe et à *En attendant Godot* de Beckett qui prit le titre de *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*.

Mais en ce qui concerne les auteurs, outre ceux issus de la *Mitteleuropa*, ils sont ceux dont la langue déterritorialisée caractérise leur appartenance à ce que Deleuze nomme « la littérature mineure ».⁵⁵⁰

Une littérature mineure

Dans *Kafka, pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari explicitent précisément les caractères des textes appartenant à la littérature mineure dont les auteurs

⁵⁵⁰ DEULEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, 1975

de la Mitteleuropa sont typiques parce que leur littérature est souvent juive et localisée à Varsovie ou Prague. Une langue qui les caractérise, car « l'écrivain allemand de Prague – qu'il fut juif ou non – héritait d'une langue, explique Marthe Robert, dont l'état ne reflétait que trop bien celui du petit groupe qui la parlait. Coupée de toute langue populaire, tenue à l'écart de la vie profonde qui, en Allemagne, nourrissait de toutes parts la littérature, elle souffrait du même déracinement que les hommes, se trouvait comme eux, privée d'une tradition et d'une histoire. Desséchée par un usage restreint, elle était en même temps corrompue par les deux autres langues qui empiétaient sur son territoire : le bohémien et le Yiddish ». ⁵⁵¹ C'est la langue Yiddish, langue dont Kafka fait dire qu'elle est « la plus jeune des langues européenne [...] qui ne se compose que de vocables étrangers [...] dont les débuts remontent à l'époque où le moyen haut allemand était en train de se transformer en haut allemand moderne » ⁵⁵² dans un texte qu'André Engel inclut dans *Kafka. Théâtre complet*, rappelant ses propres origines. Mais aussi toute langue correspondante aux trois caractéristiques déterminées par Deleuze et Guattari incluant d'abord un « fort coefficient de déterritorialisation » qui affecte particulièrement ces langues déracinées. Ce sont des langues qui ne sont pas tant mineures en soi que « celle d'une minorité dans une langue majeure ». Le deuxième caractère est la donnée politique : tout y est politique dans le sens du dépassement des « affaires individuelles » en tant que privées parce que *branchées* immédiatement sur la politique. D'après Deleuze et Guattari, « l'affaire individuelle devient d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle ». ⁵⁵³ Enfin, le troisième caractère est que « tout prend une valeur collective », chacun de ces textes devenant en soi le porte parole d'une pensée commune, la manifestation d'une action commune. C'est la rareté des auteurs mineurs par définition qui induit cette dimension collective, mais aussi le reflet d'une contamination du politique dans les énoncés comme instinct de survie. Cette énonciation collective compense la marginalisation des auteurs de langues mineures déterritorialisées dont les écrits sont immédiatement branchés sur le politique. Telles sont les caractéristiques de la littérature mineure relevées par Deleuze et Guattari ; caractéristiques qui correspondent de fait aux textes et aux auteurs de prédilection d'André Engel.

⁵⁵¹ ROBERT Marthe, introduction au *Journal* de Kafka, Editions Grasset, 1954, p.17.

⁵⁵² KAFKA Frantz, „Discours sur la langue Yiddish“ in *Carnets*

⁵⁵³ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 30

Déterritorialisation et voyage

Précisément la question de la déterritorialisation est au cœur des spectacles d'Engel. Dès *Baal*, le thème du voyage qui recouvre essentiellement le phénomène de déterritorialisation et de reterritorialisation est prégnant. Il se caractérise aussi bien par un nomadisme continu qu'une quête ou l'expression d'un manque : S.D.F., immigrés, ombres errantes, les personnages qui peuplent son théâtre passent ou attendent un motif de départ, comme les passagers sur un quai de port ou de gare. Une valise, un sac, mais aussi des rails, des bruits de train, accompagnent ces migrants. Pas un spectacle ne comporte ces indices. Plus qu'un fil rouge, ils sont l'expression d'une dérive continue spectacle après spectacle. Plus qu'un thème le voyage se décline à travers ses variations. Les moyens de transports sont fréquemment mis en avant : dans *Baal*, le quai d'embarquement et les voitures ; dans *Le Jugement dernier*, la gare et les quais ; dans *Dell'inferno*, *Lady Macbeth de Mzensk* et *La petite Renarde rusée*, les rails de chemin de fer ; dans *The Rake's progress*, un wagon de chemin de fer ; dans *Louise*, l'extérieur puis l'intérieur d'une station de métro. Les objets de voyage sont également fréquents : dans *Lear* et *Minetti*, la même valise est sciemment utilisée. Ce sont encore les hôtels : *Kafka. Théâtre complet* se déroulant entièrement à l'intérieur d'un hôtel ; parfois enfin, il s'agit seulement d'une chambre dans *Erwartung* ou d'un hall dans *Minetti*.

Si certains sont des espaces ouverts et d'aventure comme *Penthésilée* ou *La petite Catherine*, *Baal* ou *Lear*, *The Rake's progress* ou *La Petite renarde Rusée*, d'autres sont l'expression d'un manque et du rétrécissement de l'espace dans lequel se confine la littérature mineure, expliquant que la sphère individuelle soit immédiatement branchée sur la sphère politique. C'est l'univers de la H.L.M. de *Woyzeck*, l'appartement de la famille dans *Papa doit manger*, celui des parents de Louise, le palais de Léonce et celui de Léna, le château de Barbe bleue et la salle du palais d'Hérodiade encerclé de moucharabiés et claustres pour *Salomé*. Les espaces ouverts et fermés n'étant pas nécessairement strictement définis ni même exclusifs. Un même spectacle peut mettre en regard les deux aspects dans la tension qui les relie entre le désir et le possible dans le domaine de la fuite. Ainsi, Louise vit physiquement cet écart qui la porte de l'appartement parental à la rame de métro puis à l'espace de liberté absolu sur les toits pour retomber dans le berceau familial par une reterritorialisation que Deleuze qualifierait d'œdipienne. Papa revenant est en plein dans cette contradiction entre un désir de reterritorialisation et l'échec. C'est aussi en ce sens que la famille et les

histoires de familles sont très présentes dans le théâtre d'Engel comme expression d'une difficulté à déterritorialiser l'Œdipe ce qui serait salubre mais que le branchement immédiat sur la sphère politique rend publique et donc susceptible d'être empêchée. C'est le thème développé dans *Le jugement dernier*, *Lear*, *La petite Catherine*, *Louise*, *Der Freishutz* et *Lady Macbeth de Mzensk*.

Le rêve de voyage s'arrête souvent brutalement dans les spectacles d'André Engel. Un retour à la réalité qui rappelle que toute illusion représentée est signe d'une transcendance illusoire. Seul un champ d'immanence est offert aux personnages qui savent parfois recourir à ses possibilités illimitées sans se faire d'illusion. Mais c'est un bonheur d'un court instant, un moment de félicité vite rompu. Tom dans le *Rake's progress* et Anna en font l'expérience dans un moment hors du temps dans l'hôpital psychiatrique, dans un coin de verdure artificiel mais vécu un instant, tout comme Léonce ou Léna dans leur voyage en Italie. C'est Louise avec son amant sur les toits et même Woyzeck et ses visions également sur les toits, lieu propice à l'évasion, c'est Catherine dans les ruines hors du temps, Penthésilée dans un désert de glace apprivoisé, c'est Lady Macbeth de Mzensk dans les bras de son amant, c'est la petite renarde et le garde chasse dans le champ de tournesol... mais un moment qui ne dure pas et que la brutalité du monde ramène à la réalité. Un réveil, une lucidité qui rappelle que toute représentation est illusion. C'est également le spectateur qui fait cette expérience en se retrouvant brutalement parfois dans la rue, comme dans *Kafka* ou *Yaïck*. C'est aussi pour lui une expérience, celle d'être « désinnocenté » parce que désillusionné après avoir vécu la félicité avec les personnages. Un voyage initiatique en somme.

Enonciation collective

La troisième caractéristique de la littérature mineure concerne l'énonciation. Elle est collective en tant que représentative d'une action commune. Porte parole des minorités, tout écrit individuel vaut pour le groupe. Au-delà de cette évidence socio-politique cette dimension collective de la parole se retrouve linguistiquement et stylistiquement dans les textes dont les propos semblent appartenir à tous et à chacun. Pour André Engel, tous dans *Woyzeck* ou *Léonce et Léna* parlent du Büchner, et tous parlent du Horváth dans *Le Jugement dernier* et *Les légendes de la forêt viennoise*. Parce que tous portent la parole dénonciatrice de l'auteur. La littérature prend en charge cette donnée, relayant la machine révolutionnaire. Pour Kafka « la littérature est moins l'affaire de l'histoire

littéraire que l'affaire du peuple ». ⁵⁵⁴ Une parole partagée par tous, constituée d' « agencements collectifs d'énonciation » ⁵⁵⁵ qui se reterritorialise dans le collectif, caractérise ces textes. Une parole politique contre le pouvoir majeur *via* la contestation de la littérature classique, « haïr la littérature classique » assène Minetti comme un précepte. La littérature mineure comme arme de résistance, comme chant de ralliement de partisans dont André Engel se sent frère.

Bégaiement et ritournelle

Une reterritorialisation dans une langue partagée mais qui se cherche, hésite, bégaille, se trompe, emprunte et commet des maladroites. Une « déterritorialisation de la bouche » disent encore Deleuze et Guattari. Dans *Kafka Hôtel mode rne*, le film d'André Engel tourné à partir du spectacle, on voit les grooms se préparer à leurs fonctions. Ils font une sorte d'échauffement de la bouche, des exercices préparatoires en émettant des sons et en bougeant la bouche de façon grotesque avec sérieux. Ce moment perçu comme une trouée dans les « coulisses » est révélatrice de cet aspect linguistique : ces exercices d'articulation sont une déterritorialisation des organes phonatoires. C'est également ce que recouvre le bégaiement de Michel Piccoli dans *Minetti* dont le personnage, après trente ans de mutisme et d'isolement social en compagnie du texte de Shakespeare répété devant la glace en anglais et en allemand retrouve des oreilles pour l'écouter et parle. Sa parole est hésitante parce que déterritorialisée. Plus la pièce avance, moins il bégaille, comme ayant trouvé la mécanique dans une reterritorialisation. Ce sont les modulations et la voix rauque d'Anne Alvaro dans *Lulu au Bataclan* ou *Venise sauvée*, personnage déterritorialisé et reterritorialisé par les hommes et dans les hommes qui la façonnent à leurs fantasmes. C'est l'ours ventriloque de Funiculi dans *Lear* qui fonctionne comme un play-back révélateur de l'étrangeté d'une langue déterritorialisée et reterritorialisée qui a du mal à s'exprimer. C'est aussi l'emprunt d'expressions à une langue référentielle non maîtrisée dont le sens est non assimilé. Rôle que remplissent les dictons populaires ou les références bibliques qu'Horváth et Büchner mettent dans la bouche des leurs personnages, révélant le décalage entre le bas allemand et le haut allemand, autrement dit entre la langue mineure et la langue majeure. Même si pour

⁵⁵⁴ KAFKA Frantz, *Journal*, 25 décembre 1911, p. 181, cité par Deleuze et Guattari.

⁵⁵⁵ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 33

Horváth cette distinction existe effectivement et pas chez Büchner où tout le texte est en allemand, il s'agit moins en réalité de deux langues différentes que de l'usage mineur d'une langue à l'intérieur d'une langue majeure. Une reterritorialisation de langue mineure qui peut aussi avoir recours à la petite musique intérieure, à ce que Deleuze nomme *ritournelle* pour se retrouver. Une sorte de petite patrie personnelle qu'on trimballe avec soi. C'est la chanson que Marie fredonne en attendant Woyzeck, c'est la balade de Baal, c'est Funiculi qui incarne le principe de la ritournelle et l'exprime de divers manière : musique et chanson, mais aussi prophéties et tours de magie. Dans *Le Jugement dernier* et dans *Léonce et Léna*, André Engel a renforcé cette donnée en intégrant d'autres petites chansons qui sont la révélation des sentiments profonds et inconscients des personnages. C'est aussi pour André Engel, également déterritorialisé et reterritorialisé à chaque changement de planète d'auteur, le fait de trimballer ses propres ritournelles de spectacle en spectacle lorsqu'il y met une chanson de Tom Waits. C'est enfin le rire d'Anna à la fin du *Jugement dernier* qui échappe à toute signification, n'appartenant à aucun référent. Une rupture dans la chaîne parlée.

Textes ouverts pour un théâtre ouvert

Des textes qui se caractérisent également par leur forme ouverte au sens où Volker Klotz l'entend par opposition aux formes fermées.⁵⁵⁶ Dans son étude comparative il s'appuie essentiellement sur les textes de Büchner, Grabbe, Wedekind et Brecht qu'il analyse à travers les composantes du temps, de l'action, du lieu, des personnages, de la composition et du langage. Des caractéristiques dramaturgiques spécifiques aux formes ouvertes que l'on retrouve dans les textes et chez les auteurs avec lesquels André Engel travaille. En ce qui concerne les données de temps, de lieu et d'action, cela va sans dire qu'elles ne correspondent pas aux règles classiques. Plus intéressant est de constater le rapport au réel et au monde qu'elles induisent. La notion d'unité constante dans les formes fermées se trouve démontée dans les formes ouvertes et perçue dans un rapport au réel qui rend compte d'un regard sinon choisi, du moins focalisé sur les événements, indépendamment de leur enchaînement logique ou chronologique. Dans les formes ouvertes, « le tout se manifeste à travers des fragments autonomes » précise Klotz pour qui la question du montage et l'écriture fragmentaire en sont une composante fondamentale. André Engel ne sait pas travailler avec un texte de forme fermée : « Les

⁵⁵⁶ KLOTZ Volker, *Forme fermée et forme ouvert dans le théâtre européen*, Circé, 2005

pièces bien écrites, bien équilibrées, ça m'ennuie profondément, dit-il. Je ne sais pas quoi en faire, j'en lis, mais ces conventions me paraissent trop contraignantes. J'aime les textes qui me permettent d'inventer moi-même des solutions. Je ne fais pas mon métier comme un artiste interprète. J'aime bien pouvoir inventer à partir de la proposition qu'un auteur fait. C'est une des raisons pour lesquelles pendant très longtemps j'ai monté des textes qui n'étaient pas des textes de théâtre, c'est-à-dire des romans, des poèmes, des articles de journaux, de propagande, la bible même ! »⁵⁵⁷ C'est pourquoi, s'il se saisit d'un texte dont certains aspects sont susceptibles de fermer le propos, il n'hésite pas à en modifier le texte, à l'aménager.

Ainsi, la dimension fragmentaire de ses textes, l'enchaînement des scènes et la fin de ses spectacles sont fondamentalement ouverts.

Fragments et unité scénique

En justifiant le choix de *Baal* de Brecht, les propos d'André Engel sont éclairants : « C'est une pièce qui n'est pas vraiment construite, ou dont la construction est telle qu'on peut dire qu'elle ne l'est pas. C'est un objet qui dépasse les limites de sa propre dramaturgie. Ce n'est pas tout à fait une pièce de théâtre. Or, je suis à la recherche de ces textes, à moitié construits, à la limite entre la nouvelle, l'écriture en est sauvage, libre. Je veux dire qu'avec *Baal*, on a le sentiment d'un désordre qui rend par conséquent possible un ordre différent. Elle fait penser à certaines œuvres de Büchner ». ⁵⁵⁸ Cette constante formulée au tout début de l'aventure théâtrale en 1976 se retrouve dans ses préoccupations actuelles. Ainsi, le texte *Papa doit manger* de Marie NDiaye n'était pas un texte *a priori* écrit pour le théâtre : « J'ai entrepris d'écrire du théâtre sans souhaiter précisément en écrire ni penser que j'en écrivais, dit-elle, en commençant ce à quoi on a pu, par la suite, donner le nom de *pièce*, il me semblait que j'écrivais un roman court dont je ne conservais que les dialogues, éliminant toute partie descriptive, par lassitude à ce moment-là, d'une certaine pesanteur du roman pour celui qui l'écrit, d'une sorte d'engagement soucieux ou angoissant dont il est difficile de faire l'économie et que j'avais l'impression de pouvoir m'épargner, pour un temps, grâce à cette forme resserrée, à cette prose étranglée »⁵⁵⁹. Une proposition de texte sur laquelle André Engel a rebondi, trouvant là un écho à ses propres recherches. Ce texte en outre

⁵⁵⁷ Entretien

⁵⁵⁸ ENGEL André in *Théâtre/Public* n° 10 avril 1976

⁵⁵⁹ Propos recueillis par le CDN de Savoie en janvier 2003.

offre une vision fragmentée par différents points de vue des problèmes soulevés : la paternité, l'abandon, le racisme, la négritude...

Cet intérêt pour la fragmentation au désavantage de la fable, trouve son origine dans les préoccupations sociales et politiques du rapport au monde dont le théâtre permet de rendre compte. Une prédilection qui rompt avec la notion d'unité scénique qui relève d'une forme convenue de la représentation dans tout ce qu'elle implique de figé, tant dans l'immobilisme de la scène que dans la passivité des spectateurs. La notion d'unité scénique est niée par *l'Internationale Situationniste*, dans son acceptation classique, en ce sens qu'elle rejoint les préoccupations négationnistes culturelles du mouvement. Proclamant la mort du théâtre et ajoutant avec cynisme : « le théâtre a la partie belle pour qui, tous et personne, se donne pour règle d'offrir, en guise de solennité funéraire, la pièce qui, définitivement, plongera cet art dans l'oubli », et en fin de compte, affirmant que « se réclamer de Brecht ou d'autres manifesterait, non seulement une certaine impudeur, mais une tentation [...] illusoire », ⁵⁶⁰ *l'Internationale Situationniste* laisse peu de marges de manœuvre aux metteurs en scènes contemporains ; si ce ne sont celles établies par le mouvement lui-même qui proclame : « Nous devons aller plus loin, sans nous attacher à rien de la culture moderne, et non plus de sa négation. Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin, mais à la fin du monde du spectacle ». ⁵⁶¹ Son intention est donc de redéfinir les enjeux du spectacle à travers ses composantes. De fait, l'I.S définit ainsi l'unité scénique : « L'unité scénique, c'est d'abord un roman. Pas transposé, bien sûr. Tout le contraire ! Un roman représenté. C'est-à-dire la projection à la scène de ce curieux mélange entre un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré, et l'asymétrie de nos actes, le hiatus quotidien des situations ». Pour *l'Internationale Situationniste*, quatre éléments constituent l'unité scénique ⁵⁶² dont

⁵⁶⁰ Bulletin n° 5 p. 27 de *l'Internationale Situationniste* ou p. 173 du recueil Librairie Fayard, 1997, texte d'André Frankin

⁵⁶¹ Bulletin N° 3 p.3 de *l'Internationale Situationniste : Le sens du dépérissement de l'art*.

⁵⁶² Bulletin n° 5 p. 27 de *l'Internationale Situationniste* ou p. 173 du recueil Librairie Fayard, texte d'André Frankin :

1) *La pu lvérisation de l'i ntrigue* : jusqu'ici, la dramatisation théâtrale reposait avant tout sur la singularité du personnage. [...] La cohérence de l'intrigue masquait ainsi une dialectique plus ou moins consciente qui se développe effectivement dans chaque personnage dès lors qu' il veut bien s'avouer – ou qu'on l'y pousse – qu'il pourrait être aussi bien un autre personnage. [...] La véritable intrigue est celle des consciences : elle est la singularité interchangeable des personnages. L'unité scénique n'est donc en rien dramatique (si on entend par intrigue la progression des personnages vers un *destin*) : elle est dialectique parce que son ambition tend à la représentation totale de tous les instants d'une action représentée, contre ou malgré leur ordre chronologique.

2) *Fonctions cycliques des personnages* : distancer l'action sur la scène ne serait saisi du spectateur qu'à la condition de ne rien perdre de ces personnages toujours nouveaux à eux-mêmes. (Nous résumons ici le

l'idée principale revient à supprimer la référence au rôle, à la densité psychologique du personnage qui devient une entité ouverte sur des possibles. Il s'agit par là aussi de *pulvériser l'intrigue* qui repose, et c'est là le point critiqué, sur la singularité du personnage. Tout cela est remplacé par un rapport dialectique mis en jeu tendant à une représentation totale. Tant qu'André Engel a travaillé sur le principe de la mise en situation, la tentation de l'unité scénique, version classique, était totalement éloignée. Dans un travail en rapport frontal, la question de l'unité scénique telle qu'elle est présentée par l'I.S. pose le problème du traitement des entités de la fable (intrigue, narration, personnage). La difficulté est de mettre en œuvre ces paramètres d'une part et de le faire en regard des textes fragmentés. Rappelons qu'André Engel n'a jamais prétendu faire un théâtre situationniste. Mais force est de constater les influences profondes de ces réflexions. En effet, le choix des textes à la fois non strictement destinés au théâtre à la limite du roman et non ordonnés rigoureusement dans leur déroulement chronologique, rejoint le principe ci-dessus énoncé, à savoir que l'unité scénique c'est un roman représenté. Par ailleurs les principes de la pulvérisation de l'intrigue, de l'apparent rôle du hasard dans l'organisation de l'action, la remise en cause du personnage et des valeurs de la communication, tout cela a à voir avec le théâtre d'André Engel et le choix des auteurs et des textes qui se caractérisent par leur esprit et leur forme singulière et contestataire. La difficulté sera de garder le cap malgré les contraintes imposées par le mode de fonctionnement culturel de notre société. La période où Dominique Muller a rejoint André Engel en tant que dramaturge correspondant à un changement par un travail essentiellement avec des textes dramatiques. C'est un travail différent mais toujours dans le rapport à la forme ouverte

propos situationniste : les personnages toujours sur scène perdent leur identité spécifique pour devenir des possibles ouverts, disponibles). C'est la fonction cyclique du personnage. Elle est aussi distante de sa passion que de celle du spectateur. Il s'agit d'un rôle émerveillé de ne plus être seulement un rôle, et qui accentue la distorsion, existant à l'état réel, dans la vie de tous les jours [...]. L'unité scénique n'est qu'un démenti – et le plus absolu qui soit : celui du quotidien par les moyens du quotidien (car personne n'échappe au quotidien).

3) *Participation et style de vie* : ce qui est porté sur scène relève du style de vie [...] Ces actions posées, apparemment dans le hasard, les personnages n'y sont pas préparés.

4) *Dialogue et temp oralité* : Le dialogue n'a pas ici le pouvoir du rêve. Il a seulement celui qu'on retrouve en sortant d'un spectacle. [...] Le dialogue a donc ici la valeur et la non-valeur de la communication, selon le cas. [...] Le dialogue, seul support de l'unité scénique, serait, à sa limite une prise directe, mais invivable, de l'affectivité la plus profonde constamment opposée à la répétition cyclique des actes ou épisodes. Par eux, les personnages cessent de posséder une importance vraiment scénique. Ces épisodes nous deviennent, non familiers, non plus proches, mais plus déchirants parce que nous ne voudrions plus les vivre, et qu'en fait nous le pourrions ; si le quotidien ne mettait la communication entre parenthèses – comme entre deux sommeils ».

et aux enjeux situationnistes. Simplement, la littérature conspuée en tant qu'instrument de pouvoir caractérisé par les littératures majeures est perçue moins dans un esprit absolu de refus que comme une arme révolutionnaire possible à condition de veiller aux enjeux fondamentaux qu'André Engel recherche en tout spectacle. Même *Le Misanthrope* sera lu et monté dans ce sens. Cette pièce qui se range du côté des littératures majeures et des formes fermées, André Engel, dans le détournement de la salle et par la lecture qu'il en fait, lui donne ce caractère révolutionnaire. Mais c'est un cas particulier dans l'ensemble de son œuvre, car l'ensemble des textes montés, quels qu'ils soient, se caractérise par leur forme ouverte et leur appartenance à une littérature mineure.

Auteurs fondamentaux et variations continues

Parmi les auteurs de prédilection d'André Engel, Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Ödön von Horváth, Frantz Kafka et Thomas Bernhard tiennent en revanche une place majeure ; chacun d'eux ayant fait l'objet d'au moins deux spectacles : Georg Büchner, *La Nuit des chasseurs* (1988) d'après *Woyzeck*, *Woyzeck* (1998) et *Léonce et Léna* (2001) ; Heinrich von Kleist, *Penthésilée* (1981), *La Petite Catherine de Heilbronn* (2008) ; Ödön von Horváth, *Les Légendes de la forêt viennoise* (1992), *Le Jugement dernier* (2003) ; Frantz Kafka, *Kafka. Théâtre complet* (1979), le film *Hôtel moderne* (1979), l'opéra *K...* (2003) ; Thomas Bernhard, *Le réformateur du monde* (1990 et 2000), *La Force de l'habitude* (1997), *Minetti* (2009). Un ensemble d'une douzaine de spectacles auquel s'ajoute pour Kleist un projet non abouti incluant la nouvelle *Michel Kohlhaas*.⁵⁶³ Ces textes bien que remaniés ont été choisis à la base pour leur capacité à recouvrir les enjeux dramaturgiques qui caractérisent les spectacles d'André Engel. Si la première qualité concerne la liberté que leur forme ouverte donnait au metteur en scène, les fables et les thèmes inclus étaient d'égale importance avec les caractéristiques formelles. La place du politique aussi bien que celle des questions intimes des consciences fascine André Engel qui concentre son attention sur les petites gens et la façon dont ils se comportent dans un monde mensonger. Mais c'est aussi l'auteur et ses engagements, ses passions et ses faiblesses qui sont en jeu dans ces choix. Une forme de complicité avec l'auteur semble nécessaire à André Engel pour que l'envie de traverser son œuvre soit envisageable. L'auteur et son œuvre en tant que tout, non pas au sens de

⁵⁶³ Voir 1^{ère} partie « L'Oasien belliqueux » p. 456

clôture ni même d'ensemble indivis, mais au contraire un *Tout* dans sa dimension dynamique ouverte, saisi par du vécu. Entre l'espace et la durée, le mouvement qui se crée dans le processus de détermination et d'élaboration du texte monté, ce mouvement est d'ampleur à supplanter toute réalité. L'immersion paraît à ce point totale que la fusion et l'empathie entre les univers de l'auteur et d'Engel génèrent une œuvre totalement subjective. Toutes ces dimensions sont à prendre en compte dans le regard à porter sur les auteurs et les textes qui jalonnent l'aventure théâtrale d'André Engel. Du politique à l'intime, les modulations perceptibles d'un spectacle à l'autre sont le fruit de ces rencontres.

Fraternité politique

La question politique qui relève d'une attitude objectivante, désintéressée et réfléchie prend, dans le cas d'André Engel, une dimension subjective et affective. Ainsi, André Engel est habité depuis longtemps par Büchner dans lequel il reconnaît un frère d'action, de pensée et de théâtre. Romantique, révolutionnaire, idéaliste et contestataire, moderne presque malgré lui, Büchner étonne et exerce une fascination créatrice à laquelle André Engel n'a pas échappé. Son théâtre engagé, sans être didactique, philosophique sans être abscons, poétique et quotidien à la fois, tant dans ses sujets que dans ses formes et son écriture permet à André Engel de trouver la place nécessaire à l'expression de ses propres convictions et de son rapport au monde. Pour André Engel, Büchner est une figure unique, à part, une sorte de Rimbaud du théâtre qui du haut de ses vingt-trois ans juge sévèrement le monde et les pantins qui le peuplent. Il fait partie de ces figures dont la réflexion dépasse largement le contexte de son époque pour rejoindre une pensée universelle. André Engel, en choisissant de travailler avec Büchner, signe un engagement avec ce jeune homme qui a consacré toute l'énergie de sa courte vie à lutter contre l'injustice faite au peuple par les instances au pouvoir.

Büchner à la fois idéaliste et contestataire est exaspéré par la vacuité de l'existence : « Partout règne une oisiveté crasse. - L'oisiveté est la mère de tous les vices. – Qu'est ce que les gens ne font pas par ennui, ils s'aiment, se marient, procréent par ennui, et finalement meurent par ennui, et – et c'est là l'humour de la chose – tout cela d'un air on ne peut plus grave. [...] Tous ces héros, ces génies, ces crétins, ces pécheurs, ces saints, ces pères de famille ne sont pas autre chose que des oisifs raffinés », ⁵⁶⁴ remettant

⁵⁶⁴ *Léonce et Léna*, Fragments épars, Acte I scène 1, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988 p. 228.

en question les idéologies mises au service des puissants plutôt que l'individu, car Büchner, généreux et fraternel, ne méprise personne, surtout pas à cause de son intelligence ou de sa culture, « parce que personne n'a le pouvoir de ne pas devenir un sot ou un criminel, car, si les circonstances égales nous rendraient sans doute égaux [elles] sont hors de nous ». ⁵⁶⁵ Une pensée dans laquelle André Engel puise une lecture politique et philosophique de *Woyzeck*.

Dans la fiction, le politique qui est mis en question par les circonstances propres au destin des individus, qu'ils soient révolutionnaires comme Danton, poètes comme Lenz, princes comme Léonce ou simples soldats comme Woyzeck, le politique, donc, n'est pas à proprement parler traité directement. Plus que l'organisation politique de la vie des individus, ce qui est observé et soumis à la réflexion, c'est davantage une question essentielle liée à l'existence même régie par des contingences qui amène à s'interroger de fait sur ce qui unit et sépare les hommes. Ainsi, ses trois pièces, *La mort de Danton*, *Léonce et Léna* et enfin *Woyzeck*, chacune à sa manière, procèdent d'un questionnement sur la condition humaine dans la société. Bien que s'intéressant à l'ensemble des écrits de Büchner, André Engel est plus particulièrement attaché à *Woyzeck* qu'il a monté deux fois. ⁵⁶⁶ En tant que dernière pièce, c'est celle qui revêt les multiples facettes de cette préoccupation en en proposant une vision à la fois saisissante et complexe par son aspect fragmentaire. Ce théâtre qui dénonce sans didactisme la vacuité du monde se situe exactement dans la droite ligne des convictions d'André Engel pour qui, à l'instar de Debord, « toute réalité s'est éloignée dans sa représentation ». C'est du moins la lecture qu'André Engel a faite des deux pièces de Büchner qu'il a montées, mettant en avant les principes de manipulation exercés par les pouvoirs dominants, la dénaturation du rapport au réel et le refoulement des désirs individuels. Thèmes qu'il retrouve dans les *Volkstücke* d'Horváth, autre compagnon d'aventure.

Mensonge collectif et théâtre populaire

Ce qui intimement convainc André Engel dans le théâtre d'Horváth, c'est la dimension de théâtre populaire et la synthèse entre le réalisme et l'ironie qu'il a su réaliser. Chez lui le politique est plus explicitement abordé par les « petits arrangements » rendus

⁵⁶⁵ BÜCHNER Geog, Lettre de 1883 écrite de Giessen à sa famille, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 519

⁵⁶⁶ Voir 1^{ère} partie, analyses pp. 218 et 314

visibles que son théâtre dénonce. Plus que tout, Horváth abhorre, dénonce et combat la façon dont ses compatriotes s'arrangent avec le fascisme catholique que l'Anschluss a installé en Autriche. « Le concept de patrie, falsifié par le nationalisme, m'est étranger. Ma patrie, c'est le peuple »⁵⁶⁷ dit Horváth qui proclame par ailleurs réinventer ou réhabiliter le théâtre populaire dans lequel il démasque le nationalisme, le racisme quotidien, la lâcheté et toute forme d'intolérance. « Un théâtre populaire enraciné dans le peuple et le pays, [...] afin de bâtir un théâtre populaire qui fasse appel à l'instinct et non à l'intellect du peuple », ⁵⁶⁸ idéalisant et réalisant « un théâtre qui parle des problèmes de la manière la plus populaire possible, des questions qui préoccupent le peuple, ses soucis simples, vus par les yeux du peuple ». Une dimension populaire qu'André Engel donne à son théâtre immédiatement accessible et néanmoins profond et qu'il retrouve dans les auteurs et textes avec lesquels il a travaillé comme Büchner, Kafka, Kleist ou Bernhard. Mais c'est avec Horváth que s'affiche plus précisément cet aspect corrélativement aux questions politique et humaines. C'est avec attachement qu'Horváth montre les égarements des petites gens, les « petits bourgeois » mais aussi la « masse », qui peuplent son théâtre, une dimension humaine qui touche André Engel et qu'il met en avant lorsqu'il monte du Horváth. De Büchner à Horváth, c'est la même proximité avec la nature humaine à la fois attachante et démoniaque qui l'intéresse et sur lequel il pose comme Horváth un regard tendre et lucide que la synthèse entre le réalisme et l'ironie rend possible. Une esthétique et une lecture qu'André Engel s'approprie scéniquement, se plaçant dans la juste distance qui permet de dépasser l'exposition des situations, autrement dit la représentation pour la rendre sensible. Incapables de rester l'un et l'autre dans l'observation, c'est par le théâtre que le combat est livré contre la bêtise humaine, celle qui fait le lit du fascisme. C'est la pulsion bestiale qui pousse l'individu à devenir un loup pour l'homme qui intéresse également Engel et Horváth. Un point de convergence qui se manifeste sur scène par le spectacle de la bêtise et du mensonge.

Horváth, Büchner et Kleist ont tous trois subi les représailles politiques par l'exil ou l'enfermement. Ces auteurs ont mené un combat citoyen de terrain autant qu'un combat par les armes des mots que le théâtre permet de faire résonner. C'est ce qui séduit et

⁵⁶⁷ HORVATH Ödön von, cité par Heinz Schwarzonger in *Ödön von Horváth, repères*, Acte Sud – Papiers, 1992, p. 15

⁵⁶⁸ HORVATH Ödön von, cité par Heinz Schwarzonger in *Ödön von Horváth, repères*, Acte Sud – Papiers, 1992, p. 60-61

fascine André Engel, lui qui s'est retrouvé en guerre contre l'institution presque malgré lui. Car ce n'est pas par pure provocation qu'il sortit des théâtres, n'y étant jamais vraiment entré avant *Baal*, mais pour interroger le rapport au réel et dénoncer le mensonge du monde.

Coupables et victimes

Ce monde fonctionne sur un malentendu qui rappelle l'univers de Kafka dans lequel ses personnages sont à la fois victimes et coupables sans le savoir. L'individu y est enfermé dans un système, une *machine* dit Deleuze, qui le constitue victime parce que souffrant de culpabilité. Il en devient coupable d'être coupable. Cette donnée fondamentale mise en scène en 1979 dans *Kafka. Théâtre complet*⁵⁶⁹ va conduire André Engel à lire les œuvres ultérieures montées sous cet angle. La question de la faute originelle, celle qui aliène l'individu et l'arrache au monde, est posée dans l'ensemble de ses mises en scènes. Elle prend des formes différentes d'un spectacle à l'autre, néanmoins elle est présente, non d'un point de vue moral et religieux mais d'éthique sociale et individuelle, donc philosophique et politique. Dans l'univers kafkaïen, l'individu est pris dans les engrenages d'une machine qui le constitue coupable et lui en incrimine la responsabilité. Dans Horváth, la faute originelle se déplace au fur et à mesure que les boucs émissaires changent de camp au point qu'elle se dilue dans un malentendu sur lequel se constitue le pouvoir fasciste et nationaliste. Chez Kleist, la faute n'est pas non plus liée à des circonstances ou à des faits mais à un état général : « celui où tout individu est engagé du seul fait qu'il existe »⁵⁷⁰ selon Marthe Robert, qui relève par là le fait que la conscience de cette faute ainsi que son dépassement échappe à l'individu. Chez Büchner, Woyzeck « n'a pas de morale, pas de vertu », il est coupable de pauvreté économique et sociale. Une situation également fermée à qui seule l'issue criminelle donnera du sens. Un crime attendu et programmé, « un beau crime ». Chez Kafka, le châtement arrive avec la sentence de mort tandis que les personnages de Kleist se réveillent d'une inconscience, un état de faute, que seul un brutal retour à la réalité rend conscient. Les petites gens du théâtre d'Horváth n'ont pas cette faculté de conscience rédemptrice ou fatale ; ils sont jusqu'au bout effrayants d'égarement et de méchanceté. André Engel cherche néanmoins toujours à sauver la victime lorsqu'elle est innocente, c'est-à-dire lorsqu'elle est restée ancrée dans la réalité tandis qu'autour d'elle s'installe

⁵⁶⁹ Voir analyse p. 97

⁵⁷⁰ ROBERT Marthe, *Un homme inexprimable*, L'arche, 1981 p. 40.

un malentendu pervers. C'est Anna et Houdetz qui se retrouvent dans un paradis où leur faute originelle ne sera pas condamnée, c'est la petite Catherine qui s'éveille d'un songe et Penthésilée qui « réalise » son geste en se tuant elle-même, c'est Minetti qui poursuit sa route après une parole débordante, urgente et salvatrice. Un sauvetage du mensonge mais pas de la mort ni de la chute. Ces « héros » vivent en état de culpabilité qui les rapproche d'une humanité que le pouvoir cherche à écraser par un crime encore plus grand, celui de retirer à l'homme sa dignité et de l'entraîner dans la chute. Seule la conscience de la responsabilité peut les sauver. C'est ainsi qu'Horváth déclare vouloir développer dans son théâtre populaire « la lutte de la conscience sociale contre les pulsions asociales, et inversement ».⁵⁷¹ Un théâtre marqué par la dramaturgie de la chute caractérise les mises en scène d'Engel qui, au-delà des auteurs sus-cités se retrouve. Ainsi, *Lulu* de Wedekind, ou *Venise sauvée* tout autant que *La Force de l'habitude* et *Le Réformateur* de Bernhard ou *Le baladin du monde occidental* de Singe sont des univers vertigineux qui consomment la chute en direct.

Frères de passions

Les auteurs marqués eux-mêmes par une faute *inexprimable* dirait Kleist, sont également souvent des êtres touchés par la chute et la disgrâce. Qu'elle soit politique et revendiquée dans une lutte contre le National Socialisme, mais aussi subie et source de souffrance dans le domaine amoureux : ils affichent une difficulté à nouer des relations stables et une vie affective sereine. C'est Kleist qui se dit « inapte au mariage » tout comme l'exprimera Kafka, c'est aussi Büchner dont les fiançailles ne se concrétiseront pas, mais également Thomas Bernhard et Horváth qui mèneront une vie solitaire. Une interrogation qui leur est commune à en croire les biographes et qui alimente une correspondance passionnée et confuse avec les fiancées parfois jusqu'à la mort comme pour Kleist. Des écrits, des vies et des sensibilités qui touchent profondément André Engel au-delà du fait qu'ils alimentent l'univers des pièces qu'il choisit de monter. La référence à cet aspect de leur vie privée n'est jamais loin des histoires que leur théâtre met en scène. Puisant dans les correspondances des auteurs, André Engel s'approprie une part de leur intimité qu'il partage profondément, lui qui mit une grande part de subjectivité dans ses spectacles, les uns étant dédiés à une comédienne les autres

⁵⁷¹ HORVATH Ödön von, cité par Heinz Schwarzonger in *Ödön von Horváth, repères*, Acte Sud – Papiers, 1992, p. 80

exutoires des passions contrariées vécues dans l'excès. C'est aussi une façon de marquer son attachement et sa fidélité aux auteurs qui l'accompagnent dans son aventure. Ainsi, entre Engel et Büchner c'est aussi une question de fidélité qui draine l'ensemble de son parcours d'homme de théâtre. Comme pour entretenir une amitié, André Engel lui fait signe même quand il ne monte pas directement une de ses pièces. Büchner n'est jamais loin. Sa figure d'enfant abandonné perdu dans la vacuité du monde, l'enfant dont le voyage sur la lune se solde par un échec, Engel l'invite dans ses créations. La gouvernante de Léna afin de la consoler de son sort de pauvre petite fille riche lui dit le conte en pleurant ; de même à la fin de *Lear*, dans un décor apocalyptique, une feuille traîne au sol (un tract ?) Albany ramasse le papier et lit, dubitatif, le texte qui n'est autre que le conte de l'enfant abandonné. Chez Engel, tous et tout parlent du Büchner. Une intimité nécessaire qui laisse penser qu'il est peu probable qu'André Engel puisse véritablement monter les textes de ses amis et collaborateurs, bien que des propositions lui aient été faites,⁵⁷² au-delà des difficultés à y trouver les matériaux objectifs dont il a besoin, il est possible de penser que l'intimité et l'attachement secret qu'il noue avec ces figures d'auteurs disparus soient vécues comme un manque auquel sa sensibilité ne saurait s'accorder.

La part de l'inconscient

Du politique à l'intime, la part de l'inconscient et le dévoilement de la conscience ont à voir avec le refoulé qui détermine les comportements et agissements des êtres qui peuplent ce théâtre. La sphère privée et la sphère publique y sont également soumises dans une interdépendance qui se manifeste dans le théâtre d'André Engel par le rapport entre le spectacle de façade et les coulisses souterraines du pouvoir. C'est le rapport qui prévaut à la mise en scène et à l'esthétique des *Légendes de la forêt viennoise* où les décors de la « Rue Paisible » représentent la morale sociale de façade, léchée et factice, tandis que les scènes qui se déroulent à la Wachau ramènent la brutalité crue de la réalité. Même la nature du premier cadre au bord du Danube est un paysage de carte postale et non une nature vivante. Pour la Wachau, le cadre se rétrécit autour d'une table de cuisine et du linge qui sèche. Un moyen par ce drap blanc de marquer la séparation entre les deux mondes, mais aussi entre le montré et le caché, le dit et le non dit, l'avouable et le non avouable, comme le meurtre de l'enfant illégitime qui disparaît

⁵⁷² Bernard Pautrat lui a soumis entre autre un texte en 1991, *Monsieur Jean* d'après Don Juan.

littéralement derrière le rideau. Ce sont aussi les couloirs et dessous labyrinthiques de l'Hôtel Moderne dans lequel se déroule *Kafka. Théâtre complet*. Un monde souterrain, un rhizome qui produit la partie visible, le spectacle donné aux bourgeois, spectateurs d'un soir de vies malmenées. C'est de là que sortent les rebus de la société comme la copie de Charlot jetée de la benne à ordures et dont la vie ne tiendra que selon le bon vouloir de l'organisation supérieure, celle qui en surface décide arbitrairement de la vie et de la mort. C'est le hall de l'hôtel dans lequel Minetti entre, à la fois décor et machine qui lui permet de jouer une ultime fois le rôle de sa vie. Un hôtel avec son rythme, celui des clients éveillés qui lui donne vie, mais que la nuit met en suspens quand tout dort, sauf Minetti qui vit à contre courant, une fois seulement, dérangeant l'ordre des choses, celui de l'organisation de l'hôtel et celui de la représentation. Ce sont aussi ces chambres sordides qui sont les coulisses et les arrière-plans de la bonne société, ces chambres minables où la misère se dit : Papa (*Papa doit manger*), Marianne (*Légendes de la forêt viennoise*), Louise (opéra du même nom), Marie (*Woyzeck*), avouent la pauvreté, la faute et l'enfant illégitime, celui qu'on cache du devant de la scène et qu'on fait disparaître en arrière-plan. C'est le lieu d'expression instinctive du refoulé et des pulsions criminelles. Dans *La Petite Catherine*, c'est l'inconscient tout entier qui est mis en avant, mais dans une pénombre qui l'inscrit dans une zone d'incompréhension pour ceux qui appartiennent au monde régi par les lois sociales et normalisées de la société. Le monde du père qui n'y comprend goutte ainsi que celui de Strahl jusqu'à ce qu'ils acceptent de changer de monde et rentrer dans celui de Catherine, la jeune fille innocente. Alors ils ont la compréhension des choses de cet inconscient envahissant. C'est le monde caché et mystérieux de l'enfant illégitime qui, elle, a survécu. Mais le réveil, en la ramenant à la réalité, tuera cette illusion dans laquelle le rêve la maintenait. Un renversement qui démasque les jeux de la fiction. Car telle est toujours la finalité des spectacles d'André Engel : démasquer le mensonge créé par l'illusion de la représentation. Un réveil brutal mais salvateur se produit toujours, à un moment où à un autre, plaçant le spectateur dans un état de conscience qui le ramène à la réalité. Si Horváth clame : « Mon unique objectif est de démasquer la conscience »⁵⁷³, André Engel peut dire que l'unique objectif de son théâtre est de « désinnocenter » le

⁵⁷³ HORVATH Ödön von, cité par Heinz Schwarzonger in *Ödön von Horváth, repères*, Acte Sud – Papiers, 1992, p. 80

spectateur en lui rappelant sa part de responsabilité dans le cautionnement du mensonge universel.

Mais c'est aussi un théâtre qui dans les replis de la nuit donne la parole à la conscience qui se dévoile d'elle-même. C'est Anna qui supplie Houdetz de la rejoindre, c'est Woyzeck qui a des visions, c'est Penthésilée qui avoue sa passion « dévorante », c'est Léonce qui ouvre les yeux sur l'amour, c'est Catherine qui indéfectiblement suit sa voie, et bien d'autres qui jalonnent les spectacles d'André Engel. Toutes ces scènes nocturnes sont vécues comme des moments de sincérité et d'aveux, la nuit étant propice au dévoilement des consciences.

Romantisme et révolution

C'est aussi un moment où la lune rappelle que la folie n'est pas loin de la lucidité, et que le romantisme dont ces auteurs et ces textes ne sont pas si éloignés est aussi celui dans lequel toute génération en quête de vérité se retrouve parce que vivant cette quête si intensément que la raison s'y perd. C'est en ce sens qu'André Engel peut se revendiquer d'un certain romantisme, partageant avec Guy Debord l'idée d'un romantisme-révolutionnaire,⁵⁷⁴ car la tâche que l'I.S s'accorde à réaliser n'est pas romantique mais pratique, tout en s'accordant le désir de surmonter son désaccord avec le monde par « quelques constructions supérieures ». Un romantisme qui garde lucidement en tête la mesure de l'échec mais qui construit les situations propices à la « participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie ». C'est pourquoi tous les spectacles d'André Engel offrent littéralement au héros un moment de répit dans sa chute, un instant de félicité que le contexte de la nuit rend possible mais peu probable. Un moment de vie contre la fatalité : « L'individu n'est qu'écume sur la vague, la grandeur un pur hasard, la souveraineté du génie une pièce de marionnettes, une lutte dérisoire contre une loi d'airain, la connaître est ce qu'il y a de plus haut, la maîtriser est impossible »⁵⁷⁵ écrivait Büchner à sa fiancée, interrogeant sans relâche la nature humaine. Si c'est sur le terrain de l'action politique qu'il concrétisa son action, tentant de résoudre momentanément les conditions de vie de l'individu et par là même soulager l'homme de sa condition, ses écrits teintés d'un certain fatalisme pessimiste laissent entendre que seul l'amour pourrait être le salut. Passion et révolution semblent marquer fondamentalement ce qui attire André Engel dans ces textes.

⁵⁷⁴ DEBORD Guy, *Thèse sur la révolution culturelle*, in bulletin de l'I.S. n° 1, in Fayard p. 21

⁵⁷⁵ BÜCHNER Georg, Lettre du 10 mars 1834, de Griessen, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, p. 522.

Une synthèse qu'il réalise à travers ses spectacles, non seulement à l'intérieur de chacun d'eux, mais encore dans l'ensemble de son aventure théâtrale. Une création de situations périssables dont l'enjeu est « quelque construction supérieure » que les spectacles portent aussi bien dans leur forme que dans les textes, les histoires et les thèmes dans une variation continue.

Tous parlent du Engel

Par les coupes, les ajouts et les aménagements divers, André Engel donne aux textes de ses spectacles une singularité qui lui ressemble. Bon nombre de répliques qui se rapportent à la question du regard et à la place du spectateur sonnent et s'entendent particulièrement. Des mots à double sens qui ont leur raison d'être dans la fiction tout autant que dans la représentation dont André Engel dénonce le principe. Une lecture à deux niveaux se dessine : celui du spectacle, évident et en surface, celui de la pensée qui en dessous trame le sens. La machine spectaculaire et son rhizome en même temps contenus dans les propos des personnages et qu'Engel pourrait revendiquer. Des petites phrases qui interpellent le spectateur ou évoquent sa position sans s'adresser directement à lui. Ainsi, les spectateurs sont désignés à travers des critiques implicites sous des termes imagés. Ils sont « parasites » dans *Le Réformateur*, Léonce y voit « une situation pitoyable » dans « la constance » que le public met à « attendre ». Une position qu'interroge *Le Réformateur* : « Que fais-tu là à me fixer du regard ? », complétant un peu plus loin : « Nous ne forçons personne / à rester chez nous / Les gens se cramponnent à nous / et c'est pour cela que nous les faisons souffrir ». Spectacle après spectacle, c'est bien cette relation ambivalente qui est mise en avant plaçant le spectateur dans une position de victime parce qu'il est coupable : « Tous ces héros, ces génies, ces crétins, ces saints, ces pêcheurs, ces pères de famille ne sont pas autre chose que des oisifs raffinés », conspue Büchner par la voix de Léonce. Le responsable : la représentation, car « l'acteur n'offre au public rien d'autre / que le malaise / le public est mis à l'épreuve / le public doit être épouvanté par l'acteur » confirme Thomas Bernhard dans *Le Réformateur*. Le public n'a plus qu'à obéir : « Attention, braves gens, le programme stipule : Tous les sujets de sa majesté, spontanément, correctement vêtus, bien nourris et le visage réjoui se répartiront le long de la route ». Les spectateurs se trouvent dans une situation stérile et désolante qui force la pitié : « Regardez-les, harangue Prométhée, ils voient sans voir, ils écoutent sans entendre, ils traversent en

aveugles la longue existence, comme ceux qu'on voit dans les rêves ». Ce sont les spectateurs dont il est question tandis que de la scène, les personnages ont une position privilégiée et s'interrogent sur ce face à face, comme dans *Le Réformateur* : « Quand je suis assis ici / je vois très bien tout d'un seul regard / Mais qu'est-ce que cela donne si on se met à la place de ces messieurs / qu'est-ce que cela donne quand ils regardent vers moi en haut ». Pour André Engel, aucun doute, ces réflexions s'adressent au spectateur dont le statut est au cœur de ses propositions. C'est en exacerbant sa place et en soulevant l'étrangeté et l'inconvenance de son voyeurisme qu'André Engel met en doute sa légitimité à travers celle de la représentation.

Dans cette guerre « contre le public », les solutions se cherchent de part et d'autre de la scène : « nous devrions sans cesse nous tenir sur / nos gardes / ne pas nous laisser duper » (*Le Réformateur*). Face à l'absurdité de la situation ainsi révélée, la réponse se trouve dans la lutte, car même si « le monde veut de la distraction, affirme Minetti, il faut le perturber. [...] C'est dans la plus incroyable de toutes les catastrophes de l'art qu'il faut pousser toutes choses », une affirmation qu'André Engel reprend à son compte en la proposant. Il dénonce « le progrès, la civilisation ! » comme le hurle le bonimenteur dans *Woyzeck*. « L'artiste / le fou vous comprenez / [...] le terroriste de l'art », c'est Engel fulminant : « Personne aujourd'hui / pour se blesser à mort / nous n'existons que dans une société repoussante / qui a renoncé à se blesser à mort » (*Minetti*). C'est un appel à la révolution par les moyens de l'art que tous ceux en qui André Engel se reconnaît lancent au monde au-delà de la fracture scène-salle. André Engel par le spectacle apporte sa contribution : il combat l'ennui et la stagnation, prônant en toute chose la vie, car « vivre, c'est errer dans un instant sans borne ». Un apaisement retrouvé est possible et c'est par la voix de Rilke dans *Dell'inferno* qu'il se fait entendre : « Il apparut que ni la ruse, / Ni l'angoisse ne les rendait à ce point silencieux, / Mais le désir d'entendre ». Si la lutte contre le système de la « société du spectacle » continue, l'attitude d'Engel envers le spectateur change faisant place à une forme de considération qu'il lui reconnaît à travers celle de son désir.

Les textes et les auteurs, premiers dans la genèse de la création, sont pour André Engel les porte-parole de sa propre subjectivité. En cela s'entend aussi bien la part affective qu'intellectuelle. Si l'identification aux héros ou la reconnaissance d'une situation personnelle est une réalité dans les choix, ceux-ci ne sont pas moins nécessairement liés

à ses revendications. Un Prométhée porte feu ou un Minetti tout autant qu'un Woyzeck et même qu'un Misanthrope aussi bien que tout personnage et situation horváthiens relayent ses prises de positions. Mais l'espace dans lequel André Engel évolue n'est pas réductible à celui du théâtre. En romantique-révolutionnaire, il est venu au théâtre en se posant un certain nombre de questions essentielles :

*« Qu'est-ce que le théâtre ? En faire ou ne pas en faire ? Pourquoi ? Comment ? Morale et esthétique vont de pair. Une réponse grossièrement exprimée pourrait être : en faire pour changer le monde, mais le monde est devenu spectacle, qui regarde qui, qui regarde quoi, et d'abord est-ce que ça te regarde ? Alors, commençons par changer le théâtre ».*⁵⁷⁶

Son champ de bataille est plus vaste et les armes plus profondes que celles données par l'apparence des choses. Son propre champ d'action est un territoire dont la dimension rendue visible par les spectacles en surface se nourrit d'une philosophie qui puise ses fondements dans *l'Internationale Situationniste*.

⁵⁷⁶ Propos relevés par Christiane Cohendy transmis par le CDNS

Engel et l'Internationale Situationniste

Le mouvement officiellement né en 1957 remet en cause le fonctionnement de la société occidentale de consommation, partant du postulat selon lequel : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation ».⁵⁷⁷ Telle est la première thèse de *La société du spectacle*, l'essai de Guy Debord, fondateur du mouvement avec Raoul Vaneigem.

On retrouve dans cette première thèse les idées qui fonderont l'ensemble de la démarche d'André Engel qui, bien que n'ayant jamais adhéré à l'*Internationale Situationniste*, se sent des affinités avec cette posture. C'est-à-dire d'une part, l'idée de vie par procuration concernant les spectateurs, donc de passivité, et d'autre part, de manière sous-jacente et conforme aux constats de l'*Internationale Situationniste*, l'idée qu'une remise en cause du monde passera par une remise en cause du spectacle. « Impossible pour lui, d'envisager que notre art soit un simple jeu facile et gratuit », disait un metteur en scène de ses amis.⁵⁷⁸ En effet, cela rejoint une autre problématique soulevée par l'*Internationale Situationniste* sur la notion de jeu et d'engagement. Le mouvement récuse l'idée de jeu dans ce qu'il conforte la société marchande fondée sur la concurrence. Pourtant, proposer des situations nouvelles relève en quelque sorte du jeu de rôle. Pour le mouvement, le paradoxe n'est pas une fatalité, car « le jeu est ressenti comme fictif du fait de son existence marginale par rapport à l'accablante réalité du travail, mais le travail des situationnistes est précisément la préparation des possibilités ludiques à venir. On peut donc être tenté de négliger l'*Internationale Situationniste* dans la mesure où on y reconnaît aisément quelques aspects d'un grand jeu. Néanmoins, dit Huizinga, nous avons déjà observé que cette notion de *seulement jouer* n'exclut pas la possibilité de réaliser ce *seulement jouer* avec une extrême gravité... ».⁵⁷⁹ Mais au-delà de ce constat sur la société-spectacle partagé par bien d'autres agitateurs de la culture, la posture d'André Engel est plus fortement engagée et liée à une réflexion sûre au sujet du théâtre. C'est une question non de survie narcissique, mais de vie qui est en jeu.

⁵⁷⁷ DEBORD Guy *La société du spectacle*, Gallimard, 1992 p. 15

⁵⁷⁸ André Engel lui-même n'a pas voulu dévoiler l'identité de cet ami, on sait que ce propos a été tenu à son égard le 16 mai 1986. Il s'agirait de Georges Lavaudant d'après des documents non validés du C.D.N de Savoie.

⁵⁷⁹ *L'Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard 1997 p. 11, reprise du bulletin n° 1 p.10

« Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie ; comme une négation de la vie qui *est devenue visible* ». ⁵⁸⁰ Cette autre thèse de Guy Debord surplombe la démarche esthétique d'André Engel : comment rendre la vie à ce qui est la négation même du réel ? Comment intégrer la vie même - les hommes - au spectacle ? car si l'on considère que « Le spectacle qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence », ⁵⁸¹ alors, le spectacle est vain. C'est la dimension paradoxalement ambiguë qui réside dans cette approche des notions fondamentalement remises en cause par les situationnistes qui intéresse André Engel bien qu'il ait sa propre prise de position quant à la question de la représentation et de son rapport au théâtre. Néanmoins, c'est dans une posture fondamentalement situationniste à l'égard du monde qu'André Engel puisera sa réponse en l'adaptant au théâtre.

Si le mouvement, issu de *l'Internationale Lettriste*, ⁵⁸² a fait de la culture et de l'art son terrain d'excellence, en en définissant bien les enjeux, il n'a pas la prétention d'agir sur l'art directement : « Nous ne voulons pas faire un usage artistique du langage autour de problèmes artistiques qui sont plus profonds. Nous nous intéressons surtout à des actions. [...] Nous sommes capables de créer des ambiances, et de libérer le comportement des gens de l'ennui où vous êtes ». ⁵⁸³ Si *l'Internationale Lettriste* a permis de faire apparaître l'urgence de considérer le problème de l'art au-delà des questions esthétiques comme un moyen propre à transformer totalement la société sinon la vie par ses actions, l'I.S. en proposant concrètement des actions comme la *dérive*, a mis en œuvre ces intentions. D'autre part *l'Internationale Situationniste* précise ses engagements : « Nous estimons aujourd'hui qu'un accord pour une action unie de

⁵⁸⁰ DEBORD Guy : *La Société du Spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992.p.19.

⁵⁸¹ Idem, p. 207-208.

⁵⁸² En effet, « *l'Internationale Lettriste* n'avait pas été créée pour être une école littéraire parmi tant d'autres, mais bien avec le dessein de travailler à *la construction consciente et collective d'une nouvelle civilisation* ». (Potlatch n° 1 juin 1954), « La rupture avec Isou et le *lettrisme esthète*, dans cette longue et féconde période pré-situationniste, se manifesta aussi et surtout dans les autres domaines esthétiques (entre tous le cinéma), domaines où la recherche d'un nouveau langage, capable d'exprimer pleinement les passions les plus vives et les plus radicales, se concrétisa autour de la pratique du détournement ». In *L'amère victoire du Situationnisme*, Gianfranco MARELLI, Edition Sulliver 1998, p. 24 et 33.

⁵⁸³ WICKAERT Maurice, in *Déclaration faite au nom de la IV^e conférence de l'I.S. devant l'Institute of Contemporary Arts*. (*L'Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard, p.172).

l'avant-garde révolutionnaire dans la culture doit s'opérer [...] Nous n'avons pas de recettes, ni de résultats définitifs. Nous proposons seulement une recherche expérimentale à mener collectivement [...] La difficulté même de parvenir aux premières réalisations situationnistes est la preuve de la nouveauté du domaine où nous pénétrons. Ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture ».⁵⁸⁴ De même, le regard qu'André Engel porte sur le théâtre n'est pas différent de celui qu'il porte sur le monde : la question du théâtre reste celle du rapport au monde.

Mise en scène et mensonge

En fait, l'*Internationale Situationniste* est un mouvement qui n'a d'intérêt pour André Engel qu'en ce qu'il a posé un constat sur la société et a généré une prise de position philosophique et politique d'action sur celle-ci ; cette réflexion a alimenté le travail d'André Engel qui a cherché à la mettre en œuvre, proposant par là même, malgré lui, un nouveau théâtre. En 1985, dans la revue *Théâtre/Public*, Joël Jouanneau cautionne doublement cette filiation. D'une part parce qu'il cite des propos d'Engel sur la question en ces termes :

« La pensée de Debord, pour moi, est un point d'appui dans mon travail, ce n'est pas pour autant que je produis un art situationniste, ce serait un mensonge en soi que de le prétendre. Simplement, c'est une attitude philosophique face au monde qui me fait reconnaître dans son déchirement une vérité, à savoir que le concept de spectacle est le concept moderne par excellence, un concept vivant sur lequel le monde fonctionne et produit son propre mensonge. Jusqu'à la schizophrénie. Qu'est-ce que la société de spectacle sinon la production à l'échelle planétaire d'un énorme mensonge qui sert évidemment les uns à dominer les autres ? Alors, par mon travail, je m'efforce de faire intervenir des effets de réel dans un contexte tel qu'ils en deviennent troublants pour le spectateur et qu'il éprouve la cruauté de cet énorme mensonge-là qui rend impossible toute communication authentique avec la société et les autres hommes ».

D'autre part, cet article a la particularité d'être divisé en paragraphes dont chacun porte sur un spectacle d'André Engel, et qui a comme intitulé : *Situation 1, Situation 2, etc.*, présentation qui entérine le principe selon lequel les spectacles dont il est question (c'est-à-dire ceux d'avant 1984) sont des *mises en situation* . Ainsi, l'I.S. proposant

⁵⁸⁴ *L'Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard, p.700 : rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. Présenté par Guy DEBORD à la conférence de fondation de l'Internationale Situationniste de Cosio d'Arroscio, juillet 1957

comme action révolutionnaire de créer des situations permettant de retrouver l'authenticité du réel, va suggérer à André Engel un *théâtre de situations* qui se mettra rapidement en place au cours de ses premiers spectacles. La référence à Sartre bien que présente dans ce concept ne s'inscrit pas tant en ce qui concerne André Engel dans une démarche *existentialiste* que dans celle d'un retour aux vérités premières. Car André Engel ouvre de nouvelles perspectives lorsqu'il propose d'inscrire le spectateur dans une situation donnée qui le ramène à sa propre situation. Il serait en cela davantage *essentialiste*.

Par ailleurs, dans son manifeste, l'I.S. définit sa posture culturelle dans une réponse à la question : « Quels devront être les principaux caractères de la nouvelle culture, et d'abord en comparaison de l'art ancien ? »

La réponse est :

« Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale.

Contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu, directement.

Contre l'art parcellaire, elle sera une pratique globale portant à la fois sur tous les éléments employables. Elle tend naturellement à une production collective et sans doute anonyme.[...]

*Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art en interaction ».*⁵⁸⁵

En regard de ces prises de position, André Engel et l'équipe strasbourgeoise proposera un théâtre nouveau, en ce sens qu'il entend mettre en œuvre l'idée du spectacle total, moment vécu et créé collectivement. Cette démarche entièrement ancrée dans l'esprit situationniste est plus qu'un effet ou une provocation. C'est un véritable engagement esthétique.

Créer des situations

Théorie de moments et construction des situations, tel est le titre d'un article-phare du bulletin n° 4 de *l'Internationale Situationniste* qui se définit ainsi dans l'introduction de Henri Lefèbvre : « La théorie des moments ne se situe [donc] pas hors de la quotidienneté, mais s'articulerait avec elle en s'unissant à la critique pour introduire en elle ce qui manque à sa richesse ». L'article précise ensuite que la théorie des moments « se définit comme *modalité de présence* , une *pluralité de moments relativement*

⁵⁸⁵ *Manifeste in L'Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard, p.145

privilégiés ». La question étant de savoir quels rapports ces *moments* et les *situations* que l'I.S s'est proposé de définir et de construire entretiennent, en quoi ils s'articulent autour de la création de situations. Ce à quoi l'article répond : « La situation, comme moment créé, organisé [...] inclut des instants périssables – éphémères, uniques. [...] La situation construite est donc dans la perspective du moment lefebvrien, contre l'instant, mais à un *niveau intermédiaire* entre instant et *moment*. Ainsi quoique repérable dans une certaine mesure (comme direction, *sens*), elle n'est pas en elle-même repérable comme le *moment*. La situation comme le moment, *peut s'étendre dans le temps ou peut se condenser* ». Dans le domaine de l'art, « une telle production artistique rompt radicalement avec les œuvres durables ». Autre distinction : « Le *moment* est principalement temporel, il fait partie d'une zone de temporalité, non pure mais dominante. La situation, étroitement articulée dans ce lieu, est complètement spatio-temporelle sur l'espace-temps d'une vie ».

De fait, *l'Internationale Situationniste* va se singulariser par une remise en cause politique de l'urbanisme capitaliste en ce sens que : « L'espace produit par la société capitaliste est un espace qui n'est réservé qu'à la circulation des biens et à leur distribution ».⁵⁸⁶ En réaction, l'I.S, par le biais de *l'Urbanisme Unitaire* va proposer des actions authentiques de vie appelées *Dérives* qui se définissent ainsi : « Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique de nature ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade ».⁵⁸⁷ Il s'agit de construire des situations à travers une intervention ludique dans l'espace urbain. Nul doute que ces réflexions et suggestions ont été entendues par André Engel lorsqu'il s'est intéressé d'une part à la pièce *Baal* de Brecht, dont le thème central est le voyage ; et d'autre part lorsqu'il a monté *Un Week-end à Yaïck* , où la question du tourisme était mise à mal. Mais plus largement, si le constat politique et critique sur l'urbanisme est le point de départ des propositions d'action concrète de l'I.S, le principe dépassera ce cadre, comme en témoigne l'appellation même du mouvement *Internationale Situationniste*, pour faire de la situation le point fort de la remise en cause d'une société consumériste.

⁵⁸⁶ MARELLI Gianfranco, *L'amère victoire du situationnisme*, Editions Sulliver, 1998, p. 29.

⁵⁸⁷ Bulletin N°2 de *l'Internationale Situationniste* p. 19 : *Théorie de la dérive* ; repris p. 51 du recueil des bulletins, Librairie Arthème Fayard, 1997.

Expérimentation situationniste

Ce regard réfléchi porté sur le monde, André Engel dans sa radicalité le transmue dans une nouvelle esthétique que sont ses O.T.N.I. (Objets Théâtraux Non Identifiés). Appellation qui recouvre aussi bien *Baal*, *Un week-end à Yaïck*, que *Kafka. Théâtre complet*, *Prométhée* ou *Dell'inferno*.

Pour changer le monde, André Engel commence par changer le spectacle en créant des situations propres à modifier la position et le statut du spectateur car André Engel ne se contente pas d'adopter les idées situationnistes ; il les applique également à son propre mode de travail. Les spectacles ne sont pas une vitrine de pensée mise à l'œuvre : s'ils sont la partie visible d'une machine en marche de la genèse à l'aboutissement, ils sont également une œuvre dont le processus de création est une situation vécue. Il s'agit d'une construction de situation comme l'entend *l'Internationale Situationniste*, non séparable de son vécu. Le spectacle en tant que situation construite est « forcément collective par sa préparation et son déroulement ».⁵⁸⁸ En cela André Engel se reconnaît, ayant dès les premiers spectacles mis en place un principe de travail collectif. Ce qui n'exclut pas l'idée ni la réalité d'un metteur en scène que le Théâtre de l'Espérance nommait « régisseur » sous l'influence allemande. C'est encore une donnée concrète préconisée par l'I.S. qui pense qu'un individu doit « exercer une certaine prééminence pour une situation donnée ; en être le metteur en scène ». La tentation du collectivisme ne revient pas qu'à l'I.S. mais la reconnaissance affichée de la nécessaire présence d'un metteur en scène est plus singulière, bien que ressortissant au bon sens. L'I.S. précise par ailleurs comment le processus de création de situation doit se dérouler. Ainsi, c'est « à partir d'un projet de situation – étudié par un groupe de chercheurs – qui combinerait, par exemple, une *réunion émouvante* de quelques personnes » que le processus démarrerait. Ce qu'André Engel met effectivement en application avec ses deux proches collaborateurs, Dominique Muller et Nicky Rieti avec qui il se réunit durant des périodes de deux à trois jours à intervalles réguliers sur la durée de gestation du spectacle. Un huis clos à la campagne auquel nul autre n'assiste, une *réunion émouvante*, effectivement si l'on en croit les évocations de frictions qui les ponctuent mais aussi les trouvailles qui en ressortent. André Engel prend des notes qu'il consigne

⁵⁸⁸ Bulletin n°1 de *l'Internationale Situationniste* ; « *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation* », Librairie Arthème Fayard, 1997 p. 12. Idem pour les citations suivantes.

dans ses cahiers de mise en scène en précisant systématiquement la date et les présents. Ces carnets permettent de voir l'évolution du travail, d'une réunion à l'autre, les pistes abandonnées, celles qui sont creusées ; ce dont la première partie de cette étude rend compte. L'I.S. évoque également celui – le metteur en scène – qui est chargé de « coordonner les éléments préalables de construction du décor et aussi de prévoir certaines *interventions* dans les événements (ce dernier processus pouvant être partagé entre plusieurs responsables ignorant plus ou moins les plans d'intervention d'autrui) ». Transposé au domaine du théâtre, on reconnaît la création préalable des décors ainsi que la présence de comédiens qui sont des « agents directs vivant la situation, précise l'I.S. – ayant participé à la création du projet collectif, ayant travaillé à la composition pratique de l'ambiance ». Au théâtre, leur rôle est clairement défini tandis que la création de situation laisse une part d'aléatoire propre aux *happening* qui ne correspond pas du tout à la façon de procéder d'Engel. En revanche, le terme d'*intervention* se retrouve dans son travail par le principe que recouvre l'enjeu de vérité immédiate. Pour André Engel, le spectacle est un moment vécu et non une représentation artificielle de fragment de réalité. Enfin, l'I.S. prévoit « quelques spectateurs passifs – étrangers au travail de construction – qu'il conviendra de *réduire à l'action* ». Un programme qui stipule comment les différents individus s'organisent dans le processus de création de situation y compris les spectateurs. Non pas en tant qu'acteurs, mais *réduits à l'action*, c'est-à-dire mis dans une situation telle qu'ils passent du statut de spectateurs passifs à celui de spectateurs « viveurs ».

