

La Biennale



« Vincent » de Robert Musil. - Compagnie Marie-José Weber (photo Guy Chabanis).

Quelles recherches ? La même

PAR COLETTE GODARD

DEPUIS 1965, la Biennale de Paris s'est ouverte largement au théâtre.

En 1965, quelques spectacles étaient présentés dans la petite salle de l'ARC ; en 1967, le Studio des Champs-Elysées se révélait nécessaire. Cette année, le secteur « théâtre » éclate en plusieurs lieux ; il est vrai que cette année, un étage du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris se trouve paralysé par des travaux de réfection.

Le but de la Biennale est, dans l'esprit le plus indépendant, de donner à des artistes de tous les pays de 20 à 35 ans, l'occasion de présenter et de confronter leurs travaux. Elle doit rester largement ouverte aux initiatives les plus diverses et s'attacher à accueillir avec compréhension toutes les tendances.

En somme, pour participer à la Biennale, il suffit d'être jeune et d'être choisi. Maurice Guillaud, responsable des spectacles, souhaiterait pouvoir n'éliminer personne. Mais enfin, des problèmes matériels se posent : la subvention générale est faible, le temps limité.

L'article 31 du règlement de la Biennale, sous le titre « spectacles », précise : Ils pourront appartenir à toutes les formes de l'art scénique (dramatique, lyrique, chorégraphique, mimes, marionnettes...) ...en ce qui concerne les manifestations théâtrales, musicales, ou chorégraphiques, la Biennale prend à sa charge les frais de location et de fonctionnement de salles de spectacle et ceux des techniciens mis à la disposition par le théâtre, les pays intéressés assumant les dépenses de cachets, de transport et de séjour en France.

Ce qui signifie que les troupes françaises doivent se partager ce qui reste de la subvention, une fois les charges payées.

Pour le metteur en scène et les comédiens, un spectacle à la Biennale coûte des mois de travail pour trois représentations et peu d'argent. Pour Maurice Guillaud, limiter le nombre des troupes est une solution qu'il n'envisage absolument pas. Il tient essentiellement à ce que la Biennale ne soit pas confondue avec un Festival, même celui de Nancy, où les

conditions matérielles ne sont pas meilleures, mais où les troupes invitées sont choisies selon des critères bien définis. Lui, voudrait pouvoir accueillir tous ceux qui en ont envie, et ils sont nombreux !

En deux ans, il a pris une foule de contacts, reçu des centaines de dossiers. Certains postulants se sont éliminés eux-mêmes, souvent par manque de moyens. Parmi les autres, il a fallu choisir, et tout choix, particulièrement dans le domaine artistique, est arbitraire. Tous les candidats ne sont pas des inconnus. A certains, on a déjà pu attribuer l'étiquette « expérimentation » : Michel Hermon, par exemple, grâce à un Britannicus en total décalage avec la tradition ; ou Pierre Chabert, Philippe Adrien qui se sont manifestés sur des scènes nationales (l'Odéon pour Chabert, le TNP pour Adrien), mais cherchent, d'une manière parallèle, bien qu'avec des tempéraments opposés, à s'évader de leur condition.

A ceux qui, comme Alain Doré, sont restés dans l'ombre, on a fait confiance sur la foi de leur dossier, ce qu'ils considèrent comme une chance ; et il faut bien le souligner : une masse de jeunes s'intéressent au théâtre, se considèrent comme des « chercheurs » et malgré les dures règles du jeu de la Biennale, souhaitent y participer.

Pourquoi ?

Que représente pour eux la Biennale ?

UN LIEU OU L'ON PEUT S'EXPRIMER EN TOUTE LIBERTÉ, SANS CRITÈRES DE RENTABILITÉ EN TOUT CAS, PUISQUE TOUTE NOTION DE RENTABILITÉ EST EXCLUE.

Catherine Monnot (assistante de Gabriel Garran pour plusieurs pièces ; mise en scène du « Bruit » de Serge Ganzl avec la troupe universitaire de l'Aquarium dans le cadre du Théâtre inédit).

— A la Biennale, on peut se permettre d'aller plus loin.

Franz Wotff (a monté en Allemagne plusieurs spectacles dont « Naïves Hirondelles » de Dubillard et, en France, un spectacle de mime « La Grève » et une pièce de Kaltinger : « Monsieur Karl »).

— La Biennale représente une pla-

te-forme grâce à laquelle on peut se faire entendre et pas seulement au niveau des recherches esthétiques.

Marie-José Weber : la moins « débutante » : depuis une dizaine d'années elle travaille professionnellement comme comédienne, metteur en scène, réalisateur de télévision, auteur d'émissions scolaires. Dans l'ensemble de la Biennale elle se sent « un peu comme une verrue » ; son problème est un peu différent de celui de ses camarades. Il est plus directement lié à la crise permanente du théâtre : difficulté à trouver une salle et des spectateurs pour une pièce peu connue. Elle ne cache pas que son but principal est l'exploitation de « Vincent » et, d'ailleurs le spectacle reviendra au Studio des Champs-Elysées après la Biennale et pour le plus long temps possible.

On peut supposer que les motivations de Jean-Louis Sarthou et de Pierre-Etienne Heymann sont également liées à la crise du théâtre.

