

Gérard Cartier

Une cour des miracles

De quelques spectacles de théâtre

(Cliquer sur le titre pour accéder à la note)

[La Réinvention de la manche](#), de Jean Portante : préface

[Phèdre](#), de Racine, mis en scène par Robin Renucci

[Six personnages en quête d'auteur](#), de Pirandello, mis en scène par Thomas Bellorini

[La séparation](#), de Claude Simon, mis en scène par Alain Françon

[La vie est un songe](#), de Calderon, mis en scène par Loïc Mobihan

[Sous le soleil des Scorta](#), d'après Laurent Gaudé, mis en scène par Thomas Bellorini

[Andromaque](#), de Racine, mis en scène par Mickaël Bouffard

[Les fausses confidences](#) de Marivaux, mis en scène par Alain Françon.

[L'Amante anglaise](#) de Marguerite Duras, mis en scène par Jacques Osinski.

[La blessure et la soif](#) d'après Laurence Plazenet, mis en scène par Catherine Schaub.

[Le Conte des contes](#) d'après Giambattista Basile, mis en scène par Omar Porras

[Bérénice](#) d'après Racine, mis en scène par Romeo Castellucci

[Notre vie dans l'Art](#) de Richard Nelson, mis en scène par lui-même

[Les Précieuses ridicules](#), de Molière, mis en scène par Mickaël Bouffard

[La Douleur](#), de Marguerite Duras, mis en scène par Patrice Chéreau

[Un barrage contre le Pacifique](#), de Marguerite Duras, mis en scène par Anne Consigny

[L'imprésario de Smyrne](#) de Carlo Goldoni, mis en scène par Laurent Pelly

[Copenhague](#) de Michael Frayn, mis en scène par Nicolas Vial

[Premier amour](#) de Samuel Beckett, mis en scène par Alain Françon

[Edelweiss](#), texte collectif, mis en scène par Sylvain Creuzevault

[Othello](#), de Shakespeare, mise en scène par Jean-François Sivadier

[Scaramuccia](#), texte et mise en scène de Carlo Boso

[Le Malade imaginaire](#), de Molière, mis en scène par Mickaël Bouffard

[Le Voyage de Gulliver](#), de Swift, mis en scène par Christian Hecq & Valérie Lesort

[Le vibrion](#), un poème en hommage au théâtre Montansier



Préface à
La Réinvention de la manche

Le Siècle de Lucia de Jean Portante
(Hydre Éditions 2026)

Ce texte a été publié en préface à La Réinvention de la manche / Silence, on rêve, l'une des trois pièces de théâtre rassemblées dans Le Siècle de Lucia (les deux autres étant : Le Siècle de Lucia / non trovo il filo, et Les Troyennes de la mine).

L'écriture de théâtre est la plus difficile qui soit, raison pour laquelle si peu d'écrivains osent aujourd'hui s'y frotter – et moins encore de poètes. Il faut non seulement créer un monde vraisemblable, comme dans un roman, il faut aussi qu'il soit propre à être incarné : non dans les corps factices et complaisants que tout lecteur anime sur son théâtre intérieur, mais dans de véritables corps, tangibles, étrangers à l'œuvre, créateurs d'une magie ambivalente et fragile, car le talent des comédiens ne suffit jamais à donner vie à un texte trop réaliste ou trop artificiel. De la réalité, il en faut pourtant ; de l'artifice aussi : nous sommes au théâtre, non dans la vraie vie.

Jean Portante résout cette contradiction de façon astucieuse en disposant dans son théâtre un autre théâtre : chacun des quatre personnages principaux interprète à vue le rôle d'un de ses camarades. C'est une belle idée, un peu perverse, mais d'une grande efficacité, qui donne une profondeur inattendue à ces quatre sans-abris, qui sont successivement narrateurs et personnages et font ainsi alterner la réalité et la fiction. Le procédé pourrait paraître artificiel s'il n'était justifié par l'intrigue (les besoins d'un film) et s'il ne faisait écho, en outre, à la longue histoire du théâtre : pour l'amateur de cet art fascinant, tout à la fois véridique et insincère, il rameute le souvenir de nombreuses pièces construites sur le même *abyme*, de Shakespeare à Pirandello, dont la pièce de Portante évoque d'ailleurs brièvement les *Six personnages en quête d'auteur* – pièce dans laquelle une famille demande à une troupe de comédiens de jouer son histoire et qui ne se reconnaît pas dans leur interprétation, ou plutôt leur *réinvention*. Souhaitons que cette *Réinvention de la manche* soit bientôt mise en scène. Par le double jeu incessant qu'il réclame des comédiens, je suis sûr qu'il les comblera.

Sous ce déguisement, Jean Portante met sous nos yeux le monde des sans-abris. C'est un thème particulièrement touchant. Chacun ne pourrait-il pas, à la suite d'un coup du sort, se retrouver un jour à *la rue*. Comment réagirions-nous ? Pourrions-nous retrouver une existence sociale, revenir à la « vraie vie » ? On se souvient peut-être de l'expérience terrifiante vécue il y a quelques années par un chef d'entreprise qui, n'emportant avec lui qu'un petit billet de banque, sa culture et son orgueil, s'était fait SDF pour démontrer qu'il est possible, avec de la volonté, de sortir de cet état de déchéance et de misère extrême. L'expérience fut en effet concluante : il sombra, démontrant qu'il est presque impossible de s'en sortir par soi-même, que la rue avale inexorablement ceux qu'elle prend. Quelle belle pièce ferait cette histoire... une expérience sociale à la Marivaux, mais parée des couleurs du siècle... Si les destins individuels des personnages de Jean Portante sont très différents de celui-ci, très différents aussi les uns des autres, le constat qu'ils font est le même : « la rue est plus forte que la volonté ».

Comment ne pas s'attacher à ces êtres perdus ? – quatre personnages en quête non tant d'eux-mêmes que, par le truchement des autres, de leur humanité, laquelle commence où finit leur

ego. Quelle belle leçon ! C'est aussi celle, dans son principe même, du théâtre, dont les vertus de catharsis ne sont plus à démontrer.

(mai 2026)



Phèdre, de Racine (si, si...), mis en scène par Robin Renucci, au théâtre Montansier à Versailles. C'est pour moi, avec *Bérénice*, la plus belle pièce de Racine. Je ne l'avais pas vue depuis longtemps (sa langue impeccable intimide jusqu'aux plus grands metteurs en scène), mais *Phèdre* ne m'avait jamais vraiment quitté. Ces derniers lustres, j'ai ainsi assisté à la pièce bouchère de Sénèque et à la méchante transposition de Sarah Kane, sans parler de la lecture d'autres versions (Euripide, Garnier) pour mon propre travail sur ce thème. La voilà donc enfin sur les planches – ou plutôt sur le ring. Le parti scénique est très beau : un plateau nu, pas de décor, sinon quelques chaises en enfilade à cour et à jardin, qui servent de coulisse à vue aux comédiens, un gong pour scander les actes, et au milieu de la scène une estrade en léger dôme sur lequel montent les protagonistes. Avec les lumières, rien d'autre. On pourrait être Mnouchkine, au temps de sa splendeur. Les costumes, inspirés à la fois de la fable (Thésée) et du Grand Siècle (Hippolyte), d'une grande originalité (il faut voir vu l'incroyable costume aux robes étagées du jeune sauvage de Trézène), participent au charme visuel du spectacle. Ajoutons que Renucci a voulu que rien ne distraie le spectateur du texte de Racine : pour ce qui est de sa partie, c'est réussi.

On aura peut-être deviné une réticence. C'est que les deux comédiens principaux, malheureusement, ne sont pas à la hauteur de la langue de Racine, ce qui est tout de même assez gênant. C'est surtout vrai de celle qui interprète *Phèdre*, qui cavale pendant tout le spectacle, chevauchant à cru les alexandrins, le second hémistiche plus vif encore que le premier, en avalant au passage quelques pieds, si bien que la pièce est expédiée en deux heures, sans coupe (du moins n'en ai-je pas décelé), dans une accélération qui lui est presque entièrement due. Le spectateur a beau connaître la pièce, et même posséder de mémoire certains morceaux, il se voit étouffé comme une oie au gavage – gavé par l'oreille – et il ne saisit au vol que des bribes du texte de l'héroïne. Hippolyte est un peu mieux, sans être très convaincant. Imaginons un *Phèdre* sans le jeune chasseur et sans sa marâtre : la potion serait rude. Heureusement, il reste les seconds rôles. L'interprète d'Aristie, la princesse captive, est touchante dans sa retenue ; celui de Thésée, surtout, fait du roi d'Athènes un magnifique héros de théâtre, dominateur, arrogant, buté, pitoyable. À eux deux, folle idée, peut-être auraient-ils pu jouer toute la fable, avec changements de costumes et de rôles en un tournemain, supplémentés par deux ou trois grandes marionnettes, comme au théâtre d'ombre...

N.B. La saison du Montansier, d'ordinaire excellente, est un peu décevante cette année. C'est pourquoi je n'ai pas parlé de certains spectacles. Je pense surtout à un *Menteur* (Corneille) joué comme au boulevard, avec effets appuyés, facilité qui vous rendrait grossière la plus habile des pièces comiques – et celle-ci l'est diablement, avec ses jeux de quiproquos en échelle de perroquet. J'ai dû la relire le lendemain pour dénouer tous les fils de l'intrigue, d'autant que le comédien incarnant le Menteur avalait la moitié des vers, lui aussi. Que s'est-il passé dans la formation des comédiens, qu'ils aient tant de mal à se faire entendre ? Est-ce un effet du cinéma, qui réclame un jeu et une diction tout autres ?