Si l'on reconnaît là les données des principes du théâtre, l'I.S. prend la précaution de créer le distinguo : « ces perspectives, ou leur vocabulaire provisoire, ne doivent pas donner à croire qu'il s'agit d'une continuation du théâtre ». C'est en cela qu'André Engel s'est toujours défendu de faire des spectacles situationnistes, ce qui serait en soi un contre sens. Mais partageant les idées situationnistes, il s'intéresse à la réalité vécue dans son ensemble. En ce sens l'I.S. prévoit que « la construction de situations remplacera le théâtre seulement dans le sens où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion ». Autrement dit, la lutte contre un théâtre rituel, symbolique d'une vie par procuration que dénonce André Engel est du ressort d'une action situationniste sur le monde.

Aiguillages et continuité

André Engel s'est donc emparé du théâtre pour lutter contre la représentation en l'exacerbant de façon à dénoncer sa fausseté comme celle du monde. Une machination dans laquelle il implique le spectateur lui donnant le statut de viveur et non plus seulement de spectateur. Mais que vit-il sinon que d'être spectateur ? c'est là tout l'intérêt de la démarche d'Engel qui se saisit de la question du spectateur pour en dénoncer la fonction. Il met en avant son statut afin de manifester sa part de responsabilité dans l'éloignement du réel au profit de sa représentation. Le spectateur change de statut et cesse d'être innocent dans le bouleversement du monde et son rapport au réel.

Pour André Engel, faire du théâtre, c'est poser en action les questions fondamentales et philosophiques du rapport au monde et c'est en s'emparant des critiques et réflexions de *l'Internationale Situationniste* qu'il aborde la représentation et le spectacle. Mais il apparaît que ses propositions théâtrales sont également une synthèse des constats de Debord et de Deleuze concernant le rapport au monde. Le point de convergence se situant dans l'idée commune du lien brisé entre l'homme et le monde. Si pour Deleuze, le lien est brisé, pour Debord la distance est consommée, dans les deux cas, l'idée exprimée est celle d'une rupture. Pour Deleuze, le constat est né de la lecture de Bergson et d'une remise en question du statut de l'image et de la perception cinématographique ainsi que celle de la subjectivité face à l'autonomie de l'image. Pour Debord, la question est celle de la place de l'authenticité du vécu face aux constructions d'illusions par les instances politiques, sociales et économiques d'une société marchande. Autrement dit, venu l'un par la voie de l'analyse d'une forme ultime de représentation qu'est le cinéma, l'autre par une voie politique, ils arrivent au même constat concernant les convictions dont l'homme se repaît, confortant par là son illusoire pouvoir sur les choses. André Engel dans son travail théâtral, en s'attaquant au principe même de la représentation aborde la question concrètement, mettant en avant l'idée que la relation esthétique est un leurre. Il choisit une voie personnelle en marchant sur les traces de Debord et Deleuze à la croisée des philosophies de la vie, de la politique et de l'esthétique. Son œuvre dénonce la perte du vécu et le leurre de la subjectivité dans le lien entre l'homme et le monde.

Sa démarche suit une cohérence dans une variation continue des formes qui interrogent parfois la légitimité théorique des spectacles montés. Car si assez unanimement, public,

presse et critiques s'accordent à louer la beauté des spectacles et l'intelligence de la dramaturgie, le passage du hors salle à la salle n'a pas toujours été compris et fut considéré comme une démission des engagements personnels. Une forme de renoncement générationnel aux idéaux de jeunesse. Un changement de voie dans la dérive qui se manifesterait par l'esthétique des spectacles dont l'image puissante serait un désaveu des convictions *pro situ*. De fait, les images léchées, cinématographiques qui caractérisent les spectacles en salle depuis *Penthésilée*, et *Venise sauvée*, même si les brouillards, la chaleur et l'humidité avaient pour charge de créer une ambiance et de mettre le spectateur en situation contre le face à face de l'image du traditionnel théâtre ; force est de constater combien l'esthétique visuelle forte et travaillée fait de belles images qui flattent l'œil. Celui du spectateur tout autant que celui d'André Engel, et force lui est d'acquiescer au fait que le premier effet est visuel au théâtre et que c'est ce qui reste.

L'image au théâtre

Pour André Engel, il n'est pas question de « faire image » au théâtre car pour lui, ce qui fait image, c'est « quoi que ce soit, lumière, décor, texte, silence, tout ce qui vient intercepter le rapport que je devrais normalement pouvoir échanger avec ce qui se joue sur le plateau ». ⁵⁸⁹ C'est-à-dire tout ce qui crée l'interface entre la salle et la scène. Pourtant il n'est pas question pour lui de chercher une implication brechtienne du spectateur ni de renoncer à tout ce qui constitue les formes du spectacle. Mais il est question de se positionner contre le principe même de l'image en ce qu'elle entérine celui de la représentation. Plus qu'une réalité c'est un concept qu'ici dénonce André Engel lorsqu'il dit ne pas vouloir « faire image » au théâtre.

« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » ⁵⁹⁰ rappelle Guy Debord ; or on a volontiers occulté l'idée de la faculté de médiatisation de l'image pour en faire une finalité en soi. Et c'est contre cette évolution qu'André Engel prône un théâtre de situations vécues. Il pense qu'il est possible de trouver les nouvelles formes de théâtre dans celles qui manipulent les éléments de la représentation en ne se prenant pas pour la réalité mais en ayant simplement l'ambition de faire jouer à des éléments de la représentation des effets de réel. L'idée de départ étant de substituer à l'image un climat ou une ambiance, d'où les spectacles hors les murs puis les spectacles en salle noyés dans la brume ou les intégrations des spectateurs aux différents détournements des lieux où le spectacle se déroule.

Ce qui intéresse André Engel dans ces formes de théâtre, c'est qu'elles sont susceptibles d'occasionner une rupture dans l'histoire du théâtre par la mise entre parenthèse de ce qui fait selon lui, image, pour essayer de mettre en rapport des êtres vivants avec des êtres vivants. Ce n'est pas renoncer aux effets du spectaculaire mais les utiliser de façon à mettre leur « fausseté » en péril en jouant sur les limites entre réel et illusion. C'est amener des éléments de réel dans le fictif. C'est exacerber le principe de la représentation jusqu'à son point de rupture. Ainsi, du théâtre hors les murs au théâtre

⁵⁸⁹ Revue *Théâtre/Public* n°32

⁵⁹⁰ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992, p.16

sous influence du cinéma, le théâtre d'André Engel propose une esthétique forte sans renoncer à remettre la représentation en cause.

Pour André Engel la création d'un climat par une *succession d'images* n'entre pas en contradiction avec *l'image* qu'il dénonce. L'utilisation des formes contre le concept explique que sa fascination pour le cinéma ne s'oppose pas à ses engagements dans la lutte contre les effets pervers de la représentation.

Théâtre ou cinéma

La tentation du cinéma

L'ombre du cinéma plane indéniablement sur l'œuvre théâtrale d'André Engel. Il est référence, emprunt, usage et influence. Une tentation à la limite de la frustration que nie pourtant le choix du théâtre. Pour André Engel, tout a commencé par le cinéma : non seulement, adolescent puis étudiant en philosophie il ne fréquentait pas les salles de théâtre mais était assidu aux séances des ciné-clubs en vogue dans les années 60, participant activement aux débats qui suivaient généralement les projections, une pratique qui convenait à son esprit aiguisé. Le langage cinématographique proposait à cette génération 68 un nouveau rapport au monde propre à sa soif de liberté et à son mode de pensée. Les cinéastes de sa jeunesse sont bien sûr les incontournables Ingmar Bergmann (première époque), Luis Bunuel, John Ford, Howard Hawks, Stanley Kubrick, Orson Welles, Elia Kazan (*America*), Fellini, Les Marx Brothers, Fritz Lang, Jacques Tati, les réalisateurs de *La nouvelle vague* , hormis Jean-Luc Godard qu'il jugeait trop plagiaire mais qu'il allait voir tout de même. C'était aussi le cinéma néo-réaliste italien, les classiques japonais ou encore dans un tout autre registre, les films de vampires des années 60, les « westerns spaghettis » de Sergio Leone et les autres, avec une affection toute particulière pour *Rio Bravo* de Howard Hawks pour l'éloge de l'amitié.

Plus tard, il se tourne vers Michael Cimino, Marco Ferreri, certains films de Mel Brooks, Francis Ford Coppola et Peter Weir...

Un ensemble pour le moins éclectique qui mettait sur un même niveau des films populaires et ceux des maîtres, y compris l'humour et la dérision pour appréhender le monde. Un parti pris qui peut aussi bien relever d'un certain snobisme intellectuel qu'être le fruit d'une lubie de jeunesse.

Quoiqu'il en soit, les centres d'intérêt d'André Engel ne se portent pas prioritairement sur un cinéma d'auteurs engagés au sens où le septième art serait un médium politique mais au contraire il marque une prédilection pour un cinéma en prise avec le réel quotidien lorsqu'il est habité par une étrangeté et une ambiance troublantes. Une imprégnation qu'il partage avec la génération d'après guerre pour qui le cinéma fait

partie de la vie quotidienne et l'en imprègne. Une époque où le cinéma s'est inscrit historiquement dans la mémoire collective. Une émotion partagée d'une force qui bouleverse les références et supplante la réalité, mais aussi une pratique qui appartient au réel, intégrée aux habitudes, entre fiction et réalité par et à travers le cinéma. Une expérience de vie.

En tant que spectateur, André Engel s'est nourri de cette esthétique au point d'en imprégner son approche du théâtre dans une relation intime qui dépasse la référence et prit de multiples formes.

Si, « tout a commencé par le cinéma », c'est aussi parce que les rencontres avec le monde du théâtre pour André Engel, avant le *Théâtre de l'Espérance*, se sont faites sur le tournage des *Camisards*, film de René Allio en 1970 dans les Cévennes où l'équipe travaillait dans un esprit communautaire. Il y avait là les comédiens : Gérard Desarthe, Jean-Pierre Vincent, Philippe Clévenot, Jean-Louis Hourdin, Hélène Vincent... l'équipe de réalisation : Jean Jourdheuil co-auteur du scénario, Jean-Paul Schwartz à la photographie... L'esprit de troupe, le lieu en pleine nature, le sujet du film, les discussions innombrables et les aspects concrets et techniques au service d'un projet artistique eurent un impact déterminant sur André Engel justement en rupture de ban avec l'institution puisqu'il venait de décider d'arrêter l'enseignement de la philosophie qu'il pratiquait depuis deux ans. A la fin du tournage, il se fait embarquer par l'équipe sur les projets suivants qui n'étaient pas des films mais du théâtre. Il est assez probable que si ces jeunes créateurs s'étaient dirigés vers une carrière cinématographique, Engel les y aurait suivis. Il en fut autrement et les circonstances décidant pour le présent et l'avenir, André Engel devint metteur en scène.

Pourtant le cinéma est une constante forte de son parcours et de son identité artistique. Il sous-tend tout le travail dramaturgique lié à la réflexion philosophique sur la représentation, l'image, le spectateur, la pensée politique et le monde. Si, comme l'affirme Bergson, le fonctionnement de la pensée humaine et naturelle est cinématographique (dans la conception du cinéma à ses débuts), chez André Engel, il s'agirait d'un fonctionnement mental qui prendrait en compte les nouvelles structures du cinéma moderne d'après guerre. Chez lui, la pensée est cinématographique en ce sens que la réalisation scénique en est imprégnée comme le révèle l'écriture de ses notes de mise en scène sous forme de scénarios. Une tentation du cinéma qui se concrétise dès les premières créations à Strasbourg.

Emprunts au cinéma

Après *Baal* joué dans un « décor naturel », André Engel et son équipe travaille en 1977 sur une adaptation du *Pougatchev* de Serge Essenine : *Un Week-end à Yaïck*.⁵⁹¹ Un spectacle qui a croisé le travail cinématographique avec bonheur dans une forme originale. André Engel a en effet imaginé de tourner un film sur la base des répétitions alors que l'équipe était partie trois semaines à Djerba afin de mener un travail expérimental de répétition en plein air.

Or, cette proposition va bouleverser au moins deux choses d'importance. D'une part, le principe pré-établi de finalité de la représentation ; et d'autre part, la modification du travail des comédiens sous l'influence de la méthode de travail cinématographique. La liberté d'interprétation saisie sur le vif, associée au principe de réactivité, va dynamiser le rythme. Toute théâtralité est proscrite de fait : le texte est dit, simplement. Sa poésie (celle du poète Essenine, qui raconte en huit chants, la révolte paysanne de Pougatchev, que Catherine II écrasa en 1775) affleure naturellement. Pour les acteurs, c'est un enjeu extrêmement porteur. Christiane Cohendy affirme que l'expérience montre combien le travail en situation est bien plus fort que l'impression d'appartenir à une image qu'offre le théâtre traditionnel. En outre, l'apport du cinéma lié au travail en lieux réels, ouvre des horizons esthétiques et fait émerger des thèmes que seul le travail classique du plateau n'aurait pas permis. Une influence indirecte du cinéma sur le théâtre qui modifie l'esthétique de la représentation. Dans ses notes prises à Djerba, André Engel se saisit immédiatement des richesses de cette confrontation qui révèle des contradictions productives :

*“Les images du texte et les images de la géographie locale entrent en contradiction. Cette contradiction offre un double intérêt. D'abord en ce qu'elle introduit une dimension de tragique due à la différence visible entre la nature parlée et la nature vécue, mais ce n'est pas là la plus intéressante, l'autre point est que par cette contradiction le texte s'avoue comme texte sans qu'il soit besoin de le souligner par l'interprétation. En effet ce qui est vu n'est visiblement pas le support réel sur lequel s'appuie le texte, toutefois il n'y a pas dichotomie totale, simplement ce qui est vu, tout en n'étant pas totalement étranger à ce qui est dit, appartient à un autre ordre géographique que celui que l'on espérait.”*⁵⁹²

⁵⁹¹ Voir analyse p. 64

⁵⁹² Annexe de *Un Week-end à Yaïck*, annexe p. 701

Une expérience à la croisée des arts et loin de l'idée convenue du rapport entre cinéma et théâtre. C'est l'esprit cinématographique saisi à travers son processus de réalisation qui devient l'enjeu de la confrontation ; le cinéma comme outil de travail permettant la remise en question des fonctions traditionnelles du théâtre. La mise en relation du cinéma et du théâtre se révèle créative et se suffit en soi. André Engel inaugure un mode de travail avec le cinéma tout à fait innovant.

On est loin de la simple perspective d'intégration d'images filmées sur une scène de théâtre. Pourtant, parallèlement, il y aura bien des images filmées dans *Un Week-end à Yaïck* retraçant le poème et la vie de Serge Essenine. Un film qui jouera comme un documentaire diffusé sur des postes de TV.⁵⁹³ Mais c'est un autre aspect du travail d'André Engel concernant la question de la représentation liée à la réflexion que l'Internationale Situationniste a pu en donner qui est en jeu. Une dénonciation de la représentation comme moyen de manipulation et de propagande. Ces deux approches et formes de la relation entre image filmée et théâtre n'étant pas contradictoires.

L'expérience du travail filmé sera renouvelée pour la préparation de *Penthésilée* en 1981, l'équipe s'étant rendue en Crète où elle a tourné un film sur son propre travail.⁵⁹⁴ C'est par ce travail hors du théâtre et loin du monde au pied des neiges éternelles du mont Ida, là où les mythes ont pris corps, que le spectacle se crée.

Un temps de répétition dans un décor naturel qui sera renouvelé lors des séances de répétitions pour la reprise à Chaillot. Cette fois, l'équipe part en Tunisie dans le désert. Un travail dans un cadre d'une dimension et d'une réalité pourtant antinomiques à celle du plateau mais qui, grâce au talent de Nicky Rieti, rend compte des mêmes immensités et hostilités. Dans la nature, le climat et la chaleur désertique transformés en décor pris dans les glaces procèdent pour André Engel de la même démarche. Une forme d'apparente contradiction qui rejoint ce qu'André Engel notait à propos de l'expérience à Djerba. A savoir la contradiction entre les images du texte et celles de la géographie

⁵⁹³ Documents perdus. Seules les bandes sonores magnétiques du travail effectué à Djerba sont conservées.

⁵⁹⁴ Film avec des séquences de répétition plateau qui devait donner lieu à un documentaire produit et diffusé par France 3 Alsace. Malheureusement une erreur de manipulation au moment du réglage du diaphragme a donné une pellicule noire ! Seules six images sont restées. La confusion a été « réparée » par un autre film tourné en Alsace intégrant les six images restantes : *In mem oriam Pent hésilée*. Le contenu était assez étonnant : André Engel, cinéaste âgé de 80 ans avait été retrouvé par *Les Cahiers du Cinéma* à New-York et racontait ses souvenirs lorsqu'il débutait en Europe en faisant du théâtre ! Mise en abyme de soi et fiction se mêlant dans ce film. Le rôle d'André était joué par une connaissance, un vieux potier qui pouvait lui ressembler : moustachu, les cheveux blancs longs.

locale, dont il ressort que « ce qui est vu, tout en n'étant pas totalement étranger à ce qui est dit, appartient à un autre ordre géographique que celui que l'on espérait », créant une nouvelle réalité. Le travail en Tunisie fut en outre marqué par une aventure assez extraordinaire ; une représentation totalement surréaliste eut lieu dans le désert devant André Engel et quelques ouvriers d'un forage voisin. Unique expérience qui reste un moment très fort pour André Engel : « ça c'est le théâtre que j'aime » dit-il.

Autrement dit, un théâtre réellement en situation, des spectacles qu'il nomme des « films en trois dimensions ».



Penthésilée : photos de répétition dans le désert et du décor

Devant la caméra, les comédiens apprennent à ne pas jouer pour la salle, « leurs rapports n'étant pas régis par les lois du théâtre mais par la vérité »⁵⁹⁵ explique André Engel. Ce que cherchera à donner le dispositif enveloppant du décor de *Penthésilée* en salle. Une tentative de rendre palpables sur le plateau du théâtre des spécificités du cinéma. Un spectacle entre chien et loup comme entre théâtre et cinéma.

Lors de la représentation, la dimension qui découle de ces expériences cinématographiques est une donnée fondamentale de la relation esthétique imaginée par Engel. Le spectateur partage la même situation géographique et climatique que les protagonistes. En conséquence de quoi il est dans la même situation émotionnelle que les acteurs. Une immersion dans l'espace « psychogéographique » du spectacle, pour reprendre un concept situationniste sur lequel Engel s'appuie incontestablement.

Par ailleurs, le principe du décor unique correspond pour Engel au principe du plan séquence cinématographique. Une façon de rendre compte d'une inscription dans le présent au plus proche de la vérité vécue. Une forme de « prise directe » sur la réalité et non pas un travail archéologique de remontée dans l'histoire littéraire. André Engel par

⁵⁹⁵ Revue de presse

le cinéma trouve une écriture scénique qui propulse les histoires dont il s'empare dans un rapport au réel très personnel. Il en résulte une implication du spectateur et des comédiens dans un univers et une atmosphère partagée et vécue. Du travail préparatoire expérimental en situation au résultat vécu au moment du spectacle, le théâtre d'André Engel a trouvé sa voie par celle du cinéma.

Bien évidemment, les « spectacles dérives » appelés communément « théâtre hors les murs » appartiennent à cette expérience vécue. Les spectateurs, conviés sur les lieux mêmes du « tournage » font l'expérience d'une situation partagée avec les acteurs et ne sont plus mis face à une image qui leur serait étrangère. Ces déambulations et proximités relèvent de ce que le rapport au cinéma a apporté au travail d'André Engel. Même si *Baal*, *Kafka*, *Prométhée* et *Dell'inferno* n'ont pas bénéficié directement d'un travail préalable en plein air avec les comédiens en présence de la caméra, ils sont totalement imprégnés de cette esthétique. Le fait est que travaillant directement dans le lieu, la présence de la caméra n'était plus nécessaire. La caméra n'était donc qu'un moyen pour arriver à un certain type de théâtre. Pour *Penthésilée*, la nécessité s'en est fait ressentir étant donné que ce spectacle devait se jouer en salle. L'expérience du lieu étant incontournable, elle devait se réinventer ailleurs avant l'épreuve de la salle.

Un texte, un spectacle, un film

L'expérience a montré que la confrontation à des lieux réels possédant leur propre histoire et la plupart du temps situés en « extérieur » développait un type de travail plus directement cinématographique. Une expérience qu'André Engel va pousser plus en avant par la réalisation de films à partir des spectacles qu'il conçoit déjà cinématographiquement, ne serait-ce que parce que chacun de ses spectacles est pensé sous forme d'un véritable scénario. Ses notes prévoient, en effet, l'ensemble du déroulement du spectacle entièrement rédigé sous l'appellation de « synopsis ».⁵⁹⁶

Une rédaction qui s'apparente bien plus à un scénario abouti qu'à un synopsis sommaire. André Engel pose la question directement du film de théâtre et non de la captation d'une représentation : « la question essentielle demeure : comment faire pour qu'une représentation théâtrale soit regardable par des téléspectateurs ? A la notion de

⁵⁹⁶ Voir annexes de *Un Week-end à Yaïck* p. 619

retransmission ou de théâtre (filmé) il faut substituer la notion de film (théâtral) »⁵⁹⁷ affirmait André Engel dans ses notes de travail.

Grâce à l'appropriation des techniques et des outils cinématographiques par les tournages préparatoires aux spectacles, André Engel a pu réfléchir et expérimenter une autre notion d'espace et de durée que celle utilisée jusque là au théâtre. Une imprégnation qui tout en gardant son autonomie dans les spectacles de théâtre ne résistera pas longtemps à la tentation du cinéma. Ce glissement progressif du cinéma au théâtre conduit naturellement André Engel à envisager conjointement au spectacle, la réalisation cinématographique. Ainsi, plusieurs films en lien avec ses spectacles seront tournés. Il s'agit principalement d'*Hôtel moderne* en 1979 d'après le spectacle *Kafka. Théâtre complet*, de *Venise sauvée* en 1987 d'après le spectacle du même nom.

Hôtel moderne 1979

En ce qui concerne *Hôtel moderne*, le scénario conçu par André Engel et Bernard Pautrat, s'il est très proche de la pièce *Kafka. Théâtre complet*, n'en diffère pas moins par certains aspects. Ce film dépasse la simple captation-mémoire et témoigne d'un vrai travail de réalisateur. Tourné au lendemain de la dernière représentation dans les décors du spectacle, le film donne entre autres à voir des scènes que les spectateurs n'ont pas vues lors du spectacle. Des scènes des « coulisses » de ce à quoi ils étaient conviés. Tout ce qui se passe par exemple dans les dortoirs des grooms, ou dans les cuisines de l'Hôtel, comme intimité parallèle au « spectacle » donné. Une partie souterraine à la partie visible est portée à l'écran. Le cinéma permet cette lecture à deux niveaux, comme une « explication », ou étymologiquement « dépliage » du spectacle. Une autre dimension de l'histoire est réalisée par le passage à l'écran, comme mise en avant du mensonge partiel de la réalité, le cinéma donnant à voir le « hors champ » de la représentation. Ainsi voit-on le majordome (Daniel Emilfork) marquant sur le front des grooms à l'aide d'un tampon le nom qu'il donne à chacun de ses « onze fils », tout en leur confiant des tâches et en faisant des recommandations. Paternaliste et maître du jeu, il orchestre, dans le film ce que le spectacle décidera de partager avec les spectateurs.

⁵⁹⁷ Note sur le projet de réalisation d'un film à partir de *D'un voyage l'autre*. Voir 1^{ère} partie, analyse p.450

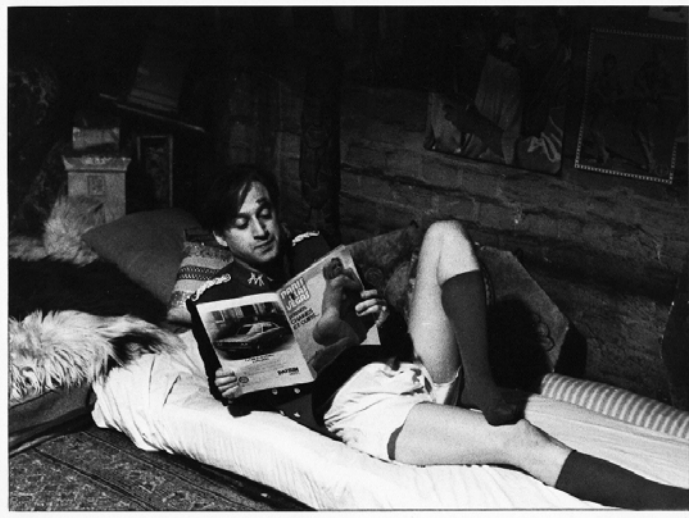


Photo d'une scène spécifique au film

André Engel et toute l'équipe prend très à cœur ce travail cinématographique dont le sens est non seulement une démarche esthétique constitutive d'une réflexion sur la question de la représentation, mais qui nourrit le spectacle lui-même, parce que conçu conjointement ; l'un et l'autre s'alimentant de leurs apports spécifiques. Toute l'équipe s'engage sur le tournage et s'investit dans la partie technique de la réalisation. Une aventure de plus vécue par tous et chacun.



Photos de tournage

Un travail préparé minutieusement par l'écriture d'un scénario complet (Bernard Pautrat et André Engel) et la réalisation d'un story-board détaillé par Nicky Riety.

Ce film produit par le T.N.S. ne trouva pas de diffusion plus large que celle du producteur. Mais ce fut pour l'équipe un travail abouti et utile au développement d'un mode de travail où le théâtre et le cinéma s'apportent mutuellement ce qu'ils ont de

« plus précieux ». ⁵⁹⁸ « Il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, il ne s'agit pas de n'importe quel cinéma ». En d'autres termes, l'importance inhabituelle donnée au langage est un emprunt au théâtre généralement dominé par le texte et sa poétique qu'Engel transfère au cinéma ; tandis que le théâtre s'empare d'un rapport nouveau à l'espace et à la durée généralement réservés au cinéma.

Une expérience qui sera renouvelée par le tournage d'un film sur la base du spectacle *Venise sauvée*.

***Venise sauvée* Film 1986**

Film 16 mm en noir et blanc, *Venise sauvée* produit par la Maison de la Culture du Havre, l'I.N.A et la Sept procédera d'une autre manière. Le décor du spectacle bâti d'après des repérages effectués à Venise ne sera pas employé pour le film qui sera entièrement tourné en décor naturel essentiellement à Venise. Une préparation minutieuse et professionnelle du tournage témoigne d'une maîtrise grandissante des techniques dont le résultat est représentatif.

Un diptyque - théâtre et cinéma - sur la base du même texte. Une même atmosphère de conspiration et de déchirement se retrouvera dans les deux productions, le théâtre empruntant au cinéma son épaisseur vraie et le cinéma l'intimité poétique du théâtre.

Le film se refuse, selon les termes d'André Engel tout réalisme cinématographique. « Venise est un décor ». C'est cette idée qu'André Engel cherche à faire ressortir en tournant à Venise : « il s'agit de faire en sorte que le réel devienne enfin visible. D'avouer, en le soulignant, le caractère faux, décoratif, imaginaire de Venise ». ⁵⁹⁹ André Engel souhaite donner avec le film la possibilité d'aller, par delà les effets de réel du spectacle, vers un certain réalisme en dépit du caractère littéraire du texte. Et c'est justement cette confrontation qui est intéressante et crée le choc des rencontres entre théâtre et cinéma.

Le cinéma permet un travail sur l'image qui fait ressortir l'illusion en l'exacerbant : « nous avons utilisé des trucages optiques, des trompe-l'œil, des reflets, des miroirs, afin de rendre compte de ce gigantesque jeu d'optique où, de l'autre côté des miroirs vénitiens, c'est encore Venise et ses miroirs qu'on aperçoit ». ⁶⁰⁰ Le film se refuse à être

⁵⁹⁸ Extraits du texte du Centre Bilatéral, annexe p. 713

⁵⁹⁹ ENGEL André, « *Un univers où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage* » note d'intention du film *Venise sauvée*, annexe p. 712

⁶⁰⁰ Idem

un tournage en extérieur d'une pièce de théâtre et affirme « se proposer de jouer sur une dialectique de soutien réciproque entre le théâtre et le cinéma afin de créer un univers où le vrai n'est qu'un moment du faux et où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage ».

André Engel dans ce travail conjoint - théâtre et cinéma – réaffirme ce que l'aventure de *Kafka. Théâtre complet* et *Hôtel Moderne* lui avait permis de déceler sur le rapport entre le théâtre et le cinéma. Les spécificités de l'un et de l'autre, glissées de l'un à l'autre lui permettent d'explorer non seulement esthétiquement des formes originales mais ces emprunts assimilés mettent en lumière des aspects de sa réflexion sur le rapport au réel. *Venise sauvée* en est un cas. Le thème de la conspiration et du travail souterrain dans cette Venise d'apparat rejoint les formes explorées par des partis pris qui mettent en évidence « le caractère faux de Venise montrée comme une sorte d'hallucination des marais ».⁶⁰¹

Les techniques employées pour ce film sont davantage liées à cette dénonciation des apparences et la confusion possible dans l'esprit du spectateur entre le décor vrai (en tant que décor) mais faux (en tant que réel) du théâtre et le décor vrai (réel) mais faux (moralement et sémantiquement) du cinéma, qu'à la recherche d'une esthétique de l'image cinématographique. Même les travaux préparatoires de Nicky Rieti sont habités par cette question du rapport au réel et à l'image. Avec une certaine ironie, il a placé les dessins du story board dans des cadres imitant celui des écrans de TV, rejoignant un aspect du scénario qui rappelle le principe des épisodes de feuilleton. Une histoire à rebondissement qui se suit comme on suit les protagonistes dans les ruelles sombres de Venise et les couloirs étroits des maisons au ras de l'eau. Un univers dans lequel André Engel retrouve les échos d'un cinéma en miroir.

Des images en couleur pour un film délibérément tourné en noir et blanc, comme pour en accentuer le degré de fiction. Un écart de plus par rapport au réel, comme les anachronismes du film qui ne se cachent pas. L'histoire devant se passer en 1618 se retrouve transposée en 1905. L'intérêt réside dans le fait d'assumer le refus des conventions et non pas dans une véracité historique.

⁶⁰¹ ENGEL André, « *Un univers où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage* » note d'intention du film *Venise sauvée*, annexe p. 712

Le travail professionnel d'André Diot déjà présent en tant que chef opérateur sur le tournage du film plus amateur *Hôtel moderne*, apporte une dimension à l'image qui garde un aspect volontairement obsolète en accord avec les dialogues littéraires et les dictionnaires travaillés des comédiens. Un travail en demi teinte qui donne aux images une sensualité presque perceptible. La douceur et la violence y trouvent également leur place comme les deux faces d'un miroir changeant ou les reflets de l'eau. Pactiser ou s'affranchir semble déborder de la fiction sur l'esthétique et rejoindre les questions fondamentales qu'Engel pose dans son engagement artistique. Ne voulant pas faire du théâtre ni du cinéma comme tout le monde, il choisit de s'affranchir de l'un par les moyens de l'autre.

Grâce aux représentations théâtrales préalables, les comédiens montrent une aisance avec le texte comme rarement on le voit au cinéma. C'est une des qualités recherchées dans ce type de travail et qui témoigne du désir de donner une présence inhabituelle à l'écran. Une réussite en soi ; mais le film, objet non conformiste, ne trouvera pas de soutien auprès des distributeurs et il dut se contenter d'attendre un passage télé.

Le désir de cinéma conduit l'équipe en 1986 à créer une structure adaptée aux diverses formes de création. C'est ainsi que la vocation du *Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique* voit le jour. Une appellation qui témoigne d'une recherche d'équilibre entre les deux types de créations inaugurés par *Kafka. Théâtre complet/Hôtel moderne* et *Venise sauvée*, spectacle et film. Une structure dont le texte programmatique prend appui sur les expériences « bi » menées. Essentiellement, le travail d'André Engel se positionne dans une double approche des œuvres qui sera théâtrale et cinématographique que l'intitulé prend en compte à travers le choix des termes : « Centre **bilatéral** de création théâtral **et** cinématographique ».

Dans ce cadre, André Engel réalisera un autre film à partir des *Légendes de la forêt viennoise* en 1992 d'après la pièce de Ödön von Horváth.

Légendes de la forêt viennoise 1992

Cette fois, André Engel ne cherchera pas à tourner ailleurs que dans les décors du spectacle. Il en fera même un atout supplémentaire, ayant avec Nicky Rieti choisi une

esthétique réaliste *kitsch*, à l'image de l'esprit du texte d'Horváth. Une dénonciation des effets pervers des apparences douces et trompeuses. Une ironie noire sous une légèreté sournoise.

Le film a nettement plus de mal à se distinguer d'une captation en ce sens que les comédiens et les décors sont pris dans le même jeu que celui de la scène. Mais si le travail cinématographique ne se situe pas tant de ce côté, c'est qu'il réside essentiellement dans la façon dont le film prend en charge le faux air cinématographique du spectacle. Les cadrages, les plans et le montage s'efforcent de donner un aspect vraisemblable à ce qui n'est qu'apparence. Une distorsion entre réalité fictive et représentation résolument réaliste comme au cinéma pour dénoncer la perversité de ce monde « d'où est sorti la bête immonde ». Un film qui ne cache pas le passage de la scène à l'écran, au contraire, puisque le début comme les entractes montent les fameux gradins mobiles qui valsent au rythme de la valse dite de la « Forêt viennoise ». Un procédé qui rappelle la réalité pour se faire oublier puis y revenir, comme dans un pas de valse. Mais si le film, produit et diffusé sur La Sept / Arte, fut salué à sa juste valeur, le souvenir de l'émotion ressentie lors de la représentation ne se fait pas oublier et est perçu comme un manque. « Comment le metteur en scène André Engel allait-il pouvoir traduire sur le petit écran l'émotion toute ludique, l'impressionnant déséquilibre qui saisissaient le spectateur soudain mis en mouvement, littéralement « ébranlé », par cette cynique saga de l'Autriche des années 30 ? » demande Fabienne Pascaud dans *Télérama*. Mais elle se réjouit du travail accompli par la caméra qui arrive à « ébranler » autrement le téléspectateur. « Bonheur : à la télé, il parvient toujours à nous déstabiliser, à nous dérouter ! Mais cette fois, en naviguant entre théâtre et cinéma ; en alternant habilement plans d'ensemble et plans séquences, en allant filmer les acteurs si près du plateau qu'on ne sait plus bien dans quel genre on est... Un remarquable travail »⁶⁰². En utilisant les possibilités offertes au théâtre par le cinéma, André Engel sait éviter les écueils de la simple captation. Pour André Engel, il s'agit de « se donner les moyens de retrouver les émotions de la représentation en les transposant »⁶⁰³.

⁶⁰² PASCAUD Fabienne, *Télérama* n° 2285 du 27 octobre 1993

⁶⁰³ ENGEL André, « *Un univers où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage* » note d'intention du film *Venise sauvée*, annexe p. 712

D'autres films directement tournés sur les plateaux seront réalisés, sur le même principe qui consiste à brouiller les pistes entre théâtre et cinéma. Plus le théâtre tend vers une esthétique cinématographique, plus la limite entre les deux arts se rétrécit. Une confusion que vient casser l'arrière du décor montré pendant les inter-scènes et les changements de décors. C'est le cas de *Woyzeck* dont la facture se réclame directement du cinéma par le principe du cadrage de l'image effectué par les subtils effets d'optiques de « la focale variable »⁶⁰⁴.

Plus que jamais, la porosité entre cinéma et théâtre sera rendue palpable dans ce spectacle qui culmine dans cet art qui caractérise André Engel. Sans revenir sur les aspects cinématographiques du spectacle traités par ailleurs, nous pouvons dire que si le principe de la réalisation du film à partir du spectacle tend à annuler l'effet saisissant des ouvertures et fermetures du diaphragme reconstitué, c'est qu'il s'attache à montrer la fabrication de l'effet. Dans le film, on voit l'ouverture et la fermeture de la focale, mais le plan de caméra qui bascule en coulisse pendant le changement de décor sur la durée de la musique donne à voir un autre mouvement, le ballet des « boîtes » des décors qui se croisent au centimètre près sur le plateau vu du dessus.

Le pari est non seulement de raconter autrement la même histoire, mais également et en même temps de raconter le spectacle. Le film ne faisant pas oublier le théâtre, mais l'ajoutant comme aventure intermédiaire possible. Une idée qu'André Engel avait élaborée lors de la préparation du film qui aurait dû être tourné à partir de spectacle non monté *D'un voyage l'autre* en 1982. Il écrivit dans ses notes à ce propos :

« Petit à petit, et selon la progression du scénario, un certain nombre de détails vont venir légèrement pervertir cette unité spécifiquement cinématographique pour avouer leur appartenance théâtrale selon un processus où le réel dévient enfin visible. (Un éclairage trop appuyé, un décor visiblement faux, un geste trop souvent répété, une intonation déclamatoire... un monde qui peu à peu avoue son être fictif jusqu'à peut-être dévoiler souverainement la présence d'un public dont on n'aurait jamais soupçonné qu'il puisse être là !) ». La réalisation d'un film qui s'affiche comme tel, mais avoue la supercherie de départ, à savoir l'illusion théâtrale.

⁶⁰⁴ Voir 1^{ère} partie, analyse p. 314

Cinématisation

Glissement

Au-delà de la tentation du cinéma éprouvée par d'autres metteurs en scène comme Patrice Chéreau ou Roger Planchon, ce glissement qui s'opère dans le travail d'André Engel entre le cinéma et le théâtre par une sorte de contamination de l'un sur l'autre, ce trouble assumé est une signature personnelle qui caractérise son œuvre théâtrale. Pour André Engel, « il y a un certain nombre de choses que l'on ne peut pas faire au théâtre et que l'on a pourtant envie de voir, dit-il. Certains lieux, certaines durées, et ce qui est la clé de voûte du cinéma que le théâtre n'offre jamais : le gros plan »⁶⁰⁵. Ce désir de reculer les limites sous-tendra son approche conjointe du théâtre et du cinéma. Ainsi, à propos de sa collaboration au film *Vingt ans déjà* où il jouait le rôle d'un réalisateur, il précise ce qui l'intéresse dans le travail de Claude Lelouch dans lequel il reconnaît qu'« il fait tout pour aller chercher la vie et non la reproduction de la vie dans un métier où la valeur suprême est le mensonge. [...] Je cherche cela aussi au théâtre, lieu de l'impossibilité de créer des effets réels. Cette recherche est paradoxale, c'est de la folie dans ses termes mêmes, mais cette tension est l'intérêt de mon travail »⁶⁰⁶. C'est cette tension dialectique qu'il a cherché à atteindre dans *Venise sauvée* où il considère qu'il a proposé là de « jouer sur une dialectique de soutien réciproque entre le théâtre et le cinéma afin de créer un univers où le vrai n'est qu'un moment du faux et où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage ».⁶⁰⁷ Pour André Engel, « le théâtre a souvent essayé d'utiliser le cinéma mais, peu souvent, à [sa] connaissance d'une façon rationnelle, c'est-à-dire en affirmant la nécessité d'une telle utilisation. Le théâtre se borne à utiliser le cinéma *artistiquement* pour résoudre des problèmes de formes et non pas *dramaturgiquement* pour poser des problèmes de fond »⁶⁰⁸.

Une dialectique qui prend forme dans ses spectacles dont l'aspect visuel va progressivement s'apparenter à ceux du cinéma. Un glissement qui peut laisser penser à une forme de frustration mais qui joue surtout sur la dérision : si on fait remarquer à André Engel que ses pièces de théâtre ressemblent à des films et ses films à des pièces

⁶⁰⁵ Propos recueillis par Olivier Schmitt pour le quotidien *Le Monde* du 2/3 février 1986.

⁶⁰⁶ Revue de presse

⁶⁰⁷ ENGEL André, « *Un univers où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage* » note d'intention du film *Venise sauvée*, annexe p.712

⁶⁰⁸ ENGEL André, note personnelles à propos de *D'Un voyage l'Autre*, voir 1^{ère} partie, analyse p. 450

de théâtre, il répond malicieusement que « si on met un curé dans une église et un boucher dans une boucherie, il n'y a rien d'intéressant. Alors que si on met un boucher dans une église et un curé dans une boucherie, ça devient nettement plus drôle ». Au-delà de cette boutade, il y a la recherche d'une expérimentation et un étonnement des possibles. Un travail de confrontation d'où émerge une nouvelle esthétique.

Ainsi, les décors de *Woyzeck* ou de *Léonce et Léna*, surexposés par les éclairages d'André Diot, d'une violente intensité associée au principe du cadre mobile et de la fameuse « focale variable » vont dans ce sens.⁶⁰⁹ Des spectacles au parti-pris esthétique cinématographique totalement assumé, lié à la pièce elle-même et au surlignement de la réalité-fiction du théâtre. Une esthétique apportée par l'image léchée et cadrée, mais aussi par un travail de montage au sens cinématographique. La succession des vingt-quatre scènes de *Woyzeck* repose sur un montage de plans, changements de décors et cadrages entièrement empruntés au cinéma. Il s'agit non seulement d'une réponse artistique à des questions formelles, mais d'un véritable choix esthétique aux problèmes politiques soulevés *dans* et *par* l'œuvre, fable et mise en scène. Une réponse dramatique tautologique aux questions dramaturgiques. Un montage qui s'inscrit dialectiquement dans une approche critique du monde et de l'illusion de bonheur. Plus qu'un emprunt, le cinéma a valeur de pensée. Une dimension critique qu'André Engel s'approprie pleinement dans *Woyzeck*.

Un autre aspect cinématographique est donné sur le plateau des Ateliers Berthier pour les mises en scènes du *Jugement dernier* et du *Roi Lear*.⁶¹⁰ On est dans le cas de décors perçus comme un ensemble, celui d'un lieu recréé dont l'espace fonctionne au rythme de l'image cinématographique. Une *image-mouvement* et une *image-temps*. Un travail sur le temps, la durée, l'espace et le lieu, comme outils esthétiques de prise sur le réel. Une démarche qui refuse la crispation de l'image instantanée figée dans un temps mortel et se construit contre « le suspens de vie » que dénonce André Engel. Une écriture scénique dont le mouvement et la temporalité crée une dynamique sans rupture entre le réel et la fiction, procédant d'un montage par glissements, déplacements, profondeur de champ et gros plans. Un déplacement réel pour un voyage virtuel. Un travail indissociable de celui mené *avec* le lieu qui rappelle celui qu'André Engel

⁶⁰⁹ Voir 1^{ère} partie, analyse p. 314

⁶¹⁰ Voir 1^{ère} partie, analyses pp. 371 et 418

menait à ses débuts. Une forme de travail cinématographique en trois dimensions, pour des spectacles *in situ*.

A Strasbourg, ses premiers spectacles avaient quelque chose à voir avec le cinéma dans le sens où les spectateurs vivaient une expérience qui pouvait les amener à se croire *dans* un film. Le lieu transformé pour la circonstance ressortissait à la fois du réel et du décor fictif, comme dans un studio. Nicky Rieti était capable de créer un arbre en carton-pâte pour figurer la forêt dans les haras pour le spectacle *Baal*, un faux arbre qui côtoyait un vrai arbre aussi vrai et aussi faux que le premier. Tout comme la situation des spectateurs qui était aussi vraie que fausse. Un jeu à la limite du réalisme cinématographique et de la représentation au théâtre. Les spectateurs impliqués et nécessaires à la réalisation de la situation, se retrouvaient passagers d'un bateau dans *Baal*, touristes dans *Un Week-end à Yaïck* ou encore clients d'hôtel dans *Kafka. Théâtre complet*. Leur statut les amenait à vivre comme sur un lieu de tournage (sans les caméramen) ou plus exactement comme *dans* le film. Une proposition originale qui déplaçait l'enjeu du cinéma sur le plateau de tournage, au lieu qu'habituellement on pense le cinéma dans sa phase de projection.

Des spectacles *in situ* aux spectacles en salle, l'esthétique cinématographique s'est déclinée comme une réponse aux paradoxes du théâtre et du cinéma.

Transpositions et mémoire collective

Un autre aspect au processus de contamination du cinéma réside dans le recours systématique à la transposition dans les spectacles d'André Engel.

Pas un de ses spectacles ne se déroule dans un temps conforme à celui de la fable. Dans les opéras comme au théâtre, l'histoire transposée nous plonge dans un référent réaliste qui se situe généralement dans la période qui va des années d'après guerre aux années soixante. Même les histoires les moins réalistes, comme l'opéra *La Petite renarde rusée*, ou les plus éloignées du réel, comme *Penthésilée* ou *Dell'inferno* (le mythe d'Orphée) se trouvent ancrées dans cette temporalité.

Un rapprochement avec une époque directement vécue pour les spectateurs nés dans ces années ou connue par leurs parents, donc appartenant à leur histoire pour les plus jeunes. Mais ce principe acquis des spectacles d'Engel est irréductible à la question du rapprochement avec un réel connu et identifiable. La référence est celle d'un réel revu par le cinéma. Autrement dit, la référence est celle du cinéma comme lieu de

redoublement du réel. C'est un appel à la mémoire collective constituée par le cinéma d'après guerre qui est convoqué dans les spectacles d'Engel, comme réactivation d'une histoire collective constituée à travers et par la représentation cinématographique. En d'autres termes, l'histoire de l'écriture cinématographique rejoint celle de l'Histoire. Ce dont rendent compte les spectacles transposés d'Engel, établissant un statut original au référent qui dépasse son propre statut pour atteindre celui du concept esthétique. Une démarche artistique qui place la référence cinématographique dans une globalité que j'appellerais *cinématisation* du théâtre, comme on a parlé de sa *romanisation* relativement à la polymorphie des influences, emprunts et formes apportés par le cinéma.

Théâtre et cinéma en tension : nouvelle esthétique

Qu'est-ce qui fait qu'André Engel ait choisi le cinéma plutôt que le théâtre ? Si cette question déjà posée trouve sa réponse dans les circonstances ou la provocation jubilatoire, plus fondamentalement la réponse est politique et esthétique. La question de la représentation, tant remise en cause du point de vue critique, est peut-être à considérer sous un autre aspect à l'éclairage de la *cinématisation* mise à l'œuvre par André Engel. Dans son théâtre d'une part, dans le traitement des réalisations filmées à partir de ses spectacles d'autre part.

Cherchant à dénoncer la représentation comme truchement de la « société du spectacle », André Engel n'a pas la naïveté de croire à son annulation. Spectacle et représentation étant intrinsèquement interdépendants, quelles que soient les limites extrêmes explorées, sa démarche tend au contraire à l'exacerber pour en dénoncer la perversité. En tant que concept, la « représentation » comme saisie d'instantanés pris dans un « devenir général » abstrait, est en définitive incontournable. La réponse du choix d'Engel vient du statut irréductible de l'image. Même si les analyses de Deleuze le montrent bien, le cinéma d'auteurs n'a cessé de chercher à contourner ou transcender la limite ontologique de l'image à travers les résolutions du montage et du cadrage, la réalité de l'image est un fait non négociable.

Le théâtre, par le principe du rapport au vivant, échappe à l'image. Ce qui se joue sur le plateau appartient à la même tridimensionnalité que celle des spectateurs. Pourtant, le théâtre, en entrant dans les salles (du théâtre antique au théâtre à l'italienne), a créé ce que le cinéma ne cesse de combattre : l'image.

C'est dans ce double mouvement du théâtre et du cinéma que se trouve la fascination pour le cinéma qui habite l'œuvre d'André Engel. La *cinématisation* du théâtre n'est en réalité qu'une appropriation des outils formels et esthétiques que le cinéma a créés pour combattre les travers que le théâtre s'est forgés en entrant dans les salles. Les tensions qui en résultent dépassent la réponse à des problèmes formels pour créer une nouvelle esthétique, fruit d'une *cinématisation* du théâtre.

Les films tournés sur les bases des représentations quant à eux proposent un mouvement inverse, celui là même de tout cinéma qui cherche à rendre compte des limites, de l'avant et de l'après. Celles qui explorent le statut d'instantané en considérant son inscription dans un tout, c'est à dire le réel. Or le réel des images des films d'André Engel appartient au spectacle qui sert de base au tournage. Il y a là, autant la mise en abyme de fictions (spectacle et film sur le spectacle), que la restitution du statut du spectacle comme moment vécu du réel.

D'où les inter-scènes filmés du côté de la fabrication du spectacle. Un contre champ pour dénoncer la rupture d'un hors champ par rapport à un espace de fiction. Une dénonciation du « suspens de vie » habituellement convenu et consacré par toute représentation.

Ce travail en profondeur mené par André Engel sur la question du rapport au réel se glisse dans chacun de ses choix esthétiques comme autant de réponses réfléchies dans une forme assumée. En ce sens, il semble bien que le choix du théâtre n'exclut en rien celui du cinéma, qu'ils se lient dans une démarche née de cette tension entre image et réalité. Une réponse esthétique à des questions philosophiques et politiques dans lequel se retrouve le projet situationniste et son désir de changer le monde. L'*Internationale Situationniste* se positionnait ainsi en 1957 à propos du cinéma :

« Le cinéma se présente [comme] un substitut passif de l'activité artistique unitaire qui est maintenant possible. Il apporte des pouvoirs inédits à la force réactionnaire usée du spectacle sans participation. [...] »

Ceux qui veulent construire ce monde doivent à la fois combattre dans le cinéma la tendance à constituer l'anti-construction de situation [...] et reconnaître l'intérêt des nouvelles applications techniques valables en elles-mêmes (stéréophonie, odeurs). [...] Il faut donc lutter pour s'emparer d'un secteur réellement expérimental dans le cinéma.

*Nous pouvons envisager deux usages distincts du cinéma : d'abord son emploi comme forme de propagande dans la période pré-situationniste ; ensuite son emploi direct comme élément constitutif d'une situation réaliste».*⁶¹¹

Le cinéma, dans sa dimension expérimentale, comme arme critique de la « société du spectacle », c'est ce à quoi s'est employé Debord lorsqu'il s'est emparé du cinéma. Revendiquant une posture auto destructrice, il explique sa position dans un texte qui accompagne le film *In Girum* : « Les images existantes ne prouvent que les mensonges existants. [...] Voici par exemple un film où je ne dis que des vérités sur des images qui, toutes sont insignifiantes ou fausses ; un film qui méprise cette poussière d'image qui le compose »⁶¹². André Engel, s'il adhère sur le fond, ne s'empare pas du spectacle, ni du cinéma pour provoquer par une démonstration du non-sens. Il détourne la forme de façon à rendre accrus les effets ainsi mis en question. Il rejoint Debord lorsqu'il précise que « c'est une société non une technique, qui a fait le cinéma ainsi », et affirme : « Je ne veux rien conserver du langage de cet art périmé, sinon peut-être le contre-champ du seul monde qu'il a regardé, et un *travelling* sur les idées passagères d'un temps ». Sans entrer dans cette surenchère de radicalité, André Engel en retient l'esprit, mais aussi la lettre. Le travail sur les hors champs du théâtre dans les films, rendu par les prises de vue des changements de décors dans les coulisses, ainsi que les sorties et entrées des comédiens pour *Woyzeck* et *Léonce et Léna*, ces plans sont relevables d'une vision du contre champ du monde regardé. Ainsi, le cinéma devient tout comme le spectacle un moyen de rendre compte de la spectacularisation du réel.

L'interférence de l'un sur l'autre manifeste aussi ce désir de prise sur le monde. Une action directe de réappropriation des moyens en les détournant afin de leur donner une réalité. L'action artistique menée par André Engel matérialise une idée d'action sur le monde en ce sens qu'il s'empare des formes uniquement pour en révéler les limites. C'est en cela que le cinéma vaut non pas seulement comme référence ou modèle, mais comme paradigme de sa création théâtrale. Une *cinématisation* esthétique et politique qui construit une œuvre et révèle une pensée philosophique.

Accompagné dans cette démarche par des professionnels du cinéma, André Diot en lumière, Raoul Ruiz à la réalisation, André Engel était à ses débuts également entouré

⁶¹¹ *L'Internationale Situationniste*, Librairie Arthème Fayard, p 8 in *Avec et contre le cinéma*, Rapport sur la construction des situations juin 1957.

⁶¹² DEBORD Guy, *In Girum*, 1990, in *Guy Debord œuvre*, éditions Gallimard, 2006, p 1767

de penseurs qui s'intéressaient particulièrement à la question de l'image et de la représentation, tels que Georges Didi-Huberman dont on connaît les apports philosophiques maintenant publiés sur l'image.⁶¹³ Dès le début de sa carrière de metteur en scène, les réalisations théâtrales et cinématographiques se sont appuyées sur des débats et pensées solides concernant les questions de la représentation et de l'image dont celles d'André Bazin qui prônait l'enrichissement mutuel des deux formes d'art, théâtre et cinéma.⁶¹⁴

Néanmoins, c'est surtout l'esthétique de ses spectacles qui est marquée par l'apport concret des savoir-faire cinématographiques qui ont été mobilisés concrètement dans son approche du théâtre. C'est ce que voit ou vit le spectateur selon que le théâtre est une création de situation ou présenté en salle. A ce titre, le travail de la lumière est essentiel. Ainsi, les compétences cinématographiques d'André Diot sont d'une grande importance dans la compréhension globale de sa création. Le fait qu'André Diot ait tenu une caméra avant d'être éclairagiste au cinéma lui a permis de travailler en bonne intelligence avec Engel. Si pour lui, éclairer un plan, c'est comme éclairer une scène, la vraie différence vient de ce qu'au cinéma l'approche déstructurée de la narration oblige l'éclairagiste à avoir la conscience de la continuité et à penser aux raccords qui au final créeront l'unité. C'est en ce sens qu'André Diot apporte une compréhension et sa contribution à la création. D'autre part, le travail en décor naturel au cinéma qui nécessite la prise en compte du mouvement autonome de la lumière du soleil crée une situation inédite d'un travail artificiel *avec* le réel qu'il retrouve avec Engel dans le travail en situation avec le théâtre hors les murs. Ces compétences acquises au cinéma sont fondamentales dans le sens où elles ont donné à André Diot et à André Engel une perception différente du métier d'éclairagiste au théâtre en accord avec les aspirations esthétiques et leur mise en œuvre. Un travail qui s'associe à celui de Nicky Rieti dont l'approche ne vient pourtant pas du cinéma mais de la peinture. Ainsi, aucun des artisans de la scénographie ne venant du théâtre, aucun *a priori* ne cloisonnait les arts qui se sont intimement mêlés dialectiquement dans les créations d'André Engel.

Un des spectacles majeurs concernant ce rapport dialectique entre le théâtre et le cinéma ne verra malheureusement pas le jour, il s'agissait d'une adaptation de l'œuvre de

⁶¹³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Minuit, 1990 et *L'image ouverte*, Gallimard, 2007

⁶¹⁴ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Editions du Cerf, 1985, voir pp. 160-161

Louis-Ferdinand Céline sous le titre *D'un voyage l'autre*.⁶¹⁵ Mais les notes de travail et le scénario imaginé ainsi que le texte élaboré par André Engel rendent compte en 1982 d'une approche approfondie de la question. André Engel écrit à cette occasion qu'il souhaite que « chacun apporte à l'autre la preuve de son insuffisance mais aussi leurs rapprochements vers plus de liberté ». C'est un spectacle qui aurait mêlé théâtre et cinéma afin de rendre compte de la nécessaire mutation cinématographique du théâtre.

Un autre aspect de la *cinématisation* qui ne s'arrête pas aux seules réflexions et réalisations mais qui constitue une *doxa* fondamentale. Un liant indéfectible gouverne l'esthétique d'André Engel dans un rapport dialectique constructif. S'il était question de frustration, celle-ci s'est trouvée canalisée dans une recherche bilatérale, bi-artistique. Conjointement conçus et réalisés les spectacles et les films se sont auto alimentés esthétiquement, constituant un pilier de l'œuvre d'Engel.

⁶¹⁵ Voir 1^{ère} partie, analyse p. 450

Du théâtre hors les murs au théâtre en salle

Le qualificatif de « théâtre hors les murs » qui caractérise le travail d'André Engel est incontestablement une réalité si l'on pense aux spectacles menés à partir de 1976 à Strasbourg jusqu'à *Dell'inferno* en 1982 à la Plaine Saint Denis. Cependant, la rentrée dans les théâtres, bien que conduite sans conformisme, forte des aventures précédentes, se trouvera en porte à faux avec le mythe véhiculé sur Engel et ses spectacles-dérives. Si des spectateurs déçus y voient une trahison, Georges Banu ose la parabole : « le théâtre qui revient aujourd'hui à la salle à l'italienne, écrit-il en 1987, est pareil au fils prodigue parti dans le monde comme pour mieux revenir à la maison ». ⁶¹⁶ Le mouvement du *dehors* au *dedans* perçu contradictoirement est une réalité qu'il est fondamental de prendre en compte dans l'exploration de la machine Engel. Mais, avant de s'intéresser à la rentrée dans les salles, il convient de regarder de près le phénomène du théâtre hors les murs dont André Engel fut le représentant en France dans les années soixante-dix tandis que le mouvement d'après soixante-huit faisait exploser partout en Europe les conventions. Sa volonté est alors de proposer, spectacle après spectacle, des formes nouvelles, de créer des situations inédites, de s'acharner à parcourir des sentiers inexplorés. Avec *Baal*, il inaugurerait une passionnante série d'objets théâtraux alors non encore identifiés : *O.T.N.I.* marqués par la thématique du voyage et l'esthétique des lieux inédits.

Sortir des théâtres

Une évidence apparaît dès les premiers spectacles : l'urgence de sortir des théâtres. Le spectateur est convié à faire un vrai voyage, à vivre une expérience unique, celle d'une situation nouvelle. André Engel conçoit alors pour chaque pièce, « une mise en œuvre hors les murs, hors la scène, assignant aux spectateurs une place, des places, des déplacements, multipliant ses points de vue, mettant en jeu son corps, entraînant une saisie forcément plus émotionnelle de l'histoire, dans l'espace et le temps ». ⁶¹⁷

Hangar, haras, mairie, mine, usine ou chemin de fer seront autant de lieux insolites investis par André Engel et son équipe. Ainsi, le premier spectacle *Baal* va se dérouler dans les haras de Strasbourg, *Un Week-end à Y äick*, dans un entrepôt transformé en

⁶¹⁶ *Les voies de la création théâtrale* n°15, *Le théâtre dans la ville*, Editions du CNRS, 1987, p. 233

⁶¹⁷ Portrait d'André Engel par Christine Cohendy diffusé par le CDN de Savoie en 1997

habitations d'immigrés russes, pour *Kafka, théâtre complet*, c'est l'annexe de l'ancienne mairie de Strasbourg qui devient pour l'occasion un hôtel, quand ce n'est pas toute une mine qui est occupée pour *Prométhée porte feu* ou encore une usine désaffectée pour *Dell'inferno*. Mais il ne s'agit pas de faire du sensationnel à tout prix, la démarche s'inscrit dans la cohérence du travail d'André Engel : « nous avons besoin d'espace pour que le spectateur devienne l'objet et le centre du spectacle. Et cela définit la spécificité de notre travail »⁶¹⁸.

Dans l'équipe de création alors composée d'André Engel, Bernard Pautrat (dramaturgie) et de Nicky Rieti (décors), chacun apporte sa pierre à l'édifice qui se construit dans une grande cohérence. Nicky Rieti pour expliquer ce qui lui semble intéressant dans le fait de sortir des théâtres raconte cette petite fable de son invention : « Les paons vivaient dans les cages des scènes de théâtre, ils étaient des choses somptueuses qui flattaient l'œil du spectateur en même temps que leurs propriétaires. Le rat se faufilait de façon clandestine dans des endroits indistincts, mais il avait l'immense avantage sur le paon d'aller où il voulait alors que le paon était condamné à rester dans sa cage ».⁶¹⁹ Pour Nicky Rieti, en sortant des théâtres, les imprévus sont plus grands et de ce fait, « on ne part pas avec la sensation de savoir comment tout va se terminer ». Pour autant, si c'est l'aventure pour l'équipe de création tout comme cela le sera pour le public, ces aventures ont leur cohérence : « André Engel appelle (nos spectacles) *Objets Théâtraux Non Identifiés*. Moi je les appellerais *Monstres*. Le monstre existe parce qu'on a rassemblé des choses complètement disparates, mais qui parviennent à constituer une entité vivante. »⁶²⁰ La vie retrouvée hors des cages.

Il est clair que ce qui insupporte André Engel dans la représentation à l'italienne, c'est qu'« elle nie le corps du spectateur. Elle le réduit à n'être plus que deux yeux et deux oreilles ».⁶²¹ Même si, comme le dit justement Denis Bablet « Tout metteur en scène [...] met en scène le spectateur »,⁶²² la différence apportée par André Engel est qu'il ne se contente pas de « conditionner le spectateur, de manière à créer les rapports psychophysologiques qui mettent ce spectateur dans le meilleur état de réceptivité et de sensibilité potentielles et actives au spectacle, tout en préservant sa liberté », il est

⁶¹⁸ Revue *Théâtre/Public* N° 27 juin 1979.

⁶¹⁹ Propos recueillis par Hervé Guibert pour le quotidien *Le Monde* du 11 mai 1982.

⁶²⁰ *Idem*

⁶²¹ Revue *Théâtre/Public* N°32 de mars-avril 1980 sur *L'image dans le langage théâtral*.

⁶²² Revue *Théâtre/Public* N° 55, Janvier-février 1984, Intervention de Denis Bablet lors des débats des 22 et 23 janvier 1984 au théâtre de Gennevilliers animé par le groupe de recherches théâtrales du CNRS.

partisan d'un espace global incluant totalement le spectateur. Bien d'autres metteurs en scène à la même époque ont, en France et en Europe, parfois sous l'appellation par les critiques de « spectacles englobant », fait ce type de propositions, comme Luca Ronconi avec *Orlando Furioso*, Ariane Mnouchkine et *1789*, Peter Stein et *Shakespeare Memory* qui sont des représentations où le public se mouvait avec le spectacle. Mais pour André Engel, avec aucun d'eux il n'a « appris ou compris que la présence du public était dramaturgiquement pensée et contenue dans le projet des auteurs de ces spectacles ».⁶²³ Pour lui, ces spectacles qui n'incluent pas véritablement le spectateur dans leur métabolisme risquent de n'être que « des objets esthétiques avant-gardistes ». Ce sont d'après lui de très belles idées sur le choix et l'investissement d'un lieu mais « ces spectacles n'ont pas fait la preuve d'une pensée dialectique telle qu'elle mette en œuvre la matérialité et l'histoire d'un décor et le jeu de l'acteur ; la forme prolifère sans son contenu, sans la pensée ». Pour André Engel, il est fondamental qu'il y ait une relation dialectique entre le décor, l'environnement et la parole ; sortir des théâtres n'est pas une finalité en soi. « Nous, dit-il, nous ne sommes jamais sortis des théâtres pour des raisons esthétiques. On n'a pas cherché un décor plus spectaculaire, plus intéressant, un exotisme. Même lorsque nous étions dans les haras. [...] Nous avons besoin d'espace pour que le spectateur devienne l'objet et le centre du spectacle. Et cela définit la spécificité de notre travail ».

Le choix des haras pour *Baal* est un moment fondamental dans la démarche d'André Engel, car c'est avec ce spectacle qu'il dit avoir compris une chose qu'il ignorait, à savoir « le rapport dialectique qu'un lieu entretient avec un texte ». Il précise bien un *lieu* et non pas un espace. Car il est important pour toute l'équipe de création de tenir compte de l'histoire et de la fonction du lieu investi pour le spectacle.

Klaus Michael Grüber, la rencontre

Cette révélation fondamentale, André Engel l'a eue au moment où il travaillait comme assistant auprès de Klaus Michael Grüber qui mettait en scène *Faust Salpétrière* en 1975. Cette double rencontre, celle de Grüber et celle du théâtre hors les murs fut déterminante pour André Engel. Lorsqu'il se décida à mettre en scène *Baal* dans les Haras de Strasbourg, il est évident que son expérience passée résonnait en lui. Au-delà des questions morales de paternité des idées, il est intéressant de dénouer ce que le

⁶²³ Revue *Théâtre/Public* N°27

travail au côté de Grüber lui a permis d'expérimenter. Ainsi, nous pouvons comprendre quels furent les éléments déterminants pour *Baal* mais aussi comment à partir de cette expérience il s'est approprié la forme dans une logique situationniste et esthétique qui lui est propre.

Trois aspects semblent dominer. Le lieu hors des théâtres classiques (la chapelle de la Salpêtrière), les déplacements du public à l'intérieur de celui-ci et le thème du voyage. Le texte-livret du spectacle donne de précieux renseignements qui permettent de concrétiser ces affirmations. On y trouve la liste des créateurs dans laquelle André Engel figure comme assistant à la mise en scène, et surtout un plan de la chapelle avec le descriptif du déroulement de spectacle incluant les déplacements du public.⁶²⁴ Enfin, un texte d'intention du dramaturge Bernard Pautrat, nous éclaire sur le processus de travail, la forme prise par le spectacle et sur les intentions dramaturgiques. En voici quelques passages révélateurs :

« ...Que vois-je de cette fenêtre sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressort ? mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux...[...] »

FAUST SALPETRIERE désigne plutôt une soustraction. Au départ, deux édifices parfaits, deux architectures complètes et totalement différentes: une église, un classique. On n'a pas cherché à adapter l'un à l'autre : [...] On a plutôt tenté d'attaquer l'un par l'autre, [...] ce n'est plus simplement une église, plus tout à fait un classique. [...]

Cette opération [...] ne sera obscure qu'à ceux qui refusent de simplement regarder, écouter, juger.[...]

Que voit-on ? des formes grises, d'abord, contre la pierre grise.[...]

Il y a là des visiteurs : ce sont des choses qui arrivent. Eux seuls peuvent savoir, à la rigueur, pourquoi et comment et pour combien de temps.[...]

Ces êtres de passage, est-ce qu'ils jouent ? Ni plus ni moins que d'autres. [...]

Alors ce n'est pas du théâtre ? La question n'est pas là : ça n'en est pas encore, ça n'en est déjà plus.[...]

