



Banderolle sur les murs qui entourent la ville. Avignon 1979. (Photo: Micheline Cambron).

avignon 79

Le Festival de théâtre d'Avignon a fêté cet été son trente-quatrième anniversaire. Tout le distingue des premiers festivals dirigés par Jean Vilar: la durée, passée d'une semaine à trois, le nombre des pièces jouées et la diversité des lieux d'origine des troupes présentes. Pourtant, il est un peu resté le même et les habitués (ceux qui vous décrivent avec émotion Gérard Philippe jouant *le Cid*) reviennent inlassablement, partagés entre l'enthousiasme et la déception. La douceur du vent, l'aspect altier du palais des papes, la patine des pierres des cours intérieures n'ont pas changé, ni la beauté des Saintes-Maries toutes proches. Mais le festival de 1979 n'est plus seulement le lieu où se rencontrent les fervents du théâtre en une communion mystique, c'est une vaste foire théâtrale où se

côtoient vendeurs, clients et parfois, au hasard, quelque spectateur émerveillé.

À l'arrivée, le spectateur non initié (ce qui était mon cas) découvre non pas un festival mais plutôt trois, conventionnellement nommés *in*, *off* et *off-off*. Le festival *in*, c'est celui qui est officiel. Il regroupe des troupes invitées par la ville d'Avignon selon le choix du comité organisateur (soit une trentaine de spectacles). Le festival *off* se présente comme un festival parallèle, organisé anarchiquement, longtemps à l'avance, dans les salles et les cours extérieures encore disponibles. Les pièces qui s'y jouent, généralement vers dix-huit heures, avant celles du Festival officiel, bénéficient d'une publicité assez bien orchestrée et jouissent d'autant de faveur que celles de la

programmation officielle. Quant au festival *off-off*, c'est le lieu de l'improvisation: il se joue dans la rue ou dans des boîtes de nuit qui se transforment pour l'occasion et font des affaires d'or. L'abondance est telle qu'il est difficile de savoir exactement combien de spectacles différents ont été présentés durant les trois semaines du Festival¹: non seulement le spectateur doit-il faire un choix, car il ne peut tout voir; mais, de plus, son choix sera lié à l'information plus ou moins complète qu'il réussira à obtenir; la publicité tient autant de place dans la vie du festivalier que les représentations elles-mêmes.

Incidentement, la publicité ne vaut pas uniquement pour les éventuels spectateurs; elle est le motif avoué de la présence de nombreuses troupes qui vont dépenser de maigres recettes et/ou subventions pour «monter» à Avignon et se faire connaître. Le Festival est donc le lieu de vastes opérations de *marketing* — surtout pour les spectacles *off* et *off-off* — dont le théâtre est souvent le support.

Les productions sont de qualité fort inégale. Qu'un spectacle fasse partie de la programmation officielle n'en garantit pas l'intérêt. Je pense ici à *Lili Calamboula* (présentée par le Théâtre du Chêne noir, troupe avignonnaise) qui est, je crois, l'expérience théâtrale la plus pénible que j'aie vécue. Qu'on s'imagine un peu l'histoire mélodramatique d'une prostituée dans laquelle la comédienne principale mime ses propres paroles enregistrées sur bande sonore. Cela s'accompagne de projections de diapositives en guise de décor et de déplacements que rien ne semble justifier sinon le risque d'engourdissement pour la comédienne, l'ensemble harcelant le spectateur de façon

1. Une approximation d'environ cent vingt-cinq à cent cinquante semble correcte.

agressive par son rythme répétitif et braillard.

Mais toutes mes expériences ne furent pas aussi pénibles et certaines découvertes furent très intéressantes. Par exemple, ces *Scènes de la vie marseillaise pendant la peste de 1720*, merveilleusement montées par une jeune troupe marseillaise², qui démontrent magistralement de quelle façon des documents historiographiques peuvent servir de trame à une tragédie qui trouve des échos contemporains dans d'autres lieux de confinement et de purgation collective. Ou encore, *Reading C-33*, montage à partir de textes d'Oscar Wilde, présenté hors festival par l'Atelier 13. Je mentionnerai encore le court texte exquisement absurde, *On a feulé chez Mr Sloop*, de Bernard Mazéas, joué par Rosine Favey qui, seule en scène, entraînait les spectateurs dans un délire verbal plein d'humour et de surprises.

