

# Théâtre/Public

97

**Théâtre à Bretelles • Zingaro • A.P.A. • Meyerhold/Kantor  
Shakespeare • Molière • Marivaux • Genet • Vinaver**



# Théâtre à Bretelles

Philippe Ivernel, Olivier Revault d'Allonnes

## Politique et poétique du Théâtre à Bretelles : un itinéraire

*O ma douce, ô ma contemporaine  
O mon amour, ô mon contemporain*

Depuis maintenant dix-sept ans qu'il existe, le petit Théâtre à Bretelles a su, comme un grand, élaborer une écriture en conformité avec son itinéraire. Cet itinéraire veut qu'aux lignes droites filant vers l'horizon soient préférées, ou du moins substituées, les courbes et les arabesques, les volutes et les spirales : tours, détours, retours. Rien pourtant ne serait plus erroné que de considérer cette fantaisie comme un triomphe de la gratuité capricante. Chaque nouvelle inflexion, au contraire, témoigne d'une constance de la réflexion à toutes les étapes du cheminement, elle-même ancrée, au plus profond, dans le secret d'une conviction. Celle-ci, bien entendu, n'a rien de simple, non seulement parce qu'elle repose sur le mariage de deux partenaires qui ont chacun leur talent et leur visée propres, mais aussi — mais surtout — parce qu'il s'agit de rester à l'écoute du monde que l'on dit moderne. Complications et contradictions défient alors les logiques arrêtées : une dialectique sensible, inquiète, patiente (au double sens de ce terme, qui suppose un souffrir et un vouloir) rend mieux compte des brisures et des étoilements d'une "musique d'aujourd'hui". Le Théâtre à Bretelles, dont la naissance remonte à 1973, et qui doit son inspiration première à un joli mois de mai, conserve de ce printemps 1968 un souci de questionnement tous azimuts, entre les deux pôles que constituent le poétique d'un côté, le politique de l'autre. Une tension soutenue, en l'occurrence, par les moyens les plus artisanaux — lesquels ne sont pas les moins raffinés —, à savoir ceux des bateleurs, jongleurs et montreurs, qui développent leurs récits et chansons autour de bandes dessinées ou d'images projetées. Anne Quesemand et Laurent Berman nomment cela un cinéma de papier. Pour le mettre en œuvre, ils utilisent comme accessoires deux castelets, une roue de loterie, du calque, du bristol, du bois peint. Eux-mêmes se postent souvent des deux côtés du petit écran qu'ils dominent de leur taille, où défile une succession d'illustrations tenant de

l'enluminure médiévale autant que du graphisme surréaliste. De ce cinéma de papier, ils font un théâtre par leur prestation en direct de comédiens-conteurs-musiciens : ni voix forte, ni geste stylisé, mais la proximité de deux personnes à peine travesties, sachant jouer avec leur art ; un art de miniature, exposant avec humour sa propre magie, de telle sorte que la suggestion naissante ne relègue pas au second plan les intentions critiques de ce nouveau T.N.P. ou théâtre national portatif (une expression du clown Kergrist, lequel de son côté promenait naguère une centrale nucléaire dans sa voiture d'enfant, à des fins démonstratives).

Anne et Laurent ont eux-mêmes consigné par écrit les débuts de leur activité (1). Ils rappellent comment le Théâtre à Bretelles se détacha en 1973 d'une fanfare constituée vers 1970, et affichant une double vocation, festive et militante ; comment aussi, en 1974-1975, ils se produiront au marché Convention où s'agrégea progressivement, d'abord pour un soutien aux grèves de l'époque, un groupe d'agit-prop multiforme, réunissant travailleurs et artistes, les Quinziémards. Musique, spectacles et prises de parole s'interpénètrent. Au-delà des grèves à populariser, les Quinziémards vont saluer la chute de Saïgon, organiser une sangria et un bal à midi pour fêter la mort de Franco ; ils commenteront aussi la sortie des films-catastrophes, la fête des mères, le vote de la loi Veil. La présence du groupe est régulière et recon nue, elle provoque des attroupements assez considérables de 100 à 200 personnes.

Dans cette réflexion sur leurs débuts, dix ans plus tard, Anne et Laurent mettent l'accent sur la métamorphose de l'espace public depuis la deuxième moitié des années 70. L'intervention "sauvage" est progressivement éliminée par l'animation des voies piétonnes, des centres commerciaux, voire même du métro. Après les zones tolérées, les zones réservées. De toute façon, une fois mise en zone, la rue renvoie un tout autre écho de ce qui s'y dit. Contradictions ou ambiguïtés : d'un côté, celui qui prend la parole dans la rue est potentiellement subversif par le seul fait d'y parler, mais d'un autre côté, sa parole est souvent écoutée comme la musique désuète du bon vieux temps : « Nous faisons image, mais on n'entend rien de nos histoires. » La rue absorbe ce théâtre-là, en

dépit d'une esthétique du grossissement et de l'accélération, de même qu'un mur absorbe les sons, cela, bien sûr, compte tenu des différences qui peuvent exister entre la piazza de Beaubourg, la place Furstenberg, celle de la Contrescarpe, et les abords d'un HLM de banlieue. Quoi qu'il en soit, pour le Théâtre à Bretelles, qui propose un mélange sui generis de culture populaire et de compositions originales, le politique n'est nullement « démodé », surtout s'il se conjugue au poétique, mais « l'enjeu n'en est plus la rue et rien que la rue ».