⁶²⁴ Voir annexe *Faust Salpêtrière*, p. 717

Pour nous tous, qui faisons ou regardons ce spectacle qui n'est pas un spectacle, dans un théâtre qui n'est pas un théâtre, à propos d'un homme qui n'est pas un homme, mais seulement un manteau, un chapeau, une valise et des mots ». ⁶²⁵

Ces extraits apportent des renseignements sur quelques points essentiels. D'abord, le rapport que le lieu entretient avec le texte dans une similitude de déconstruction pour arriver à une forme nouvelle. Ensuite sur le rapport particulier que le spectateur entretient avec la chose vue : il a un travail d'acuité à effectuer pour saisir ce qu'on lui a mis sous les yeux, seule sa faculté de juger peut l'amener à prendre des repères dans ce monde étrange où les apparences sont douteuses, sinon trompeuses. Les présences, comme sorties des murs, ne se laissent pas apprivoiser d'un seul coup d'œil. L'étrangeté habite ce lieu.

Ce qui apparaît surtout, c'est que Bernard Pautrat, dramaturge de Grüber puis d'André Engel, a joué un rôle dans cette filiation. Car la conception du théâtre qui se dégage de ses textes au-delà des formes proposées et des analyses dramaturgiques des textes mis en scène, porte une pensée dramatique qui réunit Engel et Grüber tout en laissant entrevoir leurs prises de position respectives. Le théâtre est avant tout pour eux, semble-t-il, un lieu qui concerne le spectateur, un lieu où sa place est à redéfinir. Et c'est là que la divergence s'affirme. Pour Grüber, le spectateur est dérangé par une mise à l'épreuve qui passe par le doute émis sur ce qu'il est amené à voir. « ...que vois-je de cette fenêtre sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressort ? [...] Ces êtres de passage, est-ce qu'ils jouent ? » se demande le spectateur idéal de Grüber. Tandis qu'Engel va proposer une mise en question qui passe davantage par l'expérience. C'est en tout cas ce qu'il propose dès *Baal*, en assignant au spectateur une place dans le spectacle qui ne fonctionne que s'il la cautionne. Au-delà du trouble, il y a la prise de risque dans l'affirmation du statut du spectateur. Sa place n'est pas niée, non plus que mise en doute, elle est confirmée parce que nécessaire.

En ce qui concerne le lieu, Grüber semble travailler avec le lieu, comme il travaille avec le texte, c'est ce que la note de Bernard Pautrat laisse entendre en assimilant l'un à l'autre. Chez André Engel, le rapport entre le lieu et le texte est plus dialectique. Ils se construisent dans une confrontation qui ne les exclut ni ne les assimile. Le haras conserve avant tout sa propre matérialité tout en étant détourné ou plutôt *retourné*, selon

⁶²⁵ GRÜBER Klaus Michael, *Faust Salpêtrière*, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1975

l'expression de Nicky Rieti en fonction de la dramaturgie du texte, en l'occurrence dominée par le thème du voyage.

Quant au thème du voyage, sa présence dans les deux spectacles nous est donnée par le titre même des textes de Bernard Pautrat : *Le démon du voyage* pour Grüber, et pour Engel, le titre du livret-programme : *Baal, cette merveilleuse croisière* ; similitude confirmée par André Engel, dans un entretien en 1976 : « Après un certain temps de travail, le problème a surgi d'une relation entre le *Baal* de Brecht et le *Faust* de Goethe, le *Faust Salpêtrière*. Cette relation s'est imposée à nous à travers le thème d'un voyage, d'un voyage à deux. Et Pautrat a souligné les profondes modifications subies par l'idéologie du voyage de Goethe à Brecht ». ⁶²⁶ De Goethe à Brecht, le thème du voyage a permis à l'équipe d'André Engel de faire son propre itinéraire, en s'efforçant moins de tirer « la cohérence d'une ligne de travail que la permanence d'un certain point de vue ». Ainsi, la série des trois spectacles *Baal*, *Un Week-end à Yaïk*, et *Kafka-théâtre complet* a pour soubassement dramaturgique le voyage. Le premier est un voyage circulaire; le deuxième un voyage physique, réel dans sa forme comme dans son propos ; le troisième se déroulait dans un hôtel, un lieu où descendent les voyageurs. La dramaturgie du voyage est ici le point de départ d'où découleront les choix esthétiques de ces *O.T.N.I.* dits *théâtres hors les murs*.

Il est évident qu'une réflexion puisée dans *l'Internationale Situationniste* déjà évoqué dans cette étude était cette apparence donnée aux spectacles d'André Engel par la création de situation et le principe de la dérive. Mais cette démarche et cette esthétique correspondent aussi à celle d'une nécessité plus complexe de déterritorialisation. L'« abandon » de l'édifice, la sortie des théâtres est en définitive la manifestation extérieure d'un processus qui réfléchit le théâtre. De l'intérieur, il s'agit davantage d'un mouvement à sens unique : on n'abandonne pas le théâtre, on fait du théâtre hors les murs. Un mouvement engagé, une avancée par laquelle on fait un théâtre qui permet de créer une situation où le spectateur est impliqué en tant que « viveur ». Telle est la position d'André Engel qui marche dans les pas des Situationnistes.

⁶²⁶ *Théâtre/Public* n°10.

« Spectateur au-dessus de tout soupçon »

Le spectateur déterritorialisé est à même de changer son regard et sa participation à la réalité spectaculaire à laquelle il participe. Plus précisément il ne s'agit pas d'une participation dont l'engagement serait occasionnel et modéré, mais d'un vécu qui repose sur une proposition réfléchie.

C'est en 1977 à l'occasion du spectacle *Un week-end à Yaïck* qu'André Engel s'interroge théoriquement sur le statut du spectateur, aboutissant à un texte singulièrement percutant : *Un spectateur au-dessus de tout soupçon*⁶²⁷ dans lequel il dénonce le cautionnement à « la société du spectacle » par « la représentation ». La question rejoint les préoccupations du moment qui se trouvent au cœur du débat post-mai 68 dans le domaine du théâtre ainsi que plus globalement et de façon symbolique dans la société.

Une question à l'ordre du jour

La remise en cause du statut du spectateur va de pair avec l'éclatement des formes scéniques et de l'ordre socio-politique du moment. La libération revendiquée à tous égards ne pouvait ignorer le théâtre, symbole de liberté d'expression. C'est ainsi qu'au-delà des expériences de terrain, débats et discussions ont fusé dans les milieux du théâtre, comme en témoignent les numéros de la toute nouvelle revue *Théâtre/Public* de Gennevilliers consacrés à la retranscription des échanges et colloques menés sur le sujet dont le titre même évoque ces enjeux.⁶²⁸ La question posée au théâtre se rattache aux grands débats sur le rapport entre l'individu, le collectif et la liberté.

Ainsi, la réflexion sur les fonctionnements de la société s'est emparée du langage propre au spectacle pour diverses raisons, dont la principale se retrouve dans l'idée que le monde est un spectacle⁶²⁹, formule sur laquelle s'appuieront les contestataires des années soixante et soixante-dix et qui alimentera la recherche philosophique et sociologique qui en découlera naturellement. C'est ainsi que les directeurs de théâtres populaires et de maisons de la culture réunis en comité permanent en mai 1968 ont, dans un texte intitulé *Plate-forme de Villeurbanne*, rassemblé leurs réflexions concernant les enjeux culturels du moment : « Faisant d'abord le constat de

⁶²⁷ Voir annexe p. 696 : « *Un spectateur au-dessus de tout soupçon* »

⁶²⁸ Notamment les numéros : 10, (1976) 16-17 (1977), 27 (1979), puis 32 (1980) et 55 (1985).

⁶²⁹ « Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents » Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Gallimard 1992 p. 19.

l'impasse radicale dans laquelle se trouve aujourd'hui la culture, ils refusent la simple transmission d'un héritage et proclament : *l'exigence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports entre les hommes, [...] c'es t-à-dire, enfin d 'une authentique action culturelle* »⁶³⁰. La pensée dépasse les limites de la culture pour repenser la société dans sa globalité, mais cette société est justement perçue comme un spectacle. C'est ainsi que Jürgen Habermas propose une analyse des comportements sociaux s'appuyant sur des concepts « d'agir communicationnel »⁶³¹ dont l'un, le concept de *l'agir dram aturgique* concerne « les participants d'une interaction, qui constituent réciproquement pour eux-mêmes un public devant lequel ils se présentent ». Il est intéressant de remarquer que l'emprunt linguistique dépasse le concept convenu de la représentation pour en proposer d'emblée une acceptation révolutionnaire, confondant acteur et spectateur, fruit des débats autour du spectateur. Il s'agit là en effet d'une modification des notions traditionnelles de spectateur et d'acteur. L'un et l'autre étant interchangeables. D'autres, comme Michel Crozier et Erhard Friedberg, proposeront une réflexion sur la société *a priori* fondée sur le concept du citoyen-acteur comme en témoigne le titre de leur ouvrage : *L'acteur et le sys tème, les contraintes de l'a ction collective*.⁶³² Les auteurs y proposent une réflexion qui repose sur le postulat selon lequel le comportement humain serait l'expression d'une stratégie dans un jeu, dans un ensemble de contraintes à découvrir. L'acteur est celui d'un jeu dit « de rôle » davantage que celui de comédien, glissements sémantiques qui conduisent à Guy Debord dont le mouvement *l'Internationale Situation niste* fut déterminant pour André Engel.

Cette question centrale d'une recherche qui dépasse le cadre du spectacle est bien sûr au cœur des préoccupations de l'équipe du T.N.S. De fait, Christiane Cohendy, comédienne qui a travaillé avec André Engel durant cette période,⁶³³ se fait son porte parole dans un portrait qu'elle dresse de lui pour le C.D.N. de Savoie au moment de la nomination d'Engel à la tête de celui-ci. Or il apparaît nettement que certaines

⁶³⁰ Texte cité par Jean CAUNE in *La cul ture en act ion, de Vi lar à Lang : l e sens perd u*. Presse Universitaire de Grenoble, P. 169

⁶³¹ HABERMAS Jürgen Théorie de l'agir communicationnel, Fayard, 1981, Tome I chapitre « Rapports au monde et aspects de la rationalité de l'agir dans quatre concepts sociologiques d'action » et particulièrement « Trois concepts d'action différenciés en fonction des rapports acteur-monde ». p. 102

⁶³² Edition du Seuil, 1981, première parution en 1977, dans la collection : sociologie politique.

⁶³³ Elle a notamment joué dans : Trotsky à Coyoacan (1974), Baal (1976), Un week-end à Yaïck (1977), Kafka théâtre complet (1979).

revendications d'André Engel qu'elle retranscrit prennent racines sous les pavés de mai soixante-huit et par là témoignent de son engagement :

« [...] Brisons la convention, faisons exploser la ligne de démarcation entre regardant et regardé, qui traditionnellement répartis d'un côté et de l'autre de la rampe, investissent à leur insu une hiérarchie des rôles qu'il s'agit d'abolir ».

« Pourquoi les spectateurs dans l'ombre et l'anonymat, voyeurs ou juges impunis vivent-ils la représentation sans danger, alors que les acteurs risquent seuls dans la lumière, la responsabilité du sens, l'incarnation de la pensée. »

« En tout état de cause l'humanité est coupable. Il n'y a pas de mises en scène innocentes. Il n'y a pas de spectateur assermenté ». ⁶³⁴

Au-delà des revendications contestataires dans l'air du temps, on perçoit une remise en cause du statut de la représentation. Et c'est justement en s'interrogeant sur ses enjeux qu'André Engel va trouver sa spécificité esthétique.

Position singulière

Pour André Engel, détracteur de la représentation, cette remise en question passe par celle du statut du spectateur. De fait traditionnellement « ce que le théâtre offre au public, explique Engel, c'est avant tout une procuration. Dans la théorie aristotélicienne de la représentation, le public fait l'expérience de la catharsis quand il s'identifie lui-même à un personnage. [...] Dans la théorie brechtienne de la représentation, le public fait l'expérience de la distanciation quand il comprend que l'acteur se tient à distance de son personnage. Il réagit là aussi par procuration. Dans les deux cas, le public tire son intelligence de l'intelligence des autres ». ⁶³⁵ Pour André Engel, quelle que soit la forme de théâtre en jeu, il lui semble que le spectateur est toujours invité à réagir par procuration. « Il ne subit pas réellement l'épreuve de la représentation, il reste *innocent* ». ⁶³⁶ Ce constat déploré par Engel, est remis en cause par un bouleversement du rapport du spectateur à la scène qui l'amènera à faire une proposition singulière de mise en situation théâtrale en regard de ses réflexions politiques.

Il serait réducteur de prêter à André Engel des positions quelque peu simplistes ou utopiques, bien que sérieusement revendiquées par ailleurs par certains, à savoir celles

⁶³⁴ Portrait d'André Engel par Christiane Cohendy diffusé par le C.D.N. de Savoie en 1997

⁶³⁵ ENGEL André Article: *Réflexion d'un metteur en scène sur un public au dessus de tout soupçon*. In Plaquette du spectacle : *Un week-end à Yaïck*. Voir Annexes. Egalement cité in *Le voyage du TNS* de André Gunthert, Solin, p. 29.

⁶³⁶ Revue *Théâtre/Public* N°16-17, Mai 1977 sur *Un week-end à Yaïck*.

qui consistent à vouloir rendre le spectateur acteur.⁶³⁷ Or, lorsque Christiane Cohendy témoigne, elle rappelle qu'« à l'inverse de la distanciation brechtienne, Engel produit un effet de rapprochement. Le spectateur-acteur fait l'épreuve de la représentation. Il fait l'expérience de l'autre univers, de l'univers de l'autre, celui du poète en l'occurrence. Il en sort physiquement, sensiblement, ému, nécessairement éprouvé. Ce que provoque dans tous les cas cette pratique, est un état d'éveil, un état d'alerte, un rappel incessant de la conscience d'être là ».⁶³⁸ L'appellation de « spectateur-acteur » employée ici qui renvoie à un renversement du rapport scène-salle tenté dans ces années soixante-dix ne correspond pas en réalité au projet d'André Engel, ce n'est pas le fondement de sa démarche.

Le spectateur et la scène

Si André Engel a cherché, même dans les théâtres, à changer le rapport entre le spectateur et le spectacle, il n'a pas eu la naïveté de croire qu'on pouvait rendre le spectateur acteur, même si on lui attribue cet état de fait. Dans un article du 5 avril 1979, sur le spectacle *Kafka. Théâtre complet*, il éclaire sa position du moment :

*« ... Ce départ vers des lieux théâtraux d'aventure ne répond pas à une exigence purement architecturale et scénographique, au simple désir de mettre le spectacle au centre et les spectateurs autour, ou le contraire, ou de bouleverser de toute autre manière le rapport scène-salle, de créer une situation inédite où le spectateur n'est plus tout à fait en état de faire son tranquille boulot de spectateur ; où le spectacle, ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions (Petit Robert), serait dérobé à un certain type de regard spectateur de l'ordre de la consommation, de la contemplation – active ou passive - ou de voyeurisme. Mieux : Nous souhaitons, explique André Engel, créer une situation à l'intérieur de laquelle les notions d'acteur et de spectateur se trouvent abolies. Le spectacle devient un objet limite, à la périphérie de l'expression théâtrale et qui en appelle la métamorphose. Mais dans la mesure où on en inverse les lois, c'est toujours du théâtre ».*⁶³⁹

Cet *Objet Théâtral Non Identifié* va mettre du temps à se définir précisément, de part et d'autre, laissant parler la contradiction parce que cherchant à se définir par rapport aux choses connues ou revendiquées par ailleurs. Ainsi la critique va s'y atteler de façon récurrente dans les articles critiques de ces premières années de création, faisant état

⁶³⁷ C'est le cas des propositions de certaines formes de théâtre engagé fondées sur la participation du public comme le théâtre d'intervention et l'agit-prop.

⁶³⁸ Portrait d'André Engel par Christine COHENDY. Diffusé par le C.D.N. de Savoie en 1997.

⁶³⁹ POULET Jacques pour *France Nouvelle* du 5 avril 1979

d'un vif intérêt et relayant la curiosité des spectateurs, sinon leur étonnement dans cette situation nouvelle. Articles dont nous voulons citer quelques extraits significatifs :

*« Engel, Pautrat et Rieti sont des empêcheurs de tourner en rond du manège culturel. S'ils déplacent le terrain du spectacle hors des théâtres, le jeu des comédiens hors des techniques de la voix portée et le cul du spectateur hors de l'habituel fauteuil, c'est qu'ils n'ont plus rien à attendre du ressassement d'un théâtre majoritaire. En attendant d'écrire leurs propres textes, ils errent à la recherche de langues vivantes et traquent la représentation dans ses derniers retranchements. Un travail proche de ce que fait Grüber en Allemagne, le Squat Théâtre à New York ».*⁶⁴⁰

On cherche des filiations. Ou encore :

*« Les spectateurs seront debout, le nez au vent plutôt frais du côté de cinq heures du matin. On sait que ce type de spectacle déroute souvent la critique, en rendant pour partie caduque la comptabilité habituelle du bon et du beau, du nombre de bâillements et de quarts d'heure d'ennui. De tels spectacles, fondés sur l'excès, bouleversent les normes. A commencer par celles qui régissent le travail théâtral ».*⁶⁴¹

Ici, on constate le bouleversement sans trouver les mots nouveaux.

Puis les critiques cesseront de s'intéresser au "pourquoi" et aux questions ontologiques pour s'adonner à leur fonction, celle de critique de spectacle. Alors on saluera la qualité du travail d'André Engel et de son équipe, l'acceptant comme tel.

Pour finir, André Engel poussé par ces mêmes critiques tente de définir sa posture, sinon de la clarifier dans ce monde tout en bouleversements et remises en cause des années soixante-dix :

*« J'ai toujours été obsédé par l'idée de changer le rapport entre le spectateur et le spectacle. Même au début quand je montais des spectacles plus classiques, je ne pensais qu'à ça. Ce que je veux, c'est mettre le spectateur en condition d'élargir ses yeux, d'ouvrir ses oreilles de façon plus motivante, plus aiguë. Qu'il soit sujet de la représentation et non plus objet. Attention au malentendu : je ne veux pas qu'il soit acteur (c'est un métier), mais plutôt actant ».*⁶⁴²

Inlassablement, André Engel renouvellera son engagement à travers les spectacles et dialectiquement dans l'expression de sa posture de metteur en scène.

⁶⁴⁰ THIBAUDAT Jean-Pierre pour le quotidien *Libération*, Décembre 1979 dans une critique de *Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire*.

⁶⁴¹ THIBAUDAT Jean-Pierre pour le quotidien *Libération*, 17 mai 1980, dans une critique de *Prométhée Porte-feu*.

⁶⁴² Propos recueillis par Caroline ALEXANDER dans la revue *Arts* à propos du spectacle *Dell'inferno*, en 1982.

Mettre le spectateur à la lumière

D'abord il lui importe de sortir le spectateur de l'ombre : il s'agit à la fois d'une réalité et d'une métaphore. En effet, André Engel va réellement sortir le spectateur de la salle obscure qui lui était classiquement assignée. Dans ses spectacles « le public vit ce qu'il est et cette vie-là extraite de l'obscurité apaisante de la salle de spectacle est une vie publique ». ⁶⁴³ Brecht, pourrait-on dire, a proposé bien avant lui de laisser la salle allumée afin de maintenir la distance et le spectateur en état de conscience. L'enjeu de la proposition d'André Engel est tout autre. Il s'agit en réalité de le sortir de la salle pour le mettre dans le lieu de la représentation. Or, cette démarche a un sens fondamental pour le travail d'André Engel, il s'agit de donner un statut actif au spectateur au même titre qu'à l'acteur. En fait, André Engel propose au spectateur ce qu'il aimerait vivre lui-même. Venu au théâtre en tant que spectateur éclairé il n'a certainement pas au départ la même approche de la mise en scène que ses confrères anciens comédiens. ⁶⁴⁴ On le sent dans son attention toute particulière envers le spectateur auquel il s'associe volontiers. La critique reconnaît dans ses spectacles au-delà des années soixante-dix son envie de servir la curiosité avide du spectateur : « Lui qu'on avait connu et aimé dans des spectacles radicaux, violemment différents, sombres, *étrangers*, nous raconte ici avec limpidité ce méchant conte noir pour spectateurs pas sages, curieux d'aller voir au-delà du miroir ». ⁶⁴⁵

Il semble qu'on pourrait joindre ici la préoccupation sociale de l'équipe de création qui voulait donner un caractère populaire au théâtre qu'il faisait : « Nous souhaitons que les productions du *Théâtre de l'Espérance* présentent un caractère expérimental et populaire ». ⁶⁴⁶ Cette générosité à l'égard du spectateur s'inscrit bien sûr dans la mouvance socio-culturelle de l'époque, mais elle dépasse ces circonstances et leur caractère parfois opportuniste pour rejoindre une conception nouvelle du rapport entre le spectateur et le spectacle. Aller de l'avant dans une expérience singulière et

⁶⁴³ ENGEL André: *Réflexion d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon*. In Plaquette du spectacle : *Un week-end à Yaïck*. Egalement cité in *Le voyage du TNS* d' André Gunthert, Solin, 1983 p. 29.

⁶⁴⁴ Non pas qu'il ait eu une grande expérience du théâtre avant de rencontrer Jean-Pierre Vincent, au contraire, il n'y connaissait rien, aime-t-il à rappeler. Mais il était « éclairé » en ce sens que sa formation universitaire philosophique lui a permis de porter un regard aigu et interrogatif sur le monde.

⁶⁴⁵ PASCAUD Fabienne pour le quotidien *Télérama* du 14 Octobre 1992, dans une critique de *Légendes de la forêt viennoise*.

⁶⁴⁶ Propos recueillis par Colette GODARD pour le quotidien *Le Monde* du 2 novembre 1972, au sujet de *La jungle des villes* de Brecht.

troublante, c'est là ce qui rapproche. Et pour André Engel : « Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances mais toujours aux insuffisances de la scène ». ⁶⁴⁷

Le spectateur mis en situation

Classiquement, le théâtre implique ce qu'André Engel appelle « un suspens de vie » nécessaire à faire voir l'acte de montrer. C'est-à-dire qu'on montre des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, d'une autre vie. Le corollaire de ce postulat est la relation traditionnelle entre l'acteur et le spectateur qui en découle : l'acteur, dans sa fonction même de « montrer », implique en retour l'acte de regarder, de *spectare(r)* de la part de celui qu'on nomme spectateur de fait. Or, cette relation existe tant qu'on ne remet pas en cause cette relation qui repose sur le « suspens de vie ». Mais André Engel propose une remise en cause de ce constat, faisant opérer au théâtre un virage radical en proposant de nouvelles postures à l'acteur et au spectateur :

« L'art de l'acteur ne consiste plus à informer les spectateurs sur l'acteur et sur la scène, mais au contraire à informer le spectateur sur lui-même. [...]

Privé de toute procuration, le spectateur est renvoyé à sa présence suspecte. Suspecte parce que tout à coup justifiée par rien. Que regarde-t-il puisqu'on ne lui montre rien ?

Or s'il éprouve des difficultés à comprendre le pourquoi de sa présence, le spectateur doit désormais chercher à la justifier. Il n'est plus là pour regarder et entendre, mais il doit entendre et regarder afin de comprendre pourquoi il est là ». ⁶⁴⁸

Le « suspens de vie » est remplacé par une activité qui fait que le spectateur est soudain dans un rapport actif avec le théâtre qui est passé de l'état de sommeil à l'état de veille. « Le spectateur regarde toujours, sans doute, mais il voit, sent, ressent, bouge, parle peut-être ! Il est étrangement impliqué, il ne peut que s'interroger sur son rôle ». ⁶⁴⁹

C'est à l'occasion du spectacle *Un week-end à Yaïck* ⁶⁵⁰ que la remise en question du « suspens de vie » a été mise en œuvre, étant le fondement même du spectacle. Car la fonction du spectateur dans *Un week-end à Yaïck* était centrale par rapport à la fable, confirme André Engel ; de même pour *Kafka. Théâtre complet*. Dans ces spectacles « la

⁶⁴⁷ ENGEL André: *Réflexion d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon*. In Plaquette du spectacle : *Un week-end à Yaïck*. Voir annexe

⁶⁴⁸ *Idem*.

⁶⁴⁹ Portrait d'André Engel par Christine COHENDY diffusé par le C.D.N. de Savoie en 1997.

⁶⁵⁰ Voir les photos qui permettent de visualiser la place des spectateurs dans les spectacles évoqués dans cette partie. 1^{ère} partie, p. 64

dramaturgie s'inscrit à travers la présence problématique des spectateurs qui deviennent nécessairement dans nos récits autre chose que des spectateurs. Dans *Un week-end à Yaïck*, ils devenaient des touristes, dans *Kafka*, clients d'hôtel ». ⁶⁵¹ André Engel précise bien par ailleurs que cela ne veut pas dire que l'équipe de création attendait d'eux « qu'ils fassent de la figuration intelligente et qu'ils se mettent à jouer les touristes ou les clients d'hôtel, ça veut simplement dire qu'on les installe dans cette situation, et que le travail est bien fait lorsque l'ambiance permet au spectateur de vivre cette ambiguïté-là ». Les mots ont leur poids dans ces propos d'André Engel et il s'agit bien de *vivre une situation* au lieu d'assister à un « suspens de vie » lors d'une représentation théâtrale. Dans ses spectacles, « le public vit ce qu'il est ». La singularité de la proposition est fondamentale pour comprendre sa démarche de travail et sa position quant au statut du spectateur. Intégrée à la conception même du spectacle, le spectateur voit son statut modifié au point qu'être spectateur est peut-être une forme d'art.

Dans le nouvel axiome: « l'acte de montrer est suspendu », la responsabilité de ceux qui voient est impliquée. En effet, le spectateur « engelien » ne peut plus être neutre dans cette situation où l'authenticité de ce qu'il vit dans les spectacles découle naturellement du principe de la mise en situation. On comprend mieux dès lors qu'« il n'y a pas de mise en scène innocente. Il n'y a pas de spectateur assermenté ». ⁶⁵² Chez Engel, le spectateur est consubstantiel à la représentation.

Un public (mal)mené

Dans les spectacles-dérives d'André Engel le spectateur renvoyé à sa propre situation ne peut plus se placer hors jeu : il est impliqué en tant que spectateur dans le processus même de la représentation. N'étant plus « assermenté » ni placé au dessus de la représentation, il n'a plus la possibilité de cautionner ou non le spectacle par des applaudissements qui marquent la séparation entre la vie et la représentation. En le rejetant dehors, dans la rue, André Engel lui ôte la possibilité de s'extraire par des applaudissements de clôture. Dans *Un week-end à Yaïck*, il est précipité dans les cars qui l'ont acheminé ; dans *Kafka*, il est projeté dans la rue ; dans *Prométhée*, il est invité à évacuer au plus vite le terrain de la catastrophe ; et dans *Dell'inferno* il est à nouveau convié à reprendre le train pour le trajet de retour. Il traverse des lieux, continue son

⁶⁵¹ Revue *Théâtre/Public* N° 27 juin 1979.

⁶⁵² Portrait d'André Engel par Christine COHENDY op. cité

chemin, plutôt qu'il ne repart et il n'a pas le choix. Dans tous les cas, les trajets sont inclus dans la démarche. On ne sait plus quand ça commence ni quand c'est fini.

Malmené parce que mené hors des sentiers battus, le spectateur fait l'expérience de la représentation comme jamais on ne le lui avait proposé, car vivre une expérience théâtrale *engélienne* se situe dans la droite ligne de la proposition situationniste de *dérive continue* qui dépend fortement de ce qu'on nomme traditionnellement le « théâtre hors les murs » auquel convient mieux le terme de *spectacles-dérives*.

Du réel au théâtre

En investissant un lieu non destiné au théâtre, Nicky Rieti cherche à tout prix à éviter de faire un décor c'est-à-dire tenter le camouflage, car la matérialité du lieu est pour lui bien supérieure à tout décor. Pourtant « ne pas intervenir serait, précise-t-il, une erreur et témoignerait d'un manque de générosité ». Dans ce type de théâtre, le travail du décorateur consiste à tenir compte des transpositions de la dramaturgie car celles-ci ont été déterminées en fonction du lieu et non en fonction d'une lecture abstraite. « Ces transpositions auront à se confronter à tout moment au lieu lui-même, à son identité propre. Les lieux du spectacle ne sont pas, dit Nicky Rieti à propos de *Baal*, par exemple, Berlin, la campagne, un port et les Tropiques, mais Berlin dans un manège, la campagne dans une carrière, un port dans des écuries ». Le lieu est ainsi fondamental, il n'est pas transformé mais *détourné*. « C'est le même bâtiment. Nous n'y touchons pas, nous le retournons ».

Plus tard, en 1982 lors d'un entretien sur la création du spectacle *Dell'inferno*, Nicky Rieti précisera leur position : « Nous n'essayons pas d'utiliser le lieu tel qu'il est, et généralement, nous essayons de récuser sa beauté, sinon nous n'ajouterions qu'une célébration supplémentaire au théâtre éternel. Nous ne faisons pas non plus comme si le lieu n'existait pas, nous ne le maquillons pas complètement. Nous essayons de faire communiquer deux choses, d'établir un rapport de dépendance entre nos fictions et la réalité matérielle de façon à mieux faire comprendre le texte qui est dit par les comédiens et la situation, la place des spectateurs dans la mise en scène. » Pour Nicky Rieti, « le lieu a un nom, une identité, il témoigne de son histoire. [...] C'est précisément ce passé qui nous intéresse : nous y emenons une supercherie qui est faite de mots, de jeux, de mensonges, d'éclairages, de faux-semblants, de toute la panoplie du théâtre. En même temps, une évidence doit apparaître. [...] Si nous réussissons, il se

produit pour le spectateur un plaisir réel, que seul le théâtre peut lui offrir. Être sur un radeau, dans l'eau, n'a rien de particulier, mais être sur un radeau sur le lac de l'enfer en écoutant le chant d'Orphée, ni le cinéma, ni le cirque ne peuvent lui en faire goûter l'expérience explique-t-il en évoquant le spectacle *Dell' Inferno*. En partant d'ici, nous ne voulons pas que les spectateurs disent : ah ! ils ont voulu faire un lac, mais qu'ils chuchotent : Vous savez, il y a un lac à Saint-Denis... ». ⁶⁵³ André Engel conclut : « Nous nous disions avec Rieti, Pautrat, et Desarthe que ce que nous appelons décor, et qui n'en est pas un, doit toujours être possible dans ce lieu, mais peu probable. Il doit toujours rester à l'intérieur de cette limite de possibilité, mais de peu de probabilité ».

Une proposition à la croisée du théâtre et du réel particulièrement sensible dans *Dell'inferno* caractérise l'esprit de la démarche d'action pour « placer le théâtre du côté de la vie » précise Georges Banu qui s'est penché sur l'évolution du phénomène caractéristique des années soixante-dix - quatre-vingt et son incursion dans la ville. ⁶⁵⁴ Il note que les lieux investis sont « des lieux improductifs, des lieux en voie de disparition », des lieux « clandestins » que le théâtre réhabilite en les détournant pour un instant. Beauté du geste et de l'action dont la démarche peut aussi s'interpréter comme un acte de résistance à la culture officielle. Celle qui s'inscrit et cautionne l'histoire de l'art. C'est la singularité de la posture d'André Engel que l'ensemble de sa démarche fait apparaître : contre l'Histoire, la vie en toute chose. Dans cette démarche les lieux choisis le sont en cohérence avec la dramaturgie ; si la pièce était montée sur un plateau de théâtre, précisait encore Nicky Rieti à propos de *Baal*, « le personnage évoluerait dans un univers imaginaire, subjectif, dans un décor ». ⁶⁵⁵ Tandis que là, il était possible de le mettre « en face de choses vraies : des murs, des fenêtres, de la terre, le ciel, etc. » La vie retrouvée dans le spectacle vécu tout comme dans celle des histoires vécues par des personnages non plus enfermés dans leur mythe mais réhabilités.

C'est aussi en soi un acte de révolte car le détournement ultime des lieux de production voués à la destruction permet de « surmonter la décomposition par quelques constructions supérieures » ⁶⁵⁶. Un acte de révolte spectaculaire dont *Prométhée Porte-feu* est certainement la forme la plus caractéristique qui lui valut le qualificatif de *tract* par André Engel lui-même. Une manière d'exacerber la dimension éphémère du

⁶⁵³ Propos recueillis par Hervé Guibert pour le quotidien *Le Monde* Du 11 Mars 1982.

⁶⁵⁴ *Les Voies de la création théâtrale* n° 15 op. cité

⁶⁵⁵ Et suivantes : Revue *Théâtre/Public* N°10

⁶⁵⁶ Idem

spectacle vivant : rien ne restera, ni le spectacle, ni le lieu, les deux ne faisant qu'un. Contre l'histoire de l'art et les conservatismes patrimoniaux que représente le traditionnel et incontournable bâtiment « théâtre de la ville », André Engel s'inscrit dans un art périssable et le revendique. Point de traces laissées si ce n'est celle ancrée dans les corps, sensorielle, émotionnelle et esthétique.

Lieux clandestins

Pourtant, le choix des lieux clandestins et l'impossibilité de tourner ces spectacles en ont fait des mythes. Leur confidentialité sciemment travaillée lorsque les spectateurs sont emmenés dans un lieu improbable comme un entrepôt délaissé, une mine désaffectée perdue dans la campagne lorraine ou le terminus d'un chemin de fer hors d'usage, orchestre cette création d'illusion. Un paradoxe qui n'en est pas un pour Engel, car c'est en exacerbant la situation qu'il est possible d'en percevoir et comprendre la fausseté. Une démarche qui repose pourtant sur un travail et une esthétique cinématographique, art de l'illusion, les recherches de lieux relevant d'un véritable travail de repérage mené par les équipes techniques et le décorateur qui sillonnent les espaces en « viveurs de dérives », telle une équipe de cinéma. Le travail sur le lieu également proche de celui des décorateurs de cinéma est à l'opposé d'un camouflage décoratif. Il tend à inscrire l'histoire racontée dans un lieu réel afin que l'illusion soit pleinement vécue à sa limite. Une tension esthétique entre le possible et le probable. Il en ressort des lieux au *recto* et au *verso* confondus, semblables à des décors de cinéma sans en être comme pour *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* dont le titre même laisse entendre l'improbabilité du vécu. Un voyage réel pour une vie extraordinaire puisque l'ordinaire, le réel est mort dans et par sa représentation.

Dérives influentielles

Des lieux improbables mais réels et non imaginaires ; des lieux poétiques. C'est là le cœur de la création d'Engel, le centre stratégique de la machine : le poésie contre l'ennui et la banalité. Les villes, lieux de vie sont devenues ennuyeuses parce que la poésie et l'humour n'y sont plus. « L'hacienda » appelée de tous leurs vœux par les situationnistes n'est plus alors il faut la construire. La poésie, au sens étymologique de création et action sur le monde caractérise le théâtre « hors les murs » d'André Engel en ce sens que cette appellation n'a plus de sens : il ne s'agit pas tant de sortir des théâtres que de s'inscrire dans la ville par un acte poétique. Il ne s'agit pas de s'extraire du réel

par une évasion illusoire mais de l'inscrire dans le réel parce que « le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle ». Le détournement des lieux délaissés, rebuts urbains que le passé lègue au présent est le moyen par lequel Engel articule le temps et l'espace, module la réalité et fait rêver. Une modulation non pas passagère mais « influencielle » selon les désirs exprimés par l'I.S. dans sa théorie de l'urbanisme nouveau. Ces lieux, nouveaux points de rendez-vous à l'image de la proposition situationniste sont, semble-t-il envisagés sous la forme de « réunions arbitraires » comme moyens d'expérimentation et de connaissance par leur pouvoir évocateur. Un engagement à combattre le « but traditionnel de l'esthétique qui est de faire sentir, dans la privation et l'absence, certains éléments passés de la vie qui, par une médiation artistique, échapperaient à la confusion des apparences »⁶⁵⁷ parce que l'apparence est ce qui subit le règne du temps. Contre la finitude, l'I.S. propose une esthétique dont le degré de réussite se mesure à « une beauté inséparable de la durée ». Fort de ces constats situationnistes, André Engel propose à l'unisson de Guy Debord, une « participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés »⁶⁵⁸. Des mots en actes qui prennent la forme des spectacles-dérives dont on ne soupçonne pas nécessairement les soubassements théoriques tant est forte la dimension esthétique vécue.

On touche là une forme de paradoxe dans la démarche d'Engel, à savoir que sa réflexion poussée tend à une abstraction que la forme dément. Autrement dit, plus le théâtre devient un objet qu'André Engel approche intellectuellement, plus le travail sur les lieux met en avant la matière et son approche sensible. La singularité de son travail tient justement dans cette tension poétique qui alimente la machine et son avancée continue. Elle en est la machine, l'ingénieur, l'ingénierie et le fruit à travers les formes spectaculaires comme autant d'actions dans et par la vie et la ville ; une modulation de l'espace et du temps par l'expérimentation, la sienne tout autant que celle du spectateur. Une expérimentation de terrain, continue entre les individus et non seulement dans la durée et dans l'espace, comme une véritable réalisation des aspirations romantiques-révolutionnaires des situationnistes.

Cependant, le mouvement continu de la machine se heurte aux réalités de l'histoire qui s'écrit dans les arcanes institutionnelle à celle des mouvements liés aux contingences

⁶⁵⁷ DEBORD Guy, Internationale Situationniste, Bulletin n°1, „ thèses sur la révolution culturelle“ réédité chez Arthème Fayard, 1997.

⁶⁵⁸ Idem

sociales. Le temps du spectacle-dérive s'arrête et le travail dans les salles semble incontournable. Engel pour qui à l'instar de Kafka il importe fondamentalement d'être moins un miroir qu'une montre qui avance, le face à face imposé par la salle à l'italienne est insupportable. Il lui faudra passer par des détournements terroristes dont les flammes et les fumées rendent bien compte avant de se laisser « adopter » par la salle. Animal rétif, Engel aura succombé aux chants des sirènes grâce à l'opéra qui joua un rôle décisif dans ce passage du dehors au dedans.⁶⁵⁹ Cependant, son approche de la salle, marquée par le travail en dérive dans des lieux improbables, n'est pas réductible aux apparences données dans les spectacles en salle, car André Engel ne renonce pas, il n'y a ni repli, ni marche arrière : la machine théâtrale a trouvé d'autres circuits pour avancer.

Du hors salle à la salle : entrée ou retour ?

« Le retour du fils prodigue », parabole du phénomène comme le propose Georges Banu s'apparente certes à une reterritorialisation œdipienne dans la perspective d'une approche analytique générale de l'histoire du théâtre et de son évolution ces cinquante dernières années. Mais dans le cas précis d'André Engel, on peut préciser l'analyse en ce qu'il n'y a pas eu de vécu suffisant de la salle à l'italienne pour parler d'un retour.

Pour André Engel, entrer dans la salle procède d'une déterritorialisation et reterritorialisation qui n'est pas œdipienne. Ce n'est pas le retour au foyer puisqu'il n'y a pas eu de foyer au départ. Seulement une courte visite dans sa trajectoire hasardeuse au *Tex-Pop* sis au Palace. Un temps suffisamment court pour qu'il n'ait pas eu celui de s'y enraciner. Du point de vue de son parcours, il ne s'agit pas avec l'entrée en salle, d'une marche arrière. Certes, il « renâcle » comme un adolescent qui s'oppose au père. C'est une lutte contre cette possible reterritorialisation œdipienne qui s'installe également dans ses tours de passe-passe qui font disparaître les théâtres sous la glace ou derrière la brume, les fumées et les flammes. Mais c'est davantage une avancée continue et non un renoncement. Chez Engel, l'entrée dans les salles n'est pas une capitulation. L'excès de théâtre y est trop ironiquement traité pour ne pas trahir sa position à cet égard.

⁶⁵⁹ Voir 1^{ère} partie, « *Détour par l'opéra* », p. 241

Du lieu aux boîtes

Lorsque le théâtre d'Engel prend les apparences du théâtre, c'est en exacerbant ses formes au point de les « déformer ». Après avoir dénoncé l'aberration de la représentation en invitant le spectateur à des dérives vertigineuses où le réel se fictionnalisait au point de générer une confusion trouble, c'est par la preuve affichée qu'André Engel dénonce la séparation des mondes et l'éloignement de la réalité. Une démarche qui s'affirme lorsqu'il assume le travail *avec* la salle plus que l'entrée *dans* les théâtres. Car c'est davantage le concept du face à face que la réalité du lieu qu'il conspue. Il va même jusqu'à fuir et nier le lieu même dont les formes sont d'abord escamotées derrière des couches voilant littéralement la face. Le cadre de scène et les coulisses niés laissent apparaître des boîtes qui, du sol au plafond, mettent en scène des personnages qui s'y débattent sans fuite possible. C'est *Le Réformateur* qui accentue le face à face dans une théâtralité dont la dimension ironique constitue une nouvelle arme pour André Engel. C'est *Woyzeck* dont l'enfermement est mis à nu. C'est la période au sein du CDNS où l'esthétique de ses spectacles se caractérise par les décors-boîtes. Des décors qui recréent des lieux clos : des pièces d'appartements, cuisine, chambre, séjour ou mansarde, les communs des HLM, cours, couloirs ou escaliers, les toits des immeubles... des lieux appartenant au monde urbain, paysages fermés dont les seuls points de fuite tirent vers le bas. Seules quelques ouvertures, les fenêtres ou les perspectives données par les toits permettent d'entrevoir de façon fragmentaire les échappées possibles mais peu probables. Un monde trop lisse et rectiligne qui fait ressortir cruellement les manques de perspectives d'aventure. Des angles et lignes déformés comme les murs et le plafond du *Réformateur* ou encore les escaliers ou la mansarde dans *Woyzeck*, une accentuation pour mieux dénoncer la forme imposée. La boîte porte ces enjeux critiques tout en montrant un monde froid dont la vie même est absente : une dénonciation redoublée. Le spectateur si bien assigné à son siège souffre le face à face avec ce monde cynique. Une obligation de regard qu'André Engel a renforcée par le principe de la focalisation dans *Woyzeck*.⁶⁶⁰ Une véritable machine qui se joue de la situation dans laquelle spectateur comme personnage se retrouvent, confrontés qu'ils sont au pouvoir du regard. Une situation arbitraire que la scénographie dénonce en l'exacerbant. Certes, la focalisation du regard n'est pas nouvelle ni originale en soi, on a pu voir entre autre chez Giorgio Strehler ou Peter Stein un usage du

⁶⁶⁰ Voir *Woyzeck* p.314

cadrage antérieur à celui d'André Engel alors même qu'il parle d'une expérience personnelle liée au maniement d'une focale d'opérateur de cinéma. La question n'est pas tant liée à l'idée en tant que forme originale que celle du sens donné à sa réalisation. Le cadrage du regard du spectateur n'est pas en effet nouveau pour parler de l'illusion que constitue fondamentalement le théâtre : le XVII^{ème} siècle a bâti son théâtre dit à l'italienne sur ce principe et le théâtre baroque en a exploré les possibilités qui, quatre siècles plus tard, continuent à fasciner les metteurs en scène et auteurs. Mais la théâtralité donnée à voir dans les mises en scène, si elle met en avant le processus de l'illusion comme son corollaire ne l'interroge pas nécessairement. Lorsqu'André Engel utilise une forme, que ce soit en sortant des théâtres ou en salle, il ne le fait jamais sans réflexion. Ses choix esthétiques ont toujours un rapport dialectique avec les idées qu'il défend, ce qui explique l'exigence extrême qu'il met en tout chose. La focale variable, même si elle rappelle des propositions de cadrage par ailleurs vues sur scène, est incontestablement techniquement et esthétiquement parfaitement maîtrisée. La fluidité du mouvement, sa rapidité et ses possibilités multiples de cadrage, rendent tout-à-fait compte de l'enfermement dont la pièce est l'enjeu. C'est une machine en tant que telle, mais aussi en tant qu'instrument et moyen d'exacerbation du théâtre. Le cadrage des boîtes où se meut Woyzeck dans une vaine fuite y est exacerbé au point de donner au rapport scène-salle une limite morale insoutenable.

Le théâtre exacerbé tue le théâtre. Et c'est là l'ironie d'Engel qui s'empare de l'excès pour briser la convention. Il pousse même le propos dans l'évocation de la fuite impossible en intégrant quasiment systématiquement des espaces ou des moyens de passage afin de dénoncer leur vacuité. Couloirs, quais, ports, rails, rendent sensible l'absence d'issue dans un monde où les univers sont cloisonnés, fermés, habités par des fantômes errants.

C'est aussi prendre en compte la réalité que Michel Foucault met en lumière par la « science » nommée par lui-même *hétérotopie* dont l'idée maîtresse est la répartition de la géographie en espaces et contre-espaces, ces derniers étant des lieux différents de tous les autres, des « utopies localisées ». ⁶⁶¹ Mais selon le point de vue qu'on adopte ce peut être des lieux propices à l'évasion positive, mais aussi des lieux de rejets pour la sauvegarde du bon fonctionnement de la société. Où placer les théâtres qui sont incontestablement des contre-espaces ? Quel type d'hétérotopie est-ce ? Hétérotopies

⁶⁶¹ FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, « Les hétérotopies », Nouvelles Editions Lignes, 2009, pp. 22-36

de déviation où les individus déviants sont reclus, ou hétérotopies d'utopie où le rêve est possible ? Selon qu'on le considère en soi sans remise en question du principe ou selon qu'on le considère en tant que lieu la donne change. Car si le théâtre en soi est lui-même porteur en son sein d'une multitude d'hétérotopies qui se succèdent sur la scène, le lieu est un contre-espace séparé du monde qui mérite d'être ramené à la réalité par détournement ou par dénonciation. C'est ce à quoi s'emploie André Engel.

Du théâtre

Si avec *Le Misanthrope* particulièrement, mais aussi *Venise sauvée*, *Penthésilée* et *La Force de l'habitude*, le théâtre était escamoté en tant que lieu, dans le cas des spectacles mis en scène à Berthier, le lieu même est pris en compte. Ce fut le cas pour *Le Jugement dernier* et *Lear*. Berthier, lieu d'origine investi pour ces spectacles n'était pas escamoté derrière un décor, mais détourné en lien avec l'histoire racontée. Une forme d'action sur le lieu et non sa négation. Lorsqu'on superpose les photos des spectacles à celle des Ateliers Berthier « nus », les différences montrent le respect du lieu.⁶⁶² Une attitude envers le lieu qui n'est pas attribuable à un attachement affectif au passé, ce qui serait une négation du présent et de l'avenir, mais une prise en compte de sa réalité en tant que point de départ du rêve. Il est possible que ce nouveau lieu dans lequel spectateurs et personnages entrent soit Berthier ou une gare, Berthier ou un entrepôt. C'est Berthier et aussi et en même temps, cet autre lieu mensonger de la fiction. Le point de fragilité de l'équilibre entre le *probable* et le *possible*, fait que l'événement devient du théâtre. Et si la recherche du travail d'André Engel tend à rétrécir ce hiatus au point de donner l'impression au spectateur de sa quasi-disparition, il reste là ce que Hans Robert Jauss nomme la nécessaire *distance esthétique*. « Cet écart, aussi petit soit-il, est essentiel à la fabrication de monstres. Sans lui, il y a passage immédiat du théâtre au politique. Sans atteindre ce point de passage, nous voulions (et nous le voulons toujours) nous rapprocher de lui ».⁶⁶³ Un travail non plus de décorateur mais d'architecte qui crée de nouveaux lieux susceptibles d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité.

Berthier en ce sens n'est pas un théâtre, c'est un lieu où fortuitement il a pu se dérouler des spectacles, mais sa fonction originelle ne l'y destinait pas. C'est ce qui intéresse André Engel qui a pu en 2003 intervenir dans les débuts de la reconversion des Ateliers Berthier en salle de spectacle pour l'Odéon durant les travaux de réfection. Mais

⁶⁶² Voir photos dans la 1^{ère} partie, in *Le Jugement dernier*, pp. 391 et 392

⁶⁶³ RIETI Nicky. Revue de presse

maintenant que le lieu est définitivement consacré au théâtre, il est certain que celui-ci perd de son attrait pour Engel.

Il en est de même pour les tournées de ces spectacles dont l'enjeu change. Recréer Berthier transformé sur un plateau de théâtre n'a plus le même sens que monter un spectacle en détournant Berthier. C'est à la fois une perte et un gain. Une perte du sens de la démarche première de travail avec un lieu précis. Une perte de sens. Mais un gain par le redoublement que la déterritorialisation et reterritorialisation opèrent. Berthier détourné, recréé sur un plateau de théâtre est un redoublement perceptible uniquement par les spectateurs qui connaissent le lieu et superposent mentalement les deux. Pour les autres spectateurs non initiés, la référence n'opère pas. Ils sont face à un décor monumental, certes, mais pas dans un lieu. Dans les deux cas il y a perte du vécu car la référence mentale ne remplace pas l'expérience.

C'est aussi à ce titre que les spectacles d'André Engel procèdent de créations uniques ou créations corrélativement à chaque changement de lieu. Cette appellation considérée parfois comme abusive a un sens précis pour Engel : tout spectacle est créé en fonction d'un lieu précis, donc tout changement de lieu est une nouvelle création. Ainsi, lorsqu'il (re)créa *Le Réformateur* en 2000 (la première ayant eu lieu en 1991) la presse parla de « tromperie sur la marchandise »,⁶⁶⁴ ce qui en soi n'est pas éloigné, au second degré, de ce qui habite André Engel dans tout acte de création : dénoncer la redondance de la représentation par son amplification.

D'une certaine manière pour *Minetti*, la même approche semble poindre : le théâtre est pris en compte non plus seulement comme matérialisation du face à face, mais comme lieu. Avec *Minetti*, André Engel entre dans le théâtre en tant que lieu. A ce titre, on peut parler de retour, non pas au théâtre, mais au travail avec un lieu, comme à ses débuts, si ce n'est que ce lieu est un théâtre. La différence est dans cette distinction qu'apporte la notion de lieu : le théâtre comme lieu inscrit dans la ville au même titre que tout autre lieu. Il en ressort que les éléments qui le constituent n'y sont plus niés. Ainsi, le rideau de scène est pris en compte pour ce qu'il est, un rideau de théâtre, ce dont les trois comédiens-personnages qui l'accompagnent de leur regard à son lever vers les cintres rendent compte. C'est sa réalité qui est donnée à voir si ce n'est sa légitimité dont la question reste en suspens. Est-on dans un théâtre ou un hall d'hôtel ? Les deux, répond

⁶⁶⁴ DREYFUS Alain, envoyé spécial à Annecy pour *Libération* du 05-06 février 2000

la mise en scène, car nous sommes certainement dans un théâtre où se joue une pièce dans un hall d'hôtel. C'est aussi un retour sur un des premiers spectacles : *Kafka. Théâtre complet*. Car le lieu (l'annexe de l'ancienne mairie de Strasbourg) transformé en hôtel, n'était ni tout à fait un hôtel ni tout-à-fait un lieu de fiction théâtrale. Le réel fictionnalisé, qu'il soit bâtiment municipal ou théâtre reste un lieu de fiction possible où le doute subsiste.

André Engel tenterait-il de pousser plus loin la logique sur le principe de la part réussie ? Le théâtre, le comédien star, le mythe, toutes ces données poussées au point limite de leur réalité peut être une prise de risque suivie dans l'idée de mettre le théâtre face à ses contradictions. Mais c'est aussi peut-être l'idée jamais abandonnée de travailler avec des lieux, quels qu'ils soient, haras, mine, hôtel ou... théâtre.

Une esthétique à l'œuvre

Je = nous

Dramaturge, scénographe, éclairagiste et metteur en scène constituent un collectif artistique aux noms inchangés depuis les débuts.⁶⁶⁵ Seul Dominique Muller a remplacé Bernard Pautrat en 1985. Mais Nicky Rieti et André Diot sont aux côtés d'André Engel depuis les premiers spectacles. Une association qui a trouvé ses marques dans un travail rigoureux et méthodique. Ainsi, le choix du texte s'il est le fruit des coups de cœur d'Engel est nécessairement cautionné par Dominique Muller qui rappelle que la fonction du dramaturge est d'être « le représentant de l'auteur et des spectateurs auprès du metteur en scène ». Un avocat des causes de l'ombre. André Engel travaille le texte en y opérant les coupes et les ajouts qui mettront en avant les axes dramaturgiques définis avec Dominique Muller ; des orientations déterminées par le texte mais toujours en accord avec ses propres enjeux, ceux-là mêmes qui ont prévalu au choix du texte et que cette étude a mis en lumière précédemment.⁶⁶⁶

Le texte définitif donné à Nicky Rieti et André Diot est discuté en huis clos entre Dominique Muller, Nicky Rieti et André Engel. Un temps au cours duquel la première décision prise concerne le lieu et l'époque où cette histoire se déroule. Une décision fondamentale en ce qu'elle est nécessairement liée dialectiquement au texte d'où découlent toutes les composantes de la mise en scène. Nicky Rieti fait aussitôt des propositions de croquis puis de maquettes, activité qu'il affectionne particulièrement, soignant les détails avec minutie et en y intégrant les personnages. Les maquettes photographiées sont très largement utiles à André Engel pour la préparation de la mise en scène qu'il prévoit sous forme d'un scénario écrit. De véritables récits dans lesquels il se place généralement du côté du spectateur employant volontiers le pronom impersonnel et collectif « on » pour désigner les étapes du spectacles, une façon d'impliquer le public dès la gestation. Des textes qui projettent une histoire sur une histoire à partir d'un texte et d'une situation. Des écrits où se mêlent rêves de mise en

⁶⁶⁵ Voir les génériques des spectacles en annexe pp. 584 à 613

⁶⁶⁶ Voir : « Les auteurs et les textes », p. 474

scène, et commentaires indirects, toujours au présent, en suivant le déroulement du spectacle. Ainsi, le premier scénario élaboré pour *Un week-end à Yaïck* commence à la troisième personne ⁶⁶⁷: « Chaque personne est munie de son billet de voyage qui le fait touriste », puis plus loin : « on peut également passer devant les haras de Strasbourg, qui sont devenus récemment un haut lieu de la culture populaire. Les cars s'éloignent du centre ville. Et les hôtesse annoncent que l'on se rend à Yaïck, petite ville de l'Est, et berceau de la révolte de Pougatchev ». Une forme d'humour et d'autodérision met le spectacle précédent en abyme, *Baal* joué dans les haras devenus de ce fait « haut lieu de la culture ». Enfin, d'autres passages impliquent le spectateur par l'hypothèse de ses réactions souhaitées : « C'est à cet instant précis, que, surprenant tout le monde par sa brusquerie, plusieurs sirènes d'alarme hurlent dans toute la cité. » Il sera ensuite question du bruit « angoissant des sirènes qui pénètre en même temps que l'air frais de la nuit ». L'hypallage employée ici qui attribue l'angoisse au bruit, alors qu'elle revient aux spectateurs et aux personnages, associée à l'évocation de l'air frais, donne la dimension exacte de ce qu'André Engel projette dans ses spectacles. Un désir à la fois de cinéma ou plus exactement de situation de tournage plus que de fixation d'une image sur une pellicule, un moment de vie où les sens sont sollicités, un moment qui implique également de part et d'autre de la scène acteurs et spectateurs dans la même situation.

Le récit s'enrichit aussi de commentaires qui relayant la vision du metteur en scène tout en admettant la part d'improbabilité due à la situation, tant le théâtre est pour André Engel un « incident » qui pourrait passer inaperçu si on ne prenait pas garde à certains signes :

« L'incident serait passé inaperçu s'il n'y avait pas eu tant de monde et si l'ouvrier n'avait pas tenté de le minimiser davantage. Une conversation s'engage entre le mari et la femme, brève mais très dure (qu'est-ce qui la rend si nerveuse ?) et l'on comprend par la précision des regards et des gestes de la jeune femme que la conversation traite plus de la situation générale dans laquelle ils sont impliqués que du verre brisé. En fait cette jeune femme vient de craquer ».

Le cas de ce premier scénario montre combien d'enjeux cette étape recouvre dans la construction de la mise en scène pour André Engel. Une forme de fusion et de partage d'atmosphères dont l'écriture rend instinctivement compte. Par la suite chaque spectacle monté prendra d'abord la forme d'un scénario qui appartient aux rêveries

⁶⁶⁷ Voir annexe, p. 619

d'Engel mais inclue tous les « viveurs » : spectateurs, comédiens, metteur en scène et personnages.

C'est également le temps du choix des comédiens. André Engel, là encore, a sa singularité. Il ne les choisit pas en fonction de leur capacité à correspondre à un rôle, mais il travaille *avec* des êtres. Ce sont des individus qu'il choisit plus que des comédiens, de même qu'il leur demande non de jouer, mais *d'être là* dans une référence au *Dasein* heideggerien de l'école allemande. Les deux aspects étant liés à la vie toujours au cœur de son œuvre.

Une étape importante est ensuite celle du travail autour de la table, une semaine destinée à la lecture du texte et à sa clarification. Toutes les informations nécessaires à la cohérence du travail sont alors données en même temps aux membres de l'équipe de création et aux acteurs. Dominique Muller joue à ce moment un rôle important dans la transmission des enjeux du texte et des partis pris. Car si l'équipe restreinte, du fait de sa longue collaboration, s'est forgée un langage commun, la présentation des choix dramaturgiques auprès des comédiens et des techniciens doit être d'une grande clarté. Les phrases sont simples, concrètes, évidentes. Un temps consacré à la délimitation des thèmes présents dans le texte et le spectacle. Point de discours théorique sur le théâtre, mais des propos précis, compréhensibles par tout un chacun qui renvoient toujours à la situation. Les références qui sont données sont liées à l'auteur et à l'époque de l'écriture du texte qui est bien souvent celle de la transposition choisie. C'est également par l'évocation des propositions faites mais évincées pour des questions de cohérence que la compréhension des intentions passe. Une étape pédagogique de grande importance où la parole est libre. Le lieu, primordial dans la démarche d'André Engel, est présenté en même temps que la maquette. De même pour les costumes encore à l'état de projet mais qui permettent à l'équipe de se forger des repères communs avant de commencer le travail sur le plateau.

La réalisation concrète passe ensuite par des répétitions directement dans le décor et en costumes, comme chez Strehler et Grüber, texte su. Le travail avec les comédiens fut dès les premiers spectacles pensé dans le sens de l'authenticité et de la présence. Les notes de mise en scène font apparaître une démarche didactique réfléchie en amont, par la préparation des séances de travail impliquant leur adhésion à la compréhension globale du projet. Ainsi, les notes de *Trotsky à Coyoacan* , donnent une idée assez

précise de cette préoccupation. On y lit que lors de la première séance de travail le lundi 2 septembre 1974 seront prévus :

« La lecture > musique et fraîcheur de la pièce + les questions des comédiens.

- Amener les comédiens à parler de la pièce. Quelle perception en ont-ils ? leur conscience immédiate ?

- Par quoi ont-ils été gênés ou étonnés ?

- L'idée qu'ils avaient de la pièce a-t-elle été modifiée par la lecture. En quoi ?

- Parler de choses particulières : qu'est-ce qu'ils ne comprennent pas ?

- Dans quel style pensent-ils que la pièce doit être jouée ? »

Les séances suivantes prolongeaient les interrogations en les affinant, le tout étant minutieusement noté. Une attitude à la fois de bienveillance et de didactisme un peu paternaliste qui dévoile les maladresses et les hésitations d'un jeune metteur en scène qui enseignait peu de temps auparavant. Mais ce sont des indications précieuses quant à la mise en place d'une méthode toujours efficace et qui vise une entente commune et immédiate du sens. Les répétitions à proprement parler n'en sont que plus aisément menées de sorte qu'en deux semaines, l'ensemble est placé. La suite des répétitions vise à affiner les parties et à finaliser les éclairages, la musique et les différents éléments de la scène. Mais ces composantes relèvent également d'un travail artisanal, comme aime à le souligner André Diot pour qui le réglage des lumières se fait nécessairement par rapport à la mise en scène et non sur plan. Un travail qui s'élabore au fil des répétitions, au fil du temps. Cette méthode si elle s'est trouvée assez rapidement grâce au travail en salle, a incontestablement bénéficiée des apports de l'opéra qui régule de façon très précise le planning des répétitions. Une méthode qui fait ses preuves d'efficacité, et qui rend compte des fondamentaux de l'esthétique d'Engel : le texte, le public, la situation, le lieu. Le tout orchestré par un metteur en scène qui pourrait reprendre l'appellation médiévale de « maître des records » tout autant que celle de « chef de bande ». Un double aspect de sa position qui, sans nier sa place et son art, admet sa capacité à réunir des partisans autour de la cause défendue, celle de l'authenticité du théâtre par son inscription dans la vie, ainsi que la part performative du processus de création de situations. Sans démagogie, mais dans un esprit de troupe, André Engel implique les techniciens dans le jeu, non pas en tant que techniciens, mais personnages figurants, une proposition qui place tous les membres du collectif au cœur du projet. Derrière le « Je » d'Engel se profile le « Nous » collectif, tout comme le rhizome ébranle la machine.

Art et politique

Dans la machine Engel, tout est intimement lié : l'identité, l'origine et l'exécution du processus de création sont constitutifs de l'esthétique de son théâtre. Vécue dans une dérive continue, l'aventure théâtrale est l'expression même de ce contre quoi André Engel se bat : dénoncer et briser le suspens de vie imposé classiquement par le théâtre. Chez lui, faire œuvre d'art, c'est en même temps et indissociablement un acte politique et esthétique. Aucune prétention affichée de faire un théâtre politique de sa part, pourtant tout ce qu'il met en œuvre a un fondement politique. Des sources philosophiques au choix des textes, de l'implication du spectateur aux formes spectaculaires, sa motivation est liée au désir de changer sinon le monde, du moins le point de vue sur celui qu'on subit. Conspuant la passivité, Engel emploie des moyens d'action qui mettent l'individu dans une situation telle qu'il prenne conscience de son état de docilité. Contre l'adage le théâtre est mort, Engel propose la vie et la renaissance du spectacle. C'est en redonnant sa juste place au spectateur et au spectacle qu'André Engel agit sur le monde. C'est également en dénonçant les machines du pouvoir et en désignant les victimes. Si les personnages sont victimes lorsqu'ils sont enfermés dans leur devenir mythique, André Engel s'efforce de sortir le théâtre de l'histoire de l'art en redonnant une légitimité humaine aux personnages et la vie au spectacle.

C'est en cela également que son théâtre est un acte politique et esthétique. Lorsqu'André Engel s'empare d'un mythe, c'est pour lui restituer sa réalité. Dans le cas contraire, le considérer comme mythe reviendrait à nier l'être au profit du paraître et de la représentation dans un redoublement corrosif. Dès ses premiers spectacles, le mythe était attaqué : *Don Juan et Faust* de Grabbe, une rencontre de deux figures en tenue de ski sur le Mont Blanc ouvrait une voie qu'André Engel ne cesse d'explorer. Bien des personnages de son théâtre sont des mythes qu'il s'applique à démythifier en leur donnant la possibilité d'être humains. Ce qui l'intéresse, c'est la dimension universellement humaine de l'individu et non les masses. André Engel nourrit sa dramaturgie d'une pensée essentialiste en ce sens qu'il tente de redonner aux personnages leur essence au-delà de ce que l'existence leur a imposée. Ses spectacles combattent les représentations qui les inscrivent dans l'histoire de l'art. Recouvrant son humanité, le personnage est intéressant non parce qu'il est sublime, mais lorsqu'il est hanté par la grâce et la chute. Tenter de le sauver de son égarement en lui restituant son humanité constitue un enjeu dramatique pour André Engel et son dramaturge

Dominique Muller dans le choix des textes dont ils mesurent les degrés d'humanité et de poésie à l'aune des ces exigences. Du Misanthrope à Lulu, de Woyzeck à Lear, de Léonce à Catherine, de Salomé à Lady Macbeth de Mzensk, de Tom Rakewell à Louise, de Anna ou Houdetz à Minetti..., tous ont cette destinée marquée par la perte de la grâce, au théâtre comme à l'opéra. La complicité du dramaturge est une donnée importante dans ce travail où les orientations dépendent des choix premiers. Connaissant et adhérant parfaitement aux aspirations et préoccupations d'André Engel, Dominique Muller veille à ce qu'il ne verse pas dans le trop de sentimentalisme dont il se sait capable pour garder la ligne dramaturgique qu'ils ont déterminée ensemble. Car de la jeune fille à sauver au mélodramatique, le pas pourrait dérapier par trop de condescendance. Le propos reste axé sur la perte et la grâce lorsque le personnage n'est pas traité avec une complaisance qui le victimiserait. Ce qui n'empêche pas qu'il bénéficie d'un moment de félicité où la grâce lui est accordée. Un moment de rêve et de beauté offert au personnage tout autant qu'au spectateur, une échappée, un fragment de bonheur dans un monde fermé. Un instant de grâce où se manifeste son essence autrement perdue en dehors de ces instants de grâce, c'est la condition humaine toute entière qui est montrée dans sa chute par la perte de son authenticité et non les manifestations d'un pouvoir politique à l'œuvre. C'est le rapport de l'individu au monde et au réel dans sa dimension humaine et dans son essence qui sont mis en scène dans les spectacles d'André Engel où le politique est indissociable de l'esthétique.

Autour des « victimes », des individus ont succombé aveuglément au pouvoir. Manipulateurs, ils participent à la destruction de l'état de nature et précipitent la chute. Mais victimes eux-mêmes d'une machination supérieure qui ne dit pas son nom, ils se débattent maladroitement dans l'enclos du monde dont ils cautionnent les barrières. Inconscients de leur rôle ils découvrent, comme dans Kafka, la loi avec la sentence. Coupables d'être coupables, ils renvoient le spectateur à sa propre responsabilité non sociale et politique au sens où la conscience opérerait pour la machine, mais à sa responsabilité dans la perte des repères essentiels à la dignité humaine. Coupable d'être coupable par innocence, le bourreau est victime lui-même. Un état « d'innocence » qui aurait supplanté la grâce première que les spectacles d'André Engel tentent de restituer. C'est par la création que l'individu peut s'en sortir, en écoutant sa conscience profonde, celle qui révèle les méandres surnois d'une machination castratrice, celle qui ouvre les perspectives. Engel dans les pas d'Horváth utilise les moyens d'expression décalés pour donner à entendre cette voix comme les chansons et la musique qui restituent ce que

seule une langue mineure peut exprimer contre une machine dont la langue majeure broie la grâce et fausse les repères. Le vrai pouvoir, c'est celui qui s'incarne dans le niveau supérieur de la machine et qui supprime la réalité non pas profonde mais reléguée si loin de soi qu'elle échappe au regard et à l'écoute. C'est en restituant cette faculté qu'André Engel donne au spectateur la possibilité de se « désinnocenter ». Regarder et écouter et non seulement voir et entendre la surface des choses. Une disponibilité mise en éveil par l'esthétique générale des spectacles que ce soit par immersion en mettant l'individu qu'est d'abord le spectateur dans une situation telle que ses sens sont aiguisés, dans le travail hors les murs, mais aussi dans la salle lorsque son regard est particulièrement sollicité par trop ou pas assez de visibilité.

