



Madalena AMARAL VEIGA LEITÃO

**REPÈRES POUR UNE
ESTHÉTIQUE DE LA MISE
EN SCÈNE AU PORTUGAL
(1970-1995)**

Le parcours de quatre metteurs en scène
João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites
et Rogério de Carvalho



Septentrion

PRESSES UNIVERSITAIRES

Thèse à la carte

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE
PARIS III

TABLE DES MATIÈRES

**REPÈRES POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA
MISE EN SCÈNE AU PORTUGAL
(1970-1995)**

Le parcours de quatre metteurs en scène:
João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites et Rogério de Carvalho

Tome II - Annexes

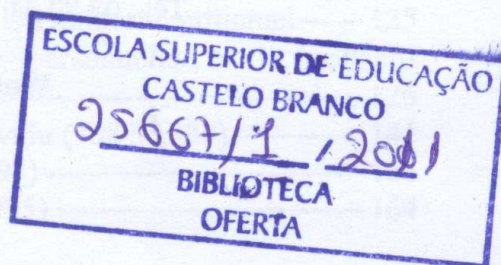
THÈSE

pour le doctorat en études théâtrales
(Arrêté du 30 mars 1992)

présentée par:
AMARAL VEIGA LEITÃO, Madalena

Sous la direction de: Monsieur le Professeur
BANU, Georges

1998



UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE
PARIS III

Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction *en l'état* de l'exemplaire de soutenance. Les Presses Universitaires du Septentrion ne peuvent être tenues responsables des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris)

© Madalena AMARAL VEIGA LEITAO

I.S.B.N. : 2-284-01619-7

PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION

Rue du Barreau BP 199 59654 Villeneuve d'Ascq Cédex France

Tél : 03 20 41 66 80

Fax : 03 20 41 66 90

Web [http : //www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

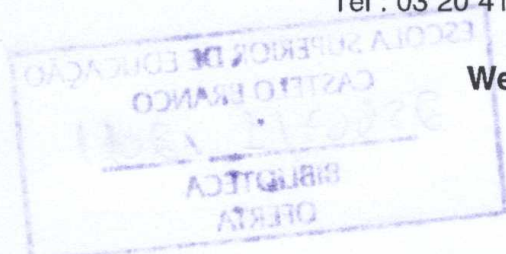


TABLE DES MATIÈRES

Tome I

Remerciements.....	2
AVANT PROPOS.....	3
Table des matières.....	10
Table des annexes.....	14
Références bibliographiques.....	18
Bibliographie.....	29
INTRODUCTION.....	39
1. Perspectives sur le théâtre au Portugal avant 1970.....	40
2. Les conditions structurelles et les conceptions théâtrales de la génération des années soixante-dix.....	50
3. Les contextes historiques et les déterminants esthétiques de 1970 à 1995.....	62
4. Quatre metteurs en scène représentatifs.....	82
Chapitre I Densité et légèreté pour une cérémonie de groupe - la mise en scène chez João Mota.....	88
1. Créer un espace de rencontre culturelle et éducative.....	94
2. De l'improvisation collective aux textes dramatiques.....	99
2.1. 1ère Phase - Le théâtre en tant que forum.....	102
2.1.1. Échapper à la censure (1972-1974).....	104
2.1.2. Le théâtre est une arme(1974-1979).....	109
2.1.3. Période de transition (1979-1981).....	118
2.2. 2ème phase - L'individu face au social - Un rapport conflictuel.....	125
2.2.1. L'histoire située entre la liberté personnelle et le collectif (1982-1986).....	126
2.2.2. Les pouvoirs institutionnels et l'individu (1987-1989).....	141
2.2.3. Norme sociale et déviance (1990-1993).....	153
2.2.4. Domination psychologique (1994-1995).....	164

2.3. Un répertoire pour différents publics -----	171
3. Un acteur créateur et solidaire -----	177
3.1. Groupe de jeunes comédiens - le renouvellement -----	177
3.2. Les valeurs éthiques chez l'acteur -----	181
3.3. Former l'Homme et le Comédien -----	184
3.4. L'Improvisation et le processus de travail avec l'acteur -----	186
3.5. L'acteur au centre de la recherche -----	189
4. Simplification des formes - Un espace dessiné par l'acteur -----	201
4.1. Créer un Espace de Jeu -----	201
4.2. Différents Lieux de Théâtre -----	203
4.3. L'Espace Visuel et Sonore -----	205
4.4. Plan Horizontal et Cercle Sacré -----	208
5. Cérémonie de groupe dans un espace de relation ouverte -----	218
5.1. Théâtre d'expérimentation -----	218
5.2. Dialogue avec les publics -----	221
5.3. Maîtres et apprentis -----	225
5.4. Individualité et collectif -----	228
5.5. Intensité et légèreté -----	230
5.6. Communion et ouverture -----	232
Chapitre II Ampleur et épaisseur pour une interprétation de la vie - le théâtre selon Luís Miguel Cintra	236
1. Le sens éthique et le groupe - Piliers de l'oeuvre théâtrale -----	244
2. Une écriture du Questionnement -----	252
2.1. Les classiques français et la formation du jeune public (1973-1974) -----	255
2.2. Brecht et le théâtre critique (1974-1976) -----	261
2.3. Le théâtre du quotidien et la petite bourgeoisie (1976-1978) -----	271
2.4. Le comique et la comédie - un discours ironique (1979-1982) -----	277
2.5. Mémoires de la mort (1983-1989) -----	288
2.6. Le théâtre dans un miroir (1989-1991) -----	307
2.7. Mémoires de la mort 2 (1991-1993) -----	317
2.8. Captifs du temps (1993-1995) -----	327
2.9. Le texte comme défi -----	341
3. L'acteur perméable aux émotions -----	346
3.1. Des fondateurs et des comédiens réguliers -----	346
3.2. L'acteur: capacité de jeu et de séduction -----	348
3.3. Le parcours mental du personnage -----	350
3.4. Authenticité et convention dans l'interprétation -----	353

4. Le lieu théâtral - espace de tous les possibles-----	365
4.1. Rendre flexible le lieu théâtral-----	365
4.2. Le dispositif scénique en fonction du texte -----	367
4.3. Signification et sobriété scénographique -----	369
4.4. Différents rapports avec le publique -----	372
5. Pratique Autoréflexive centrée sur le texte-----	380
5.1. Le public est invité à réfléchir -----	381
5.2. Des références théâtrales-----	384
5.3. Processus de rapprochement et de distanciation-----	387
5.4. Ampleur et épaisseur de l'oeuvre théâtrale-----	389
5.5. Un travail centré sur le texte dramatique -----	391
5.6. Une pratique autoréflexive -----	392
Chapitre III Le théâtre de João Brites: un kaléidoscope de formes	402
1. Un théâtre communautaire ou le retour au théâtre forain-----	410
2. Une construction fragmentaire sur des textes non dramatiques-----	415
2.1. Les créations collectives et l'animation (1974-1979)-----	416
2.2. Incursion dans l'histoire et l'écriture des acteurs (1980 - 1984)-----	423
2.3. Adaptation scénique de textes d'auteurs et collages (1985 - 1990)---	429
2.4. Dialogue - confrontation avec d'autres langages artistiques (1991 - 1995) -----	449
2.5. Des textes portugais entre le populaire et l'érudit-----	465
3. L'acteur: corps transformable et intervenant-----	470
3.1. Un collectif qui persiste malgré les changements -----	470
3.2. Diversité et audace chez l'acteur -----	472
3.3. Du masque au personnage -----	475
3.4. Intervention et création de l'acteur -----	480
4. Des espaces transitoires habités et l'évocation ethnographique -----	492
4.1. Les sièges, les projets et le caractère itinérant de la troupe -----	493
4.2. Espaces multiples et lien avec les éléments naturels-----	495
4.3. Machines scéniques et accessoires - flexibilité et ethnographie-----	499

4.4. Le déguisement de l'acteur et la musique sur scène -----	504
4.5. La scénographie en tant qu'action visuelle-----	509
5. Théâtre kaléidoscopique - défi d'un collectif en dialogue avec le présent -----	520
5.1. Narration et visualisation; le populaire et le contemporain -----	520
5.2. Adaptation, collage et expérimentation -----	525
5.3. Public et fonction théâtrale -----	529
5.4. Confluences artistiques et dynamismes de la troupe-----	535
5.5. Une vision kaléidoscopique -----	538
 Chapitre IV La mise en scène chez Rogério de Carvalho: une partition organique	
1. À la recherche d'une vérité insaisissable-----	546
2. Une dramaturgie située entre les grands textes et le montage-----	549
2.1. Théâtre de contestation (1975-1979)-----	551
2.2. La solitude et le personnage (1979-1984) -----	555
2.3. Violence et mort ou l'importance de l'image (1985-1989) -----	563
2.4. Le montage dramatique et un regard ironique (1990-1995) -----	574
2.5. La création d'univers dramatiques -----	590
3. De l'activité expérimentale de l'acteur à une intériorité désirée-----	594
3.1. Des troupes non permanentes -----	594
3.2. La sensibilité vocale et corporelle chez l'acteur-----	595
3.3. La création par le dialogue -----	597
3.4. Le travail d'expérimentation -----	598
3.5. Partition de l'acteur et zone du personnage -----	601
4. L'espace comme fiction: architecture et atmosphère -----	616
4.1. Un espace architectural vivant et distancié-----	617
4.2. Au-dedans et au-dehors des maisons habitées -----	619
4.3. Les structures et la nature-----	621
4.4. L'éclairage et les éléments sonores composent l'espace -----	623
4.5. La création scénographique, du sensible à l'intelligible-----	625
5. Echanges et découvertes pour une théâtralité d'aujourd'hui -----	635
5.1. Réel, réalité et convention -----	635
5.2. Le tout et les parties - une vision organique du théâtre-----	638
5.3. Se distancier pour mieux s'investir-----	640
5.4. Echanges et références théâtrales-----	642
5.5. Pour une théâtralité d'aujourd'hui-----	647
 CONCLUSION	652
 Tableau chronologique	665

Liste des éléments iconographiques	678
--	-----

Index.....	688
------------	-----

Tome II - Annexes

Table des matières	693
--------------------------	-----

Table des annexes	697
-------------------------	-----

Annexes.....	701
--------------	-----

Table des annexes

Textes du metteur en scène João Mota et de l'A Comuna	701
---	-----

1. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Homem Morto, Homem Posto (Homme pour Homme)* de B.Brecht, décembre 1978 ----- 702
2. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Guerras de Alecrim e Manjerona (Les Guerres du romarin et de la marjolaine)* de António José da Silva, juin 1979----- 704
3. "Ainda uma experiência" ("Encore une expérience"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *As despedidas da Grã-Duquesa (Les adieux de la grande duchesse)* de Bernard da Costa, mai 1980 ----- 706
4. "Serena Guerrilha - o trabalho colectivo" ("Sereine guerilla - le travail collectif") de Abel Neves, programme du spectacle: *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981 ----- 708
5. "O lugar teatral" ("Le lieu théâtral"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *A Viagem (Le Voyage)* de Helder Costa, février 1982 ----- 716
6. Extrait du texte de la troupe pour le programme du spectacle: *A Castro (La Castro)*, de António Ferreira, janvier 1983 ----- 718
7. "Marat-Sade" Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Marat*, de Peter Weiss, avril 1984 ----- 719
8. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Para onde is? (Où allez vous?)* de Gil Vicente, novembre 1984 ----- 721
9. "Comuna -Teatro de Pesquisa: 13 anos de trabalho - uma nova sala de espectáculos" ("Comuna - Théâtre de recherche: 13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacles"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Amadis* de Abel Neves, juin 1985---- 722
10. "Calígula e a lua" ("Caligula et la Lune"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Caligula* de Albert Camus, mars 1986 ----- 725
11. "O teatro é exemplar" ("Le théâtre est exemplaire"), communication de João Mota au Centre Brésilien des Études Esthétiques à São Salvador (Bahia-Brasil), juillet 1986 ----- 727

12. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Victor ou as crianças no poder (Victor ou les enfants au pouvoir)* de Roger Vitrac, janvier 1987----- 730
13. "Um rosto para o destino"("Un visage pour le destin"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *O Destino morreu de repente (Le Destin est mort soudain)* de Alves Redol, février 1988 ----- 732
14. "Porquê Édipo-Rei ?" ("Pourquoi l'Oedipe-Roi?"), de João Mota, programme du spectacle: *Édipo-Rei (Oedipe-Roi)* de Sophocle, juin 1988 ----- 734
15. "Notas de Encenação" ("Notes de mise en scène") de João Mota, programme du spectacle: *A Pécora-Auto da Paixão de Santa Melânea (La Pécora-Auto de la passion de Sainte Mélanie)* de Natália Correia, octobre 1989 ----- 737
16. "A propósito de o estrangeiro em casa" ("À propos de l'Étranger dans sa maison") de João Mota programme du spectacle: *O Estrangeiro em casa (L'étranger dans sa maison)* de Richard Demarcy, mai 1990 ----- 740
17. "Sinais" ("Indices") de João Mota, programme du spectacle: *Terra (Terre)* de Abel Neves, mars 1991----- 742
18. "Telegrama" ("Télégramme") de João Mota, programme du spectacle: *Má sorte ter sido puta (Dommage qu'elle soit une putain)* de John Ford, novembre 1991 ----- 743
19. "Como pode ser branca a escuridão? - cinco anos depois" ("Comment l'obscurité peut-elle être blanche? - cinq ans après") de João Mota, programme du spectacle: *Perdição (Perdition)* de Hélia Correia, septembre 1993 ----- 744
20. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *Senhora Klein (Madame Klein)* de Nicholas Wright, août 1994----- 745
21. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *A pulga atrás da orelha (La puce à l'oreille)* de Georges Feydeau, février 1995 ----- 746

II - Textes du metteur en scène Luis Miguel Cintra et de l'A Cornucópia: 747

1. "Esta Companhia" ("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle : *Misanthropo (Le Misanthrope)* de Molière, octobre 1973 ----- 748
2. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle : *Misanthropo (Le Misanthrope)* de Molière, octobre 1973 ----- 750
3. "Esta Companhia"("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle : *Terror e miséria no III Reich (Grand'Peur et Misère du IIIe Reich)* de Bertolt Brecht, juillet 1974 ----- 752
4. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Terror e miséria no III Reich (Grand'Peur et Misère du IIIe Reich)* de Bertolt Brecht, juillet 1974 --
----- 754
5. "A propósito deste espectáculo" ("A propos de ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Paragens mais remotas que estas terras (Des escales plus lointaines que ces terres)* collage de Plaute, octobre 1979----- 756
6. "Os actores"("Les acteurs") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Labirinto de Creta (Le labyrinthe de Crète)* de António José da Silva, mars 1982----- 759
7. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Parque (Le parc)* de Botho Strauss, janvier 1985 ----- 761
8. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Ricardo III (Richard III)* de William Shakespeare, mai 1985 ----- 763

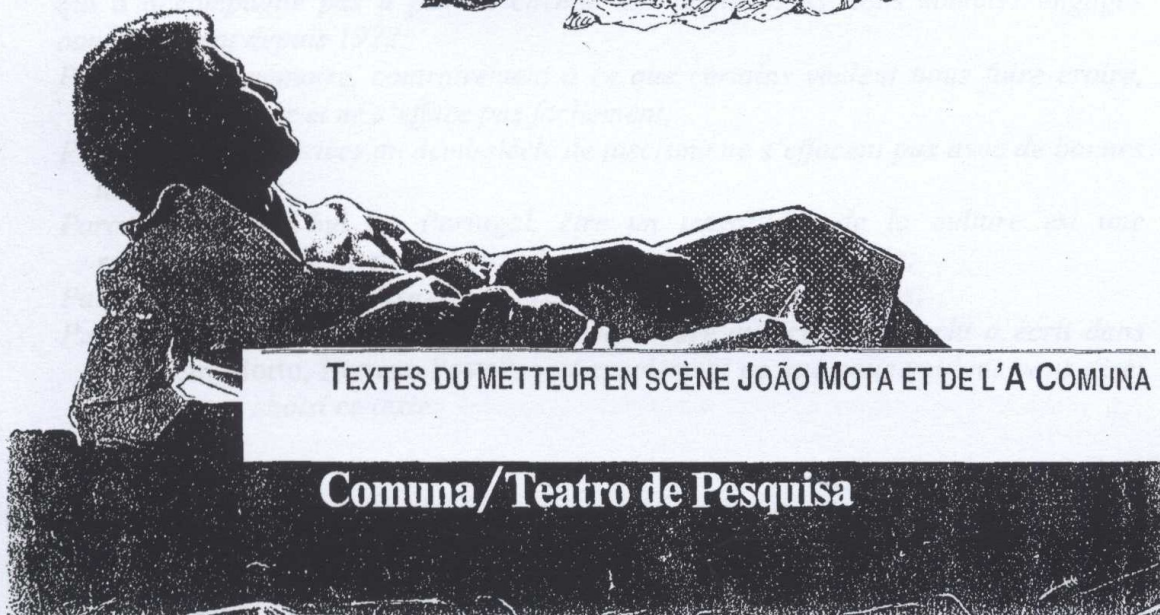
9. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Ilha dos Mortos (L'Île des morts) et Páscoa (Pâques)*, novembre 1985 ----- 766
10. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Pai (Père)*, janvier 1986 ----- 769
11. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de Strindberg: *A Sonata dos Espectros (La Sonate des spectres)*, avril 1986 ----- 771
12. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Mulher do Campo (la Provinciale)* de William Wycherley, novembre 1986 ----- 774
13. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Trilogia da guerra (Trilogie de la guerre -les Pièces de Guerre-1er e 2ème parties)* d' Edward Bond, juin 1987----- 777
14. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Grande Paz (Grande Paix -les Pièces de Guerre 3ème partie)* d' Edward Bond, novembre 1987 ----- 780
15. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Vida e Morte de Bamba (Vie et Mort de Bamba)* de Lope de Vega, janvier 1989----- 783
16. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Público (Le Public)* de F. Garcia Lorca, mai 1989----- 787
17. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Céu de papel (Ciel de papier)* sur des textes de Pirandello et Beckett, septembre 1989----- 789
18. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Salada (Salade)* números de clowns recueillis par Tristan Rémy, janvier 1990 ----- 792
19. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Muito barulho para nada (Beaucoup de bruit pour rien)* de William Shakespeare, novembre 1990-- ----- 794
20. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Comédia de Rubena (Comédie de Rubena)* de Gil Vicente, avril 1991 ----- 797
21. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Missão (La Mission)* de Heiner Müller (2ème version), janvier 1992 ----- 800
22. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Mauser* de Heiner Müller, avril 1992 ----- 804
23. "A Comucópia: um projecto" ("La Comucópia: un projet") de Luis Miguel Cintra, Vértice, n°48, mai/juin 1992 ----- 807
24. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Primavera Negra (Printemps noir)* de Raul Brandão, février 1993 ----- 811
25. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Sete Portas (Sept portes)* de Botho Strauss, mai 1993----- 814
26. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Conto do Inverno (Le Conte d'Hiver)* de William Shakespeare, avril 1994 ----- 817
27. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Triunfo do Inverno (Le Triomphe de l'hiver)* de Gil Vicente, décembre 1994 ----- 820
28. "Este espectáculo" ("Ce Spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Prisão (La prison)* d' Edward Bond, juillet 1995----- 823

III - Textes du metteur en scène João Brites et d' O Bando -----	826
1. Extraits du <u>Manifeste 1</u> de la compagnie de théâtre O Bando, 1980 -----	827
2. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>Afonso Henriques</i> , novembre 1982--- -----	830
3. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>Nós de um segredo (Noeuds d'un secret)</i> , février 1986-----	832
4. "Introdução-Criação" ("Introduction-Création") de João Brites, programme du spectacle: <i>Viagem (Voyage)</i> de Sophia de Mello Breyner Andresen, mars 1987 -----	836
5. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>Montedemo</i> , juin 1987 -----	838
6. Extraits du <u>Manifeste 2</u> du théâtre O Bando, 1988-----	841
7. "Quatro Caminhos" ("Quatre Chemins") de João Brites, programme du spectacle: <i>Estilhaços (Éclats)</i> de Mário de Carvalho, avril 1989-----	847
8. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>A Pregação (la Prédication)</i> , novembre 1989-----	848
9. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>A Terceira margem do rio (La troisième rive du fleuve)</i> de João Guimarães Rosa, juin 1990-----	851
10. "Pinceladas de barro em cimento armado" ("Giclées de terre cuite sur béton armé") de João Brites programme du spectacle : <i>Bichos (les Bêtes)</i> de Miguel Torga, août 1990 -----	852
11. "Textos e Pretextos" ("Textes et Prétextes"), dossier interne d'O Bando, novembre 1990---- -----	854
12. "Como um novelo que se desfaz" ("Comme une pelote qui se défait") de João Brites, programme du spectacle : <i>Vivirato</i> , mai 1991 -----	857
13. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>Borda d'Água (Bord de l'eau)</i> de António Ramos Rosa, juin 1992 -----	859
14. "Vozes como máscaras nuas" ("Voix comme des masques nus") de João Brites, programme du spectacle: <i>Esta Noite... Improvisa-se (Ce soir... On improvise)</i> de Pirandello, mai 1994 -- -----	861
15. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: <i>Mão cheia de nada (Main pleine de rien)</i> de Irene Lisboa, décembre 1995 -----	863

Guerras de Alecrim e Manjerona

de António José da Silva (o Judeu)

Encenação: João Mota Música: José Afonso Direcção musical: Luís Pedro Faro



TEXTES DU METTEUR EN SCÈNE JOÃO MOTA ET DE L'A COMUNA

Comuna/Teatro de Pesquisa

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

1. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Homem Morto, Homem Posto (Homme pour Homme)* de B.Brecht, décembre 1978

Programme de "*Homem morto, Homem posto*" ("*Homme pour Homme*") de B. Brecht

En 1933, un jeune dramaturge allemand - Brecht - écrit une fable satirique, "Mann ist Mann", où il critiquait crûment les vices typiques de la mentalité "militariste" en mettant en jeu des personnages dans une situation provoquée par l'occupation d'une région lointaine par une armée coloniale!

Aujourd'hui au Portugal, en décembre 1978, une troupe théâtrale appelée Comuna - Teatro de Pesquisa, en activité depuis 6 années consécutives, choisit de présenter ce texte de Brecht pour son 15ème spectacle, dans une traduction de Fiama Pais Brandão, sous le titre portugais "Homem Morto, Homem Posto". Pourquoi Brecht, pourquoi "Homem Morto, Homem Posto"?

Parce que pour nous, faire du théâtre est un engagement de plus en plus clair et profond. Cela n'a pas à voir seulement avec les acteurs, mais aussi avec le public, qui a accompagné pas à pas ce chemin sur lequel nous nous sommes engagés consciemment depuis 1972;

Parce que la mémoire, contrairement à ce que certains veulent nous faire croire, n'est pas courte et ne s'efface pas facilement;

Parce que les cicatrices du demi-siècle de fascisme ne s'effacent pas avec de bonnes intentions;

Parce qu'aujourd'hui au Portugal, être un travailleur de la culture est une responsabilité qui ne permet pas - heureusement - d'ambiguïtés;

Parce que nous voulons être cohérents avec ce que nous défendons;

Parce que tout cela, et bien d'autre chose encore que ce que Brecht a écrit dans "Homem Morto, Homem Posto", sert exactement ce que nous voulons vous dire: Nous avons choisi ce texte:

Pour ceux qui connaissent la Comuna, c'est une étape supplémentaire, une autre porte ouverte pour se retrouver;

Pour ceux qui ne nous connaissent pas, c'est une proposition faite avec l'exigence et la qualité que nous voulons donner et trouver chez les autres;

Pour tous, c'est la certitude que nous ne sommes pas un petit nombre à vouloir lutter pour un théâtre qui soit "Avril de toujours et de l'avenir".

Chacun lutte avec les armes qu'il choisit.

Nous avons choisi le théâtre.

Nous assumons pleinement ce choix.

Voilà pourquoi cet "Homem Morto, Homem Posto", aujourd'hui, en 1978.

*"M. Brecht désire qu'on le comprenne,
Que nos pieds reposent sur un sol incertain
Ainsi, apprenez donc comme le Veinard
Qu'il est risqué de marcher dans ce monde."*

In "Homem Morto, Homem Posto" - B. Brecht (7 décembre 1978)

2. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: Guerras de Alecrim e Manjerona (Guerres du romarin et de la marjolaine) d'António José da Silva, juin 1979

Programme de "Guerras de Alecrim e Manjerona" ("Guerres du romarin et de la marjolaine") d'António José da Silva

C'est ce mois-ci que la Comuna présente son nouveau spectacle. Cette fois, nous retournons au XVIIIème siècle pour recréer l'une des plus belles oeuvres de la littérature dramatique portugaise, "Les guerres du romarin et de la marjolaine" d'António José da Silva (alias "Le Juif"). Cette oeuvre qualifiée par l'auteur d'"opéra mi-plaisant, mi-sérieux" sera mise en scène, comme à l'habitude, par João Mota, avec une musique (12 chants au total) de Zeca Afonso et une préparation musicale de Luis Pedro Faro.

On peut répartir les personnages des "Guerres du romarin et de la marjolaine" en deux grands groupes:

- ceux qui bougent
- ceux qui sont vivants

Socialement, ils peuvent être regroupés en 4 catégories:

La bourgeoisie - qui fait des mignardises et veut suivre les modes de la cour. La bourgeoisie veut supplanter la noblesse dans la possession des richesses et prendre à sa charge les activités du commerce et des industries. Elle acquiert des titres de noblesse par mariage ou simplement en échange de services rendus ou de financements en série. Elle s'aperçoit peu à peu de l'importance de son rôle et de son ascension sociale. Tout est une question d'argent. La bourgeoisie est représentée dans cette pièce par Dom Lancerote, vieux et attaché à son argent, qui n'a d'autre maladie que celle de vieillir. Il s'installe à Lisbonne, près de la cour, pour réaliser son dernier affaire afin de s'assurer une vieillesse confortable et un enterrement en grande pompe, c'est-à-dire marier ses nièces. En attendant, il les garde cloîtrées pour que la marchandise qu'elles représentent ne s'abîme pas avant l'arrivée de l'offre la plus intéressante. Les nièces sont Dona Nize et Dona Cloris, nées pour donner le jour à l'enterrement pompeux de Dom Lancerote. Le mariage est le sujet central de leurs bavardages d'adolescentes, qui portent aussi sur les rites de cette cérémonie. La virginité, le jeu amoureux de la négation jusqu'aux cris hystériques et excitants des situations de fumée. Fumée d'un feu sécrété d'illusions, avec des volutes d'opportunismes inconscients.

L'homme qui vient de la campagne - Le maître des terres.

L'homme qui vient de la campagne pour choisir une cousine à marier: il est comme la terre qu'il possède, "pain-pain, fromage-fromage" - avec des saucisses dans sa besace, Tiburcio est un poète sans imagination, un homme complètement dépassé, même dans le régime du royaume tant qu'il oublie l'agriculture pour le commerce. C'est un autodidacte, il apprend par coeur sans comprendre le sens. Il a lu Camões et versifie de la même façon. António José da Silva a réalisé ici de magnifiques caricatures des sonnets du poète national.