De 1974 à 1977, Anne et Laurent continuent à opérer en groupe dans l'espace public, avec des numéros à deux n'excédant guère une dizaine de minutes : récits et chansons illustrés par la boîte à images, et insérés entre des airs de fanfare. Ils en viennent ensuite à un répertoire nettement distinct, permettant une relative adaptation aux circonstances. Leurs premiers spectacles ont trait à l'urbanisme et portent sur les lieux-mêmes où ils se donnent. Au fur et à mesure, ils se lient de moins en moins à un endroit déterminé ou déterminant. De la rue, le Théâtre à Bretelles rejoint la salle, quitte à retourner à la rue : en somme, un théâtre passe-partout. Sur tel document, le voici posé comme un oiseau près d'un lac : derrière le castelet, le miroir aquatique et au-delà encore un cirque de collines. C'est en demi-cercle, disposition la plus favorable, que devraient s'installer les spectateurs.

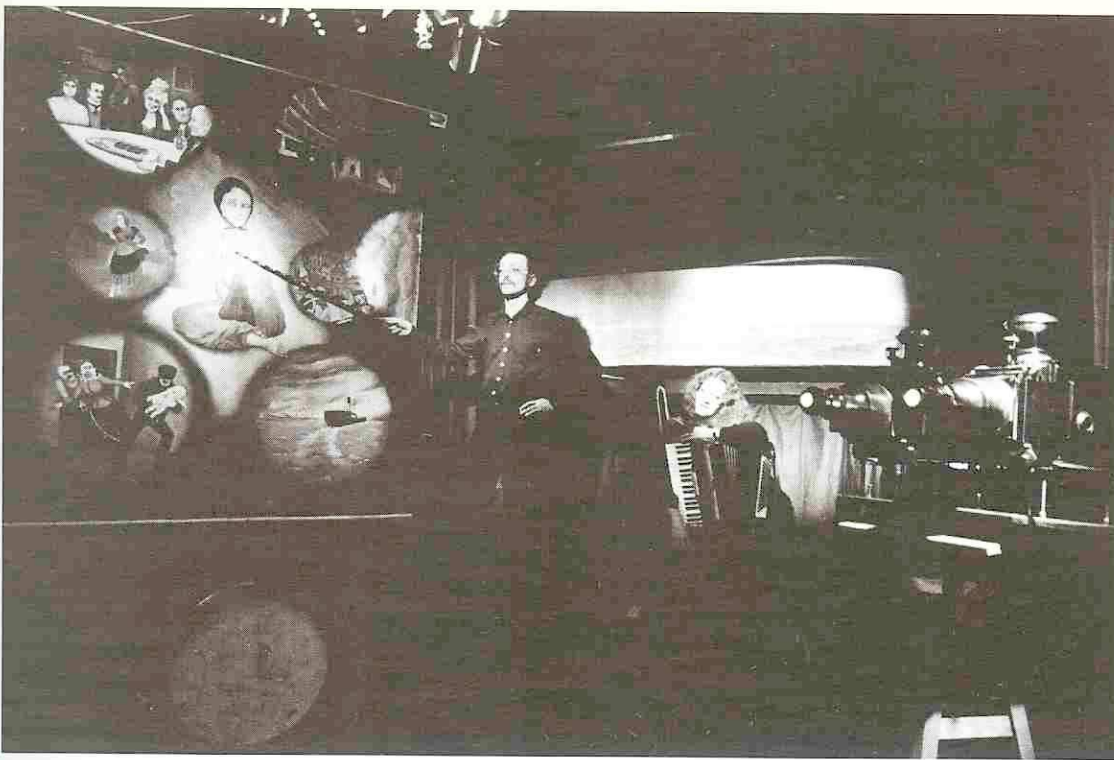
De l'extérieur à l'intérieur, de l'agitation à la méditation, peut-on résumer ainsi le premier "grand spectacle" du petit Théâtre à Bretelles : *L'autoroute* (1978) ? C'est sans doute faire trop bon marché de l'agitation que relance la méditation, et de l'extérieur qu'appelle l'intérieur. Par sa provocante démesure, l'autoroute — « ça me dérouté, ça m'envoûte » — opère un retournement du voyage sur lui-même, non sans inverser les signes de la vie et de la mort. Un énorme ruban, soutenu par de puissants piliers en forme de V, fuit vers l'horizon : il avale sous nos yeux un cimetière à l'ancienne, paisible et rassurant, où chaque tombe garde son individualité. Les véhicules lancés aveuglément frôlent de sombres nuages, le toit pesant du monde. En contrepoint surgit tout à coup un mirage : un village idyllique, lové au creux d'un paysage clos. Une dernière place foraine accueille « le dernier théâtre avant l'autoroute ». Mais voilà que l'autoroute est enjambée à son tour par une voie rurale. Flânent les saltimbanques au rythme de leurs roulettes ; du haut du pont, quelques jeunes font signe aux bolides en bas. Ainsi l'existence se perd, se reprend, se cherche, écartelée aux extrêmes. Les fragments musicaux et les bribes de texte qui accompagnent l'image ne se plient pas forcément à son message. Chacun des éléments qui composent le spectacle joue sa partie propre. Des décalages se produisent, ouvrant de multiples possibilités. Le Théâtre à Bretelles ne soumet pas le présent à un discours organisé : il explore les pleins et les vides de la subjectivité dans un monde fouaillé par les contrastes, où dès lors toute rencontre, toute émergence d'un couple, d'un collectif à visage humain font figure de naissance inattendue, promesse fragile mais d'autant plus féconde.