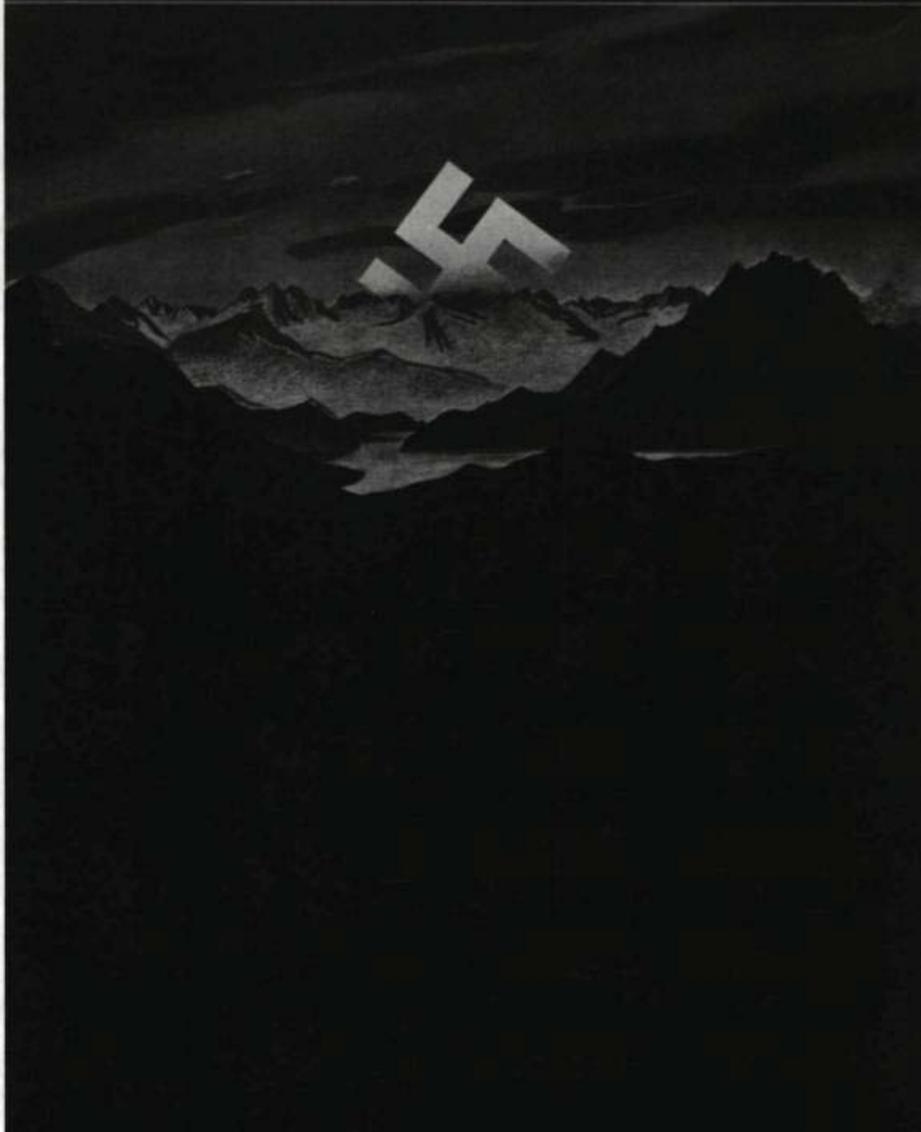
Il faudrait parler, bien sûr, de ces créations musicales mises à l'honneur par le festival. *Un jour comme un autre*, de Vinko Globokar, production aride à cause de l'absence de paroles et de la musique très concrète qui en constituait le «texte», parvenait à atteindre une rare intensité dramatique. Ce spectacle, basé sur une lettre décrivant le sort d'une femme internée puis torturée à mort, rendait la position du spectateur insoutenable et l'effet de choc était accru du fait de la brièveté de la pièce.

Mario et le Magicien, texte accompagné de musique, d'après une nouvelle de Thomas Mann, n'était guère convaincant; mais il faut souligner au passage que les thèmes de la persécution et du fascisme étaient, là encore,

2. Le texte, issu d'un travail collectif du Théâtre de Recherche de Marseille, est signé Dominique Cier. Il s'agit d'une présentation hors festival.