La noblesse déchue sans argent ni terres.

Dom Gil Vaz et Dom Fuas - Qui sont-ils? Les rouages complémentaires, dans la mentalité mercantile de Dom Lancerote, de ses nièces. Ces gueux d'esprit, élégants et virils, sont des mâles qui sont là et qui exigent leur présence dans le jeu: l'autre jeu. Une présence de la noblesse déchue du XVIIIème siècle, souhaitant ardemment une guerre intéressée (ou celle du romarin et de la marjolaine). Pour eux, l'amour est un expédient, puis un intérêt. Il est bon que les prétendues soient fortunées, mais avant le savoir, ils étaient déjà prêts à entrer dans le jeu. De l'aristocratie, ils conservent une certaine classe dans le langage et les gestes, un certain appareil de bonnes manières, mais surtout la futilité, le mensonge, la peur.

Les bêtes vivantes - Le petit peuple des domestiques.

Et maintenant parlons du peuple. On ne parle pas du peuple, on ne défend pas le peuple, on n'explique pas le peuple. Pour António José da Silva, le peuple est la vie, même si c'est une vie de freluquets ou de pauvres diables. Ce sont des personnages essentiellement intelligents. Sevadilha elle a ses partisans tout comme les grandes dames, mais elle est intelligente dans le choix de la fleur. La marguerite n'a pas d'odeur. La marguerite est de la campagne. La marguerite ment. Sevadilha ne dépend pas d'effets magiques, mais seulement d'elle-même et de l'homme qu'elle veut. Pour elle, la vie est vraiment une fête, peut-être parce que c'est le seul personnage certain d'être vivant.

Semicupio est un arlequin mais, pour cela même, un certain arlequin. Il est efficace face à une situation déterminée. C'est un personnage populaire portugais du XVIIIème siècle. Il s'intéresse à tout ce dont il peut tirer profit et uniquement à cela. Destiné à résoudre l'intrigue, il devient celui qui la provoque.

Fagundes est l'âge, la frustration de celle qui peut encore jouer mais n'a plus de partenaire... une certaine jalousie. La sagesse des années, la finesse de savoir la place des choses, les mots qui cachent ce qu'elle pense. Elle est vieille mais forte. Elle est grosse mais alerte, elle entre dans le jeu peut-être avec la nostalgie de l'époque où elle jouait, certainement avec l'espoir de ramasser quelques miettes.

Voilà les personnages des "Guerres du romarin et de la marjolaine", dans un aperçu global de ce que nous préparons pour passer l'été avec vous. Nous avons apprécié l'un des meilleurs auteurs portugais, que la Sainte Inquisition a tué parce que rire avec António José da Silva était un acte d'intelligence et une façon d'être vivant. Enfin, nous essayons de jouer la guerre du Juif dans le sens qu'il a voulu - nous semble-t-il - lui donner.

3. "Ainda uma experiência" ("Encore une expérience"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *As despedidas da Grã-Duquesa (Les adieux de la grande duchesse)* de Bernard da Costa, mai 1980

Programme de "As despedidas da Grã-Duquesa" ("Les Adieux de la Grande Duchesse") de Bernard da Costa

ENCORE UNE EXPÉRIENCE

Nous avons tenté en 1975 notre première expérience parallèle avec un spectacle qui s'adressait initialement à un public infantil et qui a finalement touché l'enfance de tous ceux qui se sentent vivants. C'était l'époque de "Bão".

Nous écrivions alors:

"Bão" n'est pas un spectacle de la Comuna fait "par quelques-uns seulement". Et ce n'est pas parce que, dans le groupe que nous sommes et que nous voulons être, rien de ce qui arrive à l'un n'est indépendant ou étranger à ce qui arrive aux autres.

"Bão" est l'un des résultats d'une époque de travail où, à la recherche de nouveaux chemins de création, nous nous sommes divisés en petites équipes, pour rompre une routine, pour violer une méthode, pour nous transformer en public les uns des autres. De cette époque de travail parallèle, "Bão" est le premier résultat.

D'autres viendront (4 juillet 1975).

MAI 1980

Voici le second travail. Maintenant seulement, parce que ce n'est que maintenant que nous avons pu retrouver le calme et le besoin organique qui permettent la seconde étape. Les raisons de notre première expérience se maintiennent, c'est pourquoi nous rappelons, 5 ans après, le texte que nous avons alors écrit.

La transgression interne de ce que nous savons déjà et de ce dont nous sommes sûrs; la recherche toujours vitale de nouvelles tentatives et de nouveaux risques que nous voulons assumer, en toute cohérence puisque c'est ainsi que nous avons choisi d'être un groupe et que c'est ainsi que nous réinventons l'agitation et l'aventure constantes qui nous maintiennent éveillés et vivants. Nous avons toujours tenu compte du fait qu'il est dangereux et facile de créer nos propres clichés, nos chemins connus et sûrs, qui nous amèneraient aisément à institutionnaliser la "recherche" que nous nous sommes proposés de faire.

Pour toutes ces raisons, "Les adieux de la grande duchesse" est un autre pas en avant, une nouvelle porte que nous allons ouvrir, un nouvel espace que nous essayons de créer, une première approche que nous voulons encore approfondir dans un proche avenir, et pour laquelle, dès maintenant, nous faisons du public notre compagnon de voyage. En septembre prochain, nous inaugurerons un espace permanent de café-théâtre (nous utilisons cette expression pour pouvoir plus facilement identifier un projet qui nous sert de point de départ pour des recherches parallèles, pour un autre type de loisir à proposer à un public disponible). La "Grande duchesse" sera un apéritif qui servira à mesurer les réactions de ceux qui nous connaissent déjà et de ceux, toujours plus nombreux, qui nous découvrent. À la recherche de notre expression, nous avons commencé avec un pionnier du café-théâtre et de là, le défi est lancé aux dramaturges, aux jeunes écrivains qui voudraient nous accompagner à partir de septembre, pour qu'ils écrivent et recherchent avec nous le chemin "nationalisé" d'une expression théâtrale directe et simple qui aborde les thèmes d'intérêt général de ce pays où nous vivons, en refusant "la fatalité historique", mais en recherchant plutôt notre propre façon de parler les uns avec les autres.

C'est aussi le premier travail d'une compagne qui a rejoint notre "bande" pour renforcer notre chemin et notre cohésion au service du théâtre que nous voulons faire: Lia Gama.

C'est aussi l'occasion d'équiper, dans cette grande maison, un autre espace possible de théâtre, en attendant d'obtenir l'indispensable pour nous lancer dans les travaux de la Grande Salle.

C'est aussi une possibilité de présenter en parallèle des travaux qui nous permettent d'occuper facilement l'une ou l'autre salle où il est parfois difficile de monter d'autres spectacles ou même de déplacer beaucoup d'éléments.

Enfin, c'est une autre expérience, que nous souhaitons aussi appréciée et savourée par le public, que nous l'avons nous-mêmes appréciée et savourée depuis le moment où nous l'avons construite. Le résultat est là. Jusqu'en septembre.

4. "Serena Guerrilha - o trabalho colectivo" ("Sereine guerilla - le travail collectif") de Abel Neves, programme du spectacle: *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981

Programme de "Serena Guerrilha" ("Sereine guerilla")

SEREINE GUÉRILLE

Le travail collectif

1. *La première signification d'une création collective, c'est la responsabilité totale du résultat d'un travail assumé en groupe. La préparation de ce résultat exige l'effort de chacun à l'endroit même de la recherche collective. Ce qui est de l'ordre de l'intimité devient, autant que possible, un ordre de relation objective. Le théâtre est objectif en soi, c'est-à-dire qu'il est inaltérable dans sa façon d'être. L'art du théâtre est d'une excellence propre qui concerne l'acteur, et il y a avec lui, dans le temps de la préparation d'un spectacle, un metteur en scène. Le texte d'un travail de théâtre a l'importance nécessaire qu'un texte doit obligatoirement avoir quand on en fait le bon usage. Et il n'a rien de plus.*

2. *Pour la recherche sur le travail SERENA GUERILHA, chaque acteur a étudié des idées fondamentales qui lui ont servi d'hypothèse de spectacle. Comment rendre évident et nécessaire un thème second qui puisse développer un travail collectif? Chaque acteur du groupe s'est vu proposer d'exprimer des expériences personnelles confrontées à l'idée présentée par le metteur en scène. Chacun a offert, selon sa mémoire, un matériel nécessaire mais non suffisant. Les bases du thème de chaque travail qui allait se réaliser ont été discutées. On préparait une ébauche, pas le travail. Celui-ci allait débiter avec une volonté et une exigence de l'acteur dans sa disponibilité créatrice.*

3. *Le sens du travail allait se jouer sur l'improvisation. Les acteurs préparent leur corps, se prédisposent, se concentrent. Chacun choisit vraiment sa place dans l'espace physique qui l'entoure. Le metteur en scène indique les éléments essentiels pour le travail, ce qui signifie, rigoureusement, qu'il demande l'action. Le metteur en scène parle du **grand plaisir de la représentation, du plaisir d'être acteur**. Le temps de la concentration est mesuré de façon organique et l'espace physique est rempli d'une lumière ténue. Les quatre acteurs, allongés sur le sol, forment une étoile et, au centre, les pieds se touchent légèrement. Après, c'est l'ouverture au temps de l'improvisation où naissent des figures modelées avec le corps et vêtues avec de vieux oripeaux préalablement placés hors de la scène. Dans cette improvisation, il était demandé un monde de personnages et de situations qui respectent une réalité cruelle et fantasmagorique et aussi lucide. Chaque fois qu'un acteur créait une nouvelle situation, chacun des autres devait s'intégrer en indiquant un personnage. En deux heures et demie d'improvisation, 15 situations*

furent créées. Les acteurs se sont ensuite reposés, et le metteur en scène apprécia le travail réalisé. Il fit remarquer que parmi les situations créées en improvisation, beaucoup d'entre elles réunissaient déjà des éléments importants pour la poursuite du travail.

Il fut dit que, dans l'intérêt de SERENA GUERILHA, chaque situation n'avait pas besoin de démonstration puisque ce qui était réellement important, c'était de montrer, de présenter quelque chose, et que le texte devrait naître de façon simple et sans importance fondamentale. Les situations créées seraient les cadres d'une réalité chaotique et diversifiée qui marque le conscient et l'inconscient de chacun, ce qui signifiait que le spectacle qu'il fallait créer essaierait de jouer avec ce que nous désignons par réalité et songe.

4. Huit cadres seraient définitivement acceptés parmi les quinze déjà créés, d'autres devraient naître lors d'improvisations ultérieures. SERENA GUERILHA se structurerait selon deux plans: d'un côté, un monde fermé, intime, violent, où le pouvoir de la mort est égal à celui du temps et où se joue la conscience du destin; de l'autre, la mémoire d'un même monde mais en le faisant notre par des images de la quotidienneté sociale des hommes. Les deux plans se croisent en établissant une intense perplexité.

5. Le sens de la pièce fut de nouveau discuté.

6. Pour une nouvelle improvisation sur ce qui devrait être désigné par **mémoires**, les acteurs s'installèrent dans la salle, se rapprochèrent, cachés parmi des oripeaux, des costumes et des objets. Le metteur en scène proposa une action en demandant un effort individuel pour une intériorisation de l'autre côté de la pièce. Peu à peu apparurent des figures et des plaisanteries d'où sortirent 4 nouveaux cadres, et un enrichissement des autres déjà créés. Enfin, après le repos, divers moments de l'improvisation furent analysés, le metteur en scène parla de l'importance de ne pas justifier l'action du point de vue politique. On devrait faire jouer les personnages créés dans les situations hors de toute critique et leur donner une valeur fragmentaire. On parla des circonstances de toute la pièce et un texte pour un chœur télévisé a été demandé. Bien qu'il ait été fait, il fut plus tard mis de côté puisque l'idée d'une tour de télévisions avait été modifiée, et remplacée par une tour de lumières intermittentes et une diapositive sur la mer.

Il fut demandé aux acteurs qu'ils réfléchissent sur quelques textes qui avaient été distribués précédemment dans l'objectif d'assurer une clarification du thème général de la pièce. Parmi ceux-ci, il y avait des textes de F. Nietzsche, Platon, C. Cavafy, Goethe, Calderón de la Barca et Euripide.

7. C'est de la terre et des hommes, du destin du monde, que le théâtre se fait. C'est la chose de l'art la plus vive que l'on peut véritablement connaître, car le théâtre est un grand organisme vivant. Le théâtre est **différent** et ne peut rien **répéter** des autres arts (d'autant plus qu'il y a impossibilité absolue de répétition). Le théâtre est **physis**, humain contre humain dans un temps d'hommes.

8. Lors de la session de travail suivante, une première improvisation allait se faire sous le nom de côté A de la pièce. La concentration se fit sans lumière et le

metteur en scène établit la règle de l'improvisation qui fait référence aux profondeurs, au destin de l'homme prisonnier de lui-même et des autres depuis des millénaires, au pouvoir de ceux qui insistent encore aujourd'hui à détruire la volonté de liberté qui est essentiellement humaine. Il mentionna encore le besoin de partir, de rêver un feu intime mais toujours enveloppés d'une peur ancestrale. Les acteurs se rapprochèrent et partirent pour une action, surveillés et violentés par un **Seigneur** qui dominait tout. Il y avait un **Gardien** des ordres du seigneur qui, sans aucune humanité, attrapait et touchait violemment, doucement, les condamnés. L'action, en un seul temps, devait se développer par phases successives d'enchantement pour un monde de ténèbres, de persécution des hommes, fuite, parturition d'un songe intime, destruction de ce songe, désespoir, persécution, fuite, passion pour le feu intime (celui-ci ne meurt jamais), destruction de ce feu, nouvelle assumption de ce feu mais, cette fois-ci, unique et collective, et une **secrète** victoire sur les seigneurs.

Cette improvisation terminée, qui avait été intensément violente, le metteur en scène offrit du papier blanc et un crayon, et les acteurs écrivirent en silence ce qu'ils avaient expérimenté pendant la session. On parla ensuite de ce qui **était arrivé** dans ce moment d'ardeur et les acteurs dirent ce qu'ils avaient senti et diverses attitudes pour une même situation furent dessinées. En possession des textes alors écrits par les acteurs, et d'autres qui furent faits plus tard, la tâche d'écrire le texte de travail pour chaque acteur revint au dramaturgiste. La préoccupation fondamentale serait celle de faire un texte universel, c'est-à-dire de dépasser la façon singulière et intime de l'acteur pour faire de lui un personnage sans nom propre, ou, si l'on veut, avec le nom simple "homme", "femme". Le metteur en scène observa que les conflits apparus au cours de l'improvisation pourraient maintenant servir à chaque acteur pour trouver lui-même son personnage et il indiqua à chacun des moments de grande utilité. Il observa encore qu'il serait absolument nécessaire que chaque acteur trouve un état profond de force intérieure et qu'il fasse preuve d'un courage sincère. "Des choses qui peuvent avoir un temps de retard pour être mises en place, dit-il, peuvent l'être dans un spectacle en quelques secondes".

9. Ce soir-là, on fit une improvisation à partir de la flamme d'une bougie. Les acteurs devaient trouver, organiquement, le **son de la bougie** et se laisser pénétrer une fois de plus par tout le sens profond d'un temps de ténèbres et de mort. Une figure se présenterait avec une lenteur perturbatrice. En deux heures, en respectant des états antérieurs d'improvisation, on travaillerait un fragment de pièce.

10. Nouvelle improvisation assumant la valeur du Temps dans SERENA GUERILHA. Le metteur en scène propose la rage et le désir de sortir d'un lieu profond où tout se ferme, où tout opprime, et demande que chacun trouve le personnage déjà créé. De nouveau, à la fin de l'improvisation, le travail fait est discuté. Les détails futiles sont présentés et on prête attention au fait qu'il faut toujours respecter, au cours d'une improvisation, la proposition d'action initiale. Dans cette phase de préparation du spectacle, tout est encore très complexe, mais tout se simplifiera quand l'acteur sentira, de façon rigoureuse, qu'il peut utiliser sa technique et donner une nouvelle qualité à son travail. SERENA GUERRILHA se compose de deux plans, un côté A et un côté B, et tous les deux doivent être en conformité avec un temps. Voilà la première grande difficulté: celle d'entrecouper quatre cadres de

mémoire de trois sketches chacun, dans un moment de grande et laborieuse poursuite. Tous comptes faits, chaque acteur a créé 12 personnages différents pour l'ensemble des mémoires, outre le personnage central. Comment faire le jeu de la relation du côté A et B? Le matériel fourni, créé par les acteurs et le travail systématique de recueil et de création de données du metteur en scène indiqueraient une réponse.

11. Des textes ont été créés pour chaque acteur. Le travail sur les textes obligerait, plus tard, à un effort de jouissance du mot, dans le plaisir de le dire et d'alimenter le silence. C'étaient des monologues et comme tels, ils avaient été créés pour un futur entrecroisement de dire. Ainsi fut fait.

12. Le visage, la face, le **semblant**, voilà comment on peut dire la figure. D'une façon matérielle et d'une façon plus spiritualisée (le semblant). Le semblant cherche à affirmer la figure avec mouvement, avec qualité et affectivité, à lui donner une réalité, autre, avec laquelle il puisse vraiment dire quelque chose. Quand nous disons semblant, nous faisons se nouer avec clarté l'idée de la relation que la figure elle-même garde avec le monde, c'est-à-dire avec les autres figures, la communication. L'acteur ne présente pas son visage dans sa forme pure, matérielle: il fait les **autres** figures avec sa propre figure, il dessine des semblants indicatifs d'autres figures et établit par conséquent une relation (par le discours - mot, geste, son - avec son corps, son visage). Le spectateur regarde l'acteur comme un corps réellement vivant, espiègle, intense, fou, tragique, tendre, et en le regardant comme un corps, il peut cependant l'oublier dans une main, dans un pied, un bras. Il oublie rarement la figure, parce que c'est précisément là que se trouvent beaucoup de réponse à son propre drame, et il essaye d'apprendre, par les traits successifs du visage, ce que cette figure peut révéler. C'est ainsi que le semblant est le masque de la figure, la qualité de la matière en plein mouvement. Un acteur doit savoir changer radicalement le semblant en seulement quelques secondes avec la **qualité** inhérente à ce changement. Une figure qui sait communiquer de fait.

13. Discussion sur les cadres des mémoires. Possibilité de créer de nouveaux sketches. Improvisation. Définition finale des fragments du côté B de la pièce. Le metteur en scène fait une analyse du travail et met l'accent sur ce qui ne va pas. Le côté B doit respecter une rapidité de mouvement. Les acteurs changent de personnage, en échangeant les oripeaux, pendant que la tour de lumières s'incendie sur le public.

14. Préparation du côté A de SERENA GUERILHA. Pendant la concentration, le metteur en scène demande la rencontre de chacun avec son personnage. Besoin d'aller plus loin dans la connaissance du lieu qu'ils occupent: sentir la présence vive d'un **seigneur** qui les entoure. Chaque fois que possible, les acteurs devraient utiliser le texte, mais seulement quand c'est **vraiment** nécessaire. À la fin, on fait l'étude des parties constitutives du côté A de la pièce et diverses étapes sont définies. Il est demandé à chaque acteur qu'il étudie son texte pour une division collective ultérieure des dire.

15. Préparation d'un fragment du côté A de la pièce.

Improvisation sur le texte final pour découvrir la valeur collective d'un feu unique représenté dans la flamme d'une bougie.

16. Préparation d'un autre fragment du côté A. Travail sur le moment de parturition. Les acteurs découvrent un cantique après la mise bas d'un songe maudit par le **Seigneur**. Le **Seigneur** se couvre de noir avec un manteau solennel. Sa respiration est lente et puissante. Après la création, le metteur en scène discute avec les acteurs. L'acte de mettre bas est singulier et sa beauté et sa dignité doivent naître d'un désir absolu de liberté contre la Mort.

17. Session de travail pour une improvisation musicale de guitare du côté A. Les acteurs sont accompagnés dans leur mouvement par une guitare qui leur confère une nouvelle disponibilité pour l'action. Un enregistrement de la musique est effectué.

18. Division des textes de chaque acteur par les phases successives du côté A. La valeur du mot est discutée dans son authenticité et son éminence poétique.

19. Les acteurs disposent les oripeaux de leurs personnages du côté B: costumes, objets, chiffons. Le théâtre manifeste des amusements et un plaisir aussi naturel que celui des jeux les plus simples...Le rire est une passion des vivants...

20. Ce n'est pas nouveau de dire que la beauté d'un spectacle de théâtre n'est pas dans les choses qui peuplent l'espace autour de l'acteur. C'est pourquoi il n'est pas nouveau de dire que l'or du théâtre, c'est l'acteur. L'économie d'éléments signifiants est fondamentale pour une plus grande richesse du **faire** de l'acteur. C'est lui qui s'adresse à nous, pas les objets (ceux-là auront le sens que l'acteur leur attribue pour nous). C'est la volonté de l'acteur qui nous intéresse, qui nous meut dans le spectacle. Mais l'économie d'éléments extérieurs au pouvoir de l'acteur n'est pas la négation absolue de l'objet en tant que chose nécessaire. Il y a des objets qui sont significatifs parce qu'ils doivent accomplir une relation physique et spirituelle avec l'acteur. Dire tout ça n'est pas nouveau, mais ce le sera quand il s'agira de le faire, de le démontrer.

21. La scène est un dispositif de vérités révélées par l'acteur. L'action, ou les actions, qui s'y déroulent offrent la possibilité d'une communion urgente entre la vie réelle et la vie imaginaire. Cette urgence n'annule pas la pluralité des idées et des sentiments qui visent à une rencontre circonstancielle. Dans le spectacle, la trame de l'imaginaire doit se confondre, aux yeux du spectateur, avec un sens vague de **domination** des hommes. Cette vie qui se re-présente, dont les vérités nous sont accessibles à travers l'acteur, doit parier sur une communion **vaste**: les hommes qui re-présentent et les hommes qui se laissent re-présenter. Et cette communion est une ouverture pour la connaissance, qu'il y ait, dans le spectacle, désespoir ou espérance.

22. Avant ou après le spectacle (circonstance de tout le théâtre), il y a une complicité à respecter dans l'espace qui **sépare** l'acteur du spectateur. Tout le temps social revêt une complicité si nous répondons à une relation diverse et

calculée qui existe entre les membres d'une même structure culturelle. *Cet avant de tout le spectacle qu'est le théâtre est le résultat du besoin évident (politique) que tous les effectifs auteurs de société ont de se mettre en relation; l'après n'est rien de plus qu'un simple hommage au spectacle lui-même en ce qu'il suggère de beau, d'efficace, de vrai, d'actuel, de transformateur.*

23. *Travail sur les mémoires.* Le metteur en scène invite les acteurs à se mettre dans des états de haine, de rage, et il demande un voyage intérieur vers l'enfance et vers la subversion dans les façons d'agir. L'objectif est de travailler les 12 **mémoires** selon leur ordre de relation. Chaque acteur, au moment le plus haut de la poursuite du côté A, subira un **temps de mémoire** composé de trois sketches. On met les détails en discussion. L'étude du **marquage** du spectacle commence.

24. *Création du texte du Gardien.*

25. *Préparation de la pièce dans sa totalité. Unification du côté B et du côté A. Étude de **marquage**.* Le texte premier de SERENA GUERILHA est créé et sera lu en voix off sur un son de mer.

26. *Une re-présentation est un composé physique absolument chargé de spiritualité. La cohérence, ou l'incohérence, d'un spectacle se définit par la construction subtile des cadres qui engagent un mouvement vers une fin, et il y a un temps nécessaire pour chaque mouvement. Il y a un rythme, un développement de tous les éléments signifiants qu'il revient à l'acteur de travailler. Il y a une efficacité particulière dans chaque geste, dans chaque son, qui fait que l'acteur réalise qu'il doit faire fonctionner la scène comme un dispositif global. La scène est un lieu, physique comme tant d'autres lieux, mais avec un intérêt spécifique. Il y a le jeu dûment structuré de tous les éléments de la pièce que propose le metteur en scène. Il y a une relation vigoureuse des personnages entre eux. Dans tout cela, il y a changement parce que l'action a besoin de motifs. Ce qui se comprend d'une re-présentation n'est pas un lieu occupé simplement par des figures, mais bien un monde complexe d'expériences individuelles et collectives qui s'approprient les formes individuelles de vie pour révéler, à partir d'elles, leurs vérités, nécessaires à la connaissance du monde. La vie intérieure du personnage n'est pas un rêve puisque l'acteur se charge de ce travail difficile qui consiste à rendre aussi réel que possible la poétique de son héros. C'est le naturalisme qui est en cause. Le crescendo que l'on vit dans une re-présentation, pour autant qu'on en souffre, c'est le changement. La richesse du théâtre est de savoir changer la vie dans son éclat de changement.*

27. *N'y aurait-il pas dans le théâtre ce besoin de connaître les façons d'être des choses qui, avec lui, font de la Culture une chose plus vive? Et le théâtre n'étudie-t-il pas les techniques humaines qui permettent de croiser l'espace social d'une éthique qui le valorise dans son humanité?*

28. *Le mur blanc et les oripeaux qui entourent la scène ont été construits. Continuation du travail sur la totalité de SERENA GUERILHA.*

29. *Préparation du fragment final de la pièce.*
30. *L'acteur devra être le négatif d'une photographie: peu à peu, dans la lente composition de l'image, tout se révèle: l'histoire, le paysage, les éléments. C'est l'efficiencia propre du spectacle*
31. *Il (l'acteur) rêve à quelque chose au moment exact d'entrer. Et ce qui est véritablement étonnant, il ne rêve que pour lui-même. Il étend un bras, avance de deux mètres en pensant à un ciel de pourpre, se tord légèrement une lèvre, remue violemment les doigts de la main... L'acteur se prépare, prend vraiment conscience de lui, c'est-à-dire de l'autre, avant de conquérir le lieu exact de celui qu'il représente.*
32. *Le texte de SERENA GUERILHA a respecté la fascination que le mot peut signifier dans l'architecture propre du théâtre. L'acteur doit conquérir le mot avec patience et un plaisir intime. Quand il y a silence, le mot repose au coeur de l'acteur.*
33. *Sur scène, l'acteur n'offre pas seulement ses techniques d'élaboration et son âme propre. En lui, nous pouvons confronter la mémoire que nous avons (collectivement) de la vie des hommes et jouer ici un rôle décisif dans le spectacle. Il n'y a pas de mémoire (collective) s'il n'y a pas de références communes, s'il n'y a pas de relations d'identité avec quelque chose, malgré toute la diversité et la pluralité des êtres. La jouissance d'un spectacle, le goût, a beaucoup de mémoire dans ce sens. En termes absolus, on aime ou on n'aime pas un spectacle (les moyens termes ne signifient que perplexité et indéfinition de goût). La mémoire fonctionne comme un lieu de signes et d'expériences individuelles et collectives, et dans un spectacle, elle finit par être souvent un instrument qui permet d'analyser et de créer l'instant de la représentation. La mémoire a définitivement un espace: la culture. Et acteur et spectateur se meuvent dans un temps collectif qui les rend parfaitement aptes à la relation. Le spectacle suggère ainsi, et toujours, une compréhension humaine, c'est-à-dire la confrontation possible d'expériences et une communication d'idées qui puissent mettre toujours plus en valeur la relation culturelle des êtres humains. L'acteur a par conséquent des responsabilités sociales, et donc véritablement humaines. C'est la responsabilité éthique de l'acteur.*
34. *Continuation du travail sur la totalité de SERENA GUERILHA.*

35. *Si je parle de l'acteur, c'est parce que je suis passionné par sa façon de travailler, la rigueur avec laquelle il se donne aux autres dans un spectacle, le plaisir, la recherche. La furie qui émane si souvent de lui, ou l'amour, est pour moi une mesure précieuse du malheur ou du bonheur de la condition de l'homme. Après, parce qu'il a besoin de comprendre ce temps d'une façon qui n'est pas la mienne et, à ma façon à moi, m'adapter au monde. Tout ça est très lent, une cérémonie poétique presque imperceptible. Mais, exigence du théâtre, le corps de l'acteur doit être respecté. Tel est le sérieux profond de la relation humaine qui s'établit lors d'un spectacle.*

36. *L'acteur affronte les autres: le temps commence à avoir un début, une localisation intense.*

Abel Neves

5. "O lugar teatral" ("Le lieu théâtral"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *A Viagem (Le Voyage)* de Helder Costa, février 1982

Programme de "A Viagem" ("Le Voyage") de Helder Costa

LE LIEU THÉÂTRAL

L'histoire nous fait face, elle est intensément proche, intérieure à notre volonté, à nos passions. Les époques sont pleinement gravées dans cette évidence.