Écoutons les *Colporteurs d'images* (1980) : « Hier je la cherchais parmi les amuseuses, dans les fêtes et les plaisirs, et voilà que je la retrouve, péremptoire et timide, prêchant de folles colères à des gens calmement révoltés, qui ne lui ont rien demandé — misère de misère ! Je viens d'apprendre quel était son métier ! Elle fait la

même chose que moi, elle parle ! Elle raconte aux passants des histoires, et les gens n'y entendent que du vent... » Ces deux êtres-là courent l'un après l'autre dans un Paris surréaliste : paroles d'amour, et tout autant peut-être amour de la parole, surprise en plein tumulte. Les déroulements graphiques montrent une ville construite de lettres et de lettrines, ne connaissant pas, semble-t-il, le calme décent de la discipline. Face aux CRS, voici les virgules en lutte, les onomatopées en grève, le mouvement de libération des voyelles, les diphtongues unitaires et les consonnes, pour leur part, solidaires. Histoires de vent, ou vent de l'Histoire ? *Métamorphoses d'une mélodie* (1982) fédit à sa manière les mêmes turbulences. Le spectacle, inspiré d'un conte yiddish de Peretz, suit la trace l'odyssée d'une musique vouée à l'errance, variant à chaque escale mais sans se renier, tout comme se transforment les noms, les figures, les récits qu'elle accompagne de par le monde : Peretz, Perec, Perret, Perault... Petit Poucet. La question est finalement de savoir « ce que pourrait bien être, aujourd'hui, une musique d'aujourd'hui » (une question qui menace d'entraîner « d'interminables discussions théoriques se terminant comme des scènes de ménage », avertissent les deux colporteurs d'images, nos contemporains). De toute façon, et à supposer que le débat se résume à cela, l'ancrage dans la tradition pour le bénéfice d'une identité transmise et l'entrée dans le métissage pour celui d'une différence requise exigent l'un et l'autre, hic et nunc, le sens du voyage dans l'espace-temps. Au demeurant, leur valeur ne peut guère se mesurer qu'à leur productivité culturelle (où reviennent et le politique et le poétique).

En direction des enfants — avenir des adultes — le Théâtre à Bretelles élabore un répertoire parallèle au précédent, mais renouant plus précisément avec l'art du conte. De ce dernier il met en relief, avec *L'histoire du rat qui voulait du lait* (1979) comme avec *L'histoire d'Albert* (1981), les valeurs proprement émancipatrices, auxquelles fut sensible, entre autres, un Walter Benjamin, penseur des temps de crise : le philosophe a vu, dans ces récits des origines, les premières dispositions prises par l'homme pour affronter les violences de l'univers archaïque : la menace des puissances dévorantes — lesquelles font retour dans ce qu'il est convenu d'appeler la modernité. Grâce au courage des petits, polarisé aux deux extrêmes que sont la ruse et l'insolence, « les choses qui nous effraient peuvent livrer leur secret ». Albert, le vainqueur de Bannibal — roi-ogre toujours prêt à voler, manger, boire, fouetter, pendre — se définit quant à lui comme un conteur sachant compter, « tantôt le pied en équilibre sur un fil, tantôt le nez dans un gros livre, tantôt demandant conseil aux merveilleux nuages ». En sa personne, la fantaisie fait alliance avec le calcul pour défier le monstre et, par là, soulever le monde.