(21 avril 2026)



Six personnages en quête d'auteur, de Pirandello, mis en scène par Thomas Bellorini au théâtre Montansier à Versailles, dont il est « artiste associé ». On se souvient peut-être de l'argument de la pièce. Une petite troupe d'individus s'introduit dans la salle du théâtre, interrompant les répétitions d'une pièce dont on ne saura rien. Ils sont les personnages d'une pièce abandonnée par leur auteur (Pirandello lui-même), et ils vivent depuis à l'état de fantômes, remâchant en vain leurs vies interrompues. Ils grimpent sur les planches, s'imposent au metteur en scène, le convainquent de les faire exister en demandant à ses comédiens de jouer leur histoire. Ils ne s'effacent pas pour autant, mais redoublent le spectacle qui s'esquisse par leurs récits, leurs indications de jeu et leurs commentaires. On assiste donc aux aventures de ces intrus, jouées par bribes par eux-mêmes, puis par les comédiens, aux didascalies du spectacle et à son commentaire : une œuvre à plusieurs registres, donc, narrative et réflexive à la fois.

C'est une pièce qui est régulièrement montée, que tout amateur de théâtre connaît ; pourtant, étrangement, je n'ai gardé aucun souvenir précis des représentations auxquelles j'ai assisté, et je gagerais qu'il en sera de même de celle-ci, qui est pourtant loin d'être mauvaise. Thomas Bellorini n'a pas démérité. Certaines scènes sont dignes de rester en mémoire : la dramatique scène finale dans le jardin au milieu d'un parterre de (fausses) tulipes par exemple. Les comédiens sont tous au moins honorables, quelques-uns sont même excellents. C'est en particulier le cas de Xavier Brière, le père de la famille de fantômes. Il a une telle présence, une diction et un jeu si convaincants, qu'il lui suffit de prendre la parole pour qu'aussitôt son monde existe. La comédienne qui interprète sa fille déploie une énergie louable, même si un peu de retenue ne lui aurait pas nui. Quant aux comédiens chargés de représenter les vivants (la troupe de comédiens dérangée dans leur répétition), eux qui ne vivent que d'illusions, ils sont bien les vrais ombres du spectacle. Et impossible de résister aux chants italiens qui le scandent.

D'où vient ma réticence ? De la pièce elle-même, qui souffre d'un certain schématisme. C'est moins une aventure humaine qu'un théorème philosophique – les personnages (de théâtre, de roman) sont plus vrais, dit Pirandello, que les êtres vivants : car ils ne changent pas, contrairement à nous, qui sommes multiples et instables. On est loin des effusions raciniennes ou du quartier de chair pantelante que Shakespeare ou Claudel jettent sur les planches. C'est une déclaration d'intention plus qu'une pièce de théâtre. Elle s'imprime dans l'esprit du spectateur, mais affecte peu ses sentiments, qui sont la matière sur laquelle agissent les spectacles vivants. Il y a aussi quelques longueurs, des répétitions ; Pirandello frotte un peu trop la corde du paradoxe consubstantiel au théâtre, qui est de représenter la vie au moyen d'une illusion. Peut-être y faudrait-il les moyens de l'illusion elle-même, de la féerie – une féerie

cruelle où l'on verrait le mari abandonner sa famille à un autre, une jeune fille se prostituer à son père, une enfant se noyer dans son jardin et un jeune homme se révolvriser. Peut-être faudrait-il emprunter simultanément à Mme d'Aulnoy et à André Breton... Ce n'en est pas moins un spectacle intéressant, malgré ces réserves, et si j'en suis sorti déçu, celles qui m'accompagnaient ont été *ravies*.

(17 mars. 2026)



La séparation, de Claude Simon, mis en scène par Alain Françon, au théâtre Montansier à Versailles. Cette pièce, la seule du romancier, qui n'a connu qu'une brève existence sur scène (en mars 1963, au théâtre Lutèce, où elle a été jouée sans grand succès), avait été proprement oubliée – elle n'avait jamais éditée et ne figure donc pas dans la liste « Du même auteur » de ses romans, jusqu'à sa publication il y a quelques années à l'initiative de Mireille Calle-Gruber, la légataire littéraire de l'écrivain (*Le Chemin de fer*, 2019). Ses qualités littéraires et théâtrales (je parle de la pièce, non la légataire) ont attiré l'attention d'Alain Françon, qui vient de la monter : ce dont on le remercie vivement, car ce spectacle est en tous points excellent.

La pièce est tirée de *L'Herbe* (Minuit, 1958), dont elle reprend l'argument principal, partiellement autobiographique. Nous sommes quelque part dans le sud-ouest, dans une maison de campagne où vivent deux couples : celui que forme depuis quarante ans, tant bien que mal, un vieux professeur d'université et sa femme (incarnée par Catherine Hiegel), d'autre part celui de leur fils, Georges, et de Louise, dont on comprend peu à peu qu'ils sont en instance de séparation. Georges, qui a pris le contre-pied de son père, s'est fait paysan par désintérêt pour la chose écrite. Malgré cela, il tient plus ou moins la place de l'auteur, au moins quant au discours, frappé au coin d'un aquoibonisme désabusé – seule l'anime une passion secrète pour le jeu. Le personnage principal de la pièce est absent : c'est une vieille tante de Georges, une sœur aînée de son père, qui a élevé celui-ci et qui est restée vieille fille ; elle meurt à l'étage, veillée par une garde-malade louée pour l'occasion, une vieille contrefaite qui est une puissante figure de la fatalité.

Claude Simon n'a pas atténué sa langue pour transporter son roman au théâtre. On la reconnaît immédiatement : une langue souple, puissamment vocalisée, mais extrêmement littéraire – j'entends par là qu'elle ne cherche pas à singer le pauvre discours dont chacun use dans la vie courante –, ce qui peut désarçonner les spectateurs qui découvrent Simon avec cette pièce, et même occasionner un court moment de trouble chez les aficionados du grand romancier, dont je fais partie, tant est fort le préjugé qui attend du théâtre un certain réalisme – ce qui est pourtant un complet contre-sens. Cela ne dure qu'un instant, on est bientôt emporté et réjoui par le texte, magnifiquement incarné par les quatre comédiens. La mise en scène d'Alain Françon, très convaincante, respecte strictement le dispositif scénique imaginé par Simon (« La scène est partagée en son milieu par une cloison qui sépare deux cabinets de toilette très vastes comme il en existe dans les vieilles maisons. » [...]) De part et d'autre de la cloison deux lavabos et deux

coiffeuses disposées symétriquement de sorte que les glaces se correspondent exactement, dos à dos. »), matérialisé par un beau décor de Jacques Gabel.

La pièce se joue à guichet fermés. Certains spectateurs ne viennent peut-être que pour Catherine Hiegel, qui est très bonne dans un rôle de vieille femme qui se console au cognac de sa beauté déchuée – la tension monte peu à peu pour finir dans une grande scène de ménage, épiée derrière la cloison par sa bru, scène que l'ancienne doyenne du Français tire plus vers le boulevard (le texte s'y prête) que vers la tragédie, sans que cela soit gênant. Tous les comédiens sont excellents, avec une mention particulière, pour ce qui me concerne, pour Pierre-François Garel, qui joue le rôle de Georges, ce faux Simon désenchanté. Mon seul léger reproche touche la voix, qui n'est pas toujours très audible, malgré le métier des comédiens. Pourquoi ne pas les avoir munis d'un micro de scène ? C'est un spectacle à voir absolument : on en sort comblé.

PS. Lors de la publication de *La Séparation*, en 2019, j'ai publié une note de lecture sur *En attendant Nadeau* : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/04/21/mort-coulisse-simon/>

(24 nov. 2025)



La vie est un songe, de Calderón della Barca, mis en scène par Loïc Mobihan assisté par Adèle Lefevre, au théâtre Montansier à Versailles. Que la vie soit un songe, nul besoin de le prouver ; encore faut-il faire servir la célèbre maxime à un dessein moral, qui ne peut être, quand on a été formé par les Jésuites, que la vertu. C'est ce que réussit brillamment Calderón, qui nous embarque dans d'étranges aventures au royaume de Pologne, autant dire au pays des fables, où un roi très bon et très sage, ayant lu dans les étoiles que son fils à naître n'apporterait au pays que malheur et tyrannie, s'avise d'un stratagème pour contrarier l'oracle. Plutôt que de confier le nourrisson (qui a commencé sa carrière en faisant mourir sa mère) à l'un de ses bergers, comme aurait fait n'importe qui, peut-être averti des ruses du destin par les infortunes des Labdacides (Laïos, Jocaste, Œdipe, Antigone, etc.), il recourt à un moyen plus sûr : il le fait emprisonner dans une tour sous la garde de son plus fidèle vassal, chargé de le maintenir dans les fers et de l'éduquer. Or, vingt ans plus tard, mu par le remords, et une curiosité malsaine, pour voir si le ciel avait raison, le vieux roi ordonne de libérer son fils, non sans avoir pris des précautions pour faire face, le cas échéant, à sa nature violente. Le prince, transporté endormi jusqu'au palais, se réveille dans la soie, entouré de serviteurs empressés... Que croyez-vous qu'il advient ? Nous voilà emportés dans une série de péripéties funestes qui semblent donner raison à la prophétie – c'est sans compter avec les ressources de l'âme humaine...