Pour quiconque vit aujourd'hui son quotidien, le rythme de vie passé (de nombreuses années, peut-être des siècles) est un mystère. Il nous reste la photographie, l'estampe, l'enluminure, le manuscrit, la partition de musique, la pierre. On voit qu'il y a des différences dans la façon d'occuper une maison, de couper les tissus, de se maquiller le visage.

Les époques suggèrent des biographies, mais la chimie de cette absence humaine nous est inaccessible. Nous utilisons alors notre art de la relation, nous calculons la mesure humaine dans l'exactitude du fait historique. Condamnés à l'histoire, c'est-à-dire condamnés à être des créateurs, nous comprenons aisément l'histoire comme un processus irréversible de l'ascension de l'homme vers sa dignité.

Remarquons la prudence du lieu théâtral.

Nous invoquons le phénomène historique pour une compréhension méthodique de l'homme absent, de son système de relations et de valeurs. Notre contemporanéité nous oblige à avoir cette exigence. Aussi sommes-nous de plus en plus engagés dans le changement.

Ce qui est de l'ordre de l'histoire est de l'ordre de notre intimité sociale.

L'acteur représente l'absence de l'homme historique, par exemple, le Roi Jean III ou un commerçant. Le spectateur ne peut être que l'homme historique présent, mais dans un lieu qui lui donne sa propre absence comme figure humaine. Proximité et distance: la conformité.

Les personnages représentés sont des résidus de notre histoire, des choses ruinées dans le temps, mais humanisées par l'acteur.

Il y a les personnages qui sont séparés, placés plus en hauteur.

Les êtres ordinaires se meuvent sur le plan extraordinaire du sol. Ils s'y reproduisent, ils y tombent amoureux.

Les estrades, le Moyen-Âge, les cloches. La séparation est un signe de la chose sacrée ou prétendument inviolable. Les tyrans, heureusement, sont mortels

Le médaillon en étain est simplement un signe, un éclairage singulier, l'apparat suffisant d'un personnage. Il en est de même du pli de la veste, du plaisir de l'encre sur la robe, de la présence ridée et ferme du costume. N'importe qui peut se donner le luxe de pressentir l'esquisse des portraits.

La lumière n'est jamais excessive, de même que les ombres. Navigation calme et tourmentée.

Personne ne peut échapper à la brume, à la variation de l'air. L'avantage est de pouvoir connaître le poids des choses non humaines.

6. Extrait du texte de la troupe pour le programme du spectacle: A Castro (La Castro), de António Ferreira, janvier 1983

Programme de "A Castro" ("La Castro") de António Ferreira

À une distance de quatre siècles, la "Castro" renferme trois dimensions qui méritent d'être soulignées. Tout d'abord, le thème. Le sens médiéval de la "Castro" est une stratégie de goût. En élaborant un texte dramatique à partir d'une histoire pas trop connue des chroniques et de la tradition populaire, António Ferreira a défini son intérêt pour un événement national et suffisamment riche en fascination. Les amours de Dom Pedro et de Dona Inês eurent un destin si clairement tragique que personne mieux qu'eux n'aurait pu donner une émotion dramatique au texte. Sans doute fasciné par un ordre passé, cet austère moyen-âge!, António Ferreira a utilisé les personnages dans un travail de réflexion, c'est-à-dire qu'en partant d'eux-mêmes, il les a transportés dans un monde de valeurs universelles dont il va chercher la géographie dans les origines greco-latines. Cette seconde dimension de la "Castro", sympathiquement réunie à la première, produit ce bel effet - la 3ème dimension - qui est l'oeuvre, le texte que l'on peut aujourd'hui considérer comme représentatif de la littérature dramatique du seizième siècle. Bien sûr, ce n'est pas seulement l'utilisation d'un chœur qui nous rapproche du théâtre classique. L'économie de l'espace et la rigoureuse mesure du temps où se passe toute l'action, ces merveilleuses vingt-quatre heures!, le patient travail poétique (le poids et l'émotion des mots) qui définit lentement les harmonies et les discordances entre les personnages, en établissant pour cela une sensible contention, ce sont là les signes d'une volonté esthétique.

Mettre la "Castro" en scène nous a obligé à faire une étude de ses propres références thématiques et, surtout, un examen exhaustif de ses vers. La "Castro", aujourd'hui, n'est pas une surprise. Notre propos ne consiste pas simplement à offrir la représentation d'un objet littéraire, mais à libérer ce qu'il contient en lui, à réunir les plaisirs d'une histoire d'amour techniquement et poétiquement bien contée, et à aller au théâtre. Il a fallu actualiser certaines expressions, bien que le texte utilisé soit déjà une pièce corrigée et commentée au niveau littéraire, et des modifications ont été apportées, sans que cela ne signifie désordre ou corruption. Nous avons délibérément oublié certains vers du chœur et la deuxième scène du cinquième acte. Le chœur signifie quelque chose de plus que sa vérité révélatrice. Le summum du discours n'est pas nécessairement le summum de l'émotion. Chose élémentaire, le chœur est cosmologique dans l'univers éthique de la "Castro". D'où sa musique.

7. "Marat-Sade" Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Marat*, de Peter Weiss, avril 1984

Programme de "Marat" de Peter Weiss

MARAT - SADE

"Le chemin à monter et à descendre est un et le même" - Héraclite, frag. 60.

Ce qui est harmonieux dans Marat - Sade, même si cela nous déplaît, c'est l'état inconciliable d'éléments contraires. Cette harmonie, qui est obtenue par l'effet d'une action dramatique, peut suggérer les discordances qui existent dans l'univers réel et, en même temps, les fantaisies de notre monde idéologique. Cela veut dire que la place historique des personnages de Marat - Sade, qu'ils dérangent ou non, nous est accessible, d'autant plus quand ils s'apparentent à d'autres personnages de notre expérience pratique, de notre vie politique, culturelle, familiale.

Marat et Sade vivent, dramatiquement, une confrontation d'idées et de vérités dont les aspects sont patiemment et impatientement mis en relief par d'autres personnages de la même époque historique, tous internés dans un asile de fous. C'est Monsieur de Sade, metteur en scène et pensionnaire de l'hospice de Charenton, qui suggère ce jeu dramatique, aux principes thérapeutiques. C'est le dramaturge allemand Peter Weiss qui suggère le double jeu. Dix ans après le 25 avril 74, la Comuna - Teatro de Pesquisa suggère la variation de ce jeu.

Si l'on veut penser les expériences d'une révolution à partir des vices et des vertus qu'elle alimente nécessairement, alors il est certain que Marat - Sade est une fresque de valeurs et non de personnages. Et ce qui a prévalu, avec ou sans raison, dans la Révolution française pourra également prévaloir dans d'autres situations, ailleurs dans le temps et l'espace, même si l'on sait accorder moins d'importance à l'idée de la répétition qui nous séduit malheureusement toujours dans des moments de réflexion historique. Ce que chacun a souffert, qu'il ait ou non acclamé la Révolution française, on ne le saura jamais. Il reste l'invisible travail du changement qui agit sur le corps social et au-delà, sur chacun de nous parmi les autres. Nous sommes les auteurs du changement, quelque soit l'époque et le contexte, et cette vérité nous est absolument accessible.

Plus que le triangle Sade - Corday - Marat, et au-delà des vestiges politico-philosophiques que cette relation peut signifier, ce qui nous intéresse est la ligne de tensions entre Marat et Sade. Ce sont en effet les deux noms dont l'union n'est pas encore possible parce qu'ils représentent ce qu'il y a de plus difficile dans une révolution: la concordance des nécessités collectives avec les volontés individuelles.

Ce que le vulgaire a de bon est la simplicité. Il y a une vie simple dans le théâtre et son exercice est un art d'opérations artisanales, de choses dépurées et humaines, une esthétique d'alliance entre les acteurs et l'espace. Le théâtre se complaît de la somme des raisons créatrices et de la joie de l'émotion. Ce qui nous prend dans le théâtre, c'est son ancienneté, comme si nous étions dans un champ où les arbres ne meurent jamais, dont les fruits sont toujours mûrs, les feuilles toujours vertes, le champ toujours là.

8. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Para onde is? (Où allez vous?)* de Gil Vicente, novembre 1984

Programme de "*Para onde is?*" ("*Où allez-vous?*") de Gil Vicente
2ème version

Présenté il y a douze ans, "Para onde is?" fut le premier spectacle de la Comuna - Teatro de Pesquisa. Aujourd'hui, pour étrenner notre nouvelle salle de spectacles, nous avons voulu monter à nouveau ce voyage à l'Auto de l'Âme et à l'Auto de la Barque de l'Enfer de Gil Vicente. Pour étrenner notre nouvel espace, nous souhaitions présenter quatre spectacles: "Para onde is?", "La Castro", un spectacle de café-théâtre et "Amadis de Gaule". Ces spectacles devaient être ceux qui, dans la semaine, auraient donné le plus d'éclat à la Fête du Théâtre. Mais cela n'est pas possible en ce moment parce que, pour des raisons dont nous ne sommes pas coupables, la nouvelle salle n'est pas prête. Nous souffrons plus que quiconque des difficultés qu'entraîne ce retard. Mais l'État a des raisons que le théâtre ne connaît pas. Comme nous ne pouvons naturellement pas attendre le miracle de la salle, c'est donc maintenant que nous présentons "Para onde is?".

Foire de symboles, de costumes, de vices et de vertus, le théâtre de Gil Vicente est une Fête. L'acte théâtral est un lieu de ré-union de tous ceux qui sont déjà tombés amoureux du Théâtre. Du sacré au profane, de l'acteur au spectateur, l'émotion alimente la Fête.

9. "Comuna -Teatro de Pesquisa: 13 anos de trabalho - uma nova sala de espetáculos" ("Comuna - Théâtre de recherche: 13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacles"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: Amadis de Abel Neves, juin 1985

Programme de "Amadis" de Abel Neves

COMUNA - THÉÂTRE DE RECHERCHE

13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacles

Produire une Oeuvre, petite ou grande, n'est pas seulement le couronnement d'un effort créateur. En elle, on peut deviner la matière vive par laquelle l'homme veut réaliser la vérité de ses actes insoumis, révélant ainsi une volonté éthique essentielle: la communion de multiples raisons humaines. La dimension éthique n'a jamais manqué au théâtre et si, d'aventure, ce sens premier a pu s'être caché, la faute n'en est pas, naturellement, au théâtre. Si l'on parle d'Oeuvre, c'est parce que nous sommes loin de la rendre visible, de subir avec elle la dignité de l'objet parfait et fini; si nous avons choisi ce mot, oeuvre, comme chose principale, cela est uniquement dû au fait que nous imaginons que réside en elle la totalité de notre effort créateur et à la joie de savoir qu'en ce moment tout se conjugue pour aboutir à une sympathie que l'Art devra garantir dans le monde divers des hommes. Mais ce n'est pas l'oeuvre qui nous intéresse: c'est la matière vivante et utile qui, nous le savons, se cache derrière le mot. Et voilà notre souci, directement offert par le théâtre. Nous travaillons ainsi, la nuit et le jour, selon des règles humaines et, parfois, trop humaines, en essayant de donner continuité à ce qui, depuis les temps anciens de la liturgie, a toujours passionné l'âme des communautés: la joie de la communion.

Jusqu'à aujourd'hui et depuis le jour où elle a décidé de se constituer comme groupe de théâtre-de-recherche, la Comuna a produit en treize ans un travail culturel intense. Elle a traversé des moments de courage et de découragement, mais a toujours cherché, en une expression naturelle et décisive de son activité, à irradier le théâtre. Les principes qui nous font bouger aujourd'hui dans le théâtre, et ce n'est pas paradoxal, sont les mêmes que ceux pour lesquels, il y a treize ans de cela, nous sentions avoir une dette envers notre communauté. Certaines conditions de notre existence se sont transformées, mais les principes régulateurs de notre volonté créatrice n'ont pas changé et c'est pour cela que nous affrontons les conditions qui nous obligent, dans la situation actuelle, à penser notre travail. Ce qui nous intéresse, c'est de dévoiler de nouveaux secrets et de valider de plus en plus la puissance réelle du théâtre; c'est sur lui que nous fondons nos actes sociaux et artistiques.

Le travail culturel de la Comuna, suite logique de l'acte théâtral et principe fondateur de la troupe elle-même, ne suggère pas seulement des rencontres, de l'animation, des discussions et des théorisations, des cours et des recyclages, des pédagogies innovatrices; il est, fondamentalement, une action libre des diverses sensibilités sociales pour échanger l'inertie et la passivité contre une vive activité. Cet esprit nous oblige à un constant effort de clarté, car nous ne défendons pas l'imposition de valeurs mais le libre éveil des raisons. Aussi ne visons-nous pas à inventer une institution ou à institutionnaliser des modes de vie. C'est ainsi que nous affrontons les problèmes, en étant toujours conscients que notre ouverture au monde dérive du théâtre et que ce n'est qu'en lui que réside la cause de nos joies ou de nos peines.

L'initiative de la Comuna dans le panorama du théâtre portugais a été suffisamment reconnue pour que nous puissions en parler sans que cela soit quelque chose d'abstrait. Qualifiant sa production de "théâtre-de-recherche", la Comuna, en treize ans de travail, n'a jamais trahi les principes de recherche qu'elle s'est proposé de développer. Dans l'atelier du théâtre, l'acteur est l'agent essentiel de la réalisation du spectacle. L'acteur est le générateur d'émotions, il qualifie l'espace de représentation et c'est aussi lui qui révèle la lumière d'un texte. La Comuna - Teatro de pesquisa s'est toujours souciee de l'actualisation créative de l'acteur, se réjouissant à tout moment de chaque nouveau travail, qu'il se situe sur le territoire spécifique des créations collectives ou dans la fascination d'un texte dramatique. Dans ces deux modes théâtraux, dramatisation de la parole de l'acteur et littérature dramatique, la Comuna - Teatro de pesquisa a toujours cherché à enrichir le théâtre et à valoriser culturellement la communauté à laquelle elle a juré fidélité. Si, à chaque étape, nous avons tiré des leçons qui nous ont permis de valider ou non des travaux futurs, cela est dû à l'idée noble selon laquelle le théâtre a un sens éducatif. Outre cet aspect, qui finit par être un aspect fondateur du théâtre en soi en tant qu'expression artistique des désirs et des besoins de toute la communauté, il existe un autre aspect qui, dans la spécificité de chaque sujet dans la fonction théâtrale, justifie la relation utile de chaque être humain avec l'Art: l'aspect ontologique du théâtre. Jamais personne ne se perd au théâtre. Chaque sujet recherche un sens et assure, dans son intimité, la meilleure façon d'immortaliser son expérience. Le jeu, le plaisir, l'émotion, l'intelligence se combinent en donnant libre cours à des révélations fascinantes de connaissances.

Avec une discipline propre de travail et une fonctionnalité naturelle et responsable, la Comuna - Théâtre de recherche a débuté en 1972 avec deux pièces de Gil Vicente. D'autres auteurs portugais ont suivi, ainsi que des dramaturges d'autres pays. Dans leur forme, les travaux créés ont obéi à un rythme propre et unique sans que cela n'ait à ce jour modifié le sens exact du travail créateur du groupe, qui exprime le caractère vital de la valeur recherche telle que nous l'entendons.

Nous ne croyons pas que le théâtre soit chargé de la fonction miraculeuse de mettre un terme à l'échec, où qu'il soit, mais nous rêvons de l'utilité du théâtre comme phénomène de réussite.

Nous étrennons cette année notre nouvelle salle de spectacles. Avec elle, nous rendons hommage au Théâtre, sans vouloir occulter les tristes difficultés qui nous ont sans cesse accompagnés au long de ces derniers mois. La condamnation de Sisyphe est connue, mais nous voulons croire que le jour est proche où les dieux se reconnaîtrons dans l'utilité de leur travail et puissent, eux aussi, parler le langage de la liberté.

Nous sommes au pied de la montagne.

10. "Calígula e a lua" ("Caligula et la Lune"), texte de la troupe
pour le programme du spectacle: *Caligula* de Albert Camus,
mars 1986

Programme de "Caligula" de Albert Camus

CALIGULA ET LA LUNE

UN

C'est peu de chose que d'imaginer Caligula assis sur un lit de camp, gravant sur son bouclier, à l'aide de son poignard, le nom de Drusila sa soeur, ou de se le représenter dans un char tiré par des chevaux blancs, revêtu du costume sacré, la tête couronnée, le laurier et le sceptre d'ivoire à la main tel le bon dieu Jupiter. C'est beaucoup plus d'imaginer le rôle que les "peu de choses" jouèrent dans la vie de Caligula.

Nous ne connaissons le Caligula de l'année 37, maigre et pathétique, que par ses barbaries. Que l'on exagère ou non, il est certain que son univers déconcertant est devenu tristement célèbre dans la Rome impériale. Il souffrait peut-être d'un dérèglement de la raison et il était peut-être déformé par une angoissante duplicité, mais ces causes ne furent pas à elles seules les principales causes de sa notoriété. Il ne fait aucun doute que Caligula se servit du pouvoir.

DEUX

Le Caligula d'Albert Camus est une fiction. Notre Caligula d'aujourd'hui est une fiction sur d'innombrables fictions. Cet empereur romain est donc transfiguré et, avec lui, tous les problèmes qu'une communauté politique a pu produire, et qui l'a également produit, lui.

Rome, peuplée de dieux domestiques, ville du vin, du marbre, des soies, de l'ivoire et du papyrus, mais aussi des esclaves, des plébéiens et de la faim, appartient au passé. À travers le temps, il nous en est resté des cirques de pierre et des colonnes silencieuses. Ses galeries et ruelles soufflent l'écho de secrètes conspirations à base de glaive et de poison. Rome devait être une capitale du jeu par le pouvoir et il ne nous semble pas forcé de la comparer aujourd'hui à un théâtre où étaient représentées de nombreuses tragédies. Nous en sommes en effet aujourd'hui des spectateurs curieux.

*Camus avait attribué un sous-titre à son manuscrit de **Caligula**, mais il ne le conserva pas. Il s'agissait de "Le Joueur". Ceci est cependant exemplaire dans la définition de Caligula comme personnage: le joueur est autant celui qui **simplement** joue que celui qui **sait** jouer, ou que celui qui a le vice du jeu. Or Caligula est au-delà du jeu. Ses métamorphoses sont claires et diffuses, humaines et diaboliques, et si on pense le comprendre, on se demande si l'on croit en lui, ou bien si l'on pense croire en lui, on se demande si on le comprend. Cette transparence dans la façon de*

nous relier à un tyran (lui même affirme ne pas l'être) souligne un problème essentiel: qui sont les serfs du tyran et que sont-ils?

Dans la Rome antique, les armées, la propriété et les affaires de l'état impérial concernant la propriété n'ont pas échappé à la règle, aujourd'hui encore inaltérable, du trafic d'influences, du commerce des pouvoirs politiques. Dans une atmosphère d'intrigue permanente, la médiocrité des idées et la corruption des principes ont pris racine. Dans une telle situation, Caligula est un reflet, monstrueux par conséquent, du royaume du chaos. Sa mort prématurée n'étonne pas parce qu'elle est logique comme est logique l'indifférence de l'empereur face aux plaisirs du cirque, à la torture des patriciens ou à l'élevage d'une centaine de perdrix.

La crainte des dieux, inévitable donc, ne tient pas de place parmi les préoccupations de Caligula. Si l'exil, la condamnation politique à laquelle étaient soumis les citoyens, signifiaient une véritable excommunication, avec Caligula, aussi paradoxal que cela paraisse, cela représentait davantage la possibilité de lui survivre, c'est-à-dire d'échapper à un destin cruel. Les affrontements politiques se font ainsi dans une vie sociale malsaine et si vaincre Caligula c'est dominer la peste, celle-ci a cependant d'obscures ramifications et se retrouve jusque sur la lame des poignards d'une conspiration.

TROIS

Caligula au jeune Cipion: "Je viens de comprendre, enfin, l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible." Ce Caligula de Camus ne se reconnaît pas dans la satisfaction du possible. Une fois le pouvoir démontré - il est exercé avec une logique implacable - la liberté est un simple corollaire. Caligula est **le seul être libre de l'empire** et savoir ce **petit** bonheur est encore peu. Maître de ce privilège suprême, il ne lui suffit pas de rester fidèle à cette sécurité. Le voilà, alors, à demander l'impossible, dans un désespoir humain. C'est sa tragédie, la lente combustion de son âme dans le feu que les dieux lui préparent, mais il a connaissance de ce piège, de cette conspiration de l'ombre. Aucun autre sort n'aurait pu lui advenir: il est comme un loup attiré dans la fosse.

QUATRE

Vouloir la lune est un désir secret que Caligula révèle à Hélicon, l'esclave. Chose impossible, la lune est peut-être le royaume où fleurit la plante de l'éternelle jeunesse. Tout comme sa volonté d'immortalité, le désir de Caligula est un affront aux dieux. Être immortel comme eux, c'est abandonner une fois pour toutes sa condition inférieure et, dans cette supériorité, se reconnaître comme le Destin. Cependant, dans sa lente course dans les cieux, la lune ne sera jamais à Caligula et la solitude approche, inexorablement, en même temps qu'une éclipse.

**11. "O teatro é exemplar" ("Le théâtre est exemplaire"),
communication de João Mota au Centre Brésilien des Études
Esthétiques à São Salvador (Bahia-Brasil), juillet 1986**

Communication au Centro Brasileiro de Estudos Estéticos

"O TEATRO É EXEMPLAR" ("LE THÉÂTRE EST EXEMPLAIRE")

("Ce qui est contraire est utile et de ce qui est en lutte naît la plus belle harmonie: tout se fait par la discorde". Héraclite d'Éphèse)

Le théâtre est exemplaire: lieu de rencontre de l'homme avec lui-même, quand il est en crise c'est l'homme lui-même qui est en crise.

Mais il n'y a croissance qu'avec crise: "de ce qui est en lutte naît la plus belle harmonie". Ténèbres et lumière. Chaos et cosmos. Mort et vie.

Ils me demandent que je parle de moi, acteur - metteur en scène, 45 ans. Et quand je parle de moi, je commence à parler de théâtre parce que je suis dans le théâtre de puis que j'ai 8 ans. Et je dois parler du Portugal. De l'avant et de l'après.

"Avant", qui signifie avant le 25 avril 1974, c'était fondamentalement pour nous, travailleurs du théâtre, la censure qui nous empêchait dès le départ de penser à mettre en scène certaines pièces qui figuraient sur un "index" comme dans les temps obscurs de l'Inquisition. Sur cette "liste noire", il n'y avait pas seulement tout Brecht, et presque tous les contemporains comme Sartre ou Camus, mais aussi beaucoup de classiques comme le "Jules César" de Shakespeare.

Une fois dépassée cette première phase de choix d'un texte qui n'était pas interdit, il y avait ensuite un "essai de censure" où nous subissions l'humiliation de faire une répétition générale devant 5 ou 6 messieurs, qui décidaient si le spectacle pouvait ou non être joué en public. Et même après la première, il pouvait être interdit. Parce que le théâtre est une manifestation collective qui provoque des manifestations collectives, il a toujours été persécuté sous les régimes dictatoriaux.

En ces temps de dictature, j'ai vécu une expérience très importante pour ma formation: j'ai fait la guerre coloniale, en Angola, une guerre avec laquelle je n'ai jamais été d'accord et où je suis parti sans savoir pourquoi.

J'y ai beaucoup appris sur l'homme parce que je l'ai connu dans une situation limite de confrontation quotidienne avec la mort. En temps de guerre, on meurt quand on va chercher de l'eau, on meurt quand un collègue nettoie son arme. Et on apprend à vivre ou à survivre, où et quand cela ne nous est pas permis.

La peur de la mort nous amène souvent à la fuite, à la création de procédés qui éloignent la rencontre de l'homme avec lui-même, à des croissances brusques qui empêchent ce qui est essentiel à l'homme: le calme intérieur, la réflexion, la créativité, l'authenticité, l'union avec le cosmos.

L'expérience de la guerre et les apprentissages que j'ai faits en suivant avec Peter Brook et les maîtres chinois et japonais qui travaillaient avec lui au Centre de

recherche théâtrale de Paris, m'ont amené à comprendre et à approfondir ma conviction de l'exemplarité du théâtre: on ne peut répondre à la mort qu'avec la vie. En transgressant.

Le théâtre meurt quotidiennement et renaît quotidiennement: l'acteur doit avoir conscience de ce qu'est un homme en transformation, en "crise quotidienne".

L'acteur se révèle tous les jours, se transcende, se surprend devant un public toujours différent qu'il doit étonner et inquiéter.

Peter Brook m'invita à rester en France, mais après les apprentissages que j'ai faits, j'avais une grande envie de revenir: revenir dans mon pays malgré le fascisme, la guerre coloniale, la censure. Pour répondre à la mort avec la vie, pour transgresser. Pour alerter. Pour inquiéter. Dans ce lieu de mort, parce qu'il meurt tous les jours, parce que c'est le théâtre, ce lieu de vie, de vitalité, d'énergie, qu'il doit toujours être.

La COMUNA est née de cette volonté, avec des gens que je suis allé chercher au théâtre universitaire (qui a eu une grande importance à l'époque) et des collègues à moi avec qui j'avais déjà travaillé et dont je savais qu'ils pensaient et ressentaient le théâtre comme moi. Nous avons tout de suite cherché à ce que les premières pièces soient des textes qui ne soulèveraient pas de problèmes avec l'"index" de la censure. Nous avons commencé avec Gil Vicente, le premier auteur dramatique portugais, dont nous n'étudions au lycée que les anciennes pièces consacrées et seulement pour diviser les prières, puisqu'ils nous était interdit de connaître les pièces qui mettaient en cause le clergé ou tout autre forme de pouvoir.