Désensorcelée, la Nature perd son masque de Méduse et se fait alors, toujours selon une formule de Walter Benjamin, « la complice de l'homme libéré ». A moins que celui-ci, despote à son tour, ne l'asservisse. Le rat qui voulait du lait, afin de réparer le méfait qu'il a commis en buvant le bol du jeune Mi, est le héros d'un conte populaire sarde retrouvé dans la correspondance du théoricien marxiste Antonio Gramsci. Appelé « Planquin-quennal », ce rat doté d'une conscience n'a surtout rien de bureaucratique. En remontant jusqu'aux sources du lait — la vache, le pré, l'eau, la fontaine maçonnée, la



Laurent Berman et Anne Quesemand dans *Métamorphoses d'une mélodie* d'Anne Quesemand, d'après I.L. Peretz, mise en scène de Jean-Claude Vernier, création en 1983. [Photo Attali]

carrière, la montagne —, il bute tout au long de la chaîne sur les antinomies de la production : il s'agit en effet de transformer un bol de pierres en bol de lait, ce qui n'est pas rien, d'autant plus que la première donneuse, la Terre-mère, ne doit subir aucun pillage. Guidé par le rat dans le labyrinthe des contradictions, Mi deviendra ingénieur des ruisseaux et des cieux, des ponts et des chaussées, des mines et des saisons. Cette nouvelle économie orientée par l'écologie s'inspire d'une Philosophie des Lumières que la raison instrumentale n'a pas encore pervertie. De même que le Théâtre à Bretelles éveille les questions de proche en proche (comment traire un propriétaire ? comment pomper le granit ? etc.) mais sans fournir de réponse définitive, de même l'ingénieur Mi, suppose-t-on, refusera d'imposer au réel un programme préfabriqué. Pour commencer, il ouvrira le dialogue avec l'autre, y compris avec cet autre de l'Homme qu'est la Nature, entendue comme une partenaire égale, mieux : écoutée comme telle. C'est dire à nouveau que le rat-compteur ne saurait se passer du rat-conteur, si on veut bien admettre que l'art du récit se fonde sur le partage de l'expérience et touche au but lorsqu'il réussit à faire parler les sans voix. « Même le poisson muet pousse parfois, dit-on, un cri » : c'est l'espoir exprimé dans *Métamorphoses d'une mélodie*.

*La Mort marraine* (1986) entraîne ses auditeurs plus loin encore dans les arcanes de l'existence. Ici les deux conteurs, inspirés par les frères Grimm, sont disposés des deux côtés d'une cheminée campagnarde, où défile une longue bande de papier peignant l'étrange relation entre la Mort et le médecin son filleul. Le Théâtre à Bretelles prend le risque de confronter l'enfance, ce début de la vie, avec la question pétrifiante de sa fin. Mais cette mort qu'un père donne à son fils pour marraine (après avoir écarté auparavant, de façon significative, le parrainage

de Dieu, du diable et du renard) vaut par son ambiguïté : mère ou marâtre ? Au bout du compte, elle n'apparaît pas comme un scandale, ni même comme une limite : présente au sein du temps humain, elle peut conférer à ce dernier son poids spécifique en faisant de chaque instant à vivre un enjeu, c'est-à-dire l'occasion d'un suspens, partant duquel bien des histoires peuvent bifurquer dans bien des directions. Il n'y a plus un début et une fin, mais un faisceau de parcours possibles. Une roue de la fortune en fait la démonstration au public : elle multiplie les variantes par la combinaison en tous sens d'éléments invariants. Un certain baroquisme de la métamorphose, à nouveau, concorde ici avec les vues les plus modernes sur l'art du récit — de Vladimir Propp à Roland Barthes. C'est également à des nœuds — autre version de la bifurcation — que mène la démarche du rat qui voulait du lait. Dans la formule résumant les difficultés rencontrées en chemin : « le passé n'est jamais simple, le futur toujours compliqué, le présent forcément imparfait », il n'y a aucune résignation à une quelconque fatalité, mais au contraire la conscience pragmatique, éminemment politique, que le temps, de par son inachèvement constitutif, laisse la place à tous les commencements et à tous les recommencements, chacun offrant la chance à saisir d'un accomplissement.

*La vie d'André Colin* (1987), lui aussi un "grand" spectacle du Théâtre à Bretelles (ne mobilise-t-il pas toutes les techniques de l'image : toile peinte, déroulant de papier, projection de lanterne magique et cinéma 16 mm, diorama, théâtre d'ombres, jeux d'anagrammes sur écran et maintes projections truquées ?), nous invite à un double parcours dans le temps : une descente du fleuve qui est aussi une remontée à sa source. Le héros, fils spirituel de Léonard de Vinci, ou le double populaire de celui-ci, est un batelier de l'imaginaire, parti d'Amboise en 1552 à la recherche des secrets de l'existence. *Le Passage*