Quoique la pièce date de 1635, la langue est baroque à souhait, ce qui ne gênera que les experts-comptables. Le décor, au contraire, limité au fond de scène, et de nature abstraite, est simple et discret. Quant à la mise en scène de Loïc Mobihan, qui est artiste invité au théâtre Montansier, elle est claire et efficace, avec quelques trouvailles qui resteront en mémoire (le jeune Sigismond, abandonné à ses instincts, cavalcadant sur la scène, assis à l'envers sur une chaise au milieu des nobles empesés...). Les comédiens sont presque tous bons. J'en excepte seulement le serviteur, qui a un léger cheveu sur la langue, ce qui gêne quand même un peu, et qui joue les épaules basses : plus que valet de théâtre, il fait grand dadaï. Dommage aussi que la comédienne principale, très convaincante par ailleurs, ait une voix qui se perd un peu – défaut récurrent chez les jeunes comédiens. Louons une nouvelle fois le théâtre Montansier d'avoir produit et accueilli ce beau spectacle avant tournée. S'il passe à votre portée, allez-y.

(24 nov. 2025)



Sous le soleil des Scorta, d'après le roman de Laurent Gaudé, au théâtre Montansier de Versailles, mis en scène par Thomas Bellorini (le frère de Jean) avec la promotion 2023 de l'École Claude Mathieu. Je n'ai pas lu le roman de Gaudé, qui a connu un grand succès et reçu plusieurs prix, dont le Goncourt en 2004. On y suit sur 4 générations une famille déshéritée des Pouilles, qui fut longtemps l'une des régions les plus pauvres d'Italie (d'où vient, on le sait, le mot *pouilleux*). Les Scorta sont des Atrides modernes, condamnés à porter de génération en génération le crime de leur aïeul, un bandit amoureux qui, après 15 ans de prison, n'a qu'une idée en tête : posséder celle dont le souvenir l'obsède. Il revient dans son village, frappe à la porte de la jeune fille, viole celle qui lui ouvre et, acceptant son destin, attend paisiblement la mort. Or, sa désirée était morte depuis longtemps... la victime est sa jeune sœur, Immacolata, bien mal nommée, qui accouche d'un fils et disparaît à son tour... le bâtard orphelin devient riche à force de méfaits, engendre 3 enfants, revient à son village, passe un pacte avec le curé, etc.

Cette première partie est désagréable à voir. Les comédiens incarnant les deux premiers mâles de la lignée déploient un jeu inutilement grossier. C'est ainsi qu'on voit le repris de justice manger des spaghettis à mains nues, entre autres excès, et son fils, incarné par une jeune femme racoleuse et vulgaire, cracher sur la scène à toute occasion, sa prouesse de comédienne restant un crachat en l'air qu'elle ravale au vol. Ils sont accompagnés presque tout au long par un chœur des vieilles femmes qui jure scéniquement. Que viennent faire ici ces marionnettes vivantes, affublées de masques de commedia dell'arte, au jeu appuyé et aux voix grimaçantes – et de ce fait presque incompréhensibles ? Enfin, le décor est laid, à la fois baroque et tapageur. Thomas Bellorini, le metteur en scène, venu plus tard au théâtre, n'a pas le talent de son frère Jean, qui a présenté jadis à Avignon, dans la carrière Boulbon, des *Frères Karamazov* qui sont restés en mémoire.

Puis vient la 3^e génération : la fille et les deux garçons du bâtard, rejoints par un ami du village qui se déclare Scorta par amitié – et un peu plus : on apprendra plus tard qu'il était amoureux de la jeune fille. Dans cette seconde partie (qui n'est marquée par aucune rupture dans la représentation), tout change : les comédiens sont convaincants, les personnages attachants, le chœur de vieilles femmes se réduit

et s'efface. Par ailleurs, la pièce est soulignée à intervalles de chansons populaires italiennes qui vont droit au cœur – on entend même avec grand plaisir, entonné en chœur par les convives d'un banquet, un refrain en l'honneur de la *Pasta al pomodoro* auquel (qu'on me pardonne) je me serais volontiers mêlé si je l'avais pu... Tout ceci finit mal, évidemment, à la 4^e génération, dont le seul garçon vivant reprend à son compte la malédiction familiale – en partie rédimée par l'amour.

Malgré de fortes réserves, c'est un spectacle à voir, sans doute, pour peu qu'on se plaise aux histoires romanesques – ou que l'on fonde en entendant des chansons populaires italiennes, ce qui est mon cas.

(18 mars 2025)



Andromaque, de Racine, au théâtre Montansier de Versailles, mis en scène par Mickaël Bouffard. Comme tous les ans, désormais, Versailles accueille une pièce du XVII^e siècle recrée par la troupe de la Sorbonne dans les conditions de l'époque. En s'inspirant des documents d'archive (on le conçoit sans peine pour le décor, les costumes, les ballets ; mais comment fait-on pour retrouver le jeu, au-delà des gravures qui figent les personnages dans des poses que l'artiste a choisi éloquentes, et comment pour la diction, qui s'est envolée avec le vent ?), des comédiens valeureux, mais non professionnels, essaient de recréer le spectacle qu'a vu Versailles et Paris au moment de sa création. Hormis les bougies, remplacées par l'électricité, et les marquis orgueilleux qui siégeaient sur la scène, on peut s'y croire, d'autant que la salle à l'italienne du théâtre Montansier nourrit l'illusion.

Le jeu, on le devine, est fortement stylisé, ce qui n'étonne plus, après tant de spectacles contemporains affranchis du réalisme – ceux de Mnouchkine, par exemple, qui dans un spectacle mémorable avait transformé les personnages en marionnettes. Ici, aucune identification possible : les comédiens jouent plantés face au public, les gestes sont larges et appuyés, emphatiques même, et le texte est déclamé plutôt qu'interprété. Tout ceci, on le savait, on l'a déjà vu. Autre chose, ici, m'a frappé : la simplicité de la pièce de Racine. Débarrassée des mises en scène habiles ou pénétrantes qui ont cours aujourd'hui, qui agitent souvent dans l'ombre des références, des significations nouvelles, donnant de la profondeur aux vieilles pièces, mais les complexifiant, réduite donc à son seul cours racinien, *Andromaque* acquiert une étrange pureté : où l'on comprend la fascination qu'a pu exercer au Grand Siècle, après les pièces foisonnantes ou mal léchées qui l'ont précédé, la règle des trois unités.

Mais ce qui m'a surtout surpris, c'est une découverte touchant l'alexandrin. On sait, évidemment, que le e muet final, à cette époque, était donné à entendre. Mais la chose étonnante est de constater que, dans la bouche des comédiens, les vers à rime féminine ont en vérité *treize pieds*. D'où un tout autre rythme que le tacatac de chemin de fer que l'on a tous intériorisé. Il en résulte une sorte de déséquilibre entre les vers des deux sexes, si j'ose dire, une boiterie, une permanente irrésolution

sonore entre distiques pairs et impairs – un désordre organisé, une forme muable que cherchent, par de tout autres moyens, certains poètes contemporains :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes [13]¹
À qui destinez-vous l'appareil qui vous suit ? [12]

Que dire d'autre ? Le décor, dans sa simplicité baroque, est beau et convaincant, les costumes magnifiques, la musique agréable. Quant aux comédiens, ils sont de qualité variable, certains à l'aise dans le raide corset classique, d'autres, au contraire, manœuvrent la cuirasse racinienne avec une certaine brusquerie, et une voix trop forte – peu importe. C'est une expérience qu'on se plaît à vivre, et à renouveler.

(10 fév. 2025)

¹ Cette diction est surprenante, mais c'est bien ainsi que les comédiens de la Sorbonne prononcent les vers féminins. Comment savent-ils qu'ils en étaient ainsi au XVII^e siècle ? J'en étais resté à la belle phrase de Jean Prévost, dans son essai sur Baudelaire, qui écrivait que le e muet était comme « le léger soupir de l'orgue quand les doigts ont quitté les touches ». C'est à dire non pas : « qui sifflent sur nos têtes » mais « qui sifflent sur nos têt-es », ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Il faudrait interroger Michaël Bouffard, l'âme de cette troupe depuis la disparition de Georges Forestier.



Les fausses confidences, de Marivaux, au théâtre Montansier de Versailles, mises en scène par Alain Françon. On a beau fréquenter Marivaux depuis un demi-siècle, on reste ébloui par son intelligence, sa finesse, l'impeccable mécanique de l'intrigue et surtout, plaisir suprême, par sa langue : cet art de la concision, cette vivacité, cette écume verbale qui paraît presque futile, mais où affleurent les courants qui agitent en profondeur la société de l'époque – et même ce plaisir raffiné qu'on ne goûte plus que chez lui, si l'on ne pratique pas la langue italienne : l'imparfait du subjonctif... Quelle leçon, à qui s'évertue à écrire !