Nous avons pris une pièce consacrée, le "Auto da Alma" (à cause de laquelle nous nous étions fait massacrer au lycée) et le "Auto da Barca do Inferno", et nous parlions de ce que nous voulions parler à travers ces textes. Nous avons dû, bien sûr, préparer deux spectacles: un pour la "répétition de la censure" et l'autre, le vrai. Les textes étaient rigoureusement les mêmes, mais les intentions et le jeu des acteurs étaient complètement différents.

Nous avons eu beaucoup de succès pour la première et quand la censure comprit, il était trop tard parce qu'il était trop scandaleux d'interdire Gil Vicente.

Les spectacles suivants ont été des créations collectives: l'idée et la mise en scène étaient de moi, mais je construisais d'abord le spectacle avec les acteurs et ce n'est qu'après que nous ajoutions les textes. La stratégie vis-à-vis de la censure était toujours la même: nous choisissons des textes apparemment inoffensifs et nous trompons les censeurs pendant la "répétition de la censure".

Le 25 avril: comme metteur en scène, ce fut une expérience fondamentale parce que c'était la première fois que nous avons pu sortir de Lisbonne. Nous avons jusque là emmené nos spectacles dans beaucoup de pays d'Europe et d'Amérique latine, mais il nous était interdit de nous produire en province, et même dans Lisbonne, nous étions confinés à une cave, les grandes salles de spectacle ne nous étant pas autorisées.

Avec le 25 avril, nous sommes sortis dans la rue, dans les villages, les usines, les écoles.

Après les spectacles, il y avait des débats avec le public. Ce fut un temps de grand apprentissage de ce qu'est la culture populaire.

Forme et contenu. Le pouvoir, quel qu'il soit, préférera toujours les oeuvres qui privilégient la forme, qui vident le contenu au travers d'une fausse beauté. C'était le

temps d'un théâtre immédiatiste où nous, artistes, nous vidions souvent la forme au nom de la révolution.

Mais qu'est-ce que l'harmonie si ce n'est la liaison entre la forme et le contenu, l'intérieur et l'extérieur? Je ne parle pas de l'harmonie pour l'harmonie, mais de la lutte pour que l'homme ait une vie plus harmonieuse.

Peu à peu, nous nous sommes aperçus de ce qu'il fallait revenir à un autre endroit parce que le théâtre ne peut être un "bonbon", une "pastille pour maladie", ou la répétition d'une recette.

Le 25 avril nous a amené le soutien financier de l'État: jusque là, nous avons seulement pu compter sur l'aide de la fondation Calouste Gulbenkian.

Mais cela ne signifie pas qu'une véritable politique culturelle ait été dessinée, au long de ces 14 ans depuis Avril.

Notre classe politique est plus intéressée par l'économie ou le nombre de votes qu'elle obtiendra aux prochaines élections que par le développement harmonieux des citoyens, par la préservation et la promotion de la culture portugaise.

Nous vivons en démocratie, mais pas en démocratie culturelle: notre télévision, étatisée, nous parle plus américain ou un portugais venu du Brésil que notre propre langue; les moyens de communication divulguent de moins en moins nos manifestations culturelles; nos artistes ne sont honorés et appréciés qu'après leur mort.

Dans ce paysage, le théâtre est comme toujours le parent pauvre des autres manifestations artistiques. Parce que le pouvoir, même élu démocratiquement, est plus intéressé à robotiser les citoyens, en en faisant des fonctionnaires ayant droit à "X" jours de grève par an, plutôt qu'à former des hommes authentiques.

Et je reviens encore une fois à l'exemplarité du théâtre: l'acteur doit se faire plaisir, il doit s'assumer et s'aimer, aimer se révéler aux autres hommes. Or c'est le contraire de ce que l'on vit en ce moment au Portugal: pas de promotion du plaisir d'être portugais, de parler Portugais, d'approfondir nos racines.

La politique des aides au théâtre est faite contre le public et contre la recherche: comme si la maigre somme prévue dans le budget de l'État était exagérée, nous sommes obligés de monter trois pièces par an. Il arrive fréquemment que nous retirions de l'affiche un spectacle qui a un énorme succès public pour respecter le contrat passé avec l'État.

Dans le cas concret de la COMUNA qui est un groupe de théâtre de recherche, il est très dur de n'avoir pas plus de temps et plus d'argent pour approfondir des chemins ouverts au long de ces 16 ans. Ce serait trop facile de répéter des "recettes" dont nous savons qu'elle donnent un succès assuré.

Transgresser, dans une société qui est construite pour que nous nous trompions à nous-mêmes, c'est créer un espace et un temps sacrés où nous sommes capables de faire face à nous-mêmes.

Cette lutte, c'est ma militance quotidienne. Je crois qu'il soit la militance quotidienne de tous les hommes de théâtre.

João Mota

12. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Victor ou as crianças no poder (Victor ou les enfants au pouvoir)* de Roger Vitrac, janvier 1987

Programme de "Victor ou as Crianças no Poder" ("Victor ou les enfants au pouvoir") de Roger Vitrac

Ce drame, parfois lyrique, parfois ironique, parfois direct, était dirigé contre la famille bourgeoise avec comme éléments distinctifs: l'adultère, l'inceste, la scatologie, la colère, la poésie surréaliste, le patriotisme, la folie, la honte et la mort.

Vitrac

Un an après la première représentation de "Victor ou les enfants au pouvoir", en décembre 1928, Roger Vitrac est officiellement expulsé du mouvement surréaliste. Quelque temps auparavant, en 1925, André Breton l'avait considéré comme persona non grata. En 1926, avec Antonin Artaud et Robert Aron, Roger Vitrac fonde le Théâtre Alfred-Jarry, qui existera jusqu'en 1930. Quatre ans plus tard, c'est la rupture avec Artaud.

Condamné, sous des formes différentes, par ceux qui étaient les auteurs d'une révolution de la vie et de l'art, Roger Vitrac a subi les dangers de sa propre aventure et c'est parce qu'il ne s'est pas repenti du théâtre que l'on peut aujourd'hui parler de lui comme d'un auteur dramatique par excellence de l'époque surréaliste. Et si l'on parle ici de non repentir, c'est parce que son obstination dans l'art du théâtre fut durable et "Victor" une pièce curieusement incomprise et même dédaignée.

"Victor ou les enfants au pouvoir" n'a peut-être pas provoqué la perplexité, ni même la provocation, mais cette pièce a parlé d'un effroi. L'effroi n'est pas seulement un sursaut des sentiments, c'est aussi une longue recherche de la pensée sur les phénomènes de la vie et cela emporte la curiosité de la mort. En ce sens, "Victor" est peut-être une tragédie. Phénomène tragique d'humour naturel, Victor est un enfant. Comme tous les enfants, il sait qu'il peut s'adonner à la connaissance du monde et si le monde est composé de situations étranges, alors lui, Victor, comme les autres, peut être un être étrange. Peut-être même avec plus de vérité car c'est un enfant. Et à neuf ans, il finit par mourir, pris de terribles douleurs de ventre et sans

qu'il ne parvienne à révéler complètement une loi d'initiation à la vie qu'il vient lui-même de découvrir.

L'effroi dans "Victor ou les enfants au pouvoir" reste aujourd'hui un effroi. Si les personnages de "Victor" étaient des animaux, comme on les comprend, émerveillés, chez la Fontaine ou dans les histoires de l'imaginaire populaire, alors il s'agirait d'une fable. Mais, curieusement, "Victor ou les enfants au pouvoir" n'est pas une fable. Deux couples, deux enfants, un général, une intruse, une employée de maison et un médecin, tels sont les éléments énergétiques d'une condition humaine en conflit - la famille! Non pas la famille comme régulateur de la vie sociale, mais plutôt comme lieu de corruptions affectives et morales institutionnalisées. On ne pense pas pour autant qu'il existe une solution, celle de la famille immaculée. Elle est loin, croyons-nous, des intentions de Vitrac. C'est peut-être ici une des fausses raisons des voix discordantes de l'époque. En gros, on peut parler de "Victor ou les enfants au pouvoir" comme d'un portrait. Nous ne parlons pas de peinture, nous ne parlons pas de photographie, nous parlons de théâtre: un portrait grossier, sans doute, qui en appelle aux langages du monde "tel qu'il est"; les personnages dévastés par des vertiges, des liens illogiques, des situations dévorantes. Le délire est si réel et si psychologiquement dévastateur que la fantaisie surprend, aussi bien celle des personnages eux-mêmes que, probablement, celle du public. "Victor" ne sera donc pas un boulevard ou un anti-boulevard, il sera autre chose. Quant à l'humour: À la date à laquelle Vitrac situe la pièce, 1909, Victor, enfant précoce qui remporte tous les prix scolaires, a neuf ans. La même année, Vitrac avait 10 ans. Dommage que Victor ne s'appelle pas Victar. Victar a en effet les mêmes lettres que Vitrac. Cela vous ferait-il plaisir? Dommage que ce ne soit pas le cas! Allons-y avec Victor! Les enfants au pouvoir!

13. "Um rosto para o destino" ("Un visage pour le destin"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *O Destino morreu de repente (Le Destin est mort soudain)* de Alves Redol, février 1988

Programme de "O Destino morreu de repente" ("Le destin est mort soudain") de Alves Redol

UN VISAGE POUR LE DESTIN

Qu'est-ce que le Destin? Où trouver la voix du destin? Comment savoir que telle ou telle voix est la voix du destin? Il est certains endroits, dit-on, où le destin habite. Mais qu'est-ce que le destin?

Au Portugal, les formes du destin sont nombreuses et variées. Il y eut un temps pour les Maures et les Castillans, il y eut un temps pour l'Adamastor des mers, il y eut un temps pour les grotesques personnages de l'État Nouveau, il y a encore un temps pour la navigation contemporaine sur les terres de l'Europe. "Notre fatalité est notre histoire", disait Antero. Il n'y a pas de truc, on admet seulement qu'il y a une fantaisie. On peut en admettre beaucoup d'autres et c'est peut-être ainsi qu'Alves Redol a admis la soudaine mort du destin et lui a trouvé une forme et une existence. De ce destin, nous ne pouvons pas parler ici parce qu'il habite le monde féérique de la scène, où il se déforme pour devenir une merveilleuse récréation de la vie. Ici, et par le contour des mots, on ne peut que vouloir trouver au destin l'ébauche d'un visage.

Si l'on admet qu'il y a une fantaisie - le chat caché avec la queue qui dépasse - ou une métaphysique - un visage inexistant - notre problème sera toujours le problème du jeu, l'éternel jeu des actions humaines dans le labyrinthe du monde. Marcher sans destin/destination, c'est marcher au hasard; avoir un destin/destination c'est savoir qu'il y a un ordre, une combinaison d'événements qui déterminent inexorablement une vie. Mais qu'est-ce qui fait qu'une chose et une autre sont vraies? Hasard et ordre ne seraient-ils pas une seule vérité, un seul sens, le destin?

De provenance insondable, le destin se trouve autant dans la paume de la main que dans la géographie des peuples, il est autant un ensemble de circonstances et d'événements que le résultat de tout cela. Le destin est alors cause et effet, mais son visage inexistant, comment est-il? Le visage du destin est-il comme le célèbre couteau surréaliste, sans manche ni lame? Peut-on choisir entre destin et liberté? L'un et l'autre sont-ils les deux moments d'une discorde, comme la relation Maître/Esclave?

Et puis il y a le fado. Sans destin il n'y a pas de fado au Portugal. Orgueil de notre âme, le fado est la voix du destin. Nous approchons-nous du visage du destin? Il y a la mémoire des marins, des navigateurs de la première heure, des bateaux et des ruelles, des places et des amours. Quel est le visage qui nous afflige, qui nous détourne de notre "ancienne ligne claire et créatrice"? Que nous manque-t-il pour être des citoyens du monde? Rejeter les ombres et chercher la solennité du jour le plus clair.

Y a-t-il meilleure diversion que de chercher un visage au destin?

14. "Porquê Édipo-Rei ?" ("Pourquoi l'Oedipe-Roi?"), de João Mota, programme du spectacle: *Édipo-Rei (Oedipe-Roi)* de Sophocle, juin 1988

Programme de "Édipo-Rei" ("Oedipe-Roi") de Sophocle

POURQUOI OEDIPE-ROI?

À la question que je me pose, je ne sais que répondre: je ne sais pas.

"On ne trouve que ce que l'on cherche; ce qui nous est indifférent fuit", dit Créonte à Oedipe, dans cet "Oedipe-Roi" de Sophocle que je me suis proposé de mettre en scène.

Dans un parcours de 17 années où j'ai toujours choisi les pièces que j'ai mises en scène, je ne jamais su répondre pourquoi cette pièce et non une autre. Je lis, je sais que les textes existent, mais je ne pense jamais à les faire dans l'immédiat. Un beau jour, je me souviens d'un texte que je pense qu'il faut absolument faire. Et comme je travaille dans un collectif - la Comuna -, il est naturel que ce choix apparaisse comme un reflet de notre vie en commun et que cette vie reflète ce qui se vit dehors, dans la société.

Cette année a été pour nous, curieusement, l'année du Destin: dans "Le Destin est mort soudain", une farse de l'auteur portugais Alves Redol, nous l'avons tué comme entité abstraite et aliénatrice inventée par le pouvoir fascisant et tout à coup nous nous sommes plongés dans la tragédie grecque, complices d'Oedipe et de sa confrontation avec le Destin.

J'écris tout cela comme si l'on me demandait: et le Destin, qu'est-ce que c'est?

J'avais 8 ans lors de mon premier contact avec le théâtre, je suis entré au Théâtre National à 13 ans, ce qui m'a obligé à lire beaucoup de pièces de théâtre. Le mot "obliger" n'est peut-être pas correct: j'ai toujours rêvé d'être metteur en scène. Je le disais déjà à 14/15 ans, mais je le disais comme n'importe quel adolescent parle de ces choses-là.

Puis j'ai fait la guerre coloniale en Angola, une guerre avec laquelle je n'ai jamais été d'accord et où je suis allé sans savoir pourquoi. Là, j'ai beaucoup appris sur l'Homme parce que je l'ai vu dans ses limites, lorsqu'il est quotidiennement confronté avec la Mort. À la guerre, on meurt quand on va chercher de l'eau, on meurt quand un copain nettoie son arme. Et l'on apprend à vivre ou à survivre où et quand cela ne nous est pas permis. J'étais un dirigeant, j'étais chargé d'occuper les loisirs des soldats, de leur donner des cours, d'organiser des activités sportives, de faire du théâtre.

J'ai perdu des compagnons, des hommes que j'aimais beaucoup, qui sont morts à côté de moi. J'ai appris que l'Homme est un être éphémère, disponible pour la Mort, mais capable d'une joie intérieure qui peut faire bouger des montagnes.

Je ne suis plus catholique, parce que j'ai découvert l'hypocrisie de ceux qui n'étaient catholiques que par peur de mourir, mais je suis devenu profondément

religieux parce que j'ai compris que Dieu nous habite lorsqu'on a la volonté et le courage, malgré tout et parfois contre tout, de nous pas nous laisser aller à la faiblesse. Ironiquement, j'ai reçu des "éloges militaires" en reconnaissance de ce que les militaires appelaient alors "action psychologique auprès des troupes". Au fond, pour quelque chose qui n'était pas la guerre.

Je suis parti à la guerre innocent et j'en suis revenu "héros".

Aujourd'hui, à 45 ans, je vois que dans mon parcours, il y a des choses que j'ai pu réussir, d'autres qui me sont "arrivées". J'ai pu réaliser mon rêve d'adolescent, être metteur en scène, mais je crois que je n'y serais pas parvenu sans les apprentissages de la guerre. Sans les apprentissages de mon maître, Peter Brook, avec qui j'ai travaillé ensuite par la force du hasard ou du besoin: la fascination à l'égard de l'acteur, de l'homme créateur habité par un texte, être éphémère qui, comme Sisyphe, recommence toutes les nuits à escalader la montagne; le contact avec des maîtres japonais et chinois; trois mois de travail en Perse; différentes visions du monde, différentes religiosités; l'Homme à la recherche de soi et de sa relation avec le Cosmos ou avec Dieu, peu importe le terme.

La Comuna est née en conséquence de tout cela, pour rendre à l'acteur le rôle qui lui appartient au théâtre, à une époque où, au Portugal, on pensait encore que le metteur en scène et l'auteur étaient les seuls créateurs du spectacle et qu'il n'appartenait à l'acteur que de "débitier" le texte et respecter les "mises en place".

Le hasard et la nécessité: il y a 3 ans, au début du cours qui s'achève cette année, j'ai proposé qu'Oedipe-Roi soit à l'étude en dramaturgie et en lecture dramatique, disciplines que je n'enseigne pas. J'ai fait cette proposition sans qu'il ne me passe par la tête à cette époque que je monterai cette pièce 3 ans après, avec la participation de ces élèves.

Comme cela m'est toujours arrivé, je me suis réveillé un beau matin en pensant que j'avais très envie de faire l'"Oedipe-Roi". Je suis arrivé à la Comuna et j'ai demandé: «pourquoi ne ferions-nous pas l'"Oedipe?»». Personne ne s'est effrayé, personne ne s'est étonné. Au contraire, ils ont tous été enthousiastes.

En réalité, nous nous amusions énormément à tuer le Destin dans "Le Destin est mort soudain", mais nous n'étions pas sûrs de le tuer: nous avons tué un certain destin le 25 avril, mais nous n'allons pas bien, le Portugal ne va pas bien, nous sommes toujours à la recherche de notre identité et nous sommes peut-être en train de payer des choses que d'autres ont commencées il y a 500 ans.

Comme Oedipe, dans Thèbes dévastée par la peste. "Espérons que nous n'aurons pas à dire, en pensant à tes jours de puissance, que, libérés par toi, nous nous sommes encore perdus", dit le prêtre à Oedipe dans le prologue.

Oedipe fuit le destin qui lui a été tracé, mais il finit par l'affronter devant toute la ville: "Chacun souffre pour soi-même, sans sentir le mal des autres, et moi je dois me lamenter pour la ville, pour vous et pour moi".

N'est-ce pas cela l'essence de l'acteur?

Nous voici embarqués dans cette aventure. Dans cette recherche. Et recherche est synonyme de tentative: arriver à un résultat, qui ne soit jamais envisagé comme une oeuvre finie.

Tout ceci implique des choix au niveau du travail: avec les acteurs, l'espace, la musique, les costumes.

Les acteurs: la tragédie grecque ne peut jamais être un drame psychologique, encore moins naturaliste; la tragédie grecque est la liaison de l'Homme avec le

Cosmos, où l'Homme dialogue avec lui-même mais sait - et il l'assume - qu'il n'est pas seul, parce qu'il fait partie d'un tout qui est le Cosmos. D'où la recherche d'intériorités qui ne peuvent être mélodramatiques, ni simplistes; elles doivent être profondément simples parce que profondément tragiques. D'où le travail avec les mots et avec le corps, le comportement physique.

L'espace: je n'ai jamais pu mettre en scène une pièce sans la voir dans un espace et c'est pour cela que j'ai toujours conçu les espaces des spectacles que j'ai mis en scène. Terre et Ciel.

La Mère-Terre, ronde comme l'utérus, fait un cercle comme le Destin, comme les jeux des enfants, comme l'assemblée des vieillards en Angola, espace que Zeus a destiné aux hommes.

Le Ciel, les dieux, le Cosmos. Feu et Eau.

Le Feu que Prométée a dérobé aux dieux pour le donner aux hommes: sauront-ils l'utiliser?

L'Eau qui lave et désaltère: la recherche de l'entité exige le lavage intérieur et implique la soif intérieure de recherche.

La musique: ce que j'ai demandé à Eduardo Paes Mamede est lié à ce que je pense sur la tragédie grecque, qui est née avec le grand rituel, l'acte liturgique, la simplicité religieuse de l'acte liturgique.

Les costumes: ce que j'ai demandé à Carlos Paulo est que le corps ne soit pas caché, que le corps de l'acteur soit assumé, dévoilé par des tissus très légers, comme transparents.

Sans copier les Grecs, sans vouloir être futuriste postmoderniste... tenter la grande simplicité, la rencontre de l'Homme avec lui-même.

João Mota

15. "Notas de Encenação" ("Notes de mise en scène") de João Mota, programme du spectacle: *A Pécora-Auto da Paixão de Santa Melânea (La Pécora-Auto de la passion de Sainte Mélanie)* de Natália Correia, octobre 1989

Programme de "A Pécora - Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La Pécore - Auto de la passion de Sainte Mélanie") de Natália Correia

NOTES DE MISE EN SCÈNE

"Et, entrant dans le temple, il commença à expulser tous ceux qui vendaient et achetaient. Il leur dit: c'est écrit; ma maison est une maison de prière; mais vous en avez fait un repaire de brigands. Et tous les jours il prêchait dans le temple; mais les princes des prêtres, et les scribes, et les représentants du peuple voulaient le tuer".

Saint Luc, chap. 19, versets 45, 46 et 47

La Comuna n'est pas une compagnie de répertoire.

On peut avoir à l'esprit 10 ou 12 pièces à représenter dans les 2 prochaines années, mais il se peut que, sur le moment, aucune d'elles ne nous "touche".

Je connais "La Pécore" depuis qu'elle a été écrite en 1967, mais curieusement c'est un jeune homme de 20 ans, mon élève au Conservatoire, qui me l'a à nouveau "révélée" au début de 89, en me demandant pourquoi je ne faisais pas cette pièce ici et maintenant.

La fonction du metteur en scène consiste précisément à cela: "être touché" par un texte, faire en sorte que les acteurs soient "touchés" par ce texte pour qu'il puisse ensuite "toucher" le public. Comme si un courant électrique s'établissait.

En tant que créateur, je m'assume toujours comme militant du quotidien, je crois toujours que l'une des fonctions du théâtre est d'essayer de contribuer à détruire les destructeurs, sans jamais oublier le grand plaisir, la grande joie, la fête où le mystère de l'amour, de la passion et de la mort se révèlent et se célèbrent.

Il s'agit dans cette oeuvre de révélation et de célébration. Profondément religieuse, elle met en cause la fausse religion et le faux rituel. Faux parce que les institutions - religieuses ou autres - survivent non pas par la recherche de l'humilité et de la simplicité, mais par la recherche d'une splendeur creuse, d'un exhibitionnisme creux.

Mais lorsqu'on parle de religion, il faut toujours parler de l'Homme dans sa dimension cosmique, de l'Homme habité par Dieu. Ce monde où le fanatisme religieux fait que des frères ayant les mêmes croyances - qu'elles aient pour nom Brahma, Allah, Bouddha ou Christ... -, se tuent et se font la guerre pour des opinions, des richesses ou des territoires, montre que nous sommes loin de la lumière, que l'obscurité nous habite encore.

Dans une société où, de plus en plus, ce qui est apparent nous est donné comme finalité de la vie, il est naturel que l'on parle du bien et du mal, du sacré et du profane parce que lorsque l'Unique a été abandonné, la bienveillance et les bonnes manières sont devenues à la mode et l'hypocrisie s'est généralisée. Quand l'harmonie n'est plus là, viennent les pseudo-vertus. Les hommes subissent alors la corruption et le désordre. Et apparaissent les fonctionnaires fidèles.

Il est encore plus difficile de gérer notre talent et notre vocation depuis que nous sommes "entrés" dans l'Europe. Cette Europe qui, au sein de la CEE, ne s'est fondée que sur la dimension économique comme si l'Homme était un objet, et qui est devenue une Europe de fonctionnaires, cette Europe qui nous fait vouloir imiter le parent riche.

Heureusement, on commence aujourd'hui à parler de Culture:

on recommence à parler de l'Homme, de ses racines, de ses différences.

"La Pécore" se passe précisément dans un village situé dans un quelconque pays méditerranéen où prévaut, malgré les différences, une unité religieuse institutionnelle. Mais le véritable mystère est le champ intérieur de notre véritable racine: le rituel des saisons, l'abattage du cochon, les vendanges, la fête du pain, les semailles, les rondes; souvent, la manière dont nous nous exprimons fait que l'étranger dit "ce sont des Latins"; cette marque est profondément invisible. Parce qu'il y a une autre intelligence au-delà de l'esprit.

Combien de talents se perdent parce qu'ils échangent l'essentiel contre l'apparent, parce qu'ils oublient la rencontre du talent avec la vocation, parce qu'ils ne s'aperçoivent pas que c'est cette dialectique qui nous conduit au véritable sacerdoce de notre profession: rendre clair et précis, rendre visible ce qui est généralement invisible.

Cette recherche part également du grand plaisir du texte. Mais la lecture du texte doit suivre le même chemin de l'apparent à l'occulte: chercher les résonances, les vibrations, le rythme, la couleur, du mot à la phrase, en essayant toujours de trouver la face souterraine du texte, ses énergies propres, sans jamais oublier que l'acteur est le créateur où habite le texte et que la transparence qui l'amène à la transfiguration n'est possible qu'en état de disponibilité.

Lorsqu'on travaille le texte d'un poète, il faut avoir le courage de ne pas lui voler les images: le poète est toujours très soigneux dans la recherche du mot. De même, il ne faut pas lui donner une étiquette, "un style", comme lorsqu'on marque le bétail, parce que c'est grâce à un travail en profondeur dans cette grande maison qu'est le théâtre que l'on peut trouver le véritable langage, la véritable respiration, la véritable 'grammaire'.

Lorsque le théâtre est ce lieu de rencontre/re-rencontre/non-rencontre, alors il est le lieu par excellence où habite la démocratie. Parce que dans la relation quotidienne entre des vécus, des temps, des sensibilités si différentes, il est possible de rencontrer l'Unique.

J'aime, dans cette pièce, pouvoir encore travailler avec Carlos Paulo qui, là aussi, signe les costumes, comme il l'a fait dans tous les spectacles que j'ai créés, lui qui m'accompagne depuis 18 ans dans cette aventure, j'aime retravailler avec José Mário Branco, retrouver Manuela de Freitas après 10 longues années d'absence; il y a aussi le départ de Conceição Cabrita, compagne de travail qui fut très importante pour moi et pour la Comuna; j'apprécie de pouvoir travailler encore avec les acteurs qui m'ont accompagnés ces dernières années, avec l'entrée de

quelques nouveaux qui toujours nous dérangent, nous perturbent - et donc nous permettent de grandir - en mettant encore une fois en cause la question de la vérité. Dans un monde où la vérité est si mensongère, je ne peux que vouloir me connaître toujours plus profondément et ce n'est qu'avec Foi que je peux y parvenir. C'est de cette humilité que le théâtre est fait. Dans cet endroit de "Gal", on cherche à ce que le théâtre trouve et réalise le miracle, la communion entre spectateurs et acteurs.

João Mota

16. "A Propósito de o estrangeiro em casa" ("À propos de l'Étranger dans sa maison") de João Mota programme du spectacle: O Estrangeiro em casa (L'étranger dans sa maison) de Richard Demarcy, mai 1990

Programme de "O Estrangeiro em casa" ("L'Étranger dans sa maison") de Richard Demarcy

A PROPOS DE L'ÉTRANGER DANS SA MAISON

Aujourd'hui, l'Europe se réveille unie face à son destin.

Il y a trente ans, elle perdait ses colonies, puis ce fut l'effondrement des dictatures et, enfin, la chute du mur de Berlin. L'Europe de l'Oural à l'Atlantique serait-elle née? Et quelle Europe?