du *Styx* du peintre Patinir sert d'emblème au récit, lequel, un fil fragile tenu par des mains expertes, emprunte au modèle du roman d'apprentissage et à celui du conte philosophique. André Colin navigue d'Ouest en Est, tant il est vrai, nous dit-on, qu'il existe deux types de sagesse : vers l'Ouest, « une immensité sans rives d'eau salée... partent des fous d'aventures, épris de découvertes, et qui veulent toucher l'Eldorado » ; vers l'Est, « un réseau infini d'eaux douces et leurs sources... partent ceux qui veulent connaître le commencement des choses ». A chaque question du novice — sur l'amour, la justice ou l'argent — est répondu par des paraboles, voire même par de nouvelles énigmes, histoires dans l'histoire qui sollicitent l'interprétation et relancent l'interrogation. Qu'est-ce qui vit tant qu'on la cherche et meurt dès qu'on la trouve ? Le voyage du héros n'est nullement une trajectoire linéaire. Il traduit plutôt l'épreuve ou l'expérience du labyrinthe, cette figure immémoriale de la connaissance symbolique. Est-ce à dire que le commencement des choses est d'ordre poétique ? Le Théâtre à Bretelles, qui fait fond sur l'intelligence du Siècle des Lumières, ne se laisse pas enfermer dans un rationalisme étroit. Sa rationalité à lui ne saurait se passer des images, qui mènent à un au-delà du discours : enluminures provoquant l'illumination. Cela dit, la même rationalité ne saurait davantage se livrer innocemment au poétique. Les bûchers d'autrefois et les brasiers d'aujourd'hui, « efficaces à millions », la rappellent à de dures réalités. Celles-ci sont d'ordre politique.

« Il n'est pas indifférent que le peuple soit éclairé » : ce leitmotiv traverse une des dernières créations du Théâtre à Bretelles : *A décadimanche prochain* (1989), spectacle composé à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française. En scène, deux contemporains de l'époque, destinés à s'aimer malgré leurs différends et leurs différences : Olympe, fleuriste-bouquetière, patriote passionnée, Nicolas, colporteur, montreur d'images, un esprit sceptique. Mettons qu'il s'agisse d'Anne et de Laurent, ou de vous et moi, cherchant aussi le commencement des choses, en 1793, devant un cabaret où « on s'honore du titre de citoyen ». Le dialogue se noue principalement autour d'une grande roue, cachée par un drapeau tricolore pendant la première partie. La roue de la fortune, comme d'habitude ? Celle du nouveau calendrier, « avec les correspondances en vieux style », afin de reconverter méthodiquement l'ère vulgaire en ère républicaine ; un calendrier des Lumières, quoi qu'il en soit, conçu par le professeur de mathématiques Gilbert Romme. « Il rationalise », commente le sceptique, « l'année c'est douze mois de trente jours chacun = 360 jours auxquels viennent s'en ajouter cinq (six les années bissextiles) pour rattraper le soleil, le mois c'est trois décades de dix jours, parce que  $3 \times 10 = 30$ . Et le jour, de minuit à minuit, est divisé en dix déciheures, divisibles en dix, divisibles en dix... jusqu'à la plus petite partie mesurable du temps, soit le cent millième du jour », qui est « la durée du battement du cœur d'un homme de taille moyenne, bien portant, et au pas redoublé militaire ». Tout cela est très bien ainsi, réplique la passionnée, « de l'ancien système on ne garde que l'année, puisque c'est la nature qui fait la révo-lu-tion de la terre autour du soleil », chaque jour portant dès lors le nom d'une plante ou d'une matière : laitue, cerfeuil, camo-

mille aussi bien que soufre, bitume, salpêtre. Moyennant quoi, le 6 mars se dira : le Sextidi 16 Ventôse jour de l'Épinard. C'est ce qui s'appelle : « tout simplifier avec la République ! On démarre à zéro, pour tout le monde ». Sous le signe de l'universel, nature et raison ne font plus qu'un avec l'Histoire. Changer le temps, recommencer le commencement, voilà le projet à la fois le plus ambitieux et le plus ambigu de l'ère révolutionnaire, dont nous parle ici le Théâtre à Bretelles.

Il le fait, comme toujours, avec humour : l'humour c'est-à-dire l'humeur, l'élément fluide, donc éminemment mobile, permettant d'associer les contraires, de ramener le plus lointain au plus proche et de renvoyer le plus proche au plus lointain, avec la fantaisie du coq à l'âne comme avec les ressorts de la pensée dialectique.

L'itinéraire du Théâtre à Bretelles est lui-même tissé d'humour. De l'extérieur à l'intérieur, de l'agitation à la méditation, nos deux contemporains paraissent ainsi naviguer d'Ouest en Est, vers « un réseau infini d'eaux douces avec leurs sources ». Mais de là ils sont à chaque instant prêts à repartir sur l'Ouest, pour des aventures salées... tous murs abolis entre l'un et l'autre côté.