Peu de choses, on le sait, suffisent à gâcher la plus belle des pièces : des comédiens trop faibles ou qu'on n'entend pas (cette plaie du théâtre, trop répandue aujourd'hui), ou une sonorisation excessive (il est arrivé qu'à l'entrée de la salle, on distribue des boules de cire aux malheureux spectateurs...), ou des outrances de mise en scène. La réussite d'un spectacle est une chose délicate, à laquelle toutes ses composantes doivent concourir – d'où tant de spectacles qu'on oublie aussi tôt. Or, ici, tout réussit. Les comédiens sont presque tous très bons. Le valet diabolique, joué par Gilles Privat, est même prodigieux : il semble désormais impossible d'imaginer le nommé Dubois dans une autre enveloppe charnelle ; la mère indigne, jouée par Dominique Valladié (o, souvenirs...) est parfaite. J'ai seulement une légère restriction pour la belle veuve, dont la diction, artificieuse par nécessité, comme le veut la langue et le rôle, manque un peu d'aisance dans l'artifice, et aussi pour le jeune amoureux, qui pourrait être plus bouillant sans trahir son personnage – mais ce sont là des vétilles.

Alain Françon dirige l'ensemble avec une efficacité remarquable. Il ne cherche pas à se faire valoir aux dépens de la pièce ; il n'a pas besoin, pour nous convaincre de son talent, de faire des excentricités (un autre, peut-être, pour être « résolument moderne », aurait mitouisé la pièce ou l'aurait transportée dans l'une des cages à fauves de notre époque). Le décor, qui joue avec sobriété sur les apparences – et les transparences – suffit à s'emparer de l'imagination. Plus qu'au XVIII^e, d'ailleurs, il nous transporte sur la grande scène de Chaillot, au temps où Vitez magnifiait Racine. Reste la musique, arrachée aux siècles baroques et paluchée sur platine (?),

ou remixée (?) puis accélérée, qui a pu en gêner certains – pas moi, elle n'est d'ailleurs qu'épisodique.

C'est donc l'un de ces spectacles qui s'inscrivent durablement dans la mémoire, rejoignant ceux qui nous accompagnent depuis longtemps, un spectacle de la qualité des quatre Molière de Vitez par exemple. La salle à l'italienne de Montansier (qui coproduit le spectacle) était bondée. Le public a fait une ovation aux comédiens. C'était amplement mérité.

(25 janv. 2025)



L'amante anglaise, de Marguerite Duras, au théâtre Montansier de Versailles, mise en scène par Jacques Osinski. La pièce est tirée d'un roman publié en 1967 et porté peu après au théâtre. D'une écriture assez lisse (dépourvue de certains tics tardifs de l'écrivaine), elle a traversé un demi-siècle sans vieillir et démontre à nouveau que les textes de la grande Marguerite passent formidablement la rampe. Sur scène, pourtant, on ne voit pas la moindre action : les trois personnages sont pratiquement immobiles. Le pivot de la pièce est une sorte d'enquêteur, ou psychologue, ou psychiatre judiciaire (sa fonction n'est pas précisée) qui interroge successivement le mari d'une criminelle, puis celle-ci, tous deux sagement assis sur une chaise dure au bord de la scène, tandis que lui, un grand échalas qui ressemble vaguement (va savoir pourquoi) à Michel Foucault, les asticote sans animosité depuis un fauteuil situé en contrebas, dans l'orchestre.

La victime, une cousine de l'épouse, tient presque de la légende : sourde, muette, et de plus obèse comme un bœuf, elle tenait depuis 21 ans la maison du couple (ménage, cuisine) et en était la véritable maîtresse, à la satisfaction du mari (pour la cuisine, s'entend) et à l'indifférence de Madame. Il n'y a pas véritablement de suspense, celle-ci s'étant dénoncée – non sans avoir au préalable fait disparaître par morceaux l'encombrant cadavre. Le ressort de la pièce est donc d'ordre psychologique : la tentative de comprendre la raison de ce meurtre, que la coupable est incapable d'expliquer. L'intérêt de Marguerite Duras pour les faits-divers (on se souvient de son intervention pénible dans l'affaire Gregory) est donc ancien. Elle fouille la vie quotidienne du couple, n'en exhumant aucune monstruosité, mais ces petites folies bénignes qui font du moindre des êtres une créature étrange.

La mise en scène, transparente, s'efface derrière le texte et les comédiens. Ceux-ci portent celui-là de façon très efficace, avec une réserve pour l'enquêteur, dont la diction très stylisée (et même maniérée) m'a gêné, sans aller jusqu'à gâcher la représentation. Les comédiens interprétant le couple, assez différents dans leur jeu, sont quant à eux très convaincants. Grégoire Oestermann est le quidam que chacun pourrait être, sans grandeur et sans turpitude, dépassé par le crime imprévisible de sa femme, qui le laisse incrédule. Sandrine Bonnaire interprète avec sobriété et retenue la criminelle, dont la folie, ou plutôt l'étrangeté, tient à son retrait du monde

et à un abandon sans retenue à ses pensées, parfois extrêmement concrètes (la fameuse menthe anglaise) parfois inexplicablement abstraites (« le grouillement... le grouillement... »). Un spectacle très recommandable, donc – comme presque toujours avec Marguerite Duras.

(15 janv. 2025)



La blessure et la soif d'après le roman de Laurence Plazenet (Gallimard, 2009), mis en scène par Catherine Schaub, scénographie de Jean Haas, avec Fanny Ardant, au Théâtre Montansier à Versailles. Rien de plus inactuel que ce spectacle. Nous voici arrachés au siècle et précipité au milieu du XVII^e, à l'époque des débuts de Louis XIV et des soubresauts de la Fronde (évoquée ici par une scène de guerre d'une terrifiante brutalité), mais aussi, mais surtout, au moment où notre langue se cristallise – elle atteindra bientôt son apogée avec Racine et *La Princesse de Clèves*. On y entend donc une langue qui n'a plus cours, des imparfaits du subjonctif et de ces mots d'une grande tenue, mais à longue résonnance, dont la puissance d'émotion est d'autant plus forte que le vocabulaire est plus resserré. Ceci pour le délice des uns et l'étonnement des autres, quelquefois les mêmes. Car il s'agit d'un texte contemporain, et cette écriture exhumée des bibliothèques du Grand Siècle, au demeurant convaincante, ne peut manquer de susciter un doute, ou une sorte d'inquiétude, chez ceux qui s'intéressent à la littérature. Peut-on aujourd'hui, comme l'a fait Laurence Plazenet, écrire pour les lecteurs du XVII^e ? Plutôt que ce jeu de mime stylistique, ne faudrait-il pas se servir de la langue d'aujourd'hui ? Interrogation à laquelle je ne sais pas répondre, au vu de la beauté du texte et de la réussite du projet, qui touche manifestement les spectateurs du XXI^e siècle.

On ne peut se dispenser de dire deux mots de l'intrigue. C'est une aventure amoureuse soudaine et exclusive, interdite bien sûr, sinon il n'y aurait pas de récit, qui s'échappe à mi-course du milieu aristocratique où elle est née et qui, après un bref épisode ramassant de longues années (à la façon du célèbre : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots. »), s'inscrit dans le lieu et l'atmosphère des Granges de Port-Royal des Champs – qui m'est cher. Je n'en dirai pas plus, sinon

que le récit n'évite pas une expression assez crue du désir, en quoi il est de notre époque. On y entend même quelques accents claudéliens, aussitôt articulés que ravalés, rengorgés sous le sévère costume racinien. Le décor, très dépouillé (des rideaux et une haute fenêtre à croisillons donnant sur la seule clarté du jour, toujours filtrée et souvent atténuée), doit presque tout aux lumières, qui immergent la scène dans une belle pénombre bleutée.

Seule sur les planches, en costume austère, y joue celle pour qui les spectateurs se pressent : Fanny Ardant. Son jeu est très convaincant, serré dans une retenue douloureuse, mais d'une tension dont on pressent qu'elle couvre un brasier. Chacun connaît la voix de la grande comédienne, cet organe presque mâle aux profondes harmoniques, qui devrait ici faire merveille. Malheureusement (malheureusement pour moi), j'ai trouvé qu'elle pêchait par sa diction : celle d'une actrice de cinéma, dont le micro d'ordinaire saisit et amplifie chaque souffle, mais qui peine à parvenir au spectateur perdu dans une salle au milieu des toux automnales. Les intonations du cinéma, qui visent à l'imitation de la réalité, et celles du théâtre, qui tendent à la stylisation du discours (pour dire vite), sont aussi antagonistes que les jeux des comédiens du muet et du parlant. Les phrases de la comédienne sont une vague, leur crête émerge un instant pour retomber, et les creux s'estompent : je n'ai souvent attrapé au vol que des éclats du monologue. Parfois, a contrario, en particulier dans une saisissante scène d'adultère surpris, tout le texte est donné avec une grande force. Pas sûr que Mademoiselle Ardant fût munie d'un microphone de scène, qui eût été nécessaire. Au total, c'est un très bon spectacle pour les cochlées juvéniles ; quant aux durs de la feuille, qu'ils visent les premiers rangs.