Une Europe en crise, crise économique grave dans plusieurs de ses nations, une Europe déséquilibrée, une Europe qui croit expurger ses vieux démons et ignore encore qu'elle berce l'enfant de "Rosemary's baby".

Au nom du communisme ou de la social-démocratie, les gouvernements se sont unanimement appliqués, tant à l'Est qu'à l'Ouest, à effacer les différences. L'Europe est désormais peuplée de fonctionnaires et de marchands. Ayant perdu la Foi, en Dieu ou en l'Homme, ou les deux, elle étale sa bienveillance et ses vertus. Trop lisse, sans relief ou passions, elle a institutionnalisé les bons sentiments.

Et cependant, l'hydre du racisme est toujours bien présente, tapie entre deux eaux, entre deux courants politiques ou religieux. De tous côtés surgit la haine de l'autre, qu'il se nomme Zerbie Larbie de Berberie, Viri Diano des Îles Verdiennes ou Élie Jacob. L'Étranger chez soi est E.T...

La pièce de Richard Demarcy est intemporelle, universelle.

C'est pour cette raison que j'ai décidé de la traiter dans le quotidien. "L'Étranger" est un drame hyperréaliste. Le père, la mère ne sont pas "méchants". Leur vie se déroule sous nos yeux comme une bande dessinée. D'ailleurs ils sont les acteurs de leur propre vie et quand je dis "acteur", c'est dans le sens de celui qui représente (qui "joue"), qui interprète. Ou bien ils sont les marionnettes désarticulées d'une histoire désordonnée qui défile très vite.

Les enfants, eux, comprennent bien cela. Ils représentent/jouent, passant incessamment de la réalité à la fable, de la salle à manger à la télévision, cette boîte à rêves et à cauchemars. Ils mélangent tout, acceptent le cadavre du grand-père dans l'armoire, l'étranger à la maison, assimilent Viri Diano, la culture de Viri Diano.

Voilà pour quelle raison la musique joue un rôle si important dans ma mise en scène.

L'Europe, cette grande dame, est l'opéra, les enfants sont les racines, le folklore et l'immigration sont les tam-tam africains. Ainsi les rythmes se superposent aux images, pour aussitôt les dépasser, les lacérer, les tordre.

J'ai voulu replacer le racisme où il naît, parmi ces marraines qui ont pour nom ignorance, mensonge, envie ou fausse vertu...

L'absurde vit en nous, est en nous.

*Il ne s'agit pas d'une tragédie, ni d'un drame. C'est une comédie noire.
Et je n'ai pas voulu faire de "l'Étranger" une histoire sombre. C'est au contraire un
spectacle fou, gai, burlesque, ingénu et, en tant que créateur, je crois encore que c'est
l'acteur le véritable faiseur de miracles.*

João Mota

17. "Sinais" ("Indices") de João Mota, programme du spectacle: Terra (Terre) de Abel Neves, mars 1991

Programme de "Terra" ("Terre") d'Abel Neves

INDICES

3 est le calcul que Dieu fit, bien qu'il ait mis 7 jours à créer le Monde.

Ceci est la 3ème pièce que je fais d'Abel Neves. À son propos, je tiens à dire qu'il est de plus en plus difficile de poser des balises entre naturalisme et réalisme, entre hyperréalisme et absurde, entre érotisme et pornographie.

Où l'Homme se trouve-t-il? Où ses fèces sont-elles comme des grenades, quelles rats nous font avouer, quelle faim et quelle soif nous font voir des déserts, quelles eaux stagnantes et quels vautours nous font voir des démons, quels sons et quels bruits nous font perdre la vision, quelles angoisses et quelles peurs nous font rater le voyage, quels médicaments et quelles prières nous font perdre la foi?

Tout cela pour parler de l'Homme, pour parler de Dieu, à travers tous les époques passées et aussi celles qu'il reste à venir, pour dire combien nous sommes éloignés de l'essence de l'Homme.

Animaux en liberté toujours prisonniers des fièvres que nous avons nous-mêmes créées. Terrestres sans compromis avec le cosmos. Le rôle chimique et la radiographie, combien nous éloignent-ils de l'Âme?

Vieilles guenilles à la recherche de viande pourrie pour conserver leurs biens. Pisse et aliments. La certitude que nous restons des êtres errants.

Nous nous chevauchons nous-mêmes. Nous sommes si loin.

Vérité ou mensonge? La même qui a créé le péché originel, dans cette farse tragique.

Restons vigilants.

João Mota

18. "Telegrama" ("Télégramme") de João Mota, programme du spectacle: *Má sorte ter sido puta (Dommage qu'elle soit une putain)* de John Ford, novembre 1991

Programme de "Má Sorte ter sido Puta" ("Dommage qu'elle soit une putain") de John Ford

Bologne - Italie

2ème Festival de la Convention Théâtrale Européenne

TÉLÉGRAMME

Pendant vingt ans, plusieurs auteurs portugais et étrangers ont été représentés à la Comuna. Avec eux, la Comuna a appris. Aujourd'hui, le choix se porte sur la période isabellienne. J'ai toujours rêvé de Shakespeare et le hasard m'a apporté "Dommage qu'elle soit une putain" de John Ford, son contemporain.

Nous vivons encore dans une société où l'Institution Église exerce un pouvoir fort, où elle oublie fréquemment sa relation avec Dieu, se montrant froide, cruelle et satanique, pire que toutes les dictatures, oubliant l'essentiel: l'homme.

Aujourd'hui encore, l'amour fait l'objet d'importants tabous, d'interdictions. L'ingénuité et l'innocence sont souvent punies.

Aujourd'hui encore, la femme est une monnaie d'échange; on se demande encore dans les familles si la fille fait un bon ou un mauvais mariage, si son prétendant correspond ou non au choix paternel, et le lit sert de passage à une vie meilleure.

C'est une société de faux-semblants, de superficialités, une société qui se cache et où l'homme fait presque figure d'espion des autres hommes - celui qui n'est pas vu voit; celui qui fait semblant de ne pas savoir sait. Voilà la trahison, la vengeance, l'immense manque de loyauté. La discordance est constante, ce sont les jeunes qui meurent presque toujours, et surtout eux, uniquement parce qu'ils sont généreux et qu'ils croient en l'amour, en la différence.

Il s'agit d'une pièce de miroirs, d'affirmations narcissiques et égocentriques, où il n'est pas possible d'aller au-delà de nous-mêmes. La fausseté et le mensonge sont valorisés comme des dons. Aimer, c'est-à-dire l'amour véritable, assumé, est l'une des rares possibilités d'apprentissage, de croissance. Comme lorsque, tyranniquement, les sociétés s'opposent à lui - la Famille et l'Église. L'interdiction de commettre l'erreur, si erreur il y a. La mort cohabitant avec la vie.

João Mota

**19. "Como pode ser branca a escuridão? - cinco anos depois"
("Comment l'obscurité peut-elle être blanche? - cinq ans
après") de João Mota, programme du spectacle: *Perdição*
(*Perdition*) de Hélia Correia, septembre 1993**

Programme de "Perdição" ("Perdition") de Hélia Correia

COMMENT L'OBSCURITÉ PEUT-ELLE ÊTRE BLANCHE?

Cinq ans après

J'ai toujours voulu travailler des textes portugais et, dans la mesure du possible, faire connaître les auteurs contemporains.

Hélia Correia m'a présenté un jour, timidement, le texte qu'elle avait créé pendant la pièce "Oedipe-Roi" (1988) qu'elle avait vécu avec nous au fil de longs mois. Ce texte, "Perdition - Exercice sur Antigone", ne comportait pas encore le poème des Bacchantes qu'elle voulait écrire pour le compléter. Je lus la pièce et attendit plusieurs mois ce poème, qui s'est révélé fondamental pour la structure de la pièce. J'ai alors demandé à Eduardo Paes Mamede, qui m'a accompagné dans plusieurs travaux, de le mettre en musique.

Texte de femmes où la fragilité de l'homme est patente, sauf dans l'exercice final du pouvoir.

Haine et vengeance qui font que le clan éclate en conséquence d'une accumulation de situations et d'actions. Respiration, silence, hystérie, le fait que l'on s'ouvre, lorsqu'il n'y a presque plus rien à faire ou à dire.

Peur et survie. L'Homme et le complexe d'Oedipe. Le côté apparent où la servilité, la superficialité, les "bonnes actions" nous font perdre le sens unique de la vie: l'être. Ici et maintenant.

João Mota

20. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *Senhora Klein (Madame Klein)* de Nicholas Wright, août 1994

Programme de "Senhora Klein" ("Madame Klein") de Nicholas Wright

On recherche toujours beaucoup, à travers la comédie, la complicité avec le public. C'est au fond un jeu de cache-cache.

Ce qui est intéressant dans cette oeuvre de Nicholas Wright, c'est qu'il nous parle de mémoires. C'est un texte de mémoires. Nous avons cherché jusqu'à quel point cette complicité peut se faire au travers de la face cachée, souterraine. C'est comme si le public, à un certain moment, se sentait "sur le divan". La crise, la dépendance, la manipulation, l'amour qui se transforment en haine, haine qui, avec la connaissance, se transforme en amour - l'ambivalence: l'objet aimé et tout ce que cela implique.

Le jeu où nous-mêmes passons par inadvertance de l'euphorie aux pleurs, à l'ivresse, à la nausée, à la chute. Le plaisir et le désir de vivre.

Mémoires:

Mes "filles": Cucha, Elsa, Natália. Mes collègues (amis) habituels: Manuela Couto, Alfredo, Abilio, Renato. Et quelqu'un avec qui je n'ai pas l'habitude de travailler: Lucien Donnat, scénographe et costumier.

Texte de mémoires. Lucien Donnat est le premier scénographe, costumier, décorateur que j'ai connu alors que j'avais 12 ans. Il représentait alors au Théâtre National les pièces "La Castro" et "Sorcières de Salem" auxquelles participait ma soeur, Teresa Mota.

Théâtre - mémoires - art artisanal et non mécanique. La capacité, encore, de nous émouvoir des petites choses.

"Madame Klein": force dynamisatrice de toute cette descente qui est connaissance. Qu'il est bon de vivre, qu'il est difficile d'être vivant. À bientôt.

João Mota

21. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *A pulga atrás da orelha* (La puce à l'oreille) de Georges Feydeau, février 1995

Programme de "A Pulga atrás da orelha" ("La Puce à l'oreille") de Georges Feydeau

Feydeau est tenu comme l'un des maîtres de la comédie du XXème siècle, non seulement par Sacha Guitry ou le grand dramaturge surréaliste Roger Vitrac (dont nous avons déjà monté la pièce "Victor ou les enfants au pouvoir" en 1987), mais aussi par de nombreux autres auteurs et metteurs en scène du monde entier. Comme le théâtre est une somme de conflits et de contradictions, il en est aussi qui le méprisent et le considèrent comme un auteur de moindre importance.

J'ai toujours aimé Feydeau, je l'ai toujours trouvé très difficile à représenter. Son langage cinématographique, la construction de ses personnages, l'espace/les espaces, le noeud de mensonges/de vérités, le jeu de la séduction, la jalousie, l'absurde, tout cela fait que la tragédie de l'impuissance de l'homme nous fait immensément rire. La comédie réclame des acteurs/créateurs par excellence pour qui le temps, le rythme, liés à la grande humanité des personnages, font que le processus de travail est presque un loisir, où les enfants-adultes ont le plaisir de jouer "à faire du théâtre". Et c'est pendant ces deux mois et demi - décembre, janvier et février - que Manuela Couto, qui s'est toujours occupée de l'assistance, avec beaucoup de bonne humeur, d'énergie et de complicité, nous a finalement devancés en accouchant une semaine avant nous, le 8 février. Nous avons donné le jour à ce travail une semaine après.

Feydeau, qui était timide et introverti, avait toujours le temps de prêter attention à ce qui l'entourait et de subvertir ainsi la société où il vivait. Société qui est restée la même. Société des hommes, faite de petits riens. J'aime travailler avec des compagnons que je connais depuis assez longtemps et avec d'autres, comme Fernando Gomes, avec qui j'avais travaillé à la Comuna dans les pièces "A Viagem" ("Le Voyage") et "Não Fui eu... Foram eles" ("Ce n'était pas moi... C'était eux"). Jouer la comédie est profondément gratifiant lorsque cette relation auteur/acteurs/public se fait. Espérons que cette communion ait lieu.

João Mota

1. Esta Companhia" ("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle *Misanthropo* (*Le Misanthrope*) de Molière, octobre 1973

Programme de "Misanthropo" ("Le Misanthrope") de Molière

CETTE COMPAGNIE

Le théâtre de la Cornucópia est une entreprise théâtrale fondée et dirigée par Luís Miguel Cintra et Jorge Silva Melo. Ses objectifs, ses caractéristiques et son plan d'activités pour sa première saison sont les suivants:

I. Objectifs

Etant donné que:

La tendance d'un certain jeune théâtre professionnel est l'affirmation d'une vocation d'avant-garde destinée à un public déjà formé et forcément restreint;

La courageuse tendance, que l'on constate chez certains groupes professionnels, à affirmer un théâtre responsable de son esthétique et de son idéologie est efficace;

Le théâtre professionnel portugais a choisi la voie de la rénovation du répertoire basée fondamentalement sur des textes contemporains, n'ayant ainsi recours que très occasionnellement aux classiques;

La crise de public qui se manifeste dernièrement est surtout une crise de formation de public, et la formation d'un public jeune est -urgente;

Le théâtre professionnel portugais vise presque exclusivement un public adulte, et le théâtre destiné au public infantile est clairement peu intéressant pour un public adolescent;

Cette compagnie prétend:

Présenter presque exclusivement des textes classiques universels d'importance reconnue, non pas d'après une conception académique traditionnelle mais en les recréant en termes d'un théâtre contemporain informé de la conscience de l'époque historique et de la culture où ils s'insèrent (utilisant à cet effet un langage théâtral rénové qui tiendra en même temps en compte cette conjoncture historique et qui rendra les textes vivants et capables d'éveiller l'intérêt chez un public moderne);

Attribuer à la mise en scène l'importance fondamentale qu'elle a dans le théâtre contemporain depuis le début du siècle, et qui n'est pas encore reconnue par la plupart du public;

Collaborer à l'action plus générale des jeunes compagnies professionnelles qui se distancient dernièrement de la production régulière;

Réaliser des spectacles qui, par l'accessibilité des thèmes et des traitements scéniques, puissent intéresser simultanément le public adulte déjà formé par l'activité des autres compagnies et le public jeune qui n'a pas encore une conscience ou des habitudes de spectateur afin d'essayer différentes formes d'approche du public adolescent.

II. Caractéristiques

Etant donné que:

Les objectifs sont surtout d'ordre culturel;

Un des objectifs est la formation d'un autre public;

Le succès n'est pas garanti dès lors et il devra plutôt être garanti au fur et à mesure grâce à une certaine continuité;

Les obligations et les dépenses d'exploration d'une salle de spectacle pour une longue période surchargent trop le budget d'une compagnie en début d'activité;

Quand un spectacle est dûment promu, une carrière courte finit par atteindre le même public qu'une carrière normale;

L'absence d'un public adolescent peut être attribuée fondamentalement à un manque d'habitude d'aller au théâtre (ce à quoi contribue le pourcentage, déjà mentionné plus haut, de pièces exclusivement destinées à un public adulte) et à l'absence de motivation de ces jeunes envers chaque spectacle;

Le programme proposé exige une continuité esthétique et une régularité de travaux.

Cette compagnie:

Devra nécessairement s'appuyer économiquement sur des aides financières et à peine partiellement sur ses propres recettes;

Jouera 3 à 4 spectacles par an;

Réalisera des séries de 3 à 4 semaines pour chacun des spectacles en représentation;

N'aura pas sa propre salle;

Aura recours à des salles de spectacles de Lisbonne pour y réaliser ses spectacles moyennant prêt ou loyer;

Essaiera, en accord avec les autorités scolaires, de motiver directement les jeunes à travers des sorties collectives aux spectacles, la réalisation de spectacles dans plusieurs établissements d'enseignement secondaire, la réalisation, en complément des unes et des autres, de réunions d'analyse des textes et des formes théâtrales avec les élèves, dans leurs propres établissements d'enseignement;

Aura deux metteurs en scène permanents qui travailleront alternativement.

III. Plan d'activités

Pour la présente saison, elle a l'intention de présenter trois spectacles:

LE MISANTHROPE, de Molière

L'AUBERGISTE, de Goldoni

L'ÎLE DES ESCLAVES, de Marivaux

2. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle *Misanthropo* (*Le Misanthrope*) de Molière, octobre 1973

Programme de "*Misanthropo*" ("*Le Misanthrope*") de Molière

CE SPECTACLE

à David

Prendre une personne et la transformer en acteur c'est emprunter. Si ce n'est dérober. On ôte l'acteur à la vie pour le mettre ailleurs. Sur les planches. Pour le rendre à la vie quand finit la fonction.

Tout le théâtre est ainsi, un office étrange et pervers d'ôter les choses de leur place pour les mettre ailleurs - sur les planches, dérobées elles aussi à leur condition de mètres carrés de terre.

On dérobe à la vie le lieu, les gens, les mots, les choses, les sentiments et les idées, ou les positions, les attitudes. On fait un autre monde. Mais pour quoi?

Pour que les autres voient et entendent et aient ce plaisir de retrouver là, sous des formes si bizarres, sous la forme de théâtre, les choses qui leur appartiennent, les choses qu'ils connaissent. Le théâtre est par conséquent, c'est donc vrai, un miroir de la vie. Un certain miroir, spécial, pour que la vie s'y reconnaisse.

Mais pour qu'elle s'y reconnaisse sous des formes si bizarres, sous la forme du théâtre. Pour que la vie s'y reconnaisse transformée. Transformée en faux-semblant. Ou pour que la vie s'y reconnaisse derrière le faux-semblant. Derrière d'autres règles, d'autres visages, d'autres choses.

Le théâtre doit être ainsi: une chose morte pour rappeler la vie. Et c'est ainsi qu'il est, même lorsqu'il ne veut pas l'être, même lorsqu'il pense que de réminiscence de la vie il en devient son portrait fidèle, ou quand il devient un autre morceau de vie, avec des règles différentes de celles que le quotidien a à l'extérieur. Il oblige ainsi le public à ne plus être à ce moment-là un citoyen et à devenir acteur lui aussi, sans lui accorder la liberté que l'acteur a et qui lui donne la citoyenneté, de prendre la décision de ne plus être une personne pendant quelques heures et de choisir la façon de ne plus l'être, de choisir sa compagnie, son metteur en scène, sa pièce, sa façon de représenter.

Le théâtre est effectivement surtout une question morale, ou de responsabilité. Qui assume au moment où il n'oublie pas, et ne cache pas, et tient à le démontrer, que ses règles sont différentes des règles de la vie à qui il les a empruntées pour les transformer, pour les changer en miroir. Et une responsabilité qui continue, après que cette vérité indispensable de sa propre nature ait été exposée, par le choix des régions de la vie que ce miroir réfléchit, et par la conscience des zones de la pensée où la juxtaposition de zones de la vie réfléchies par chaque spectacle mènera le spectateur.

Si l'on prenait au sérieux *Le Misanthrope*, les zones de la vie auxquelles il nous mènerait seraient la sincérité et l'hypocrisie, Alceste et Philinte, ou Alceste et Célimène plus Arsinoé et Eliante, et Acaste et Clitandre et toutes les autres différentes preuves que c'est de ce sujet qu'il s'agit.

Mais prenons un classique, un texte comme *Le Misanthrope* et le texte est déjà une transformation évidente de règles de la vie. Parce qu'il y a déjà quelques siècles qu'il a été écrit, plus clairement encore qu'un quelconque texte d'aujourd'hui, ces règles nous sautent aux yeux et le montrent comme une comédie, comme des mots de théâtre, comme des choses perdues prêtées à la vie d'autrefois, et déjà transformées autrefois en quelque chose de différent, en quelque chose d'artificieux, en faux-semblant.

Et reprenons-le cette fois-ci avec des règles empruntées au théâtre lui-même, mais au théâtre d'autres temps, aux faux-semblants qui ont succédé aux faux-semblants du temps du *Misanthrope*, et nous continuerons à parler dans ce spectacle de ce qu'est le théâtre: des règles et encore des règles, anciennes et modernes du même office, celui de dérober à la vie pour la courtiser, la vanter, lui témoigner de la tendresse ou la censurer.

Et revoyons le *Misanthrope* et ses furies de sincérité et d'amour ainsi exposés à sa condition dès lors si évidente de pièce de théâtre, ou de faux, et nous retrouverons des zones de la vie ou des valeurs qui au long du texte se disent avec une majuscule. Nous retrouverons "l'honneur et la pudeur", la "galanterie et la virtuosité", "la pensée et le cœur", transformés en quelque chose de creux, ou en une règle de plus. Et l'on verra dans la "sincérité" non plus quelque chose de la bile ou du flegme ou même du cœur, mais tout simplement quelque chose du théâtre: hypocrisie ou faux-semblant, la scène. Nous verrons dans ce spectacle du spectacle et rien d'autre.

Ce spectacle n'est que, une fois encore, l'explication de présupposés. Parce que la responsabilité nous y oblige. Parce qu'il nous semble qu'il faut encore une fois recommencer par là. Parce que nous, ceux qui dérobons à la vie, ne sommes pas les seuls à devoir savoir à quoi nous en tenir. Le théâtre est chose publique et collective. Les règles que tout le monde sache capables de rendre communs ces jeux de mensonges sont encore (ou déjà) peu nombreuses.

Luis Miguel Cintra

3. "Esta Companhia" ("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle *Terror e miséria no III Reich* (*Grand'Peur et Misère du III^e Reich*) de Bertolt Brecht, juillet 1974

Programme de "Terror e miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du III^e Reich") de B. Brecht

CETTE COMPAGNIE

LE THÉÂTRE DE LA CORNUCÓPIA est une compagnie théâtrale qui a commencé ses activités en juillet 1973, fruit des efforts de quelques professionnels du théâtre et d'anciens éléments du théâtre amateur et universitaire.

La compagnie a annoncé que ses propos immédiats étaient: présenter des textes classiques, attribuer à la mise en scène l'importance créatrice qu'elle a dans le théâtre contemporain, collaborer à l'action des jeunes compagnies professionnelles qui se distancient dernièrement de la production régulière, réaliser des spectacles qui puissent simultanément intéresser un public adulte déjà formé et un public adolescent encore sans conscience et sans habitudes de spectateur. On s'est ainsi proposé de porter à la scène 3 ou 4 spectacles par an, de fonctionner sans théâtre propre, de faire des carrières publiques dans des salles louées à cet effet et d'essayer de promouvoir les spectacles auprès des jeunes à travers des contacts avec les écoles.

Pour ces activités, sûre qu'elle ne pourrait vivre des éventuelles recettes de ses spectacles, elle a demandé des aides financières au S.E.I.T., au M.E.N., au I.T.E.⁴⁴² et à la Fondation Gulbenkian, seule entité à les lui accorder en juillet 1973 et en mars 1994.

*Elle a porté à la scène *Le misanthrope* de Molière et *l'île DES esclaves/le Legs de Marivaux* et elle avait annoncé la première, en mai, de *l'amoureuse discrète* de Lope de Vega.*

Elle a réalisé, avec les deux spectacles, 83 séances, dont 14 pour les étudiants des écoles techniques et des lycées, atteignant près de 10 000 spectateurs. Elle se préparait à réaliser une tournée à travers le pays avec les deux spectacles qu'elle avait au répertoire.

⁴⁴² N. de T.: S.E.I.T.- Secretariat d'Etat d'Information et Tourisme, M.E.N. - Ministère de l'Education Nationale, I.T.E. - Institut de Technologie Educative.

En conséquence des changements de la vie portugaise survenus le 25 avril 1974, les éléments du théâtre de la Cornucópia ont annulé la tournée prévue et ont abandonné le spectacle de Lope de Vega qui était déjà en répétition, de façon à ce que tous les efforts puissent être conjugués pour la représentation dans le plus court espace de temps possible d'un nouveau spectacle basé sur le texte GRAND'PEUR ET MISERE DU III^e REICH de Bertolt Brecht.

La première de GRAND'PEUR ET MISERE DU III^e REICH a eu lieu à Almada⁴⁴³; 70 spectacles (50 à Lisbonne, 20 en tournée) ont été réalisés jusqu'à la fin novembre et ont atteint environ 22 000 spectateurs.

Après une année d'activités, le Théâtre de la Cornucópia est sûr que:

le théâtre n'aura une féconde existence sociale que quand une politique de décentralisation culturelle efficace ayant pour base les noyaux régionaux existants ou à créer sera réalisée ;

le théâtre ne pourra exister qu'allié et non en compétition avec les autres arts, en particulier avec les autres formes de spectacle, et de plus, intégré dans une totale restructuration de l'enseignement;

commerciallement, le théâtre ne peut être en concurrence avec les autres formes de spectacle commercial;

il est impératif de créer et d'utiliser un circuit marginal où le théâtre puisse retrouver sa voix civique.

Le Théâtre de la Cornucópia:

expérimente plusieurs formes aussi bien de production et d'exploration que de recherche esthétique, en ayant pour intention de prendre contact avec les différentes voies possibles d'un théâtre populaire;

GRAND'PEUR ET MISERE DU III^e REICH continue en tournée jusqu'à ce qu'un nouveau spectacle prévu pour mars prochain soit monté.

⁴⁴³ N. de T.: Ville de la périphérie de Lisbonne.

4. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Terror e miséria no III Reich*
(*Grand'Peur et Misère du III^e Reich*) de Bertolt Brecht, juillet
1974

Programme de "Terror e Miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du III^e Reich") de B. Brecht

CE SPECTACLE

Après le 25 avril 1974 nous avons voulu présenter GRAND'PEUR ET MISERE DU III^e REICH de Bertolt Brecht.

Pourquoi?

Parce que ce texte parle d'une période historique et d'une politique d'Etat ayant quelques points de contact avec ce qui s'est passé au Portugal;

Parce que la perspective utilisée par Brecht pour l'analyse de cette période est la perspective du matérialisme historique;

Parce que ce sont fondamentalement les classes laborieuses dont on parle et à partir desquelles naît l'analyse. C'est contre ces classes laborieuses et en ayant pour but de les utiliser que se dresse l'Etat Nazi et aussi l'intégrité de chaque homme dilacéré par la domination du bloc au pouvoir et détruit sur les plans les plus immédiats de son existence;

Parce que ce texte n'est pas "le porte-parole d'une quelconque morale, mais le porte-parole des victimes";

Parce qu'un Théâtre Critique attentif qui se penche sur l'histoire, invoquant l'intelligence du public est (et a été) le Théâtre que nous voulons faire.

Comment?