MEPHISTO

Le roman d'une carrière/d'après Klaus Mann



Théâtre du Soleil

Atelier Théâtral - Lesvains-la-Nevée

Cartoucherie . Route de la Pyramide . 75012 Paris
Tel: 374 8850. M° Châteaun de Vincennes. Autobus 306

effleurés.

Si cette suite de titres apparemment glanés au hasard donne une image très disparate du Festival, c'est qu'il n'y a de festival que celui que le spectateur se fait lui-même de façon quelque peu aléatoire, au gré des combinaisons possibles d'horaire et des textes publiés trouvés au Syndicat d'Initiative. La seule manière de réduire le hasard demeure le choix de pièces ou de metteurs en scène connus. Aussi le Festival présente-t-il, officiellement ou non, quelques textes de répertoire: *Lorenzaccio*, *En attendant Godot*, *Caligula* et d'autres qui attirent un public avide d'en avoir pour son argent (26F à 40F soit \$8 à \$12). Pour se donner l'illusion du risque, on peut toujours tenter d'aller voir des pièces nouvelles montées par des metteurs en scène célèbres.

Les spectacles dirigés par Ariane Mnouchkine et Peter Brook affichaient complet dès le début du Festival, rejoignant en cela les ballets de Twyla Tharp et l'opéra *Peer Gynt*. Comment, en effet, résister à l'envie de voir les réalisations de deux des metteurs en scène les plus marquants de l'heure, malgré les attentes et les courses aux billets? Le *Méphisto* monté par Ariane Mnouchkine et la *Conférence des oiseaux*, précédée de *l'Os*, que dirigeait Peter Brook se sont d'ailleurs révélées les deux productions les plus fascinantes du Festival. Elles méritent qu'on s'y attarde.

le monde des rôles: le «méphisto» par ariane mnouchkine

Après un travail de préparation de trois mois et demi, le Théâtre du Soleil présentait à Avignon un colossal spectacle d'une durée de quatre heures (sans compter l'entracte) créé à partir d'un roman de Klaus Mann: *Méphisto*. L'adaptation d'Ariane Mnouchkine se

veut libre, de cette même liberté que s'arrogea Klaus Mann lui-même en rédigeant ce texte qui rejoint par endroit l'autobiographie. Le sujet peut brièvement se résumer comme suit: parallèlement à la montée du fascisme en Allemagne, nous assistons au cheminement d'intellectuels et d'hommes de théâtre dont le destin sera tragique. Pour ce faire, deux lieux dramatiques, deux scènes qui se font face: le cabaret de *l'Oiseau d'orage*, où se joue un théâtre révolutionnaire, et le théâtre officiel municipal, lieu de toutes les compromissions, cette scène servant aussi de lieu neutre lorsque se jouent les quelques scènes qui se passent ailleurs. L'action se déplace au mieux, le spectateur se déplace (grâce à des dossiers mobiles le changement de banc permet de faire demi-tour) et suit le mouvement par lequel les deux théâtres se renvoient l'un et l'autre leurs images. Le spectateur est véritablement placé entre deux mondes, d'autant plus qu'il est à la fois dans une salle, celle de *l'Oiseau d'orage*, et dans les coulisses du théâtre municipal, dont les rampes d'éclairage et le rideau constituent la toile de fond.

Qu'est-ce que le théâtre politique? disent les acteurs de *l'Oiseau d'orage*, qui cherchent le dénouement d'un *sketch*. Ce n'est certes pas la lecture dramatique de tracts, concluent-ils. Mais alors comment faire pour que les spectateurs dépassent le niveau anecdotique? Quoi qu'il en soit, nous assistons dans *l'Oiseau d'orage* non seulement à des interrogations et au rapide écroulement de la gauche allemande des années 30, mais aussi à un merveilleux numéro de clowns sur la Propagande: comment parvient-on à se convaincre et à convaincre autrui de la vérité qu'énonce un parti? L'allusion est ici transparente et le déroulement montre clairement comment *l'éducation populaire* a joué (et joue encore)



Méphisto par le Théâtre du Soleil. Mise en place du cabaret «l'Oiseau d'Orage».

en pays fasciste un rôle d'endoctrinement. Mais la démonstration est d'autant plus convaincante que l'exemple est ici parfaitement saugrenu: «La racine de tous les maux de la nation allemande est le téléphone».

Quelles que soient les questions que se posent les comédiens de *l'Oiseau d'orage* (et sans doute ceux du Théâtre du Soleil), il s'agit d'une illustration magistrale des possibilités à la fois politiques et dramatiques du jeu théâtral.