Poésie scénique

Ainsi, André Diot en s'adaptant aux changements radicaux des demandes d'André Engel a travaillé aussi bien dans la pénombre que la lumière. L'un comme l'autre dans l'excès. Des spectacles noyés dans la brume et la nuit bleutée dont les contours incertains laissent planer le doute et forcent l'acuité, aux spectacles inondés de lumière qui provoquent un effet de loupe en donnant une netteté implacable aux décors, il a apporté son savoir faire cinématographique. Révolutionnant l'approche de l'éclairage au théâtre, il a apporté une puissance et un langage qui participe au dévoilement des consciences. Un éclairage sans ombres portées qui donne une dimension poétique au réalisme apparent. Ainsi, tout ce qu'André Engel mobilise dans ses spectacles est constitutif d'une esthétique signifiante. De la lumière trop crue pour être honnête aux pénombres sournoises, des lieux glauques et fangeux aux architectures cliniques, la scène parle un langage poétique signifiant. L'utilisation de l'espace, la spatialisation de l'aire de jeu et les trajectoires ont un sens. Hauteur et dessous concrétisent le fonctionnement des rapports de pouvoirs : *Lady Macbeth de Mzinsk*, les *Kafka*, pièce, film et opéra, ou encore *Siegfried*, laissent voir ses machinations occultes en sous-sol. Ou bien, c'est la verticalité qui manifeste non la transcendance, mais la structure d'un monde architecturé. Les viaducs, passerelles, piliers et escaliers sont davantage l'expression d'une finitude que d'un infini. Même si le désir de dialoguer avec les dieux se crie sur les toits, les réponses qui viennent d'en haut ne sont que les forces de la nature et non les manifestations d'une transcendance : orage, neige et vent sont du même monde que l'individu. Dans les mises en scènes d'André Engel, la structure est

parlante. Pourtant, André Engel n'utilise pas de symboles en tant que signifiants *représentatifs* d'un signifié. Il donne la chose dans son entier dans un désir d'authenticité et de combat contre la représentation, ce qui confère à son théâtre une esthétique réaliste qui refuse l'abstraction. Une forme de réalisme poétique caractérise l'univers esthétique d'André Engel dont la stylisation n'exclut pas l'usage de la référence. Lorsqu'elle est récurrente comme c'est le cas, elle devient ritournelle en tant qu'élément transporté d'un territoire à un autre. Autrement dit, la référence se distingue du symbole en ce qu'elle est rattachée au réel. Ainsi, l'utilisation des objets du voyage tout comme les moyens de transport sont des références aux possibilités de déterritorialisation tout autant qu'à un autre territoire. Les objets transportés d'un spectacle à l'autre comme le boule à neige de *Citizen Kane* qui voyage de la planète *Lear* à celle de *Minetti*, les nounours rappelant le territoire œdipien qui depuis le *Rakes'Progress* trouvent leur place systématiquement dans les spectacles d'Engel ou encore « la dame à la robe rouge » sont autant d'éléments déterritorialisés et reterritorialisés, des références aux territoires quittés. Les marques d'une dérive continue et non pas des symboles, car le symbole en tant que représentation de la réalité est un objet mort. Or, ce que réclame Engel c'est la vie. Ainsi, la nature est systématiquement présente sur la scène d'Engel : l'eau, la terre, le feu, la neige, la brume, les chiens et les chevaux, parce que c'est du vivant et qu'avec ces éléments, on ne peut pas tricher.

Esthétique du vivant

En proposant un théâtre-dérive en contact avec la nature et les éléments, son théâtre a modifié le travail du comédien. Le travail dans un lieu « naturel » implique un jeu idoine, c'est-à-dire une absence de jeu. Ce que demande Engel aux comédiens, c'est d'abord d'être présents, de chercher la présence. « Ne jamais se comporter comme sur un plateau. Sinon, on retombe dans cette esthétique pure à pensée courte qui consiste à transporter le plateau du théâtre ailleurs » dit encore André Engel. Surtout pas de didactisme par un gestus démonstratif, mais rendre le geste clair, précis, un geste explicite sans surjeu ni commentaire. Tout est une question de cohérence dans cette démarche singulière dont la forme est le relais de la pensée. Lorsqu'en 1980, André Engel pense qu'une nouvelle ère du théâtre est en cours, celle du « théâtre des metteurs en scène-décorateurs », il s'en réjouit car il pense qu'elle est à même de donner « une

force juste dans l'immersion théâtrale ». ⁶⁶⁸ C'est ce qu'il pousse à l'extrême par une esthétique du vivant dont les comédiens font partie. Lorsqu'il dénonce un monde habité de fantômes ou de marionnettes, c'est pour mieux ramener le vivant sur le devant de la scène. Ainsi, les décors par trop dépouillés tendent à une forme d'abstraction en ce qu'ils sonnent faux. Loin du naturalisme et du réalisme ou de toute reproduction de la réalité, les décors rendent compte de l'éloignement de la réalité, ce que le cadre du théâtre comme la peinture induisent. A l'opposé les réalités sensorielles –fausses - ramènent la vie sur le plateau du théâtre. C'est dans ces tensions contradictoires que la vie et l'absence de vie rappellent les données essentielles de son travail artistique : détruire la représentation par les moyens du théâtre. En cela André Engel est un créateur, un artiste qui s'empare d'un langage qui contient en soi sa finalité.

Provocateur d'accidents

Par sa formation, André Engel s'est naturellement tourné vers la philosophie allemande où il a pu puiser une réflexion qui appartient à la création. Ce qu'il n'aime pas dans le carthésianisme et le rationalisme, c'est l'idée que la pensée y est déplacée dans la structure, niant la création des concepts. C'est une philosophie qui pour lui tourne en rond, reflet même du principe de reproduction qu'il conspu. André Engel lui a donné sur scène les traits du Réformateur qui, à l'image de Voltaire critique certes l'institution, mais se terre dans un immobilisme qu'André Engel dénonce. De cette philosophie sont nés les « concepteurs » du monde marchand qui cautionnent la « société du spectacle » dans laquelle la réalité s'est éloignée de la vie. Auprès des auteurs allemands, André Engel a puisé un esprit critique guerrier qu'il met au service du théâtre.

Car c'est en s'emparant des possibilités illusionnistes du théâtre qu'André Engel s'attaque à la représentation. Un théâtre où la catastrophe est possible et provoquée, aussi bien dans la forme et l'esprit que la réalisation scénique. La catastrophe comme possible enjeu artistique du vivant toujours improbable. La catastrophe comme arme de combat contre l'ennui. Ainsi, nombre de spectacles incluent la catastrophe, l'accident ou en sont l'enjeu même : *Le Jugement dernier* tout comme *Prométhée porte feu* ou *Le Livre de Job* sont particulièrement représentatifs de l'utilisation dramaturgique de la catastrophe, mais bien d'autres l'incluent ponctuellement.

⁶⁶⁸ Revue *Théâtre/Public* N°32 de mars-avril 1980 sur *L'image dans le langage théâtral*.

Le Jugement dernier dont l'histoire a pour origine un accident ferroviaire est un texte dont André Engel s'empare à travers le prisme de l'absence de contrôle qui mène aux catastrophes comme ce fut le cas avec la montée du nazisme. *Prométhée porte feu*, dans lequel la mise à feu « criminelle » est non un accident mais un acte de révolte ; c'est aussi *Le Livre de Job* dont le texte a également comme point de départ le feu qui ruine Job, une catastrophe « fruit du hasard », selon la lecture d'André Engel. Mais André Engel y ajoute d'autres accidents qui ne s'appliquent pas seulement aux personnages ; des événements qui sortent de la boîte pour heurter le spectateur et troubler ses repères. Ainsi, le feu et les accidents sont prétextes à ramener la fiction au niveau de la réalité et à y impliquer le spectateur : dans *Le Jugement Dernier*, la catastrophe ferroviaire éclatante dans le noir par un bruit assourdissant et des éclairs éblouissants se termine par l'inflammation d'un pilier de Berthier. On pourrait craindre la propagation, mais heureusement, un technicien arrive armé d'un extincteur et éteint le foyer. Un moment de flottement pour le spectateur à peine remis de la stupeur créée par le choc de l'accident. Vrai ou faux incendie ?... le doute subsiste, réalité et fiction se sont rejointes. Dans *Le Livre de Job* c'était le théâtre qui prenait feu et pas seulement un élément de décor : autre temps où la sécurité moins draconienne permettait de « jouer avec le feu ». Mais c'est avec *Prométhée* où les spectateurs étaient non seulement témoins de la catastrophe mais bousculés énergiquement vers la sortie, que l'issue échappait à leur besoin de « conclure » sereinement cette affaire. Seuls avec leurs doutes, les spectateurs n'ont plus qu'à tirer les conclusions de leur étonnement. La catastrophe, l'accident permet à André Engel de faire déborder la fiction dans la réalité. Comme le dit Thomas Bernhard dans la bouche de Minetti, et comme André Engel aurait pu le dire : « s'il n'y a plus personne aujourd'hui pour se blesser à mort » soyons les « terroristes de l'art » car l'artiste est celui qui est « entré dans la catastrophe ».

Sans parler du théâtre du même nom donné par Howard Barker au théâtre qui s'empare de la violence comme d'un nouveau langage, la catastrophe pour André Engel est une forme d'action permanente sur la surface des choses. Une arme contre la superficialité donnée à la réalité par la « société du spectacle ». Un état permanent plus qu'une action, machine elle-même qui avance quelles que soient les irrégularités du terrain. C'est André Engel et son théâtre coup de poing, mais aussi André Engel toujours au bord de la catastrophe, la veille de chaque spectacle. Une angoisse à vif qui le déchire autant qu'elle alimente son désir de théâtre.

De la dépense à l'auto-destruction

Des tensions personnelles qui s'impriment dans les spectacles dont les sujets et les formes fonctionnent également comme exutoires. Des cris et des rages mais aussi des passions et des amitiés données sans compter. Une dépense sans mesure à l'image de son travail exigeant et acharné, à l'image de ses spectacles. Une générosité et un don qui se logent dans les sphères d'un théâtre *potlatch* où les repères traditionnels font place à l'inouï. Des spectacles dont les dépenses en termes de coûts comme en termes d'investissements humains sont sans commune mesure avec leur rentabilité : des spectacles intournables du fait du travail dans des lieux mais aussi du fait de l'adaptation nécessaire des décors imposants comme des décors d'opéras que le théâtre ne s'autorise pas. Une dépense improductive revendiquée et assumée. Une forme de *potlatch* si l'on en croit le cautionnement apporté par les spectateurs dont l'enthousiasme crée la demande. Une dépense improductive qui a sa noblesse et sa grandeur mais aussi son revers destructeur. Un reproche fait au théâtre public et par ricochet à Engel. Ainsi le quotidien *Libération* lors de la création de *Venise sauvée* détaillait les coûts des décors, transports, costumes, salaires des techniciens et des comédiens, démonstration d'une machination déraisonnable.⁶⁶⁹ Des reproches qui perdureront pendant la période savoyarde, alimentant les griefs contre ce type de structure et ses dirigeants qui dépensent sans compter. Cette méconnaissance des réalités du spectacle ne justifie pas à elle seule ces atteintes personnelles. En réalité, une forme de stupéfaction laissée par les spectacles interroge. On ne pardonne pas non plus à l'ancien soixante-huitard de créer des spectacles où l'esthétique se montre ostensiblement. De la dépense au gaspillage, le pas est franchi. Une critique qui n'est pas sans s'accorder avec ce qu'André Engel met en œuvre, à savoir la destruction de la représentation par le théâtre. Une forme d'auto-destruction si l'on prend les mots à la lettre. Il est évident que sa démarche n'est ni simpliste ni contradictoire : dénoncer la société de consommation en poussant la dépense à outrance relève d'une attitude *potlatch* pro situ. Des propos et leur mise en œuvre qui heurtent ceux qui croyaient que le terroriste du théâtre des années soixante-dix devait se conformer à vie à un *non-théâtre*.

⁶⁶⁹ *Libération*, 21 juillet 1986. Revue de presse

C'est également une dépense improductive et destructrice en ce sens que toute son énergie mise au service de la création est de l'ordre d'une fuite en avant qui flirte avec l'auto destruction comme ce fut le cas en 1980 lorsqu'André Engel stoppa les représentations du *Prométhée porte feu* après un travail titanesque sur le carreau de la mine. Une façon assez récurrente de se saborder soi-même avant de se faire détruire. Lui accorder le crédit d'un penchant romantique et révolutionnaire relève d'une facilité que son engagement dément. Au-delà des implications personnelles, c'est l'ensemble de la machine qui fonctionne sur le principe de la dépense. Du rhizome, aux imbrications complexes et aux entrées multiples, sort une énergie qui se consume dans la création. Telle est l'œuvre d'André Engel : une machine qui avance dans un champ immanent illimité, une machine qui se crée dans le temps et l'espace d'une dérive continue. Une poésie à l'œuvre.

Machine et rhizome

(conclusion)

L'œuvre d'André Engel est donc une dérive continue dans un espace-temps qui appartient à sa création. Machine et rhizome, elle sort des repères connus du chronos et de la réalité. Fondamentalement orientée par la quête du réel, son œuvre lisible en surface par les spectacles donne une impression de réel en adéquation esthétique avec ses aspirations. Or, cette étude le montre, l'aventure Engel est une machine complexe qui se dédouble en permanence et dont la lecture en surface laisse apparaître des changements radicaux ou du moins des orientations divergentes. En clair, le passage du théâtre « hors les murs » au théâtre en salle est facilement attribuable, et ce fut le cas, à un renoncement aux revendications et propositions radicales des débuts. Ainsi, le milieu universitaire qui s'est intéressé immédiatement aux spectacles d'Engel, lui consacrant des articles dans les ouvrages et revues spécialisées, relayés par une presse élogieuse et des prix honorifiques, les a ensuite délaissés. Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, Bernard Dort, Georges Banu, Jean-Pierre Sarrazac, Colette Godard citent l'exemplarité de son travail.⁶⁷⁰ Mais les années quatre-vingt-dix et le début des années deux mille l'ignorent y compris dans des ouvrages qui ciblent un domaine où le théâtre d'André Engel aurait sa place. Ainsi, un numéro d'Etudes théâtrales de 1997 : *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe* ou un volume des Voies de la création théâtrale consacré à *La scène et les images* en 2001 ignorent son travail. Plus qu'un oubli, il semble qu'on ne s'intéresse pas à la tournure prise par l'esthétique de ses spectacles depuis le passage en salle tandis que d'autres propositions nouvelles d'artistes engagés dans des voies encore inexplorées interpellent davantage la recherche. Parallèlement son travail semble un affadissement du propos et une perte de radicalité. Une perte de la grâce, à l'image de ce que ses spectacles dénoncent. Bien que la presse continue à saluer l'intelligence, la cohérence et la beauté des spectacles, que le public spécialisé continue à aller les voir, la jeune génération des universitaires et de *l'intelligentsia* culturelle n'y voit pas la singularité dont les aînés ont parlé. Engel est victime du mythe qui s'est forgé autour de ses

⁶⁷⁰ Voir bibliographie p. 719

spectacles et que la réalité dément. Son paradoxe est lié à un état de fait qui dépasse son travail et rejoint l'évolution des attentes. Pourtant, trois spectacles vont réconcilier les générations : *Les Légendes de la forêt viennoise*, *Woyzeck* et *Le Jugement dernier*. Des spectacles qui bouleversent les conventions par des propositions scénographiques qui étonnent. Des spectacles capables de dérouter *l'horizon d'attente* d'un public féru d'aventure. Ce sont aussi des spectacles qui utilisent le langage cinématographique de façon visible et non seulement par imprégnation, ce que j'ai nommé *cinématisation* dans cette étude. Un langage scénique qui interpelle un public jeune et qui rassure les plus anciens sur la capacité d'Engel à proposer des formes innovantes. Une sorte de précédent est à nouveau créé qui alimente l'attente des spectacles suivants.

Cette étude, en révélant les dessous de la machine, son rhizome, avance l'idée que la forme donnée, fondamentalement et dialectiquement liée à la pensée, a une singularité qui traverse les époques et les mutations. En tout état de cause, le théâtre d'Engel ne faillit pas à la radicalité de la pensée car dans son œuvre, l'idée est indissociable du concret du théâtre quelle qu'en soit la forme donnée. On l'a vu dans cette étude, le passage du hors salle à la salle est dû à de multiples raisons sur lesquelles je ne reviens pas ici. Mais en revanche l'analyse en profondeur des soubassements de son œuvre met en lumière la continuité de la recherche dans la fidélité de la pensée : interroger la représentation et dénoncer le mensonge. Son théâtre, qu'Engel renonce à nommer comme tel au profit de l'appellation spectacle, n'est pas pour autant un criant étendard rebelle. Au contraire, les formes prises depuis le travail en salle brouillent davantage les pistes concernant l'illusion et sa dénonciation. Le réalisme apparent de son esthétique ne semble pas s'opposer à la dénonciation du réel. Tout son théâtre repose pourtant on l'a vu sur le postulat debordien selon lequel toute réalité s'est éloignée dans sa représentation. Or, la complexité de la machine qui se constitue depuis les premiers spectacles est liée à cette lecture du monde, pour ne pas dire cette représentation du monde. Plus qu'une recherche d'authenticité, c'est un combat vital qui se joue avec les spectacles d'Engel. Celui du public, celui du théâtre, celui de son engagement. André Engel croit au théâtre uniquement pour croire au monde. C'est le sens de son œuvre.

L'entrée en salle associée d'une part au choix de textes dramatiques d'un certain répertoire que d'autres metteurs en scène explorent également en Europe, et d'autre part à une esthétique perçue comme réaliste, donne un ensemble qui semble désavouer la radicalité des débuts. Certes, mais l'analyse des spectacles dans la première partie

montre que le réel donné à voir sur scène est une dénonciation du principe de représentation tout comme les propositions du théâtre hors les murs le furent par la création de situations. Mais la visibilité du propos n'est pas aussi flagrante qu'alors, les moyens mis en œuvre sont plus subtilement liés à une certaine lecture du texte monté qu'à une radicalité de la forme. En définitive, le spectacle est toujours chez Engel un double du procès fait à « la société du spectacle » ; une illusion mise à nu qui ne dit pas nécessairement son nom.

Le public a son travail de spectateur à faire en s'interrogeant sur ce qu'il est et ce qu'il voit. Pourtant rien n'est illisible dans le théâtre d'Engel : tout est donné avec une évidence qui cache la complexité du rhizome. Il en ressort une apparente contradiction entre la densité dramaturgique et la clarté des mises en scènes. Un paradoxe qui laisse le spectateur qui prend l'œuvre en cours de route sur le bord. En quoi le spectateur est-il re-considéré dans ces propositions ? Question fondamentale qui peut échapper à ceux qui ignorent un tant soit peu la démarche du metteur en scène. Mais touchés par la force de la proposition, ils vivent finalement ce que tout spectateur d'Engel non averti a vécu spectacle après spectacle : une aventure. Ce n'est pas tant une question générationnelle qui sépare ou rapproche les spectateurs de l'œuvre d'Engel que la faculté qu'ils ont à entrer dans une proposition esthétique par expérimentation. Ses spectacles ouverts proposent systématiquement une situation qui renvoie le spectateur à sa fonction. Le mot de la fin, la sortie de salle ou la projection en dehors du lieu, en un mot le retour aux réalités immanquablement l'invite à re-visiter ce dont il vient d'être témoin. Des spectacles qui impliquent le spectateur en l'amenant à faire ce pour quoi il est venu : aiguïser ses facultés sensorielles, sa sensibilité et ses capacités de compréhension. *Minetti* fut encore une aventure de cet ordre, déroutant et fâchant certains qui criaient même au scandale. Passée l'indignation, la cohérence surgit, et le spectateur qui s'est trouvé complice de la machine reçoit le verdict avec la sentence : dans le théâtre d'Engel, rien n'est fruit du hasard, tout est machination.

Machine de guerre contre « la société du spectacle », le théâtre est pour André Engel le lieu et le moyen d'un combat contre le monde aliéné pour la reconquête de l'authenticité du réel. La progression de la machine en modifie les formes tout autant que la posture d'Engel dans cette lutte acharnée. Ainsi donc, la question initiale du politique fait progressivement place à la révolte et à la guerre qui n'est jamais très loin du théâtre. Un théâtre qui se dresse contre le pouvoir de l'histoire de l'art qui cautionne

celui de la représentation. Les derniers spectacles n'y dérogent pas : *Le Roi Lear* et *La petite Catherine* ont pour terrain la guerre qui déborde sur scène par la destruction même du théâtre, les murs y explosent ou sont en ruine. Les figures mythiques y retrouvent leur humanité, ses faiblesses et ses réalités. Une œuvre qui est capable de cacher sa révolte dans les traits mêmes du théâtre, comme *Minetti* dont l'enjeu principal est la contestation de la culture classique et qu'Engel met en scène dans un théâtre. Une ironie qui caractérise l'esthétique et la démarche d'André Engel. De la conscience à l'action, son chemin n'a ni la linéarité attendue ni les renoncements qu'on a voulu y voir, mais se construit sur la nécessité d'une attitude clandestine dont la partie visible dénonce le monde mensonger en le trompant. Un rhizome qui serait la coulisse tentaculaire de la machine et machine elle-même. Une *machine théâtrale* qui prend le pas sur la machine révolutionnaire qui se terre dans les bas-fonds. Des *Camisards* au *Vengeur masqué*, Engel qui signait ses textes d'intention : « qui que vous cherchiez, je ne suis pas cet homme »⁶⁷¹ mène continuellement une lutte souterraine. L'épaisseur de la nuit lui va bien. De *Trotsky* à *Coyoacan* à *La petite Catherine*, s'il l'avait quittée un temps, le fait d'y revenir est corrélatif à une double situation, celle de la pièce, mais aussi celle de son aventure qui reprend le chemin du maquis. La présence d'un ennemi invisible rôde autour de son œuvre, transformant sa machine théâtrale en machine de guerre. Prométhée comme un double d'Engel criait dans la nuit :

« La nuit, tout le long de la nuit noire,

De terribles menaces résonnent à mon oreille.

Il faut que je répète aux hommes ce que ma révolte me crie ! »

Un cri qui a vocation de rallier les partisans autour d'une cause commune : conspirer et dénoncer la perversité de la représentation qui éloigne la réalité de la vie.

André Engel croit au monde et lutte contre sa perte. Son théâtre est le point de convergence de ce conflit dialectique. Face à la dépossession du monde par sa représentation, André Engel combat par les moyens mêmes de la représentation, créant des événements, des expérimentations, des situations, des dérives pro-situ, proposant de nouveaux espaces-temps. Chaque tentative est en soi un acte de résistance et une avancée dans la reconquête du monde perdu. Une tentative pour se retrouver soi-même.

⁶⁷¹ Signature sous forme de tampon encreur qui apparaît au moment de la création de *Un week-end à Yaïck*.

Lorsque son théâtre se transforme en *machine théâtrale* miroir de « la société du spectacle » qui annihile toute faculté d'agir, toute action, lutte et donc vie, le regard du spectateur est exacerbé par focalisation ou lumière crue. Hors des salles ou dans les salles, on l'a vu, le statut du spectateur est interrogé, sinon inquiété.

Une démarche qui définit son identité dans une unité fragmentée, agencée, plutôt que totalisante. Il n'est pas question ici de tel ou tel spectacle, mais d'un point de vue sur un flux multiple en devenir, sur la *machine théâtrale* produite par la « machine désirante » Engel. *Machine théâtrale* d'où sort un simulacre du réel.

Sa philosophie s'attache en cela davantage au devenir qu'à l'avenir. Un devenir qui s'attaque à l'immobilisme, qui s'appuie sur un « je » collectif, qui ouvre les perspectives en explorant les rhizomes, un devenir qui ne craint pas la fuite en avant ; un devenir qui s'exprime dans un *théâtre mineur*, à l'instar de la « littérature mineure » qui déterritorialise linguistiquement, politiquement et collectivement les lois de la représentation, la révolutionnant dans l'action.

Ce n'est pas la finalité improbable en soi qui caractérise l'œuvre d'Engel, mais l'expérimentation vécue dans une quête sans limite, une attitude permanente et continue. La finalité de son œuvre est en cela davantage poétique. Une poésie de l'errance, du voyage et de la dérive. Finalement, alors qu'il avait une approche intellectuelle des choses, ne s'autorisant pas à ce titre celui d'artiste, André Engel a su mobiliser sa sensibilité pour créer un monde dont la poésie est celle d'un artiste, la sienne.

La visite du parcours d'André Engel montre qu'il est marqué par un rapport dialectique et néanmoins conflictuel entre le désir, « la machine désirante » processus d'accès au monde par le théâtre et une sentimentalité qui le ramène aux référents de son monde, sa territorialité - celle de ses antécédents juifs d'Europe Centrale, celle d'une *mitteleuropa* comme résolution peu probable d'une unité possible entre ses diverses aspirations. Car outre ses attirances pour les idées situationnistes et philosophiques à partir desquelles il s'est forgé des repères idéologiques et qui lui donnent les moyens d'intervenir dans le monde par le théâtre, André Engel est également habité par un univers personnel à la croisée des ramifications d'un rhizome intime. Une forme de tension entre les idées et les affects dont le conflit se résoud dans le lyrisme de son œuvre tout autant que dans les choix de transposition des fictions qu'il met en scène. Un écart qui peut expliquer une

tension constante qui s'articule autour de pôles apparemment contradictoires que sont l'expérimentation et la transposition, l'engagement politique et le lyrisme. André Engel en fait la synthèse avec une intelligence qui repose sur la nécessaire relation dialectique que toutes les composantes du spectacle doivent avoir avec le texte.

De cette alchimie sortent des spectacles d'une beauté qui laisse des empreintes durables à ceux qui en sont spectateurs, quelle que soit l'époque. Des spectacles poétiques où plane toujours la nostalgie d'une grâce perdue. Une nostalgie qui n'exclut pas l'avancée, au contraire : son œuvre qui se construit comme une fuite kafkaïenne n'est pas renoncement aux actions. C'est une dérive continue qui suit sa trajectoire sans cartographie prédéfinie, mais dont l'avancée produit d'elle-même la machine qui se constitue en machine désirante. André Engel ne sait pas s'arrêter : si la gestation minutieuse des spectacles paraît longue, ce n'est pas faute d'action. Ainsi donc, la création est prosaïquement le carburant de la machine et son œuvre est moins « une montre qui retarde qu'une machine qui avance », phrase du journal de Kafka qu'il fait sienne.

L'immersion dans l'œuvre de Kafka aux débuts de son aventure fut incontestablement déterminante dans sa démarche théâtrale et la construction d'une œuvre qui s'inscrit davantage sur une ligne de fuite que sur les accumulations de spectacles. Chez Kafka, les lignes de fuite ne sont jamais un refuge, ni une tentative de sortie du monde. De même, le théâtre d'Engel n'est pas une échappatoire au monde, au contraire, c'est une inscription physique dans la réalité. Son « plus de suspens de vie » est caractéristique de cette idée fondatrice de sa démarche artistique : contre la représentation, la vie.

André Engel est un homme qui aime dire que sa mémoire le trompe. Réalité physique ou psychique, cette attitude est révélatrice du désir de fuite qui nourrit sa création. Les retours en arrière ne sont pas de son fait. Même lorsqu'il reprend une œuvre, c'est une nouvelle création. Un autre rapprochement avec Kafka qui, selon Deleuze, remplace l'anamnèse par l'oubli. Un oubli qui n'est pas un renoncement mais une progression dans la lutte contre l'aliénation qui elle-même en s'intériorisant en l'homme a la capacité de se faire oublier. Ce que l'œuvre de Kafka met en évidence et qu'André Engel transfère au théâtre. Adoptant sa vision du monde il y trouve la démonstration de ce qu'il dénonce : la faculté aliénante du pouvoir de la représentation.

Pourtant, les spectacles réunis en cycles à la fois esthétiques et circonstanciels dans la première partie mettent en avant l'importance du sensible et de l'intime dans les créations d'Engel. Une donnée non réductible aux opéras qui ont aussi leur part de revendications politiques. L'œuvre d'Engel n'est pas cérébrale même si elle repose sur des fondations théoriques solides. Jusqu'aux spectacles les plus récents, Engel s'intéresse à l'individu dans sa totalité. Ainsi, *Lear*, *La petite Catherine de Heilbronn* et *Minetti*, ses dernières créations, sont des spectacles sur l'intime qui partent du point de vue du personnage central. Ce sont des voyages intérieurs. Tout comme le fut *Baal*, premier spectacle et premier voyage, ou encore bien des opéras dont le lyrisme peut se déployer largement dans l'ampleur de la musique et des décors. C'est une façon d'aborder la question de la grâce et d'exprimer le désir de dialogue avec les dieux, mais dans l'univers d'Engel, ceux-ci impuissants renvoient l'homme à sa responsabilité. C'est pourtant l'occasion d'un moment de poésie qui frôle le sacré. Chez Engel, la grâce s'exprime alors que la perte n'est pas loin, car sacrifier, c'est sacraliser.

Dans son théâtre où il y a paradoxalement l'idée et la mise en œuvre d'une désacralisation du théâtre, la grâce est toujours présente et touche les personnages et les spectateurs dans une fusion sensible et poétique. C'est un cadeau qu'Engel leur fait. Car son théâtre est généreux. C'est un geste d'une excessive générosité, un don en pure perte, salutaire mais destructeur. Car comme tout théâtre désacralisé, il est politique. Il devient rite païen. Il est acte de résistance et de lutte.

En tant que metteur en scène, André Engel ne s'inscrit pas dans une certaine mouvance contemporaine que la création artistique semble avoir prise et qui échappe à toute tentative de globalisation des démarches. Chacun creuse son propre champ artistique et le revendique. S'inspirant davantage de son expérience intérieure, l'artiste devient lui-même son propre objet de recherche. Une expérience intérieure que Georges Bataille a transcendée en acte de création. Le monde et sa remise en question ne semblent plus en être la source d'inspiration, et un constat fataliste sur l'impossibilité de changer le monde paraît dominer ce mouvement de retour sur soi, comme si la révolution ne pouvait être qu'intérieure. La parole du reste devient intime, se raréfie souvent, cédant la place au corps, au son, au visuel dans une abstraction poétique et sensible.

André Engel à cet égard s'inscrit en faux. Il fait partie de ceux qui croient encore à la révolution, au changement du monde et son arme est le théâtre. C'est par lui qu'il

s'attaque au monde. Parce que le théâtre est l'image de ce qu'est devenu le monde : une *société du spectacle*. Pour autant, son oeuvre n'en est pas moins le reflet de son monde intérieur.

André Engel est un grand homme de théâtre dont l'œuvre singulière marquée par l'après soixante-huit s'inscrit fortement dans le théâtre français. Sa capacité à rester fidèle à ses convictions tout en s'adaptant aux aléas économiques du théâtre public des quarante dernières années en fait une figure exemplaire. Venu « par hasard » au théâtre, rappelons-le, et non pour réaliser un désir ou assouvir une passion. Formé directement dans l'action par ses pairs Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, avec pour bagage sa culture philosophique et ses idéaux politiques, il est entré dans le théâtre sans réelle connaissance du monde du spectacle. Cet état de fait le plaça dans une situation marginale que confortaient ses propositions théâtrales « hors les murs ». Son travail élevé au rang des réalisations les plus novatrices du moment associé à la rareté de ses spectacles intournables créait un mythe : ses spectacles inqualifiables et inclassables surnommés *Objets Théâtraux Non Identifiés* fascinent autant ceux qui purent les voir que ceux qui n'en ont eu que de lointains échos. L'œuvre théâtrale d'André Engel, metteur en scène atypique, se constituait en machine célibataire dans le monde du théâtre français.

Une « virginité » pourtant discutée par certains qui identifiaient une filiation avec un théâtre avant-gardiste qui avait cours en Europe et aux U.S.A., à travers des expériences de théâtre de rue ou hors les murs, de performances et de happenings. Sans oublier l'influence directe et décisive de Klaus Michael Grüber. De fait, l'idée d'une création *ex nihilo* non seulement ne tient pas la controverse mais n'est tout simplement pas réaliste. Si André Engel s'est lui-même insurgé avec véhémence contre les filiations, c'est en se raccrochant à ses propres références. Celles qui l'ont conduit à remettre en question la position du spectateur et le principe de la représentation. Ainsi, la question fondamentale n'est pas tant celle du principe de filiation que sa justesse à l'égard de ses convictions. Par ailleurs, André Engel pouvait contester le principe en ce qu'il était une manière d'inscrire ses spectacles dans la machine de l'histoire de l'art, ce contre quoi il s'est élevé, continuellement. Pourtant, force est de reconnaître que ses spectacles éphémères plus que d'autres, ses aventures partagées avec un public restreint par l'absence de tournées, sont des événements qui ont forgé un mythe. Une forme de

légende qu'Engel par son goût pour l'ombre, la résistance et les maquis ne déplore pas au bout du compte. Un paradoxe de plus. Lui qui s'insurge contre l'histoire de l'art s'y voit inscrit malgré lui par lui-même et son œuvre, et certainement davantage par cette thèse qui ne nie pas la volonté de garder la mémoire d'André Engel et restituer les œuvres perdues.

ANNEXES

Liste des œuvres

Date	Titre	Auteur pour le théâtre Compositeur pour l'opéra Réalisateur pour les films	Genre
mai 1973	Don Juan et Faust	Christian-Dietrich Grabbe	Théâtre
octobre 1974	Trotsky à Coyoacan	Hartmut Lange	Théâtre
mai 1976	Baal	Bertolt Brecht	Théâtre
mai 1977	Un Week-end à Yaïck	d'après le <i>Pougatchev</i> de Serge Essénine	Théâtre
mars 1979	Kafka. Théâtre complet	d'après l'œuvre de Kafka	Théâtre
mars 1979	Hôtel moderne	André Engel	Film
novembre 1979	Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire	d'après <i>En attendant Godot</i> de Samuel Beckett	Théâtre
mai 1980	Prométhée Porte-feu	Bernard Pautrat d'après Eschyle et Ernest Coeurderoy	Théâtre
mai 1981	Penthésilée	d'après Heinrich von Kleist	Théâtre
1981	In memoriam Penthésilée	André Engel	Film
mars 1982	Dell'inferno	Bernard Pautrat avec la participation involontaire de Dante, Virgile, Ovide, Rilke	Théâtre
novembre 1983	Lulu au Bataclan	d'après Frank Wedekind	Théâtre
avril 1985	Le Misanthrope	Molière	Théâtre
juillet 1986	Venise sauvée	d'après Hugo von Hofmannsthal	Théâtre
février 1987	Venise sauvée	André Engel	Film
mars 1988	Salomé	Richard Strauss	Opéra
août 1988	La Nuit des chasseurs	d'après <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner	Théâtre
mars 1989	Le Livre de Job	Bernard Pautrat d'après <i>La Bible</i>	Théâtre
septembre 1989	Der Freischütz	Carl Maria von Weber	Opéra
juillet 1990	O.P.A. Mia	Denis Levaillant	Opéra
septembre 1990	Carmen	Georges Bizet	Opéra
février 1991	Le Réformateur	Thomas Bernhard	Théâtre
février 1991	Le Réformateur	François Ede	Film
février 1992	Lady Macbeth de Mzensk	Dmitri Chostakovitch	Opéra
octobre 1992	Les Légendes de la forêt viennoise	Ödön von Horváth	Théâtre
novembre 1992	Les Légendes de la forêt viennoise	André Engel	Film
juin 1993	Antigone	Ton de Leeuw	Opéra
décembre 1994	La Walkyrie	Richard Wagner	Opéra
mars 1995	Le Baladin du monde occidental	John Millington Synge	Théâtre
septembre 1996	Don Giovanni	Wolfgang Amadeus Mozart	Opéra

février 1997	La Force de l'habitude	Thomas Bernhard	Théâtre
avril 1997	Siegfried	Richard Wagner	Opéra
octobre 1998	Woyzeck	Georg Büchner	Théâtre
novembre 1998	Woyzeck	André Engel	Film
mai 1999	The Rake's progress	Igor Stravinsky	Opéra
janvier 2000	Le Réformateur	Thomas Bernhard	Théâtre
avril 2000	La petite Renarde rusée	Janacek	Opéra
mars 2001	K...	Philippe Manoury	Opéra
septembre 2001	Léonce et Léna	Georg Büchner	Théâtre
octobre 2001	Léonce et Léna	André Engel	Film
mars 2003	Papa doit manger	Marie NDiaye	Théâtre
octobre 2003	Le Jugement dernier	Ödön von Horváth	Théâtre
décembre 2003	Le Jugement dernier	Roberto-Maria Grassi	Film
octobre 2004	Erwartung	Arnold Schoenberg	Opéra
octobre 2004	Le Château de Barbe bleue	Béla Bartok	Opéra
septembre 2005	Cardillac	Paul Hindemith	Opéra
octobre 2005	Cardillac	Chloé Perlemuter	Film
janvier 2006	Le Roi Lear	William Shakespeare	Théâtre
mars 2007	Louise	Gustave Charpentier	Opéra
septembre 2007	Le Roi Lear	Don Kent	Film
janvier 2008	La petite Catherine de Heilbronn	Heinrich von Kleist	Théâtre
janvier 2009	Minetti	Thomas Bernhard	Théâtre
février 2010	Ariane à Naxos	Richard Strauss	Opéra

Génériques des spectacles de théâtre

Don Juan et Faust

Texte : Christan Dietrich Grabbe

Date : 1828

Descriptif : texte de théâtre

Adaptation : Jean-Claude Grumberg d'après une traduction de Sylvie Muller

Régie : André Engel assisté de Gérard Desarthe

Date de création : 1973

Lieu de création : Le Palace / Tex Pop

Production : Compagnie Vincent-Jourdeuil

Exploitation / dates : du 2 mai au 15 juin 1973

Décors et Costumes : Yannis Kokkos, Tony Margerie et Nicky Rieti

Lumière : André Diot

Chorégraphie : Yolande Marzloff

Directeur de scène: Kimon Dimitriadis

Régisseur : Christian Nain

Distribution :

Jean Badin.....	Gasparini
Jean-Pierre Bagot.....	Rubio
Maurice Bénichou.....	Leporello
Sophie Clamagirand.....	Jeune fille
Philippe Clévenot.....	Don Juan
Jean Dautremay.....	Faust
René-Marie Féret.....	Octavio
Florence Haguenaer.....	Madame Faust
Jean-Louis Hourdin.....	Le Commandeur
Jean Lescot.....	Le Chevalier
Georges Ser.....	Negro
Françoise Vercruyssen.....	Lisette
Hélène Vincent.....	Anna

Trotsky à Coyoacan

Texte : Harmut Lange

Date : 1971

Descriptif : théâtre

Texte français : Sylvie Muller et Jean Jourdheuil

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : octobre 1974

Lieu de création : Cinéma Monge-Palace

Production : Théâtre Mécanique et Compagnie Vincent-Jourdheuil

Décors : Nicky Rieti

Lumière : Jean Boffety

Son : Karim Trow

Distribution :

Henri Virlogeux.....Trotsky

Gérard Desarthe..... Otto Rhüle

Christiane Cohendy

Michel Daoudi

Pierre Dios

François Dunoyer

Alain Halle-Halle

Dominique Muller

Denise Péron

Véronique Silver

#

Baal

Texte : Bertolt Brecht

Date : version de 1955

Descriptif : texte dramatique en vingt-deux tableaux

Traduction / Adaptation : Guillevic

Mise en scène : André Engel avec la collaboration de Gérard Desarthe

Dramaturgie : Bernard Pautrat avec la collaboration de Georges Didi-Huberman

Date : 1976

Lieu de création : Haras municipaux de Strasbourg

Production : Théâtre National de Strasbourg

Reprise : pas de reprise ni tournée

Nombre de spectateurs : jauge d'environ 250 spectateurs par représentation

Durée : un mois, du 4 mai au 4 juin 1976

Décors et Costumes : Niccolo Rieti

Musique : Carine Trow

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer, Michel Maurer

Régie lumière : Edgard Ernst, Roland Heintzelmann, Ghislain Muller

Plaquette / Programme : Gérard Cohendy, Georges Didi-Huberman, André Engel, Jean Hass, Bernard Pautrat, Niccolo Rieti, *BAAL Cette Merveilleuse Croisière méditerranéenne Ne coûte pas plus que de rester chez soi* ! 1200 exemplaires, TNS, 1976, 55 pages.

Distribution :

Jean Badin.....	Bergmeier
Claude Bouchery.....	Piller
Christiane Cohendy.....	Sophie
Gérard Desarthe	Baal
Evelyne Didi	Jeanne
Pierre Dios	Pschierer
Bernard Freyd	Mech
Gérard Hardy	Horgauer
Malek Eddine Kateb	Ekart
Jean-François Lapalus.....	Jean
Anita Plessner	Louise
Alain Rimoux.....	Caruso
Jean Schmitt.....	Le Rôdeur
Marie-Jeanne Scotti	Eva
Raymonde Scotti.....	Emma
Hélène Vincent	Emilie Mech
André Wilms.....	Lombroso

Un Week-end à Yaïck

Texte : d'après le *Pougatchev* de Serge Essénine

Date : 1921 publié en 1926

Descriptif : poème

Traduction / Adaptation : Franz Hellenz et Marie Milalovska

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date : mai 1977

Lieu de création : Entrepôts rue de Somme - Strasbourg

Production : Théâtre National de Strasbourg

Reprise : pas de reprise ni tournée

Nombre de représentations : 19

Décors et costumes : Niccolo Rieti

Lumière : André Diot

Chorégraphie : Françoise Grès

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Régie son : Raymond Burger, Bernard Klarer

Régie lumière : Edgar Ernst, Roland Heintzelmann, Jean Vallet, Bruno Bleger

Accessoires : Dominique Jouanne

Réalisation des décors : Gérard Vix, délégué aux services techniques ; Bruno Lelait, assistant technique ; Nicole Watrinet, secrétaire ; André Philippon, chef d'atelier menuiserie ; René Hugel, chef-machiniste-menuisier ; Raymond Jacques, Alphonse Fritsch, Jean Sand, François Jung, machinistes-menuisiers ; André Wimmer, chef d'atelier tapisserie, chef du plateau ; Jean-Pierre Soccoja, Gérard Fourboul, tapissiers-machinistes ; Alfred Frank, peintre-accessoiriste ; Bernard Waelde, peintre-machiniste ; Jean-Paul Redon, peintre ; André Riemer, chauffeur-machiniste ; Jean-Claude Poirel, Henri Geiskopf, serruriers-machinistes ; Gilbert Scotti, machiniste.

Ont également collaboré à la construction du décor : les établissements Bilz (charpente) – Oliveira (projection plâtre) – Dicker (maçonnerie) – Dannwolf (vitrierie) – Molz (électricité).

Réalisation des costumes : Nicole Galerne, chef d'atelier de couture ; Carmen Bleger, Lydie Delbart, costumières-habilleuses.

Distribution :

Appartement 1 :

Christiane Cohendy..... Alexandra Andrievna Silianova
Clarisse Daull..... Lara
Bernard Freyd Ivan Silianof
Jean-François Lapalus..... Gorgi Andreevitch Pavlov

Appartement 2 :

Evelyne Didi Jaroslava Mouraviova
Brigitte Mounier Maria
Denise Péron Liouba Fiodorovitch Mouraviova
André Wilms..... Valodia Mouraviof

Foyer « Soir de la vie » :

Albertine Adamo..... Macha Goldornva
Louise Blesch..... Irina Ivanova
Nelly Cavallero Olga
Marguerite Gateau Natacha
Julienne Letellier..... Waleska Karova
Patricia Levrat..... Nadiejda
Chantal Pelissier Lida
Marie Saint-Jean Valia Makarenko
Marie-Jeanne Scotti Nadia
Henriette Wianth..... Doucia Goldstin
Lucien Letellier..... Lief Pavlovitch Karov
Jean Schmitt..... Igor Fiederovitch Belouguine

Café Pouchkine :

Isabelle Bouchery Tatiana
Isabelle Calteau..... Lara
Danute Kristo-Hermann..... Danute
Françoise Munos..... Françoise
Claude Bouchery..... Bonis
Philippe Clévenot..... Gregori Melnikoff
Udo Dannenberg Udo Genrikovitch
Michel Diskus Michka Nikititch
Jean-Pierre Parlange Piotr Arkhangelsk
Alain Rimoux..... Lev Kosvertraub

Les habitants de Yaïck :

Gérard Fourboul, René Hugel, Dominique Jouanne, André Reimer, Jean-Pierre Soccoja,
Gilbert Weissgerber

L'enseignement des langues slaves a été assuré par Genia Melikoff-Sayar et Nicole
Heusch

LE FILM : ESSENINE / poème imaginaire

Distribution :

André Wilms Essenine
Isabelle Calteau Isadora
Jean-Michel Dubois Un paysan
Jean-François Un paysan
Christiane Cohendy Une noble
Evelyne Didi Une noble
Bernard Freyd Un noble
Jean-François Lapalus Un noble
Alain Rimoux Un noble
Et la participation de six figurants

Technique et réalisation:

Groupman Jean-Claude Temporelli
Accessoiriste Dominique Jouanne
Cameraman Raymond Burger,
Prise de son Raymond Burger, Bernard Klarer
Script Clarisse Daull
Régie Jean-Michel Dubois
Directeur de la photo André Diot
Réalisation André Engel
Le film a été réalisé en décors naturels à la base écologique du Moulin de la Chapelle de Sélestat et aux domaines du Landsbroug à Niedernai que nous remercions.

Collaboration des clubs troisième âge de la ville de Strasbourg (Mesdames Beyler et Daull), des Etablissements Greinier et d'Astra-Voyage.

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire

Texte : d'après *En attendant Godot* de Samuel Beckett

Date : 1979

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date de création : novembre 1979

Lieu de création : Entrepôts rue de Somme

Production : TNS

Décors : Nicky Rieti

Lumière : André Diot

Son : Raymond Burger, Bernard Klarer

Régie générale : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Claude Bouchery	Le Propriétaire de la 204
Clarisse Daull.....	La Mariée
Gérard Desarthes	Lucky
Evelyne Didi	Didi
Bernard Frey	Pozzo
Dominique Jouanne	Le Barman
Jean-François Lapalus.....	Le Marié
Alin Rimoux	L'Homme au Ricard
Jean Schmitt.....	L'Homme au pied-bot
André Wilms.....	Gogo

Kafka. Théâtre complet

Texte, scénario et adaptation : André Engel et Bernard Pautrat d'après Kafka

Traduction : Alexandre Vialatte et Sylvie Muller

Descriptif : fragments agencés

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date de création : mars 1979

Lieu de création : Strasbourg

Production : Théâtre National de Strasbourg

Exploitation/ Lieux: Strasbourg, dans les locaux de l'annexe de l'ancien Hôtel de Ville, rue Brûlée à Strasbourg

Exploitation / dates : de mars 1979 à 1979

Nombre de représentations : 3 par soirée

Durée : 2h15

Décors et Costumes : Nicky Rieti

Lumière : André Diot

Chorégraphie : Françoise Grès

Distribution :

Le personnel de l'hôtel :

Daniel Emilfork.....	Emmanuel, maître d'hôtel
Jean Badin.....	Camille, groom
Claude Bouchery.....	Robert, groom
Tcheki Karyo.....	Léon, groom
Jean-François Lapalus.....	Oscar, groom
Frédéric Leidgens.....	Albin, groom
Alain Rimoux.....	Max, groom
Daniel Rwegera.....	Jonas, groom
Jean Schmitt.....	Albert, groom
Georges Ser.....	Julien, groom
André Wilms.....	Octave, groom
Jacques Blanc.....	Le portier
Clarisse Daul.....	La soubrette, Elsa
Jean-Michel Dubois.....	Le privé
Sophie Fournel.....	Une fille d'étage
Dominique Jouanne.....	Un garçon d'étage
Monique Privat.....	La réceptionniste
Alphonse Fritsch et Henri Geiskopf.....	Le petit peuple
François Jung, André Reimer et Jean-Pierre Soccoja.....	Des cuisiniers
Michel Donath.....	Le gardien
Urgo.....	Le chien

Les attractions internationales :

Christiane Cohendy..... Miléna
André Litolff Vladimir
Simon Zaleski Amschel

Les visiteurs du soir :

Evelyne Didi Thérèse
Ahmed Ferati Charlot
Denise Péron Magic'woman
Jacky Sapart Peter le singe

Prométhée Porte-feu

Texte : d'après Echyle et Ernest Coeurderoy

Date : création le 24 mai 1980

Descriptif : montage et réécriture de textes

Traduction / Adaptation : Bernard Pautrat

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date : du 24 au 26 mai 1980

Lieu de création : Neuves-Maisons / Nancy

Production : Festival de Nancy et Théâtre National de Strasbourg

Reprise : pas de reprise ni tournée

Nombre de représentations : 3

Nombre de spectateurs : environ 300

Durée : 1h (hors déplacements)

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Françoise Bauer, Thérèse Rimoux

Lumière : André Diot, Hervé Audibert

Musique : Malher

Son : Sophie Fournel, Raymond Burger

Effets spéciaux : Dominique Jouanna, Jean-Paul Vincent, Miguel Briosio

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Attaché de production : Dominique Lesage

Le paysage a été mis en forme par : M. Wilinski, avec le matériel des établissements Bergerat-Monnoyeur

Les bâtiments de la Grèce antique ont été réalisés par les élèves de la section Bâtiment de l'Ecole des Beaux-Arts de Nancy sous la direction de Charles Pasquini.

Hélicoptère de L'Est républicain, piloté par René Gobert

Distribution :

Bernard-Pierre Donnadiou Prométhée

Claude Bouchery Le Commissaire

Jean Schmitt Le Père

Didier Flamand Hermès

Benoît Regent Héphaïstos

Pierre-Mary Bues

Arnaud Carbonnier

Pierre Carrive

Francis Freyburger

Lionel Goldstein

Henri Lameyere

Jean-Marie Verdi..... Les Olympiens

Lise Demangeat / Virginie Fournier (en alternance) Io
Jean-Louis Liegeois L'Autoursier de Zeus
Ara L'Aigle

Lieutenant Lemerrier
Adjudant Henrion
Sergent-Chef Robardet
Caporal Aparis Les Soldats du feu

Jean-Claude Demerson Un Gardien de la paix

Les gardiens de la paix de Neuves Maisons et de Nancy

Penthésilée

Texte : d'après Heinrich von Kleist

Date : 1808

Descriptif : texte de théâtre

Adaptation et texte français : Bernard Pautrat et André Engel

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date de création : 1^{er} juin 1981

Lieu de création : Strasbourg

Production : T.N.S.

Exploitation/ Lieux: Strasbourg et Chaillot

Exploitation / dates : du 1^{er} au 30 juin 1981 (Strasbourg), puis avril 1982 (Chaillot)

Décors : Nicky Rieti

Costumes: Nicky Rieti assisté de Pierre Albert

Lumière : André Diot assisté de Hervé Audibert

Sons : Raymond Burger

Effets spéciaux : Dominique Jouanne, Georges Jaconelli

Régie générale : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Anne Alvaro	Penthésilée
Gilles Arbona	Achille
Hervé Audibert.....	Licaon
Clarisse Daull	Io
Mathias Jung	Palanède
Jean-François Lapalus	le Thessalien
Margot Lefèvre.....	Ananké
Michèle Monceau.....	Mégaris
Michèle Oppenot.....	La grande prêtresse
Annie Perret.....	Méroé
Alain Rimoux	Antiloque
Charly Schmitt.....	Ulysse
Jean Schmitt	Diomède
Marie-Paule Trystram :	Astérie
Anne Wiazemsky	Prothoé
Jean-Claude Wino	Le Messager

Avec le concours de Fernand Simon, archer

Et la participation des chiens d'André Foller dans les rôles d'Alector, Hyracaon, Mélampus et Tigris.

Dell'inferno

Texte : Bernard Pautrat, avec la participation « involontaire » de Dante, Virgile, Ovide et Rilke

Descriptif : collage et réécriture

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Bernard Pautrat

Date de création : 15 mars 1982

Lieu de création : usine désaffectée de la plaine Saint-Denis

Production : Théâtre Gérard Philippe, direction René Gonzales

Exploitation / dates : du 15 mars 1982 au 15 avril 1982

Durée : 2h20 trajet compris (une petite heure sur place)

Décors et Costumes : Nicky Rieti

Lumière : André Diot

Musique : Ghedalia Tazartès

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Laurent Terzieff Virgile

Francesco Tuzio Dante

Ghedalia Tazartès Orphée

Arnaud Carbonnier

Lorella Cravotta

Gabriella Forest

Joséphine Fresson

Dominique Frot

Laurent Huon

Anne Jouanneault

Roch la Fortune

Josel Postigue

Michel Roose

Anne Roussel

Michel Weinstadt

Elèves du conservatoire

Dresseur de panthères

Lulu au Bataclan

Texte : d'après *L'esprit de la terre* (1895) et *La Boîte de Pandore* (1902) de Franck Wedekind

Descriptif : adaptation de romans en texte de théâtre

Adaptation : Sylvie Muller et André Engel

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Dates de représentation : du 9 novembre au 23 décembre 1983

Lieu de création : Paris, Bataclan

Production : Nanterre - Amandiers

Décors : Nicky Rieti

Costumes: Patrice Cauchetier

Lumière : Henri Alekan et François Ede

Son : Clément Hoffmann

Chorégraphie : Françoise Grès

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Anna Alvaro	Lulu
Jean-Marc Bory	Docteur Schön
Arlette Chossob et Thérèse Rimoux.....	Deux filles de chez « Peter's »
François Cluzet.....	Alwa
Clarisse Daull	Adélaïde
Jean-Claude Dreyfus	Rodrigo
Daniel Emilfork	Schigolch
Alin Halle-Halle	Casti-Piani
Clément Harari	Docteur Groll
Anna Nogara	Comtesse Geschwitz
Franck Oger.....	Jack
Hugo Zaiser.....	Le spectateur
Mathisa Allard et Cédric Haynes	Les enfants

Et le personnel du Bataclan

Le Misanthrope

Texte : Molière

Date : 1666

Descriptif : comédie en cinq actes, texte versifié

Adaptation : Sylvie Muller et André Engel

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : 1985

Lieu de création : MC 93 Maison de la culture de Bobigny

Production : MC 93

Exploitation / dates : du 16 avril au 22 mai 1985

Décors : Nicky Rieti

Peintures : Giulio Achilli

Costumes: Agostino Cavalca

Lumière : André Diot assisté de Gérard Gillot

Son : Guy Noël

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Gérard Desarthe	Alceste
Bertrand Bonvoisin	Philinthe
Eric Frey	Oronte
Laurence Masliah.....	Célimène
Marie-Armelle Deguy	Eliante
Anne Alvaro.....	Arsinoé
Jean-Claude Dreyfus.....	Acaste
Wladimir Yorganoff	Clitandre
Claude-Bernard Perot	Garde
Muriel Mayette	Basque
André Daguenet	Du Bois

Et : Guillemette Bonvoisin, Christian Cabaretier, Bernard Debarle, Thierry Denisot, Jean-Claude Devictor, Emmanuel Franval, Christian Maillet, Didier Nolot, Jean-Marie Perez, Thérèse Rimoux, Benoît Théron

Venise sauvée

Texte : d'après *Venise sauvée* de Hugo Von Hofmannsthal

Date : 1903

Descriptif : texte de théâtre

Adaptation : Sylvie Muller et André Engel

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : 1986

Lieu de création : Avignon, Lycée Aubanel

Production : Maison de la Culture du Havre, Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique, Festival d'Avignon

Avec la collaboration de : T.N.P. Villeurbanne, Maison de la Culture Grenoble, MC 93 Bobigny

Exploitation : Festival d'Avignon du 17 au 31 juillet 1986, MC 93 Bobigny du 4 au 27 novembre, TNP Villeurbanne du 1^{er} au 12 décembre, MC Grenoble du 17 au 20 décembre et MC du Havre du 9 au 17 janvier 1987

Nombre de représentations : 13 à Avignon puis tournée

Durée : 1h40

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Elisabeth Neumuller

Lumière : André Diot assisté de Hervé Audibert

Sons : Raymond Burger

Effets spéciaux : Dominique Jouanne

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Anne Alvaro	Aquilina
Jean-Pierre Becker.....	L'Espion
Pierre Gavary.....	Renaud
Murray Grönwall.....	Eliot
François Marthouret	Jaffier
Christine Millet	Belvidéra
Georges Marvos	Dolfin
Michèle Oppenot.....	Orsola
Jerzy Piwowarczyk.....	Pierre
Sergueï Riaboukin.....	L'Officier
Francis Frappat/Pascal Tedes ⁶⁷²	Capello
Wladimir Yordanov/Roland Timsit	Le Sciavon
JeanLanier/Michel Vitold.....	Priuli

⁶⁷² 2^{ème} nom : distribution pour le film

La Nuit des chasseurs

Texte : d'après des fragments de *Woyzeck* de Büchner

Date : 1837

Descriptif : adaptation

Adaptation : André Engel

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : août 1988

Lieu de création : Gordes (Théâtre de la Terrasse)

Production : Théâtre de la Colline, Ville de Clermont-Ferrand, CDN « La Rose des Vents » Montpellier

Exploitation/ Lieu : Théâtre de la Colline

Exploitation / dates : décembre 1988

Décors : Nicky Rieti

Costumes: Elisabeth Neumuller

Lumière : André Diot

Son : Guy Noël

Direction technique : Francis Charles

Distribution :

Claire-Ingrid Cottanceau.....	Kaethe
Jean Dautremay.....	Le Capitaine
Marie-Armelle Deguy.....	Marie
Christophe Fanfani.....	Le Jeune homme
Jean-Baptiste Malartre.....	Le Docteur
Grégoire Oestermann.....	Andres
André Wilms.....	Woyzeck

Le Livre de Job

Texte : d'après la Bible / Premier des cinq livres poétiques et sapientiaux de l'Ancien Testament

Adaptation : Bernard Pautrat

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : 1989

Lieu de création : (MC 93) Maison de la Culture de Bobigny

Production : Théâtre National de Chaillot, Le Centre Bilatéral de Création théâtral et cinématographique, La maison de la Culture du Havre.

Exploitation/ Lieux: Théâtre National de Chaillot

Exploitation / dates : du 10 février au 5 mars 1989

Décors : Nicky Rieti

Costumes: Elisabeth Neumuller

Lumière : André Diot

Son : Guy Noël

Maquillage et coiffures : Kuno Schlegelmilch

Direction technique : Jean-Michel Dubois

Distribution :

Yann Colette.....	Satan, Les Messagers, Elitu
Jean Doutremay.....	Job
Roger Dumas.....	Dieu
Pierre Gavarry.....	Eliphaz
Pierre Léomy.....	Bildad
Georges Mavros.....	Sophar

Le Réformateur

Texte : Thomas Bernhard

Date : 1979

Descriptif : théâtre

Texte français : Michel Nebenzahl

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : janvier-février 1991

Lieu de création : MC 93 Bobigny

Production : MC 93 Bobigny, Centre Bilatéral de Création

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Pierre-Yves Gayraud

Lumière : André Diot

Son : Serge Chambon

Régie Générale : Alain Merleau

Distribution :

Serge Merlin	Le Réformateur
Michèle Féruse.....	La femme
Georges Mavros.....	Le Doyen
Pierre Gavary	Le Recteur
Mama Chriss	Le Maire

Les Légendes de la forêt viennoise

Texte : Ödön von Horváth

Date : 1931

Descriptif : théâtre

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Assistante mise en scène : Françoise Grandcollin

Date de création : octobre 1992

Lieu de création : MC 93 Bobigny

Production : MC 93 Bobigny, Conseil Général de la Seine Saint-Denis, Centre Bilatéral, Festival d'Automne

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Nicole Galerne

Lumière : André Diot

Son : Serge Chambon

Accessoires : Jacqueline Bosson

Distribution :

Jean-Luc Bideau	Roimage
Pascal Bongard	Oscar
Jacques Bonnaffé	Alfred
Rémy Carpentier	Havlitchek
Christiane Cohendy	Valérie
Yann Colette	La Grand-mère / Eric
Nathalie Dorval	Emma
Françoise Grandcollin	Hélène / Une Dame
Jacques Nolot	Le Major
Michèle Oppenot	La Mère / Une Baronne
Jacques Pieillier	Ferdinand Hierlinger
Nathalie Richard	Marianne

Et :

Christiane Kreber, Stéphane Peccoux, Isabelle Pipard, Clientes de la Guinguette, Danseuses de cabaret

Friedericke Laval, Nikola Obermann, Dirk Korell, Franck Steiner, Clients de la guinguette

Et, en alternance, les enfants, Mélanie Alavoine, Damien Garaud, Anaïs bernier, Sébastien Allemano, Elodie Le Quellec, Mickaël Coquio.

Le Baladin du monde occidental

Texte de : John Millington Synge

Date : 1907

Descriptif : théâtre

Traduction : Françoise Morvan

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : Mars 1995

Lieu de création : Théâtre de l'Odéon

Production : Odéon Théâtre de l'Europe, Centre Bilatéral

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Jeanine Gonzales

Lumière : André Diot

Son : Dominique Ehret

Distribution :

Jean Badin

Juliette Croizat

Julie Dumas

Claude Evrard

Jean-Pierre Lorit

Serge Merlin

Charlie Nelson

Karen Oubraham

Jean-Christophe Quenon

Nadar Stancar

Elisabeth Vitali

La Force de l'habitude

Texte : Thomas Bernard

Date : 1974

Descriptif : théâtre

Traduction : Bernard Pautrat

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : février 1997

Lieu de création : Théâtre Vidy-Lausanne

Production : Théâtre Vidy-Lausanne, MC93 Bobigny, CDNS

Exploitation/ Lieux : Annecy Bonlieu Scène Nationale, Chambéry Espace Malraux

Exploitation / dates : 1997

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Nicky Rieti et Nicole Galerne

Lumière : André Diot

Maquillage : Paillette

Chorégraphie : Françoise Grès

Répétitrice musique : Dominique Lemonnier

Assistante mise en scène : Laurence Diot

Conseiller technique : Alain Merleau

Régie générale : Michel Leblond

Distribution :

Serge Merlin..... Directeur du cirque, Caribaldi
Juliette Croizat..... Sa petite Fille
Hubert Biermann..... Le Jongleur
Rémy Carpentier Le Dompteur
Pascal Bongard..... Le Clown

Woyzeck

Texte : Georg Büchner

Texte français : Bernard Chartreux, Eberhard Spreng, Jean-Pierre Vincent

Date : 1837

Descriptif : fragments

Adaptation : André Engel, Dominique Müller

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Müller

Date de création : 6 octobre 1998

Lieu de création : Espace Malraux (Chambéry)

Co-Production : Centre Dramatique National de Savoie, Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie, Bonlieu Scène Nationale d'Annecy

Co-réalisation : Centre Dramatique National de Gennevilliers

Exploitation/ Lieux : Chambéry (du 6 et 13 octobre 1998), Annecy (du 21 au 25 octobre 1998), Gennevilliers (du 13 novembre au 19 décembre 1998)

Décor et Costumes: Nicky Rieti

Maquillage : Paillette

Lumière : André Diot

Musique originale : Etienne Perruchon

Réalisation musicale : Patrick Souillot

Direction technique : François Revol

Assistants mise en scène : Laurence Diot, Jean Liermier

Assistante décor : Chantal de La Coste Messelière

Assistante costumes : Marie-Ange Soresina

Distribution :

Pascal Bongard Woyzeck
Luc-Antoine Diquero Compagnon 1
Sylvie Ferro Käthe
Gilles Gaston-Dreyfus le Docteur
Gilles Kneusé Andres
Louis-Do de Lencquesaing le Beau-gars
Jean Liermier Compagnon 2
Jean-Pierre Malo le Capitaine
Serge Merlin le Juif
Nathalie Richard Marie

Figuration de 3 enfants, le chien Oscar

Le Réformateur

Texte : Thomas Bernard

Date : 1979

Descriptif : théâtre

Texte Français : Michel Nebenzahl

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : janvier 2000

Lieu de création : Annecy Bonlieu Scène Nationale

Production : CDNS, Annecy Bonlieu Scène Nationale

Exploitation/ Lieux : Chambéry Espace Malraux

Décors : Nicky Rieti

Costumes: Marie-Ange Soresina

Lumière : André Diot

Maquillage : Paillette

Direction technique : François Revol

Distribution :

Serge Merlin Le Réformateur

Michèle Féruse La Femme

Jean-Marie Boëglin Le Doyen

Paul Descombes Le Recteur

Mama Chriss Le Maire

Léonce et Léna

Texte : Georg Büchner

Traduction : Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil

Date : 1936

Descriptif : théâtre

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Müller

Date de création : 27 septembre 2001

Lieu de création : Odéon-Théâtre de l'Europe, grande salle

Production : Centre Dramatique National de Savoie, Odéon-Théâtre de l'Europe.

Avec : Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie, Bonlieu Scène Nationale d'Annecy

Exploitation/ Lieux : Odéon-Théâtre de l'Europe (du 27 septembre au 28 octobre 2001), Chambéry (du 6 au 9 novembre), Annecy (du 14 au 18 novembre), Caen (les 28 et 29 novembre)

Décor : Nicky Rieti

Costumes : Elisabeth Neumuller

Maquillage : Paillette

Lumière : André Diot

Musique originale : Etienne Perruchon

Assistant mise en scène : Jacques Vincey

Direction technique : François Revol

Distribution :

Bernard Ballet	Le Roi Pierre
Isabelle Carré	La Princesse Léna
Evelyne Didi	La Gouvernante
Eric Elmosnino	Valério
Jacques Herlin.....	Le Président du Conseil d'Etat
Jérôme Kircher.....	Le Prince Léonce
Lucien Marchal	Le Maître de cérémonie
Lisa Martino.....	Rosetta
Etienne Perruchon.....	Le Maestro
Jacques Vincey	Le Maître d'école

Papa doit manger

Texte : Marie NDiaye

Date : 1999

Descriptif : théâtre

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : mars 2003

Lieu de création : Comédie Française, Salle Richelieu

Production : Comédie Française (CDNS pour la tournée)

Exploitation : Tournée

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Chantal de La Coste-Messelière

Lumière : André Diot

Musique originale : Alexandre Desplat

Maquillage : Paillette

Direction technique : François Revol

Assistant de mise en scène : Jean Liermier

Distribution :

Christine Fersen.....	Grand-mère
Catherine Salviat	Tante José
Catherine Sauval	Anna
Claudie Guillot	Tante Clémence
Clothilde de Bayser	Maman
Christian Cloarec.....	Zelner
Rachida Brakni.....	Mina adulte
Bakary Sangaré	Papa
Philippe Bianco	Grand-père
Gabrielle Cohen ou Amina Toudjine	Mina enfant

Le Jugement dernier

Texte : de Ödön von Horváth

Date : 1937

Descriptif : théâtre

Traduction / Adaptation : texte français de Henri Christophe adapté par Bernard Pautrat

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : 30 septembre 2003

Lieu de création : Chambéry

Production : C.D.N.S., Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie, Bonlieu Scène Nationale Annecy et Odéon Théâtre de l'Europe

Exploitation/ Lieux: Chambéry, Espace Malraux ; Annecy, Bonlieu Scène Nationale ; Paris, Odéon Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier ; Marseille, La Criée ; La Rochelle, La Coursive ; Orléans, Le Carré Saint-Vincent ; Le Théâtre de Caen ; Théâtre national de Toulouse.

Exploitation / dates : de septembre à décembre 2003, puis de septembre à novembre 2004.