Comme nous voulons faire un spectacle sur l'histoire, nous n'avons pas voulu confondre les spécificités des phénomènes nationalistes allemand et portugais, aux nazis nous voulons laisser ce qu'ils ont fait. Nous avons ainsi refusé toutes les identifications possibles entre le phénomène allemand et portugais et nous avons voulu localiser l'action en Allemagne entre 1933-1938 et que cette localisation soit évidente;

Comme nous voulons faire un spectacle sur l'histoire, nous voulons traiter le texte comme un document historique, nous voulons faire un spectacle sur le document objectif d'un artiste engagé dans une réalité qu'il documente. C'est pourquoi nous avons voulu mettre le texte en perspective à partir du poème initial, écrit en 1938, à l'imminence de la Seconde Guerre Mondiale;

Comme nous avons voulu réfléchir à l'histoire, nous voulons faire un spectacle clair, en refusant tous les sensationnalismes qui appartiennent traditionnellement au

spectacle théâtral. Nous avons ainsi voulu une représentation simple, éloignée des identifications psychologiques, et nous avons demandé au comédien de ne pas être un imitateur mais un présentateur: du thème, du point de vue, du personnage, de lui-même. Nous voulons un décor et une lumière qui refusent les effets autoritaires de la scène spectaculaire pour exhiber clairement ce qu'ils doivent exhiber: les thèmes, les conflits, les personnages, la perspective, l'histoire. Nous voulons une scénographie dont le sens ne se fait pas à partir des mouvements psychologiques mais toujours à partir des besoins d'exposition du spectacle en soi. Nous voulons ainsi un spectacle où chaque geste, chaque ton, chaque action puissent être vus et à cet effet nous le voulons défini, précis et recoupé sur la réalité. Et nous voulons qu'il soit vu pour être pensé et senti, c'est à dire, pour être critiqué.

Pour quoi?

Nous faisons ce spectacle pour faire du théâtre, activité que nous avons pu choisir et activité que nous considérons importante dans la vie des communautés, vie culturelle que nous considérons être un droit et un devoir de tous;
Nous faisons ce spectacle pour proposer une analyse d'une réalité historique qui pourra servir de modèle pour d'autres analyses;
Nous faisons ce spectacle pour apprendre les moyens qui existent pour pouvoir parler aux larges couches de population dont nous avons été involontairement éloignés par tant d'années de politique "culturelle".

*Nous dédions ce spectacle au **Groupe 4**, aux comédiens Irene Cruz, João Lourenço, Moraes e Castro et Rui Mendes. Eux aussi voulaient présenter ce texte et si nous le présentons aujourd'hui, c'est parce qu'ils en ont abandonné l'idée.*

Luis Miguel Cintra

5. "A propósito deste espectáculo" ("A propos de ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Paragens mais remotas que estas terras (Des escales plus lointaines que ces terres)* collage de Plaute, octobre 1979

Programme de "Paragens mais remotas que estas terras" ("Des escales plus lointaines que ces terres"⁴⁴⁴), de Plaute

A PROPOS DE CE SPECTACLE

Nous nous sommes peut-être lancés trop vite dans ce spectacle. L'idée était de traiter la comédie et le comique populaire comme deux thèmes qui se défient ou même qui, d'une certaine façon, s'opposent l'un l'autre. L'idée était que si le comique pouvait être l'insurrection (et avec Valentin, cela l'était sans aucun doute), la comédie avait toujours été le moment de la réconciliation sociale et du bien-être. Et le doute qui en découlait était de savoir si la comédie était encore vraiment possible, et sans le moindre remords, pour qui par-dessus tout s'entend mal avec le présent et ne se concilie sûrement pas avec le quotidien. Mais il y a des plaisirs dont nous ne douterons jamais, et des obsessions de travailler un jour des textes comme Le Mariage de Figaro, Beaucoup de bruit pour rien ou La paysanne¹ se promènent dans ces parages. Nous avons commencé à répondre à ce défi en prenant les textes de Plaute, disant que pour apprendre à lire il faut d'abord apprendre l'abc.

Il y avait ensuite la volonté plus simple de construire un spectacle qui puisse être un travail pour un groupe donné de personnes -le noyau de 8 comédiens fixes de la compagnie- qui les entraîne à faire de leur mieux. Et les personnages / archétypes de la Nouvelle Comédie le permettaient bien.

Nous avons commencé par traduire Les frères Menaechmi, nous avons distribué les rôles, et nous avons essayé de commencer à relever les jeux de sens de ces jeux d'identité de l'histoire des jumeaux confondus, en apprenant à reconnaître la "forme" de l'intrigue de la comédie ou des personnages (du vieux, du parasite, de l'amoureux, de la courtisane ou de la matrone). Nous pensions alors que des contradictions surgiraient de l'irruption de la Rome de Plaute dans les traductions de Ménandre. Et qu'à partir d'autres malaises, comme des costumes contemporains pour des personnages romains, d'autres points de fracture ou de contradictions pourraient être créés et que serait ainsi mise à jour la structure de restauration sociale et que l'on aborderait des thèmes comme le réalisme et la convention sociale et que l'on aboutirait à des questions brechtiniennes. Nous avons de plus pensé que, comme la permanence des mêmes personnages archétypiques existe toujours comme point commun dans les intrigues des différentes pièces de Plaute et dans toute la

⁴⁴⁴ N. T.: Traduit du portugais.

comédie classique, on pourrait multiplier les situations d'une intrigue base (les *Menaechmi*?) en un interminable spectacle d'absurdes méprises.

Seulement voilà, nous avons commencé à lire tout Plaute et ce n'est pas l'*abc* de l'histoire de la comédie que nous y avons trouvé, mais et déjà toute l'histoire de la comédie, et avec un tel poids de brutalité primitive que ce qu'on a eu envie de faire ce n'était plus une comédie (la première d'une série que nous continuerons) mais un spectacle qui touche à toute l'histoire de la comédie et qui s'interroge sur la réconciliation, les réconciliations, cette restauration sociale que toute comédie fête.

Un spectacle sur la comédie qui commence par détruire les intrigues des différentes comédies auxquelles il emprunterait des textes, qui détruit leur organisation temporelle, fermée, un spectacle qui, par l'accumulation et la subversion des moments typiques de la comédie leur subvertisse la fonction et les révèle jusqu'à l'os. Un spectacle sur la comédie qui répète sans cesse "la commedia e finita" mais qui garde néanmoins deux héritages précieux de la comédie: le plaisir du jeu et le plaisir des mythes comme formes d'exorcisme.

C'est ainsi que nous avons commencé à rassembler des scènes (semblables, parallèles, opposées), beaucoup de comédies, et que nous avons remplacé le jeu de l'échange d'identité de la comédie de jumeaux (par lequel nous avons commencé en prenant les *Menaechmi*) par le plaisir de faire perdre leur identité aux personnages, en les confondant avec l'identité des acteurs et des costumes et en nous aventurant à introduire de ce côté-là dans la comédie ce qui est peut-être sa "fin", sa "perdition" - la notion de sujet, l'idée de point de vue. Nous avons introduit la pensée moderne dans la comédie.

Nous avons rassemblé seize comédies dans une espèce de structure de course de relais (où le témoin est soit le point de vue du personnage, soit le sujet dont on parle, soit la métaphore qu'on utilise), ouvrant ainsi la structure de la comédie, la transformant en une spirale qui finisse par laisser toujours ouvert, toujours perturbé, non réconcilié, cet âge d'or dont on parle constamment, que l'on désire à chaque instant. Nous avons ainsi pensé que cet âge d'or se définirait jusqu'à l'évidence, et qu'il surgirait certainement comme dépositaire de mythes qu'il fallait comprendre. Et les différents moments de la comédie deviendraient ainsi différents modes ou degrés du jeu ou de la découverte. Parviendrait-on vraiment (en nous nous paraphrasant nous-mêmes) à faire un théâtre qui rendrait maintenant compte du doute ou de l'inquiétude, tout comme la tragédie rend compte de l'anéantissement ou la comédie de la restauration ?

En rompant, par la rupture de l'intrigue, le modèle du rapport de cause à effet aristotélicien dont Northrop Frye parle (voir texte *La Trame de la comédie*), en rompant la cause formelle des comédies et en essayant d'une certaine façon de retrouver le modèle plus profond (romantique?) que Shakespeare a sans doute recherché en lisant Plaute ou Térence, en essayant d'un côté de redécouvrir le rituel d'images comme celle de la mer, ou de la tempête, de l'autre de révéler la valeur magique de certaines idées comme la boîte à jouets ou la cruche de Vénus, nous avons essayé de changer le jeu de la comédie. Nous avons essayé de faire du jeu de la comédie la découverte de ses pièces ou le dessin de son échiquier. Ces pièces seront en fin de compte des choses comme la famille, l'ordre, l'argent, la propriété privée, l'autorité, le bien et le mal, dessinés avec la clarté de Picasso. Et où l'on reconnaît notre époque, notre société, les états où nous vivons, bien évidemment.

Peut-être trop d'ambition. Parce que qui veut faire un spectacle sur l'histoire de la comédie parle peut être de de l'histoire de l'humanité, ce qui est trop compliqué. Et en rendant subjective toute la comédie, en transformant les personnages en leurs propres auteurs, en transformant en fantômes les pièces de l'échiquier dont on a parlé, en construisant avec ces seize comédies une espèce de rêve de Monsieur Tchao (en ayant toujours en mémoire Ah Q), une encore plus grande ambition, celle de parcourir le chemin inverse, celui de désacraliser, par le poids de l'histoire de l'humanité (où serait-ce à peine par celui d'une mascarade romaine?), des éternelles frayeurs comme la crainte de Dieu, des parents et de l'argent - les questions du pouvoir.

Luis Miguel Cintra

6. "Os actores" ("Les acteurs") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *O Labirinto de Creta* (Le labyrinthe
de Crète) de António José da Silva, mars 1982

*Programme de "O Labirinto de Creta" ("Le labyrinthe de Crète") de
António José da Silva*

LES ACTEURS

Nous avons répété ce spectacle pendant un an. Il est vrai qu'interrompu par deux autres spectacles - *On ne paie pas! On ne paie pas!* et *Dou-che-le Vivo, Dou-che-lo Morto* - mais en gardant toujours le contact avec le texte. Il y a d'abord eu une phase de distribution de rôles (qui a dû être changée par la force des si longues circonstances - Costa Ferreira nous a rejoint il y a quelques mois à peine; ce n'est qu'après *Dou-che-le Vivo, Dou-che-lo Morto* que nous avons découvert José Manuel Mendes pour faire notre Maître Arnaldo - ambassadeur Licas; ce n'est que depuis peu que Borges a ajouté au spectacle un élément que nous avons toujours voulu y voir, la conscience de l'importance des colonies dans le Portugal du XVIII^e siècle. Il y aura rarement eu distribution si confortable, et, on peut le dire, si loin d'une quelconque convention théâtrale. Plutôt que de parier sur le savoir, la technique, l'expérience ou le talent, nous avons parié sur des gens en chair et en os, sur des "âmes" pour les pantins du Juif. Cette première phase a été également une longue phase de lecture du texte, de rendre parlable le texte du Juif, ses rythmes, ses arabesques. Nous avons répété d'innombrables fois les scènes du *Labirynthe*, sans décor, en suivant toutes les scénographies qui nous sont passées par la tête. On a ensuite interrompu. On y est revenu avec l'idée d'un quelconque théâtre dans le théâtre. On a cherché à créer des distances: des façons de parler, des poses pour le geste. On a ajouté à la première scène "*O Novo Teatro*" (*Le nouveau théâtre*). Du choc des deux textes, l'abordage du texte du Juif est devenu plus clair. Après une très longue phase de préparation du décor et de la mécanique interne des scènes, nous sommes passés à la scène. Des difficultés ont commencé à surgir: retrouver des références (l'opéra, les personnages-type), la découverte des temps (comment inventer des temps ayant une réaction parallèle, comment prolonger des réactions durant les temps des autres), le ton des apartés, l'importance de la représentation, le jeu des tons, la représentation de la ponctuation, l'invention d'un jeu d'humour et non pas d'émotion, la capacité d'interrompre le fil pour les pauses des chansons, trouver parmi un code de comportements une base véritable et personnelle pour chaque personnage, créer des rapports de sens entre les deux niveaux de représentation (Correia Garção/Juif), les oublier et les laisser parler d'eux-mêmes. Il nous manquait deux tâches: inventer le fonctionnement technique du spectacle, fait à l'œil et par les acteurs, utiliser les costumes pour le jeu, ne pas laisser la scénographie de fer des coulisses perturber la représentation, et tâche majeure et but de tant de fatigue, permettre que la joie envahisse tout, qu'être en scène soit être

dans la vie sans psychologie ni affirmation de personnalité. Ce travail sera de la responsabilité de chacun et du public qui nous est toujours inconnu.

Nous en avons obtenu un spectacle de trois heures, nous ne savons qui s'y reconnaîtra. Si la comédie est possible en ces temps-ci, si en ces temps de ténèbres, ce ne sont pas les ténèbres que nous chantons, comme le voulait Brecht, c'est parce nous pensons que l'aube ne renaîtra que de l'invention de la joie. Tant qu'il n'y aura pas cette complicité, nous manquerons notre but. Ce que nous faisons est un risque. Cela ne tient ni dans le prix de billets ni dans des heures préfixées de durée de spectacles. Cela nous tient à cœur jusqu'à la fin. Et si à la fin il ne nous en reste que la mélancolie, c'est parce que nous savons que tout cela a malheureusement peu de raison d'être. Nous continuons, et pas seulement par vocation et par plaisir, à être des marginaux.

Luis Miguel Cintra

7. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *O Parque (Le parc)* de Botho
Strauss, janvier 1985

Programme de "O Parque" ("Le parc"⁴⁴⁵) de Botho-Strauss

CE SPECTACLE

*Ce spectacle naît de plusieurs raisons. Tout d'abord de l'entêtement à vouloir regarder le monde, en le trouvant étrange, c'est à dire, à continuer un répertoire contemporain qui s'interroge sur le malaise dont nous parlons depuis plusieurs années. Ne pas abdiquer d'une position morale sur ce que nous vivons. La volonté aussi de ne plus fuir des amours anciennes dans cette approche de notre temps, c'est à dire, cesser de remettre à plus tard le courage d'aborder les pièces maîtresses de notre art; oser toucher à Shakespeare, parler avec lui de la vie que nous menons. Perdre notre peur. Assumer la fin de nos jeunes années. C'est pourquoi nous allons encore représenter cette saison-ci *Richard III* que nous traduisons presque avec tendresse depuis un an. En d'autres lieux, d'autres gens de notre génération suivent des chemins semblables. Botho Strauss, à l'œuvre liée pour toujours à une compagnie, la Schaubühne de Berlin, que nous avons pris pour modèle de vertu durant tant d'années et qui depuis des années a commencé à lire Shakespeare comme nous allons à peine oser le faire maintenant, reprend maintenant *Le songe d'une nuit d'été* à partir duquel il reconstruit le théâtre de notre monde contemporain, transformant la "folle aventure" de Titania et Obéron, dieux d'un autre temps et de la pièce de Shakespeare, en un portrait très cruel de notre temps. Avec son *Parc* et notre *Richard III* nous ferons une année Shakespeare en parlant aussi du malaise. Malaise avec les autres, au cœur des deux textes et des deux spectacles aussi, par hasard ou peut-être pas.*

*Ce spectacle et le choix de ce texte naissent, par ailleurs, du choix d'un metteur en scène venu "de l'extérieur". Dans *Léonce et Lena*¹ de Buchner, qu'il a fait il y a quelques temps avec le *Cena de Porto*, nous avons retrouvé une certaine vérité dans la direction des acteurs et une volonté d'expérimentation sur l'espace scénique qui le rapprochaient déjà, d'une certaine façon, de quelques uns de nos travaux. Exposer la compagnie à "d'autres mains", permettre que d'autres dilacèrent pour un instant notre cohérence ou notre sécurité nous a semblé, pour le moins, salutaire. C'est ainsi que nous en sommes arrivés au *Parc*.*

A cause de ces raisons d'autres conséquences ont suivi: celle du choix également de nouvelles personnes pour la scénographie, pour les costumes. La conséquence que deux comédiennes de la compagnie ont dû attendre le spectacle suivant. Mais aussi

⁴⁴⁵ N. T.: Traduit du portugais.

celle d'avoir finalement de nouveaux visages dans notre troupe. Celui d'Eunice qui s'est prêtée à nos vies. Et une fois arrivés à ce point, nous ne savons plus si certaines conséquences ne sont pas devenues des raisons principales. Tout au moins une source de joie.

Ne cachons pas les difficultés que le spectacle a comportées: une pièce extrêmement longue, un langage difficile à traduire, un projet peut-être trop ambitieux pour les conditions actuelles de la compagnie, le prêt de quelques unes de nos habitudes de travail à de nouvelles formes de travailler, les difficultés d'adaptation de gens différents à notre petite machine qui a des vices secrets d'il y a 11 ans. La difficulté aussi de s'approprier un Parc qui commence par être allemand, de mettre en scène une pièce entièrement constituée par la citation d'une autre dans un pays sans tradition de théâtre, de trouver une Titania et un Obéron reconnaissables pour un public portugais, de parvenir à ce que les amulettes de Cyprien parlent de notre condition d'artistes, d'accepter que c'est à travers les deux couples que notre réalité joue ici, de ne pas connaître les jeunes qui habitent ce parc.

C'était une fois de plus un risque. Nous disons une fois de plus: nous exposer à ces risques, à tous les risques, ne pas nous défendre, ne jamais nous enfermer, c'est notre obligation, c'est notre travail.

Luis Miguel Cintra

8. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Ricardo III* (*Richard III*) de William
Shakespeare, mai 1985

Programme de "Ricardo III" ("Richard III") de W. Shakespeare
CE SPECTACLE

Le théâtre remplace, dans nos vies, la vie que nous menons. Nous sommes condamnés, par notre quotidien, à le travailler comme qui travaille la vie, à le vivre comme si le reste de la vie avait cessé d'exister. Le théâtre nous oblige à ce que notre quotidien ne soit que représentations, représentations de la vie. Le théâtre, c'est en fin de compte, dans notre quotidien, une métaphore de nous-mêmes que nous travaillons sans cesse pour le plaisir de tous, le nôtre et celui de ceux à qui nous la faisons connaître.

Il nous est ainsi impossible de faire des pièces par hasard, notre quotidien ne nous permet pas de laisser notre vie à la porte du théâtre. Ce n'est pas par hasard que nous nous sommes entêtés à apporter au théâtre le sens de la vie, de l'Histoire. Ce n'est qu'à travers le théâtre que nous savons réfléchir.

Nous faisons Shakespeare maintenant. Oui, à notre âge mûr nous n'ajournons plus notre premier amour. Nous voulons aussi, pour le bien de tous, briser ce tabou selon lequel Shakespeare n'est pas une chose que nous Portugais puissions faire. Mais, surtout, nous nous retrouvons une fois de plus définissant la vie, faisant du théâtre le grand théâtre du monde et mettant Dieu et l'Homme, la mort, au centre de la question. Nous avons choisi Richard III. Pour des raisons de distribution de rôles. Pour le plaisir de commencer par le début, par la première phase de l'œuvre de Shakespeare. Mais surtout, pour porter une fois de plus à la scène la conscience, la lutte de l'homme avec lui-même, la recherche du bien. Pour reconstruire un théâtre de la morale. Le moment de l'entrée en scène n'est-il pas celui qui précède une heure de la mort? Pour l'acteur, représenter n'est-il pas un confiteur renouvelé? Le théâtre, qu'on le veuille ou non, et même si l'on ne collabore qu'à la plus légère des comédies, reste un rituel et il ne cessera de l'être que quand il ne restera plus en nous grandeur d'âme à célébrer.

Dans Richard III nous avons trouvé une morale comme dans le théâtre médiéval. Le mal monte sur le trône auquel il n'avait pas droit et il en est puni. Il n'y aurait pas Richard III sans l'Acte de la bataille, sans l'arrivée de Richmond pour le vaincre. C'est l'ordre de Dieu, sa "paix endormie et gentille"⁴⁴⁶ qui est le fil conducteur de cette pièce. Un ordre ancien. Auquel nous nous sommes habitués à ne plus croire. Nous y avons aussi trouvé une moralité moderne. Richard n'est pas le diable. Richmond n'est pas un ange. Richard est un homme qui joue le rôle du diable.

⁴⁴⁶ N. T.: Traduit du portugais.

Richmond un autre homme qui joue le rôle d'ange. Richard III est l'histoire d'un sacrilège. Le grand sacrilège de l'homme moderne. Représenter en soi-même l'ordre de l'Univers. Prendre le trône de l'île pour le trône de l'Univers. Faire descendre l'enfer sur terre. Reproduire le grand ordre de toutes les sphères dans sa propre petitesse. Etre le centre de soi-même. Tomber amoureux de soi-même, détruire son harmonie, inventer le désordre. Richard III, c'est la découverte de la contradiction avec Dieu. La découverte de sa mort. On découvre l'Homme, Dieu n'est plus. Et Richard III est aussi l'acteur. C'est la tentation de se fuir soi-même, l'ambition du pouvoir, c'est tomber amoureux du faux-semblant, le rêve d'une nuit d'allégresse. L'île anglaise est la scène. Et la scène est la carte que la Reine anglaise du tableau a sous les pieds. Nous parlons aussi de nous, du théâtre. Mais Richard III est une pièce ancienne. Elle ignore encore tout ce dont je parle. Les choses y sont encore ce qu'elles sont et surtout pas ce que nous réfléchissons à leur sujet. Le concret d'une histoire, de personnages de fable, l'invention d'emblèmes qui serait le devoir du théâtre, l'éloignent de nous qui avons déjà perdu toute innocence. Nous ne sommes plus les acteurs de Manoel de Oliveira dans L'acte du printemps. Nous sommes plus proches, bien sûr, de ceux du Soulier de satin. Comment faire pour que ni la tradition conventionnelle shakespearienne du théâtre anglais ni notre tentation d'interpréter ne se superposent à ce que de simple et concret Shakespeare a écrit? Comment faire, d'autre part, pour ne pas nous priver de la raison principale pour représenter cette pièce ancienne: heurter à nos âmes modernes et pourries et à nos corps mesquins une image si nette d'une organisation du monde?

Nous avons essayé de mettre à nu; comme d'habitude, nous avons soulevé des difficultés, nous avons conduit toute notre représentation au point le plus aride possible.

Parce que nous avons voulu sentir et faire sentir que le texte n'est pas moderne, nous avons commencé par en faire une nouvelle traduction où nous avons réinventé un langage ancien repêché dans le vocabulaire et dans la syntaxe des classiques portugais. Parce qu'il nous était difficile d'avoir une grande distribution, mais aussi parce que nous voulions dépouiller, nous avons réduit la multiplicité de personnages au squelette de leur fonction dans les différents jeux d'opposition mutuelle. Nous avons surtout inventé un espace qui maintienne le schéma de la scène élisabéthaine, qui oblige à un rapport avec le public que nous ne connaissons plus et que nous devons réinventer (pour notre plaisir), un rapport qui n'est pas celui de la scène à l'italienne, que nous connaissons déjà, qui ne défend pas l'acteur dans une illusion de lieux, qui ne mène le public à aucun point de fuite mais oblige à un jeu de distance d'exposition. Pour rendre encore plus clair ce rapport, nous l'avons exposé à la dimension d'une scène de chambre, à une énorme proximité physique du spectateur. Par la décoration, nous avons essayé, de détacher les figures de tout fond, de les faire vivre d'une façon autonome, de créer des abîmes de couleur, de temps, d'éloigner l'hypothèse d'une reconstitution. L'important était de coller ce que nous faisons à aucune idée de convention capable de le cataloguer et de l'enfermer dans la représentation d'un "classique". Par manque d'argent aussi, mais dans le même esprit, nous avons élaboré des costumes faits de morceaux de tissus capables de rendre plus fort l'emblème de chaque silhouette que l'aimable harmonie de chaque acteur. Chaque costume comme un écriteau.

Dans le travail avec les acteurs nous avons essayé, comme d'habitude, la plus grande vérité possible, d'annuler toute convention, de croire en la violence des

situations exposées mais de construire une franchise, une simplicité dans le jeu que le théâtre moderne ne connaît plus. Parvenir à construire des situations, des guerres d'âmes dans un espace réduit, sans aucun appui de la scénographie, d'une quelconque géographie dans le décor, a été infernal. Cela conjugué à de continuelles entrées et sorties de situation afin de nous adresser au public avec qui nous exorcisons tant de contradictions de notre vie. Tout cela sans perdre de vue une dimension tragique, une catégorie de mythes que chaque personnage devait presque avoir.

Et si pour l'éclairage nous n'avons pas osé aller si loin, si nous n'avons pas mis une seule lampe au dessus de ce carré de planches durant tout le spectacle, si la musique a renoncé à être un autre simple objet, si les "tambours et les trompettes¹" qui viennent décrits dans le texte se sont transformés, surtout avec le violoncelle, en commentateurs de ce qui va dans l'âme de ces gens, c'est par charité.

"Ne me demande ni charité ni honte¹", dit la Reine Marguerite, prophétesse. Et oui. Richard III est l'histoire d'une erreur. Ce n'est qu'en commettant le péché que l'on connaît Dieu.

Luís Miguel Cintra

9. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Ilha dos Mortos* (L'Île des morts) et *Páscoa* (Pâques), novembre 1985

Programme du cycle de Strindberg "Ilha dos Mortos" ("L'Île des morts") et "Páscoa" ("Pâques")⁴⁴⁷

CE SPECTACLE

Nous voici, une fois de plus, définissant la vie, faisant du théâtre le grand théâtre du monde, et plaçant Dieu et l'Homme, la mort au centre de la question. C'est ce que nous pensions quand nous représentions *Richard III*. C'est d'ailleurs ce que nous pensons toujours. Et à chaque fois qu'à une semaine de chaque nouvelle première j'interromps mes allées et venues pour installer les projecteurs, les derniers essais des costumes, l'émotion due à la seule minute du spectacle que je crois réussie, ma colère à cause des retards dans la préparation du programme, la liste des invitations, la fierté du travail fait, et que je m'assieds pour écrire ce texte, c'est face à toute la vie que je m'assieds. A ce moment là, ce que je corrige, c'est toujours, sans aucun doute, "La vie est un songe¹", les exercices de mes élèves, comme je le dis dans *L'Île des morts*, je fais l'examen dont me parle le maître. A chaque fois que j'essaie de me raconter et de vous raconter ce que nous faisons, je ne fais qu'écrire une page de plus d'un journal que je reprends 2, 3, 4 fois par an, toujours la même confession, un "journal occulte" qui s'offre en spectacle à chaque première. La vie s'est arrêtée? Nous sommes dans un tombeau? Peut-être. Nous sommes dans le domaine où la vie s'interrompt pour faire le bilan. Nous pensons que c'est cela le théâtre. Et c'est par cette voie que nous choisissons toujours notre répertoire. C'est ainsi que nous en sommes arrivés à Strindberg. C'est en pensant à ces choses-là qu'année après année nous nous emparons de cette petite famille de dramaturges qui croit qu'il y a peu de procédés comme le théâtre pour mesurer la vie. Nous parlons d'apparences, je le sais. "Si la vie est un songe, le théâtre est le songe d'un songe¹", me prévient le maître. Et oui. Mais "je m'efforce, comme d'un devoir horrible, de dire la vérité, la vie est indescriptiblement brutale¹", dit Strindberg dans son journal occulte. Mais on vit de ces contradictions. C'est avec une pièce impossible, inachevée, trop explicite, indécentement confessionnelle, comme l'est *L'Île des morts*, que nous ouvrons pompeusement, à la façon d'un prologue, notre cycle Strindberg. Comme qui donne de la jusquiame dont Eléonore, le personnage de *Pâques*, dit qu'elle permet de tout voir à travers une lunette grossissante. Oui, nous ouvrons les yeux sur un théâtre d'âmes, comme l'a voulu Strindberg, un théâtre intime de recherche de vérités. Mais je ne sais si nous la représentons dans *L'Île des*

⁴⁴⁷ N. T.: Traduit du portugais.

morts. Je crois d'ailleurs, qu'au contraire de la plupart du théâtre de Strindberg, elle n'a jamais été représentée en son temps. Et ce n'est pas une pièce, c'est un avertissement. Peut-être l'ouvreur du théâtre devrait-il le lire. C'est ce qu'a compris Strindberg lorsqu'il l'appelait "drame si sincère qu'il m'en donnait le frisson¹". Et que la vérité même est occulte par nature, elle devient mensonge au moment où nous la montrons.