Cette réflexion sur la fonction politique et sociale du théâtre est reprise plus largement dans l'ensemble de la pièce. Quelles pièces pourrions-nous monter? demandent les comédiens du théâtre municipal au lendemain de sa prise en charge par le parti nazi. Quels rôles sociaux pouvons-nous assumer? disent ceux de *l'Oiseau d'orage*, à la suite de l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Les rôles dramatiques et les rôles sociaux semblent aussi dépendants du pouvoir les uns que les autres. Les distinctions

entre la vie et le théâtre deviennent futiles: ceux qui refuseront de jouer les rôles exigés y perdront le droit d'exercer leur métier ...ou la vie.

Toutes ces questions, qui se résolvent dans la mort pour la plupart des personnages, auraient pu n'être que des problèmes historiques sans résonances; l'engouement actuel pour les atrocités du III^e Reich tiendrait-il plus du voyeurisme que d'autre chose? Mais voilà, nous sommes au théâtre et poser la question «qu'est-ce que le théâtre?» demeure actuel. Les problèmes politiques soulevés dans la pièce gardent également toute leur vigueur. Il n'y a qu'à voir les réactions agressives entre les spectateurs au moment où les comédiens de *l'Oiseau d'orage* analysent les résultats de l'élection de 1929. Sommairement, ils s'étonnent de ce que les partis de gauche se réjouissent de s'être volés les uns les autres les rares votes qui ne sont pas allés au parti libéral en décrépitude ou à Hitler. Dans la salle, des protestations s'élèvent: cela ressemble trop à une criti-

que des objections du Parti Communiste français au Programme Commun de la gauche. Le problème est brûlant et il y a une brève altercation qui se clôt par l'insulte suprême: «C'est ainsi que le fascisme commence».

Cette pièce qui se présente comme une fresque historique s'avère très proche de nous, tant par sa forme — lieux scéniques multiples, théâtre dans le théâtre — que dans son contenu — le rôle que jouent les intellectuels et les artistes dans la société.

La façon dont l'auditoire réagit au dernier élément dramatique exprime bien l'impact de la pièce. Tout semble fini et les acteurs saluent la foule qui applaudit debout. Puis ils disparaissent et un écran géant se déroule devant l'une des scènes. Des noms avec de brèves biographies défilent lentement. Le public qui s'apprêtait à partir (à une heure et demie du matin) et applaudissait bruyamment se rassemble et un silence très lourd s'installe. Les noms des êtres réels qui ont inspiré la pièce se suivent: morts, suicidés, assassinés dans les camps. Les applaudissements qui viendront ensuite n'auront pas la même gaieté: ils ne visent plus ce que la représentation avait de brillant mais bien ce qu'elle recouvre de sordide et d'implacable. À travers les temps, selon le mot de Klaus Mann, l'appel désespéré de ces hommes et de ces femmes a été entendu.

**le monde des images: «l'os»
et «la conférence des oiseaux»
par peter brook**

Les deux pièces que présente Peter Brook se situent dans un registre fort différent. Le politique tel que le dévoile Ariane Mnouchkine est laissé de côté. Ce qui est exploré ici, c'est l'homme du dedans, celui qui, ultimement, se retrouve face à lui-même. *L'os*, présenté en première partie, est adapté d'un

texte de Birago Diop, auteur africain³. Il s'agit d'une pièce essentiellement comique, au rythme rapide et enjoué, accentué par un bruiteur qui agit presque comme meneur de jeu. Les comédiens font preuve d'une habileté exceptionnelle qui met en relief l'importance du langage non articulé et l'intérêt rythmique des répétitions de formules et de *motifs*. Un homme obtient de son «presque frère» une vache en remboursement d'une ancienne dette. Dans le village, la viande rouge est inconnue et l'homme, Mor Lam, devra la partager avec le reste de la tribu. Il recevra alors l'os du jarret, qui lui paraît être le meilleur morceau. Il ordonne alors à sa femme de le faire cuire selon une recette bien précise qui le «ramollira». Mais voilà que le «presque frère» revient, dans l'espoir de ravoire sa vache, ou du moins une partie de celle-ci. Espérant l'éloigner, Mor Lam feint la maladie puis la mort, sans toutefois obtenir d'autre résultat que sa propre mort. La fin du conte nous montre le «presque frère» qui, en plus de l'os «bien ramolli», obtient la femme de notre malheureux avare. L'histoire semble mince. Mais ici, comme dans un conte, le réseau dramatique sera constitué d'une foule de digressions. Il sera question de l'inutilité de l'instruction à l'occidentale, qui n'apprend qu'à écrire ce qui peut être dit avec des mots, des règles de fraternité et de partage tribal, lesquelles ennuient fort Mor Lam, et des rites mortuaires. De plus, un certain nombre de *motifs* seront repris à différents moments du texte. Par exemple, à chaque étape de sa prétendue agonie, Mor Lam répète les mêmes questions: «Où est l'os? Est-il ramolli? Est-il bien ramolli?» appelant les mêmes réponses affirmatives de sa femme. La dernière apparition de ce *motif* n'est pas le fait de Mor Lam mais de son «presque