Jean-Louis Sarthou a monté « Cymbeline » à Antony et travaille surtout dans des cafés-théâtres : sans aucun doute, il s'y sent à l'étroit.

Pierre-Etienne Heymann a monté plusieurs spectacles pour André Reybaud au C.D.N. En 1965, il a présenté à la Biennale « Les Immortelles » de Pierre Bourgeade ; actuellement, il travaille à Strasbourg avec Hubert Gignoux. Comment ne chercherait-il pas à saisir toute occasion d'aller dans le sens de sa proche recherche.

Se faire connaître, connaître à Paris, d'un certain public reste malheureusement une nécessité pour toute entreprise théâtrale.

Marie-Thérèse Debuyschère avec la Compagnie de l'Isle a présenté ses marionnettes dans des maisons de jeunes, des centres de loisir. La compagnie étant formée d'amateurs travaille surtout pendant les vacances.

— « La Biennale représente un moyen de se faire connaître et de se familiariser avec le monde du théâtre. »

Yves Lebreton a formé une compagnie de mimes ; élève d'Etienne Decroux, il arrive du Danemark, où il a entraîné les comédiens d'Eugenio Barba. En France, la vie profession-

nelle des mimes se révèle encore plus difficile que celle des comédiens. L'intérêt porté à Marcel Marceau reste centré sur lui. Pour les autres trouver une salle représente déjà un exploit !

Naturellement, la Biennale reste un lieu privilégié pour ceux qui comme Alain Daré, Pierre Chabert, Philippe Adrien ou Michel Hermon s'attachent à poursuivre une expérience. Pour eux, y participer représente une étape dans leur travail.

Il faut mettre à part les compagnies étrangères (cette année : Le Studio Scarabée de la Haye ; les ballets de San Martin ; le groupe Perla Teragello de Turin) : elles ont été invitées.

A mettre à part également Henry Pillsbury qui anime régulièrement la section théâtrale du Centre américain, boulevard Raspail, et dont le but est de faire connaître à Paris les jeunes auteurs américains comme Horovitz, Robert Lowen, Sam Shepard, Megan Terry. Après tout, participer à la Biennale entre dans le cadre de ses activités.

A mettre surtout à part les participations de Jean-Claude Sergeant et de Karen Abd el Kader qui présentent des spectacles pour enfants : il s'agit là d'un problème très important, dont l'importance d'ailleurs commence seulement à être reconnue. Un problème qui ne peut être traité à partir de cette expérience dans le cadre de la Biennale.

LA BIENNALE NE SUSCITE PAS LA CRÉATION DE FORMES DRAMATURGIQUES NOUVELLES, ELLE DONNE AU CRÉATEUR L'OCCASION DE S'EXPRIMER. ON PEUT RECONNAÎTRE DANS L'ENSEMBLE DES SPECTACLES CERTAINES TENDANCES ACTUELLES DU THÉÂTRE.

Et d'abord le travail de groupe : **Pierre Chabert** présente, en 1965, à la Biennale, « L'Hypothèse » de Robert Pinget, qu'il reprend à l'Odéon Théâtre de France : une pièce à un personnage ; et puis, il fonde un atelier dans le cadre de l'Olat avec sa femme, Sandy Chabert.

— « La mise en situation de groupe amène un certain type de rapports entre les individus ; nous essayons de nous libérer du type « rapports de force », de parvenir à une maturité. Le comédien et l'acte théâtral doivent devenir une seule et même chose. »

Bien que cette option soit celle de Grotowski, Pierre Chabert ne se présente pas son disciple ; il l'admiré, mais cherche à atteindre ce but tout en établissant sa propre méthode.

Le passage de l'œuvre parfaitement cérébrale de Robert Pinget, où un personnage dialogue avec lui-même, à la création collective basée sur l'expression physique représente une véritable mutation, c'est Pierre Chabert lui-même qui le dit.

« Mutation » est également le terme employé par **Philippe Adrien** (auteur joué entre autres au TNP, en Espagne, en Allemagne), et dont le spectacle se nomme d'ailleurs « La douloureuse mutation des Zupattes ».

— « On pourrait dire que le théâtre a toujours été une création collective dans la mesure où un metteur en scène, des comédiens, un décorateur, des machinistes, etc., travaillent ensemble au même spectacle. Mais on peut se demander si la sclérose actuelle ne vient pas de cette spécialisation. »

« Personnellement, je veux sortir du vase clos ; et depuis longtemps, je me pose la question de savoir s'il est réellement possible de travailler en groupe, c'est-à-dire de manière à ce que tout le monde soit créateur à peu près au même niveau. Ce n'est pas si simple, car il faut d'abord pouvoir « vivre » en groupe ; or, on éprouve tous, à un moment donné, le besoin de s'en remettre à quelqu'un, les hiérarchies se rétablissent rapidement. Sur le plan pratique, cela représente un problème impossible à résoudre de but en blanc et de manière systématique. En somme, il s'agirait de créer une atmosphère de révolution culturelle permanente, même si cela s'accompagne d'une inquiétude générale ; au lieu de se sécuriser par l'établissement d'un organigramme fixe, il faut sans cesse remettre en question l'organisation. »

Yves Lebreton a formé une compagnie de mimes ; élève d'Etienne Decroux, il arrive du Danemark, où il a entraîné les comédiens d'Eugenio Barba. En France, la vie profession-