Philippe Ivernel

1 - Cf. *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 (Tome I, pp. 89-91).

## Vers les terrains inconnus

Le piano à bretelles s'appelle aussi quelques fois le piano du pauvre. Certains, paraît-il, le nomment aussi accordéon. Le Théâtre à Bretelles, lui, n'a qu'un nom ; il est unique, bien qu'il soit issu d'une longue lignée de colporteurs, de troupes ambulantes, de groupes de village ou de quartier, sédentaires ou itinérants. L'Histoire avec une majuscule ne retient guère leur souvenir, sauf pour Molière, alors que la littérature se complait volontiers, comme dans *Le capitaine Fracasse*, à y situer ses récits, parce qu'un théâtre ambulant permet de développer parallèlement deux intrigues, l'une à l'intérieur même de la troupe, l'autre sur la scène où jouent les comédiens. Maintes subtilités permettront de glisser de l'un des registres à l'autre sans jamais, Euclide oblige, faire se croiser les parallèles. Si le dispositif même que constitue tout théâtre ambulant est si séduisant pour l'imagination, c'est parce qu'il n'est pas contraint par des codes, des lois du genre ou du style, par toutes les obligations des théâtres installés, sédentaires, monumentaux, matériellement peu mobiles et esthétiquement difficiles à libérer, aussi bien de la tradition que, le cas échéant, des manifestes de l'avant-garde. A vrai dire, les frontières elles-mêmes entre un théâtre sédentaire et un théâtre ambulant sont floues ; on peut citer des troupes officielles, installées, subventionnées, voire étatisées, qui ont fait le tour du monde, et des troupes — par exemple enfantines ou scolaires — qui n'ont jamais quitté leur quartier. Derrière tout cela se trouve, en un sens, la notion même de théâtre, étymologiquement « chose à voir » et « à montrer », « spectacle », événement visible et audible, qui exige la rencon-



Anne Quesemand et Laurent Berman dans *Vie d'André Colin*, création en 1987. [Photo David Quesemand-Bock]

tre entre ceux qui montrent et ceux qui voient. Tous les cas de figure sont possibles, depuis le lieu de théâtre où l'on va, à la troupe de théâtre qui vient chez vous. Il n'existe pas entre ces deux pôles la frontière qui sépare par exemple la musique dite savante de la musique dite populaire. Les paroles de la chanson de Léo Ferré disent, de l'accordéon, que « Toscanini s'en fout », bien qu'il arrive à cet instrument de viser très haut, « se prenant pour Mozart ». Pour le Théâtre à Bretelles, rien de semblable : il ne se prend jamais pour Piscator ou pour Dullin, et seulement de façon très exceptionnelle et paradoxale, ironique, pour Molière déjà cité. Le théâtre ambulancier est, si l'on ose dire, un théâtre qui sait rester à sa place...

Anne Quesemand et Laurent Berman ont parfaitement conscience qu'ils ne sont ni Sarah Bernhardt ni Louis Jouvet, qu'ils ne disposent ni du Bolchoï ni de l'amphithéâtre d'Epidaure, mais que l'exacte définition de leurs limites va leur permettre de faire l'inventaire de leurs possibilités, réduites en apparence, infinies en fait, à condition de faire fonctionner ce qu'ils peuvent faire, en découvrant à chaque instant ce qu'ils savent faire, ce qu'ils apprennent à faire. Dès lors, le champ des possibles s'élargit si incroyablement que bientôt apparaît la nécessité de trier, de choisir. Car on se trouve dans une situation de liberté, de libération des codes, telle que le Théâtre à Bretelles — pour continuer dans les métaphores abusives — n'étouffe en serré par aucune ceinture.

Toutefois, et nous entrons ici dans le domaine spécifique où s'inscrit leur création, ces deux artistes travaillent dans l'ordre du mixte, du mélange fécond entre des données hétérogènes, de ce que les spécialistes (ou les pédants) appellent la « communication interculturelle ». Ce qui, dira-t-on, est bien normal, s'agissant précisément d'un duo « nomade ». Issus l'un et l'autre de familles à