(22 sept. 2024)



Le Conte des Contes d'après Giambattista Basile, mis en scène par Omar Porras au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Je n'étais pas revenu aux Amandiers, beaucoup fréquenté autrefois, depuis le catastrophique *Dom Juan*, soi-disant inspiré par la célèbre mise en scène d'Antoine Vitez, outrageusement saccagée par Gwenaël Morin. Depuis, ce charlatan (je parle de Morin) a quitté la direction du théâtre, mais il a trouvé à s'employer au festival d'Avignon où, on ne sait pourquoi, Tiago Rodrigues l'a invité à sévir pendant quatre ans... Mais revenons à notre spectacle. Il tire son nom du *Cunto de li Cunti*, un recueil de 50 récits merveilleux écrits au début du XVII^e siècle en dialecte napolitain, d'une imagination, d'une extravagance d'images et d'une verdeur de vocabulaire réjouissantes – texte riche et proliférant dont il ne reste malheureusement que peu de choses dans la bouche des comédiens : il semble qu'on ait veillé à nous épargner la magie de la langue de Giambattista Basile – trop baroque ou trop leste pour nos oreilles ?

Le fil, ou plutôt la mèche conductrice (un certain docteur Basilio, comme l'auteur du *Seicento*, est invité par une riche famille napolitaine à soigner la mélancolie du fils, ce qu'il fait en racontant quelques histoires tirées du recueil) ne fait pas long feu. Cet argument, et les contes eux-mêmes, ne sont qu'un manifestement prétexte pour Omar Porras, qui s'abandonne très vite à son imagination, qu'il a foisonnante, déployant sur scène un bric-à-brac de saynètes et de facéties, entrelardées de quelques scènes de music-hall. C'est quelquefois réussi, trop peu souvent, parfois irritant (l'appel au public à chanter l'alphabet), et même pitoyable (ainsi d'une longue tirade en vers de mirliton charriant tous les poncifs de l'époque), et toujours excessif – généralement dans le tape-à-l'œil et la complaisance. Le meneur de jeu est une sorte de De Funès argentin qui se crispe en mimiques pénibles au bénéfice des dernières rangées, quand il ne nous inflige pas des blagues d'almanach Vermot, et sa diction est insupportable : il appuie sur tous les e muets de son texte (« Mademoiselle... » etc.). De ce gloubi-boulga de Noël (le spectacle finit sous les serpentins), je sauverai les scènes chantées, car les voix sont belles et les situations, alors, moins artificieuses.

On sort du spectacle en éprouvant un fort sentiment de gâchis, car le metteur en scène a beaucoup d'idées, toujours généreuses et parfois originales, qui auraient

mérité un meilleur succès, moyennant un peu plus d'exigence et de véritables situations scéniques. Cela n'a pas empêché le public d'applaudir longuement – il est vrai qu'il y avait ce soir-là quelques classes de collégiens. Les gens sont-ils si frustrés de plaisir qu'ils se prennent à cette glue sucrée ? En sortant, je lis que le spectacle tourne depuis cinq ans et que les critiques sont très favorables : suis-je devenu janséniste avec l'âge ? Plutôt que dépenser 60 € (avec conjoint) pour ce spectacle, on se procurera pour 7,90 € le petit recueil de 12 contes publiés par *Libretto*, excellemment traduits par Myriam Tanant : plaisir d'oreille et d'esprit garanti.

(1 juin 2024)



Bérénice d'après Racine, mis en scène par Romeo Castellucci au Théâtre de la Ville, avec Isabelle Huppert dans le rôle-titre. De l'homme de théâtre italien j'ai vu jadis, à Avignon, quelques très beaux spectacles, parfois dérangeants, mais d'une grande beauté formelle, qui convoquaient sur scène tous les arts, à l'exception notable de la littérature : quoiqu'elle fût souvent à l'origine des spectacles, la parole y était le parent pauvre – et c'était là leur principal défaut. Car comment faire jouer l'esprit sans le secours des mots ? D'une certaine façon, malgré son caractère parfois provocant, Castellucci est représentatif de notre époque, qui se plaît aux images, aux couleurs, aux mouvements, mais répugne à penser. Témoin aussi, dans un registre plus lisse, le succès de Bob Wilson. On est loin des fondateurs du théâtre moderne, et loin du grand Vitez.

C'est donc avec une grande curiosité que je me suis installé dans l'immense salle du Théâtre de la Ville. Un coup d'œil à la feuille du spectacle apprend que le texte de *Bérénice* est donné « à travers des dispositifs ». Hormis la reine de Judée, seuls Titus, l'amant qu'on va couronner empereur, et Antiochus, son rival malheureux, apparaissent sur scène. Ce sont des « personnages flous » qui émettent « une parole fantôme ». Rien n'est sacrilège, pas même de charcuter Racine, pourvu que le spectacle capte l'intérêt du public, par sa pertinence ou sa beauté, ou son originalité. Les vingt premières minutes sont assez belles. Isabelle Huppert est convaincante, artificielle à merveille (je ne le dis pas par perfidie : le théâtre est le lieu de l'artifice), mais on ne comprend pas grand-chose à son texte. Les vers de Racine sont triturés par des « dispositifs » qui les rendent très difficiles à entendre. Quand on saisit deux vers de suite, c'est l'Idumée. On n'arrive à se figurer l'action, tant bien que mal, que parce qu'on a lu et vu la pièce assez souvent : mais quel dommage de perdre les vers de Racine !

Ensuite, ça se gâte sérieusement. Titus et Antiochus sont seuls en scène, muets, et leur jeu ne consiste qu'en une longue suite de gestes minimes et insignifiants, au sens propre du mot. C'est long, c'est long. Quand Isabelle Huppert revient en scène,

on n'y est plus et l'on attend la fin de ces deux heures avec une certaine impatience. Tous ne lui résistent pas : la salle se dégarnit peu à peu. Je passe sur certaines gamineries – le radiateur, la machine à laver ou l'évier de la ménagère, qui sont des contre-sens manifestes. La dernière scène, où Isabelle Huppert est chargée de bégayer son texte pour signifier sa douleur de perdre son amant (« Adieu : servons tous trois d'exemple à l'univers / De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse / Dont il puisse garder l'histoire douloureuse etc. »), cette dernière scène est calamiteuse. Il aurait fallu un artifice, la musique de Purcell par exemple, pour rédimier ce malheureux moment. On sort en se disant que, décidemment, Castellucci est devenu Castellaccio, et qu'on a eu tort d'insister après le mauvais *Visage du Christ*, vu jadis ici-même. Et qu'on aurait mieux fait de rester chez soi à jouer soi-même Bérénice, le livre sur les genoux, ou de relire les *Lettres d'Idumée*, de Marie Étienne, inspirée de la même pièce, l'un des livres de poésie les plus marquants du dernier demi-siècle.

(11 mars 2024)



Notre vie dans l'Art de Richard Nelson, mis en scène par l'auteur au Théâtre du Soleil. La pièce s'inspire de la tournée de la troupe de Stanislavski aux États-Unis, en 1923. Nous sommes à Chicago, un dimanche ; les comédiens improvisent un banquet pour fêter les vingt-cinq ans de la troupe, bienfaisante relâche dans une tournée où elle a joué à marche forcée. Les émigrés russes, nombreux, font l'essentiel du public. Les plus puissants, enrichis dans les affaires, les invitent à des soirées mondaines, moins par amour de l'art, semble-t-il, que pour les exhiber. Et peu à peu, grâce à un ancien camarade émigré qui les aide, les comédiens découvrent les perversités du capitalisme américain. Quant à la mère-patrie, les nouvelles qui leur en parviennent, par d'étranges biais, ne sont guère encourageantes. Nous sommes aux premiers temps de la révolution soviétique. Le Théâtre d'art est mal vu ; son style est considéré comme bourgeois (Maïakovski, le poète de la révolution, le dézingue d'ailleurs brutalement) ; les comédiens sont suspects au régime, qui entend développer un art prolétarien. Voilà pour le contexte. La pièce en tire évidemment une partie de son intérêt.

Ce n'est pas le seul. Presque aussi significatif est la présence obsédante de Tchekhov. D'abord parce qu'il est au répertoire de la tournée, avec *Les trois sœurs*, lesquelles inspirent aux comédiennes un « sketch » parodique, selon le principe éprouvé du théâtre dans le théâtre. Ensuite, parce que la veuve de l'écrivain, Olga, fait partie de la troupe, et que les souvenirs remontent à l'occasion du banquet. Enfin, surtout peut-être, par que Richard Nelson, qui nourrit pour l'auteur russe une sorte de passion (« Tout mon travail depuis de longues années a été inspiré par Tchekhov... ») a écrit une pièce inspirée de ses principes : il n'y a pas vraiment d'action ; nous assistons à une suite de discussions à bâtons rompus où les espoirs, les inquiétudes, les orages futurs se donnent par bribes. Dommage que Richard Nelson, rompant brusquement le ton du spectacle, ait donné à lire en ouverture et en conclusion deux lettres envoyées par Stanislavski au « Camarade Staline », des lustres plus tard – ce gros trait, est-ce un péché d'Amérique ?

Tous les comédiens sont excellents – s'agissant de la troupe de Mnouchkine, on s'étonnerait du contraire avec une mention particulière pour celui qui joue Stanislavski. Je regrette seulement l'interprétation du « sketch », beaucoup trop appuyée – c'est sa nature, certes, mais trop c'est trop ; j'en ai attendu la fin avec

impatience. C'est un spectacle qui a soulevé en moi une vague de souvenirs, liés à la présence sur scène de Georges Bigot, l'inoubliable interprète des trois Shakespeare donnés par Ariane Mnouchkine à Avignon entre 1981 et 1984, qui sont parmi les plus grandes émotions de ma vie de spectateur ; l'interprète, aussi, en 1985, de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge*, merveilleux spectacle, qu'il a lui-même mis en scène il y a quelques années, avec une étonnante jeune fille dans le rôle-titre. Je l'attendais ; je ne l'ai pas reconnu. Il est toujours très bon comédien, mais l'ange du théâtre qui me disait les vers de Shakespeare à l'oreille dans mon sommeil, l'ange du théâtre à la voix d'inframonde, apte à toutes les passions, a épaissi du ventre et s'est déplumé du crâne. *Sic transit gloria mundi*. Mais je suis injuste. C'est moins Bigot, peut-être, que mes années que je regrette...