Nombre de représentations : 66

Durée : 1h50

Décor : Nicky Rieti

Costumes : Chantal de la Coste-Messelière

Maquillage : Paillette

Lumière : André Diot

Musique : Etienne Perruchon

Direction technique : François Revol

Distribution :

Caroline Brunner..... La Substitut du Procureur
Rémy Carpentier..... Le Patron
Yann Colette Le Procureur
Evelyne Didi Madame Leimgruber
Eric Elmosnino Alphonse / Kohout
Jacques Herlin Pokorny
Jérôme Kircher Houdetz
Gilles Kneusé Le Représentant / Le Routier
Bruno Lochet Ferdinand
Lucien Marchal Le Brigadier
Lisa Martino Léni
Julie-Marie Parmentier Anna
Anne Sée Madame Houdetz
Jacques Vincey Le Garde-voie
Et Raphaël Boudon, Sophie Courade, Patrice Desplat, Sylvaine Dupont, Eric Eglaine,
Eric Morel, Martial Vallet

Le Roi Lear

Texte : Shakespeare

Date : 1603-1606

Descriptif : théâtre

Texte français : Jean-Michel Desprats

Adaptation : André Engel et Dominique Muller

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : janvier 2006

Lieu de création : Odéon Théâtre de l'Europe salle Berthier

Production : Odéon Théâtre de l'Europe, Le Vengeur Masqué

Exploitation : Tournée

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Chantal de la Coste-Messelière

Lumière : André Diot

Son : Pipo Gomes

Maquillage : Paillette

Assistant à la mise en scène : Jean Liermier

Distribution :

Nicolas Bonnefoy France / Un homme de Gloucester
Rémy Carpentier Albany
Gérard Desarthe Kent
Jean-Paul Farré Funiculi (le fou)
Jean-Claude Jay Gloucester
Jérôme Kircher Edgar
Gilles Kneusé Cornouailles / Le Médecin français
Arnaud Lechien Bourgogne / Un homme de Lear / Un homme d'Albany
Lucien Marchal Oswald
Lisa Martino Régane
Julie-Marie Parmentier Cordélia
Michel Piccoli Lear
Anne Sée Goneril
Gérard Watkins Edmond

Et Sylvain Brizay, Gérard Cohen, Gilles Hollande, Renaud Léon, Jen-Laurent Parisot,
Bernard Vergne, François Zani

La petite Catherine de Heilbronn

Texte : Heinrich von Kleist

Date : 1810

Descriptif : théâtre

Texte français : Pierre Deshusses

Adaptation : André Engel et Dominique Muller

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : janvier 2008

Lieu de création : Odéon Théâtre de l'Europe Salle Berthier

Production : Odéon Théâtre de l'Europe

Exploitation : Reprise prévue fin 2009

Durée : 2h15

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Chantal de La Coste-Messelière

Lumière : André Diot

Son : Pipo Gomes

Assistante à la mise en scène : Céline Gaudier

Distribution :

Bérangère Bonvoisin.....	Rosalie
Evelyne Didi	Brigitte
Jean-Claude Jay	L'Empereur / Comte Otto
Jérôme Kircher.....	Frédéric, Comte Wetter von Strahl
Gilles Kneusé.....	Fribourg
Arnaud Lechien.....	Georges von Waldstätten
Anna Mougalis.....	Cunégonde, Baronne von Thurneck
Tom Novembre.....	Gottschalk
Julie-Marie Parmentier	Catherine Friedeborn
Fred Ulysse	Théobald Friedeborn

Minetti

Texte : Thomas Bernhard

Date : 1976

Descriptif : théâtre

Texte français : Claude Porcell

Version scénique : André Engel et Dominique Muller

Mise en scène : André Engel

Dramaturgie : Dominique Muller

Date de création : janvier 2009

Lieu de création : répétitions publiques au Théâtre Vidy-Lausanne en décembre 2008
(première au Théâtre de la Colline)

Production : Théâtre Vidy-Lausanne, Le Vengeur Masqué, Théâtre National de la Colline

Exploitation : Tournée

Décors : Nicky Rieti

Costumes : Chantal De La Coste-Messelière

Lumière : André Diot

Son : Pipo Gomes

Maquillage et coiffure : Paillette

Assistant scénographie : François Revol

Distribution :

Michel Piccoli Minetti
Evelyne Didi / Caroline Chanoilleau Une Dame
Gilles Kneusé Le Portier
Arnaud Lechien L'Extra
Julie-Marie Parmentier Une jeune Fille

Et des figurants

Etapes de création des spectacles

Compte-rendu d'une séance de travail

Notes prises par André Engel lors d'une séance de travail collective sur la dramaturgie fondamentale au sujet de la 1^{ère} programmation du TNS en 1974/1975

André : Dramaturgie → Mise en scène – spectacle

Daniel Lindenberg: A l'intérieur d'une structure d'enseignement réfléchir sur les différentes pratiques culturelles de classe → séminaire + publication dans la perspective d'un travail constant.

Dominique Muller : Le danger d'une programmation massive au TNS (4 spectacles).

Mais la capacité qu'on a de participer à la vie culturelle de cette région. C'est ça qui est intéressant.

Ne plus se retrouver aussi démunis devant les pièces que l'on monte. Et pouvoir en dire autant sur le sujet sinon plus que l'auteur pouvait en dire lui-même. Ne pas être passif et s'en remettre à l'auteur. Il faut pouvoir dire plus que le texte, c'est-à-dire, ne pas être des interprètes mais des créateurs. Cette chose est également vraie pour les personnages de la part des comédiens et des metteurs en scène dramaturges.

Avoir quelque chose de réel à dire sur le thème d'une pièce et de ses personnages.

A partir de là qu'est-ce que ça veut dire de participer à la programmation de 4 spectacles (du TNS) ?

L'intérêt de lancer des grands thèmes de travail.

Le problème de l'écriture : être libre à l'égard de tous les auteurs du moins dans ce travail préparatoire.

Celui de Daniel qui pousse à l'écriture ou à la re-lecture.

La liaison entre la dramaturgie et la mise en scène doit se faire sur ce mode-là.

La relation avec les acteurs également.

Un acteur jouant un (grand) rôle doit avoir la même attitude qu'un metteur en scène (ou dramaturge) par rapport à la pièce.

Cela implique l'abandon d'un certain type de discours dramaturgique et être intéressé par les sujets plus que par les pièces. Ce qui pose le problème de la programmation et de la ligne comme étant un pseudo problème. »

Mise en scène

Dramaturgie

Acteurs

Doivent gagner en autonomie

Bernard : Le TNS serait la base sur laquelle une dramaturgie de type nouveau (qui prendrait la place de Brecht) pourrait naître.

Un travail de réflexion théorique (la dramaturgie fondamentale) pas branchée sur un spectacle = faire « L'achat du cuivre » de notre temps.

C'est-à-dire produire de nouveaux concepts.

Que le TNS permette de passer directement à l'écriture : passer des commandes sur des sujets et pas nécessairement des travaux de théâtre.

Eviter la vision XIX^{ème} siècle de l'écriture.

Abandon du livre et voir sur quoi de réel l'écriture débouche.

Michel Deutsch : Se méfier du regonflage artificiel de l'écriture : la mystique de l'écriture qui viendrait combler les défauts du travail.

(Michel souhaiterait faire un travail d'école sur le drame domestique bourgeois sur une base théorique précise : le champ esthétique de l'époque.)

Le problème important de l'Alsace. Quelle attitude aurons-nous ?

Amener les alsaciens au TNS. Rapport avec le Front Culturel.

Ecriture / Réflexion sur les spectacles / Travail à l'école dans un rapport dialectique.

Jean-Pierre Vincent : Frapper sur la multiplicité des domaines sur lesquels nous avons à apprendre.

Savoir concrètement quels sont les accès aux problèmes généraux.

La dramaturgie fondamentale (Théorie et écriture)

Les rapports de travail entre les arts de production théâtrales (dramaturgie fondamentale, mise en scène jeu, scénographie, etc.)

Le lieu, la scénographie, le public.

Texte de Woyzeck (1998) recomposé à partir des fragments de Büchner

Document recomposé à partir de l'analyse de la représentation

Tableaux	Fragments	Personnages	Lieu	Temps
1	III-5	Le Capitaine, Woyzeck	Appartement du Capitaine	Le matin
2	II-1 et III-1	Woyzeck, l'Enfant	Sur le toit de l'immeuble	Le soir
3	II-2 et III-2	Marie, Kate, l'Enfant	Appartement de Marie	Un matin
4	I-1, I-2, II-3 et II-5	Le Juif, des Enfants, le Beau-Gars et son Copain	Arrière-Cour	Le jour (après l'école)
5a	II-6 et III-8	Le Docteur, Woyzeck	Dans le Couloir	Le matin du surlendemain
5b	II-6 et III-8	Le Docteur, Woyzeck, le Capitaine	Appartement du Capitaine	Suite
6		Woyzeck	Dans l'escalier	Le soir
7a	II-5, début III-4 et III-6	Marie, le Beau-Gars	Appartement de Marie	Le jour
7b	Fin III-4	Marie, l'Enfant, Woyzeck	Appartement de Marie	Plus tard
8	I-4, I-13, II-4, II-5 et III-10	Woyzeck, Andrés, puis les 2 Compagnons	Dans l'escalier	Dimanche, fin d'après-midi
9	I-5, I-11, II-4 et III-11	2 Compagnons, Woyzeck, Marie, le Beau-Gars	Arrière-Cour et vue sur l'Appartement	Dans la soirée
10	II-7 et III-9	Le Capitaine, le Docteur, Woyzeck	Appartement du Capitaine	Le matin
11	Fin I-14, II-8 et III-7	Marie, Woyzeck	Appartement de Marie	Plus tard

12	I-6 et III-12	Woyzeck	Sur le toit de l'immeuble	La nuit
13	I-7, I-8, III-13, III-14 et 1phrase de III-17	Andrès, Woyzeck, le Beau-Gars	Dans le Couloir	Le lendemain matin
14	IV-1	Le Docteur, Woyzeck, un chat	Une mansarde sous les toits	3 jours après
15	Début III-5	Le Capitaine, Woyzeck	Appartement du Capitaine	Le matin
16	I-12, I-14 et III-15	Le Juif (voix off, puis présent), Woyzeck, puis Marie	Dans le Couloir	
17	I-15	Woyzeck, Marie	Sur le toit de l'immeuble	La nuit
18	I-17	Woyzeck, Kate, Andrès, les Compagnons, le Docteur	Appartement de Marie	Journée du lendemain
19	I-19	Woyzeck, Marie morte	Sur le toit de l'immeuble	La nuit
20	I-20	Woyzeck, Marie morte	Un Chantier près des immeubles	La nuit
21	I-18, I-21 et IV-2	Le Capitaine, des enfants (voix off)	Appartement du Capitaine	Le lendemain

Synopsis du spectacle *Un Week-end à Yaïck* (1977)

Exemple complet rédigé par André Engel

Propositions pour un synopsis provisoire des différentes régions.

Notes préliminaires :

A) Le film : Lorsque nous parlons de "film télévisé". Il s'agit de l'utilisation du film réalisé à Djerba sur le texte de Serge Essénine. La postsynchronisation faisant l'essentiel du "travail sur le texte". A ce film sera joint l'apparition cyclique d'un présentateur érudit qui aura pour double tâche :

a) de clarifier la fable en apportant les informations historiques nécessaires à une bonne compréhension du "cas" Pougatchev.

b) d'officialiser le discours cinématographique, c'est-à-dire d'en faire une version d'état.

B) Les régions : Nous appelons "région", tout lieu borné par des obstacles à la perception et ne comportant qu'un seul foyer d'attention visuelle. Chaque région peut donc être considérée comme un spectacle en soi, séparé des autres régions selon un principe strict. La mise en spectacle de Pougatchev comprend trois régions numérotées de 1 à 3 et définissent à chaque fois un lieu autonome (un appartement, une place, un asile). Cependant, ces différentes régions entrent en interaction à deux moments précis du déroulement global. Ces moments et les situations qu'ils créent sont mentionnés à chaque fois dans le synopsis provisoire de chaque région.

LE VOYAGE

Le public est divisé en trois groupes distincts. Chaque personne est munie de son billet d'entrée qui le fait spectateur et de son billet de voyage qui le fait touriste. On a également eu soin de distribuer à chacun un ou plusieurs prospectus, réalisés par nos soins et du type de ceux qu'utilisent les agences de voyages. Devant le T.N.S., place de

la République, ces "voyageurs" sont invités à monter dans quatre cars de tourisme. Il y a une ou plusieurs hôtesses par car, chacune d'elles prenant un groupe en charge.

Les cars sont sonorisés. Pendant que les voyageurs prennent place on entend une musiquette de genre (les chœurs de l'armée rouge). Sans plus de précision les cars démarrent. Ils font un circuit dans la ville, circuit très précis qui a pour but de faire visiter les lieux, où, dans le passé, se sont déroulés des hauts faits de la guerre du peuple : soit de la paysannerie, soit du prolétariat. Dans tous les cars, cet itinéraire est savamment commenté par les hôtesses. On peut également passer devant les haras de Strasbourg, qui sont devenus récemment un haut lieu de la culture populaire.

Les cars s'éloignent du centre de la ville. Et les hôtesses annoncent que l'on se rend à Yaïck petite ville de l'Est, et berceau de la révolte de Pougatchëv. Pour imaginer son discours, l'hôtesse lit un extrait de la "steppe", tel que M. de Voguë, commentateur bourgeois du XVIIIème siècle la décrit; Yaïck étant également la ville où le poète soviétique S. Essénine a écrit son célèbre "Pougatchev", l'hôtesse pourra également amorcer une légère biographie du poète, un résumé de son œuvre, ainsi que des informations sur la postérité d'un certain nombre de ses écrits, notamment du célèbre "Pougatchev" qui vient récemment de faire l'objet d'un film télévisé etc. ... etc. ...

A partir de là, le discours diffère selon les cars et les groupes qu'ils transportent.

Au groupe de la région 1, on dit qu'il va faire connaissance avec la vie des habitants de Yaïk, puisqu'il est cordialement invité par une famille ouvrière à partager leur soirée.

Au groupe de la région 2, on dit qu'il va pouvoir passer une agréable soirée au cœur même de la citée moderne de Yaïck, précisément au café Pouchkine qui fait face à la statue de Maïakovski.

Au groupe de la région 3, on dit qu'il va pouvoir partager pour une soirée la vie des hôtes du foyer d'état "Salvador Allende".

Puis les cars arrivent à destination, c'est-à-dire sur la place principale de la ville de Yaïck, les touristes descendent. Chaque groupe est pris en charge par les hôtesses.

Région 1

Après avoir effectué le trajet en car-tourisme, les voyageurs arrivés sur la place principale de Yaïck, sont dirigés vers les différentes "régions". Chaque groupe est pris en charge par une ou plusieurs hôtesse.

.....

Le groupe de la région 1 monte des escaliers d'un immeuble, l'hôtesse frappe à une porte et entre sans trop attendre la réponse. Elle se conduit un peu comme ces personnes travaillant dans des agences immobilières et qui font visiter à des locataires éventuels des appartements qui sont encore habités par les anciens locataires. Avec un naturel tout professionnel elle suscitera donc ce type de gêne que l'on éprouve devant cette façon de déposséder autrui.

.....

Les voyageurs pénètrent à sa suite dans l'appartement de l'ouvrier modèle. C'est une pièce spacieuse, dont une extrémité donne sur la cuisine, et l'autre sur une autre pièce, probablement une chambre. Le mobilier est simple et petit-bourgeois. Il y a beaucoup trop de sièges cependant. Mais l'on peut comprendre qu'ils ont été fournis par l'organisation de tourisme pour équiper cet appartement témoin d'un type spécial. Ce sont surtout des canapés, des fauteuils, des chaises, des tables basses, il y a également un canapé-lit avec un bout de drap mal replié qui dépasse. En effet en temps normal cette pièce sert également de chambre à coucher à la famille. Un buffet-vitrine de type "Ségalo" occupe une partie du mur, il y a également une table et des chaises. Aux murs différents portraits: des portraits de personnalités officielles et des portraits de famille. Une horloge électrique qui marque 21 heures. Deux téléphones. Le mur qui fait face à la porte est essentiellement constitué de larges fenêtres donnant sur un balcon qui surplombe la place. Les rideaux sont tirés. La télévision est en marche, il y a présentement au programme une émission sur la conquête de l'espace.

.....

Lorsque l'hôtesse ouvre la porte de l'appartement, la femme de l'ouvrier-modèle termine de recouvrir les canapés de housses de draps blancs, le mari, lui, vient juste d'enfiler une veste bleue marine, fraîchement sortie de la naphthaline et au revers de laquelle on peut voir différentes décorations, qui sont autant de distinctions de héros du travail et de

héros militaires. Pourtant ces personnes ne se sont pas mises en frais, elles assument simplement le minimum imposé par le décorum, elles font ce qui leur a été demandé de faire. Dans un coin de la pièce, assise par terre, à l'orientale, une très vieille femme, silencieuse, comme absente de la situation, fabrique patiemment avec ses vieux doigts jaunis de la graine de coucous.

.....

C'est à la femme que l'hôtesse adresse la parole. Deux ou trois phrases dans la langue du pays. Elle le fait avec beaucoup de cordialité. L'homme et la femme se rapprochent l'un de l'autre souriants et saluant les touristes qui pénètrent chez eux. Ils essayent avec un peu de maladresse, car la chose n'est pas très facile, d'apparaître détendus, ils essayent, afin de mettre les touristes à l'aise, de leur faire croire que la situation leur est, à eux, très naturelle. Ils font leur travail.

.....

Elle, elle est habillée très simplement d'une blouse de ménagère, de couleur unie et propre, un foulard cache ses cheveux. Par ce détail elle respecte une vieille tradition ancestrale qui dit qu'il est défendu à une femme de laisser un étranger voir sa chevelure. Aussi lorsqu'une mèche de ses cheveux échappera de son foulard, elle la dissimulera soigneusement. Dans la journée, elle travaille à la fabrique de chaussures de la ville. C'est une borne ouvrière qui ne craint pas l'accélération des cadences. Ce soir, elle a eut l'autorisation de quitter son travail une heure plus tôt afin de collaborer à l'organisation d'Etat de Tourisme, en recevant chez elle des visiteurs étrangers.

Lui, a mis par dessus son bleu de travail propre, sa veste du dimanche, celle avec les décorations. De ces décorations, il y en a une dont il est très fier, c'est celle qui la consacré, il y a de cela maintenant deux ans, héros du travail. Celle qui a fait de lui un monument vivant à la gloire du socialisme. Comme tout monument, il comprend qu'il doit être visité et cela ne le gêne pas.

.....

Alors que l'émission de télévision sur la conquête de l'espace se termine et que le film de la soirée consacré au héros national: Emilien Pougatchev, est annoncé, l'hôtesse fait asseoir les visiteurs étrangers. En s'excusant de ce qu'il n'y a pas tout à fait assez de places, elle distribue les sièges. Certains prennent place sur les canapés, les chaises et les fauteuils, d'autres sur les tables basses. L'hôtesse sourit beaucoup: dès qu'elle croise

un regard elle sourit. Le jeune couple d'ouvriers-modèles reste debout près de la porte, gaiement souriants. Peu après la fin du prologue ils disparaissent discrètement dans la cuisine.

.....

Rien ne vient troubler l'attention que les invités et l'hôtesse portent au film télévisé jusqu'à la première moitié du chant 1. C'est alors que le téléphone sonne. L'ouvrier se précipite sur l'appareil mural situé dans la cuisine, exactement dans le prolongement de la porte en verre dépoli qui sépare le salon de la cuisine. Il entretient une conversation téléphonique relativement longue dans sa langue naturelle, cherchant le plus possible à être discret. Il repousse du pied la porte de la cuisine restée ouverte, mais très peu de temps après, sa jeune femme ouvre de nouveau cette porte. Naturelle mais pourtant soucieuse de ne pas déranger, souriant si par hasard quelqu'un la regarde, elle fait ainsi plusieurs aller-retour de la cuisine au salon afin de dresser le couvert sur la table pour le repas de son époux. La fin de la communication téléphonique correspond à l'instant où la table est prête et l'homme vient s'asseoir. Rajoutant au dernier moment un couvert, pour elle-même, la jeune femme partage le repas de son mari. Il y a au menu, de la soupe de bortsch en entrée, des œufs au plat avec des pommes de terre au lard, puis des yaourts comme dessert. Tous deux boivent de l'eau. Afin de ne pas trop distraire les invités du film télévisé, ils font semblant de temps en temps de s'y intéresser eux-mêmes. Ainsi, à la fin du repas et lorsque la jeune femme a versé à son mari deux grands verres de Vodka qu'il avale coup sur coup, tous deux, la main dans la main regardent le film avec une attention soutenue. Et ceci jusqu'au milieu du chant.

.....

C'est à cet instant précis, que, surprenant tout le monde par sa brutalité plusieurs sirènes d'alarme hurlent dans toute la cité. Ces sirènes ont le son des voitures de police américaines que l'on peut entendre dans tous les mauvais films capitalistes. D'ailleurs les lueurs bleues caractéristiques qui les accompagnent, se reflètent partout sur les vitres de l'appartement. L'homme et la femme, surpris, et obéissant d'avantage à un réflexe qu'aux règles de conduites applicables en pareil cas, se précipitent vers les fenêtres, tirent les rideaux, font coulisser la baie vitrée, ouvrant par la même le passage qui donne sur le balcon. Le bruit angoissant des sirènes pénètre d'avantage dans l'appartement en même temps que l'air frais de la nuit. L'hôtesse n'a pas d'autre recours que d'inviter les hôtes à venir voir l'événement. Ceux-ci, curieux, se répartissent donc sur le balcon. En

se penchant légèrement ils pourraient voir 3 voitures de la police d'Etat entourant une famille de travailleurs étrangers des valises et des paquets plein les mains l'action qui se déroule sur la place est extrêmement rapide: tout le monde se retrouve embarqué dans les voitures en moins de 30 secondes. L'hôtesse explique que ce n'est rien, qu'il vaut mieux rentrer si l'on ne veut pas rater un épisode important de la vie de Pougatchev, que la police fait son travail en arrêtant un groupe d'asociaux qui ne cherchent qu'a troubler la sécurité et l'ordre mais à celui qui a porté à cette scène l'attention qu'elle mérite, il n'a pas été difficile de voir que l'une des personnes arrêtées brandissait une pancarte où il était écrit: "Laisser nous sortir". C'est là un détail que l'hôtesse ne mentionne pas.

.....

Attiré par le bruit des sirènes, un petit garçon d'environ 5 ans se précipite dans la pièce, appelant ses parents. Il est en pyjama mais il porte également des éléments d'un costume de cosmonaute que l'on fabrique comme jouets d'enfants: un casque-bulle qui lui cache le visage, des gants de nylon antiradiation et un désintégrateur en plastique fluorescent. L'hôtesse ne manque pas de se servir de l'arrivée du petit pour divertir les invités. Elle lui demande de bien vouloir chanter à l'assistance l'hymne des jeunes pionniers du Socialisme qu'il a bravement appris à l'école. Le petit s'exécute grâce quoi l'hôtesse l'autorise à regarder la suite du télévisé en compagnie de "nos chaleureux amis étrangers". Alors que ceux-ci essayent effectivement de se ré intéresser au film, le petit garçon passe son temps à en désintégrer un certain nombre, sous le sourire gêné de sa mère.

.....

Un peu gênés peut-être, tout le monde regarde donc la t.v. jusqu'au milieu du chant 3. C'est alors que la jeune femme, qui, pour s'occuper, débarrassait la table, fait maladroitement tomber un verre qui se brise sur le sol. L'incident en soi est discret et banal et serait passé complètement inaperçu s'il n'y avait pas eu tant de monde et si l'ouvrier n'avait vas tenté de le minimiser d'avantage. Une conversation s'engage entre le mari et la femme, brève mais très dure (qu'est-ce qui la rend si nerveuse?) et l'on comprend par la précision des regards et des gestes de la jeune femme que la conversation traite plus de la situation générale dans laquelle ils sont impliqués que du verre brisé. En fait cette jeune femme vient publiquement de "craquer". L'hôtesse de nouveau doit intervenir sans méchanceté mais fermement. La jeune femme disparaît dans la cuisine.

.....

Il s'agit donc pour l'hôtesse d'apporter maintenant un peu plus de chaleur dans le déroulement de cette "visite", et la hasard veut aujourd'hui, que cela puisse s'effectuer sur un air de fête: En effet, elle est très heureuse d'informer ses chaleureux amis qu'ils vont pouvoir célébrer en compagnie des habitants de la ville de Yaïck un rite traditionnel et populaire: le gâteau des tzars. Elle fait donc ouvrir par l'ouvrier souriant le paquet que la section "traiteur" de la compagnie d'état de tourisme a livré dans la matinée. Il y a des parts de gâteau pour tout le monde et l'on procède dans la joie et la politesse à la distribution. La jeune femme calmée est revenue de sa cuisine, l'hôtesse qui la tient tendrement par l'épaule rit avec elle. Démocratiquement réparties dans la pâte feuilletée il y a 4 fèves, et donc 4 couronnes de papier doré sont posées sur les têtes de 4 nouveaux Tzars. L'hôtesse sacrifiant à la tradition populaire s'écrit (en français): Vive le tzar Pierre! Tout le monde applaudit, c'est alors que de la télévision surgit cette clameur identique: Vive le tzar Pierre !". Surpris et amusé de cette coïncidence, on regarde de nouveau les aventures de Pougatchev, jusqu'au milieu du chant 5. Pendant tout ce temps il ne se passe rien qui puisse troubler l'attention. La jeune femme n'ose plus trop bouger, à peine lance-t-elle de temps en temps un regard à l'hôtesse. L'ouvrier baille et surveille plus ou moins la pendule murale. Le petit cosmonaute s'est endormi sur les genoux de son papa.

.....

Du temps passe. Soudain quelqu'un frappe à la porte. Des regards interrogateurs s'échangent entre le couple et l'hôtesse, car l'on n'attend plus personne. La jeune femme se lève et va ouvrir la porte. Elle recule. Surprise et effrayée. Un étrange personnage pénètre dans la pièce. La voilette qui dissimule son visage ne suffit pas à cacher le terrible ravage de la lèpre. Il avise immédiatement les touristes et cherchant au hasard leur nationalité s'adresse à eux successivement en allemand, en anglais puis en français. Sa phraséologie est celle des "témoins de Jehova" mais son discours est très concrètement politique. A peine a-t-il le temps de prononcer 2 ou 3 phrases que l'hôtesse, avec une énergie que l'on ne soupçonnait pas chez cette femme, se précipite sur lui et le met à la porte. D'ailleurs ne se faisant aucune illusion sur l'efficacité d'une telle démarche, le lépreux n'a pas résisté. Rouge de colère et de confusion, l'hôtesse se dirige vers l'un des appareils téléphoniques. Elle a une conversation brève mais très énergique avec l'un des responsables de la milice urbaine et raccroche. A partir de cet

instant bien que professionnellement elle s'applique à faire des efforts, l'hôtesse restera très tendue. Elle s'excuse auprès des visiteurs de cet incident déplorable etc... etc... Et fixe avec une attention beaucoup trop soutenue son regard sur la télévision.

.....
De nouveau il ne se passe rien jusqu'au début du chant 6. Puis de la rue, on entend de la musique tzigane. C'est l'hôtesse qui, cette fois ci invite les touristes à se répartir sur les balcons afin de jouir de ce concert improvisé. En contrebas, sur la place un camion vient de stationner, il est décoré de rubans et de fleurs. Quelques musiciens tziganes, se sont répartis sur la place, aux terrasses des cafés et sous les fenêtres ils jouent, chantent et dansent, la nostalgie essénienne de la terre russe. Des jeunes filles proposent la bonne-aventure aux étrangers assis aux terrasses. L'hôtesse explique la richesse du folklore nationale, son origine, son mélange étrange dû à la multiplicité des minorités ethniques etc... Si quelqu'un, comme cela peut se produire, jette aux tziganes une pièce de monnaie, elle explique amicalement que la chose ne se fait pas en pays socialistes. Cela dure environ tout le chant 6, puis le camion tzigane repart engloutissant sa musique dans les profondeurs de la nuit.

.....
Alors que l'on regagne l'intérieur de l'appartement, la vieille grand-mère que l'on avait à peine aperçue en entrant, et qui roulait de la graine de couscous entre ses vieux doigts jaunis, a abandonné son travail, s'est levée. La voici maintenant, debout tout près du poste qui regarde fascinée. Fascinés, nous le sommes aussi par ce simple détail que l'on remarque maintenant : à savoir que la vieille porte le même costume que les femmes qui sont sur l'écran. Au début la vieille ne bouge pas, ne dit rien. Elle regarde simplement intensément. Et nous, nous regardons aussi cette femme à la fois dans et hors de l'image. Puis de façon très lente et très progressive afin de ne pas trop vite faire basculer ce type de regard en équilibre que nous portons à la fois sur le film et sur ce qui n'est pas le film, la vieille commence à psalmodier quelque chose d'incompréhensible. Puis son vieux corps entre en mouvement. C'est d'abord comme une espèce de danse, puis petit à petit on devine que ça n'est plus elle qui décide des mouvements de son corps. Tout se passe comme si le "dybouk" d'Isadora Duncan s'était emparé du corps de cette vieille femme. L'homme et la femme, c'est-à-dire probablement le fils et la brue de la vieille entrent cet instant, pétrifiés par ce spectacle, ils ne peuvent bouger. D'ailleurs personne ne bouge que la vieille. Le fils ouvre la bouche, la brue à pleure, le corps de la vieille

tourne de plus en plus vite. Elle hurle. Alors on se précipite sur elle (sur l'écran que l'on ne regarde plus mais dont le son s'est amplifié anormalement se déroule le dernier chant puis marquant la fin des programmes télévisés, l'internationale éclate dans tous les récepteurs. La vieille se débat et hurle encore plus fort des mots que nul ne peut comprendre. Le jeune couple affolé tente de l'entraîner de force dans la chambre. L'hôtesse a un moment d'hésitation. De dehors on entend également un tumulte invraisemblable qui se généralise. Soudain l'hôtesse se décide et fait évacuer précipitamment dans un calme qu'elle arrive à imposer, l'appartement. C'est ainsi que les touristes de la région 1 se trouvent confrontés pour un court instant avec la situation de la région 2. Après quoi, on les fait de nouveau et précipitamment monter dans les cars-tourisme. Sur le retour, après que les émotions soient un peu calmées, dans la nuit noire et bercés par le mouvement langoureux des "pullman", les voyageurs entendent le dernier poème qu'Essénine a écrit de son sang:

« Au revoir, quittons nous en silence.

C'est bien mieux ainsi. Plus tendre aussi.

J'ai passé le temps des espérances

Orgueilleuses et des amours transis. »

Région 2

Après avoir effectué le trajet en car-tourisme, les voyageurs arrivés sur la place principale de la ville de Yaïck sont dirigés vers les différentes "régions". Chaque groupe est pris en charge par une ou plusieurs hôtesse.

.....
Le groupe de la région 2 descend du car et est invité à prendre place aux terrasses des cafés où le verre de l'amitié leur est gracieusement offert. En effet un certain nombre de garçons de café, habillés classiquement de smokings de couleur lie de vin et passablement défraîchis, distribuent les consommations. En fait il n'y a qu'une seule boisson: de l'aspirine effervescente. C'est l'hôtesse qui supervise l'ensemble du mouvement. On dispose les touristes devant un certain nombre de récepteurs de télévision qui sont déjà en marche et dont le programme est présentement une émission

sur la conquête de l'espace. De l'autre côté de la place et faisant face aux terrasses, il y a un asile de vieillards, à l'intérieur duquel les touristes de la région 3 sont en train de pénétrer. Fixée à la façade de cet asile une horloge murale et électrique marque 20 heures et 45 minutes. Marquant le coin du bâtiment, un bassin d'eau en demi-cercle avec une petite fontaine qui coule, au milieu du bassin se dresse la statue de Vladimir Maïakovski. A gauche de la place se dresse un grand immeuble de faux marbre gris et de verre dont les étages sont utilisés comme appartements plus ou moins individuels. Actuellement les touristes de la région 1 sont en train d'en visiter un. En bas, au rez-de-chaussée, on peut voir trois magasins: un magasin d'appareils électroménagers à la vitrine duquel plusieurs récepteurs de télévision diffusent le programme sur la conquête de l'espace. Quelques personnes regardent l'émission, certains sont debout sur le trottoir, d'autres assis sur des bancs publics. Une laverie automatique-pressing où quelques clientes sont encore attardées. Un magasin d'alimentation dont le rideau de fer est baissé. Quelque part, une cabine téléphonique murale et insonorisée. Actuellement quelqu'un y termine une conversation. Il a plu, la lumière des lampadaires se reflète sur l'asphalte mouillé. Les touristes de la région 3 ont maintenant tous pénétrés dans l'asile. Seul, sur le pas de la porte, un infirmier fume une cigarette de contrebande. A droite, sur le trottoir, deux messieurs en bleu de travail et en casquette, de lourdes bottes d'égoutiers aux pieds discutent. L'un d'eux tient sa bicyclette à la main. Les cars-tourisme vides, quittent la place, un jeune photographe propose ses images pollaroïdes aux touristes. Au coin de la rue de gauche, debout sur le bord du trottoir, un homme entre deux âges, légèrement clochardisé, dans sa tenue comme dans son physique, regarde toute cette animation.

.....

L'émission de télévision sur la conquête de l'espace se termine, le film de la soirée est annoncé: il est consacré au héros national: Emilien Pougatchev. Les hôtesse règlent l'image et le son. On regarde simplement la télévision jusqu'au milieu du chant 1. Alors, de l'autre côté de la place, pour lui-même, de façon discrète, le jeune clochard sort de sa poche un grand carré de nylon transparent, muni de crochets, qu'il fixe aux grilles de la bouche d'aération du métro. Il se glisse silencieusement à l'abri de cette tente improvisée. Au préalable, il a pris soin de disposer sur le sol, des graines de maïs, en traînées successives menant à l'abri de nylon; ceci pour attirer les nombreux pigeons qui volettent sur la place afin de les prendre au piège. Tout cela n'a pas énormément distrait le regard des spectateurs fixés sur le film jusqu'au début du chant 2. A cet instant sur le

trottoir de gauche toujours de l'autre côté de la place, arrive une famille de travailleurs immigrés.

.....

Il y a le père, la mère, l'oncle et la fille. Ils ont des valises et des paquets plein les bras, prêts pour un nouveau voyage. La père tient une pancarte sur laquelle est inscrit en mauvais français: "laissé nous sortir !". Alors qu'ils se préparent à traverser la place, probablement pour faire devant des touristes une démonstration afin d'émouvoir l'opinion publique internationale. On entend les sirènes d'alarme de trois voitures de police qui survenant à toute allure, entourent les manifestants. Par son caractère soudain et spectaculaire l'événement a attiré les touristes de la région 1 sur les balcons des appartements où ils sont en visite, ainsi que les touristes de la région 3 qui, collés aux vitres de l'asile de vieillards, cherchant à comprendre ce qui se passe. Il ne faut pas plus de 30 secondes pour embarquer tout le monde dans les voitures et repartir. Les manifestants n'ont opposé aucune résistance. Il est à remarquer, que, la "police" ne porte pas d'uniforme dans ce pays mais qu'ils sont tous vêtus du classique bleu de travail. En effet, la sécurité et l'ordre sont assurés à Yaïck comme dans tout le pays, par des milices ouvrières. C'est d'ailleurs ce que l'hôtesse explique aux touristes des terrasses, les assurant en outre que l'incident est sans gravité, au contraire, puisque la milice vient d'arrêter un groupe d'espions ennemis du peuple. Il est vrai que cette situation n'a absolument rien eu de dramatique. Tout cela s'est passé au fond de façon très routinière, tant de la part de ceux qui arrêtent que de ceux qui furent arrêtés. Bref, tout le monde se remet petit-à-petit à s'intéresser au film sur Pougatchev.

.....

Du temps passe donc au cours duquel il ne se passe rien si ce n'est les quelques passages rares de personnes qui rentrent chez eux ou qui au contraire se rendent au travail, car n'oublions pas, que ici, les usines fonctionnent 24 heures sur 24. Mais voici que le clochard quitte son abri de nylon. Il ne prête pas plus d'attention aux touristes qu'auparavant mais dans la mesure où son déplacement est plus visible, peut-être que c'est nous qui lui prêtons maintenant un peu plus d'attention. Il se dirige vers le bassin d'eau au centre duquel se dresse la statue de Maïakovski. Et la voilà qui pénètre dans l'eau jusqu'aux genoux. Il sort de sa poche un petit gobelet en argent de première communion, qu'il essuie délicatement avec un mouchoir sale. Il le remplit à la fontaine puis tout en portant des toasts à l'on ne sait trop qui, il se met à déclamer, tantôt pour

lui-même, tantôt à la statue, le poème que Maïakovski a écrit à la mémoire de Serge Essénine: "Vous êtes passé dans l'autre monde comme on dit..." Comme le poème est long cela lui prend beaucoup de temps, et la chose deviendra présente ou absente à l'oreille et au regard des touristes, selon le caprice de celui qui déclame. Les deux ménagères qui attendaient dans la laverie automatique, sortent sur le trottoir et écoutent le poème. Enfin le clochard se tait. Il saura se faire oublier.

.....

Le regard et l'oreille des touristes vont donc librement du film au clochard selon un équilibre que eux, seuls, peuvent décider. Pendant ce temps les hôtes ont dirigé une distribution de part de gâteau, et circulant de table en table, elles expliquent que c'est aujourd'hui précisément que l'on fête à Yaïck une ancienne coutume traditionnelle et populaire: la gâteau des tzars. On mange. Démocratiquement réparties dans la pâte feuilletée il y a quatre fèves, et donc quatre couronnes de papier doré sont posées sur les têtes de quatre nouveaux tzars. L'hôtesse, sacrifiant à la tradition populaire s'écrie: "Vive le tzar Pierre !" Tout le monde applaudit et par le bruit, on peut constater que la même scène se déroule dans les appartements, dans l'asile, dans toute la ville. C'est alors que de la télévision surgit cette clameur identique : "Vive le tzar Pierre !" Surpris et amusé de cette coïncidence, on regarde de nouveau les aventures de Pougatchev. Jusqu'au milieu du chant 5.

.....

C'est alors que le clochard s'est rapproché silencieusement de la terrasse. Il se dirige vers un "tzar", lui enlève la couronne de papier qu'il a sur la tête et dans un geste théâtral mais sans rire, il s'en coiffe lui-même. C'est alors que l'on constate que ce visage marqué de souffrance et de fatigue ressemble étrangement à celui de l'acteur de cinéma qui interprète à la télévision le rôle de Pougatchev. D'ailleurs ce jeune clochard, commence à faire un peu peur. Toujours silencieux, mais le regard très mobile, il enlève sa vieille veste rapiécée, retrousse les manches de sa chemise sale et usée, et commente les uns après les autres les nombreux tatouages qui couvrent ses avant-bras. Retraçant ainsi, à l'aide de ces images l'histoire confuse de sa propre vie. Puis à l'aide de ses deux index qu'il rapproche en signe de mariage il fera comprendre qu'il est indicateur de police, en utilisant ces deux mots à l'aide desquels il nomme ses deux doigts : "Je" "Police". Il gêne successivement plusieurs tablées de visiteurs étrangers à tel point que les hôtes se voient contraintes d'intervenir. C'est donc dans la langue du pays qu'elles

s'adressent à lui, le réprimandant sèchement. Lui, tout à coup devient plus dur et autoritaire, en trois phrases, incompréhensibles pour nous, il impose silence aux hôtesses qui deviennent rouges de confusion, et soudainement se calment. Qu'a-t-il pu leur dire ? Qui est-il ? Il s'éloigne sans transition, comme il était venu, regagnant son abri de nylon transparent. Des promeneurs rares font pisser leur chien.

.....

Puisque rien ne se passe de plus, on tente de comprendre quelque chose à ce mauvais film, se raccrochant quand c'est possible aux interventions cycliques de l'historien qui commente les différents épisodes. D'ailleurs à cet instant précis, il introduit le chant 6 qui est encore un peu plus confus que le reste. On entend dans le lointain une musique tzigane qui se rapproche rapidement. Et voici que d'ailleurs surgit un camion décoré de rubans aux couleurs vives et de fleurs. Sur la plate-forme du camion il y a un orchestre de tziganes qui joue la nostalgie esséninienne de la terre russe. Une vieille femme chante de sa voix brisée par l'alcool et la vie. Ils descendant tous de la plate-forme et se répartissent sur la terrasse et sous les fenêtres des immeubles, car de nouveau, le bruit a attiré sur les balcons des appartements et aux fenêtres de l'asile les touristes des régions 1 et 3. Des jeunes filles proposent la bonne-aventure aux étrangers, sous le regard désapprobateur des hôtesses qui pourtant n'interviennent pas. De loin, près de son abri dont il s'est extrait, le clochard tient des propos racistes. Mais personne ne lui prête attention. Certaines personnes comprennent qu'il faut peut-être donner quelques pièces de monnaies aux musiciens et aux jeunes filles. Ils le font et l'hôtesse doit leur expliquer que la chose ne se fait pas en pays socialistes. Mais les tziganes ont accepté l'argent. Bientôt ils repartent, grimpent sur le camion qui démarre engloutissant la musique dans les profondeurs de la nuit.

.....

Plus rien ne se passe. Seuls les récepteurs de télévision déversent encore les 2 derniers chants. Peut-être y a-t-il quelqu'un que cela intéresse encore. Peut-être ne regardent-ils plus, mais écoutent encore la succession souple des métaphores sublimes du poète. Rien ne se passe, si ce n'est que depuis un certain temps des chiens sans colliers semblent s'être donné rendez-vous sur cette place. C'est vraiment curieux, ils sont très nombreux, une vingtaine peut-être. Sans bien comprendre comment cette chose a pu se produire, quelques chiens ont déniché de la viande, et tous, sur les trottoirs et sur la route

dévorant des inexplicables quartiers de viande. Pourtant cela ne réveille pas le clochard maintenant endormi sous un abri de nylon.

.....

Soudain un hurlement déchire le bourdonnement régulier des téléviseurs. Un hurlement qui provient de l'un des appartements. Précisément de celui où les touristes de la région 1 sont en visite. Que se passe-t-il ? Les hôtesse se lèvent précipitamment, inquiètes. Les regards curieux se portent vers les fenêtres de l'immeuble. Une certaine émotion s'empare de la foule: là-haut les hurlements redoublent suivis d'autres cris. Au même instant, dans leur dos, c'est-à-dire, à l'intérieur de l'asile, il semble qu'il y ait également une grande agitation. Là aussi des cris et comme une grande bousculade. Puis la porte de l'asile s'ouvre brutalement sous la forte poussée d'un cortège de vieillards en pyjamas et en chemise de nuit, que le service d'ordre médical ne parvient pas à contrôler. Cortège de folie, masques de mort, levant leurs maigres bras comme des bâtons jaunies, et dansant leurs pieds craquants, les vieillards bondissent sur les trottoirs. Les chiens gênés et inquiets protègent leurs quartiers de viande. Alors la porte de l'immeuble qui donne sur les appartements s'ouvre, les touristes de la région 1, affolés, encadrés par les hôtesse débordées, surgissent sur la place. Ceux de l'asile également. Il règne maintenant une terrible confusion à laquelle les sirènes d'alarmes des voitures de la milice ouvrière viennent se mêler. Marquant la fin des programmes télévisés, l'internationale éclate dans tous les récepteurs. L'ordre est rétabli tant bien que mal. Les trois groupes de touristes réunis sur la place sont invités à monter dans les cars-tourisme. Sur le retour après que les émotions soient un peu calmées, dans la nuit noire et bercés par le mouvement langoureux des "pullman", les voyageurs entendent le dernier poème qu'Essénine a écrit de son sang:

"Au revoir. Les chandelles sont mortes.

J'ai si peur de partir dans le noir.

Toute sa vie frapper à une porte et rester tout seul, ainsi, un soir."

Région 3

Après avoir effectué le trajet en car-tourisme, les voyageurs arrivés sur la place principale de la ville de Yaïck, sont dirigés vers les différentes "régions". Chaque groupe est pris en charge par une ou plusieurs hôtesse.

.....

Le groupe de la région 3 descend des cars. Les touristes précédés de leurs hôtesse pénètrent à l'intérieur de l'asile de vieillards "Salvador Allende". C'est un grand bâtiment moderne, de construction récente. Là ils sont accueillis par le personnel médical au complet. Médecins, infirmiers et infirmières sont tous classiquement vêtus de blanc. Le foyer de l'asile où nous pénétrons maintenant est spacieux. Les trois murs qui nous font face sont essentiellement faits de larges baies vitrées donnant sur la place, afin que les pensionnaires ne soient pas trop coupés du monde extérieur. A droite le quatrième mur présente aux regards une fresque gigantesque, sublime exemple de l'art réaliste-socialiste. Une porte mène probablement aux chambres et aux salles de soins. Plusieurs postes de télévision sont actuellement en marche; il y a au programme une émission sur la conquête de l'espace. Le mobilier est simple et rare: des tables basses qui supportent quelques revues, des fauteuils faits de fils de plastique aux couleurs vives, certains d'entre eux sont arrachés. Des cendriers sur pieds et des crachoirs. Pour la circonstance, on a installé ce soir, de nombreux bancs médicaux de plastique gris et tubes inox, sur lesquels les touristes pourront s'asseoir. Il y a plusieurs téléphones muraux. Tout cela sent l'éther et l'urine. Les vieillards sont vêtus de pyjamas d'hôpital, certains sont sales et froissés, par contre d'autres sont propres et fraîchement repassés. Par-dessus ces pyjamas certains hommes portent des vestes d'intérieur et d'autres de simples vestes de costumes défraîchies, où sont accrochées des décorations. Tous sont chaussés de pantoufles. Les femmes sont vêtues de chemise de nuit de grosse toile blanche, par-dessus quoi elles portent parfois des robes de chambre individuelles. Aucune n'a plus les moyens d'entretenir un quelconque reste de coquetterie. Certaines de ces vieilles femmes arborent également des décorations.

.....

Lorsque nous pénétrons dans ce foyer, 3 de ces vieux sont déjà en train de regarder la télévision. Et, dans un coin, assez éloigné des récepteurs un couple de deux vieux jouent une interminable partie d'échecs. Ces deux là se haïssent mortellement. Les autres

traînant ici et là, on sent qu'ils sont tous un peu excités par la visite. Lorsque l'hôtesse pénètre à son tour, elle va immédiatement embrasser une de ces vieilles, et tout de suite un groupe chaleureux de vieillards se forme autour d'elle. L'hôtesse ne manque pas d'utiliser au profit des étrangers une situation aussi à son avantage. Les joueurs d'échecs eux, n'ont pas bougé, rien ne les dérangera durant toute la partie. Toutes ces vieilles personnes sont très dignes, et marquant une certaine noblesse de comportement. On comprend qu'elles luttent de toutes leurs dernières forces contre les dégâts de la vieillesse. C'est dire que le pittoresque de bon aloi, corrélatif à ce genre de situation est ici évacué au maximum.

.....
Alors que nous nous installons sur les bancs médicaux, l'émission sur la conquête de l'espace prend fin et l'on annonce le film de la soirée. Il s'agit d'une œuvre consacrée à Emilien Pougatchev, héros national. Nous pouvons donc fixer notre attention sur le chant 1. Rien de bien notable ne vient perturber notre vision, si ce n'est le va-et-vient de quelques vieillards gênés par des maladies vasculaires. Les vieux installés au premier rang composent un public attentif, ou distrait, mais en tout cas curieux. Certains n'arrêtent pas de poser des questions, ou de faire des commentaires un peu comme le feraient des enfants. Les joueurs d'échecs restent évidemment concentrés sur leur partie. Tout cela, même si nous la remarquons ne nous gêne pas, jusqu'au moment où l'un de ces vieillards, probablement en désaccord avec un détail du film, tape sur une table basse avec sa pantoufle pour marquer sa désapprobation. C'est à ce moment précis qu'un vieillard que nous n'avions pas encore vu fait son entrée. S'il est en retard c'est visiblement qu'il a passé beaucoup de temps pour se préparer. En effet, il a accroché toutes ses décorations au revers de son pyjama et elles sont nombreuses. Un vieux ceinturon militaire dont la boucle de cuivre resplendit, lui ceint la taille, sur sa tête il porte encore avec une certaine élégance un képi de colonel de l'armée rouge. Il se tient très raide. Il salut les étrangers parlant un mauvais français et se souciant fort peu de savoir s'il les dérange ou non. On remarque également qu'il tient dans sa main une vieille carte d'état-major, et que lui n'a pas de pantoufles mais une paire de bottines à fermeture éclair. C'est surtout aux jeunes femmes que son salut s'adresse. Il passe près de la table d'échecs et il a un rire de mépris à l'intention des joueurs. En effet, pour lui les échecs ne sont qu'un misérable substitut de la guerre, la vraie, celle que lui a faite toute sa vie. S'installant avec beaucoup de dignité dans un fauteuil, son regard va

distraitement de la télévision à sa carte d'état major qu'il a dépliée sur une table basse et sur laquelle il fait manœuvrer des petits soldats de plomb.

.....

Soudain très proche mais dans notre dos, retentit une sirène d'alarme qui nous surprend tous. La force du bruit, jointe à la lueur bleue qui se reflète sur les vitres crée immédiatement sur ces vieillards une certaine émotion. Le service des infirmiers se rapproche immédiatement d'eux. Le public qui est disposé tout près des baies vitrées peut voir ce qu'il se passe sur la place. Sur le trottoir d'en face une famille de travailleurs immigrés, des valises et des paquets plein les bras viennent de se faire encercler par trois voitures de la milice ouvrière. L'un des hommes portait une pancarte où il était inscrit en mauvais français "laissé nous sortir". Il ne faut pas plus de 30 secondes pour embarquer tout le monde. D'ailleurs on a pu constater que les protestataires n'ont pas opposé de résistance particulière. Tout cela a un caractère un peu routinier, c'est ce qu'explique l'hôtesse, lorsque les voitures seront réparties emmenant les prisonniers, elle dit que cela n'est qu'un déplorable incident sans importance, elle souligne également le fait que ici à Yaïck la sécurité et l'ordre sont assurés, comme on peut le constater, non pas par une police répressive mais par la milice ouvrière. En fait nous venons, précise-t-elle d'assister à l'arrestation de dangereux déviationnistes trotskystes. Au mot de "Trotski", le vieux colonel de l'armée rouge, sort de son mutisme. Il tente d'expliquer qu'il l'a bien connu, lui, Trotski, parce que en 1918 ils étaient tous les deux camarades de combat. Pour ce faire il joint ses deux index en signe de mariage et utilise ces deux mots à l'aide desquels il nomme ses deux doigts "Je" - "Trotski". Les hôtesse et le personnel sont gênés, une infirmière le menace même d'une piqure. Avec malice et, en guise de réponse, il la menace d'une fessée. Mais il finit par se taire. De nouveau, l'incident étant clos, on regarde la télévision. Rien ne se passe que l'intérêt que nous portons au texte d'Essénine et à l'étrange destin de Pougatchev. Des vieillards toussent simplement et même l'un d'entre eux semble avoir une crise inquiétante. Un des infirmiers intervient discrètement et calmement afin de ne pas déranger les téléspectateurs: Selon un rythme très particulier il donne au vieux de légères tapes dans le dos afin de lui faire remonter les crachats qui encombrant ses bronches. Le vieillard crache abondamment dans un petit gobelet de plastique puis se calme. La crise est finie. Un ou deux vieux somnolent dans leur fauteuil.

.....
Du temps Passe. Tout est calme. On regarde le film. (Milieu du chant 3.) C'est alors que le colonel de l'armée rouge se manifeste de nouveau. Malgré son insistance, ce vieillard n'a rien de folklorique et l'on risque de ne pas le comprendre, si l'on se contente d'expliquer son comportement par la sénilité et le gâtisme. Certes chez les vieilles personnes la mémoire se trouble souvent et c'est ce qui fait une partie de leur charme. Mais chez ce colonel de l'armée rouge, ce qu'il faut bien comprendre c'est que c'est l'histoire qui a troublé sa mémoire. Le tzar puis Kerenski, Kerenski puis Lénine, Lénine et Staline, Staline et Kroutchev etc... Voici les vraies raisons qui font que la mémoire d'un vieux colonel de l'armée rouge fait défaut. Donc celui que tout le monde n'appelle plus que "colonel", se manifeste de nouveau: comme les idées vont lentement et obstinément dans sa vieille tête, le colonel en est resté à Trotski. On n'a pas voulu lui prêter l'attention méritée quant tout à l'heure il a prétendu avoir été un camarade de combat de Lev Davidovitch; aussi maintenant sort-il les preuves. Maladroitement il extrait de la poche de son pyjama un paquet de lettres et de documents reliés entre eux par un élastique. Ce paquet ne le quitte jamais. Il déballe tout: ses certificats, ses citations militaires de l'ordre de Lénine, des photos où il figure en compagnie de grands révolutionnaires maintenant liquidés. Il déplie également sa carte d'état major et avec ses petits soldats de plomb explique la lutte contre la contre-révolution et la coalition occidentale. Comme, pour les raisons que nous avons dites plus haut, sa mémoire fait défaut il se trompe souvent, cherche, trouve une autre explication, s'embrouille de nouveau. L'histoire donne tort à sa mémoire comme sa mémoire donne tort à l'histoire. Tout cela prend beaucoup de temps. Car il est obstiné jusqu'au bout. Cependant il y a de tel moment de doute et d'absence dans son récit que l'on ne peut pas s'y intéresser tout le temps, d'autant plus que pour faire pendant au colonel une vieille téléspectatrice un peu dure d'oreille et passionnée par le film monte l'intensité du poste et réclame du public qu'il soit plus attentif à la télévision. Ainsi notre intérêt ira-t-il du colonel à Pougatchev selon une oscillation de l'attention qui concerne chacun.

.....
A la charnière des chants 3 et 4, deux infirmières entrent poussant devant elles un charriot sur lequel sont disposées des parts de gâteau. L'hôtesse intervient, elle explique aux voyageurs étrangers que précisément aujourd'hui, la coutume veut que l'on fête à Yaïck, une vieille tradition populaire: le gâteau des tzars. Il y a quatre fèves et donc quatre couronnes de papier doré sont posées sur les têtes de quatre nouveaux tzars.

L'hôtesse sacrifiant à la tradition populaire s'écrit: "vive le tzar Pierre !" Tout le monde applaudit. C'est alors que de la télévision surgit cette clameur identique: "vive la tzar !". Surpris et amusé de cette coïncidence, on regarde de nouveau les aventures de Pougatchev, à la télévision. Rien ne se passe pendant toute la durée du chant 5 jusqu'au début du chant 6 où de l'extérieur on entend une musique tzigane.

.....

Surpris tout le monde va à la fenêtre. Dehors, un camion vient de stationner, il est décoré de rubans et de fleurs. Sur la plateforme du camion un orchestre tzigane joue la balalaïka. Les musiciens descendent et se répartissent sur la place. L'un d'entre eux, monté sur la margelle du bassin joue pour nous à travers la baie vitrée. Une jeune bohémienne a réussi à pénétré dans l'asile et la voici qui lit l'avenir dans les lignes de la main d'une cancéreuse de 88 ans.

Puis le camion disparaît engloutissant la musique dans les profondeurs de la nuit. Nous regardons de nouveau la télé jusqu'au milieu du chant 7. C'est alors que la partie d'échecs prend fin, après un très long coup qui finit "mat". Un des joueurs se lève très pale. Il commence à ranger les pions. Peu à peu le texte attire son attention, de même qu'il attire plus soudainement l'attention des autres vieillards. Une tension, difficile à comprendre, se fait entre ce texte et tous les vieux. Le colonel qui avait disparu, qui était sorti de la pièce, fait de nouveau son entrée. Il est nu et il pleure. Tout cela provoque une réaction: alors que le personnel médical veut obliger le colonel à sortir les vieillards s'interposent, s'opposent, se révoltent. Soudain, on entend un hurlement qui provient du dehors, plus précisément d'un appartement situé au premier étage de l'immeuble d'en face. Un certain tumulte s'en suit. Personne ne semble comprendre ce qu'il se passe exactement.

Les vieux qui se sont regroupés font une percée et tentent de sortir, débordant le service d'ordre médical, ils y parviennent, alors que des récepteurs éclate l'internationale marquant la fin des programmes. Cet incroyable cortège de vieillards se répand sur la place, au milieu des chiens, des hôtesse, et des touristes ahuris. On entend les sirènes d'alarme. Le calme est rétabli tant bien que mal par la milice ouvrière.

.....

Les trois groupes de touristes réunis sur la place sont invités à remonter dans les cars qui démarrent rapidement. Sur le retour, après que les émotions soient calmées, dans la

nuit noire, et bercée par le mouvement langoureux des "pullman", les voyageurs entendent le dernier poème qu'Essénine a écrit de son sang :

"Au revoir, quittons nous en silence.

C'est bien mieux ainsi. Plus tendre aussi.

J'ai passé le temps des espérances

Orgueilleuses et des amours transis."

Pour le collectif de réalisation "Pougatchéiv" André Engel

DISTRIBUTION ET MOYENS (provisoires)

7 hôtesses 2 « ouvriers » 2 « ouvrières » 2 petits garçons 2 grands-mères

3 garçons de café 1 clochard 4 musiciens

2 jeunes tziganes 3 miliciens

1 colonel de l'armée rouge 1 vieillard 8 vieillards 2 infirmiers 3 infirmières

Soit 43 personnes.

60 pigeons 20 chiens

4 cars de tourisme avec chauffeurs 3 voitures de police 1 camion 2 voitures

1 moto 3 bicyclettes

Synopsis du premier projet de spectacle Kafka

Exemple complet rédigé par André Engel et notes d'intentions

"C'EST UNE VIE ENTRE DES COULISSES. IL FAIT JOUR, C'EST UN MATIN EN PLEIN-AIR, PUIS AUSSITOT LA NUIT TOMBE ET C'EST DEJA LE SOIR. CE N'EST PAS UNE SUPERCHERIE COMPLIQUEE, MAIS IL FAUT SE SOUMETTRE TANT QU'ON EST SUR LES PLANCHES. ON N'A LE DROIT DE S'ENFUIR QUE SI ON A LA FORCE DE SE DIRIGER VERS LE FOND, DE FENDRE LA TOILE, DE PASSER A TRAVERS DES LAMBEAUX DE CIEL PEINT, ET D'ENJAMBER, UN OU DEUX ACCESSOIRES POUR SE REFUGIER DANS LA RUELLE, UNE RUE OBSCURE ET ETROITE QUI, EN RAISON DE LA PROXIMITE DU THEATRE, S'APPELLE ENCORE RUE OU THEATRE, MAIS EST VRAIE ET POSSEDE TOUTES LES PROFONDEURS DE LA VERITE." (FRANZ KAFKA. CARNETS)

"LEVER LE RIDEAU ET MONTRER LA PLAIE"

- 1-

La situation K. n'ayant d'intérêt que si elle est vécue, c'est toute la notion de représentation qui est ici travaillée en profondeur. Comme chez Kafka. Se livrer, dans l'espace et le temps physique, au même travail que Kafka, Fournit au sein de la littérature ; travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, implique l'abandon de toute une cohorte de notions qui sont autant de fausses routes.

- 2 -

La métamorphose étant le contraire de la métaphore, nous n'essayerons pas de trouver des Archétypes, qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire. Nous ne chercherons pas d'avantage des associations libres, ni non Plus à interpréter et dire que ceci veut dire cela. Nous ne croyons qu'à une politique de Kafka qui n'est ni imaginaire ni symbolique et qui concerne le monde- dans lequel nous vivons.

-3-

La lettre K. ne désignant ni un narrateur ni un personnage mais un agencement collectif d'énonciation, il n'y aura pas de personnage principal mais un fourmillement de personnes mineures dans une forme d'expression qui se veut délibérément mineure et en tire sa force de bouleversement.

Le langage n'est qu'un son né du et où ce qui se dit fait déjà partie d'une plainte collective branchée sur le champ social. L'humour sera la canonnière qui tire à boulets rouges sur toutes les murailles de Chine de la résignation.

Du texte même, nous ne conserverons que ce que Kafka avait demandé lui-même de conserver. C'est-à-dire fort peu. Et nous le ferons fonctionner comme il le souhaitait lui-même : Le texte repose dans le réel, il en est l'expression. Les "personnages", qui ont cessé de posséder une importance vraiment scénique, en ont arraché des bandes dont ils tiennent l'extrémité à la main, pour en jouer et pour le rendre supportable. De temps à autre seulement, une bande difficile à détacher emporte un "personnage" dans l'insupportable, au grand effroi du public. En effet, il n'y a de vrai Drame que celui de la communication, parce que nous ne voudrions plus le vivre et qu'on fait nous le pourrions, si l'absence de vie et le théâtre n'avait mis la communication entre parenthèses, comme entre deux sommeils.

Paris le 3 janvier 1976. André Engel / Bernard Pautrat

"L'odeur d'essence dégagée par une auto venant du théâtre me rendit attentif à ce fait évident qu'un intérieur coquet (...) attend les gens qui viennent d'assister au spectacle mais que, non moins évidemment, ils paraissent avoir été chassés du théâtre et renvoyés chez eux, en personnages subalternes devant lesquels le rideau s'est baissé pour la dernière fois tandis que les portes s'ouvraient derrière eux, ces portes dont, au commencement de la pièce ou pendant le premier acte, ils avaient franchi orgueilleusement le seuil au nom de je ne sais quelle préoccupation ridicule." (Journal, 24/11/1911)

"Rêve d'avant-hier 5 Tout était théâtre, j'étais tantôt en haut dans la galerie, tantôt sur la scène, (...) décor était si grand qu'il n'y avait rien d'autre à voir. (...) De grandes foulas de spectateurs étaient sur la scène qui représentait le Altstädter Ring, vu sans doute de l'endroit où la Niklasstrasse y débouche. (...) Ce décor étant, j'en avais parfaitement conscience, le plus beau décor de toute la terre et de tous les temps. Le ton de l'éclairage était donné par de sombres nuages d'automne. (...) Comme tout cela était

exécuté en grandeur naturelle et sans se trahir dans les plus petits détails, on était fortement ému de voir plusieurs battants de fenêtre ouverts et fermés par le souffle léger du vent, sans que la hauteur considérable des maisons vous permît d'entendre un seul son. Juste à ce moment, un grand nombre de gens apparurent sur la place et passèrent devant moi, c'étaient pour la plupart des spectateurs que je connaissais pour les avoir vus dans la rue et qui venaient peut-être d'arriver." (Franz Kafka. journal, 9/11/1911)

"Après l'atmosphère lourde du théâtre, je me suis senti bien sur cette place où j'ai pu ouvrir ma chemise et m'éventer la Poitrine ; être assis dehors, à l'air de la nuit, étendre ses jambes, cependant que la grande façade du théâtre, avec ses lumières auxquelles s'ajoutent celles des cafés voisins, suffit à illuminer la petite place

(Notes de voyage, Paris, septembre 1911)

"RUE DU THEATRE"

Kafka allait souvent au théâtre, le soir, puis il rentrait chez lui et écrivait, toujours la nuit. Pourtant il n'écrivit pas "pour" le théâtre, ou très peu. Il savait bien ce qu'il faisait. On va au théâtre, on a peu à peu trop chaud, on sent contre son coude le coude de la voisine de droite qui chuchote quelque chose à son mari (ou son amant). Il flotte une odeur qui fait rêver, une seconde, de désert. Là-bas, sur la scène, une grande femme fait des drôles de gestes avec ses bras maigres en parlant d'amour à un individu plutôt moyenâgeux. Leur jeu n'est pas clair, leur diction douteuse, alors on en profite pour se souvenir de ce jeune homme qui, devant la porte du théâtre, tout à l'heure, se passait continuellement le petit doigt sur le sourcil gauche ; ou bien, l'œil perdu dans la toile peinte figurant, en bleu ciel, un azur infini, on s'énerve de plus en plus à cause de la chaleur, de l'immobilité, de la nuque raide, et l'on sort. On retrouve la rue, celle qu'on n'a jamais vraiment quittée, la rue du Théâtre, petite, obscure, mais qui charrie tant de menus propos, de gestes aigus, de performances secrètes, de victoires ailées comme des hirondelles. On savoure, créés par le trouble ou l'hypersensibilité des sens, des monstres et un jeu kaléidoscopique qui, selon l'humeur et la blessure de chacun, est enchanteur ou lassant. Que dois-je faire ? Ou pourquoi dois-je le faire ? ne sont pas les questions appropriées à ces contrées. Alors on rentre dans sa chambre, une touffe monstre à la main, on la dépose sur la table et on se la raconte à voix basse, du mieux qu'on peut,

crûment, accompagné par sa main qui court, à pattes de mouche. On s'appelle Kafka, Franz.

Qui a pensé cela ne s'exposera pas au ridicule de projeter, sous le titre "Kafka. Théâtre complet", une- quelconque adaptation-pour-la-scène de tel ou tel écrit de Kafka, ramené ainsi à l'échelle un pou dérisoire d'un théâtre "classique", avec caractères, dialogues, intrigue, coups d'éclat, fanfares, action et dénouement, toute une emphase qui empêche qu'on entende encore en soi, le subissent, ce léger sifflement, ce langage muet des petites choses, ce souffle des sentiments rapides, cet art en somme que la scène couvre de son tumulte. Le Théâtre, nous ne l'aimons que pour sa rue, pour ses cafés voisins où passent tant de gens, si différents, pour son obscurité un peu mal famée, ses badauds attirés par les lumières de l'immeuble, pour ses aventures populaires. Toute une horde y vit en liberté, vagabonde, ingénieuse, qui se faufile entre vos jambes et se sauve avec légèreté pendant que vous, qui faites la queue pour le spectacle, ressassez vos fiertés en faisant les comptes. Ils sont plus vifs que vous, plus vifs que votre œil, et c'est pourquoi vous ne les avez même pas remarqués. Pourtant ils grouillent là, autour de vous, un peu trop sombres peut-être, un peu trop fondus dans le paysage. Mais, quand vous ne serez plus là, quand vous serez partis échanger vos soucis contre la monnaie factice du théâtre, ils seront encore là, tenant la place, à rire de leurs malheurs et, dans ce rire, prendre le large. Voilà, très exactement, ce que "Kafka. Théâtre complet." voudrait rendre sensible.

Cette fidélité à Kafka, qui doit être entendue comme un hommage, se trouve rencontrer, on le voit, des questions et des thèmes sur le théâtre, le monde et leur très problématique rencontre qui, dans le passé, animèrent notre travail. C'est même la raison de notre envie, paradoxale, de "parler de Kafka au théâtre". Ces questions sont simples, toujours les mêmes, et, si nous les posons de nouveau, avec quelque entêtement, c'est tout simplement qu'on n'y a pas encore répondu ou que, parfois, on n'a pas même voulu les entendre. Les voici : Comment interpréter l'énigme du théâtre, de cette représentation où l'on paye pour regarder des gens se donner en spectacle. ? Comment peut-on être spectateur de théâtre ? Qu'est-ce que l'œil de théâtre ? Est-il éternellement condamné à l'esthétisme, ou peut-il condescendre, parfois, à travailler un peu ? Peut-il parfois, si on le traite de manière adéquate, accepter de rester ouvert devant le "spectacle du monde",

celui qui n'est pas un spectacle, et faire profiter de son histoire l'autre œil, l'œil du réel, celui que ne rêve jamais ? N'est-il pas temps d'arracher le théâtre à l'histoire de l'art en y faisant entrer l'histoire tout court, celle qui nous cerne ? Peut-on briser la limite enchantée qui sépare le réel et la représentation, le public et le spectacle, la salle et la scène, la rue et la salle, ou bien le théâtre restera-t-il encore longtemps le sanctuaire du rêve, rêve du metteur en scène, rêve de l'auteur, rêve du public ou des publics, rêve de mélomanes vague-à-l'âme ? Pour cette musique nous craignons bien d'être trop vieux. Mais trop jeunes pour ne pas avoir envie de nous battre encore, à notre manière, en choisissant les armes et le théâtre des opérations.

Nous n'avons besoin que de peu de choses : un théâtre susceptible d'accueillir 500 spectateurs, pourvu si possible de balcons, dans le goût ancien et plutôt populaire, vieux théâtre parisien, ancien caf'conc', salle de music-hall, etc. Le point décisif est qu'il doit se situer dans un quartier populaire de la capitale, boulevards de ceinture ou grands boulevards, etc, dans un lieu passant et animé, avec si possible un ou des cafés-du-théâtre à proximité de l'entrée. Un exemple : les Bouffes du Nord.

La conception d'ensemble du spectacle fera comprendre la raison de ces quelques exigences.

Le "spectacle" se déroule en trois temps -

1. Les spectateurs se rendent au théâtre pour 20h30, afin d'assister à "Kafka. Théâtre Complet". Dès 20h15, sans doute, la foule commence à se masser devant le théâtre, dont les portes sont closes. Derrière la porte vitrée, le régisseur vient parfois faire signe qu'il faut attendre un peu. On patiente, on s'énerve, mais il n'est pas encore 20h30. Dans la loge du concierge, on entend hurler la télévision, on parle avec ses amis en attendant. A 20h30, le régisseur navré vient annoncer que la commission de sécurité est dans les murs, qu'on attend son départ, qui ne tardera pas, pour faire pénétrer le public. Celui-ci trépigne un peu plus, mais prend son mal en patience (que faire d'autre ?), certains vont au café qui soudain est bondé, il y a du bruit, de la fumée, de l'agitation, des conversations se croisent, on échange des présentations, etc. Devant le théâtre, c'est plus calme, mais on parle quand même assez haut, on se bouscule, on fait des plaisanteries et

des mondanités. Les conversations se parasitent, et seuls les solitaires, les taciturnes, les timides, parce qu'ils restent muets durant l'attente, saisissent parfois dans ces soupes de bruits et de mots, des bribes qu'ils volent au passage. Ici, un homme, soudain, passe, il en poursuit un autre sur le boulevard et lui crie après. Un balayeur balaye, à la lisière de cette foule. Là, dans le café, il y a un peu de tout, jeunes, vieux, habitués et étrangers venus des quartiers chics, tout se mélange. Les propos des voisins, parfois, ne manquent pas d'intérêt, mais on est trop excité pour écouter vraiment. Cette attente dure presque jusqu'à 21 heures, une bonne demi-heure.