demi-juives, Anne Quesemand et Laurent Berman appartiennent à la génération totalement « francisée » ou occidentalisée : l'une est agrégée de lettres classiques, l'autre architecte sorti de l'École nationale des Beaux-Arts. Mais quelque chose, venu sans doute des civilisations juives d'Europe centrale et orientale, respire dans leurs créations, que ce soit la référence explicite à l'un des chefs d'œuvre de la littérature yiddish comme dans leur *Métamorphoses d'une mélodie*, ou que ce soit, de façon plus implicite, l'attitude à la fois savante et étonnée, experte et naïve, pédagogique et enjouée des deux comparses dans *A décadimanche prochain*. Dans de telles créations, on peut presque toucher du doigt l'apport spécifique des cultures judéo-européennes à la culture occidentale, en ce sens que, pour le regard « nomade » porté sur les réalités de l'ouest, tout se met à fonctionner autrement, tout semble perdre son évidence et se mettre à la disposition du rêve ; ou bien le détail, le petit côté, devient souvent l'essentiel ; ou bien le langage lui-même se déchaîne, les mots glissent, sautent, retombent sur leurs pieds ou sur leurs mains ; ou bien l'actualité devient légende et la légende actualité ; ou encore les ordres s'inversent, le méchant devient bon, la tristesse devient rire et le rire leçon de morale, le récit s'attarde et repart, la musique s'essouffle et renaît, une image s'éteint, une autre s'allume, bref c'est un feu d'artifice permanent qui utilise la précarité même des moyens techniques pour la surmonter sans cesse. Faire ainsi de la pauvreté richesse, et du manque une ressource est bien l'un des modes de pensée favoris de la culture yiddish, dont un des proverbes va jusqu'à dire que « quand il y a trop, il manque toujours quelque chose ».

Une autre dimension, spécifiquement juive elle aussi, est la présence permanente du thème de l'écoulement du temps, du jeu des dates, du calendrier (*A décadimanche prochain*), de la succession des générations, ou des étapes d'un voyage, du retour inopiné d'un certain passé, de la projection utopique vers un certain avenir, etc. On sait que le judaïsme a été le premier à tout inscrire dans une histoire, et que toutes les cultures juives issues de cette véritable révolution intellectuelle ont fait de la pensée du temps, de l'histoire, de la durée, l'axe majeur de leurs créations. Ici, au Théâtre à Bretelles, on assiste — jusque pour le projet de calendrier perpétuel — à une recherche toujours démentie de la circularité chronologique. En témoigne notamment le rouleau qui (comme la Torah ?) contient, renferme tout, et qui en se déroulant projette l'histoire, avec ou sans majuscule ; ou le disque qui tourne pour dire et représenter le temps.

Cette historiographie d'Anne Quesemand et de Laurent Berman les situe non pas dans la nostalgie des âges révolus, mais dans une conception originale de la modernité, de l'actualité : le présent n'est ni la suite du passé, ni l'irruption de tout autre, il n'y a ni rupture ni continuité, mais en quelque sorte les deux à la fois. La nouveauté tire sa rationalité — souvent ironique — de valeurs antérieures qui fondent sa paradoxale légitimité. Mais, on l'a compris, l'art du Théâtre à Bretelles développe sa philosophie de l'histoire plus dans le registre d'un comique tendre et léger que dans l'ordre du tragique, encore que ce dernier soit présent lorsqu'il le faut.

Cela dit, il faut regarder de plus près comment travaillent Anne Quesemand et Laurent Berman. Encore

qu'Anne s'occupe plus volontiers du texte du spectacle (ou du livre), et Laurent des images et de la partie plastique et musicale, il n'y a pas de vraie division du travail, car ce qu'on appelle la "faisabilité" est constamment à l'esprit dans le travail de préparation.

Si donc l'essentiel est constitué par le rapport, dans les deux sens, entre le texte et l'image, ce n'est pas à la façon dont se marient à l'ordinaire l'audio et le visuel, pas même à l'instar de la bande dessinée, car il n'y a chez Anne et Laurent aucune prééminence, aucune indépendance **au niveau de la création** entre le texte et l'image : on les verra aussi bien foncer dans une direction où les deux composantes vivent en symbiose heureuse, que renoncer, reculer lorsqu'un des deux risque de rester à la traîne, s'essouffant à vouloir rejoindre l'autre.

Un tel parallélisme congénital du texte et de l'image suppose évidemment l'existence d'un code qui permette au spectateur ou au lecteur de déchiffrer le lien, qui peut aussi bien être de simultanéité que d'opposition ou de paradoxe — ce dernier créant le plus souvent un effet comique : parallélisme ne signifie pas asservissement.

Les œuvres du Théâtre à Bretelles ne versent jamais dans l'ésotérisme, dans l'indécodable, dans l'énigmatique, mais simultanément elles s'appuient sur le code, bien connu et sans problème, des colporteurs d'images, et pourtant çà et là le bousculent ou le prennent à son propre piège. Jadis, chez les colporteurs qui parcouraient villes et villages, texte et image se complétaient, se répétaient, s'appuyaient l'un sur l'autre pour se renforcer, se donner mutuellement, par leur complicité même, valeur de preuve, d'objectivité du discours. Chez Anne Quesemand et Laurent Berman, il y a cela parfois, mais parfois seulement : juste assez pour préparer l'effet de surprise, par l'incongruité, la contradiction, l'astuce, bref l'inattendu et le jaillissement d'un rapport tout autre du texte avec l'image, par la possibilité d'une rupture, d'une sortie d'une région de sens.