3. L'adaptation est de Malick Bowens et Jean-Claude Carrière.

frère» qui, se réveillant aux côtés de sa nouvelle épouse — l'ex-femme de Mor Lam — s'écrie: «Où est l'os? Est-il ramolli? Est-il bien ramolli?», au grand étonnement de la femme. C'est l'accumulation ici qui provoque le rire.

L'Os est un jeu plein de couleur. L'ensemble laisse une impression de richesse, de fête et de fantaisie. Pourtant, l'interprétation se fait sans cabotinage; l'aire de jeu, d'une sobriété exemplaire, ne fait que quatre-vingts pieds carrés environ et pour tout accessoire, il y a quelques bâtons, deux nattes de bambou, des tas de sable et quelques pierres... Nous sommes dans le domaine de l'illusion et tout servira de prétexte à l'imagination.

Cette sobriété dans le jeu et le dispositif scénique se poursuit dans la seconde pièce, *la Conférence des oiseaux*, qui d'emblée se donne comme un texte initiatique. Les oiseaux rassemblés, personnifiés à la fois par des marionnettes-oiseaux et par les comédiens qui les portent, apprennent de la Huppe qu'il existe un oiseau merveilleux, un oiseau-roi, le Simorgh, dans le coeur duquel tous les oiseaux se réfléchissent. La Huppe tente donc, à l'aide de courtes paraboles enchâssées, de convaincre tous les oiseaux de partir à sa recherche. Elle réussira partiellement et les volontaires parcourront de grands espaces, rencontrant divers personnages, jusqu'au point de non-retour. Là, les oiseaux abandonneront leurs corps (les marionnettes disparaissent) et leurs esprits traverseront les vallées magiques qui conduisent au Simorgh. La rencontre finale mettra les oiseaux en face d'un être qui est à la fois eux-mêmes et quelque chose de plus: le chemin qu'ils ont fait dans leur propre coeur. Inspiré d'un poème persan de Farid Uddin Attar⁴, le déroulement de la pièce rappelle, à travers une affabulation simple, l'importance ini-

tiatique du voyage tant au dehors qu'au dedans. Bien sûr, les oiseaux nous ressemblent comme des frères et la légende convie l'homme à parcourir non seulement le monde mais aussi les sept vallées de l'intérieur: l'amour, la sensualité, le vertige, la présence simultanée des contraires, le silence, la peur, le néant...

Mais le texte riche et beau ne se réduit pas à ce cheminement métaphysique. En effet, cette trame sert de point d'ancrage à de multiples petits récits, mettant des hommes en scène et formant un ensemble hétéroclite. Deux exemples démontrent bien la diversité de ton de ces récits.

L'un des moments les plus amusants de la pièce est celui de l'aventure du sage qui réfléchit sur les aubergines. Les oiseaux rencontrent un homme à longue barbe qui leur raconte son histoire. Un jour, il avait été pris d'un irrésistible désir de manger des aubergines, mais un songe l'avait averti que s'il le faisait il lui arriverait de grands malheurs. N'y tenant plus, l'homme céda à la tentation. Au moment où il allait entamer la seconde aubergine, un homme entra, portant la tête de son fils. Atterré, l'homme gourmand d'aubergines quitta sa maison pour réfléchir à la question suivante: quel rapport y avait-il entre les aubergines et la tête de son fils? Le sage termine à peine son récit que la Colombe éclate de rire. «Je sais, moi, pourquoi tu n'as pas trouvé la réponse à ta question, après tant d'années, c'est parce que tu penses à tout autre chose, tu penses à ta barbe!» L'homme avoue sa faute et affirme qu'il veut revenir à son problème d'aubergines. Pour montrer sa

4. La seule traduction, nous dit une note du programme, est de Garcin de Tassy et date de 1863. Elle a été publiée récemment aux Éditions d'Aujourd'hui dans la collection «les Introuvables». Le «récit théâtral» est l'oeuvre de Jean-Claude Carrière.

bonne foi il coupe sa barbe. La Colombe se remet à rire. «À présent tu ne pourras plus penser à autre chose qu'à ta barbe, précisément parce que tu ne l'as plus...»