(25 février 2024)



Les Précieuses ridicules de Molière, mis en scène par Mickaël Bouffard avec la troupe du Théâtre Molière Sorbonne, au théâtre Montansier, à Versailles. On connaît l'objectif du metteur en scène et de sa troupe de comédiens-étudiants de la Sorbonne : jouer le répertoire classique dans les conditions de l'époque. Les comédiens restituent donc la diction du XVII^e siècle (qui, par exemple, appuyait sur l'e muet, prononçait les finales et ne distinguait pas l'*ai* du *oi*, dit *ouai*) et le jeu fortement ritualisé qui prévalait alors. Tout concourt à cette recherche d'authenticité : décor de panneaux peints inspiré des gravures des représentations, accompagnement d'airs baroques, éclairage aux bougies, et jusqu'aux costumes, façonnés dans des (riches) matériaux naturels et cousus à l'aiguille. C'est une aventure passionnante. J'ai vu l'an dernier, au même endroit, joué par la même troupe, un excellent *Malade imaginaire*. C'est donc conquis par avance que j'ai abordé les *Précieuses*.

Hélas, le sourire de plaisir accueillant le décor, la cérémonie d'allumage des chandeliers, et même la première scène, s'est bientôt changé en une méchante crispation. Nous avons certes affaire à des amateurs, mais ils sont éclairés, et ils avaient su enlever bravement *Le Malade imaginaire*. On peine à croire que joue la même troupe, tant les défauts sont patents. Cela tient d'abord au jeu des comédiens, qui gâche le spectacle. C'est le cas des deux donzelles qui incarnent les personnages éponymes. Leur voix est si mal placée, si perdue dans l'aigu, qu'on ne comprend pas la moitié de leurs discours de chauve-souris, et ce peu est gagné au prix d'une pénible tension d'esprit. La diction des comédiens est moins agaçante, mais le grand valet se croit quand même obligé de jouer lui aussi du fausset. Quant au jeu, si celui des *Précieuses* est assez bon, celui des hommes est tiré de façon outrancière vers la farce de campagne : les gestes ne sont pas seulement conventionnels, mais encore souvent schématiques et brutaux : des gestes de gravure déroulés par saccades. Le pire est l'entrée du faux marquis en chaise à porteur et les danses des deux valets travestis, scènes lourdement frappées du pied sur les planches, plus dignes d'une cour de récréation que de l'Hôtel de Bourbon. On peine à croire que l'amateurisme des comédiens soit seul en cause, et l'on peine de même à croire à un choix de mise en scène de Mickaël Bouffard, dont on a par le passé vérifié le talent. Quoi qu'il en soit, on ne me convaincra pas que cette représentation soit fidèle à celles de Molière.

Il reste la musique, les décors, et deux ou trois beaux moments, telle une danse de deux jeunes filles en costumes d'or éblouissant, maniérée mais d'une grande élégance. Il reste surtout la curiosité que, même ratée, suscite cette tentative de restitution *more majorum*.

(4 février 2024)



La Douleur de Marguerite Duras, mis en scène par Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang, joué par Dominique Blanc au théâtre de Sartrouville. Par un heureux hasard, c'est le deuxième spectacle de l'écrivaine auquel j'assiste en l'espace de deux jours. Il est tiré du livre *La Douleur*, publié en 1984, qui provient lui-même de la réécriture d'un journal tenu à partir d'avril 1945. Alors que les Alliés avancent sur tous les fronts, que l'URSS libère peu à peu les camps de l'Est, Marguerite est toujours sans nouvelle de son mari, Robert Anthelme (Robert L. dans le livre), qui a été déporté pour faits de résistance. Les prisonniers de guerre reviennent peu à peu, mais des « politiques » on ne sait rien. Elle espère sans raison, couché sur un divan près du téléphone, croit soulager l'insupportable attente en imaginant Robert L. mort, couché dans un fossé, un pied nu dressé vers le ciel... Marguerite lutte pourtant contre la déréliction, se rend chaque jour à la gare d'Orsay, collecte des informations auprès des prisonniers libérés qui y débarquent, qu'elle publie dans un petit journal qu'elle a créé. Jusqu'au jour où elle reçoit un appel de François Mitterrand... Le plus terrible était encore à venir.

Ce spectacle est la reprise d'une mise en scène de Patrice Chéreau créée en 2008, avec la même comédienne, qui l'a joué dans le monde entier pendant quatre ans. L'apport du chorégraphe Thierry Thieû Niang, qui avait déjà participé au spectacle initial, m'a semblé minime, ce qui est sans doute un bon signe. Quant à Dominique Blanc, dont le pedigree au théâtre est impressionnant, je dois avouer une certaine déception, peut-être due à la comparaison avec le jeu d'Anne Consigny dans *Un barrage contre le Pacifique*, elle aussi seule en scène. Non que Dominique Blanc soit mauvaise, évidemment, mais m'ont gêné certaines ruptures d'intonation, certains gestes, qui relèvent plus du théâtre de divertissement que de la tragédie qu'est *La Douleur*. L'immense scène et l'immense salle de Sartrouville, qui accroissent la distance avec la comédienne, ont peut-être incité celle-ci à forcer un peu son jeu. Quoi qu'il en soit, c'est un spectacle à voir absolument, ne serait-ce que pour le texte de Duras, d'une très grande force, d'une vérité saisissante, dégraissé de tout pathos et de toute complaisance, qui s'imprime en nous comme a pu le faire par exemple, dans un tout autre registre, *Si c'est un homme* de Primo Levi.

(22 janvier 2024)



Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, mis en scène et joué par Anne Consigny, au théâtre Montansier à Versailles. L'essentiel du spectacle est formé par un épisode du roman, celui des amours prudentes et intéressées de la jeune fille de la concession (un avatar de Duras elle-même) avec un jeune et richissime Français de passage, dont la vaste Morris Léon Bollée et les bagues de diamant fascinent notre sauvageonne. L'affaire du barrage balayé par le Pacifique est évoquée, évidemment, mais elle est très vite ensevelie dans le passé, magnifiée, portée aux dimensions du mythe. C'est l'une de ces infortunes colossales que le destin jette parfois sur les hommes – sinon qu'elle n'a pas pour cause la méchanceté des dieux, mais la prévarication, l'impéritie de l'administration coloniale et l'obstination aveugle de la mère. Ce malheur, qui a précipité celle-ci dans une folie mauvaise, est le cadre et la condition des événements représentés.

On connaît la langue de Duras, dont l'oralité, la tension, le ressassement fertile (sa phrase semble aller droit au but, mais elle revient inlassablement sur elle-même, c'est une vague qui procède par flux et reflux et qui finit par tout emporter sur son passage) font merveille au théâtre. On le vérifie de nouveau avec ce spectacle, d'autant qu'elle est portée par une comédienne exceptionnelle. C'est l'un de ces seule-en-scène qui récompensent le spectateur à l'égal des grandes machines. Si un seul corps parcourt les planches, si une seule voix interprète le texte de Duras, Anne Consigny se moule si bien dans les quatre personnages du récit (la mère, la fille, son frère et le riche benêt qu'elle mène par le nez) que revivant le spectacle pour écrire cette notule je les VOIS tous quatre distinctement, hantant simultanément la scène : c'est ce qu'on appelle la magie du théâtre ; c'est pour cela qu'on l'aime, malgré trop de spectacles pénibles ou insignifiants (ah, ne me poussez pas du côté du festival de Tiago Rodriguez...).

Nos maîtres de rhétorique nous ont appris à garder la seringue bulgare pour la fin. Or, ici, rien : tout y est parfait. À peine si l'on pourrait suggérer à Anne Consigny de s'abstenir de certains enfantillages : mais c'est dans la salle, lors de l'accueil des spectateurs, et l'on assiste donc à ce miracle d'une femme ordinaire se métamorphosant en grande comédienne.

(19 janvier 2024)



L'imprésario de Smyrte, de Carlo Goldoni, traduit par Agathe Mélinand et mis en scène par Laurent Pelly, au Théâtre Montansier à Versailles. Cet été, nous étions rentrés désespérés du festival d'Avignon. On l'a bien compris, l'âge d'or du théâtre n'est plus qu'un lointain souvenir (l'époque des Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Georges Lavaudant, Jean-Pierre Vincent, Gildas Bourdet, Peter Brook, Daniel Mesguish, etc. – seule Ariane Mnouchkine a résisté au temps et, grâce à son indépendance, à la bourrasque de jeunisme qui a balayé les scènes). Quelques bons metteurs en scène ont surgi, mais on ne les voit pas ou trop peu au festival, où même les spectacles simplement bons sont à présent rares. Or, s'il souffre de la promotion de quelques personnes choisies sur d'autres critères que leur talent (l'âge, le sexe, l'adhésion à l'air du temps), le théâtre n'est pas tout à fait mort et il arrive qu'on voie encore un spectacle qui vous soulève de votre fauteuil. C'était le cas du *Premier Amour* de Beckett, une petite forme vue au même théâtre Montansier ; c'est aussi le cas avec ce Goldoni, qui comble car tout y excellent : décor, mise en scène, comédiens et chanteurs, musiciens, sans oublier l'auteur, évidemment. Un certain sourire satisfait n'a pas quitté mes lèvres de toute la représentation.