2. Enfin la sonnerie du théâtre retentit, on ouvre les portes, on vient chercher les spectateurs qui patientent au café, la foule se presse pour entrer. Elle est accueillie par le personnel du théâtre, très empressé, qui se confond en excuses horriblement polies et délivre les billets avec une célérité inattendue. Vestiaire. Quelques ouvreuses, un peu trop câlines, entraînent les spectateurs vers la salle et les placent avec des sourires. Eventuellement, le public n'est pas disposé à l'orchestre, mais à la galerie, l'orchestre demeurant vide, à l'exception de quelques chats peu gênants. Le public est installé. Rideau rouge, trois coups.

Le rideau s'ouvre sur un vaste décor reproduisant, pour l'essentiel en dur, tout ou partie de la façade du théâtre devant laquelle nous avons tant attendu. Façade incluant la porte et le café. Un groupe de gens se presse déjà devant la porte fermée du théâtre. Dans la loge du concierge, la télévision hurle, répétant mot pour mot ce qu'on a, peut-être, déjà entendu tout à l'heure, dehors, quand on faisait la queue pour entrer au théâtre. Et puis l'on remarque des têtes connues, des gens qu'on a côtoyés il y a peu, et du café sortent les mêmes conversations proférées par les mêmes bouches. Les situations fugitives de tout à l'heure se reproduisent, et toutes ces têtes, à la réflexion, rappellent vaguement quelque chose. En effet, ils attendent, sur scène, de rentrer au théâtre où nous venons d'entrer. Toutefois, tout à l'heure, ils étaient déjà parmi nous, dehors, non pas dans le dehors de théâtre qu'on leur a construit à l'intérieur, mais dans le "vrai" dehors. Et maintenant, à eux seuls, sans nous qui sommes venus les regarder et les avons quittés, ils nous montrent avec les moyens de la fiction théâtrale, et à leur manière, ce que nous avons si peu regardé. Il se passe donc, dans cette deuxième "phase" du spectacle, la même chose, mais truquée et rendue claire, de la clarté du mensonge. La mise en scène

démêle, simplifie, explique, rend tout commode et confortable. Des dialogues, même rudimentaires, émergent, taillés dans la masse du bruit ; des personnages se profilent ; un théâtre se met en place, le théâtre des mille et un riens qui nous ont entourés, sollicités, pendant une demi-heure et que notre futilité, notre peu de mobilité, nous ont interdit d'accueillir. Durant la demi-heure où se répète exactement la demi-heure de l'attente du public, la mise en scène déploie en somme, avec les moyens du théâtre, toute une vie qui fut réelle (même s'il fallut la fabriquer hors du cadre), qu'on aurait pu voir, mais qu'on n'a pas su voir. Ou pas voulu : car parmi cette foule qui maintenant s'exprime et communique sur scène, un peu trop vite, un peu trop bien, on peut reconnaître un petit peuple évident, mais tellement discret, pris dans la masse mais comme absent, du simple fait que tout se passe comme s'il n'existait pas. Un balayeur qui balaie, qui s'en soucie ? Et ce vieux manœuvre polonais qui rit tout seul au comptoir du bar, et marmonne ? Et ces vieux juifs qui parlent une langue bizarre ? Et cette vieille qui tousse avec une voix d'homme ? Tous, et ils sont quelques-uns, sont parmi eux sur scène, comme ils furent parmi nous, dans la rue, parmi, mais pas avec. Ils ne demandent rien à personne, ils sont ailleurs, puisque nous en avons décidé ainsi. Ils attendent que la pluie de sauterelles ait cessé, qu'on puisse de nouveau respirer dans les parages. Il suffit pour cela d'attendre 21 h, que l'attente-sur-scène soit finie, qu'on ouvre les portes-factices du théâtre-factice, où le "public" s'engouffre. En se retirant, le flot des "spectateurs" a laissé derrière lui tous ceux qui n'allaient pas au théâtre, tous ceux qui vivent là, se déplacent par là, venus d'ailleurs, en route pour ailleurs, compagnons de hasard silencieux et gais désormais maîtres de la place.

3. Maîtres de la place, avec la complicité active du théâtre : car il aura bien fallu que le théâtre fasse ainsi place nette pour que, dans le silence revenu, la petite horde familière fasse entendre sa voix, soit regardée, écoutée, aimée enfin du spectateur. Maintenant, au coin d'une table, ou dans le caniveau, s'improvisent les plus beaux récits, comme seul le peuple sait les inventer, comme il sut et saura les vivre ; tous les trésors de l'ingéniosité quotidienne, de la folie commune, de la beauté errante, se donnant à contempler. Vous voilà émus, maintenant. Mais non, ce n'est qu'un malentendu. Nous l'avons dit : ils ne vous ont, ne nous ont rien demandé. Ils n'avaient même pas vu que vous étiez là, tapis dans l'ombre, à vous repaître de leur sang. Ce n'est pas qu'ils soient avares de leur sang, il leur arrive de le gaspiller, comme le reste. Mais pas n'importe quand, n'importe

comment, avec n'importe qui. Pas pour des spectateurs. Il est trop tard, maintenant, il fallait s'y intéresser avant, tout à l'heure, quand ils ne demandaient qu'à parler et rire avec vous. Il ne fallait pas aller au théâtre. Maintenant, d'ailleurs, ils doivent partir, ils partent, ils s'évadent. Mais ils ne sont pas tous seuls, un petit homme les accompagne, un petit homme qu'on a vu, il y a peu, sortir du théâtre silencieux, flâner sur la place, entrer au café et parler à la serveuse longuement, timidement, mais avec la timidité d'un fou. Ils partent ensemble, elle et lui, par un coin de ciel, dans un nuage qui passe. Les autres vont prendre l'autobus, avec armes et bagages. Le rideau tombe. Le public sort. S'il est curieux, il verra, dans la rue, les petits nomades massés à l'arrêt d'autobus le plus proche, indifférents, déjà lointains, et, au fond de la rue, la silhouette d'un petit homme et d'une petite femme enlacés qui s'éloigne. C'est un adieu.

Tel est le projet du spectacle. Bien entendu, on y parle. Tous les textes ici présentés, dans chacune des phases, à l'exception d'un sous-texte sporadique qui est celui même de l'attente du public, sont des fragments des œuvres complètes de Kafka, romans, nouvelles, lettres et journaux intimes. En ce sens, la construction du texte du "spectacle" obéit approximativement aux règles qui présidèrent à l'écriture de Kafka : fragments qu'on entasse, qu'on déplace, qu'on retouche, qu'on reconstruit, pierres qui communiquent entre elles au moins par quelque angle caché, etc. Rien d'arbitraire, donc, ni rien de raisonnable. Pas un collage, mais un édifice improbable qu'on devrait avoir envie de parcourir, de sonder. Et si le désir vient d'en dégager délicatement les fondations, de lire Kafka dans son entier, c'est tant mieux. Car ce "spectacle" a l'ambition, aussi, de proclamer la supériorité de la lecture sur le théâtre, si l'on veut bien entendre par lecture non la paresse, mais l'exercice infatigable de la vue et la témérité de l'hypothèse, dans les petites choses comme dans les grandes, au théâtre comme dans la rue - cela même qu'on apprend en lisant Kafka. Une fois encore, on aimerait donner au spectateur l'envie d'apprendre, c'est-à-dire de créer, ailleurs, par lui-même, qu'il cesse d'être une montre qui retarde par rapport au spectacle, pour devenir, modestement, à sa manière singulière, une montre qui avance sur l'histoire. Kafka nous assure que cela ne va pas sans inconfort. Nous le croyons. Mais nous croyons aussi que la passion de la vérité est encore assez vive, chez tel ou tel, pour rendre cet inconfort supportable et, à la réflexion, presque négligeable. C'est une telle confiance dans le public de théâtre qui anime tout la projet de "Kafka. Théâtre complet."

On aura compris que la réalisation de cet "objet théâtral" requiert des moyens précis, moins en matériel qu'en hommes. La mise en scène de la phase 2, en effet, nécessite une importante figuration qui doit rendre possible une identification mentale entre la foule du vrai public (500 p.) et celle du "faux" public (qui d'ailleurs s'est trouvée mêlée au vrai public). On peut penser qu'une petite centaine de figurants conviendrait, dans l'idéal. Cela ne semble pas irréaliste, et devrait être réalisé, tant il est clair que l'ensemble de ce projet en dépend.

Dans la période troublée qui est la nôtre, et où parmi tant d'autres faux débats, la problème de la création émeut encore les partisans de tous les conservatismes, il nous appartient d'affirmer dans les faits que l'on ne saurait appeler création ce qui n'est qu'expression personnelle dans ce cadre de moyens créés par d'autres. Que la création n'est pas l'arrangement des objets et des formes mais l'invention de nouvelles lois sur cet arrangement, qu'il ne s'agit donc plus de réaliser des spectacles mais des aventures.

Paris le 8 janvier 1978 - André ENGEL - Bernard PAUTRAT.

A propos du décor d'*Un Week-end à Yaïck*

Texte de Nicky Rieti intégré au programme

Comment faire « une ville » pour un spectacle tout en voulant éviter, à l'occasion de ce spectacle, d'une part le langage métaphorique ou l'équivalence artistique (procédés utilisés surtout pour un décor de scène à l'italienne), d'autre part l'intervention dans un quartier de ville réelle (procédé de détournement ou de décalage qui, théoriquement au moins, est très proche de celui que nous avons utilisé pour les décors de *Baal* aux haras de Strasbourg) mais sans, pour autant, être d'une naïveté imbécile ou douteuse. Il faut espérer que les 600 m² de façades et de vitres, les 40 tonnes de charpente, de plâtre, de verre, de moquettes, de fauteuils, etc., qui constituent le décor de « Pougatchev » fournissent une réponse satisfaisante. Elle devrait l'être si cette « ville de Yaïck » aux entrepôts rue de la Somme répond, pour le spectateur aux exigences contradictoires : UN, être un décor, c'est-à-dire, un agent de mensonge avoué qui aide à faire la distinction, parfois très petite, mais toujours capitale, entre le théâtre et la vie, DEUX, être une vraie ville, pas dans le sens global du terme bien sûr, mais dans ce sens où, à l'occasion d'un détail, on éprouve une sensation de doute quant à la réalité de là où l'on se trouve.

Nicky Rieti

*Un Week-end à Yaïck : lettre aux spectateurs et
billet fictionnalisés*

TRAVEL NATIONAL SERVICE
1, rue du général-gouraud - boîte postale 184/5 - 67005 strasbourg cedex - tél. (88)35.63.60 - ccp 5509.04 strasbourg

Référence : 9346

Objet : Week-end à Yaïck

Madame,
Monsieur,

Suite à votre demande, nous avons le plaisir de vous informer qu'un titre de transport a été retenu à votre intention par la Travel National Service.

Vous trouverez ci-joint le billet de passage ainsi que la documentation afférente au week-end.

Nous nous permettons de vous rappeler que le lieu du rendez-vous est fixé dans le hall central du Palais du Rhin - Place de la République (face au Théâtre National de Strasbourg).

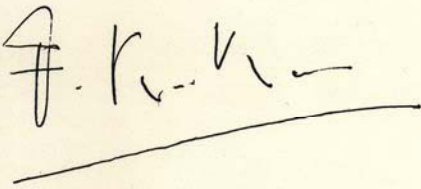
A 20 h 15 minutes précises vous devez avoir été enregistrés. Passé ce délai, la compagnie TNS (Travel National Service) se réserve le droit de disposer des places de voyageurs qui ne se seraient pas présentés.

Les hôtesses de la Travel National Service seront heureuses de vous y accueillir.

En espérant que notre organisation vous donnera entière satisfaction, nous vous souhaitons un agréable séjour.

Le responsable de la Travel National Service
pour l'Europe

P.J.



TRAVEL NATIONAL SERVICE



1, rue du général-gouraud - boîte postale 184/5
67005 strasbourg cedex - tél. : (88) 35.63.60
compte chèque postal 5509.04 strasbourg

ASTRA VOYAGES
VOUS SOUHAITE UN BON VOYAGE

TRES IMPORTANT VERY IMPORTANT

HEURES LIMITE D'ENREGISTREMENT LAST LIMIT FOR REGISTRATION

A 20 h 15 minutes précises vous devez avoir été enregistrés. Passé ce délai, la compagnie TNS (Travel National Service) se réserve le droit de disposer des places de voyageurs qui ne se seraient pas présentés.

At exactly 20 h 15 passengers must have completed registration formalities. After this limit, the TNS (Travel National Service) reserves the right to dispose of passengers' seats which have not been claimed.

AUCUNE DEROGATION D'HORAIRE NE SERA FAITE.

UNDER NO CIRCUMSTANCES WILL IT BE POSSIBLE TO CHANGE THE TIME SCHEDULE

Emis par TNS (TRAVEL NATIONAL SERVICE)		BILLET DE PASSAGE ET BULLETIN DE BAGAGES		DESTINATION/REGION		416 23 828	
SOU MIS AUX CONDITIONS DE TRANSPORT FIGURANT DANS CE BILLET							
NOM DU PASSAGER				HEURE		ABT. I 17.	
NON VALABLE AVANT LE		EMIS A L'ORIGINE PAR				ABT. C 12.	
NON VALABLE APRES LE						PL. TAR. 25.	
VALABLE POUR TRANSPORT ENTRE ESCALES ENCADREES		FRA	TRANSPORT	DATE	HEURE	ADH. 18.	
		KG				ETU. 18.	
						TAR. RED. 8.	
						MINI AB. 8.	
MODE DE PAIEMENT							
BAG. ENREGIS. NON ENREGIS.		NB				CPN	COMPAGNIE
→		PDS				1	279
						FORME N° DE SERIE	
						241623828	
						5	

CONFERENCE SUR LA SECURITE ET LA COOPERATION EN EUROPE

La Conférence sur la sécurité et la coopération en Europe, ouverte le 3 juillet 1973 à Helsinki et poursuivie à Genève du 18 septembre 1973 au 21 juillet 1975, a été menée à son terme à Helsinki le 1^{er} août 1975 par les Hauts Représentants de la République fédérale d'Allemagne, de la République démocratique allemande, des Etats-Unis d'Amérique, d'Autriche, de Belgique, de Bulgarie, du Canada, de Chypre, du Danemark, de l'Espagne, de la Finlande, de la France, de la Grèce, de la Hongrie, de l'Irlande, de l'Islande, de l'Italie, du Liechtenstein, du Luxembourg, de Malte, de Monaco, de la Norvège, des Pays-Bas, de la Pologne, du Portugal, de la Roumanie, du Royaume-Uni, de Saint-Martin, du Saint-Siège, de la Suède, de la Suisse, de la Tchécoslovaquie, de la Turquie, de l'Union des Républiques socialistes soviétiques et de la Yougoslavie.

Déplacements pour raisons personnelles ou professionnelles

Les Etats participants entendent faciliter de plus larges déplacements de leurs ressortissants pour des raisons personnelles ou professionnelles, et à cette fin ils ont l'intention en particulier :

— de simplifier progressivement et de faire appliquer avec souplesse les formalités de sortie et d'entrée ;

— d'assouplir les règlements relatifs aux déplacements des ressortissants des autres Etats participants sur leur territoire, en tenant dûment compte des exigences de la sécurité.

Ils s'efforceront d'abaisser progressivement, là où nécessaire, le montant des droits à verser pour les visas et les documents officiels de voyage.

Ils entendent examiner, le cas échéant, des moyens — y compris, dans la mesure où cela s'avère approprié, la conclusion de conventions consulaires

multilatérales ou bilatérales ou l'adoption d'autres accords ou instruments pertinents — en vue d'améliorer les arrangements relatifs aux services consulaires, y compris l'assistance juridique et consulaire.

Ils confirment que les cultes, institutions et organisations religieuses, agissant dans le cadre constitutionnel des Etats participants, et leurs représentants peuvent, dans le domaine de leur activité, avoir entre eux des contacts et des rencontres et échanger des informations.

Amélioration des conditions du tourisme, à titre individuel ou collectif

Les Etats participants considèrent que le tourisme contribue à faire mieux connaître la vie, la culture et l'histoire des autres pays, à accroître la compréhension entre les peuples, à améliorer les contacts et à élargir l'utilisation des loisirs. Ils ont l'intention d'encourager le développement du tourisme, sur une base individuelle ou collective, et ils ont l'intention en particulier :

— de favoriser les voyages touristiques dans leurs pays respectifs, en encourageant l'octroi de facilités appropriées, et la simplification et l'accélération des formalités requises pour de tels voyages ;

— d'accroître, sur la base d'accords ou d'arrangements appropriés, là où cela est nécessaire, la coopération pour le développement du tourisme, notamment en examinant sur une base bilatérale des possibilités d'accroître les informations relatives aux voyages dans d'autres pays et à l'accueil et à la fourniture de services aux touristes, ainsi que d'autres questions connexes d'intérêt mutuel.

Rencontres entre jeunes

Les Etats participants entendent favoriser le développement des contacts et des échanges entre jeunes en encourageant :

— l'accroissement des échanges et des contacts de brève ou de longue durée parmi les jeunes qui travaillent, qui reçoivent une formation professionnelle ou qui font leurs études, par voie d'accords bilatéraux ou multilatéraux ou de programmes réguliers dans tous les cas où cela est possible ;

— l'étude par leurs organisations de jeunesse des possibilités de conclure des accords relatifs aux structures de coopération multilatérale entre jeunes ;

— des accords ou des programmes réguliers concernant l'organisation d'échanges d'étudiants, de séminaires internationaux de jeunes, de cours de formation professionnelle et d'étude de langues étrangères ;

— la poursuite du développement du tourisme chez les jeunes et l'offre à cet effet de facilités appropriées ;

— le développement, là où il est possible, des échanges, des contacts et de la coopération sur un plan bilatéral ou multilatéral entre les organisations représentatives de larges groupes de jeunes qui travaillent, qui reçoivent une formation professionnelle ou qui font leurs études ;

— la prise de conscience, parmi les jeunes, de l'importance d'accroître la compréhension mutuelle et de renforcer les relations amicales et la confiance entre les peuples.

Information filmée, radiodiffusée et télévisée

— De promouvoir l'amélioration de la diffusion d'informations filmées, radiodiffusées et télévisées. A cette fin :

ils encouragent une projection en salle et une diffusion plus étendue à la radio et à la télévision d'informations plus diversifiées, sous forme enregistrée et filmée, provenant des autres Etats participants et illustrant les divers aspects de la vie dans leur pays, informations reçues sur la base des accords ou arrangements qui pourront se révéler nécessaires entre les organisations et firmes directement intéressées ;

ils faciliteront l'importation par des organisations et firmes compétentes de matériel audio-visuel enregistré provenant des autres Etats participants.

Les Etats participants prennent note de l'élargissement de la diffusion de l'information radiodiffusée et expriment l'espoir que ce processus se poursuive de sorte qu'il réponde à l'intérêt de la compréhension mutuelle entre les peuples ainsi qu'aux buts énoncés par cette Conférence.

Journal distribué aux spectateurs de Kafka. Théâtre complet

Extraits.

AUX J. O. D'ANVERS
JIM JAWS
médaillon d'or
Lire en page 12

12 PAGES - DERNIERE EDITION

Le Journal

« LES NAUFRAGEURS N'ECRIVENT LEUR NOM QUE SUR L'EAU »

BUGOFF!
PLUS DE CAFARDS!
"BUGOFF" FORMULE SCIENTIFIQUE GARANTIE

CHINE

L'achèvement de la grande muraille apporte un espoir de paix et d'unité

Les troubles se poursuivent en province



La Muraille de Chine a été terminée dans sa partie la plus spectaculaire. La construction, partie du sud-est et du sud-ouest, a trouvé ici son point de jonction.

Ce système de construction particulière a été également adopté en petit à l'intérieur des deux grandes armées de travailleurs, celle de l'est et celle de l'ouest.

Voici comment : on forma des groupes d'une vingtaine d'ouvriers dont chacun avait pour tâche de construire environ cinq cents mètres de muraille, tandis qu'un groupe voisin venait à renfort en bâtissant une muraille de même longueur. Toutefois, au lieu de prolonger ces mille mètres une fois la jonction opérée, on envoyait les groupes d'ouvriers dans de tout autres régions. Naturellement, il s'ensuivit de grosses lacunes qui ne purent être comblées que peu à peu, certaines même après que la Muraille fut déclarée achevée. Il y aurait aussi, dit-

on, des brèches qui n'ont jamais été fermées, mais cette affirmation se rattache peut-être aux nombreuses légendes suscitées par la construction, légendes qui, vu l'étendue de l'ouvrage, et tout au moins pour l'individu qui en juge par ses propres yeux et à sa propre échelle, restent impossibles à contrôler.

(Suite page 2 et 3)

Lire en pages 2 et 3 la dépêche de notre correspondant à Xi'an.

HIER AUX ASSISES :

Fratricide



(voir notre article en page 7)

Editorial

Du problème des lois

Nos lois ne sont pas connues de tous, elles sont le secret du petit groupe de nobles qui nous gouvernent. Nous sommes convaincus que ces lois anciennes sont scrupuleusement observées. Il n'empêche qu'il y a quelque chose d'extrêmement pénible à être gouverné selon des lois qu'on ignore. Je ne pense pas ici aux différentes possibilités d'interprétation, ni aux inconvénients d'une exigence à quel seuls quelques-uns, en non pas le peuple entier, ont le droit de prendre part. Ces inconvénients ne sont peut-être pas très graves. Les lois en effet sont si vieilles, ce sont les siècles qui ont travaillé à leur exécution, et puis cette exigence est sans doute devenue loi elle-même, et certes les libertés d'interprétation sont toujours possibles, mais elles restent très limitées.

En outre, il est clair que, dans son interprétation des lois, la noblesse n'a aucune raison de se laisser guider par son intérêt personnel et de conclure à notre détriment, car dès l'origine les lois ont été faites uniquement pour la noblesse, la noblesse est au-dessus de la loi, c'est bien pourquoi la loi semble s'être remise exclusivement entre les mains. Il y a là naturellement une certaine sagesse — qui devrait de la sagesse des vieilles lois — mais pour nous aussi une cause de tourment, sans doute impossible à éviter.

Ces lois illusoires, du reste, nous ne pouvons guère qu'en supposer l'existence. La tradition veut qu'elles existent et aient été confiées à la noblesse comme un dépôt secret, mais il n'y a et il ne peut y avoir là plus qu'une vieille tradition rendue digne de foi par son âge, car le caractère de ces lois exige que leur contenu aussi soit gardé secret. Or, si sous autres gens de peuple nous suivions attentivement les faits et gestes de la noblesse depuis les temps les plus reculés, si nous possédions les-dehors des textes rédigés par nos ancêtres que nous avons consciencieusement consultés ; si, dans la mesure des faits, nous croyons reconnaître certaines lignes de conduite qui nous permettent de conclure à telle ou telle mission historique ; et si, après avoir soigneusement trié et classé ces conclusions, nous faisons de nous organiser un peu pour le présent et pour l'avenir — tout cela n'en reste pas moins incertain, c'est peut-être un jeu de l'esprit, car il

se peut que ces lois que nous cherchons à deviner n'existent pas du tout en fait.

C'est effectivement l'opinion d'un petit parti qui cherche à prouver que, s'il y a une loi, ce ne peut-être que celle-ci : Est loi ce que fait la noblesse. Ce parti ne voit partout que l'arbitraire de la noblesse ; il rejette la tradition populaire qui, d'après lui, n'apporte que par hasard un minime profit, mais entraîne en retour des maux graves, car, en ce qui regarde les événements de l'avenir, elle donne au peuple une sécurité fautive et trompeuse, génératrice de légitimité. Ce mal n'est pas minable, mais l'immense majorité du peuple l'attribue au fait que la tradition est loin d'être suffisante, qu'elle exige encore de vastes recherches et que son matériel, si énorme qu'il paraît, est encore bien trop restreint, de sorte qu'il se passera des siècles avant qu'il soit enfin suffisant.

La seule chose qui éclaircit ces sombres perspectives immédiates, c'est la croyance que un jour viendra où la tradition et son exigence, poussant un soupir de soulagement, pourront en quelque sorte mettre le point final à leur enquête ; alors tout sera clair, la loi n'appartiendra qu'au peuple et la noblesse pourra disparaître. Il n'existe dans ces propos aucune haine pour la noblesse, absolument aucune, et pour personnes. Nous nous hâtons plutôt nous-mêmes, parce que nous ne sommes pas encore jugés dignes de la loi. Et en réalité, si le parti que ne croit pas à une loi réelle est resté aussi faible malgré la grande séduction qu'il exerce en un certain sens, c'est que lui aussi reconnaît absolument la noblesse et son droit à l'existence.

On ne peut vraiment exprimer tout cela que dans une sorte de contradiction : un parti qui, en même temps que la croyance aux lois, rejeterait aussi la noblesse, aurait immédiatement tout le peuple derrière lui, mais un parti parti ne peut pas naître, parce que personne n'ose rejeter la noblesse. C'est à ce fil que tient notre vie. Une fois, ce fil que tient nous la situation comme suit : L'unique loi visible et incontestable qui nous soit imposée est la noblesse, et nous nous privons nous-mêmes de cette unique loi.

Politique intérieure

Le docteur Marschner est nommé directeur des assurances ouvrières

Un ami chaleureux de la classe ouvrière

On annonce, de source officielle, la nomination de Dr. Marschner au poste de directeur général de la Compagnie des Assurances Ouvrières.

Il y a grandement lieu de se féliciter de ce choix. Grâce à lui, un homme accède réellement à une situation qui, même idéalement, lui revient de droit, et cette même situation trouve l'homme qui lui était nécessaire. L'inlassable capacité de travail du Dr. Marschner lui a permis une activité si étendue et si

Quiconque a du génie est tenu d'en faire usage, cela est tout à fait conforme à la rigie.

imifiée qu'une seule personne peut officiellement lui rendre justice, puisqu'elle n'en entretient jamais qu'une partie.

Ayant occupé pendant des années le poste de secrétaire de la Compagnie, le Dr. Marschner connaît d'instinct mieux son fonctionnement qu'il a travaillé lui-même à l'améliorer, dans les limites de l'influence qui, jusqu'à présent, lui était permise ; il met à la disposition de la Compagnie ses vastes connaissances et ses talents juridiques ; les milieux de spécialistes connaissent et apprécient en lui l'écrivain consciencieux ; son influence sur les projets de législation sociale des dernières années (surtout en ce qui concerne la responsabilité commerciale) ne doit pas être sous-estimée ; il a pris la parole dans les grands congrès d'Assurances Internationales, et lui-même, dans les salles de conférences de Prague, nous avons pu entendre ses exposés, qui viennent toujours à propos et s'informent avec conviction, sur des problèmes d'assurance d'une portée et d'une actualité



Billet

Renonces-y !

C'était très tôt le matin, les rues étaient froides et vides, j'allais à la gare. En comparant ma montre avec l'horloge du clocher, je constatai qu'il était déjà beaucoup plus tard que je n'avais cru, j'allais être obligé de me presser ; le freux que me causait cette découverte me rendit incertain du chemin, je n'étais pas encore très familiarisé avec cette ville ; par chance, il y avait un agent de police sous le bras de la, je courus à lui et, à bout de souffle, lui demandai mon chemin. Il sourit et dit :

- C'est de moi que tu veux approcher le chemin ?
- Oui, dis-je, puisque je ne puis pas le trouver moi-même.
- Renonces-y, renonces-y, dit-il, puis il se retourna dans un grand élan, comme font ceux qui veulent rester seuls.

Nos lecteurs ont la parole

NOURRI AU LAIT SUCRÉ!

Madame Rosalyn C., mère de famille, Washington D.C. :

Je possède une étrange bête, moitié chaton, moitié agneau. Je l'ai héritée de mon père. Mais elle ne s'est développée que de mon temps; auparavant elle était plus agneau que chat. Maintenant elle tient également des deux. Du chat elle a la tête et les griffes; de l'agneau la taille et la forme; des deux les yeux, qui sont vacillants et ouverts, le toison, qui est doux et court, les mouvements, qui peuvent aussi bien être des bonds que des reptations.

Au soleil, sur le bord de la fenêtre, elle ronronne et elle fait le gros dos; dans les grès elle court comme une folle, on peut à peine l'attraper. Devant le chat elle fuit, devant l'agneau elle attaque. Au clair de lune elle se promène sur les gouttières, c'est sa route de prédilection. Elle ne sait pas miauler et les rats la dégoûtent. Elle peut rester couchée des heures, à l'affût, près du poulailler, mais elle n'a jamais profité de l'occasion de tuer une volaille.

Des questions sans réponses

Je la nourris de lait sucré, c'est le régime qui lui convient le mieux. Elle le fait passer à longs traits sur ses canines de carnassier, et c'est naturellement une grande attraction pour les enfants. Ils viennent le dimanche matin. Je tiens la petite bête sur mes genoux et j'ai en cercle autour de moi tous les gamins du voisinage.

On peut entendre alors les plus étranges questions; de ces questions auxquelles nul ne saurait répondre: Pourquoi n'y a-t-il qu'une bête de ce genre? Pourquoi est-ce moi qui la possède? Y a-t-il déjà eu avant elle un animal de même espèce? Que se passera-t-il après sa mort? Se sent-elle seule? Pour-



qu'il n'a-t-elle pas de petits? Comment s'appelle-t-elle?

Je ne prends pas la peine de répondre, je me contente de montrer ce que j'ai. Quelquefois les enfants nous apportent des chats, une fois ils ont même apporté deux agneaux. Mais, contrairement à leur attente, ces rencontres n'ont provoqué aucune scène de reconnaissance. Les bêtes se sont considérées de leurs yeux de bêtes avec le plus grand calme; elles ont pris résignamment leur existence comme une donnée de la Création.

Sur mes genoux la petite bête ignore la peur et l'agressivité. C'est contre moi, collée à moi, qu'elle se sent le mieux. Elle éprouve de l'attachement pour la famille qui l'a élevée. Ce n'est pas la fidélité extraordinaire, mais sûr instinct d'un animal qui, tout en possédant une nombreuse parenté, n'a peut-être pas un seul compagnon dans le monde et considère par conséquent

comme sacrée la protection qu'elle a trouvée chez nous.

Je ne puis m'empêcher de rire quand je la vois qui faire le bas de mon pantalon; elle se tortille pour passer entre mes jambes et ne peut s'arracher à moi. Non contente d'être agneau et chat, on dirait qu'elle veut être chien! Un jour que je ne pouvais résoudre mes difficultés commerciales et les problèmes qui en dépendent — comme la chose arrive à chacun — et, voulant tout laisser aller, me balança à la maison dans mon fauteuil avec la petite bête sur mes genoux, je vis, en abaissant la tête, des larmes qui coulaient de son immense moustache. Etalent-ce les miennes? Etalent-ce les siennes? Ce chat qui avait une âme d'agneau possédait-il aussi une ambition humaine?... Je n'ai pas hérité beaucoup de choses de mon père, mais celle-ci je puis la montrer.

Ma bête réunit deux sortes d'inclination, celle du chat et celle de l'agneau, si différentes qu'elles soient. Aussi se trouve-t-elle à l'étroit dans sa peau. Elle saute parfois à mes côtés sur une chaise, pose ses pattes de devant sur mon épaule et me colle son museau à l'oreille. On dirait qu'elle me parle, et, de fait, après ce geste, elle se penche en avant et observe mes yeux comme pour lire l'impression que sa communication a produite sur moi. Et moi, pour lui faire plaisir, je fais semblant d'avoir compris et l'oline en branlant la tête. Alors elle saute à terre et danse autour de moi.

Peut-être le couteau du boucher lui serait-il une délivrance, mais je dois l'en oriver. N'est-elle pas un héritage? Il faudra donc qu'elle attende le jour où elle s'éteindra d'elle-même, bien qu'elle me rassure parfois avec des yeux humains, des yeux intelligents, qui impliquent un acte raisonnable.

ENCORE LE TELEPHONE...

Monsieur Schmutz, chef d'entreprise

Toute mon affaire repose sur mes épaules. Dans l'antichambre, deux jeunes filles, les machines à écrire et les livres de comptes. Dans mon bureau la table que j'occupe, celle des délibérations, la Cuisine, un grand fauteuil anglais, le téléphone, et voilà tous mes instruments de travail. On les embrasse d'un coup d'oeil, on les utilise facilement. Je suis jeune; les affaires m'arrivent; je ne me plains pas, je ne me plains pas.

Depuis le nouvel an un jeune homme a joué hardiment le petit appartement vide qui se trouvait à côté du mien et que j'ai eu la maladresse d'hésiter si longtemps à occuper moi-même. Une pièce et une antichambre, comme chez moi; une cuisine en plus. La pièce et l'antichambre auraient pu me servir; mon local est souvent étroit pour mes secrétaires, mais qu'aurais-je fait de la cuisine?

Ce petit souci m'a fait perdre l'appartement. Maintenant c'est ce jeune homme qui l'occupe, M. Harras; il s'appelle Harras; ce qu'il fait là, je n'en sais rien. «Bureau Harras» peut-on lire sur sa porte. Je me suis renseigné et on m'a expliqué qu'il est dans la même branche que moi.

On ne pouvait pas, m'a-t-on dit, déconseiller de lui avancer de l'argent; ce garçon voulait arriver son entreprise avait peut-être de l'avenir; mais on ne pouvait pas non plus engager à lui faire crédit; selon toute vraisemblance, il n'y a pas de capitaux. Bref, les renseignements classiques quand on ne sait rien.

Je rencontre parfois Harras dans l'escalier. Il faut qu'il soit toujours extrêmement pressé; il passe à mes côtés comme une ombre fuyante. Je n'ai encore jamais pu le voir réellement; il a déjà la clef de son bureau dans la main, il ouvre la porte en un clin d'oeil, il dis-

paraît comme une queue de rat dans un trou de mur et je me retrouve devant cette plaque «Bureau Harras» que j'ai déjà vue bien plus souvent qu'elle ne le mérite.

Nous ne sommes isolés que par ces minces cloisons qui trahissent l'honnête homme et couvrent le coupable. Mon appareil téléphonique est installé contre le mur qui nous sépare constamment purement ironique car, même si l'appareil était à l'autre bout, on l'entendrait aussi de l'appartement voisin. J'ai donc pris l'habitude de ne jamais prononcer le nom de mes clients au téléphone. Malheureusement, il n'y a pas besoin d'être bien perspicace pour les deviner aux tournants de la conversation qui ne peuvent éviter d'être caractéristiques. Il m'arrive dans mon impuissance de sauter d'impatience autour de l'appareil avec l'écouteur à l'oreille sans pouvoir empêcher quand même certains secrets de m'échapper.

Naturellement, cette situation rend mes décisions incertaines; ma voix tremble. Que fait Harras pendant que je parle à l'appareil? Exagérant beaucoup — mais ne faut-il pas souvent exagérer pour y voir clair? — je pourrais dire: Harras peut se passer de téléphone; il a le mien. Assis sur son divan, qu'il a poussé contre le mur, il épie; moi, quand l'appareil sonne, je dois répondre, écouter les désirs du client, prendre de graves décisions, persuader l'interlocuteur par des discours interminables et pendant ce temps, malgré moi, renseigner mon Harras à travers la cloison.

Peut-être n'attend-il même pas que j'aie fini pour se lever dès qu'une phrase l'a renseigné sur une affaire, et pour glisser, léger comme une ombre qui passe, à travers les ruses de la ville. Peut-être, avant que j'aie racroché l'écouteur, est-il déjà en train de travailler contre moi!

LA TRAVEL NATIONAL SERVICE

VOUS PROPOSE UN WEEK-END A YAICK

DEPART 20H15 PRECISES AU PALAIS DU RHIN - PLACE DE LA REPUBLIQUE

UN ROMAN CELEBRE

L'AMÉRIQUE

10^e EPISODE

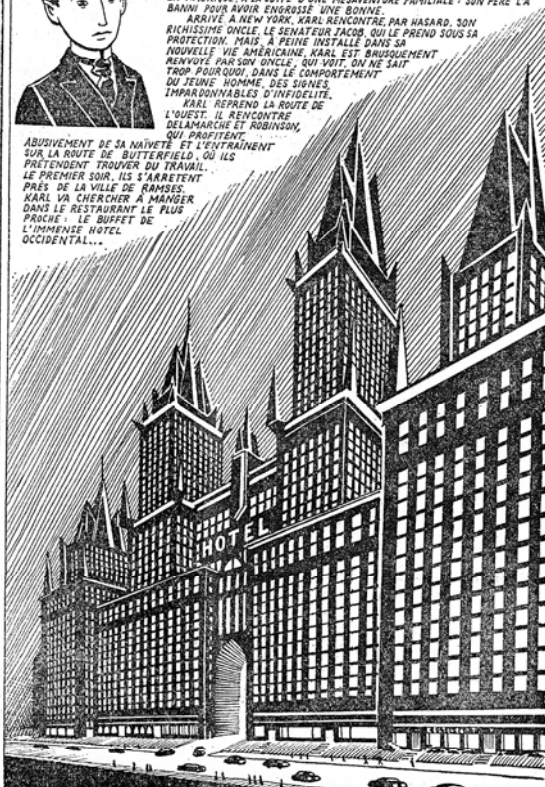
CETTE SEMAINE LE GRAND HOTEL OCCIDENTAL



RESUME DES CHAPITRES PRECEDENTS:

LE JEUNE KARL ROSSMAN, DE PRAGUE EN BOHEME, AGE DE 16 ANS, SE TROUVE EN AMERIQUE, A LA SUITE D'UNE MESAVENTURE FAMILIALE. SON PERE L'A BANNI POUR AVOIR ENGROSSE UNE BONNE. ARRIVE A NEW YORK, KARL RENCONTRE PAR HASARD SON RICHISSEME ONCLE, LE SEMATEUR JACOB, QUI LE PREND SOUS SA PROTECTION, MAIS, A PEINE INSTALLE DANS SA NOUVELLE VIE AMERICAINE, KARL EST BRUSQUEMENT RENVOYE PAR SON ONCLE, QUI VOIT, ON NE SAIT TROP POURQUOI, DANS LE COMPORTEMENT DU JEUNE HOMME, DES SIGNES IMPARDONNABLES D'INFIDELITE.

KARL REPREND LA ROUTE DE L'OUEST. IL RENCONTRE DELAMARCHE ET ROBINSON, QUI PROFITENT ABUSIVEMENT DE SA NAIVETE ET L'ENTRAINENT SUR LA ROUTE DE BUTTERFIELD, OU ILS PRETENDENT TROUVER DU TRAVAIL. LE PREMIER SOIR, ILS S'ARRETENT PRES DE LA VILLE DE RAMSES. KARL VA CHERCHER A MANGER DANS LE RESTAURANT LE PLUS PROCHE : LE BUFFET DE L'IMPENSE HOTEL OCCIDENTAL...



AU BUFFET, KARL RENCONTRE MME LA CUISINIERE EN CHEF, QUI EST PRISE D'AMOUR POUR LUI. ELLE L'INVITE A RESTER A L'HOTEL. KARL, GENÉ PAR SES DEUX ANS, REFUSE POLIMENT. MAIS, LORSQU'IL APPREND QUE ILS ONT FOUILLE DANS SA MALLE, IL ACCÉPTE L'INVITATION. GRACE A MME LA CUISINIERE EN CHEF, KARL TROUVE UN MOYEN DE SE DEBARASSER DE DELAMARCHE ET ROBINSON.

ÇA DOIT ÊTRE ÇA.

ARRTS

Loisirs

ECHecs

Le coup à la porte du domaine

(Tournoi de Buenos-Aires, décembre 1923).
Blancs : N. KIEZEV
Noirs : V. SMYSLYOV
Défense Grunfeld

- 1. d4 C85
- 2. Cf3
- 3. Cc3
- 4. Dm3 (a)
- 5. Dxd4 (b)
- 6. Dxd4 (b)
- 7. Fg4
- 8. Fg4
- 9. Dd2 (c)
- 10. Fd2 (c)
- 11. Fd2 (c)
- 12. e4
- 13. e4
- 14. Dg5
- 15. Fg4
- 16. Fg4
- 17. Fg4
- 18. Fg4
- 19. Fg4
- 20. Fg4
- 21. Fg4

1) Les Blancs surveillent leur position et tentent de passer à l'attaque sur l'aile « E » tout en maintenant le Fd5 de l'avance e4-e4. 2) Si Dm3, 3) Dm3, 4) Dm3, 5) Dm3, 6) Dm3, 7) Dm3, 8) Dm3, 9) Dm3, 10) Dm3, 11) Dm3, 12) Dm3, 13) Dm3, 14) Dm3, 15) Dm3, 16) Dm3, 17) Dm3, 18) Dm3, 19) Dm3, 20) Dm3, 21) Dm3.

NOTES
a) Cette sortie de la D caractérise le « système russe » de la « défense Grunfeld ».
b) Cet abandon du centre sera compensé par une grande liberté de manœuvre des forces noires. 8... e5 est passif ; 8... c5, c6, c7 ou 8... c8, c9, c10, c11, c12, c13, c14, c15, c16, c17, c18, c19, c20, c21, c22, c23, c24, c25, c26, c27, c28, c29, c30, c31, c32, c33, c34, c35, c36, c37, c38, c39, c40, c41, c42, c43, c44, c45, c46, c47, c48, c49, c50, c51, c52, c53, c54, c55, c56, c57, c58, c59, c60, c61, c62, c63, c64, c65, c66, c67, c68, c69, c70, c71, c72, c73, c74, c75, c76, c77, c78, c79, c80, c81, c82, c83, c84, c85, c86, c87, c88, c89, c90, c91, c92, c93, c94, c95, c96, c97, c98, c99, c100.

SOLUTION DE L'ETUDE N° 793
D. GURGUINETZ
Blancs : Ra8, Td8 et h8, Cb8 et c8, Pb7, f8 et h7, Noirs : Rd1, Dd1, Td8 et c8, Cb8, Pd8.
1. Ca8+, Rcl (a) 1... Ra8 ; 2. Td8 mat ; 3. Rcl ; 4. Td8 mat ; 5. Rcl ; 6. Td8 mat ; 7. Td8 mat ; 8. Td8 mat ; 9. Td8 mat ; 10. Td8 mat ; 11. Td8 mat ; 12. Td8 mat ; 13. Td8 mat ; 14. Td8 mat ; 15. Td8 mat ; 16. Td8 mat ; 17. Td8 mat ; 18. Td8 mat ; 19. Td8 mat ; 20. Td8 mat ; 21. Td8 mat ; 22. Td8 mat ; 23. Td8 mat ; 24. Td8 mat ; 25. Td8 mat ; 26. Td8 mat ; 27. Td8 mat ; 28. Td8 mat ; 29. Td8 mat ; 30. Td8 mat ; 31. Td8 mat ; 32. Td8 mat ; 33. Td8 mat ; 34. Td8 mat ; 35. Td8 mat ; 36. Td8 mat ; 37. Td8 mat ; 38. Td8 mat ; 39. Td8 mat ; 40. Td8 mat ; 41. Td8 mat ; 42. Td8 mat ; 43. Td8 mat ; 44. Td8 mat ; 45. Td8 mat ; 46. Td8 mat ; 47. Td8 mat ; 48. Td8 mat ; 49. Td8 mat ; 50. Td8 mat ; 51. Td8 mat ; 52. Td8 mat ; 53. Td8 mat ; 54. Td8 mat ; 55. Td8 mat ; 56. Td8 mat ; 57. Td8 mat ; 58. Td8 mat ; 59. Td8 mat ; 60. Td8 mat ; 61. Td8 mat ; 62. Td8 mat ; 63. Td8 mat ; 64. Td8 mat ; 65. Td8 mat ; 66. Td8 mat ; 67. Td8 mat ; 68. Td8 mat ; 69. Td8 mat ; 70. Td8 mat ; 71. Td8 mat ; 72. Td8 mat ; 73. Td8 mat ; 74. Td8 mat ; 75. Td8 mat ; 76. Td8 mat ; 77. Td8 mat ; 78. Td8 mat ; 79. Td8 mat ; 80. Td8 mat ; 81. Td8 mat ; 82. Td8 mat ; 83. Td8 mat ; 84. Td8 mat ; 85. Td8 mat ; 86. Td8 mat ; 87. Td8 mat ; 88. Td8 mat ; 89. Td8 mat ; 90. Td8 mat ; 91. Td8 mat ; 92. Td8 mat ; 93. Td8 mat ; 94. Td8 mat ; 95. Td8 mat ; 96. Td8 mat ; 97. Td8 mat ; 98. Td8 mat ; 99. Td8 mat ; 100. Td8 mat.

ETUDE
H.-M. LOMMER
(1967)

Blancs (a) : Rd8, Dd8, Cf8.
Noirs (a) : Rf8, Dd8, Cc8, Pc8 et g8.
Les Blancs jouent et gagnent.

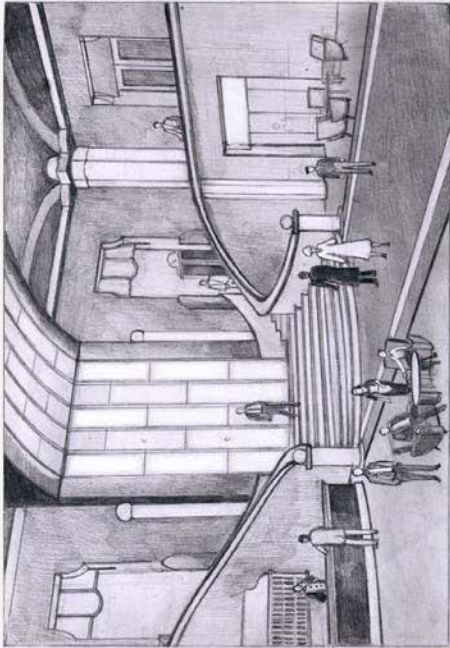
JEUX D'HIER...

Il y avait une fois un jeu de patience, un jeu simple et pas cher, guère plus grand qu'une montre et sans aucune espèce de combinaison surprenante. Sur le dessus peint en rouge brun, il y avait, gravées au couteau, quelques lignes bleues qui formaient un labyrinthe et se jetaient dans un petit creux. Il s'agissait de pousser et de secouer le jeu pour amener la bille, qui était bleue également, d'abord dans l'un des chemins, puis dans le creux. Quand la bille était dans le creux, la partie était terminée, si l'on voulait en recommencer une autre, il fallait secouer la bille pour la faire sortir. Le tour était joué.

Quand la bille était incroquée, elle allait généralement, les mains derrière le dos, se promener de long en large dans la plaine ; les chemins, elle les évitait. Elle était d'avis que les chemins la faisaient suffisamment souffrir pendant les parties et que, quand personne ne jouait, elle avait largement le droit de se reposer dans le champ libre. Parfois, par habitude, elle regardait le verre bombé, mais sans aucune intention d'y voir quelque chose. Elle marchait en secouant beaucoup les jambes et prétendait qu'elle n'était pas faite pour ces chemins étroits. C'était vrai en partie, car les chemins pouvaient à peine la contenir et s'étaient formés...

Du dessin au décor

Exemple de Cardillac (2005)



1. Dessin d'étude



2. Maquette au 100e



3. Maquette au 33e



4. Décor en spectacle

Etapes de création pour les films

Du synopsis au film

Exemple : Hôtel Moderne (1979)

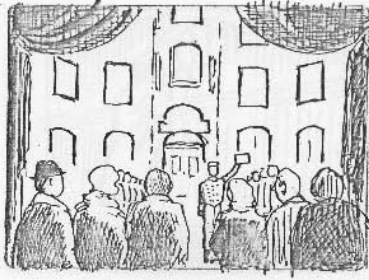
N° de plans	DESCRIPTION IMAGE
	<p>soldats anglais. Un onzième groom, face à la foule, commence à faire l'appel :</p> <p>Sept personnes se présentent à l'appel, elles s'avancent à la suite du groom sur le tapis rouge; les dix autres grooms s'inclinent profondément sur leur passage.</p> <p>6. <u>COUR.</u> <u>EXTERIEUR.</u> <u>NUIT.</u></p> <p>C'est une cour. L'étroite blessure qui la partage est un tapis rouge. Dans le mur du fond s'ouvre une porte cochère obstruée par un lourd rideau bleu tendre, sous lequel se perd le tapis. Devant le rideau, disposés en deux lignes parallèles, au bord du tapis, se tiennent neuf grooms au garde-à-vous. Le rideau s'ouvre. Les grooms n'ont pas bougé d'un pouce. Derrière eux, dans la foule, on reconnaît très distinctement une des blondes du play-boy, et le play-boy lui-même quoiqu'il ait, entre temps, mis des lunettes noires à monture d'écaille. Il peut y avoir vingt à trente personnes. C'est un curieux</p>

plans	DESCRIPTION IMAGE
	<p>mélange. Il y a plus d'hommes que de femmes, ces femmes sont presque toutes jolies, ou intéressantes. Les deux Allemands font du bruit en échangeant des monosyllabes, sans doute des plaisanteries, avec un groupe de cinq ou six autres types, assez jeunes, à l'air crevé et franchement trouble. Ils tripotent tous une clé qu'ils ont à la main. Ils comparent ou échangent des numéros, apparemment. Tout le monde a l'air émoustillé par la situation. Ça glousse beaucoup.</p> <p>Sur un roulement de tambour de la fanfare, un groom quitte la rangée, se campe militairement face à l'assemblée, au milieu du tapis rouge, et fait l'appel :</p> <p>Des clients se groupent devant le groom à l'appel de leur numéro. Deux filles de dix-sept ou dix-huit ans sont prises de fou rire. Un des deux Allemands, qui fait partie du groupe, s'est placé près d'elles. Il a un sourire niais. Le groom a tourné les talons réglementairement et entraîne les sept personnes dans son sillage, sur le tapis rouge. Ils traversent la</p>

N° de plans	DESCRIPTION IMAGE
	<p>cour.</p> <p>Sur la cour donnent une centaine de fenêtres, presque toutes éclairées de la même lumière rougeâtre. Derrière les vitres de presque toutes les fenêtres, parfois même aux fenêtres ouvertes sont installés des gens, hommes et femmes, qui acclament les nouveaux arrivants pendant qu'ils traversent la cour. Dans le groupe, un homme assez jeune, mais déjà presque totalement chauve, avec une barbe et du ventre, sans doute un journaliste d'extrême-gauche, répond aux applaudissements de cet étrange comité d'accueil en joignant ses mains au-dessus de sa tête. Les jeunes filles rient.</p> <p>Le même cérémonial se reproduit sous la conduite de plusieurs grooms, jusqu'à épuisement de la clientèle: tous traversent la cour sous les applaudissements des clients déjà installés, puis pénètrent dans l'hôtel par le perron, sous la marquise. On peut mieux détailler la clientèle. Outre ceux qu'on a déjà vus, on remarque au passage un superbe spécimen d'Alsacien quinquagénaire et riche, avec un sourire plein d'or, le cou épais dans le col trop étroit d'une chemise blanche, avec un costume gris rembourré par le portefeuille, et le visage rouge d'un marchand de bestiaux. Il arbore, assez satisfait de</p>

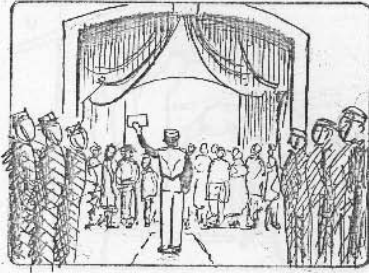
plans	DESCRIPTION IMAGE
	<p>l'effet, un très beau chapeau texan qu'il a sans doute ramené de son dernier voyage d'affaires à Houston. Il y a aussi, plus touchantes, trois petites dames en noir, des veuves avec des chapeaux noirs et des sacs noirs, surtout préoccupées de ne pas se tordre les chevilles en marchant à cette allure sur ce tapis. Elles font un peu tache dans cette clientèle qui semble majoritairement composée de médecins, de dentistes, de psychanalystes, de businessmen en transit, et de leurs jeunes fils ou frères, des jeunes mecs sapés, à l'argent facile, au genre artiste. Une espèce de Travolta s'est déplacé en grand équipage, avec ses deux caniches nains. L'hôtel avale tout cela sans protester.</p>
6bis.	<p><u>FENETRES.</u> <u>EXTERIEUR.</u> <u>NUIT.</u></p> <p>Tandis que tous ces clients traversent la cour, on voit en plus gros plan les fenêtres donnant sur cour, là où ça applaudit. Panoramique sur la façade. Derrière la vitre, un homme debout, simple silhouette qui se découpe dans la lumière. Chapeau, manteau. Immobilité totale.</p> <p>Une jeune femme, dont on ne devine même pas les</p>

Synopsis (extraits), scènes du début



PLAN N°

18



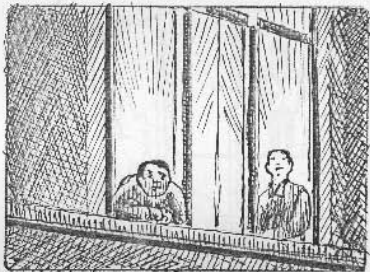
PLAN N°

19



PLAN N°

20
à
23

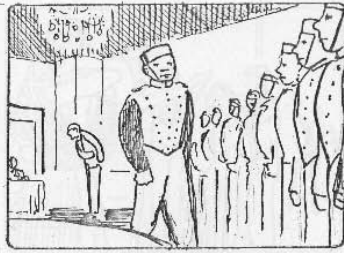


PLAN N°

24
à
27

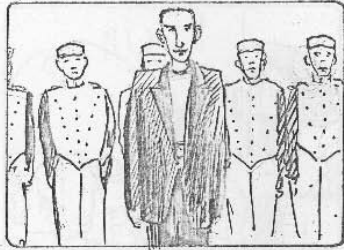


Story board et photos du film correspondants



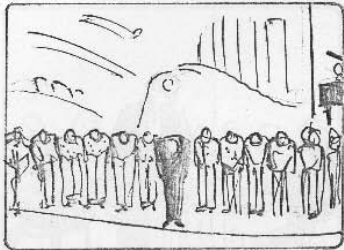
PLAN N°

31



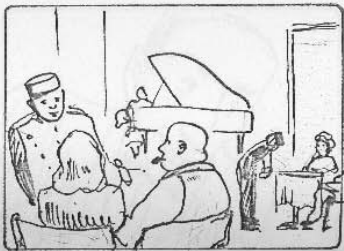
PLAN N°

32



PLAN N°

33



PLAN N°

34



Storyboard et photos du film correspondants

Notes d'intentions

Don Juan et Faust 1 (1972)

Notes personnelles d'André Engel

POUR UNE ATTEINTE A LA SECURITE DE L'ESPRIT

-1-

Le rideau que nous soulevons ouvre sur un théâtre où règne le merveilleux.

-2-

Le merveilleux n'est rien d'autre qu'une volonté d'intervention qui se dresse face au monde dont l'ordre inacceptable est mis au défi par le désordre du possible.

-3-

Dans le récit qui nous occupe le déroulement de l'action dramatique avec son foisonnement de situations surprenantes, de comportements anachroniques, de rapports énigmatiques, d'emprunts terroristes, est infiniment plus captivant que les explications données après coup par la logique d'une dramaturgie

-4-

La dramaturgie se fondera donc sur le principe dialectique du personnage qui passe à travers le décor et du décor qui passe à travers le personnage.

-5-

Ainsi les personnages séduisent dans la mesure où leurs actes et les décors où ils s'accomplissent se nimbent d'improbable.

-6-

L'improbable est une activité qui défie les lois. Il ne s'agit pas seulement de la loi morale - déjà enfreinte par le double mythe de Don Juan et de Faust - mais des lois du monde physique et de la pensée, mises en question par l'intervention de l'improbable comme principe général du spectacle.

-7-

L'improbable fait naître des catastrophes, et en ce sens il est terroriste. La première agression perpétrée par l'improbable vise à l'identité des êtres. La vérité concernant les personnages est cachée et le demeure. Un personnage est toujours susceptible d'en être un autre. Dans cette confusion de l'identité, ils se griment, se masquent, confondent leurs familiers et finissent par se méprendre eux-mêmes.

Ce perpétuel travesti fait planer le doute sur tous les personnages : une Elvire-Marguerite qui se nomme Anna, un préfet de police ivre, un Don Juan, un soldat qui passe, un valet-complice, un Faust, une marchande de fleurs... Les créatures les plus anodines incitent à la méfiance. L'apparence des êtres n'est qu'un masque trompeur.

-8-

A mettre l'ordre apparent des choses en déséquilibre constant, ce que l'expérience et l'habitude donnaient pour rassurant devient source d'angoisse.

-9-

L'incertitude et l'équivoque ne s'adressent point seulement aux personnages mais frappent aussi les choses. Un musée devient un appartement, une statue se dédouble et est un jardin public. On ne sait où l'on est. Une porte n'est pas nécessairement une issue mais un trompe-l'œil ; la fenêtre est fautive mais le placard est une issue et le sarcophage un couloir qui permet la fuite ; une chaise est explosive et le bouquet de roses dégage des senteurs létales.

-10-

Tous les objets peuvent être – en un instant – détournés de leurs usages et par conséquent de leurs sens.

-11-

Le projet consiste à saper les données usuelles du visible ainsi que les données usuelles de l'intelligible. Le dérèglement systématique des habitudes de voir, d'imaginer, de comprendre et de se comporter, s'effectue par l'irruption du mystère dans le quotidien ou par la fuite du quotidien dans le mystère. Il s'agit d'organiser pendant la durée d'un spectacle - à tous les niveaux - le passage incessant du monde banal à un monde second et réciproquement, comme la négation tranquille de l'évidence.

-12-

Anneaux magiques, métamorphoses, disparitions, invisibilités, apparition, tout ce qui, au fond, concerne l'abolition des propriétés, et qui est la poésie à l'état pur, joue ici à son propre degré d'efficience.

Les incessantes perturbations du réel connu, provoquent l'éveil du spectateur ; de celui, tout au moins, chez qui n'est pas irrémédiablement enseveli l'éblouissement de l'insurrection contre la banalité des choses.

Don Juan et Faust 2 (1972)

Notes personnelles d'André Engel

LA SOUFFRANCE DES PROMETHEES

Les idées s'améliorent. On commence à comprendre que par la production et le développement des Arts et des Lettres, la société cherche à dissimuler sa réalité de fait et son être contraignant, en affirmant en face de la réalité économique et sociale l'indépendance des « valeurs » humaines. Le théâtre devient alors ce qu'il a toujours été : un gigantesque système onirique où la volonté de briser les chaînes se défoule dans le simulacre et la parodie.

C'est le grand mérite de la Compagnie Vincent-Jourdheuil que d'avoir - sur ce point - tenté de remettre le théâtre sur ses pieds.

La mise en évidence du théâtre comme système onirique finit par être une banalité sur laquelle il faut construire. Avec « Don Juan et Faust », nous choisissons de montrer comment les personnages des grandes œuvres de la littérature occidentale - les témoins des valeurs de l'humanité - fonctionnent, à partir du moment où nous prenons garde qu'ils sont susceptibles de ne pas être des mythes mais aussi parfois des individus.

Dès lors – à force de monologue, Faust devient pitoyable. Mais s'il se plaint, ce n'est pas de ne pas assez savoir. Et nous sommes soudainement saisis de dégoût devant la monstrueuse machine qui le broie et qui se nomme : œuvre littéraire.

Dès lors – Don Juan, fatigué, baignant dans la plus grande des confusions, mélangeant les souvenirs, se perdant dans les stratégies, rencontre une statue de pierre à qui il voue une tendresse dont la sincérité suffirait à elle seule pour bouleverser tout le mythe. Tandis que Leporello, mémoire défaillante de son maître, tente la chronique désespérée d'une dernière aventure qu'il souhaite épique. Ivres de littérature et de vin, ils déversent sur le plateau cette sangria culturelle d'où émerge, intact, le Mont-Blanc, lieu de l'incroyable rencontre.

Contraints de subsister dans un univers où l'ordre du vécu ne rentre pas dans les catégories d'être, les mythes sont condamnés à faire des bruits nocifs avec la bouche.

Entre eux – objet dérisoire de querelle – la douce et tendre Anna menace de vieillir à chaque pas sous plusieurs tomes de littérature. Tentant désespérément d'échapper au non-être de Donna Elvire et au non-être de Marguerite, elle se réfugiera dans la mort...

De quoi meurent les gardiens de l'indépendance des valeurs humaines ?

La chose est simple. Ils meurent de ne pouvoir appartenir à une autre histoire que l'histoire de l'Art ; et il est encore plus difficile de se libérer de l'histoire de l'Art que de l'histoire tout court.

André Engel

Trotsky à Coyoacan (1974)

Notes manuscrites.

Nous avons traduit « Trotsky à Coyoacan » parce qu'il s'agit d'une pièce qui à nos yeux présente des qualités politiques et artistiques rares par le temps qui court. L'air du temps inciterait plutôt les « jeunes auteurs » à l'apolitisme et à une écriture relâchée. On ne peut reprocher à un jeune auteur qui se sent à l'étroit de fermer les yeux et de dégrafer le bouton de son col pour avoir le sentiment d'être un peu plus à son aise. Hartmut Lange ne mange pas de ce pain là, il ne se sent pas à l'étroit, ses angoisses (pour reprendre le début d'une de ses pièces) seraient celles d'un allemand de l'Est qui, passé à l'Ouest, tomberait dans l'univers de *En attendant Godot*. Il est capable de mettre sur un plateau Homère et Ovide et certaines de ses pièces sont écrites en vers (cela fait partie en Allemagne du métier d'écrivain de théâtre.)

Il n'est pas non plus apolitique.

Il est facile aujourd'hui de faire un mauvais film sur Trotsky (celui de Losey), il est difficile de faire une bonne pièce de théâtre - qui d'ailleurs ne traite pas seulement de Trotsky. Il y a d'ailleurs eu, de la part de la moyenne partie de la critique, évidemment à quelques exceptions près, une méprise causée peut-être par le titre mais pas seulement.

Cette pièce met en présence, peu avant la mort de Trotsky, Trotsky lui-même et un individu mal connu en France Otto Rühle. Il fut le seul social démocrate à ne pas voter les crédits de guerre en 1914.

On peut le considérer comme un « communiste de gauche » appartenant au « mouvement conseilliste » et à ce titre opposé au léninisme qu'il considérait être.

Donc une confrontation Rühle - Trotsky.

A cet égard, la pièce de Lange est tout à fait judicieuse, particulièrement pour ce qui est de dévoiler les syllogismes qui sont tout à fait caractéristiques du style de Trotsky.

Rühle, le communiste de gauche, qui était déjà hors circuit lorsque Trotsky était encore dans une période faste, est là comme une sorte de Diogène face à Platon. Tragique.

Un Week-end à Yaïck 1 (1977)

Texte figurant dans le programme

POURQUOI ET COMMENT NOUS MONTONS LE *POUGATCHEV* DE SERGE ESSENINE.

Choisir Essénine, c'est, exemplairement, choisir un inconnu : actuellement, aucun de ses textes n'est disponible en librairie et en langue française. D'où l'envie d'en savoir plus et de la faire connaître. Inévitablement, cette envie rencontra immédiatement la seule figure d'Essénine qui soit en cours sur le marché culturel : une vignette (parmi d'autres) du poète de la révolution soviétique brisé (comme d'autres, assez nombreux) par cette même révolution. Il fallait tenter de franchir le complexe purement légendaire où s'entrecroisent dans le désordre l'insolence du voyou, la Moscou des bouges, l'amour des isbas et des steppes, les saouleries avec Isadora Duncan à New-York ou à Londres, la voix du paysan russe, la prise du pouvoir, les réprimandes bonhommes de Lénine, et le suicide furtif, comme toujours.

A tenter de démêler cet écheveau, il nous est apparu que cette image était, en vérité, infranchissable, qu'on ne pouvait pas balayer d'un revers de pensée toute l'histoire dense qui nous sépare d'Essénine, toute la distance qui nous sépare géographiquement et chronologiquement de ce jeune paysan russe soudain fasciné à la fois par l'usage des mots et par la transformation vivante de son propre pays ; il nous est apparu que, d'ailleurs, une telle opération n'était pas souhaitable, risquant toujours de produire une autre image, également incompréhensible pour nous français d'aujourd'hui, faute des instruments nécessaires à opérer le passage ou le voyage d'ici à là-bas, d'aujourd'hui à hier.

Si, dans l'œuvre d'Essénine, le *Pougatchev* a été choisi, c'est parce qu'il nous permet au mieux de montrer ce que nous entendons par un tel passage, sa difficulté et l'impossibilité à l'effectuer de manière immédiate. En effet, *Pougatchev*, poème dramatique qui peut être montré au théâtre parce qu'il prend la forme du dialogue (même si l'écriture en est lyrique bien plus que dramatique au sens strict), redouble exactement notre question : celle de la référence historique, de l'intérêt porté, à tel

moment de l'histoire par tel individu ou tel groupe, à une figure du passé. Essénine, au vif de la révolution bolchévique choisit, pour donner forme d'art à son désespoir face à la disparition probable du mode de vie, de pensée et de chant de la paysannerie russe, le personnage de Pougatchev, leader d'une révolte paysanne de grande envergure terminée depuis un siècle et demi par un écrasement brutal. Il ne fait pas de doute qu'opérant une transposition de la situation présente (le pouvoir des soviets, la centralisation au profit du prolétariat urbain) à la situation passée telle qu'il l'imagine (le despotisme de la tzarine, la résistance populaire), Essénine se dissimule à lui-même, grâce à la référence, la réalité du changement historique qui a mené de la révolte de Pougatchev à la révolution des soviets. Démontrer ce travail de la référence sous tous ses aspects, cela exige aussi qu'on démonte le travail de référence que nous pourrions, nous autres, effectuer sur la personne d'Essénine : pour la monter en épingle, la louer, la maudire, l'enjoliver, etc. ce qui, au bout du compte, est totalement égal. Cela nous mène donc avec rigueur à poser pratiquement, sur le lieu du théâtre, la question des conditions de possibilité et d'impossibilité d'un modèle traditionnel du théâtre dit politique, sur la base d'une écriture poétique entièrement traversée par le poids du politique travaillant la terre russe après 1917.

Il s'agit donc de montrer, de démontrer, les conditions de production et de consommation (l'un n'allant jamais sans l'autre, pas plus au théâtre qu'ailleurs) d'un tel objet esthétique dont les tenants et aboutissants sont tous marqués du sceau de l'histoire explicitement politique.

Essénine exhumant Pougatchev nous-mêmes exhumant Essénine du silence de mort : cela nous fournit le modèle le plus général et rigoureux du spectacle que nous imaginons, celui du redoublement et donc aussi de la distance qui sépare celui qui fait ainsi référence de ce à quoi il fait référence, et des modifications réelles qui rendent possible une opération d'apparence aussi naïve et innocente. Si une certaine forme de référence, condamnable, à la littérature politique produit un effet de mystification sous le nom, par exemple, de théâtre politique, par le choix entre autres de ses objets, c'est parce qu'elle ouvre un certain type d'exotisme historique qui, comme tous les exotismes, aboutit à l'interdiction de penser et de comprendre ce qui se passe pour nous dans la production politique du théâtre. Le thème général du spectacle (c'est dans la continuité

stricte de Baal) sera donc un redoublement constant de la question du voyage qui nous mène et qui mènera les spectateurs, artificiellement, à Essénine

Il ne s'agira donc pas d'une mise en scène du *Pougatchev* d'Essénine, mais d'une mise en spectacle d'un voyage au cours duquel sera rencontré, artificiellement mais sans hasard, le *Pougatchev* d'Essénine.