Encore des "bretelles", au sens où l'on parle de celles qui relient des autoroutes : passer d'un épisode ou d'un récit à un autre ; très souvent aussi d'un registre à un autre, du tragique au badin, du narratif au réflexif, de la tendresse à la cruauté, puis revenir. Il y a beaucoup de construction, d'architecture dans tout cela, mais qui se montre et s'installe le moins possible, qui se fait valoir par ses effets et non par son principe, on a envie de dire : gentiment.

Même discrète, une "architecture" originale est cependant nécessaire, car les œuvres du Théâtre à Bretelles, délibérément, ne se situent ni dans le réel ni dans l'imaginaire, ni non plus entre les deux, mais dans des situations où l'un se mue en l'autre, où la dureté du monde s'exorcise par un mot ou par un rêve, où l'absurdité de l'utopie paraît raisonnable face à une réalité plus absurde encore, où parfois et de façon tout à fait étrange le réel paraît s'adapter de façon parfaite à une scène que l'on croyait si follement inventée qu'il lui était devenu impossible d'atterrir dans le quotidien.

La maîtrise de cette technique de passage du réel à l'imaginaire et inversement, non pas par collage brutal, mais par une sorte de dérapage contrôlé, a permis au Théâtre à Bretelles, dans *Métamorphoses d'une mélodie*, à partir de Peretz, ou dans *Vie d'André Colin*, ou ailleurs, des sortes de "patchworks" où se retrouvent soit

divers contes moraux ou philosophiques, soit des voyages inattendus dans le temps aussi bien que dans l'espace. En somme, Anne Quesemand et Laurent Berman vérifient une fois de plus qu'en art, la pauvreté des moyens ou leur ascèse volontaire est en fait une richesse — alors que la débauche de technique tend à stériliser l'imagination comme en témoigne cet antipode du Théâtre à Bretelles qu'est le show bizz.

Au demeurant, riches d'une expérience théâtrale qui les a déjà promenés partout en France, et un peu partout dans le monde, Anne Quesemand et Laurent Berman ont prolongé leur art du texte et de l'image par l'édition de plusieurs livres, tirés de spectacles éprouvés : là, texte et images ne sont pas juxtaposés, mais totalement fondus l'un dans l'autre, comme ils le sont sur la scène. Ces livres — ou ces albums — ne remplacent pas le spectacle mais le prolongent : ils ressortissent à la même esthétique.

L'entreprise de nos deux artistes se situe donc en un lieu original qui est à la fois carrefour des cultures, continuation d'une fonction sociale oubliée ou dépassée (celle des colporteurs), enfin et surtout plate-forme de création. Il y a là une sorte de leçon pour le travail artistique. Tout le monde a signalé le fait social du retour aux origines, ou de leur recherche ; mais tout est de savoir ce que l'on demande à ces origines, réelles ou mythiques, une fois que l'on est supposé les avoir retrouvées ou inventées. Ou bien l'on s'y pétrifie, l'on s'y statue dans quelque pierre inamovible, intangible, sacralisée : l'origine est devenue idole. Ou bien l'on y retrouve le ferment qui la faisait vivre, on ne la considère plus comme un produit, mais comme une force productive. Alors ses propres monuments reculent au rang de souvenirs, au bénéfice de forces retrouvées et qui n'ont pas fini d'engendrer.

Anne Quesemand et Laurent Berman, qui ont délibérément choisi cette branche créatrice de l'alternative, recueillent en outre les fruits du pluralisme, de la mixité, on est tenté de dire du métissage. Il y a dans leurs œuvres des techniques lointainement comparables à celles des colporteurs, il y a des idées ou des attitudes historiquement repérables dans la civilisation yiddish, il y a l'expérience du texte, celle de l'image, celle de leur symbiose parfois houleuse ; le tout arrosé d'intelligence et d'humour, du bonheur de continuer, de la certitude d'être dans le bon chemin non pas en marchant sur des traces retrouvées, mais en poursuivant l'itinéraire vers les terrains inconnus. Et cela depuis plus de dix-sept ans.

Olivier Revault d'Allonnes

• Philippe Ivernel : maître de conférence à l'Université de Paris VIII (Département d'Allemand) ; coordonateur, avec Jonny Ebstein, du recueil d'études et de témoignages sur *Le théâtre d'intervention depuis 1968* (Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 - voir T/P 61, janvier 1985) ; traducteur de pièces allemandes, notamment de R.W. Fassbinder, Harald Mueller...

• Olivier Revault d'Allonnes : professeur d'esthétique à l'Université de Paris I ; directeur de la *Revue d'Esthétique* (Jean-Michel Place Editeur, Paris) ; auteur, notamment, de *La création artistique* (Klincksieck, 1973), *Plaisir à Beethoven* (Christian Bourgois, 1978)...

• Le Théâtre à Bretelles prépare, pour l'Off d'Avignon 91, *Signor Da Ponte*.