La pièce est l'une de ces machines italiennes aux caractères dessinés à grands traits, mais qui n'en disent pas moins avec brio notre commune humanité. Un Turc, richissime, comme le sont les Turcs de comédie, débarque à Venise afin de constituer une troupe pour l'opéra de Smyrne. C'est l'aubaine pour une bande de chanteurs en quête de cachet, et néanmoins avides de gloire, tous faméliques mais orgueilleux, de la prima donna à la débutante en passant par le castra (tous, hormis le poète chargé des livrets...), troupe cornaquée à la cravache par un comte vénitien aussi roublard qu'eux qui a réussi à gagner la confiance du fameux imprésario. Je n'en dirai pas plus ; c'est une fable, qui se termine par une leçon, comme il se doit, et par un éloge inattendu, qui semble moderne et n'est qu'éternel, de la libre association au théâtre – qui sait, un esprit audacieux voudra peut-être étendre la leçon à d'autres domaines.

Le décor est presque rien : un immense cadre doré planté de traviole au bord de la scène et un grand panneau gris dressé au fond avec un biais inverse. On pressent à

la vue du dispositif, que ça va tanguer : et ça tangué... J'ai eu un doute sur la mise en scène, au tout début ; il n'a duré que le temps de l'installation des comédiens. Goldoni n'est pas Tchekhov, on peut se permettre (on le doit même dans cette pièce) une certaine schématisation du jeu, d'autant que les trouvailles abondent. Les comédiens, je l'ai dit, sont tous excellents, jeu, voix et (pour autant que je puisse en juger) chant, pour les trois comédiens qui s'y livrent. Gloire théâtre, donc, et merci à Montansier.

(17 décembre 2023)



Copenhagen, de Michael Frayn, traduit par Jean-Marie Besset et mis en scène par Nicolas Vial, au Théâtre Montansier à Versailles. Le sujet est aride. Nous sommes chez Niels Bohr, le célèbre physicien, celui qui a découvert la structure de l'atome. Son meilleur disciple, qui était aussi un ami, débarque un jour à l'improviste. C'est Werner Heisenberg, qui a formulé le célèbre *principe d'incertitude*. À eux deux, ils ont inventé la mécanique quantique. Or, nous sommes en 1941 ; le Danemark est occupé par l'Allemagne ; et si la plupart des grands physiciens de l'époque ont fui l'Allemagne nazie (et pour cause : ils étaient juifs), Heisenberg y est resté. La visite – qui a, notons-le, un caractère historique – se termina mal : Heisenberg quitta Copenhague à peine arrivé. Pour quelle raison, en pleine guerre, alors que tous ses déplacements étaient contrôlés et qu'il savait que le domicile de Bohr était truffé de micros, s'est-il rendu chez son ancien mentor ? Qu'a-t-il pu lui dire, qui ait rendu celui-ci furieux ? C'est ce que tente de comprendre l'auteur.

La pièce est écrite de façon assez rusée. Les deux physiciens sont morts, envolés au paradis des savants, où Madame Bohr, qui a les facultés logiques de Rouletabille et les talents psychologiques de Madame de Lafayette, remâche ses souvenirs de la visite d'Heisenberg et tente d'en élucider les raisons. Elle le fait par la méthode expérimentale, en faisant jouer et rejouer la scène par les deux physiciens, qui coopèrent l'un et l'autre avec réticence, et qui se souviennent mal, ou le feignent. C'est un peu le principe du *Quatuor d'Alexandrie*, sauf que ce sont les deux mêmes personnages qui nous livrent à tâtons une vérité qui mue sans cesse. Il apparaît très vite que Heisenberg jouit alors d'une position importante en Allemagne : il pilote les recherches sur la fission atomique. À des fins civiles, comme il le prétend, ou à des fins militaires ? De cause apparente en mobile caché, nous parcourons un vaste éventail de raisons possibles à l'étrange démarche de Heisenberg, occasion pour l'auteur de nous informer des débats scientifiques de l'époque, qui ont conduit aux avancées majeures et aux terribles conséquences que l'on sait, et d'analyser les enjeux de la recherche en temps de guerre. Contrairement à ce que l'on pourrait craindre, la pièce est passionnante, même si l'on est étranger aux sciences (*dixit* l'épouse du chroniqueur).

La mise en scène, simple et efficace, se passe de critique comme d'éloge, mais le spectacle pêche un peu par l'interprétation. Le comédien qui incarne Heisenberg, d'une belle stature, est bon à tous points de vue. Par contre, celui qui joue Bohr, d'un jeu assez probant dans la dissimulation, a une voix si sourde qu'il en est souvent incompréhensible. Quant à Madame Bohr, généralement convaincante, elle pique de temps à autre des colères dans l'aigu qui la propulsent hors du monde sensible. Passons à regret sur ces défauts, qui semblent ceux de jeunes comédiens : or, ce ne sont pas deux perdreaux de l'année... C'est au total un spectacle plaisant et enrichissant, que je recommande donc.

(8 décembre 2023)



Premier amour de Samuel Beckett, mis en scène par Alain Françon avec Dominique Valladié, au théâtre Montansier à Versailles. Tant de mauvais spectacles au festival d'Avignon, quand il suffit de presque rien pour nous enchanter : un auteur inventif, un metteur en scène scrupuleux et un comédien de talent ! Lesquels sont réunis dans cette représentation, qui vient dans nos banlieues après avoir été montrée à la Scala à Paris. Je ne suis pas un grand amateur de Beckett, qui m'a pourtant initié au théâtre (la première pièce que j'aie vue fut *Godot*, en 1968 ou 69, jouée dans la naissante Maison de la Culture de Grenoble) ; mais aujourd'hui il m'ennuie un peu, trop répétitif à mon goût, ce qui n'empêche pas de temps à autre de belles soirées (une *Dernière bande* est de celles-là).

Premier amour, dont je n'avais jamais entendu parler, date de 1946. Beckett semble sortir tout armé de la guerre. C'est l'un de ses premiers textes écrits directement en français. Quoiqu'il soit considéré comme une nouvelle, on y reconnaît déjà l'auteur de théâtre qu'il sera, mais avec une certaine verdeur aigre et un humour (une fausse ingénuité) qui rachètent un peu le désespoir. Pour la première fois, les ayants droit (cette sorte de créature ferait un beau sujet de pièce beckettienne...) ont accepté que le seul personnage de la pièce soit joué par une femme, et c'est Dominique Valladié. Elle est magnifique, d'une sobriété exemplaire ; elle sait nous toucher d'un seul geste de la main, d'une hésitation de la voix, d'un pas tout à coup sur la scène – et, ce qui est très rare aujourd'hui, sa diction est presque parfaite : on reste suspendu à ses lèvres. Quelqu'un, en sortant, a évoqué Claude Regy : mais on est très loin de cet ennuyeux. Alain Françon est si respectueux de sa matière que tout dans ce spectacle semble naturel. Pour une raison que je n'ai pas comprise (une exigence des ayants droit semble-t-il : voir plus haut) le public est limité à 50 personnes. Le bonheur n'est pas donné à tous. Si par hasard vous voyez passer ce *Premier amour*, n'hésitez pas !

(18 novembre 2023)



Edelweiss [France Fascisme], aux Ateliers Berthier-Odéon, texte collectif, mise en scène de Sylvain Creuzevault. De celui-ci, il y a quelques années, j'ai vu *Les Frères Karamazov* à la carrière Boulbon, à Avignon : un beau spectacle, joué rênés tendues dans un étonnant décor longitudinal, mais à multiples tiroirs – comme l'est la pièce. Sa qualité tenait aussi au texte, évidemment. Or, le « collectif » de comédiens qui a élaboré celui de ce nouveau spectacle n'arrive pas à la cheville de Dostoïevski et, sans la forte armature d'un récit, l'imagination de Sylvain Creuzevault flotte au vent. L'idée de départ était excellente : montrer ce que fut le fascisme français sous l'Occupation, et tenter d'expliquer les raisons qui ont conduit tant d'intellectuels d'horizons divers (Jacques Doriot du PCF, Marcel Déat de la SFIO, Deloncle de La Cagoule, Lucien Rebatet de l'Action Française, etc.) à choisir le parti de l'Allemagne. Avec un tel matériau, il serait difficile de faire un spectacle ennuyeux : on le traverse donc sans compter le temps, d'autant que les tonalités sont très variées, avec un recours fréquent au registre grotesque.