Le ton est parfois grave, parfois trivial et ce que la pièce aurait pu avoir d'abstrait est ici compensé par ces récits qui raccrochent le texte à la vie quotidienne. Le cheminement initiatique, véritable microcosme de l'univers, intègre tous ces éléments pour les fondre en un tout harmonieux. La construction n'est pas linéaire, elle digresse constamment et paraît de ce fait plus narrative que dramatique. Pourtant, *la Conférence des oiseaux* constitue bien, telle que présentée, un geste théâtral et non un poème épique mimé. C'est que la variété et l'efficacité des moyens dramatiques mis en oeuvre, leur perfection aussi, mettent en relief la part de jeu et d'apparences que contient le texte.

Ces moyens pourraient être globalement décrits ainsi: l'action et la parole sont toujours disjoints, le mouvement dramatique est toujours double. Ainsi, les oiseaux possèdent une double représentation: marionnettes et hommes⁵. Les personnages des récits enchâssés, dans lesquels la Huppe agit comme narrateur, prennent la forme de comédiens richement masqués (les masques ressemblent aux masques de porcelaine des acteurs japonais) et costumés, alors que leur parole est assumée par d'autres comédiens qui disent le texte à l'arrière: celui-ci est donc à la fois joué et récité. Ce procédé

5. Pour se faire une juste idée de cette double représentation, il convient de noter que les marionnettes-oiseaux ont une aile autonome, rendue mobile par un jeu de fils et de tiges de bois, alors que la seconde aile et la tête sont manipulées par la main droite du comédien, qui agit sur l'aile mobile grâce à sa main gauche. Cela fait que le visage et le côté droit du comédien sont constamment dégagés. Celui-ci n'est donc pas caché par la marionnette.

de dédoublement implique la présence de masques, de marionnettes et de cris et pourrait, certes, paraître lourd. Il n'en est rien. À aucun moment le caractère magique des récits ne disparaît. Au contraire, aidé en cela par une musique omniprésente, l'aspect sacré de la représentation s'en trouve renforcé, les distances continuellement abolies puis recrées contribuant à maintenir une sorte de fascination.

L'efficacité dramatique de ce dédoublement n'est possible que grâce au jeu précis et chaleureux des acteurs. Toute la pièce repose sur eux. D'abord, tous jouent plusieurs rôles. Ils sont tous à la fois oiseaux et récitants ou personnages dans les différentes anecdotes ou paraboles qui se rattachent à la trame. Mais ce qui éblouit le plus le spectateur est sûrement la précision de leur jeu dans une mise en scène proche de la chorégraphie. Les acteurs se livrent à des dialogues non verbaux, chacun reproduisant le cri de l'oiseau qu'il représente. Tous ces sons se joignent à la musique pour créer un environnement sonore très varié, conçu comme une partition musicale. De même, les mouvements soigneusement réglés qu'effectuent les comédiens, et cela va du jeu vif et précis des doigts qui agitent la marionnette à des déplacements collectifs comme les envolées des oiseaux, donnent à l'ensemble l'allure d'un ballet. La scène est constamment un plaisir pour l'oeil qui suit les mouvements gracieux de toutes ces formes multicolores: les marionnettes, les masques, les costumes des personnages des récits. Cette magie des couleurs est mise en évidence par les costumes tout noirs que portent les comédiens qui parlent et se dédoublent en personnages aux habits colorés ou en oiseaux au plumage brillant.