Concrètement, comme on dit : puisque le *Pougatchev* doit être vu, aujourd'hui, par des hommes largement urbanisés (et le texte ne veut entendre parler que de la campagne), *Pougatchev* doit être vu en ville, et nous parler en ville, de la campagne perdue, de la nature qui disparaît. D'où la nécessité de mettre en spectacle, d'abord, une ville. Le seul moyen de rendre sensible la ville, c'est bien de produire artificiellement l'effet de tourisme organisé, forme sous laquelle se donne à nous, aujourd'hui, l'entrée collective dans une ville à découvrir. En quoi nous ne faisons que redoubler une donnée concrète du fonctionnement théâtral : qu'on se déplace au théâtre pour visiter quelque chose, autre chose qui doit bien communiquer matériellement avec le reste, avec la "vraie" ville, avec la réalité des gens qui font public au théâtre. Le spectacle commencera donc par une prise en charge des individus désireux de voir le spectacle, par leur constitution en public dans plusieurs autocars coiffés par une "organisation" stricte, à mi-chemin entre l'agence de voyage (les tour-operators) et l'appareil d'échanges politiques (Intourist, Amitiés Franco-chinoises, Bicentenaire des USA, etc). Dans chacun des autocars, une hôtesse commencera à préparer le public à la visite d'une ville sur le thème "Un week-end à Yaïck", Yaïck étant la ville à visiter, et la berceau de la révolte de Pougatchev. Chaque hôtesse distribuera, par un certain discours, une propédeutique (touristique) à la réception du *Pougatchev*, des éléments d'histoire choisis par elle pour en préparer une certaine compréhension.

Le public est ainsi amené, par groupes séparés ne communiquant pas entre eux, sur les lieux du spectacle : la ville mythique de Yaïck construite dans l'espace sur le modèle de toute ville nouvelle, avec une place, des bâtiments relativement neufs et sans pittoresque, un ensemble architectural qui évoquera aussi bien Créteil que Jacksonville, Berlin-Est ou Francfort.

Nous réservons alors au public la surprise de lui faire rencontrer le *Pougatchev*, au théâtre, sous une forme simplement extrême et extrêmement concrète du théâtre, à une autre échelle : à la télévision d'Etat, celle que nous connaissons en France. *Pougatchev* aura donc été monté par quelque organisme officiel, étatique, selon des critères précis (il n'est pas de mise en scène sans critères, c'est-à-dire sans dramaturgie), pour être montré à la fois à la population de la ville (si ça l'intéresse, mais c'est à voir) et au public touristique ainsi amené par l'agence de voyage. *Pougatchev*, en tant que spectacle de télévision, fait partie du voyage, comme une manière de "son et lumière".

L'avantage d'une telle présentation est multiple pour notre propos le transfert du *Pougatchev* sur un autre médium, dont nous sommes familiers, interdit un rapport trop naïf au texte, permet de montrer d'abord le travail de la référence, l'usage d'Essénine, un certain usage, propagandiste et mensonger, de son texte. Non pour nous démarquer totalement de cet usage, mais plutôt pour montrer en acte l'opération de montrer. C'est donc cette mise en scène qui sera mise en spectacle, non pour la refuser purement et simplement (il ne s'agit pas d'une caricature du *Pougatchev*, mais d'une certaine présentation possible du texte), non pas même pour la critiquer, mais pour la démonter : donner à voir comment c'est montré et regardé.

Or une telle question, qui obsède le théâtre, est difficile à poser clairement dans un théâtre, dans la mesure où le théâtre, en tant que lieu codé où il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie, tend toujours à refermer l'œil du spectateur en même temps que la question. La télévision, elle, se regarde dans des lieux déterminés toujours différents, faisant partie de la vie réelle des gens, elle marche dans la cuisine pendant le repas, dans la chambre pendant l'amour, dans les aéroports pendant les escales, etc, etc. Le rapport à ce qui est montré est donc autre, puisqu'il met fin au suspens de vie en quoi consiste, arbitrairement, le théâtre dans les théâtres. Que la télévision soit en outre imposée, à la fois à ceux qui en possèdent le récepteur (les habitants de Yaïck) et à ceux qui sont pris en main par l'organisation de tourisme (cela fait partie du voyage), rend nécessaire à brève échéance, une prise de position individuelle face à ce qui est montré, aux conditions dans lesquelles c'est montré, à la manière dont c'est montré, etc. Il faut donc rendre les spectateurs complexes, les redoubler eux aussi : spectateurs du

Pougatchev télévisé mais aussi des spectateurs "indigènes" du *Pougatchev*, puisque c'est eux, aussi bien, qu'ils sont venus voir dans leurs murs. Cela, qui est un principe, ne peut donner lieu qu'à des situations extrêmement concrètes.

Il y aura donc trois types de lieux : un appartement ouvrier, où un groupe de spectateurs s'invite sous l'autorité de l'hôtesse qui mène le jeu (d'où tire-t-elle, au juste, son autorité ?) ; une place avec des terrasses de café, où l'on dispose au moment voulu le récepteur de télévision, au milieu des activités "normales" d'une ville moderne moyenne ; un asile de vieillards, vieux héros du travail ou de la révolution passant leurs derniers jours devant la télévision. Chacun de ces lieux donne donc à voir un ensemble de situations quotidiennes traversées par le *Pougatchev*, et l'ambition du spectacle serait qu'ainsi, dans chaque cas, un certain nombre de rapports du texte et de l'image télévisée à leur réception soient concrètement donnés à voir, et que s'établisse bientôt, dans le public, une balance tenue entre l'intérêt porté au spectacle télévisé et l'intérêt porté au spectacle "proprement dit", ce qu'on cherche sous le nom de "travail du spectateur". Il va de soi que la distinction entre ces deux spectacles n'est qu'une distinction de raison, puisque c'est ensemble que le public les découvre lorsqu'il s'introduit ainsi dans une vie qui fonctionne déjà sans lui, avant lui et après lui.

Une vie : mais quelle vie au juste ? Ici s'opère un nouveau redoublement où se joue toute la cohérence, ou non, de notre projet. Si la télévision montre "un certain *Pougatchev*", systématique à sa manière, nous voudrions que la vie qui entoure cette télévision soit en situation constante de contrepoint vis-à-vis du texte d'Essénine. Nous avons donc isolé, dans le dit texte, des thèmes, des situations, des personnages, des problèmes, afin de les en extraire et de les transcrire sous une autre forme, dans notre contexte (la ville de Yaïck), et de les rendre ainsi plus maniables, plus intelligibles, plus faciles à maîtriser. Ainsi de l'identité (qui est Pougatchev ou Essénine ?), de la révolte, du voyou, du nomade, de l'asocial, de la minorité ethnique, des alliances passagères, des intérêts conciliables ou antagonistes, etc, tous thèmes dont nous parle le *Pougatchev* de la télévision sous une autre forme. Chacun des lieux doit nous montrer des lambeaux du poème travaillés aujourd'hui par notre regard, lambeaux qui, réunis, reconstitués en un tout, seraient l'effet actuel, sur nous, du *Pougatchev* d'Essénine. Autrement dit : le lieu géométrique de la ville, d'une ville cloisonnée au départ, faite de compartiments

étanches constitués autour des récepteurs de télévision, c'est bien le *Pougatchev* d'Essénine.

Ce lieu géométrique n'existe, en somme, que fictivement, et nous voulons tenir le pari de l'étanchéité des lieux. Il s'agira bien de trois (au moins) spectacles différents centrés sur le même film, sans possibilité pour le spectateur de passer matériellement d'un lieu à un autre. En quoi nous ne faisons que prendre acte de ce fait : dans la vie réelle, la séparation des lieux existe bien. Il faut prendre la mesure des limites exactes de notre regard. Être dans l'appartement ouvrier, regardant la télé, n'est pas être ailleurs. Pour comprendre cet ailleurs, il faudrait y être, et ce ne serait plus un ailleurs. Et pourtant, nous le savons bien, cet ailleurs nous commande que nous le commandons d'ici. Le voyage du public, qui fait semblant de nous mettre en présence réellement d'un ailleurs, nous laissera toujours dans l'impossibilité d'être partout à la fois, de tout voir à la fois. Si, à deux ou trois reprises au cours du spectacle, une certaine unité de la ville vient à se faire au moins par ceci qu'une partie du public verra ailleurs une autre partie du public le voir, si tout repose finalement sur un enchevêtrement compliqué de regards, c'est bien pour montrer aussi que le théâtre pas plus que la politique ne doit supposer réglée la question de cet ailleurs, sous la forme rêvée d'une panoptique divine ou d'une clairvoyance globale de la situation. Ou encore : un voyage ne suffit pas pour y comprendre quelque chose. En ce sens-là, et nous y insistons, il ne s'agit pas de jouer de la frustration du spectateur comme ressort psychologique seulement, mais d'exiger du spectateur l'effort. L'effort de multiplier les points de vision, donc d'expérience, les postures d'où regarder le *Pougatchev* d'Essénine. C'est pourquoi nous pensons qu'il serait juste (en tous les sens du terme, et vu le projet qui est le nôtre) que chaque spectateur puisse idéalement assister successivement, et dans l'ordre qui lui convient, aux trois spectacles qui, outre la télévision, constituent notre *Pougatchev*. Notre *Pougatchev*, c'est cette totalité-là, et rien d'autre. Si cette position obligeait déjà le spectateur professionnel (le critique, l'amateur, etc.) à s'interroger sur l'opportunité ou non de tout voir, dans la succession, le contraignait à penser le rapport qu'il peut y avoir entre le simultané invisible et le successif, ce ne serait peut-être pas inutile.

Nous voulons tenir ce pari jusqu'au bout. Lorsque le spectacle se termine, les trois ou quatre groupes séparés de spectateurs seront repris en charge par leurs hôtes et

rembarqués dans les autocars, pour être ramenés à leur point de départ. Peut-être même veillera-t-on à ce que ces groupes soient strictement les mêmes qu'au départ, afin que l'échange d'informations sur les spectacles différente ne se fasse que plus tard et ailleurs, au café, aux arrêts d'autobus (les vrais), un peu partout, et que commence ensuite et après-coup le travail de l'envie : l'envie de voir le reste pour comprendre encore un peu plus, l'envie de multiplier l'expérience, c'est-à-dire, pratiquement, l'envie de repayer deux fois sa place.

Le projet, comme on voit, est ambitieux et suppose de gros moyens, il en est même inséparable. Mais ce n'est qu'à ce prix élevé que pourra se poursuivre une ligne de travail conséquente avec l'entreprise de *Baal*.

Pour le collectif de réalisation "Pougatchev". B. Pautrat

Un Week-end à Yaïck 2 (1977)

Note d'intention d'André Engel

Texte établi pour le programme du spectacle.

UN WEEK-END A YAICK : PROPOSITION POUR UNE MISE EN SPECTACLE DU *POUGATCHEV* DE SERGE ESSENINE

PREFACE A LA SECONDE EDITION

La première édition de ce texte ayant fait l'objet d'un léger malentendu, cette courte préface tend à rectifier la lecture qu'on pourrait de nouveau en faire.

Il semble que l'enjeu du spectacle soit, pour bien des lecteurs, une sorte de discours général sur l'Union Soviétique, ou encore plus généralement un discours critique sur l'école du socialisme dans certaines parties du globe. Ceci est partiellement vrai, mais n'occupe dans le spectacle qu'un statut de détail. Ce détail pourrait franchement disparaître du spectacle sans que son sens réel s'en trouve altérer.

Nous disons donc que toute référence à l'Union Soviétique peut disparaître du spectacle parce que là n'est pas l'enjeu principal et que "Yaïck" est autant l'U.R.S.S. qu'elle est le reste du monde et en particulier le parc national des Cévennes.

Par contre le spectacle pose deux questions et donne deux réponses :

-1ère question : Qu'est-ce qui m'est donné à voir et à comprendre d'une réalité étrangère lorsque la visite que j'en fais est contrôlée par une organisation dont le but est précisément le contrôle ?

Réponse : Ce qui m'est donné à voir : c'est une mise-en-spectacle de cette réalité.

-2ème question : Qu'est-ce que cache cette mise-en-spectacle et que révèle-t-elle ?

Réponse : Elle cache précisément ce que je ne dois pas voir et ... corrélativement elle révèle que l'on cherche à me mentir.

Conclusion: La mise-en-spectacle du monde, qui est par essence l'organisation généralisée du mensonge, est une affaire planétaire en même temps qu'elle reste une affaire d'Etat. La critique de détail n'est qu'une affaire de détail.

Kafka - Théâtre complet

Notes personnelles d'André Engel

De fait, pour obtenir les plus simples améliorations dans l'expression théâtrale, il faut mobiliser une si extraordinaire énergie collective, que si l'importance réelle de cette disproportion apparaissait sous son véritable jour à la conscience publique, elle agirait comme un facteur de découragement...

Cette affreuse disproportion doit être considérablement atténuée pour les consciences, par une amplification artificielle des résultats attendus, portée jusqu'à des proportions répondant d'avantage à la somme des efforts engagés et dont il est déjà impossible de cacher l'importance puisqu'elle est directement ressentie.

C'est pourquoi, nous nous voyons d'ores et déjà contraint de déclarer ce travail comme une contribution indispensable à la recherche de la vérité.

André Engel (Responsabilité et Théâtre)

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 1 (1979)

Texte figurant dans le programme

« IBANT OBSCURI SOLA SUB NOCTE... »

Dix ans après ce qu'on s'est plu à nommer des « évènements », il faut se rendre à l'évidence : l'époque attend, mais elle n'attend plus rien. Rien, que sa fin. A l'horizon, plus de grand soir, pas même une apocalypse. Un monde s'éteint, un monde au regard las qui ne voit, du présent, que son rideau de brume.

Un vaste vide, il faut bien le combler : cela s'appelle la vie quotidienne. Des rendez-vous manqués, des histoires de chaussures, des dîners pas prêts, des mots tombant dans l'oreille d'un sourd. Cela se vit, de préférence à deux parce que, seul, c'est trop triste. A deux, bien sûr, c'est encore plus triste, mais on s'ennuie moins, on se fait des scènes, on se donne des gifles, on se dit des mensonges, on n'entend pas la mort venir.

En attendant Godot, évidemment, c'est encore autre chose. C'est pourquoi ce spectacle n'est ni une adaptation, ni une nouvelle mise en scène de la pièce de Samuel Beckett, mais un travail tenté sur des extraits du texte de Beckett : sur ce paysage de couples noyés dans la nuit solitaire, sur cette insignifiance dont l'humour de l'histoire a voulu qu'elle soit notre pain quotidien. Variation originale sur deux thèmes, l'attente, le couple, afin de proposer, non de la pièce une version originale et plus intelligente, mais de l'époque un tableau juste, noir, à quoi l'œuvre entière de Samuel Beckett donne elle-même le ton.

On ne s'étonnera pas que ce spectacle soit, littéralement, éloigné de sa source et n'en porte pas même le titre. Notre distance est justement le prix de notre fidélité à une voix que nous avons entendue résonner, dans le silence.

Bernard PAUTRAT

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 2 (1979)

Tapuscrit d'André Engel ne figurant pas dans le programme.

QUI SONT CEUX QUI ATTENDENT GODOT AUJOURD'HUI ?

Ce sont des salariés pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits et des morts qui croient voter.

De progrès en promotions, ils ont perdu le peu qu'ils avaient, et gagné ce dont personne ne voulait. Ils collectionnent les misères et les humiliations de tous les systèmes d'exploitation du passé ; ils n'en n'ignorent que la révolte.

Ils ressemblent beaucoup aux esclaves parce qu'ils sont parqués en masse, et à l'étroit dans de mauvaises bâtisses malsaines et lugubres ; mal nourris d'une alimentation polluée et sans goût ; mal soignés dans leurs maladies toujours renouvelées ; continuellement et mesquinement surveillés ; entretenus dans l'analphabétisme modernisé et les superstitions spectaculaires qui correspondent aux intérêts de leurs maîtres. Ils sont transplantés loin de leurs provinces ou de leurs quartiers, dans un paysage nouveau et hostile, suivant les convenances concentrationnaires de l'industrie présente. Ils ne sont que des chiffres dans des graphiques que dressent des imbéciles. Ils meurent par série sur les routes, à chaque épidémie de grippe, à chaque vague de chaleur, à chaque erreur de ceux qui falsifient leurs aliments, à chaque innovation technique profitable aux multiples entrepreneurs d'un décor dont ils essuient les plâtres. Leurs éprouvantes conditions d'existence entraînent leur dégénérescence physique, intellectuelle, mentale. On leur parle toujours comme à des enfants obéissants, à qui il suffit de dire : « il faut » et ils veulent bien le croire. Mais surtout on les traite comme des enfants stupides, devant qui bafouillent et délirent des dizaines de spécialisations paternalistes, improvisées de la veille, leur faisant admettre n'importe quoi et le leur disant n'importe comment ; et aussi bien le contraire le lendemain.

Séparés entre eux par la perte générale de tout langage adéquat aux faits, perte qui leur interdit le moindre dialogue ; séparés par leur incessante concurrence, toujours pressés par le fouet, dans la consommation ostentatoire du néant, et donc séparés par l'envie la moins fondée et la moins capable de trouver quelque satisfaction, ils sont mêmes

séparés de leurs propres enfants, naguère encore la seule propriété de ceux qui n'ont rien.

Derrière la façade du ravissement simulé, dans ces couples comme entre eux et leur progéniture, on n'échange que des regards de haine.

Ils sont étroitement astreints à résider dans un espace unique : le même circuit des domiciles, bureaux, autoroutes, vacances et aéroport toujours identiques. Ils justifient en tout ce qu'ils subissent et acceptent de voir changer toujours en plus répugnant le pain qu'ils mangent, et l'air qu'ils respirent aussi bien que leurs maisons. Ils ne renâclent au changement que lorsqu'il s'agit du théâtre dont ils ont l'habitude.

André ENGEL

Prométhée Porte-feu (1980)

Texte figurant dans le programme

INSTRUCTIONS EN CAS D'INCENDIE

Il est des jours à marquer d'une pierre blanche, où une belle émeute, un meurtre espiègle, un coup de main un peu inventif illuminent la lecture sinistre du journal et nous arrachent pour un temps à la consommation du vide.

Quelques gestes sont donc encore capables de nous fasciner, de nous agripper par cette part, en nous, d'archaïsme qui échappe au bétonnage général de la vie. Mettre le feu est un de ses gestes.

Un incendiaire a toujours quelque chose à nous apprendre : le feu parle pour lui. A nous de comprendre pourquoi, devant cette herbe rouge qui dévore la nuit et galope, un troisième œil se rouvre, très ancien, où passent en rafale des vols d'oiseaux noirs, des envies de meurtre légitimes, de vieux litiges non tranchés, et, bien sûr, le reflet bleu électrique de l'aube. La voix ténébreuse du feu nous chuchote des choses à l'oreille, et stoppe le monde, et réveille dans nos membres les démons infréquentables, la déraison avec son poing tendu, l'immoralité qui ricane, le crime aux yeux luisants, et même l'envie furieuse d'en finir avec soi : pourquoi ? N'attendez pas la réponse de l'incendiaire, il a déjà donné. Ayez plutôt pour lui, de la gratitude, car du terrible, il garde pour lui le fardeau, et vous en offre le frisson.

Soyons sans illusion : la beauté du geste ne sera pas sensible à tous, car à l'impossible nul n'est tenu. Savoir reconnaître l'ennemi et savoir le frapper, revendiquer le crime, vouloir mourir debout en ayant raison contre tous, ces mots sonnent creux dans les petites têtes résignées à faire ami-ami avec tout, avec tous. Pour eux, ce sera un spectacle de plus, un peu moins bien quand même que le prochain départ pour le Lavandou, où les roues patineront dans les boyaux, où les polaroids immortaliseront quelques derniers soupirs.

Il n'en reste pas moins que chaque jour ou presque, penchés sur des toits, coincés dans des impasses, chassés comme du gibier, des hommes et des femmes dont nous sépare le cordon noir des forces de l'ordre nous regardent les regarder et nous crient « le spectacle vous plaît ? » avant d'être frappés par les balles.

Si quelques-uns sont encore sensibles à l'inhumanité sans mesure d'une telle situation, ils sauront bien retrouver, par-delà l'artifice agaçant du théâtre, la vieille douleur qui, depuis toujours, depuis Eschyle, agite leurs nuits.

Bernard PAUTRAT

La Nuit des chasseurs (1988)

Texte manuscrit de la main d'André Engel et signé des deux noms : André Engel et Dominique Muller

A PROPOS D'UNE ADAPTATION

Toute pièce doit être pensée en vue du spectacle qu'elle peut produire.

Notre texte a été écrit en vue d'un spectacle. Les situations, les personnages, la langue et le style sont ceux de ce spectacle-là et pas d'un autre.

Nos besoins ne sauraient donc se confondre ou rivaliser avec ceux de tout auteur dramatique qui doit légitimement désirer être joué en des temps et des lieux différents. Pour autant, le texte de *La Nuit des chasseurs*, entièrement inspiré par le *Woyzeck* de Georg Büchner, n'est pas mis à la disposition des effets du plateau, il n'est ni secondaire ni servile. Au contraire, nous nous sommes efforcés de déposer la mise en scène à l'intérieur du texte lui-même en le ramenant à un état tel qu'il empêche un certain nombre de ses représentations possibles et appelle une de celles qui ne le seraient pas encore.

Le sens d'une adaptation n'est pas autre chose que cette présence du spectacle dans le texte.

Le désir de construire un spectacle à partir des fragments du *Woyzeck* de Büchner, que les nécessités de la vie du théâtre ont transformé en pièce, est ancien et tenace. Ce texte est parfois trop juste, trop exact, pour qu'on puisse s'en passer. Sa manière théâtrale, à la fois grimaçante et élégante de désorganiser, détruire et rendre improbable ce que nous convenons d'appeler la vie, est trop aigüe, trop puissante, pour ne pas saisir l'occasion.

Le chemin qui mène des premières lectures à la forme que le spectacle doit avoir sur la scène pour un public est long et pour ne pas dire laborieux.

Il est possible qu'une ré-écriture, qu'une adaptation permette de raccourcir le chemin et de préciser la forme. Elle travaille pour nous.

Nous extrairons quelques phrases du texte de Büchner qui nous ont servi de guides.

L'HUISSIER : « Un vrai meurtre, un beau meurtre, on ne peut pas rêver mieux, ça fait longtemps qu'on n'en a pas eu d'aussi beau. »

A la fin de la pièce de Büchner, Woyzeck tue Marie. Il détruit la seule chose qui lui appartienne et qu'on était sur le point de lui voler. Ce meurtre est le terme d'un processus social et mental qui, après avoir réduit un homme de peine à l'état de cobaye, le réduit à celui de meurtrier.

Comme fable nous n'avons retenu que la fin : après avoir assassiné sa femme par jalousie, Woyzeck, traqué, erre dans la nature, en proie à la peur et à l'angoisse.

Une fin un peu triste, un peu sale, et si banale que Büchner lui-même n'a pas daigné l'écrire. Pourtant elle nous convient.

DEUXIEME ARTISAN : « Fais pas de trou dans la nature. »

Une phrase prélevée d'un manuscrit de Büchner, attribuée à un personnage secondaire absent de la majorité des versions, une parole d'alcoolique.

Pour Büchner il n'y a pas de trou dans la nature, il n'y a de trou que dans les discours éclairés, réformateurs, de ceux qui, à son époque, étaient chargés de décrire et d'ordonner la nature et l'histoire.

Du temps est passé, les discours ont pu être dénoncés, ils ont pu se modifier ou se cacher ailleurs, mais le trou dans la nature est resté. Il doit être agrandi.

WOYZECK : « De toute façon, nous autres, on a tiré la mauvais numéro, dans ce monde et aussi dans l'autre. »

WOYZECK : « Docteur, est-ce que vous avez déjà vu quelque chose de la double nature ? Quand la nature disparaît, c'est quand la nature disparaît. »

Pour Büchner, il n'y a qu'un seul monde : le nôtre, de même qu'il n'y a qu'une seule nature : la nôtre.

La proximité de Büchner avec les Romantiques allemands ne doit pas nous conduire à idéaliser, oniriser son rapport à la nature. Elle occupe une place centrale, elle est le lieu de l'action, mais aussi le protagoniste de celle-ci. Elle revient comme thème, comme argument opposable aux prétentions de la culture et de la civilisation, dénoncées comme entreprise de dressage. Ainsi la nature est déclinée par Büchner avec ironie. On en vient à la nature humaine de l'animal. « Il y a des ponts entre l'homme et l'âne » dit le Docteur. Après tout, pour parler, pour ridiculiser nos rapports avec la nature, il n'est peut-être pas mauvais de passer par les animaux. A ce titre, les chasseurs ont quelque chose à nous apprendre.

Les cuisiniers aussi, d'ailleurs.

Dominique MULLER - André ENGEL

Antigone (1993)

Texte destiné à l'équipe de production de l'opéra

ANTIGONE. DRAME MUSICAL.

Ce n'était auparavant qu'une usine de purification de la compagnie du gaz d'Amsterdam. Où sommes-nous maintenant ? Dans une manière de terrain vague, un espace indiscipliné, rebelle, réfractaire à l'urbanité pour quelque temps encore. Un interstice dans le cadastre qui attend soit la démolition, soit la reconversion. Un carrefour anonyme où déjà la ruine et son odeur de guerre civile fait entendre comme une respiration suspecte, violente, peu catholique, païenne. C'est le sombre poumon des villes où s'échangent, clandestins, les mots, les plaintes, les cris et les chants de douleur. Le terrain vague n'appartient à personne. Sauf à celui ou celle qui s'insurge contre les lois de la cité. Antigone, par exemple, libre et souveraine parce qu'elle aussi n'appartient à personne sauf au respect dû à la mémoire des morts que le nouveau pouvoir de la Cité se refuse à honorer. Les lois de la politique étant devenues plus inflexibles et plus impénétrables que les lois de la Divinité. Antigone n'obéira qu'à elle seule, ne se reconnaîtra plus en personne, elle tiendra sa force unique d'être cette « étrangère de l'intérieur », la déclassée, l'asociale, la dissidente !

Le terrain vague comme la nuit protège la dissidente. C'est seulement au matin, à l'instant même où le châtiment de la coupable sera d'être à jamais privée de la lumière du jour, qu'on prendra à nouveau ses repères : la géographie du jour venant chasser celle brumeuse de la nuit.

Mais dans cet interstice d'espace et de temps le drame mythique pourra se jouer.

Théâtre d'ombre et de lumière :

Antigone, personnage de lumière vouée à l'ombre éternelle...

Créon, chœur massif de silhouettes protégées par l'obscurité, mettant lui-même en scène l'autorité terrible de son chant à la lueur des torchères d'incendies...

Haemon et Ismène, chœurs anonymes, exprimant respectivement soumission et impuissance dans une lumière incertaine d'entre chien et loup...

Le souhait du compositeur est que dans cette totalité qu'est un drame musical, l'action et l'esthétique visuelle soient caractérisées par une grande sobriété. Nous partageons ce souhait et pensons que la meilleure façon d'y parvenir est d'utiliser un bâtiment qui ne soit pas seulement un espace mais aussi un « lieu ».

Un lieu est avant tout un espace traversé par l'Histoire, ayant le poids et la matérialité des choses qui ont une fonction bien précise dans l'activité humaine. Un lieu est incapable de mentir : il a toujours un nom et il est toujours témoin de son histoire. Contrairement à un décor, un lieu n'est pas une image et ne se laisse pas transformer en images – bien au contraire – il se dressera toujours en opposition à elles.

Un lieu possède toujours une atmosphère qui lui est propre et plus ou moins sujette à un détournement. Le travail sur un lieu, qui ne consiste plus à faire des images mais des choses, peut se concentrer sur ce détournement d'atmosphère, c'est-à-dire à élaborer des points de jonction entre le lieu proprement dit et la fiction qui s'y joue. Participer à la création d'une réalité fictive dans un lieu implique souvent que les interventions soient à peine sensibles sinon invisibles, mais toujours déterminantes.

Deux bâtiments ont retenus notre attention lors de la visite de l'usine de purification du gaz d'Amsterdam. Tous les deux sont pourvus de fenêtres, c'est-à-dire ouverts sur l'extérieur, ce qui permet d'élargir considérablement l'apport de la lumière dont j'ai déjà souligné l'importance pour cette œuvre. En effet, en disposant des projecteurs à l'extérieur du lieu nous avons une maîtrise totale pour la reconstitution de la lumière naturelle du crépuscule à l'aube.

Ces deux bâtiments « le hangar » (zuiveringsgebouw) et la « rotonde » (gashouder) offrent des particularités différentes :

« Le hangar » que nous avons longuement visité s'apparente plus à un espace qu'à un « lieu ». Ses caractéristiques sont telles que le rapport spectateur-spectacle restera plus conventionnel et la jauge du public restreinte (500 maximum). Le hangar étant encore partiellement en activité, il est difficile de préjuger de ce que sera son atmosphère. Elle devra être constituée par l'adjonction de différents éléments.

Compte tenu de la configuration de l'espace, il conviendra de jouer davantage sur la hauteur que sur le sol. A cet effet, la construction d'un certain nombre de praticables, passerelles, passages, escaliers devra être effectuée et intégrée à l'espace.

Le tournage du film pourra s'effectuer en grande partie dans cet espace, il serait souhaitable de se réserver la possibilité de tourner quelques séquences ailleurs.

« La rotonde » est le seul bâtiment qui possède déjà toutes les caractéristiques d'un lieu. Tant à cause de sa forme et de son aspect primitif que de son atmosphère délabrée et sauvage. Il nécessite a priori moins d'aménagements que le hangar, la scénographie en hauteur y apparaissant moins nécessaire. Il permet également l'accueil d'un public plus nombreux (1000 environ), tout en préservant l'intimité par la construction d'un gradin en demi-cercle.

Par ailleurs ses possibilités cinématographiques sont excellentes.

Il est très difficile de décrire plus avant et avec des détails précis le déroulement du spectacle, la connaissance de la musique, qui en est l'élément principal, faisant à ce jour défaut.

J'espère néanmoins avoir pu esquisser dans les grandes lignes nos intentions sur ANTIGONE. Je suggère qu'un certain nombre de photographies et de plans du hangar et de la rotonde puisse être joint à ce texte.

Paris le 30 avril 1992

André ENGEL

Woyzeck (1998)

Texte d'André Engel figurant dans le programme

Le conte de la Grand-Mère

« Il était une fois un pauvre enfant et il n'avait pas de mère et pas de père, tout était mort et il n'y avait plus personne au monde. Tout était mort, et il est parti et il a pleuré jour et nuit. Et comme sur la terre il n'y avait plus personne, il a voulu aller dans le ciel, et la lune le regardait gentiment, et quand il arriva sur la lune, c'était un morceau de bois pourri, et alors il est allé sur le soleil, et quand il arriva sur le soleil c'était un tournesol fané, et quand il arriva sur les étoiles c'était comme des petites mouches dorées piquées sur un prunelier, et quand il a voulu retourner sur terre, la terre était un pot renversé et il était tout seul et alors il s'est assis et il a pleuré et il est assis là et il est toujours tout seul. »

Dans *Woyzeck* de Büchner, la grand-mère raconte cette histoire à des enfants peu avant que Woyzeck n'égorge Marie sa compagne. A bien des égards, ce conte est comme un miroir réfractant à l'intérieur de l'ensemble des fragments et manuscrits qui constituent le texte *Woyzeck*.

Il y aurait beaucoup à dire d'un tel récit. Nous nous contenterons d'interroger la toute dernière phrase. « Il s'est assis et il a pleuré et il est encore assis là et il est tout seul. » Cela ne fait aucun doute que le pauvre enfant est toujours là. Il est encore en vie. Il a grandi. Peut-être a-t-il cessé de pleurer.

Puis vient la question : Où est-il ?

Nous l'avons cherché et nous l'avons trouvé, lui le pauvre enfant devenu l'adulte pauvre. Nous l'avons trouvé et nous l'avons regardé vivre. De loin, discrètement ; d'un regard de constat, un peu à la manière d'un reportage, sans commentaires, sans explications, comme le conte de la grand-mère qui ne cherche pas à provoquer ni affliction, ni pitié, ni effroi devant l'absence d'issue mais dont la cruauté provient de ce que la vie est acceptée dans sa précarité.

De lui nous ne connaissons que son nom : Woyzeck qui claque comme un coup de fouet. Il n'est pas facile à suivre car il va où la nécessité le pousse – chez le Capitaine ou chez le Docteur, en quête de quelque argent – chez Marie, sa compagne, à qui il remet régulièrement cette somme – sur les toits, là où c'est plus opaque. Il court perdu dans l'univers labyrinthique de l'urbanisme moderne qui entretemps a envahi la terre, perdu également dans la folie et cherchant toujours une issue ou une manière de s'en sortir. Le rythme de sa course est rapide, imprévisible, non-linéaire, fragmenté, chaotique. On dit de lui qu'il court à travers le monde comme un rasoir ouvert et qu'on risque de s'y couper.

Nous l'avons suivi dans cette course étrange, passant rapidement d'un endroit à l'autre, traversant une sorte de récit – fait de séquences brèves et non hiérarchisées – susceptibles de favoriser son passage ainsi que celui de quelques autres personnes, à travers une assez courte unité de temps.

C'est ce récit qui est donné à voir et à entendre (nous dirions plus volontiers à regarder et à écouter) et qui montre autant qu'il raconte, qui ne cherche pas à donner de leçons, ni de courage ni de vertu, qui ne simule pas l'espoir et ne magnifie pas le mensonge ni la résignation. Un récit à la Büchner.

Un mot pour finir. Au hasard de nos déplacements à la poursuite de Woyzeck, nous nous sommes arrêtés un instant dans l'arrière-cour de l'immeuble où des enfants chantaient une comptine qui disait à peu près ceci :

*« Les pommes et les poires
Ça pousse sur les arbres
Les riches ça va en voiture
Les pauvres ça marche à pied
Nous ? Nous nous amusons
On pisse dessus
Et maintenant adieu »*

A. ENGEL

Le Réformateur (2000)

Texte d'André Engel figurant dans le programme

Imaginez

Que l'auteur d'un « trait » sur la nécessaire destruction du monde doive être fait docteur Honoris Causa par l'Université.

Trop malade pour bouger, il attend chez lui la remise du diplôme tout en ne cessant de tyranniser sa compagne.

Voilà pour la situation.

Imaginez

Voltaire dans sa robe de chambre à Ferney : « je suis malade de la tête aux pieds ».

Kant à Königsberg : « je ne peux plus rendre service au monde, je me suis un fardeau à moi-même ».

Rousseau, toujours aussi paranoïaque et encore plus conscient de l'impossibilité d'être compris par le genre humain.

Voilà pour la philosophie.

Imaginez

Les grands comiques atrabilaires et mégalomanes du répertoire :

Argand

Alceste

Lear.

Voilà pour le théâtre.

Imaginez

Que ce qui a été imaginé par Bernhard comme fin de la pensée en cette fin de siècle, soit aussi valable comme début de la philosophie des Lumières.

Voilà pour la dramaturgie.

Imaginez

Une radiographie de la conjugalité qui batte en brèche toute idée de bonheur et de progrès déjà devenus slogans publicitaires.

Voilà pour la vie quotidienne.

Imaginez

Que pour rester jeune et beau

Il faille voir *le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard

Mis en scène par André Engel du CDNS

Voilà pour le texte introductif.

André Engel

Papa doit manger 1 (2003)

Note d'intention sous forme d'extrait d'entretien

diffusée par le CDNS dans le dossier de communiqué de presse

Pour résumer ce qui dans cette pièce a éveillé notre curiosité, notre intérêt certes, mais avant tout notre curiosité, nous devons parler à la fois du fond et de la forme.

Papa doit manger est, à l'origine, une pièce radiophonique mais elle aurait tout aussi bien pu être la mise en dialogue d'une nouvelle, racontant un épisode particulier de la vie d'une famille française et s'étendant sur plus de vingt ans. Marie NDiaye n'écrit pas spécifiquement pour la scène. Elle offre ses matériaux aux formes qui veulent bien les accueillir. De là vient peut-être la façon qu'elle a de développer ses personnages et de conduire son récit par à-coups, rebondissements et ruptures, réclamant de notre part un théâtre elliptique, désinvolte, fragmentaire.

De plus, tous les personnages parlent une même langue : le NDiaye, exactement comme dans *Woyzeck* où tous les personnages disent du Büchner. Ce qui fait que, quelle que soit la quotidienneté ou la trivialité des situations, la langue les dénature et on ne sait plus très bien qui parle, le personnage, l'acteur, l'auteur, un certain état du monde ? Un monde dont la réalité semble parfois laisser planer comme d'impalpables bouffées d'étrangeté.

Au cœur de la pièce, de la fable, qu'il soit présent ou absent : papa. Papa qui doit manger. Mais tout le monde doit manger et dans les familles, c'est plutôt les enfants qui doivent manger, et, en cas de besoin, c'est plutôt aux parents de s'ôter le pain de la bouche pour les nourrir. Mais ici, c'est Papa qui doit manger. Et il ne mangera que s'il est Papa. Mais comme il le dit lui-même, qui est Papa ? Un homme aux yeux sombres et à la peau d'un noir « insurpassable », un homme qui a abandonné sa femme et ses deux filles, dix ans auparavant et qui revient sans implorer, sans s'excuser et qui se montrerait exigeant.

De son personnage Marie NDiaye dit qu'il est cynique, effronté, menteur, ni fait, ni à faire. Quelqu'un qui nous rappelle des personnages familiers : ceux du théâtre d'Horvath ; ces hommes un peu gigolos, un peu menteurs, un peu mythomanes qui, en temps de crise, n'ont rien à vendre qu'eux-mêmes.

Sur ce point cependant, Papa se distingue nettement des héros horvathiens, c'est quand Marie NDiaye dit de lui qu'il n'a jamais rien réussi, mais que cependant, ce n'est pas un raté.

Et puis, Papa est un Noir, un Africain déraciné, ce qui donne au texte une résonance plus pathétique, plus tragique. Mais dans l'ensemble, le spectacle pourrait trouver ce ton sarcastique et cruel des comédies de Horvath.

Un dernier mot sur la couleur de la peau de Papa. Cette peau noire qui obsède toute la famille de Maman, Grand-Mère, Grand-Père, les tantes, Zelner. Cette peau qui est entrée dans la famille dix ans auparavant et qui a provoqué la honte, la catastrophe et le désastre.

A la fin de la pièce, cet homme, ce noir, cet Africain, incorrigible, irréformable, est abandonné par sa femme et renié par sa fille. Car désormais, il est trop lourd, encombrant et inutile. Devons-nous y voir une allégorie du rapport qu'avec le temps, certains d'entre nous ont été amenés à entretenir avec ce qu'ils appelaient autrefois « le jeune continent africain » ?

Extrait d'un entretien entre André Engel, Dominique Muller, Jean Liermier

Janvier 2003

Papa doit manger 2 (2003)

Note d'intention signée Daniel Loyaza et André Engel

Extrait diffusé dans la brochure du CDN de Savoie, saison 2002-2003

Dans ses romans comme dans son théâtre, Marie NDiaye écrit avec des mots simples, auxquels elle sait rendre tout leur poids d'interrogation et de trouble. Ainsi du titre de sa nouvelle pièce, *Papa doit manger*.

Rien de plus banal, après tout, rien de plus répandu que la faim, que la paternité, que la tendresse familière et confiante qui fait appeler un père « papa ». Pourtant cette injonction, sous ses faux airs bonhommes, laisse en suspens de très lourdes questions – aussi lourdes, pour commencer, que l'appétit paternel lui-même, ses sujets et objets, son intensité.

Est-on d'emblée si sûr que ce ne soit pas un ogre qui veut ici manger, avec une faim de loup qu'il s'applique à dissimuler ? De quoi donc a-t-il faim. Le sait-il lui même ? Et s'il doit manger, encore faudrait-il savoir si ce « devoir » ne fait que traduire un besoin organique qui s'apaise dès qu'il est assouvi, ou s'il est affaire de dette et de parole donnée, tenant par conséquent sa vertu contraignante d'une instance morale ou légale.

Reste une troisième possibilité, suggérée par le simple fait que jamais on ne voit manger le père dans *Papa doit manger* : peut-être le « devoir » dont il est question, échappant à l'alternative du besoin et de la dette, n'est-il qu'une métaphore visant à exprimer l'urgence irrépessible d'un désir difficile à nommer (si même il a un nom), et qui ne connaît ni limites ni obstacles.

Marie NDiaye nous présente un homme, un Noir, un père, dont le nom même hésite entre deux formes, et qui veut se venger de la France. S'il vient c'est au nom de sa vengeance. Mais voici que sa femme, une Blanche, devient selon elle « la France entière pour lui ». Que s'ensuit-il ?

Qu'est-ce que la paternité quand la patrie s'offre et se dérobe en même temps ? Par quels gestes, par quel destin, la vérité d'un homme qui semble voué au mensonge peut-elle se frayer la voie ? Que deviennent alors les vies de toutes les femmes qui l'entourent ? Et qu'advient-il des visages qu'on ne peut reconnaître qu'à coup de couteau ?

Ces questions et les autres, toute la pièce aussi faussement simple et réellement discrète que son titre, les met en jeu de façon imprévisible.

Désir et manque – d’argent, d’amour, de reconnaissance, de vérité – dans leur jeu épuisant, aliénant, finissent par creuser au sein des sujets excédés la place et la possibilité de cette terrible cruauté impersonnelle qui semble être tapis au fond de certaines formes d’abandon.

Daniel Loayza, André Engel

Brochure du CDN de Savoie, saison 2002-2003

Textes théoriques

« Un public au-dessus de tout soupçon » : manifeste

Texte théorique fondamental qu'André Engel a écrit au moment de la création d' Un Week-end à Yaïck en 1977

REFLEXIONS D'UN METTEUR EN SCENE SUR UN PUBLIC AU-DESSUS DE TOUT SOUPÇON

1

Il ne suffit pas de quitter la scène à l'italienne et de sortir du théâtre pour mettre le public dans une situation différente de celle de spectateur. On a pu constater que, même à travers l'investissement artistique d'un lieu, le théâtre se répète toujours lui-même. Il change de terrain mais ne se transforme pas.

Bien fait et bien pensé, il peut artistiquement ajouter à la pratique de l'espace, de l'acteur et même à la relation du public au spectacle, mais ceci de façon fragmentaire et toujours dans la perspective d'un élargissement du champ esthétique d'un théâtre qui reste théâtre, même s'il gagne en matérialité.

2

C'est à cette relation que le spectacle « Pougatchev » s'attaque, parce que cette relation est elle-même engendrée par la nature même de ce en quoi consiste arbitrairement le théâtre.

« Pougatchev » vise donc la situation du spectateur, son « être là » de spectateur. Le but de cette visée doit évidemment être la mise en péril de cette situation, son naufrage soudain. Le public se posera des questions sur lui-même parce qu'il ne sait plus où il est, ce qu'il est et pour la première fois ce qu'il fait.

3

Si comme nous l'avons dit, le public reste malgré tout spectateur, même en dehors des salles à l'italienne, c'est parce que la situation de spectateur est autant engendrée par la fonction de l'acteur que par celle du rapport scène/salle traditionnelle qui engendre l'image, et le faux-semblant du décor.

En d'autres termes : si dans l'investissement d'un lieu qui rompt avec le faux-semblant, le spectateur reste spectateur c'est parce que l'acteur continue à l'engendrer.

4

Le théâtre, dit-on, est un lieu codé où il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie. Le théâtre implique donc un «suspens de vie» nécessaire à faire voir l'acte de montrer.

Celui qui pratique l'acte de montrer s'appelle : l'acteur. Sa fonction implique celui qui pratique en retour l'acte de regarder, de spectare, celui-là s'appelle : le spectateur.

5

Cette relation existe sans problème tant que l'on ne remet pas en cause ce sur quoi elle repose : le suspens de vie.

Mais si l'on admet que la vie peut très bien ne plus être suspendue par la représentation, c'est-à-dire si l'on refuse l'axiome le plus fondamental du théâtre pour lui substituer l'axiome contraire : « L'acte de montrer est suspendu », nous opérons un retournement dont deux conséquences au moins sont riches de promesses, l'une concerne l'acteur, l'autre le spectateur ou le public.

6

L'acteur ne «joue plus le Jeu» dans tous les sens du terme. Il ne reproduit plus des scènes venues d'ailleurs. Il ne dit rien en dehors de sa propre vie, et lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre vie, il ne dit rien en dehors de l'intelligence qu'il peut avoir de lui-même si sa propre vie changeait. En effet, l'acteur n'est pas toujours un acteur mais une infinité d'autres personnes. L'acteur n'a pas toujours été un acteur et ne le sera pas toujours.

C'est donc à lui-même, en tant qu'il sait qu'il n'est pas toujours un acteur, que la mise en scène s'adresse et son seul but consiste à révéler ce simple fait : un ou plusieurs individus existent là avec la violence inouïe de leur intimité.

7

L'intimité des gens ne se contemple pas, sans au moins courir le risque de se voir soi-même surprendre dans une situation d'indiscrétion susceptible de gêner ou de créer des problèmes.

Or, le théâtre jusque dans ses formes les plus modernes, laisse toujours de côté la responsabilité de ceux qui viennent regarder. Ceci pour la raison très simple que le problème ne se pose même pas.

En effet, le théâtre repose sur le « suspens de vie » et le suspens de vie est ce qui évacue l'intimité, donc tout ce qu'il y a à regarder peut être vu sans problèmes, puisqu'il n'y a **rien** à voir que le suspens de vie.

À contrario le nouvel axiome : « L'acte de montrer est suspendu » implique la responsabilité de ceux qui voient.

8

Un spectacle comme «Pougatchev» joue en premier lieu sur cette responsabilité, non pas d'un point de vue moral mais au contraire du point de vue très concret, matériel, du constat d'accident étroit et douloureux dans son étroitesse : tout ce qui arrive ce soir-là dans la petite ville de Yaïck, arrive par la faute des spectateurs. Quelle est cette faute ? Elle consiste simplement à être là. Ce que les habitants de Yaïck reprochent aux touristes c'est leur présence imposée. Les spectateurs découvrent que cette présence ne va pas de soi, qu'elle pose problème, mais dans la mesure où l'acteur ne parvient pas à retourner l'axiome, la présence du spectateur retrouve son sens et tout est raté.

9

Il est entendu que l'acteur n'y parviendra pas à travers des recherches d'écoles comme le réalisme, le naturalisme ou le vérisme, puisque ces écoles se posaient davantage le problème de la reproductibilité fidèle de la vie, et non pas celui des conditions de possibilité de son émergence. Comme les apparences de la vie aussi fidèlement

reproduites soient-elles ne sont faites que pour être contemplées, aucune de ces écoles n'a cherché à remettre en cause l'axiome fondamental du théâtre.

10

Le public a toujours été considéré comme étant au-dessus de tout soupçon. Si l'acteur est soupçonnable d'en dire plus qu'il n'en sait, le public n'est pas soupçonnable d'en comprendre plus qu'il n'en peut. Si le metteur en scène, le scénographe, le dramaturge sont soupçonnables de se satisfaire d'idées, le public n'est plus soupçonné de n'en avoir aucune. Là où on demande à ceux qui font le spectacle de bien vouloir s'interroger honnêtement sur les limites de leur savoir, un crédit illimité est fait au public quant à sa capacité de connaître. Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances mais toujours aux insuffisances de la scène, c'est cela qui l'autorise à juger.

11

Ce que le théâtre offre au public c'est avant tout une procuration. Dans la théorie aristotélicienne de la représentation, le public fait l'expérience de la catharsis quand il s'identifie lui-même à un personnage. Le public est donc invité à réagir par procuration.

Dans la théorie brechtienne de la représentation, le public fait l'expérience de la distanciation quand il comprend que l'acteur se tient à distance de son personnage. Il réagit là aussi par procuration. Dans les deux cas, le public tire son intelligence de l'intelligence des autres.

Dans un travail comme celui de « Pougatchev » c'est le contraire qui arrive. Le public vit ce qu'il est et cette vie-là extraite de l'obscurité apaisante de la salle de spectacle est une vie publique. L'art de l'acteur ne consiste plus à informer les spectateurs sur l'acteur et sur la scène, mais au contraire à informer le spectateur sur lui-même. Dans ce sens qui est un sens plus profond que des expériences scénographiques où il n'y a plus de scène, il n'y a plus de salle.

12

Privé de toute procuration le spectateur est renvoyé à sa présence suspecte. Suspecte parce que tout à coup justifiée par rien. Que regarde-t-il puisqu'on ne lui **montre** rien ?

Or s'il éprouve des difficultés à comprendre le pourquoi de sa présence, le spectateur doit désormais chercher à la justifier. Il n'est plus là pour regarder et entendre mais il doit entendre et regarder afin de comprendre pourquoi il est là. Il doit se plonger au cœur du sujet, il s'anime du souci de comprendre. Il entre soudain dans un rapport actif avec un théâtre qui est passé de l'état de sommeil à l'état de veille.

Strasbourg, le 27 janvier 1977

André Engel

Travail cinématographique mené à Djerba en vue du *Pougatchev* (1977)

Analyse du travail effectué rédigée par André Engel

NOTES SUR LE TRAVAIL A DJERBA

A) Le texte :

- 1 -

Le texte apparaissait "beau" mais souvent monolithique et monotone à la lecture. Une fois traversée la barrière poétique on y découvre une fable ou une histoire. On y découvre aussi que cette histoire est très précisément construite et que dans cette construction il est possible d'isoler un certain nombre de "gestes" successifs qui permettent de la travailler. Les "gestes" correspondent la plupart du temps à des thèmes : (ex. le fugitif le problème politico-humain du nomadisme et du sédentarisme la substitution d'identité, le passage d'activité de guerre à une activité de paix etc... etc...).

- 2 -

Cette construction pose un problème ; en ce qu'il y a une différence sensible entre la première partie (les quatre premiers chants) et la deuxième partie (les quatre derniers chants). Cette différence peut se résumer à une possibilité d'homogénéiser la première partie en un seul grand geste, alors que la deuxième partie semble s'appuyer sur une hétérogénéité irréductible. On peut également avancer que cette différence semble liée à la présence ou à l'absence du héros.

Le travail à Djerba a ressenti cette différence de l'écriture. En effet, on peut noter une facilité relative à travailler première la première partie, alors que la deuxième difficulté (les incidents de travail, dûs au manque de temps, à la nécessité de faire vite etc... étant mis entre parenthèse).

- 3 -

Il semble que le texte devienne d'autant plus faible qu'il est interprété et également d'autant plus faible qu'il est soutenu par des actions ou des images tendant à l'illustrer, sauf quand ces images deviennent des séquences qui englobent largement le texte. D'autre part, on s'aperçoit qu'un parti-pris purement narratif du texte ne fonctionne pas non plus parce que la fable au lieu de se renforcer tend à perdre de son importance parce que tenue à distance.

Par contre ce qui a été dans l'ensemble expérimenté c'est qu'ayant évacué au maximum et en premier lieu, le caractère poétique du texte, celui-ci gagne en clarté et en simplicité : les mots ont été prononcés sans que l'on cherche à leur conférer une quelconque efficacité : en bref, le texte n'a pas été traité, il a été dit. Les comédiens ayant pour but de chercher d'avantage à s'intégrer dans une situation d'ensemble (le scénario) que de chercher un traitement du texte. Sur ce plan la méthode-cinéma utilisée semble avoir été profitable.

- 4 -

Le problème de l'unité dans l'écriture donne à penser que le texte peut être divisible différemment et donc distribué différemment (à l'exception des partitions de Pougatchév et de Klopoucha). Cela demande à être vérifié mais en tout cas implique que des personnes puissent faire intervenir des différences dans cette unité et que cela soit clairement le fait de ces personnes. On devrait aussi se rendre compte de l'implication de la présence ou de l'absence de personnes muettes à telles ou telles situations et redistribuer le texte en fonction de ce dont elles ont été témoins.

B) Les images :

- 1 -

Les images du texte et les images de la géographie locale entrent en contradiction. Cette contradiction offre un double intérêt. D'abord en ce qu'elle introduit une dimension de tragique dû à la différence visible entre la nature parlée et la nature vécue, mais ce n'est pas là la plus intéressante, l'autre point est que par cette contradiction le texte s'avoue comme texte sans qu'il soit besoin de le souligner par l'interprétation. En effet, ce qui est vu n'est visiblement pas le support réel sur lequel s'appuie le texte, toutefois il n'y a pas

dichotomie totale, simplement ce qui est vu, tout en n'étant pas totalement étranger à ce qui est dit, appartient à un autre ordre géographique que celui que l'on espérait.

- 2 -

Nous avons pu constater, en travaillant sur une nature très peu humanisée, que le caractère ambivalent du nomadisme et du sédentarisme déjà contenu dans le texte, se renforçait. (Ex. : la présence des cosaques dans le fortin-mosquée du chant 5 est une présence d'occupation. L'appropriation de l'habitation est due à un fait militaire. De même au chant 1 quand Pougatchëv pénètre dans la ville il pénètre également dans un désert humain - voir à ce sujet le rapport entre la gardien et l'ermite, etc...).

- 3 -

Le fait d'avoir travaillé sur des espaces illimités a fait surgir des thèmes qu'il aurait été difficile de déceler tel quel dans un théâtre (ex. : le thème du fugitif mais surtout celui de l'exode aux chants 3 et 4 puis au chant 8).

- 4 -

Dans le choix des différents "décors" s'inscrit une progression nette qui part d'une nature au départ assez rayonnante (la mer) pour s'éloigner vers plus d'âpreté (le désert) et se perdre dans ce qui sert la civilisation industrielle (l'autoroute en chantier). L'itinéraire de la charrette passant à travers ces décors illustre assez clairement ce propos.

- 5 -

Si la pêche est une idée de transposition qui semble ne plus faire problème, la pêche au bord de l'océan est une chose qui ne va pas de soi, pas seulement à cause de son caractère ultraméditerranéen, mais surtout à cause de son aspect judéo-chrétien, fortement marqué dans les conditions qui étaient les nôtres.

- 6 -

Ceci dit l'aspect oriental délibérément voulu dans le travail ne nous a pas véritablement gêné lorsqu'il nous a fait sentir que nous étions face à une autre civilisation, mais nous a gêné lorsqu'il est devenu biblique ou trop général.

- 7 -

Il y avait à Djerba la possibilité de traiter une opposition entre un monde antique et un monde moderne. Nous n'avons pas voulu le faire mais la chose nous a semblé intéressante quand elle était susceptible de rejoindre un des éléments de la dramaturgie du texte (la position d'Essenine face à l'industrialisation de la Russie). A noter que ce qui nous a le plus intéressé ce n'était pas la façon dont l'occident a pénétré dans l'île, mais la réaction devant cette pénétration.

- 8 -

En ce qui concerne l'espace proprement dit, nous nous sommes étonnés que cette île en soit une. En effet, alors que la superficie totale n'excède pas 35 kms dans sa plus grande longueur, nous avons souvent au le sentiment d'être confronté à des espaces très grande et d'ailleurs fort peu peuplés. Cela nous semble une façon intéressante de faire fonctionner un espace.

- 9 -

Les costumes improvisés sur place étaient parfois intéressants quand ils n'étaient pas trop typés. Nous avons également été frappés par les couleurs, surtout parce qu'il y en avait peu, qu'elles étaient très précises et limitées, qu'il s'agisse de couleurs produites par la nature ou celles utilisées par les hommes.

C) La mise en scène :

- 1 -

Le point positif est qu'elle a presque toujours travaillé dans la plus grande improvisation et sur la base du travail préparatoire organisé par les comédiens dans la première partie, sur aucune base dans la deuxième partie.

L'improvisation sur le moment avait ceci de positif qu'elle allégeait considérablement tout l'aspect technique du tournage proprement dit, ne s'intéressant au "comment filmer" que le minimum de temps. En ce sens nous n'avons donc pas cherché à faire un film.

L'autre point positif a été que le travail devait s'appuyer dans l'instant, soit sur un lieu choisi et sur une situation immédiatement improvisée pour ce lieu, soit sur une situation choisie et sur un lieu immédiatement improvisé pour cette situation.

- 2 -

Il nous a semblé juste de parcourir l'ensemble du texte d'un bout à l'autre en trois semaines. Même si pour y parvenir il a fallu sauter, vers la fin, des étapes du travail. En effet, à une semaine près qu'il nous aurait fallu pour terminer correctement le travail, il nous a semblé que ce temps (1 mois) pourrait être le temps réel de cette histoire, c'est-à-dire le temps qu'il faudrait passer pour la suivre et la comprendre. En ce qui concerne le temps limité au théâtre, il nous va falloir inventer un rythme du spectacle qui ne consiste pas simplement à enchaîner les huit chants les uns derrière les autres.

- 3 -

Par ailleurs, la force de la présence de comédiens muets et le temps que nous avons pris pour les montrer indiquerait peut-être que la part du texte ne prendrait que 50% du spectacle et donc que le temps de l'action ne se résoudrait pas forcément au temps de la parole.

- 4 -

Face aux comédiens, nous avons cherché à les laisser le plus possible responsables de leur "interprétation". Cette "interprétation" était liée à la méthode cinéma d'intervention rapide et sur l'instant. Cette méthode semble avoir porté des fruits si nous ne parlons pas de la qualité des résultats, qualité qu'il sera difficile de contrôler compte tenu du matériel de prise de son qui n'était pas prévu à cet effet, mais au contraire si nous parlons de la façon spontanée dont un certain nombre de pratiques du texte ont été exclues par les comédiens (ex : poétisation, sur-détermination du sens, mimique, gestuelle de circonstances etc...)

- 5 -

Il semblerait enfin qu'une part d'assimilation de l'île et de ses habitants ait été faite intuitivement par la plupart des comédiens. Il est juste que ce soit cette intuition et seulement elle qui se soit inscrite dans le travail, cela nous a permis d'éviter toute théâtralisation abusive ou typisation de comportements.

D) La dramaturgie :

- 1 -

Elle n'a pas fonctionné à proprement parler pendant ces trois semaines et elle n'avait pas à le faire. Toutefois en ce qui concerne les quatre premiers chants, une lecture du texte a été abordée collectivement et un certain nombre de thèmes ont été mis en avant et exploités pour la plupart dans la suite du travail. Soit que la mise en scène les synthétisait soit qu'elle les contrait.

- 2 -

Cette réflexion a opéré simultanément sur deux terrains :

- 1) Le partage des connaissances purement historiques ou bibliographiques où au hasard d'informations dites pendant les réunions de travail, ou bien au hasard des lectures personnelles, nous nous sommes attachés à centrer l'action autour de quelques détails qui nous parlaient.
- 2) Une intervention plus personnelle à partir de ce que le texte (ou Djerba) évoquait à chacun.

Mais dans les deux cas, il y a eu volonté de se borner uniquement à ce qui était perceptible par tous. (Ex : un homme en fuite « Le désarroi devant une action dont les conséquences dépassent le geste. La fuite d'un groupe sans stratégie. Le regroupement autour de celui qui propose une stratégie etc... etc...!)

- 3 -

Nous avons dû aussi provoquer une relativisation de la notion de "concret". En effet dès le départ, il semblait que face à la relative abstraction du texte il fallait opposer une série d'actions concrètes du type de celles qui ont constitué le corps du travail de "Germinal".

Mais très tôt, cette solution nous est apparue comme ayant raté sa cible et ceci pour deux raisons:

1) Contrairement à "Germinal", nous n'avions pas à faire ici à des travailleurs mais plutôt à des non-travailleurs. En tout cas à des personnes pour qui la notion de rentabilité n'est pas une notion essentielle. C'est de là que la solution d'action concrète s'est élargie.

2) A tel point que la parole - à elle seule - semblait revendiquer le statut d'action concrète. En effet, lorsque cette parole se contente d'être parole extérieure, c'est-à-dire parole publique il n'y a plus besoin de gestes ou d'activité pour la soutenir. Elle peut tirer d'elle-même sa propre matérialité.

E) Loin du théâtre ! :

- 1 -

"Loin du théâtre" était la formule d'introduction du spectacle dans la brochure du T.N.S. Il faut maintenant souligner en quoi la méthode de travail appliquée à la période de Djerba rend compte de cet éloignement.

- 2 -

La répétition de théâtre qui a pour souci principal la reproductibilité de ce qui est trouvé, n'a pas été notre fait, mais au contraire, nous avons toujours cherché à travailler sur l'immédiat, sur l'éphémère et jamais sur le durable et le reproductible.

- 3 -

De ce fait découle que l'improvisation a également perdu son statut théâtral qui est celui de période préparatoire, pour devenir une fin en soi. Elle a donc stimulé d'avantage parce qu'en dehors d'elle il n'y avait rien.

- 4 -

L'espace, radicalement autre que celui que l'on peut pratiquer au théâtre a été utilisé à fond pour ce qu'il en échappait. Cet espace nous a permis de découvrir dans le texte des thèmes que l'on n'aurait pu tester dans un espace théâtral (l'exode). D'autre part le fait

que cet espace soit de la nature vraie, a rendu caduque l'utilisation de métaphores si nécessaires au théâtre. En effet, au sein de cette nature et provoqué par elle, aucun geste, aucune situation, n'avait besoin d'être métaphorique pour être crédible.

- 5 -

En outre, dans cette situation là qui supprimait radicalement l'audience, le texte pouvait simplement être dit et non plus adressé.

- 6 -

Enfin, en travaillant sur des lieux pré-existants et donc indifférents à notre projet, le "décor" échappait lui aussi aux conventions théâtrales, en ce sens qu'un certain nombre de choses étaient présentes sans intention particulière mais simplement parce qu'elles étaient là.

- 7 -

Parce que, nous, étant éloignée du théâtre, ayant été placés au milieu d'éléments vrais et naturels, et parce que tout s'est déroulé dans un temps également approximativement vrai, l'histoire de Pougatchëv bénéficie de cette vérité. En effet les personnes qui ont "vécu" cette histoire n'ont jamais éprouvé le besoin de dramatiser leurs actions. Tout nous pousse donc à croire que le récit de cette histoire - quand il existera - ne sera pas plus empreint de mensonge que son vécu. Pour une fois, nous avons le sentiment que ce mensonge, cette dramatisation, cette théâtralisation du vécu pourrait ne pas se faire, et que nous pouvons faire croire à cette histoire sans la part de théâtre nécessaire à son récit.

Qui que vous cherchiez,
je ne suis pas cet homme.

André ENGEL

Rapport entre le théâtre et le cinéma

Au sujet du spectacle Un voyage l'autre (1983), texte d'intention écrit par André Engel et Raoul Ruiz relatif aux questions du rapport entre le théâtre et le cinéma

DU THEATRE (FILME) AU FILM (THEATRAL)

« Ma petite découverte bouleverse pas
seulement le roman !...Le cinéma
capote de même ! oui ! Lui-même !...
il n'existera plus ! ...La fin des écrans
je vous l'annonce ! »

Louis Ferdinand Céline

(entretiens avec le professeur Y.)

L.F. Céline expliquait que le grand tort des écrivains français de son époque a été de ne pas avoir voulu comprendre l'importance destructrice du cinéma à l'encontre du roman.

D'après lui, le roman ne pouvait plus subsister face au cinéma que s'il acceptait de se modifier en profondeur, de briser radicalement ses formes narratives, et de s'inventer un style tel, qu'il occuperait dès lors un territoire absolument non-investissable par la puissance de l'image cinématographique.

« La petite musique » avec laquelle Céline se proposait de « jouer directement de la harpe sur les propres nerfs de ses lecteurs », fut ce style.

« D'un voyage l'autre » est d'abord un spectacle de théâtre (mis en scène par André Engel) qui intègre une dimension cinématographique importante (réalisée par Raoul Ruiz) ; c'est aussi l'histoire de ce passage difficile mais nécessaire du théâtre au cinéma.

Pour la première fois le sujet même d'un spectacle de théâtre n'est pas autre chose que sa nécessaire mutation cinématographique. C'est pourquoi, « D'un voyage l'autre » ne sera un projet complet que s'il fait l'objet d'un film.

La question essentielle demeure : comment faire pour qu'une représentation théâtrale soit regardable par des téléspectateurs ?

A la notion de retransmission ou de théâtre (filmé) il faut substituer la notion de film (théâtral).

La forme spécifique de théâtre réalisée ces dernières années par André Engel cherche à s'éloigner de la scène traditionnelle pour privilégier des « extérieurs » en même temps qu'elle tend à briser le style de jeu déclamatoire.

Une telle démarche implique en outre l'écriture d'un véritable scénario qui s'approprie une durée plus cinématographique que théâtrale. Toutes ces raisons constituent un terrain favorable à la réalisation d'un film qui ne soit pas une simple retransmission.

S'il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, il ne s'agit pas non plus de n'importe quel cinéma.

Les films de Raoul Ruiz, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, sont fondés sur la prééminence de la parole. L'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et d'une qualité inhabituelle, mais du fait que le déroulement des films est beaucoup moins représenté par les gestes des personnages filmés que par leurs récitatifs.

Il s'agit alors d'un cinéma fondé sur l'autonomie de la parole, qui porte le théâtre en son cœur, et où l'écriture du regard rencontre le cinéma du langage.

Ces deux formes se rencontrent déjà dans le spectacle théâtral puisque l'action de « D'un voyage l'autre » se déroule entièrement dans une salle de cinéma prise sous les bombardements en 1944. On y voit même des personnages contraints de passer à une dimension cinématographique, c'est-à-dire par la voie d'un passage nécessaire du théâtre au cinéma !

Le film que nous proposons de faire fonctionnerait à l'inverse du spectacle. Il s'agit d'un film (théâtral) qui dévoilerait progressivement son origine de théâtre (filmé).

En effet, le spectacle une fois monté apporte des éléments à partir desquels un film va pouvoir être réalisé avec sa durée etc... Toutes choses qui vont l'arracher à son origine théâtrale.

Petit à petit, et selon la progression du scénario, un certain nombre de détails vont venir légèrement pervertir cette unité spécifiquement cinématographique pour avouer leur appartenance théâtrale selon un processus où le réel devient enfin visible. (Un éclairage trop appuyé, un décor visiblement faux, un geste trop souvent répété, une intonation déclamatoire... un monde qui peu à peu avoue son être fictif jusqu'à peut-être dévoiler souverainement la présence d'un public dont on n'aurait jamais soupçonné qu'il puisse être là !)

C'est au cœur de cette réalité théâtrale finalement avouée que les protagonistes soudainement contraints, traversent l'écran pour plonger au cœur d'une réalité cinématographique et nous entraînent à leur suite dans un mouvement qui va dès lors du théâtre (filmé) au film (théâtral).

André ENGEL

Raoul RUIZ

Film *Venise sauvée* (1987)

Texte d'André Engel relatif aux rapports entre cinéma et théâtre.

UN UNIVERS OU L'ECRITURE DU REGARD RENCONTRE ENFIN LE CINEMA DU LANGAGE

Le traitement du décor, ou de l'esthétique générale du film, refuse le réalisme cinématographique. On le sait, Venise est un décor. Il s'agit donc de faire en sorte que le réel devienne enfin visible. D'avouer, en le soulignant, le caractère faux, décoratif, imaginaire de Venise. D'adopter un parti-pris qui fait de Venise une sorte d'hallucination des marais.

A cet effet, nous avons utilisé des trucages optiques, des trompe-l'œil, des reflets, des miroirs, afin de rendre compte de ce gigantesque jeu d'optique où, de l'autre côté des miroirs vénitiens, c'est encore Venise et ses miroirs que l'on perçoit.

La réalisation de « Venise sauvée », le film, cherche donc à éviter deux écueils :

La retransmission qui, parce qu'elle ne cherche pas à intégrer une autre durée, un autre rapport au spectacle que celui de la représentation, ne se donne pas les moyens de retrouver les émotions de la représentation en les transposant.