Le théâtre de Strindberg, son théâtre d'âmes, c'est ce que nous voyons après sur scène, c'est aussi bien Pâques que Père ou La Sonate des spectres. Son désir de vérité passe par un répertoire de mensonges, de faux comportements, par des personnages qui se ne se connaissent pas, par des conflits occultes, la glace qui brûle, la possession et l'amour de Dieu bras dessus dessous, le masque très solide de l'imitation de la vie transformée en songe, les autres devenus moi. Nous n'avancions que par contradictions. Le désir d'absolu passe par le théâtre de la souffrance. L'envie de joie par la douleur. "La lumière ne peut briller que dans les ténèbres.¹", lit-on aussi dans L'Ile des morts.

Nous en parlons aussi constamment, comme s'il ne fallait répéter que cette vérité, ou comme si nous ne savions que cela. Peut-être est-ce ainsi. C'est de cette tension, ou contradiction fondamentale, entre les extrêmes, entre l'occulte et ce que l'on voit, entre le vrai et le faux que se nourrit toujours notre travail, ainsi que le travail du comédien.

C'est également ainsi que nous avons construit ce spectacle. Entre la jusqu'ici d'Eléonore qui grossit et la belladone qui rapetisse. Nous représentons L'Ile des morts mais nous la considérons une pièce impossible. Nous rapprochons Pâques et L'Ile des morts mais nous les distançons par leur disposition en scène, par le poids des meubles et des costumes d'une époque révolue. Pendant des mois nous travaillons dans l'intimité du jeu, dans les demi-tons des comédiens, mais nous leur donnons un espace d'opéra. Nous voulons un spectacle qui parle de nos jours et c'est la mise en scène de la décadence que nous nous amusons à construire. Cachons-nous la vérité pour qu'elle se voie?

C'est la même chose avec les comédiens, après tout, la grande raison d'être de ce théâtre que nous faisons maintenant et, permettez-moi vous le dire où il manque la personne qui parmi nous comprendrait le mieux, Augusto Figueiredo. Il est rare que des auteurs comme Strindberg demandent tellement aux comédiens un moment de vérité. Théâtre des âmes! C'est ce que nous nous sommes répété maintes fois pendant la préparation de ce spectacle. Nous trouvons que ce n'est pas d'apparence qu'est fait ce théâtre. Nous avons longuement parlé de ce que les personnages de Strindberg ne disent pas, du texte qui n'est pas écrit, de ce qui n'est peut-être pas du texte, des situations inconnues des personnages. Mais nous en sommes arrivés à la conclusion que seuls le texte et ce que les personnages disent ou connaissent peuvent être représentés. Seuls les mensonges tissés entre eux et eux-mêmes, et entre eux et les autres. Pour que le reste puisse être vu. Ce qui nous a le plus aidé, ce n'est pas d'essayer de découvrir les conflits occultes, les tensions intérieures de chaque personnage. A chaque fois que nous essayions de prendre ces chemins, trop explicites, il nous semblait que nous limitions la vérité, que nous construisions une clarté simpliste, mensongère. Ici aussi, nous avons senti que nous y arriverions par la voie des contraires. Il ne nous semblait pas que ce soit en mettant les âmes des personnages à nu que nous parviendrions à porter à la scène le théâtre qui se joue

entre eux. Nous y sommes finalement parvenus en les occultant dans leurs comportements extérieurs.

Et notre projet d'un grand décor, d'une grande mise en scène capable d'englober trois pièces différentes, représentatives de différents tons, ou de différents modes de l'œuvre de Strindberg, où toutes les pièces doivent se dérouler, a fini par, d'une certaine façon, tomber à l'eau aussi. Nous n'y sommes parvenus que par la voie opposée: l'absence de décor, aucune mise en scène. Qu'avons nous donc dans la salle? De l'espace vide, des restes de décors, des ténèbres, oui. Surtout une image vieillie, triste, du théâtre: la salle de spectacles. Mais nous voulions le monde, ou *L'Île des morts*. Quelque chose capable de tout englober? Oui. Tous les hommes.

Une fois de plus nous voici mettant en scène l'acte théâtral lui-même en remplacement de la vie. En train de parler de la mort. Comme si à chaque spectacle il n'y avait que la même chose à dire et rien d'autre, comme si notre seul souci était de réinventer le processus, de nous regarder dans un miroir. Nous parlons souvent de morale. En fin de compte, c'est ce dont il s'agit toujours. Nous ne travaillons que l'attitude, le processus.

Je crois que c'est cela ce dont il s'agit dans Strindberg. Un travail de masques. Toutes les tensions, toutes les haines, pour parler de tendresse, les couples les plus dilacérés pour parler d'amour, toute la mesquinerie pour parler d'un besoin gigantesque d'absolu. Dans *Pâques*, nous pensons lui être fidèles en ne mettant en scène ni la conciliation, ni la charité, ni le Nouveau Testament. En scène nous trouvons la faute, la souffrance, l'obscurité, pour que l'on voit la lumière. En scène il n'y a jamais de soleil. La lune, qui n'a pas de lumière, qui ne répand que de la clarté.

Et toujours la même pièce aussi. "Qu'est ce que la pièce? Je l'ai déjà vue!" Le mort dans *l'Île* en arrive à le dire. Comme les peintres que je préfère. Ceux qui peignent toujours le même tableau. En définitive, seuls nous intéressent la recherche, le chemin qui nous mène au ciel, la route. Est-elle la seule vérité? La recherche, la relation avec les autres, avec les choses. L'affection. "Les gens ne devraient pas avoir de secrets!" dit Eléonore. Je vous en raconterais un que nous avons découvert à nouveau en répétant *Pâques*: la seule façon de faire naître de la vérité dans ces personnages, c'est en mettant vraiment en scène, en représentant, en exposant la fausse affection que nous avons envers eux. En nous affirmant comme leur égal. En nous réinventant comme masque. En nous donnant en spectacle. En nous cachant derrière les personnages dans ce que nous avons de plus intime. Pour que la seule chose pour laquelle nous travaillons existe vraiment, un rapport véritable avec le public, la sincérité, la transparence. Je ne parle plus de malaise. C'est la condition humaine.

Luis Miguel Cintra

10. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Pai (Père)*, janvier 1986

Programme du cycle Strindberg "Pai" ("Père")

CE SPECTACLE

Dans le premier spectacle de notre cycle Strindberg, *Pâques*¹ était la pièce de théâtre que le Maître de *L'Île des morts*¹ montrait au Mort. *Père* est peut être une autre pièce que le mort aurait pu voir à ce moment là. Et à son sujet, il aurait aussi pu répondre à la question du Maître "Cela t'a paru vrai?"⁴⁴⁸: "Plus que vrai, mais lourd, terrible.¹" Le Mort l'aurait vue, au dire du Maître, comme image de la vie. Le Mort aurait également confondu "le théâtre de la scène¹" avec le "théâtre de la vie¹". Il aurait pris pour une réalité "le songe d'un songe¹" qu'est le théâtre, au dire du Maître. Il aurait aussi pris cette fiction pour de la réalité.

Parce qu'il s'agit peut-être d'une autre pièce que le Mort aurait pu voir, c'est dans le même grand espace qui nous est resté de *L'Île des morts* (le même espace qui sera celui de *La Sonate des spectres*) qu'à la place de *Pâques*, nous représentons *Père*. *Père* est également une pièce de ce théâtre de la souffrance que nous trouvons dans *Pâques*, le même répertoire de mensonges, de faux comportements, de personnages qui ne se connaissent pas, de conflits occultes. C'est aussi l'image de la famille déchirée entre elle et déchirée par une société mesquine, prisonnière du remords. Mais *Père* est une pièce antérieure à *Pâques*, écrite 13 ans plus tôt. Strindberg avait alors 36 ans, notre âge. Il n'avait pas la soixantaine comme lorsqu'il a commencé à écrire *L'Île des morts* ou quand il a écrit *La Sonate*. Le regard de Lindkvist ou le regard de Dieu ne pèse pas encore sur les personnages de *Père*. Le regard de Dieu se trouve encore à l'intérieur du conflit, il choque dans les consciences, il mène à la folie. *Père* met en scène un processus de perte de la raison. Dans *Pâques*, la folie d'Eléonore rédime déjà la réalité. *Pâques* pourrait être montrée au Mort par le Maître. Mais le Mort aurait probablement vu *Père* tout seul. Ou bien n'a-t-il pas eu l'occasion de la voir, il a sauté sur les planches. Le Capitaine, c'était le Mort, le Mort, c'était moi.

C'est pour cela que nous avons traité *Père* différemment. La transparence des fenêtres de *Pâques*, nous l'avons cachée par de lourds rideaux et deux morceaux de grands murs avec des portes, avec les trois murs du théâtre naturaliste. Les planches ne saignent pas comme dans *Pâques*. Le rouge, couleur du sang et de la chair est passé sur la peau des personnages et est encore aux prises avec le noir, couleur de la mort. Le rouge et le noir que nous avons voulu dans *Pâques*, pour l'affiche du cycle, se trouvent également côte à côte quand la pièce commence et que

¹ N. T.: Traduit du portugais.

le rideau devrait être levé. Si, dans Pâques, on parle de lumière à chaque instant, dans Père, elle se trouve encore dans la flamme de la lampe. La lumière est prisonnière. C'est la lumière que le Capitaine jette à la figure de sa femme.

Cette fois-ci, notre travail s'est aussi collé à la peau des personnages. Nous avons oublié la lumière qui traversait les murs de Pâques. Nous avons construit le monde du Capitaine, de Laure et des autres enfermés chez eux, dans cette salle étrange, dans cette "cage aux tigres"¹. Nous n'avons parlé que de l'amour, de la haine, nous avons oublié ce que les personnages ne connaissent pas, nous avons fait en sorte que toutes les contradictions soient ressenties, qu'elles explosent entre les personnages ou les comédiens. La jusqu'ame dont on parlait dans Pâques et qui avait permis à Eléonore de voir comme si c'était à travers une lunette grossissante ou de voir beaucoup plus loin que les autres, le Capitaine dit qu'il l'a prise quand Laure la lui a versé goutte à goutte dans l'oreille, quand elle l'a fait douter. C'est peut-être le seul. Les autres ne connaissent pas ce point de vue. Et le Capitaine en fait encore l'apprentissage. C'est à la collision des petites forces de chaque personnage que nous avons travaillé pendant longtemps. Sans mélancolie. C'est pourquoi cela a été un travail dur où la présence d'un regard de metteur en scène de plus a contribué à aggraver des violences profondes, et où nous avons voulu que la rencontre de plusieurs personnes créatives qui s'estiment tant et qui ont des pratiques si riches et si différentes dans leur vie de comédiens soit fondamentale. Et avec un doute s'écoulant goutte à goutte dans notre oreille: Père est-elle une histoire d'amour? Parlons-nous de la perfidie de Laure, ou de sa débilité? De la haine ou de l'amour? "L'amour entre les sexes est un combat"¹ dit Laure. "La plus vertueuse des femmes"¹, comme Pénélope, au dire du Capitaine? Omphale, reine de Lydie, qui a fait d'Héraclès son esclave et qui lui faisait filer la laine, et qui partageait sa couche avec lui était-elle sa maîtresse ou sa patronne? Héraclès aimait-il Omphale? L'histoire de Père est-elle l'histoire d'un assassinat ou d'un suicide? Est-ce le Capitaine qui devient fou ou est-ce le couple? Est-ce le Capitaine qui devient fou ou les autres qui le prennent pour tel? S'il n'y avait pas tant de personnages derrière les murs, Laure aurait-elle laissé installer le doute chez le Capitaine? Si le nouveau médecin n'était pas arrivé, Laure aurait-elle fait passer le Capitaine pour fou? Si Margret n'avait pas passé la camisole de forces au Capitaine, serait-il devenu fou? Et d'autres doutes encore: si le couple n'était pas devenu famille, si Berthe n'existait pas, y aurait-il eu le même drame?

Nous n'avons pas su non plus si Père est une tragédie. Strindberg a hésité. Qu'est-ce qui remplace le destin? Nous avons néanmoins voulu que la vérité qui puisse naître du spectacle émane du quotidien, des petits gestes, de la petite vérité, banale de la vie, des petites vérités de chaque acteur ou de chaque personnage. Nous avons peu à peu confondu, comme le Mort de L'Ile, cette fiction avec la réalité. Nous avons laissé la tragédie pour la fin. Nous avons parié que Père deviendra tragédie s'il le faut, en surgissant de la vérité d'elle-même. Dans cette boîte noire nous avons construit une image de nos consciences divisées. Nous y avons laissé nos doutes, nos contradictions, nos déroutes.

Luis Miguel Cintra

11. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de Strindberg: *A Sonata dos Espectros* (*La Sonate des spectres*), avril 1986

Programme du cycle Strindberg "A Sonata dos Espectros" ("La Sonate des spectres")

CE SPECTACLE

Il y a un moment, avant de mourir, où toute la vie nous passe devant les yeux. Disait Strindberg à propos de La Sonate des spectres. Il dit que La Sonate, est un peu ça. L'Île des morts⁴⁴⁹ le fragment dramatique écrit par Strindberg en cette même année 1907 et que nous avons décidé de prendre pour prologue et base de notre cycle, commence aussi de cette façon: un personnage passe en revue toute sa vie. Mais ce personnage s'appelle "Le Mort" et il a cette vision de sa vie au moment après sa mort. C'est une vision fragmentaire. Ce sont des phrases, des gestes, des moments, des personnages que nous devinons. Le monde que nous pouvons voir dans La Sonate est aussi fragmentaire: des personnages esquissés, devinés, des phrases libres, des gestes de tous les jours, ou des gestes fatals. Dans L'Île des morts, ils appartiennent au passé d'un personnage, "Le Mort", et c'est lui qui les voit; dans La Sonate, ils lui sont révélés par un autre personnage et appartiennent au passé de celui-ci, mais ce sont les mêmes fragments.

Aussi bien dans une pièce que dans l'autre, un personnage en rencontre un autre qui lui apprend quelque chose. Dans L'Île, un mort rencontre un maître qui lui apprend la mort, et dans La Sonate, c'est la vie qui est apprise à un vivant - "L'Étudiant" - par un autre personnage dont je parierais qu'il est mort - "Le Vieux". Ce sont deux leçons, celle de L'Île et celle de La Sonate. Et peut-être la même leçon dans les deux pièces, un apprentissage. Seulement voilà, "Le Maître" est dans L'Île et "L'Étudiant" dans La Sonate. Les deux pièces sont le même voyage, le voyage à une île, à un tombeau. Il s'agit de la mort. Les deux pièces sont le négatif ou le positif l'une de l'autre. Qui est quoi? Faisons une croix noire sur une feuille de carton blanche. Quel est le positif? La croix ou la feuille? On confond la vie et la mort: L'Île des morts est L'Île des vivants. Dans le Théâtre intime de Stockholm, il y avait les deux tableaux portant ces noms, un de chaque côté de l'avant-scène.

C'est à partir de cette double image que nous avons inventé l'organisation de ce cycle. Nous finissons comme nous avons commencé. Parce que La Sonate est L'Île des Morts réfléchi dans un étrange miroir qui la déforme. Strindberg demande d'ailleurs qu'à la fin de La Sonate son décor se transforme en l'image du tableau de Böcklin qui sert de base à L'Île des morts et qui porte le même nom. Et c'est avec la

⁴⁴⁹ N. T.: Traduit du portugais.

phrase de l'Apocalypse avec laquelle l'Ile accueille le Mort que l'Etudiant quitte La Sonate, comme on peut le voir dans l'édition allemande de la pièce et comme nous la représentons: "Et il séchera toutes les larmes de vos yeux et il n'y aura plus de mort, plus de pleurs, de cris et de douleur, parce que les premières choses sont passées¹". Entre les deux images, que reste-t-il? La mort une fois de plus, ou son image, ou l'image de son image, l'image de la vie: le théâtre, des personnages en conflit, le remords, l'innocence, la folie, l'amour. C'est Pâques, c'est Père, ce sont d'autres histoires dont il ne reste dans La Sonate que des indices comme la Dame en Noir, la Concierge, la Vieille, l'Aristocrate, la Momie, le Colonel. Et même comme les Esclaves comme Johansson, comme Bengtsson. La Sonate contient en elle L'Ile des morts et Pâques et Père. C'est un voyage à la vie, c'est la révélation de ce voyage comme voyage à L'Ile des morts, c'est le passage du négatif au positif, l'apprentissage de la vie comme mort. Et c'est un pas de plus. C'est un adieu. Un adieu aux "premières choses", à la mort, aux pleurs, aux cris et à la douleur, à la vallée de larmes, à cette maison de fous, à cette prison, à cette morgue que nous appelons le monde, comme le découvre l'Etudiant. C'est un départ en destination de l'espoir. La Sonate est la visite de l'Etudiant à la vie devenue mort. A la vie apprise comme un songe, au théâtre appris comme "songe d'un songe¹", comme le disait le Maître dans L'Ile.

Le voyage est le même mais nous passons maintenant de l'autre côté du miroir, nous installons le public sur la scène. Nous sommes maintenant à l'intérieur des consciences. Mais le lieu est le même. C'est l'espace que nous avons créé pour L'Ile. Il y a des objets, des costumes, des visages (et des cœurs) qui sont restés de tout le cycle. Nous-mêmes passons aussi tout le cycle en revue au moment qui précède la mort (ou la vie). Nous construisons le spectacle de façon irrationnelle. Nous nous trouvons déjà du côté de la folie, des visions pures d'Eléonore de Pâques, des visions terribles du Capitaine de Père. De l'autre côté. Nous avons établi des correspondances, des rapports, des associations. Pourquoi celle-ci et non pas une autre? Pourquoi est-ce la Momie qui porte le costume de Laure? Pourquoi Hummel porte-t-il le costume de Lindkvist? Pourquoi la même âme appartient-elle à Dieu et au Diable? Où se passe la pièce? Dans la lumière de Pâques? Dans une cathédrale? Dans la caverne de Platon? Je ne sais pas. Comme dans un songe. Des fragments. Des bonds dans le temps, des bonds de couleur (nous rêvons en couleur), des changements de registre.

Nous avons utilisé, comme dans La Mission, des objets à nous, des morceaux de décor, des meubles, des choses de notre passé. Il faut que ce soit ainsi pour être vrai lorsque c'est la mémoire désordonnée, la tendresse, l'inconscient, qui veulent se mettre au travail. Aussi, bien sûr, parce que nous ne savons comprendre la double image vie-mort, ou son passage au songe, sans lui associer tout de suite l'image du Théâtre. Et quel théâtre? Le nôtre, cette salle noire. Comment pouvait-il en être autrement? Nous nous sommes appropriés des textes que nous aimons. Nous devons les faire nôtres. Chaque spectacle doit être notre histoire. Comme il se doit des comédiens. Quand l'Etudiant dit "cette maison est pourrie¹" c'est évidemment aussi à nous qu'il se réfère. C'est à nous qui nous tuons à chaque fois que le spectacle commence. Par amour. Pour que l'espoir ne nous soit pas nié. La visite à L'Ile, la visite à la maison dans La Sonate, devient aussi, bien sûr, une visite au Théâtre.

L'aventure de l'Etudiant a aussi commencé par une sortie au théâtre Il est allé à l'opéra. Il est allé voir La Walkyrie. Et il a confondu les mythologies avec sa réalité,

avec son songe. Il a peut-être pensé qu'Hummel était Wotan, que la Fille du Colonel était Brunehilde, qu'il était Siegfried. Nous voyons à travers ses yeux, que la Laitière/Mort a essuyés, les personnages qu'elle a vus, ces Spectres. Sont-ils des géants, sont-ils des bêtes, sont-ils des fantômes? Ce sont des images de beaucoup de vies, de beaucoup de mort.

Et tel l'Etudiant, ou tel le Mort de L'Ile, nous passons toute la vie en revue. Au Théâtre, nous sommes toujours comme au moment avant de mourir. Le Théâtre est comme le vampire Hummel qui dans La Sonate est d'ailleurs le maître de maison, le narrateur. Il a voulu sucer le sang de l'Etudiant, il lui a mis la mort dans le corps, il l'a obligé à être dans la vie comme le Mort juste après la mort, ce sont les yeux de l'Etudiant qui ont vu toute la vie du vieux Hummel passer en revue, c'est la mort de Hummel que l'Etudiant a vécue comme s'il s'agissait de la sienne. Et la mort c'est le mal, c'est le mensonge. Et l'Etudiant ne cherche qu'une chose, le bien, la vérité. La vie.

Nous en arrivons une fois de plus, comme toujours, pardonnez m'en, à un théâtre de la morale. Il n'y a qu'une question. Nous en parlerons toujours. Et nous n'y arrivons que d'un côté, le côté de la mort. Le côté du théâtre. Qui est aussi, bien sûr, le côté gauche, le côté de la vie, celui du cœur.

Luis Miguel Cintra

**12. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *A Mulher do Campo (la
Provinciale)* de William Wycherley, novembre 1986**

**Programme de "A Mulher do Campo" ("la Provinciale") de W. Wycherley
Novembre 1986**

CE SPECTACLE

Le théâtre est vraiment une libération. À 3 ou 4 jours d'une première, la vie s'éclaircit, devient gaie. Comme si l'on dominait le monde. Pourquoi? Qu'est-ce que représenter? Qu'est-ce que mettre en scène? Au début, on a en main une fiction ou des symptômes d'une fiction. Une fiction qu'un autre a inventée. Des symptômes. Qui créent en nous une image. Une image du monde, d'un monde. Inconnue. Il faut la passer en direct. La reconstruire, la vivre, la faire devenir de chair et d'os. Mettre en scène, c'est la connaître, découvrir quelles lois la régissent, nous mettre à la place de l'autre sujet, du sujet qui l'a imaginée, de ce sujet qui a inventé d'autres sujets, des sujets-personnages à la place desquels nous devons aussi nous mettre pour les réinventer, pour les représenter. Mettre en scène, c'est découvrir aussi quel jeu ou quelles relations existent entre ces sujets, nous mettre à la place de celui qui l'a inventée à l'image de la vie, ou de celui qui, après avoir vu la vie, l'a réinventée. C'est une tâche d'imagination et aussi de relation. Ce que l'on découvre de l'autre n'est jamais l'autre. Parce que nous n'y arrivons pas ou parce que nous ne le voulons pas. Mais de cette non-rencontre naît la relation. Naît un amour. C'est une lutte. Compliquée. Parce que dans le théâtre (ou au cinéma, c'est pareil) on n'aime ni seuls ni en paix. On aime avec des armées. Il y a les acteurs, armée du metteur en scène, d'autres sujets, que l'on oppose aux sujets de l'auteur et qui découvrent comment se mettre à la place de ces autres sujets personnages dont l'auteur nous donne les symptômes en suivant des stratégies de relation que le metteur en scène pense découvrir dans les troupes de son opposant. Et il y a plus. Il y a un champ de bataille, l'espace physique de ces sujets personnages avec des règles imaginées par l'auteur et que le metteur en scène devra à nouveau découvrir, en divisant son sujet en deux: à moitié avec le scénographe, son stratège. Tâche multiple et complexe. Toute centrée sur une question: inventer des vies. Reconstruire la vie qu'un autre a connue en la jouant avec nos dés que nos vies nous ont fait connaître. Mais quand on arrive à la fin, on a gagné, bien ou mal. On s'est confondus, nous et l'autre. Et l'on s'est approprié cette fiction, que l'autre a inventée, on l'a réellement, elle existe, on la sait par coeur, on la connaît. Et si l'on pense que cette fiction est finalement une image de vie, ou une image de la vie, on arrive à nous approprier la vie, on sait un peu plus ce qu'est vivre, on est un peu plus maîtres du monde et maîtres de nous. Finalement, on fait du théâtre pour nous approprier les autres et nous. Parce que la vie nous fuit ou qu'elle ne nous laisse pas vivre.

Mettre en scène une comédie nous donne plus de pouvoir. Le genre est dangereux. Comme une tragédie. Parce que dans une comédie, les personnages ne sont pas maîtres de leur destin. Entre ce qu'ils veulent être et ce qu'ils sont ou ce qu'ils veulent faire et ce qui leur arrive, il y a une distance. Il y a toujours quelqu'un qui préside à la confusion comique. Comme un destin préside toujours à la catastrophe de la tragédie. Au désordre comique préside une structure sociale ou, au moins, cela est certain, l'image qu'un auteur a de lui. Et le public rit parce qu'il reconnaît l'erreur comique de celui qui ne connaît pas la règle que tout le monde connaît. Comme dans la tragédie, il pleure de l'erreur tragique que le héros méconnaît. Le travail du théâtre est de découvrir ces règles et en même temps de se mettre à la place de celui qui a fait l'erreur. C'est d'être à la fois dedans et dehors. Il faut être à la place de tous ceux qui se soumettent à cette règle et à la place de l'auteur qui les a soumis à ces règles. Et le metteur en scène à la recherche de l'auteur devient ainsi un peu Dieu. On choisit, on on définit, les règles des relations. Au théâtre, on passe notre temps à disséquer des images de vie, à vivre des vies de nombreux personnages imaginaires, à découvrir des règles de relation modernes ou anciennes, comme dans l'image de l'arc-en-ciel, qui décompose la lumière. À nous mettre à la place des autres, à organiser le monde.

Notre travail, que l'on en soit conscient ou non, est un travail de méditation sur la vie. C'est un exercice de relation. Une méditation pratique. Nous expérimentons ce que nous pensons. Et en organisant, en régissant ce que la vie est ou pourrait être, on fait aussi un travail moral. On découvre toujours le théâtre et on est toujours en train d'inventer la vie.

Et chaque fois que la préparation d'un spectacle arrive à la fin, c'est comme si les contradictions, les doutes, les difficultés de la relation, les hésitations que nous vivons, se clarifient enfin: comme s'ils devenaient des images, comme s'ils se cristallisaient, qu'ils sortaient de nous, devenaient des objets. On arrive à se voir de l'extérieur. On se libère de la vie. On décharge sa conscience. Le théâtre est finalement un travail immoral. D'autant plus lorsque nous sentons qu'il est finalement un exercice de pouvoir. On domine des fictions, mais on pense que l'on domine la vie. Nous libérons la souffrance. La difficulté de vivre.