Le texte, très métaphorique à cause de toute la recherche métaphysique qu'il

véhicule, se joint donc à des signes théâtraux concrets et efficaces pour produire un spectacle beau et émouvant qui appelle à la réflexion et au recueillement sans donner l'impression d'angoisse et de lourdeur qui accompagne souvent ce genre de pièce. Ici, le sens de la vie paraît un problème si familier qu'il nous pèse à peine: les images sont si belles qu'elles éloignent le tragique occidental pour faire apparaître la sérénité de l'Orient.

les voies ouvertes

À la lumière des orientations perceptibles dans l'ensemble des pièces que j'ai vues, il semble que l'on assiste à une polarisation qui opposerait politique et sacré, destin individuel et destin collectif. Peter Brook a déjà parlé de théâtres portant sur des mondes de l'intérieur et de l'extérieur, tout en soulignant ce qu'une telle division possède de conventionnel⁶. Cependant, *Méphisto* (comme les *Scènes de la vie marseillaise*, *Un jour comme un autre* et, à un niveau plus platement revendicateur, *Lili Calamboula*) semble davantage constituer une parole sur le monde extérieur, celui de la politique, des luttes sociales, de l'histoire collective: le monde des rôles. D'autre part, *la Conférence des oiseaux* (de même que *l'Os*, *En attendant Godot*, *On a feülé chez Mr Sloop*), avec son caractère initiatique, semble surtout interroger le monde de l'intérieur, celui des sept vallées et du sens des paraboles: un monde d'images.

Opposer *Méphisto* et *la Conférence des oiseaux* en cataloguant l'une des pièces comme essentiellement politique et l'autre comme initiatique n'a guère de sens. Et sans doute que l'intérêt de ces pièces repose justement sur leur façon d'intégrer ces deux pôles, soit à l'intérieur du discours tenu par les per-

6. Cf. BROOK, Peter, *The Empty Space*, Pelican Books, 1972, p. 107.



Joséphine Derenne dans un sketch anti-nazi du *Méphisto* par le Théâtre du Soleil.

sonnages, soit à l'intérieur des éléments narratifs qui forment la chaîne dramatique.

Une autre remarque s'impose. Peu de pièces ont été présentées au Festival qui sont directement issues de textes strictement dramatiques. *Méphisto* et *la Conférence des oiseaux* sont adaptés de textes narratifs. Cela est également vrai du *Don Juan* de Byron, des *Scènes de la vie marseillaise...*, de *Reading-33*, d'*Un jour comme un autre*, de *Mario et le Magicien*. La production

théâtrale originale, après avoir longtemps fait le pied-de-nez à l'anecdote, semble se heurter à un cul-de-sac. Le dramatique ne peut pas, apparemment, se développer sans support narratif. Que la narration soit une ou multiple, convergente ou divergente, elle est plus qu'un prétexte à dramatisation, elle détermine largement l'ampleur et la diversité des problématiques abordées. C'est la narration, c'est-à-dire, l'enchaînement des péripéties, qui donne un sens politique à *Méphisto* et permet à *la Conférence des oiseaux* de s'inscrire dans le quotidien. Cela tient sans doute à ce que la narration est perceptible de l'extérieur et se donne comme relevant du domaine de l'apparence.

Le Festival d'Avignon 1979 marque bien un retour à la narration. Tout comme il marque bien que le mouvement par lequel le centre d'attraction d'une pièce s'est déplacé de l'auteur au metteur en scène va s'amplifiant. Les révélations et les consécration d'Avignon sont d'ordre scénographique plutôt que d'ordre textuel. De la même façon que nous avons eu, il y a une décennie, du «cinéma d'auteurs», nous avons maintenant du théâtre de metteurs en scène, caractérisé par des adaptations et des transpositions scéniques qui mettent en relief le travail de mise en scène dans toute son originalité.

Ce que j'ai perçu de ce Festival-foire-et-grande-folie, c'est une suite d'images et de formes. Aller au-delà de cela, pour dévoiler un sens qui serait autre, est plus illusoire encore que ne le sont toutes ces apparences. Le Festival d'Avignon est une manifestation culturelle et, à ce titre, c'est elle-même qu'elle manifeste avant tout. Elle est multivoque parce qu'elle est multiple, elle est une foire parce qu'elle se veut une fête, elle est lieu de jeu parce

qu'elle est théâtre...

Tout comme une femme inconnue que l'on cherche à deviner, le Festival n'est pas très différent en apparence et en réalité. Et s'il est un lieu de paradoxe, ce n'est pas qu'il est retors et cache des intentions mesquines sous des atours désintéressés et charmants, mais bien qu'il se paie le luxe d'avoir plusieurs visages. Qui d'entre nous saurait se contenter de n'en avoir qu'un?

micheline cambron

avec la collaboration de
claude bonenfant