Le tournage d'une pièce de théâtre en extérieur qui, parce qu'il immerge l'identité théâtrale dans un réalisme cinématographique plat, ne fait qu'opposer de façon formelle l'expression théâtrale et son traitement cinématographique.

« Venise sauvé » se propose de jouer sur une dialectique de soutien réciproque entre le théâtre et le cinéma afin de créer un univers où le vrai n'est qu'un moment du faux et où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage.

André ENGEL

Texte programmatique pour la constitution de l'Association Centre Bilatéral de Création

Texte établi en octobre 1989 à partir d'un projet datant de 1985 mais exprimant les réflexions qui émergent dès 1977 au sujet du rapport entre le théâtre et le cinéma.

CENTRE BILATERAL DE CREATION THEATRAL ET CINEMATOGRAPHIQUE

Nos projets ont toujours eu un caractère multiforme.

Il s'agit de projets extrêmement divers qui ne nécessitent pas toujours le même type de producteur.

C'est parfois l'envie de monter un texte qui ne soit pas forcément une pièce de théâtre. C'est parfois travailler à partir d'un lieu, c'est à d'autres moments la mise en rapport d'un texte et d'un paysage. Ça peut être aussi l'envie d'une forme brève répétable en dix jours, ou bien au contraire, un spectacle fleuve nécessitant douze mois de travail préparatoire. Mais c'est toujours la volonté de spectacle en spectacle, de proposer des choses différentes qui ne sauraient s'inscrire dans le cadre rigide d'une seule institution. Nous sommes prêts à intervenir en beaucoup de points sur l'ensemble du paysage théâtral et cinématographique français et international avec l'envie de faire bouger les choses et pas simplement de nous borner à nous confronter à ce qui existe déjà. Nous nous proposons une démarche de longue durée qui suppose de lancer plusieurs projets en même temps avec le concours de tous et un soutien sans défaillance. Ce que nous avons constaté, lors de l'expérience strasbourgeoise à l'échelle d'une seule ville, à savoir : « N'ayant la contrainte d'un seul lieu, nous pouvons les utiliser tous ! », nous nous proposons de le faire aujourd'hui à une plus grande échelle.

C'est pourquoi nous avons conçu l'idée d'un CENTRE BILATERAL DE CREATION THEATRAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE, susceptible d'être opérationnel dans le monde entier.

Nécessitant un siège social, mais n'étant pas attaché à un lieu précis, ce Centre de Création n'a pas à supporter les charges d'une structure lourde. Cette souplesse de

fonctionnement lui permettra de faire en sorte que ses méthodes puissent varier avec les faits empiriques rencontrés ici et maintenant, ailleurs et plus tard.

En outre, dans ses rapports avec les acteurs, le Centre de Création souhaite renouveler avec ce que l'on appelle « l'esprit de troupe », sans pour autant avoir à entretenir une troupe de comédiens de façon permanente. Il entend entretenir des rapports suivis avec un certain nombre de comédiens et comédiennes sur un mode à la fois plus souple que la troupe permanente et moins éphémère que l'engagement au contrat. Il s'agit de créer une fidélisation prioritaire entre le Centre Bilatéral et ces individus afin de permettre un travail en profondeur et de longue durée.

En France, où le Centre se propose d'exercer une grande partie de ses activités, il devra, grâce à la souplesse de sa structure de fonctionnement, sa mobilité, son effectif réduit et son autonomie financière, devenir le partenaire privilégié pour certaines institutions théâtrales existantes avec qui il entretiendra des rapports de co-production (Festival d'Avignon, Théâtre National de Chaillot, Ferme du Buisson de Marne-la-Vallée, Théâtre National de la Colline, M.C 93 de Bobigny, T.N.P. de Villeurbanne, Théâtre de l'Athénée, etc...).

A l'étranger : l'originalité du travail d'un tel Centre - qui en son fond est à vocation bilatérale - est que toutes ses actions doivent être adaptées à la culture du pays à l'intérieur de laquelle elles prennent place. Chaque projet international du Centre Bilatéral devrait donner lieu à :

- Une création théâtrale en co-production avec un pays étranger, dans la langue de ce pays et avec une majorité d'acteurs de ce pays,
- La re-création du spectacle en France dans le cadre de nouvelles Dionysies (le Festival d'Avignon étant un exemple d'accueil parmi d'autres),
- Un film indépendant sur la base du spectacle mais ayant une existence indépendante, et proposé aux plus larges circuits de diffusion.

#

Dans tous les cas, les projets « étrangers » doivent pouvoir s'appuyer sur la logistique d'institutions comme l'AFAA ou le secteur « extérieur » du Ministère de la Culture et

de la Communication. Des aides financières particulières devraient accordées de façon ponctuelle et exceptionnelle à des projets de grandes envergures.

UN CINÉMA FONDÉ SUR L'AUTONOMIE DE LA PAROLE POUR DÉVELOPPER UNE RELATION DIALECTIQUE DU TEXTE AVEC L'ESPACE

Il est important de souligner que la nature même des spectacles que nous nous proposons de réaliser appelle un développement cinématographique.

L'expérience nous a montré que le fait de se trouver confronté à des lieux réels, possédant leur propre histoire, et la plupart du temps situés en « extérieur », développe un type de travail plus directement cinématographique, tant en ce qui concerne le jeu de l'acteur et son rapport dialectique à un environnement, qu'en ce qui concerne l'utilisation de la technique cinématographique proprement dite. Le montage de chaque spectacle implique en outre l'écriture d'un véritable scénario.

Tout ceci nous permet de dégager et d'expérimenter une autre notion d'espace et de durée, que celle utilisées jusque là au théâtre. Ce glissement progressif qui va du théâtre au cinéma nous fait envisager aujourd'hui la possibilité, conjointe au spectacle, d'une réalisation cinématographique.

S'il ne s'agit pas de n'importe quel théâtre, il ne s'agit pas non plus de n'importe quel cinéma.

Le film, quoique construit sur les bases du spectacle, ne saurait être simplement le spectacle filmé. Il emprunte au théâtre ce qu'il peut lui apporter de précieux : travail abouti de la mise en scène, réalisation d'une partie des décors et des costumes, rodage de la technique, travail de répétitions, etc... mais il possède une existence cinématographique indépendante.

En puisant dans la matière même du théâtre (le langage), le film, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence de la parole.

L'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et d'une qualité inhabituelle au cinéma, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins représenté par les gestes des personnages filmés que par leurs récitatifs. Il s'agit donc d'un cinéma fondé sur l'autonomie de la parole où l'écriture du regard rencontre le cinéma du langage.

André Engel

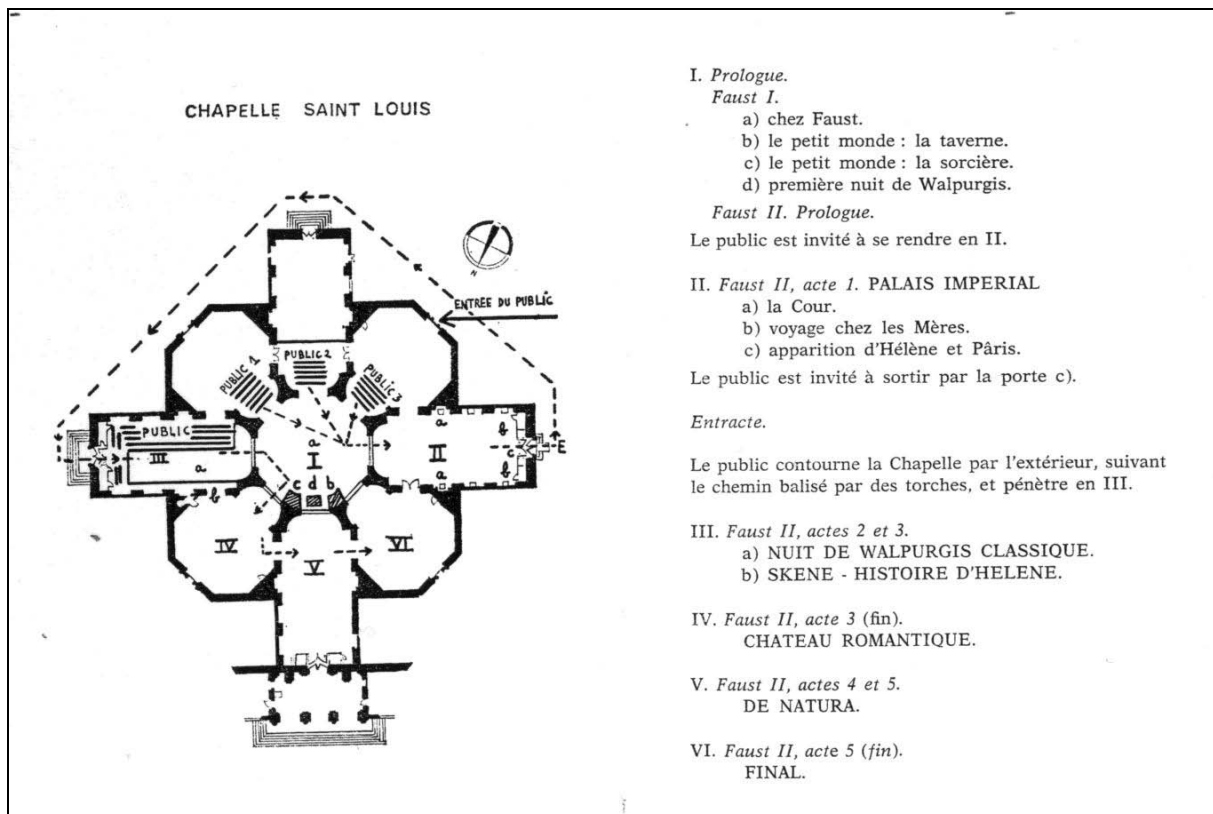
Octobre 1989

Documents sur *Faust Salpêtrière* (1975)

Mise en scène de Klaus-Michael Grüber

Extraits du programme

Document 1 : plan de la chapelle et déplacement du public



Document 2 : générique du spectacle

Mise en scène : Klaus Michael GRUBER
Co-mise en scène : André ENGEL
Collaboration à la mise en scène : Hannès KLETT
Décors et costumes : Gilles AILLAUD et Eduardo ARROYO
Collaboration aux décors et costumes : Chantal GIULIANI
Dramaturgie : Bernard PAUTRAT
Collaboration à la dramaturgie :
Jérôme BINDE et Renate KLETT
Directeur technique : Philippe MULON
Direction de production : Danielle CATTAND
Conseiller musical : François DUNOYER
Relations avec la presse : Corinne BACHARACH
Le texte joué est une adaptation de André ENGEL,
Klaus Michael GRUBER, Bernard PAUTRAT.
Les décors ont été construits par les Ateliers A.O.R.
La peinture a été exécutée par la Maison JOUSSELIN.
La sonorisation est assurée par les Ets SCHLUMBERGER.
MAI 1975

Bibliographie

Ouvrages mentionnant le travail d'André Engel

BANU Georges, *Sorties de secours*, Editions Aubier Montaigne, 1984

BANU Georges, « André Engel, l'âge adulte », *Art Press* n° 92, mai 1985

BANU Georges, *Art Press* n° 110, janvier 1987

CHOLLET Jean, « La scène sous influence » in *De la scène à l'écran* , Théâtre aujourd'hui n° 11, CNDP, 2007

DORT Bernard, « Baal ou l'impossible voyage », *Travail théâtral*, XXIV-XXV

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Actes Sud, 1988

GUNTHERT André, *Le voyage du T.N.S.*, Editions Solin, Paris, 1983

GODARD Colette, *Le Théâtre depuis 1968, Le parti pris de Colette Godard du journal Le Monde*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1980

SARRAZAC Jean-Pierre, *La parole ou l'enfance du théâtre*, Editions Circé, 2002

VINCENT Jean-Pierre, *Le Désordre des vivants, Mes quarante-trois premières années de théâtre*, entretiens avec Dominique Darzacq, Les Solitaires Intempestifs, Collection mémoire(s), Besançon, 2002

VINCENT Jean-Pierre, « Un chemin de connaissance », in *Klaus Michael Grüber... il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* , ouvrage collectif, Edition du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres – Festival d'Automne, Paris 1993

Télérama n° 2030 du 7 décembre 1989, dossier consacré à André Engel

Textes d'André Engel et de ses collaborateurs sur ses spectacles

ENGEL André, texte du projet de Centre Bilatéral de Création Théâtral et Cinématographique, 1989, (inédit)⁶⁷³

ENGEL André, « Un univers où l'écriture du regard rencontre enfin le cinéma du langage » note d'intention du film *Venise sauvée*, 1987, (inédit)

ENGEL André, « Réflexion d'un metteur en scène sur un public au dessus de tout soupçon » in plaquette du spectacle *Un week-end à Yaïck*, TNS, 1977. Egalement cité in *Le voyage du TNS* d'André Gunthert, Edition Solin, 1983

ENGEL André et RUIZ Raoul, « Du théâtre (filmé) au film (théâtral) », 1983, (inédit)

ENGEL André, « La souffrance des Prométhées », Revue *Rebelote* n°2, 1973 (épuisé)

ENGEL André, « Pour une atteinte à la liberté de l'esprit », 1973, (inédit)

ENGEL André, « De la sensualité au mensonge », 1973, (inédit)

ENGEL André et Bernard PAUTRAT « Lever le rideau et montrer la plaie », 1976 (inédit)

DIDI-HUBERMANN Georges, « Au lieu de Baal croisements », Spectacle *Baal*, Programme du TNS, 1976 (archives)

LOAYZA Daniel, textes des programmes de l'Odéon Théâtre de l'Europe pour *Le Jugement dernier* (2003), *Le Roi Lear* (2006), *La Petite Catherine de Heilbronn* (2008) et *Minetti* (2009) ; texte du programme pour *Papa doit manger* à la Comédie Française, cosigné avec André Engel

PAUTRAT Bernard, « No man's land et autres lieux », Spectacle *Baal*, Programme du TNS, 1976 (archives)

PAUTRAT Bernard, « Alerte en cas d'incendie », pour le spectacle *Prométhée porte feu*, programme du festival de Nancy, 1980 (archives)

⁶⁷³ Pour les textes inédits, les extraits des programmes et les éditions épuisées, voir annexes thèse « L'œuvre théâtrale d'André Engel, machine et rhizome », Véronique Perruchon, Sorbonne Nouvelle Paris 3

RIETI Nicky, « Scénographie », in Alternatives théâtrales n° 12, *Scénographie : images et lieux*. Dossier coordonné par Georges Banu, juillet 1982

Entretiens avec l'équipe artistique

Entretien avec André Engel, « On ne m'y forcera pas », propos recueillis par Georges Banu, *L'art du théâtre* n° 9, 1988 pp. 67-72

Entretien avec André Engel et Nicky Rieti, « Baal à Strasbourg. Entretien avec André Engel et Nicky Rieti », propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, *Théâtre /public* revue bimestrielle éditée par le Théâtre de Gennevilliers n°10 avril 1976 pp.16-18

Entretien avec André Engel et Bernard Pautrat, « Un Week-end à Yaïck », *Théâtre/Public* n° 16/17 mai 1977 pp. 11-15

Entretien avec André Engel et Bernard Pautrat mené par Christine Fouché « Itinéraire de Baal », *Travail théâtral* XXIV-XXV

A propos du Théâtre de l'Espérance

DEUTSCH Michel, *Inventaire avant liquidation*, L'Arche, 1990

JOURDHEUIL Jean, *L'artiste, la politique, la production*, Union Générale d'Éditions, 1976

TEMKINE Raymonde, *Mettre en scène au présent*, Tome II, Editions l'Age d'Homme, 1979

TEMKINE Raymonde, *Le théâtre en l'état*, Editions théâtrales, 1992

Travail théâtral n° 16, juillet-septembre 1974, articles de Emile Copfmann, Michel Deutsch, Bernard Dort, Jean Jourdheuil, Tarje Sinding, Alexandre Taïrov et Jean-Pierre Vincent réunis sous le chapitre « Le Théâtre de l'Espérance »

Ouvrages généraux

CAUNE Jean, *La culture en action, de Vilar à Lang : le sens perdu*. Presse universitaire de Grenoble 1999.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Edition Larousse, 2001

- BATAILLE Georges, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Les Editions de Minuit, 1999, 2005
- BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard, collection la Pléiade, 2000
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975
- DELEUZE Gilles, *Superpositions*, Les Editions de Minuit, 1979
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, 1972-1990, Les Editions de Minuit, Paris, 1990
- HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome I, Editions Fayard, 1981
- KLOTZ Volker, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Circé, 2005
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche Editeur, 2002
- LISTA Giovanni, *La scène moderne*, Actes Sud, 1999
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Nathan Université, Paris 1996
- SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Editions Folio, Gallimard, 1992

Ouvrages sur le spectateur et la réception

- BENJAMIN Walter, *Le narrateur*, traduction Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1995. (Epuisé)
- BLANCHOT Maurice, *Après coup* Edition de minuit, Paris, 1983
- CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*. Librairie Nizet, 1996
- CAUQUELIN Anne: *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996
- DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, POL Paris 1995
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de France, Paris 1967
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Edition Grasset et Fasquelle, 1985
- GOUHIER Henri, *L'essence du théâtre*, Paris Aubier-Montaigne, 1968
- GOUHIER Henri, *Le théâtre ou l'art à deux temps*, Flamarion Essais, 1989

ISER Wolfgang, *Der implizite Leser*. München, Fink Verlag 1972. *L'Acte de lecture : une théorie de l'effet esthétique*. Traduction Evelyne Sznycer, Liège, Mardaga, 1985

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris Gallimard, 1978

JAUSS Hans Robert, *Littérature médiévale et théorie des genres*.

JURT Joseph, *Lettura e ricezione del testo*, Adriatica Editrice Salentina, version française : « *L'Esthétique de la réception* » Une nouvelle approche de la littérature . (Epuisé)

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre pour une assise du spectateur*, CNRS Editions, 1998

Théâtre /public, Le rôle du spectateur n° 55, Janvier-février 1984

Ouvrages de et sur l'Internationale Situationniste

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992

DEBORD Guy, *Œuvres*, Editions Gallimard, 2006

Bulletins de L'Internationale situationniste , édition augmentée, Librairie Arthème Fayard, 1997

MARELLI Gianfranco, *L'amère victoire du situationnisme*, Editions Sulliver, 1998

Ouvrages sur l'opéra

ADORNO Théodore W, *Introduction à la sociologie de la musique*, chapitre « Opéra », Contrechamps Editions, 1994

ADORNO Théodore W, *Quasi una fantasia*, Chapitre : *Fragment sur les rapports entre musique et langage*, Editions Gallimard, Paris, 1982

ADORNO Théodore W, *Introduction à la sociologie de la musique*, chapitre « Opéra » Contrechamps Editions, 1994

BANOUN Bernard, *L'opéra selon Richard Strauss, un théâtre et son temps*, Librairie Arthème Fayard, 2000

BANU Georges, *De la parole aux chants*, Editions Actes Sud-Papiers, 1995

- CHEREZY Christian, *Essai sur la représentation du drame musical* , L'Harmattan Edition, 1998
- CHÉREAU Patrice, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre, notes sur la mise en scène de Lulu*, Editions Ombres, 1992
- CLÉMENT Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Editions Grasset et Fasquelle, 1979
- COHEN LEVINAS Danielle, *Le présent de l'opéra au XX^{ème} siècle, chemin vers les nouvelles utopies*, Editions Kimé, Paris, 2001
- DESSAU Paul, « *L'opéra un genre artistique actuel ?* » In *Musique et dramaturgie* , acte de colloque, Publication de la Sorbonne, 2003
- GOMES RIBEIRO PAULA, *Le drame lyrique au début du XX^e siècle* , L'Harmattan, 2002.
- KOBBE, *Tout l'opéra*, Editions Robert Laffont, Paris, 1991
- LEIBOWITZ René, *Les fantômes de l'opéra* , essais sur le théâtre lyrique, NRF, Gallimard 1972
- LEIBOVITZ René, *Histoire de l'opéra*, Buchet/Chastel, Paris, 1957 et 1987
- LEIRIS Michel, *Opérratiques*, P.O.L, éditeur, 1992
- MOINDROT Isabelle, *La représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, PUF 1993
- NONO Luigi, *Jeu et vérité dans le nouveau théâtre musical* , (1963) in *Ecrits*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.
- NONO Luigi, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgeois, 1993
- PERROUX Alain, *L'opéra, mode d'emploi* , Revue Avant-Scène Opéra, Editions Premières Loges, Paris, 2000
- POIZAT Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Editions Métailié, Paris, 1986, 2001
- ROUBAUD Charles, Livret et commentaires de *Salomé*, Opéra de Marseille, Actes Sud
- STAGÉ Alain *Lavelli, Opéra et mise à mort*, Editions Fayard, 1979
- STRAUSS Richard, *Anecdotes et souvenirs*, Editions du Cervin, Lausanne, 1951
- WILDE Oscar, *La critique créatrice*, Bruxelles, Editions Complexe, 1989
- WILDE Oscar, *De Profundis*, Stock, Paris 1991
- Ouvrage collectif, *Lady Macbeth de Mzensk*, Avant-Scène Opéra n° 141, 1991
- Ouvrage collectif, *Salomé*, Avant-Scène Opéra n° 152, 1993

Ouvrage collectif : actes du colloque *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, Publications de la Sorbonne, 2003

Ouvrages sur l'image et le cinéma

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Editions du Cerf, 1985

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Presse Universitaires de France, 1939, 2004

BERGSON Henri, *L'Evolution créatrice*, Presse Universitaires de France, 1941, 2006

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Les Editions de Minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, 2007

HELBO André : *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Edition Armand Collin, 1997

REGNAULT François, « Un monde de pure lumière et d'ombre », *L'Avant-Scène* n° 993

Ouvrage collectif, *Cinéma et opéra*, Avant-Scène Opéra n° 98

Théâtre/Public, Théâtre, image, photographie , « L'image dans le langage théâtral », N°32 de mars-avril 1980

« Formulaire pour un urbanisme nouveau » de Gilles Ivain, in Bulletin de l'IS n° 1, réédition : Librairie Arthème Fayard, 1997

Le film de théâtre, ouvrage collectif présenté par Béatrice Picon-Vallin, CNRS Editions, 1997

La scène et les images , ouvrage collectif dirigé par Béatrice Picon-Vallin, *Les voies de la création théâtrale* n° 21, CNRS Editions, 2001

Ouvrages et articles sur la lumière et la scénographie

BANU Georges, « Esthétique de la disparition » et « Poétique de la mémoire » in *Les voies de la création théâtrale* n°15, *Le théâtre dans la ville*, Editions du CNRS, 1987 pp ; 233-252

CHOLET Jean « La machinerie de Woyzeck » in *Actualité de scénographie* n°95 décembre 1998

DIOT André, *Actualité de la scénographie* n° 30 1986

« Peter Pabst et André Diot dialogues avec Michel Bataillon et Christine Hamon-Siréjols » in *Théâtre, espace sonore, espace visuel*, ouvrage collectif dirigé par Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, 2003

REGNAULT François, « Un monde de pure lumière et d'ombre », *L'Avant-Scène* n° 993, p. 30

Faire la lumière, dossier réalisé par Chantal Guinebeault-Szlamowicz avec Luc Boucris, Jean Chollet, Marcel Freydefont, *Théâtre /Public* 185, 2007

« Essai de description psychogéographique des Halles », *Bulletin* n° 2 de l'Internationale Situationniste, repris dans l'édition de la Librairie Fayard, 1997

Entretien avec Jean-Michel Dubois, « Venise sauvée », *Actualité de la scénographie* n°29, 1986

Interview d'André Diot par Anna Hohler, « Nous sommes à l'a b c de l'éclairage public », *Tracés*, revue suisse d'architecture n° 18 du 21 septembre 2003

Entretien de Christine Hamon-Siréjols avec André Diot, « Jeux d'orgue », *Les cahiers de Médiologie*, Revue n° 10, *Lux : des Lumières aux lumières*, Editions Gallimard, deuxième semestre 2000, pp. 245-254

George Büchner, textes et ouvrages critiques

BAILLY Jean-Christophe, préface à la traduction de Bernard Chartreux, Ebehard Spreng et Jean-Pierre Vincent : *Woyzeck Fragments complets*, L'Arche, 1993

BESSON Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Circé, 2002

BÜCHNER Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, Seuil, 1988.

BÜCHNER Georg, *Woyzeck*, Edition de Werner R Lehmann, Hambourg, 1967

BÜCHNER Georg, *Woyzeck*, L'Arche, 1993

BÜCHNER Georg, *Léonce et Léna*, L'Arche, 2004

DEPRATS Jean-Michel « Bernard Dort, traducteur de Woyzeck » *Théâtre/Public* n° 145, janvier 1999

DORT Bernard « Un théâtre au présent, notes sur le temps », *Théâtre/Public* n° 98, consacré à *George Büchner*, mars 1991, pp. 37-38

HOURDIN Jean-Louis « Avec *Le Messager hessois*, il a fait le Manifeste avant Marx », *Revue Théâtre/Public* N° 98 p. 16

HAUSCHILD Jan-Christioph, *Biographie de Georg Büchner*, éditions Jacqueline Chambon, 1995

PERRUCHON Véronique « Woyzeck, un personnage sous (haute) surveillance », in *Surveiller, œuvres et dispositifs*, revue *Etudes Théâtrales* n° 36

Odön von Horváth, textes et ouvrages critiques

FRANCOIS Jean-Claude. *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön Von Horváth*, Presses Universitaires de Grenoble, 1978

HAAG Ingrid, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991

HORVATH Ödön von, *Le Jugement dernier*, Théâtre complet, Tome 6, L'Arche Éditeur, 1997

SCHWARZINGER Heinz, *Ödön von Horváth. Repères 1901-1938*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992

Franz Kafka, textes et ouvrages critiques

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975

JANOUCHE Gustav, *Kafka m'a dit*, Editions Calman-Lévy, 1952

KAFKA Franz, *Journal*, Editions Grasset, 1954

KAFKA Franz, *Préparatifs de noces à la campagne*, Editions Gallimard, 1957

KAFKA Franz, *œuvres complètes* en quatre tomes, Gallimard collection La Pléiade, 1967-1989

ROBERT Marthe, introduction au *Journal* de Fafka, Editions Grasset, 1954

Entretien avec André Engel, « *Kafka. Théâtre complet* », propos recueillis par Max Denes, *Théâtre/Public* n° 27 juin 1979 pp. 6-9

Heinrich von Kleist, textes et ouvrages critiques

KLEIST Heinrich von, *œuvres complètes*, traduction Ruth Orthmann et Eloi Recoing, Actes Sud, 1986-2001

KLEIST Heinrich von, *Epigramme pour Penthésilée*, in *Phöbus* avril 1808

ROBERT Marthe, *Un homme inexprimable*, L'Arche Editeur, 1955, 1981

Autres auteurs et textes

BRECHT Bertolt, *Baal*, L'Arche éditeur, 1956

BERNHARD Thomas, *Le Réformateur*, L'Arche Editeur, 1997

BERNHARD Thomas, *Minetti*, L'Arche Editeur, 1997

BERNHARD Thomas, *La Force de l'habitude*, L'Arche Editeur, 1997

GRABBE Christian-Dietrich, *Don Juan et Faust*, Editions Reclam Verlag, Allemagne, 2003

GRÜBER Klaus Michael, *Faust Salpêtrière*, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1975

NDIAYE Marie, *Papa doit manger*, Editions de Minuit, 2003

SYNGE John Millington, *Le Baladin du monde occidental*, Editions Librairie Théâtrale, 1993

WEDEKIND Frank, *œuvres complètes*, en sept tomes, Gallimard, 1987-2001

Filmographie

Hôtel moderne, André Engel, mars 1979 VHS, TNS (non distribué)

Venise sauvée, André Engel, février 1987 VHS, INA, La Sept (non distribué)

Le Réformateur, François Edé, février 1991, VHS (non distribué)

Les Légendes de la forêt viennoise, André Engel, novembre 1992, VHS, AGAT-Film, La Sept (non distribué)

Woyzeck, André Engel, novembre 1998 VHS, CDNS (non distribué)

Léonce et Léna, André Engel, octobre 2001 VHS, CDNS (non distribué)

Le Jugement dernier, Roberto-Maria Grassi, décembre 2003, DVD (non distribué)

Cardillac, Chloé Perlemuter, Octobre 2005 DVD, Opéra de Paris

Le Roi Lear, Don Kent, septembre 2007 DVD, Arte Vidéo

Documents audiovisuels

Théâtre depuis toujours, « André Engel, Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil, 1972, Dans la jungle des villes de Bertolt Brecht », et « André Engel, 1985, Le Misanthrope de Molière », VHS, Centre National de Documentation Pédagogique, 1999

Théâtre et Lycée, Rencontres(s), film de Jean-Paul Lebesson, VHS et DVD, 2002, CNC, distribution réduite auprès des médiathèques spécialisées.

Interviews d'André ENGEL menés par Odile Quirot pour l'INA, 2006

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Programme du TEX POP de 1973	16#
« Dans la jungle des villes » : André Engel et Hélène Vincent	20#
« La noce chez les petits bourgeois » (à gauche : André Engel).....	20#
« La tragédie optimiste » (André Engel au centre, à sa droite Dominique Muller)	21#
Photo montage d'André Engel pour « Don Juan et Faust ».....	22#
Images de projets d'affiche et de programme	24#
« Don Juan et Faust » au Palace	26#
Dessin de Nicky Rieti pour le projet d'affiche.....	27#
« Trotsky à Coyoacan » : photos du spectacle	30#
« Trotsky à Coyoacan » : photo du spectacle	30#
Couverture du programme de « Baal »	33#
Le groupe masqué.....	38#
Plan de circulation du public	45#
1 ^{er} tableau : intérieur des haras	46#
Dedans, dehors	47#
2 ^{ème} tableau : extérieur	49#
3 ^{ème} tableau : stalles transformées en quai d'embarquement	50#
4 ^{ème} tableau : paradis artificiel.....	51#
Scènes de groupe (tableaux 1 à 3).....	56#
4 ^{ème} tableau : séparation des groupes	56#
Couverture du programme : « Un voyage à Yaïck »	62#
Billet de spectacle sous forme de billet d'avion de la Travel National Service	70#
Plans et dessins de Nicky Rieti.....	71#
Photos des étapes de construction des décors dans les entrepôts rue de Somme	71#
Planches de Tintin chez les Soviets dénonçant les propagandes abusives.....	84#
« Un Week-end à Yaïck » : photos permettant de visualiser la place des spectateurs	88#
Cour intérieure de l'Hôtel Moderne	105#
« Kafka. Théâtre complet » : personnel de l'Hôtel Moderne.....	106#
Majordome susurrant à l'oreille des spectateurs	108#
Petit homme du discours sur la langue Yiddish effaçant le rond jaune d'un revers de la main.....	109#
Désespoir de Miléna, grande solitude.....	110#
Ballet hollywoodien des grooms.....	110#
Couloir menant aux chambres (répétition).....	111#
Une chambre-cellule	111#
La vieille (Denise Perron) et l'orpheline (Evelyne Didi)	114#
L'homme-singe et sa poule blanche dans la cour intérieure	114#
Charlot sorti de la benne à ordure	115#
Charlot mort et l'orpheline	116#
« Hôtel moderne » : les grooms dans leur chambre-coulisse	118#
Tract du spectacle « Prométhée Porte-feu ».....	125#
Photos d'usines abandonnées au Val de Fer.....	128#
Bâtiment en feu	130#
Ruines grecques ajoutées au site.....	131#
Hélicoptère en vol et à terre	133#
Photos des spectateurs	135#
La colère	138#
Le chantier et l'équipe au travail	139#
Projet d'affiche pour « Dell'inferno ».....	142#
Travaux d'aménagement	144#
Rails (photo de repérage)	145#
Train dans la nuit au milieu des habitations	146#
Le long des rails (photo de repérage).....	146#
Arrivée sur le site.....	147#
La séparation : les femmes sur leur îlot	148#

Orphée à la proue de la barque de Charon	150#
Spectateurs-voyageurs aux fenêtres du train.....	152#
Photo du programme du spectacle « Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire ».....	160#
Planche de B.D de Nicky Rieti (programme du spectacle)	161#
« Ils allaient obscurs » : décor	163#
Photo du programme du spectacle (Evelyne Didi)	166#
Projet d’affiche pour « Penthésilée »	168#
Photo de maquette	170#
Photo de spectacle.	171#
Photo de spectacle.	172#
Photo de spectacle.	173#
Scène finale	175#
Friedrich : « Le voyageur contemplant une mer de nuages » (1818).....	176#
« La mer de glace » (1823-24).....	176#
Carton d’annonce du film « Venise sauvée ».....	180#
Plan du décor (Nicky Rieti).....	182#
Photo du spectacle : « Venise sauvée » (Anne Alvaro).....	183#
Photo du spectacle : « Venise sauvée »	184#
Photos de repérage au Bataclan.....	193#
Lulu (Anne Alvaro) posant pour le peintre.....	196#
Photo du décor pour « Le Misanthrope »	202#
Alceste (Gérard Desarthe) et son cheval	205#
Lumières d’André Diot	206#
Couverture du programme	208#
« Le Livre de Job » : décor à l’ouverture du rideau	211#
Le théâtre en flammes (deuxième décor)	212#
La demeure de Job en cendres (troisième décor).....	213#
Woyzeck (André Wilms) et le cadavre de Marie (Marie-Armelle Deguy).....	216#
« La Nuit des chasseurs » : photos du décor recréé	217#
Andrès (Grégoire Oestermann) avec sa tête de chien	218#
« Le Réformateur » : remise du diplôme	226#
Le Réformateur (Serge Merlin).....	227#
Scène de ménage.....	228#
« La Force de l’habitude » :le Dompteur (Rémi Carpentier)	229#
« Légendes de la forêt viennoise » : photo du décor.....	233#
Les trois gradins en mouvement	233#
Photo du décor	235#
« Le baladin du monde occidental » : photo du décor	236#
« Salomé » : claustras, pièces maîtresses du décor	250#
Vue d’ensemble du décor	251#
Danse des sept voiles	252#
Salomé et la tête de Jokanaan	252#
« Lady Macbeth de Mzensk » : photo du spectacle	257#
La ferme : dessin préparatoire de Nicky Rieti.....	258#
Embrasement du corps du beau-père.....	259#
Lit et baquet dans la décharge	260#
Le Nain.....	260#
La danse des ivrognes	261#
Le mariage	262#
Acte III: la Sibérie.....	263#
Photo de « K... »	267#
« Le Château de Barbe bleue » : maquette du décor	269#
« Cardillac » : photo du spectacle.....	270#
« Louise » : photo du spectacle.....	271#
« The Rake’s Progress » : photo du spectacle.....	273#
« Don Giovanni » : photo du spectacle	274#
« Der Freishutz » : photo de maquette du 1 ^{er} acte.....	276#
« La petite Renarde rusée » : photo de spectacle	278#
O.P.A. Mia : croquis des personnages (Enki Bilal)	282#
« O.P.A. Mia » : photo du spectacle.....	283#

« Antigone » : dessin (Nicky Rieti)	286#
« Carmen » : photo du spectacle.....	289#
La chevauchée de La Walkyrie.....	295#
« Siegfried » : dessins des décors des quatre actes	296#
Schéma figurant la bivalence du CDNS.....	300#
Définition mise en entête de la plaquette de la première saison	302#
L'île des esclaves, mise en scène : Anne Alvaro.....	303#
« Spectacle Tréteau » dans un lycée (L'Épreuve, Marivaux)	304#
Message plagiant celui de l'IS. (Plaquette saison 99/00).....	304#
Effet de miroir : plaquette de la saison 99/00	307#
Plaquettes I.S./C.D.N.S.....	309#
La Tragédie d'Hamlet – Saison 2002-2003	310#
Lorenzaccio – Saison 2000-2001	310#
« Woyzeck » : affiche.....	312#
Chez le Capitaine et chez Marie	314#
Photos de maquettes	317#
Document de travail	319#
Woyzeck (Pascal Bongard) et le Docteur (Gilles Gaston-Dreyfus)	324#
Photos de cadrages : extérieur immeuble, haut et bas.....	327#
L'escalier	328#
Le bonimenteur (Serge Merlin)	332#
Photo de la plaquette : immeuble en construction	338#
Woyzeck sur le toit de l'immeuble.....	341#
Première image du spectacle : Léonce (Jérôme Kirchner) perché sur la corniche.....	348#
Croquis préparatoires pour une version sitcom de « Léonce et Léna » (N. Rieti)	350#
Les royaumes de Pipi et de Popo	351#
Décor de l'Italie.....	353#
Les automates.....	354#
Première page de la plaquette de la saison 2001-2002 du CDNS	360#
« Papa doit manger » : affiche	361#
Papa (Bakary Sangaré) à la porte de Maman	362#
Image de la plaquette du CDNS	365#
Photo de Nina adulte (Rachida Brakni).....	367#
Version de 1997 : plan 3D de la salle-machine	372#
Croquis de Nicky Rieti	373#
Plans de Nicky Rieti de la 1 ^{ère} version de 2003	378#
Photos de maquettes	378#
Maquette du Café	379#
« Le Jugement dernier » : affiche pour la création à Chambéry et Annecy.....	380#
Les ateliers Berthier vides.....	389#
« Le Jugement dernier » : vue générale du décor installé à l'Espace Malraux	390#
« Le Jugement dernier » : série de photos des différents espaces de jeux.....	393#
Effets de lumière	395#
Carte de vœux 2004 du CDNS	411#
Photo d'une plaquette du CDNS	413#
« Lear » : carte com	416#
Décor (extrait)	417#
Lear (Michel Piccoli) et la boule à neige	419#
Vue d'ensemble du décor	421#
Les deux maisons	421#
Espaces de jeu à Jardin et à Cour	422#
Tempête de neige.....	422#
Lear et Gloucester	425#
« Minetti » : carte de communication.....	428#
Photo troisième acte (Julie-Marie Parmentier et Michel Piccoli)	430#
Décor de Nicky Rieti (photo de répétition)	432#
Catherine (Julie-Marie Parmentier) et le Comte von Strahl (Jérôme Kirchner).....	438#
« La petite Catherine de Heilbronn » : photo du décor.....	440#
La révélation de Catherine.....	442#
Catherine endormie au pied du rocher et mariage du Prince.....	443#

Catherine recroquevillée sur elle-même endormie	445#
Penthésilée : photos de répétition dans le désert et du décor	515#
Photo d'une scène spécifique au film.....	518#
Photos de tournage.....	518#

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7#
PREMIERE PARTIE : UNE AVENTURE THEATRALE	13#
PHILOSOPHIE ET THEATRE	14#
<i>Rencontres de hasard</i>	14#
<i>Théâtre de l'Espérance</i>	15#
Préhistoire d'une aventure théâtrale	15#
Travail collectif et non pas création collective	17#
Politique et théâtre	18#
<i>Don Juan et Faust 1973</i>	22#
Premiers pas de metteur en scène	22#
Un mythe et sa mémoire	25#
<i>Trotsky à Coyoacan 1974</i>	28#
THEATRE HORS LES MURS	32#
<i>Baal 1976</i>	32#
Brecht, un enjeu littéraire	34#
Dépasser le brechtisme	35#
<i>Baal</i> et le politique	37#
Les haras et l'enjeu du lieu	39#
Dramaturgie du voyage	42#
Le voyage du public	43#
Reconstitution	45#
Premier tableau	45#
Deuxième tableau	48#
Troisième tableau	50#
Quatrième tableau	51#
Les sous-textes	52#
La transposition	53#
Dramaturgie de <i>Baal</i>	54#
La mise en espace	55#
Les points de vue	57#
Le jeu	57#
Filiations	58#
Clarté et simplicité	60#
<i>Un Week-end à Yaïck 1977</i>	62#
Sur les pas de Serge Essénine	62#
Pougatchev	63#
« Notre Pougatchev »	64#
« Essénine exhument Pougatchev et nous-mêmes exhument Essénine »	65#
De Djerba à Yaïck	67#
In situ	67#
Le film	68#
Voyage à Yaïck	70#
Imitation du réel, fiction du décor	72#
Trois cars, trois groupes, trois lieux	72#
Images d'U.R.S.S.	74#
Trois régions, trois événements, un seul spectacle	76#
« Au revoir, quittons-nous en silence »	82#
Exhumer le mensonge	82#
Un théâtre politique	83#
Une mise en scène de la dénonciation	86#
Le spectateur-touriste	90#
Interroger la représentation	93#
<i>Kafka. Théâtre complet 1979</i>	95#
La part réussie	95#
Le voyage	95#
Non-omniscience	96#
Culpabilité et inquiétude	96#
Immersion dans Kafka	97#

« Lever le rideau et montrer la plaie » - Projet	99#
Le spectateur face à ses responsabilités.....	101#
Culpabilité et prise de conscience	102#
Kafka. Théâtre complet ou la machine kafkaïenne.....	103#
Une approche deleuzienne	103#
Cet hôtel n'est pas un hôtel	104#
Scénario de la machine théâtrale	106#
De la machine théâtrale à la machine désirante	116#
Mise à mal du spectateur.....	117#
Pour une politique de Kafka.....	119#
Déterritorialisation	120#
« Etre moins un miroir qu'une montre qui avance ».....	121#
SPECTACLES TRACTS.....	123#
Rupture et continuité	123#
<i>Prométhée Porte-feu 1980</i>	125#
Un tract, un cri, une déchirure	125#
Genèse.....	126#
Du Prométhée enchaîné au Prométhée porte feu	126#
Prométhée, héros, victime ou rebelle ?.....	127#
Prométhée au Val de Fer	129#
« Cela s'appelle l'aurore »	133#
Choc, fulgurance et sidération	134#
Spectateur-badaud	135#
Annulation et colère	137#
Embrassement et révolte.....	139#
Tragédie politique	140#
<i>Dell'inferno 1982</i>	142#
Spectacle-Express.....	142#
Destination <i>Dell'inferno</i> : voie 13	145#
Un train d'enfer.....	145#
« Vous qui entrez ici, laissez toute espérance ».....	147#
L'inexorable séparation.....	148#
Errance et poésie	148#
« Vivre : errer dans un instant sans bornes ».....	150#
Spectateur-voyageur	152#
Poésie de l'enfer.....	153#
Voyage en enfer et dérive continue	154#
Echos de l'enfer.....	156#
DANS LA BRUME	158#
<i>Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 1979</i>	160#
Un rapport frontal noyé dans la brume	162#
Engel en suspens	165#
D'une brume à l'autre.....	166#
<i>Penthésilée 1981</i>	168#
La matrice.....	169#
De l'eau à la glaciation	169#
L'amazone et les chiens.....	171#
Homme et femme en duel	172#
Cri d'amour et de désespoir	173#
Démessure et apocalypse	175#
Déclaration de guerre	177#
<i>Venise sauvée 1986</i>	180#
L'esprit des conjurés.....	180#
Ecrire le théâtre avec des images.....	181#
Venise des bas-fonds.....	183#
Mise en atmosphère.....	183#
Epaisseur insondable.....	184#
80% de subjectivité	185#
La mort à Venise	186#
Rupture.....	186#
<i>Venise</i> , une illusion grandeur nature.....	188#
Image brouillée	189#
DETOURNEMENTS	191#
<i>Lulu au Bataclan 1983</i>	192#
Autofiction et réel.....	193#
Bataclan et diva	195#

Quête personnelle et artistique	196#
Consommation et spectacle.....	197#
<i>Le Misanthrope 1985</i>	199#
Amour et amitié	200#
Stratégie de contournement : recreation d'un lieu.....	201#
Effet de réel	203#
Loin des hommes parmi les bêtes	206#
THEATRE MIS A FEU	210#
<i>Le Livre de Job 1989</i>	210#
A l'attaque du théâtre.....	213#
CREER AVEC LA SALLE	215#
<i>La Nuit des chasseurs 1988</i>	216#
La chasse à l'homme :	216#
« Un état improbable d'un monde vrai »	219#
Pureté, nature et cruauté.....	220#
« Je suis auteur d'un spectacle »	221#
Hors institution	222#
<i>Le Réformateur du monde 1991</i>	226#
Réalisme et ironie	226#
<i>La Force de l'habitude 1997</i>	229#
<i>Les Légendes de la forêt viennoise 1992</i>	231#
La force du langage.....	231#
Spectacle de la bêtise	232#
<i>Le Baladin du monde occidental 1995</i>	236#
Six ans plus tard.....	237#
DETOUR PAR L'OPERA	239#
<i>Premiers pas à l'opéra</i>	242#
<i>Salomé 1988</i>	242#
Du drame au livret	246#
Claustras et focalisation.....	248#
Directeurs d'opéra et prise de risque.....	253#
La salle : adoption consentie	255#
<i>Envergures de la scène</i>	256#
<i>Lady Macbeth de Mzensk 1992</i>	256#
Du collectivisme et de l'individualisme.....	256#
<i>Le lieu comme espace dramatique</i>	266#
<i>K... 2001</i>	266#
<i>Erwartung 2004</i>	267#
<i>Le Château de Barbe bleue 2004</i>	268#
<i>Cardillac 2005</i>	269#
<i>Louise 2008</i>	271#
<i>The Rake's Progress 1999</i>	272#
<i>Don Giovanni 1996</i>	274#
<i>Der Freischütz 1989</i>	275#
<i>La Petite renarde rusée 2000</i>	277#
Les exigences du plateau.....	279#
<i>Répertoire et opéras contemporains</i>	281#
<i>O.P.A. Mia 1990</i>	281#
<i>Antigone 1993</i>	284#
<i>Un livret, une histoire</i>	287#
<i>Carmen 1990</i>	287#
Dramaturgie du temps.....	290#
Le voyage.....	291#
<i>Distribution et travail d'acteur</i>	293#
<i>La Walkyrie 1994</i>	294#
<i>Siegfried 1997</i>	296#
<i>Le public</i>	297#
<i>Ariane à Naxos 2010</i>	299#
AL'ASSAUT DES MONTAGNES.....	300#
<i>CDNS 1996-2003</i>	300#
Structure atypique pour metteur en scène atypique.....	300#
Du malentendu au conflit.....	306#
Désirs inassouvis.....	307#
Les créations	310#
<i>Woyzeck 1998</i>	312#

Dispositif frontal.....	313#
La focale variable.....	314#
Les boîtes.....	316#
Montage et dramaturgie.....	317#
Espace-temps.....	319#
« Langages- mondes ».....	321#
Un personnage sous surveillance.....	322#
La question du regard.....	325#
Spectateur voyeur ?.....	330#
Remise en question de la représentation.....	331#
<i>Woyzeck</i> , pièce politique ?.....	332#
Dénoncer la mascarade.....	335#
Urbanisme Unitaire.....	336#
Esthétiques et dramaturgie.....	338#
La musique.....	339#
Le jeu des acteurs.....	341#
Cadrage et cinéma.....	342#
Rupture et continuité.....	344#
<i>Léonce et Léna 2001</i>	346#
Conte de fée et politique.....	347#
Oisiveté et fatalisme.....	348#
Mascarade dénoncée.....	350#
Trompe l'œil.....	352#
Le « sur place ».....	355#
La tentation de <i>Woyzeck</i>	356#
Utopie et réalité.....	357#
Eternelle jeunesse.....	358#
Jeunes comédiens, nouvelle équipe.....	359#
<i>Papa doit manger 2003</i>	361#
Fable contemporaine.....	362#
La faim de l'ogre.....	364#
Entrée au répertoire.....	366#
Ultime mise en boîte.....	367#
La logique du rat.....	368#
<i>Le Jugement dernier 2003</i>	369#
De « la Maison » au hangar.....	369#
Trois projets, un spectacle.....	369#
Version de 1997 : illusion cinématographique.....	371#
Plateau de cinéma, scénario et dramaturgie.....	372#
Renoncement.....	376#
Première version 2003 : un compromis.....	376#
Cadrage, décors et découpage scénique.....	377#
Version définitive de 2003 : recreation d'un lieu.....	380#
Une écriture scénique.....	381#
De la traduction à l'adaptation.....	382#
Dramaturgie sonore.....	387#
Scénographie du lieu.....	388#
Lumière et écriture scénique.....	394#
Cadre, plan et hors-champ.....	397#
Montage scénique.....	401#
Référence cinématographique.....	404#
Dévoilement des signes.....	405#
Spectacle de l'illusion.....	408#
Terminus.....	410#
ERRANCE SANS BORNE.....	412#
<i>Le Vengeur masqué</i>	412#
Une troupe.....	414#
<i>Le Roi Lear 2006</i>	416#
Un père, trois filles.....	417#
Ecriture scénique cinématographique.....	419#
Planète Lear, espace d'errance.....	423#
Dérive du théâtre au cinéma.....	425#
<i>Minetti 2009</i>	428#
Piccoli-Minetti.....	428#
Echec ou succès ?.....	432#
Contre la culture classique.....	433#

L'attente	434#
« La catastrophe de l'art »	435#
C'est du théâtre	436#
<i>La petite Catherine de Heilbronn 2008</i>	438#
La lumière de l'ombre	438#
Comme dans un rêve	439#
L'errance de Kätchen	443#
La belle vengeance	446#
SPECTACLES FANTOMES	447#
<i>D'un voyage l'autre</i>	448#
Voyage dans la « rame émotive » de Céline	450#
Une traversée d'écran	451#
<i>L'Oasien belliqueux</i>	454#
<i>Le Livre nègre</i>	457#
DEUXIEME PARTIE : UNE ŒUVRE	461#
CYCLE DES ŒUVRES	462#
<i>Temps collectif et réalités</i>	463#
Temps individuel et esthétiques des cycles	466#
<i>Machine et désir de spectacle</i>	467#
Moins une histoire qu'une machine qui avance	468#
EXPERIMENTATION PAR DEMONTAGES	470#
Machines fractales	470#
<i>Les auteurs et les textes</i>	472#
Univers d'auteurs	472#
Rencontre vécue	473#
Détournements et réécritures	474#
Participation involontaire	476#
Les auteurs de la « Mitteleuropa »	478#
Une littérature mineure	479#
Déterritorialisation et voyage	481#
Enonciation collective	482#
Bégaiement et ritournelle	483#
Textes ouverts pour un théâtre ouvert	484#
Fragments et unité scénique	485#
Auteurs fondamentaux et variations continues	488#
Fraternité politique	489#
Mensonge collectif et théâtre populaire	490#
Coupables et victimes	492#
Frères de passions	493#
La part de l'inconscient	494#
Romantisme et révolution	496#
Tous parlent du Engel	497#
<i>Engel et l'Internationale Situationniste</i>	500#
Mise en scène et mensonge	502#
Créer des situations	503#
Expérimentation situationniste	505#
Aiguillages et continuité	507#
L'IMAGE AU THEATRE	509#
<i>Théâtre ou cinéma</i>	511#
La tentation du cinéma	511#
Emprunts au cinéma	513#
Un texte, un spectacle, un film	516#
<i>Hôtel moderne</i> 1979	517#
<i>Venise sauvée</i> Film 1986	519#
<i>Légendes de la forêt viennoise</i> 1992	521#
Cinématisation	524#
Glissement	524#
Transpositions et mémoire collective	526#
Théâtre et cinéma en tension : nouvelle esthétique	527#
<i>Du théâtre hors les murs au théâtre en salle</i>	532#
Sortir des théâtres	532#
Klaus Michael Grüber, la rencontre	534#
« Spectateur au-dessus de tout soupçon »	538#
Une question à l'ordre du jour	538#

Position singulière.....	540#
Le spectateur et la scène.....	541#
Mettre le spectateur à la lumière.....	543#
Le spectateur mis en situation.....	544#
Un public (mal)mené.....	545#
Du réel au théâtre.....	546#
Lieux clandestins.....	548#
Dérives influentielles.....	548#
Du hors salle à la salle : entrée ou retour ?.....	550#
Du lieu aux boîtes.....	551#
Du théâtre.....	553#
UNE ESTHETIQUE A L'ŒUVRE.....	556#
<i>Je = nous</i>	556#
Art et politique.....	560#
<i>Poésie scénique</i>	562#
Esthétique du vivant.....	563#
<i>Provocateur d'accidents</i>	564#
De la dépense à l'auto-destruction.....	566#
MACHINE ET RHIZOME (CONCLUSION).....	569#
ANNEXES.....	579#
LISTE DES ŒUVRES.....	580#
GENÉRIQUES DES SPECTACLES DE THÉÂTRE.....	582#
Don Juan et Faust.....	582#
Trotsky à Coyoacan.....	583#
Baal.....	584#
Un Week-end à Yaïck.....	585#
Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire.....	588#
Kafka. Théâtre complet.....	589#
Prométhée Porte-feu.....	591#
Penthésilée.....	593#
Dell'inferno.....	594#
Lulu au Bataclan.....	595#
Le Misanthrope.....	596#
Venise sauvée.....	597#
La Nuit des chasseurs.....	598#
Le Livre de Job.....	599#
Le Réformateur.....	600#
Les Légendes de la forêt viennoise.....	601#
Le Baladin du monde occidental.....	602#
La Force de l'habitude.....	603#
Woyzeck.....	604#
Le Réformateur.....	605#
Léonce et Léna.....	606#
Papa doit manger.....	607#
Le Jugement dernier.....	608#
Le Roi Lear.....	609#
La petite Catherine de Heilbronn.....	610#
Minetti.....	611#
ÉTAPES DE CRÉATION DES SPECTACLES.....	612#
Compte-rendu d'une séance de travail.....	612#
Texte de Woyzeck (1998) recomposé à partir des fragments de Büchner.....	615#
Synopsis du spectacle <i>Un Week-end à Yaïck</i> (1977).....	617#
Synopsis du premier projet de spectacle Kafka.....	637#
A propos du décor d' <i>Un Week-end à Yaïck</i>	646#
<i>Un Week-end à Yaïck</i> : lettre aux spectateurs et billet fictionnalisés.....	647#
Journal distribué aux spectateurs de Kafka. Théâtre complet.....	650#
Du dessin au décor.....	653#
ÉTAPES DE CRÉATION POUR LES FILMS.....	654#
Du synopsis au film.....	654#
NOTES D'INTENTIONS.....	659#
<i>Don Juan et Faust</i> 1 (1972).....	659#
<i>Don Juan et Faust</i> 2 (1972).....	662#
<i>Trotsky à Coyoacan</i> (1974).....	664#
<i>Un Week-end à Yaïck</i> 1 (1977).....	665#

<i>Un Week-end à Yaïck 2</i> (1977).....	672#
<i>Kafka - Théâtre complet</i>	674#
<i>Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 1</i> (1979).....	675#
<i>Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire 2</i> (1979).....	676#
<i>Prométhée Porte-feu</i> (1980).....	678#
<i>La Nuit des chasseurs</i> (1988).....	680#
<i>Antigone</i> (1993).....	683#
<i>Woyzeck</i> (1998).....	686#
<i>Le Réformateur</i> (2000).....	688#
<i>Papa doit manger 1</i> (2003).....	690#
<i>Papa doit manger 2</i> (2003).....	692#
TEXTES THEORIQUES	694#
« Un public au-dessus de tout soupçon » : manifeste.....	694#
Travail cinématographique mené à Djerba en vue du <i>Pougatchev</i> (1977).....	699#
Rapport entre le théâtre et le cinéma	707#
Film <i>Venise sauvée</i> (1987).....	710#
Texte programmatique pour la constitution de l'Association Centre Bilatéral de Création	711#
DOCUMENTS SUR <i>FAUST SALPETRIERE</i> (1975).....	715#
Mise en scène de Klaus-Michael Grüber.....	715#
BIBLIOGRAPHIE.....	717#
OUVRAGES MENTIONNANT LE TRAVAIL D'ANDRE ENGEL	717#
TEXTES D'ANDRE ENGEL ET DE SES COLLABORATEURS SUR SES SPECTACLES.....	718#
ENTRETIENS AVEC L'EQUIPE ARTISTIQUE	719#
A PROPOS DU THEATRE DE L'ESPERANCE.....	719#
OUVRAGES GENERAUX	719#
OUVRAGES SUR LE SPECTATEUR ET LA RECEPTION.....	720#
OUVRAGES DE ET SUR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE.....	721#
OUVRAGES SUR L'OPERA	721#
OUVRAGES SUR L'IMAGE ET LE CINEMA	723#
OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA LUMIERE ET LA SCENOGRAPHIE	724#
GEORGE BÜCHNER, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES.....	725#
ODÖN VON HORVATH, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	725#
FRANZ KAFKA, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	726#
HEINRICH VON KLEIST, TEXTES ET OUVRAGES CRITIQUES	726#
AUTRES AUTEURS ET TEXTES.....	726#
FILMOGRAPHIE	727#
DOCUMENTS AUDIOVISUELS.....	727#
TABLE DES ILLUSTRATIONS	728#
TABLE DES MATIERES	732#
INDEX	739#

INDEX

Spectacles (entrée principale en gras) :

Antigone, 283, **286**,

Annexes : 685

Ariane à Naxos, **301**

Baal, 17, **34**, 64, 67, 74, 95, 97, 106, 123, 125, 204, 217, 294, 457, 483, 486, 487, 494,
506, 507, 515, 518, 528, 534, 536, 537, 538, 539, 548, 549, 559, 577,

Annexes : 586, 648, 669, 673

Cardillac, 255, **271**, 655

Carmen, **289**

D'un Voyage l'Autre, 449, **450**, 525, 532,

Annexes : 709, 710

Dell'inferno, 125, **144**, 160, 164, 201, 470, 478, 481, 483, 500, 507, 518, 528, 534, 547,

Annexes : 596

Der Freischütz, **277**

Don Giovanni, **276**, 289

Don Juan et Faust, 19, 23, **24**, 562,

Annexes : 584, 661, 664

Erwartung, **269**, 292, 294, 476, 483

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire, **162**, 182, 186, 481, 550,

Annexes : 590, 677, 678

K..., 101, **268**, 283

Kafka. Théâtre complet, 95, **97**, 138, 162, 164, 195, 226, 268, 465, 470, 475, 479, 482,
483, 490, 494, 497, 507, 519, 522, 523, 528, 543, 546, 557,

Annexes : 591, 642, 643, 646, 652

L'Oasien belliqueux, **456**

La Force de l'habitude, 227, **231**, 310, 312, 439, 490, 495, 555,

Annexes : 605

La Nuit des chasseurs, 217, **218**, 241, 476, 490,

Annexes : 600, 682

La petite Catherine de Heilbronn, 416, 438, **440**, 477, 481, 483, 490, 495, 497, 574,
577,

Annexes : 612

La petite Renarde rusée, **279**, 293, 294, 308, 312, 483, 528

La Walkyrie, **296**

Lady Macbeth de Mzensk, 255, **258**, 280, 281, 293, 483, 563, 564

Le Baladin du monde occidental, **238**, 495,

Annexes : 604

Le Château de Barbe bleue, **270**, 292, 483

Le Jugement dernier, 312, 314, 347, 357, **371**, 416, 422, 438, 441, 449, 465, 477, 483,
484, 490, 555, 566, 572,

Annexes : 610

Le Livre de Job, **212**, 218, 224, 241, 470, 567,

Annexes : 601

***Le Livre nègre*, 459**

Le Misanthrope, 192, 200, **201**, 241, 303, 315, 479, 490, 555,

Annexes : 598

Le Réformateur du monde, 227, **228**, 312, 439, 490, 495, 499, 553, 556,

Annexes : 602, 607, 690

Le Roi Lear, 416, **418**, 430, 433, 435, 438, 448, 477, 483, 485, 496, 527, 555, 563, 565, 574, 577,

Annexes : 611, 690

Léonce et Léna, 312, 333, 337, **348**, 389, 416, 477, 484, 490, 492, 527, 531,

Annexes : 608

Les Légendes de la forêt viennoise, 227, **233**, 238, 374, 476, 484, 490, 572,

Annexes : 603

Louise, 255, 271, **273**, 476, 483, 497, 563

Lulu au Bataclan, 192, **194**, 201, 481, 485,

Annexes : 597

Minetti, 228, 416, 417, 429, **430**, 448, 477, 483, 485, 490, 495, 497, 500, 556, 563, 565, 567, 573, 577,

Annexes : 613

O.P.A. Mia, **283**

Papa doit manger, 312, 347, **363**, 371, 479, 483, 487, 497,

Annexes : 609, 692, 694

Penthésilée, 125, 168, **170**, 182, 186, 190, 201, 226, 440, 441, 467, 477, 481, 483, 484, 490, 495, 498, 510, 516, 528, 555,

Annexes : 595

Prométhée Porte-feu, **127**, 549,

Annexes : 593, 680

Salomé, 242, **244**, 266, 281, 289, 292, 299, 301, 476, 483, 563

Siegfried, 296, **298**

The Rake's progress, 255, **274**, 307, 312

Trotsky à Coyoacan, **30**, 560, 574,

Annexes : 585, 666

Un week-end à Yaïck, 38, 63, **64**, 97, 98, 106, 119, 123, 125, 164, 226, 479, 506, 507, 515, 516, 528, 540, 546, 547, 559,

Annexes : 587, 619, 648, 649, 667, 669, 674, 696

Venise sauvée, 168, **182**, 201, 211, 212, 216, 224, 226, 241, 315, 344, 442, 481, 485, 495, 510, 519, 521, 522, 526, 555, 568,

Annexes : 599, 712

Woyzeck, 18, 217, 270, 294, 312, **314**, 348, 351, 357, 358, 369, 378, 389, 398, 476, 481, 483, 486, 490, 494, 497, 500, 525, 527, 531, 553, 563, 572,

Annexes : 600, 606, 617, 682, 688, 692

Collaborateurs d'André Engel :

André Diot, 16, 177, 187, 191, 204, 205, 207, 238, 251, 266, 287, 294, 318, 396, 422, 441, 448, 466, 523, 527, 531, 532, 558, 561, 564,

Annexes : 584, 587, 589, 590, 593, 595, 596, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613

Dominique Muller, 16, 183, 196, 197, 218, 225, 233, 241, 298, 316, 319, 323, 331, 337, 342, 349, 353, 356, 358, 428, 466, 476, 489, 507, 558, 560, 563,

Annexes : 585, 599, 600, 602, 603, 604, 605, 607, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 682, 693

Bernard Pautrat, 16, 34, 38, 42, 45, 48, 59, 61, 62, 64, 67, 68, 86, 87, 89, 93, 95, 99, 100, 105, 121, 128, 129, 132, 136, 137, 138, 142, 162, 163, 176, 212, 268, 383, 459, 466, 476, 478, 479, 519, 520, 535, 537, 538, 539, 544, 549, 558,

Annexes : 585, 586, 587, 590, 591, 593, 595, 596, 597, 598, 601, 604, 605, 610, 640, 647, 673, 677, 681

Nicky Rieti, 16, 24, 28, 32, 34, 43, 62, 64, 73, 74, 95, 99, 105, 106, 145, 163, 164, 171, 177, 184, 185, 191, 203, 205, 206, 207, 212, 214, 219, 225, 229, 232, 236, 238, 241, 258, 260, 266, 267, 268, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 288, 297, 298, 316, 318, 320, 323, 325, 344, 352, 353, 355, 369, 371, 375, 380, 391, 398, 422, 434, 438, 441, 443, 448, 466, 507, 516, 522, 523, 528, 532, 535, 539, 544, 548, 549, 558,

Annexes : 584, 585, 586, 587, 590, 591, 593, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 648

Notions pertinentes :

Cinématisation, cinéma, cinématographique, 10, 20, 33, 71, 168, 183, 190, **225**, 234, 237, 239, 241, 245, 276, 297, 304, 307, 317, 332, 341, 343, **344**, 352, 354, 357, **373**, 378, 381, 390, 396, 399, 403, **406**, 410, **421**, 423, **427**, 450, **453**, 458, 465, 471, 509, **513**, 515, **526**, 553, 559, 564, 572,

Annexes : 619, 630, 687, 701, 705, 709, 712, 715

Hors les murs, 9, 33, **34**, 62, 63, 95, 97, 100, 101, 106, 122, 125, 160, 162, 193, 201, 215, 224, 233, 287, 303, 308, 315, 346, 371, 439, 455, 465, 466, 470, 474, 511, 518, 532, **534**, 536, 539, 548, 550, 564, 571, 573, 578

Machine, 9, 13, 101, 104, 108, 118, 122, 125, 317, 325, 343, 405, 407, 460, 465, **469**, **472**, 494, 499, 507, 534, 550, 551, 553, 554, 561, 567, 569, **571**, 664

Rhizome, 9, 13, 105, 449, 465, 468, 471, 472, 497, 499, 561, 569, **571**

Situationniste, Internationale Situationniste, 10, 21, 38, 60, 64, 87, 97, 156, 159, 193, 239, 293, 310, **338**, 411, 475, 478, 488, **502**, 516, 530, 537, 539, 541, 548, 550, 575

Spectateur, statut du spectateur, position du spectateur, « spectateur au-dessus de tout soupçon », 10, 12, 25, 31, 38, 46, 55, 59, 64, 71, 88, 90, **92**, **97**, **103**, **119**, **137**, **154**, 161, 164, 170, 179, 189, 212, 221, 224, 314, 327, 331, **332**, 340, 344, 361, 373, 382, 410, 472, 484, 497, 502, 507, 518, 528, 535, 538, **543**, **546**, 559, 562, 573, 575, 696

Cette thèse explore et analyse l'œuvre théâtrale d'André Engel, metteur en scène français atypique. Depuis 1972, il travaille avec une équipe de création constituée des dramaturges Bernard Pautrat puis Dominique Muller, du décorateur Nicky Rieti et de l'éclairagiste André Diot.

André Engel a d'abord créé ses spectacles dans des lieux inédits : haras, usine désaffectée, ancienne mairie, hangar, donnant naissance à des « Objets Théâtraux Non Identifiés » qui marquèrent le théâtre des années soixante-dix et quatre-vingt ; formes que la nécessité de travailler dans les salles fit évoluer. Attaché à la question du spectateur, André Engel a, tout au long de son œuvre, proposé un renouvellement de son statut. De la création « hors les murs » au théâtre en salle, du « détour » par l'opéra à la tentation du cinéma, l'œuvre d'André Engel, constituée en cycles, est une véritable aventure théâtrale, une machine au rhizome complexe qui sort des repères connus.

Nourri de philosophie allemande, d'influences deleuziennes et de lectures situationnistes, André Engel est venu au théâtre pour changer le monde. Il crée des événements, des expérimentations, des situations, proposant de nouveaux espaces-temps dans un acte de résistance et de reconquête du monde qui s'associe à une poésie de l'errance, du voyage et de la dérive. Machine de guerre contre « la société du spectacle », le théâtre est, pour André Engel, le lieu et le moyen d'un combat contre le monde aliéné, pour la reconquête de l'authenticité du réel.

Mots clefs : André Engel - Théâtre hors les murs - Statut du spectateur - Internationale Situationniste- Théâtre et cinéma



This thesis explores and analyzes the theatrical work of André Engel, an unconventional French stage director, working since 1972 with a team composed of dramatists Bernard Pautrat followed by Dominique Muller, designer Nicky Rieti and lighting designer André Diot, as a creative ensemble.

André Engel staged his first performances in unusual places : a stud farm, a disused factory, a former town hall, a warehouse, giving birth to « Objets Théâtraux Non Identifiés » : landmarks in the theatre scene of the 70s and 80s. The need to work in conventional theatre brought with it in an evolution of his art. Throughout his work, André Engel proposes a new vision of the status of spectator. From « hors les murs » to more traditional venues, from incursions into opera to the temptations of cinema, these cycles in André Engel's work are a true adventure in theatre, a machine with a complex rhizome which does not tread well-beaten paths.

Nurtured by German philosophy, by the thought of Gilles Deleuze and influenced by readings of the Situationists, André Engel came to theatre in order to change the world. He creates events, experiments, situations, offering as an act of resistance, new dimensions in space and time : re-conquests of a world associated with the poetics of wandering, travelling, being adrift. As a machine for war against « la société du spectacle » as Guy Debord calls it, theatre for André Engel provides the perfect place and means for fighting against a world of alienation, for re-conquering the authenticity of the real.

Key words : André Engel - "Théâtre hors les murs" - Spectator status - Situationist International - Theatre and cinema