Pour autant, cet Edelweiss ne manque pas de défauts. Le premier, je l'ai dit, est l'absence d'un vrai scénario. Pourquoi ne pas avoir fait appel à un historien, qui aurait su dégager les lignes de force du fascisme français de l'époque ? Au lieu de cela, nous voyons une suite de saynètes assemblées sans autre fil que la chronologie, dont les personnages bruissent un instant sur scène sans véritablement concourir à un sens général. Par ailleurs, les personnages sont à peine présentés, souvent réduits à leur prénom, qu'ils arborent devant eux sur un panneau (une mauvaise digestion du grand Brecht ?). Qui ne saurait rien de la Collaboration serait aussitôt perdu – ses acteurs me sont assez familiers, mais je me demande encore qui peut bien être le Jean qui apparaît un moment à côté d'Hubert... L'aspect le plus intéressant est l'insistance mise sur la Collaboration intellectuelle (Brasillach, Rebatet, Henriot, Drieu). Mais, quand on connaît un peu l'époque, beaucoup de choses gênent, plus ou moins gravement, empêchant d'adhérer vraiment au spectacle. Au plan historique, une quasi absence du principal fasciste français, Jacques Doriot, le seul qui combattit sous l'uniforme allemand ; l'apparente innocuité de son grand rival, Marcel Déat, le chantre de la collaboration ; la simplification de Laval, qui n'était pas qu'un maquignon ; l'absence de Pétain ; une complaisance coupable envers Céline, qui pour être un grand écrivain n'en était pas moins un salaud ; l'affirmation erronée que les communistes français n'ont résisté qu'à partir de l'opération

Barbarossa ; un apitoiement inopportun sur les femmes tondues pour collaboration horizontale...

Au plan scénographique, outre le côté foutraque déjà souligné, la forte charge grotesque n'est peut-être pas la mieux idoine au propos. J'ai aussi été gêné par une diction parfois beaucoup trop rapide et sans nuance, et quelques audaces inutiles, déjà vues cent fois. Pourquoi, par exemple, avoir fait jouer Brasillac et Rebattet par des comédiennes (très bonnes au demeurant), inversion de rôles qui trouble inutilement une affaire déjà compliquée par les nombreux défauts de la pièce – ce qui nous vaut (à moins que ce n'en soit la raison) une longue et complaisante exhibition pendant une visite médicale... Par ailleurs, certaines scènes sont très contestables. Ainsi d'une longue suite de citations à propos du mot « décadence », indigeste bougi-boulga qui a pour effet de frapper tout le monde d'infamie, ou un montage vidéo qui n'est qu'un torrent d'images instantanées. En sortant du spectacle, qu'a-t-on appris du fascisme français ? Que c'était une sorte de farce grotesque. CQnFpD.

(24 octobre 2023)



J'ai vu hier ***Othello***, mis en scène par Jean-François Sivadier, avec Nicolas Bouchaud dans le rôle du traître Iago, au théâtre de Chatenay-Malabry. C'est une pièce qui me déplaît, non qu'elle soit mal écrite (Shakespeare ! Et c'est là que figurent les vers célèbres : « Nous passions sont un jardin, dont notre volonté est jardinière... ») ou mal ficelée, au contraire : elle est trop noire pour moi, qui y cherche en vain un peu d'espoir. Mais voilà que Sivadier s'en empare, et la tire vers la comédie, et même vers la farce, aidé en cela par son habituel complice. Bouchaud est très bon, évidemment, mais ce ton de théâtre forain me gêne et me déplaît. Tant qu'à faire, je la veux noire, cette pièce, et sans espérance. Il y a aussi quelques gros défauts, les adresses au public, ou ces deux *excursi* féministes par exemple, qui sont grossiers à force d'être simplistes, et à peu près hors sujet. Ou le grimage final d'Othello, dont le visage noir (le comédien, très bon, est africain) est fardé de blanc à la semblance d'une tête de mort... La fin du spectacle, après l'entracte, est plus convaincant, malgré la réserve ci-dessus, la pièce ne permettant plus aucune pitrerie. Au total on ne passe pas un mauvais moment, mais il reste le regret d'une rencontre manquée.

(25 mai 2023)



Scaramuccia, dialogues (français) et mise en scène par Carlo Boso, dans l'excellent théâtre Montansier à Versailles. La commedia dell'arte n'a jamais perdu chez nous sa faveur, d'autant que Carlo Boso, formé par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan, a lui-même formé en France des générations de comédiens à ces techniques – qui sont rien moins que banales. Sa compagnie est d'ailleurs implantée à Versailles. Je note, à propos de technique, que les rôles masculins sont tous dessinés à gros traits, alors que les rôles féminins sont beaucoup plus sobres. Qu'en diront les moralistes de notre époque morale ?

Ce Scaramouche fourmille d'inventions, en gros et en détail, et de références ironiques au "grand" théâtre – ainsi de la scène de la déclaration d'amour soufflée dans la nuit par Scaramouche-Cyrano à l'amoureux maladroit, sous le balcon de la belle Isabelle, ou de la scène du sac, reprise de Molière, à moins que ce ne soit le contraire. Il y a aussi quelques moments très beaux, pour la qualité des comédiens, par exemple cette scène où Scaramouche, emportant deux femmes harcelées par des masques concupiscent, conduit à bride abattue un coche poursuivi par la foule. Comme il est de tradition, j'ai relevé de nombreux clins d'œil à l'actualité, plus ou moins heureux, et aux faux magiciens du temps – je ne les ai pas tous compris, par défaut d'oreille ou de fréquentation de notre époque, mais ils ont réjoui les adolescents qui étaient en nombre dans la salle. Un sourire, parfois léger, souvent frère de ceux des masques, ne quitte pas les lèvres. À voir donc.

(26 mai 2023)



Le malade imaginaire, de Molière (je le précise car on voit aujourd'hui beaucoup de spectacles dont le texte a été honteusement caviardé par un individu malpropre qui se croit plus de génie que son illustre prédécesseur), mis en scène par Mickaël Bouffard avec la troupe-atelier Molière Sorbonne, que j'ai vu le 17 février au théâtre Montansier, à Versailles. Voilà un spectacle étonnant, issu d'un projet de recherches historique, littéraire et technique, auquel a collaboré Georges Forestier, dont le parti de mise en scène consiste à recréer la pièce dans les formes scéniques et la langue du XVII^e siècle : décors faits de châssis de bois peints, tantôt échelonnés en impeccables lignes de fuite vers le fond de scène, tantôt découpant un espace chimérique propre aux artifices du théâtre ; éclairage par des chandeliers à bougies suspendus au-dessus des comédiens ; orchestre au pied de la scène, conduit par un chef muni d'un bâton de maréchal, qui tourne le dos aux musiciens pour faire face à l'action (on y voit des instruments inattendus, et même inconnus du profane que je suis, dont ce sera la seule heure de musique de l'année) ; jeu frontal, souvent en avant-scène ; et, ô délices, prononciation de l'époque, une sorte de québécois mâtiné de bas-breton qui fait entendre toutes les syllabes (« mon-sieu-r ») et détache chaque finale, même les consonnes, même les marques du pluriel (« quarante sous-ses » pour 40 sous). La troupe est composée d'étudiants, des non professionnels donc, avec les qualités (enthousiasme, spontanéité) et les défauts qui y sont attachés : les comédiens sont parfois très bons, parfois plus incertains – mais, je me plais à le souligner, jamais mauvais. L'action est coupée de pantomimes, ballets, danses, acrobaties et chants en costumes extravagants de bergers athéniens ou de princes Incas, tous accompagnés par l'orchestre, ce qui rachète la longueur de ces hors-d'œuvre (le spectacle dure 3 heures). Au total, un spectacle que l'on regarde, écoute et accompagne avec un grand plaisir. Il paraît qu'il existe un enregistrement sur CDRom du *Bourgeois gentilhomme* par la même troupe et avec le même parti de mise en scène : je relaie le conseil qu'on me donne de le voir, à défaut pour mon lecteur de pouvoir assister à l'un de ces spectacles.

(22 février 2023)



Le Voyage de Gulliver, de Jonathan Swift, adaptation de Valérie Lesort, mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort, assistés de Florimond Plantier. Vu au théâtre Montansier, à Versailles, après une longue tournée à travers la France. À partir de 7 ans (ça tombe bien !). C'est une adaptation magnifique du conte philosophique. Les Lilliputiens (seule aventure du roman de Swift ici présentée) sont incarnés par des êtres mi-partie, humains aux deux tiers (la tête et les mains) et marionnettes pour l'autre moitié. La mise en scène est extrêmement inventive, vive, joyeuse mais exigeante (la composante morale et politique n'est pas esquivée au motif que le spectacle est accessible aux enfants) : chaque instant est un bonheur. Et le rire des enfants qui se mêle au sien est un plaisir en soi. Il sera joué au Majestic à Montereau le 11 février ; je ne sais pas s'il continue ensuite à tourner : si oui, il faut y courir, avec ou sans enfants.

(22 janvier 2023)



Le vibron (Versailles)

Fuir les villes encombrées gadoue
 immondices et les miasmes du temps
 pour se porter à Versailles au théâtre
 où s'égaie la société tout l'hiver
 3 farces de Tchekhov puis *On purge bébé*
 et des récits noirs du siècle de Beckett
 soir après soir sur la scène antoinettine
 tous les enchantements du bulletin illustré
 de Montansier sous le masque
 que chacun revêt jusqu'au fond des campagnes
 aux couleurs de ses rubans ou
 d'une amie le geste circonspect
 les mains ointes d'un liniment
 qui chasse dit l'officine le vibron
 et sous le château où errent des cohortes
 de chinois pressés on s'en empoisse
 pour voir Feydeau jusqu'aux sourcils
 à s'en empoisonner

(48°48'29"N - 2°7'27,9"E)

(7 décembre 2022)