Wycherley savait ces choses. Ou s'il ne le savait pas, il semble qu'il les a presque comprises. Il savait au moins que le théâtre vide la vie. Et avec la plus haute dignité morale, il a inversé toute la question. Il a vidé le théâtre de vie. Il lui a ôté le point de vie, l'a rendu au plaisir. Wycherley a renoncé à soi, à dire quoi que ce soit. Il a écrit une comédie où l'organisateur a renoncé. Il frustré celui qui recherche en vain dans sa pièce la sécurité d'un destin, de la place de Dieu. D'une quelconque morale que quelqu'un pourrait évoquer. La comédie qu'il a écrite est fermée sur soi, elle invente des règles qu'elle trahit. Elle s'épuise en elle-même. Elle est ambiguë. Tout est ce qui est et le contraire en même temps. Il nous a joué un tour. Il a destabilisé la comédie. Il l'a retournée. Il s'est déguisé. Il s'est dédoublé.

On recherchera en vain dans A Mulher do Campo ("La femme des champs") la place de l'auteur. La place de Dieu. Quelle est la règle sociale, la morale qui régit cette comédie? Qui est le puni? Le corrigé? Le paillard qui est attaqué dans l'épilogue? Qui défend le mensonge? Comment? Puisque c'est le mensonge qui triomphe dans la pièce? Barbara, la femme de la campagne qui ne connaît pas de règles de morale, et qui est obligée de se tourner vers son "époux vermoulu"? Comment? Puisqu'elle apprend à mentir? Monsieur Bravezas qui est trop jaloux?

Comment? Puisqu'il est récompensé du retour de sa femme? Qui gagne? Aliteia? Parce qu'elle a gagné un mari jaloux? Parce qu'elle s'appelle vérité (Aliteia = verdade - vérité en portugais)? Pourquoi ne ment-elle pas? Comment? Puisque toute sa vie est un mensonge? Et comment la vérité et le mensonge peuvent-ils triompher en même temps? Mieux vaut-il l'être ou le paraître?

Où est le point de vue de l'organisateur de la comédie? À quel point de vue adhère le public? Où est Dieu? L'auteur de cette comédie est lui aussi déguisé. Il a mis une perruque, des habits de théâtre. Le désordre est total. Cette comédie renonce à organiser le monde. Elle organise le jeu d'un théâtre. Fausse, fausse comme tout le théâtre. Tout est vérité et mensonge en même temps. Rien n'est un. Tout est deux. Barbara est autant l'ingénue que la rusée. Et même l'intrigue est double. A Mulher do Campo est l'histoire de Barbara ou d'Aliteia? Ce que les gens disent est toujours ce qu'ils disent et le contraire de ce qu'ils disent.

Il n'a jamais été aussi difficile de découvrir la place de l'auteur. Il n'a jamais été aussi impossible de nous mettre à la place de l'autre. Jamais aussi compliqué de découvrir une règle sociale.

Cette comédie nous empêche d'organiser la vie. Elle nous interdit une morale. Elle fait du théâtre seulement du théâtre. Cette fiction ne crée pas une image du monde. Elle transforme le monde en image de théâtre. Elle n'est pas pacifique, elle détruit la sécurité. Elle ne fait que divertir. Mais elle oblige à ne conquérir que le moment. À partir de zéro. À être seul. Pour inventer le plaisir ou la relation à deux. Le spectacle que nous avons fait n'est que cela. Comprendre des mécanismes pour les détruire, emplir la scène de vide. Détruire des règles et des images. Vrai ou faux, bon ou mauvais, peu importe. Ce qui compte, c'est d'exister. De penser, d'aimer. C'est cela, le baroque. Savoir qu'il y a une mort.

Luis Miguel Cintra

**13. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Trilogia da guerra* (Trilogie de la
guerre-Les pièces de Guerre, 1ère et 2ème parties) d' Edward
Bond, juin 1987**

Programme de la "*Trilogia da Guerra*" ("*Trilogie de la Guerre*") d' Edward
Bond
CE SPECTACLE

Nous sommes les Gens des Boîtes de Conserve. Comme eux, nous hésitons entre l'espoir et le désespoir. Comme eux, nous sommes héritiers de tant de vices. Comme eux, nous nous crions les uns les autres: "Pensez!¹", "Essayez de penser!¹". Comme eux, nous nous battons contre l'ignorance et nous disons à chaque étape: "Que devons nous faire? Je ne sais pas!¹". Comme pour eux, la peur nous empêche la vie de plus en plus. Nous vivons la guerre quotidiennement. Nous savons que les bombes sont déjà tombées. Comme eux "Nous vivons dans des vêtements de personnes mortes!¹". Nous nous demandons souvent si nous ne sommes pas "des montres qui battent aux poignets des morts!¹". Et comme chez les gens des boîtes de conserve, seule la mort nous confronte à la vie.

Cela fait longtemps que nous mettons la mort en scène. Au moins depuis Oratoire. Elle y était partout et dans le seul tableau accroché au mur de cette salle étrange. Elle se trouvait partout dans La Mission¹. Elle se trouvait dans Le Parc¹, elle faisait l'amour avec Helen, elle était l'artiste même. Notre Richard III était la mort couronnée. Nous avons dédié une saison à un cycle Strindberg que nous avons appelée L'île des morts¹. Et même lorsque nous nous lançons dans la comédie c'est pour remplir la scène de vide et pour parler de la mort par son côté baroque. Et ce n'est pas par hasard si à chaque saison nous pensons représenter La Vie est un songe et que nous remettons toujours à plus tard ce triomphe de la vie qu'est Le Mariage de Figaro.

Nous l'avons répété si souvent, nous ne faisons pas de pièce au hasard, nous sommes contre le répertoire; le théâtre de "Qualité" ne nous intéresse pas. Si notre répertoire est passé par beaucoup de grands textes du répertoire universel, c'est parce que la mémoire de l'histoire du théâtre va de paire avec la passion du métier de comédien et avec "le métier de vivre", avec un besoin d'habiter de grands amours. C'est pourquoi nous transportons des morceaux de décors d'un spectacle à l'autre; et que cette continuité que la vie finit toujours par avoir se traduit en un très long voyage, en une sensation qu'on a beau changer de textes, on parle toujours de la même chose. Nous avons transporté dans cette Trilogie un accessoire d'autres spectacles: le masque de la mort. Le même avec lequel nous avons masqué la laitière dans La Sonate des spectres, le seul signe de vie dans cet énorme tombeau. Quand le rideau (de fer) se lèvera pour ce spectacle, c'est la mère d'un monstre habillée de mort qui présidera. Nous sommes une fois de plus confrontés avec elle. Mais parce que le théâtre que nous faisons nous apprend à vivre, à partir de La Mission jamais la mort ne cessera d'être un masque et l'on ne parlera jamais de la mort sans que cette phrase sans fin de Müller n'éclate dans

nos têtes: "LA REVOLUTION EST LE MASQUE DE LA MORT LA MORT EST LE MASQUE DE LA REVOLUTION¹". Que le désespoir soit un ange. Que la trahison soit un serpent. Nous nous sommes installés dans la mort comme les gens des boîtes de conserve. Mais l'enfer est le seul fondement possible du paradis.

Dans ce spectacle nous sommes également confrontés avec l'espoir.

C'est avec un léger frisson que nous revenons dans ce spectacle à un théâtre didactique auquel nous pensions ne plus croire. Alors que quelques uns de nos amis veulent terminer une phase épique, nous abordons (hors du temps?) un théâtre qui se dit "épique". Et je le jure, ce n'est que sous le bandage d'un fantôme que j'aurais eu le courage de dire: "Nous sommes les seules créatures que nous savons de passage entre la naissance et la mort et nous voulons enseigner chacun des nouveaux esprits¹". Mais une chose est certaine: nous ne renonçons pas à vouloir "changer le chaos en un monde nouveau¹". Nous voulons apprendre "jour après jour de petites choses et de grandes choses, quand la pensée, comme un drapeau, est déployée au vent¹". Et nous savons déjà qu'il faut se salir les mains. Qu'on ne vit qu'en touchant la vie. Qu'on n'apprend que par l'erreur. Nous traitons le public comme nous nous traitons nous-mêmes. Et si nous parlons de défis au public, c'est parce que nous nous défions aussi nous-mêmes. Nous nous faisons une provocation au sens le plus digne du mot, en mettant en scène un théâtre ainsi didactique, un théâtre politique à l'ancienne. Serons-nous encore capables de vouloir changer quelque chose? Notre génération, sa volonté de changer le monde, est-elle finie? Comme les gens des boîtes de conserve nous vivons surtout le doute ou la contradiction et nous nous trouvons jour après jour confrontés à la vieille maxime du "connais-toi toi-même¹" dont parle le monstre de notre spectacle. Nous croyons que le spectacle est cela même, une réflexion. Nous sommes sûrement déjà rentrés à l'école la plus avancée où l'on apprend la haine mais peut-être n'avons nous pas encore appris, comme le soldat de Rouges, Noirs et ignorants¹, que nous serons obligés de tuer qui nous aimons. Ni comment cela se fait.

Et nous savons que nous nous prenons trop au sérieux. Que, comme les gens des boîtes de conserve, nous avons peut-être perdu la joie, l'humour. Nous prenons ces choses au sérieux, ces gens des boîtes de conserve. Ils nous sont sympathiques, ils sont comme nous. Nous sommes sentimentaux. Nous sommes catholiques. Nous ne saurions faire comme Bond, par exemple dans Passion, clouer un porc sur la croix. Nous ne savons pas rire de ces gens des boîtes de conserve. Mais nous savons que ce sont des clowns. De pauvres clowns. Et sommes nous en train de les confondre avec les clowns de Beckett, si critiqués par Bond? Nous avons presque mis l'arbre de "En attendant Godot" dans ce carré, dans cet espace clos (dans cette impasse?) où parvient, dans la pièce, l'homme nouveau et qui est au bout du compte tout le monde. Nous leur maquillons le visage comme aux clowns. Mais couleur argent. Est-ce que ce sont des clowns ou des statues, ou des héros? Ce sont des gens? Disons que la frontalité du théâtre de Bond ne nous est pas familière. Même lorsque nous utilisons de grands espaces, nous nous installons dans un rapport bien plus intime avec le spectateur. Nous transformons les doutes en spectacle, nous transformons toujours le public en un complice de notre éternelle hésitation. Le théâtre de Bond est bien plus violent. Il nous oblige à parler de face, il nous oblige à des synthèses difficiles, il nous oblige à des décisions. Mais c'est pour cela que nous avons décidé de le représenter. Le théâtre n'est pas une situation professionnelle. C'est un travail. C'est un danger. Nos spectacles défendent de moins en moins les acteurs, les décors que nous inventons, ou que nous inventons de moins en moins, sont de plus en plus vides, de plus en plus un seul espace, ils sont de plus en plus proches de l'ancienne estrade, nous mettons de moins en moins

d' "idées" sur la scène, la "décoration" nous répugne de plus en plus, nous voulons de plus en plus une façon de représenter dénuée de tout artifice, nous voulons l'acteur menacé. Ce spectacle est, au moins, une lutte avec nous-mêmes. Nous ne présentons pas (encore ou jamais) de décisions. Et parce que notre travail est de montrer, de n'avoir rien à cacher, dans ce spectacle nous avons voulu montrer, exposer notre lutte entre l'espoir et le désespoir, entre la mort et la vie. Nous en sommes là. C'est ainsi que nous vivons la guerre. Nous n'avons pas encore compris comment changer. Comme dit le chœur de Bond, nous mangeons "du pain cuit dans l'usine de la bombe"¹. "Nous ne pouvons que vous dire: vous devez créer la justice"¹. Inventons nos propres outils. Et bien évidemment, nous dédions le spectacle à Otelo⁹.

Luis Miguel Cintra

⁹ N. T.: Otelo Saraiva de Carvalho, militaire qui a pris part à la Révolution du 25 avril 1974.

**14. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: Grande Paz (Grande Paix) 3ème
partie de Les pièces de Guerre d'Edward Bond, novembre
1987**

**Programme de "Grande Paz" ("Grande Paix") d' Edward Bond
(Les pièces de Guerre - 3^e partie)**

CE SPECTACLE

Au début de cette Trilogie, au début de Rouges, Noirs et ignorants¹ le rideau de fer du Théâtre de la Trindade se levait et une comédienne, derrière son masque de la mort, recevait le public, présidait à l'entrée en scène des comédiens; la scène, un petit carré de sol synthétique, une petite arène. Cette comédienne représentait un personnage: la mère. Mère-mort, l'avons-nous appelée. A la fin de Grande Paix, la dernière pièce de la Trilogie, tout en écoutant le même concert de Beethoven, qui est pour nous cette mélancolie de l'espoir par laquelle finissait la Trilogie 1^{re} partie, la compagnie, en silence, regarde un autre espace, celui du Théâtre du Bairro Alto, tout neuf, où un autre carré, plus grand, de fausse terre représente le monde et où la même comédienne qui se masquait de mort au début de la Trilogie, où la même mère ou une autre ("une tête, deux bras, deux jambes, elles sont toutes pareilles¹") a fait place à la mort. Cette fois-ci, les ossements véritables d'un quelconque inconnu. Le rideau de fer ne tombe pas dans notre théâtre. Le feu nous brûlera tous, public et comédiens à la fois. Mais nous ouvrons et fermons la Trilogie avec le même carré de fausse terre occupé par la mort. Entre l'image de théâtre, le masque, et les ossements véritables, nous avons représenté un Requiem. En parcourant le chemin où semble nous conduire l'écriture de Bond, nous sommes partis de la froideur de l'abstraction de Rouges, Noirs et ignorants pour en arriver au point où l'émotion contamine toute la pensée et où l'on ne voit plus la vie de loin. Entre un moment et l'autre, nous avons tout le temps parlé de mort. Pour défendre la vie de toutes nos forces. Ah! si cette force avait été la même que celle de la femme du désert. Ah! si nous avions eu plus de force encore. Entre un moment et l'autre, ce carré de scène a voulu être la scène de toutes les vies, la scène des passions, de la passion. La scène a voulu être le monde. Et nous avons voulu, sur cette scène, faire au moins un moment de silence pour les millions de morts. Du silence pour ceux qui vont tomber. Edward Bond a voulu que le scène soit le monde tel qu'il est, la scène de l'injustice. C'est pour la justice que nous faisons silence. Une justice dont nous ne savons pas comment elle est, mais que nous savons que nous voulons et nous croyons et savons qu'elle est la fille de la vérité et dont nous disons qu'elle est une femme en pierre assise dans une salle de pierre essayant de faire des gestes humains. Entre un moment et l'autre, et entre un discours théâtral, un jeu, comme l'est Rouges, Noirs et ignorants et une épopée, comme l'est Grande paix, il y a au moins plusieurs heures de silence. Un texte gigantesque qui laisse une attitude, une fois encore une attitude morale. Cette fois-ci, un attachement à la vie qui interdit toutes les fugues, qui croit que c'est sur terre que

les problèmes de la terre se résolvent, qui nous oblige à vivre l'espoir, ou tout au moins le combat. Avec une brutalité, une grossièreté, si vous voulez, une violence "ouvrière" qui est si différente de celle qu'il y avait dans un autre Requiem, dans un autre de nos travaux, notre Trilogie Strindberg. Selon Bond, ce n'est pas en s'enfermant à la maison, ni dans nos amours, ni dans les zones les plus profondes de la tête de chacun que, se joue le destin du monde. C'est dans les grands espaces, en pleine rue, dans une cour de caserne. Le destin du monde est ce que les hommes en feront. "Les morts ne peuvent pas répondre. Ils poseraient plutôt des questions."¹

Grande Paix est un texte démesuré, dans cette violence. Une épopée de notre temps. En lui, se trouve la frayeur du monde, dont on dit au début de Rouges, Noirs et ignorants qu'elle a été sentie par l'enfant dans le ventre quand il a voulu fuir le monde. Mais la chair a explosé et l'a lancé dans le fourneau ardent de la vie, de "ma maison". Grande Paix a le courage de transformer une fois de plus la scène en monde entier. Elle a le courage de parler encore de tous les hommes. De mettre en scène un héros, une femme, une mère, de lui inventer un voyage, comme celui d'Ulysse. Seulement le héros n'a pas de nom! Seulement de nos jours le voyage est autour d'un lieu. Il n'y a plus de mer. La Femme dit qu'elle a cru entendre le bruit de la mer mais c'était le bruit que faisaient les os dans les trous du ciment. Et la Femme de Grande Paix devient aussi la figure de notre pensée ("je parierais même que vous avez toujours été stérile"¹ lui dit l'ex-soldat Pemberton). En tournant autour du pot, en remuant avec une cuiller dans un bol vide, rongés par la guerre qui nous a déjà envahis. La mère de Rouges, Noirs et ignorants dit aussi: que soudain le monde s'est transformé en chambre à jouets. Les maisons étaient des maisons de poupées. "Les petites choses sont devenues grandes et les grandes choses ont disparu"¹. Cela nous rappelle Shakespeare. Quand est né le théâtre. Le théâtre peut représenter le monde ainsi. C'est le monde dans notre tête. Et le monde est maintenant une chambre à jouets. Et notre carré de scène est une chambre à jouets. La bombe vit maintenant avec nous. En pensée. Et le théâtre où nous reconstruisons le monde, la chambre à jouets que nous nous entêtons à transformer en monde, devient un lieu de mort. Nous tuons maintenant nos enfants. C'est ce que dit aussi le début de la Trilogie, avec la lucidité du moment final. Et qui vit? L'assassin? Meurt qui pense?

Quoi qu'il en soit, c'est une chambre à jouets que vous avez ici. Un lieu. Une scène, sans artifices. Le monde. Une femme: un héros. Positif? Entre l'espoir naïf des gens de la nouvelle communauté et le poids du remords de notre femme, je ne sais qui choisit quoi. Mais dans un cas ou dans l'autre, un énorme, vraiment énorme attachement aux choses que les ordinateurs ont oublié: le cœur. Et la lumière. Des choses inefficaces. Inutiles. Au contraire de ce chiffon qu'une femme sans nom berce comme s'il s'agissait de son enfant, cette illusion. Nous tuons nos enfants.

Pour une fois nous racontons une histoire. Il y avait deux enfants. Et un soldat. Deux mères. Après, les bombes sont tombées. Et une, ou toutes les deux, ont continué. Après d'autres, nous ne savons pas si les mêmes (peu importe), ont continué. L'une d'elle n'a pas eu d'espoir. Son enfant est mort. Nous racontons une histoire mais nous suspendons l'histoire pour faire un moment de silence. Pour réfléchir. Ce spectacle n'est que cela. Un moment de trêve. Mais nous avons une main noire et l'autre blanche. "Rien, pas même un petit peu ne passe de l'une à l'autre. Pas même un petit peu ne disparaît¹". Le monde est divisé. Nous ne vivons que la contradiction. Nous louons la vie. Même si cela n'a aucun sens.

Luis Miguel Cintra

**15. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Vida e Morte de Bamba* (*Vie et Mort
de Bamba*) de Lope de Vega, janvier 1989**

*Programme de "Vida e Morte de Bamba" ("Vie et mort de Bamba"⁴⁵³) de
Lope de Vega*

CE SPECTACLE

Ce spectacle raconte une histoire. L'histoire du "premier roi qu'il y eut"¹. L'histoire du roi Bamba. Une légende. Un paysan, par la volonté divine, volonté à laquelle, pour une fois, les hommes ont obéi, est devenu roi, là, au milieu de la campagne, quand un bâton a fleuri. Ce spectacle raconte une histoire impossible. Mais il raconte une histoire de l'Histoire. Cette pièce est une chronique. Une chronique qui raconte une sottise de l'Histoire. Une sottise politique. C'est cette sottise qui a commencé par nous intéresser. Et elle nous a intéressé plus encore quand après être passée par la main de Lope, de légende elle est devenue histoire exemplaire, conte moral.

Lope de Vega raconte l'histoire de l'Espagne. Et il défend un système politique où les classes existent, chacune à sa place, au dessus desquelles s'assied le roi, par la volonté divine. Le monde est organisé de cette façon et c'est de cette façon que son théâtre l'organise. C'est là l'édifice où se meuvent ses "comédies". Quelles que soient les histoires, quels que soient les personnages, c'est cette règle du jeu, cette structure qui vaine. Et le monde entier, tous les temps, toutes les personnes y tiennent. Même s'il faut être douloureux, comique ou tragique, ou paradoxal. Et la légende du roi Bamba y tient aussi. Lope l'a même peut-être aimée par les problèmes qu'elle pose à cette organisation, parce que, pendant un moment, l'espace d'une vie, elle la désorganise, elle la rend théâtrale, dramatique. Elle la fait éclater. Mais le système est si fort qu'il est capable de contenir toutes les contradictions. Ce sont ces contradictions que la pièce de Lope expose et qu'elle fait incarner à un personnage véritable, à un homme, qui nous intéressent par dessus tout. A cause d'elles, la "Comédie de Bamba" peut cesser d'être du théâtre du pouvoir et devenir une pièce sur le pouvoir. Le pouvoir et la mort, bien sûr, un thème baroque. Un pas de plus et elle devenait tragédie, puisqu'ici Dieu devient presque Destin. Seulement, même Dieu s'intègre ici dans la logique du pouvoir royal. Et la "Vie et mort de Bamba" est vraiment une comédie. Une comédie jusqu'à la fin. Avec cette cruauté ou violence que nous nous sommes habitués à appeler espagnole.

Bamba devient roi parce que le roi est mort sans descendance en âge de régner. Et si ce n'est par descendance, seul quelqu'un nommé par Dieu pourra régner. Et aussi

⁴⁵³ N. T.: Traduit du portugais.

bon que le roi, seul un saint. Saints sont les paysans qui n'aspirent même pas au pouvoir, qui ne rivalisent pas avec le roi, mais sur qui repose le pouvoir. Ainsi Bamba devient un saint. Et de saint, il devient roi pour donner un exemple. Et pour montrer ce qu'est un roi. Mais, parce que c'est un saint et un paysan, Bamba ne peut être roi. Il ne s'y connaît pas en politique. Dieu a commis une sottise. Mais Dieu corrige son erreur et immole Bamba. Il ordonne à Ervigio de l'empoisonner et de devenir lui-même Roi. Bamba se transforme en martyr. Un roi n'est ni saint ni pécheur. C'est le Roi. Et seul le Roi peut être Roi. Dans le renoncement de Bamba, dans l'exemplarité de son obéissance à un destin, Lope trouve peut-être une leçon de comédie, mais une leçon pour les pécheurs, pour le public, qui n'est pas le Roi. Bamba est un saint comme tous devront l'être. Est-ce un écervelé? C'est un innocent. Et Ervigio, étant cupide et assassin peut-il être roi par la main de Dieu? Il le peut. Quand et parce que Dieu le veut. Et Dieu, dans ce cas-là, ne commet-il pas une erreur? Peu importe. L'Espagne toute entière sera punie parce qu'elle n'aime pas Dieu, comme commence par dire le dernier roi bon, le roi du début de la pièce, le bon roi Recisundo. Les Maures entreront en Espagne et seul Philippe II, lorsqu'il finira de les expulser, sera à nouveau un bon roi. Dieu est ici la logique de l'Etat. Dans les pièces de Lope on parle des affaires des hommes. Dieu est un fantoche du théâtre, c'est une invention.

Et tout est assujéti à la logique de l'Etat. Tous les personnages, tous les événements. La pièce de Lope peut tout inclure, toutes les situations, toutes les classes, tout le monde, à condition de ne pas chercher à exposer leur problématique. Le mécanisme de l'état, identifié ici au mécanisme dramatique, englobe et intègre tout dans une logique qui est celle du pouvoir et qui se dit de Dieu et à laquelle même la logique de Dieu est soumise. Mais si Dieu avait été lui-même la "Vie et mort de Bamba" aurait été une tragédie. Il suffit de prendre Bamba comme un véritable personnage, de donner à Dieu sa véritable nature, de prendre au sérieux, par exemple, la tendresse de Bamba envers Paul, la douleur de la trahison, la solitude de Bamba et sa mort, pour que la logique divine devienne incompréhensible et que le destin de Bamba devienne tragique. Il s'agit là, en fin de compte, d'une contradiction entre Dieu et le pouvoir. Bamba ne peut être saint et roi à la fois.

C'est cette contradiction que nous avons voulu montrer. Nous avons voulu que les personnages de simples supports d'un texte deviennent des personnages en trois dimensions. En ce sens, nous avons lutté quotidiennement avec le texte. Il nous intéressait de voir quel absurde découlerait de la transformation de ces personnages vides, conventionnels, en des gens en chair et en os, en de véritables personnes. Sans forcer, en laissant les choses arriver lorsqu'il y aurait déjà dans le texte des signes de contradiction. C'est ainsi que nous avons rendu Bamba fou. L'histoire de son ascension et de sa chute est devenu un processus de folie. Et là, nous nous sommes éloignés de Lope et nous avons retrouvé la chronique où, après le poison, Bamba devient fou. Mais pour nous, Bamba, personne ordinaire, se débat innocemment avec une logique inhumaine où toutes les proportions sont changées et où la violence du pouvoir s'installe à l'intérieur et se convertit, étant donné la pureté d'un innocent, en une démesure de passions et de valeurs morales qui ne peuvent que le conduire à la folie. Le pouvoir brûle, tue. Lope dirait: "Bamba, ne soit pas roi!¹". Et dans ce processus de folie nous avons englobé le monde entier. Bamba n'est pas le seul à devenir fou. Son sacrifice permet de voir la folie du monde où il s'insère.

C'est ainsi que nous avons voulu traiter la fin de la pièce. Si nous avons lancé au début l'anachronisme total des costumes comme un jeu avec les conventions théâtrales et dans ces conventions les marques de pouvoir ou de structure sociale (dames, rois, soldats, peuple, etc.), c'est pour révéler, à la fin de la pièce, ces déguisements comme des marques de folie, comme des images incohérentes, pour transformer en cauchemar ou en hallucination, cette chronique, ce morceau de plus d'Histoire.

Les costumes ici n'appartiennent pas aux personnages. Ceux-ci sont habillés de costumes empruntés à d'autres personnages, à d'autres pièces, à la mémoire des nombreuses représentations où ces histoires ont été racontées. Ils sont schématisés. Les costumes les réduisent à des types éternels. Peu importe que ce soient des Goths. Ce sont des fonctions dans une logique qu'ils ne connaissent pas mais qu'ils essaient de satisfaire. Et là, nous avons aussi retrouvé le ton des représentations populaires traditionnelles. Parce que nous avons horreur d'un théâtre techniquement parfait, fini, sans fissures, fait à l'échelle de l'argent et non à celle des comédiens, oui, mais aussi parce que notre point de vue n'est pas celui de "Dieu". Ici ce n'est pas "Dieu" qui les habille. Ce sont eux qui s'habillent comme ils pensent que "Dieu" aimerait qu'ils s'habillent. Ils deviennent caricaturaux, mais ils sont humains.

Dans ce spectacle nous exposons des gens prisonniers de déguisements et d'un dispositif théâtral rigide, lourd, accablant, laid, doré. Nous avons voulu que ce soit une image de cette logique qui nous dépasse mais qui nous englobe tous et préside finalement à la comédie de Lope. Le rideau de soie, rouge, qui, avec la même aisance et la même pompe, compose les tableaux des rois et des saints depuis toujours, marque ici les espaces et fait avancer le temps, indifférent aux heures, aux lieux, aux intérieurs ou extérieurs, mû par n'importe qui, installé là on ne sait trop par qui ou pourquoi, comme si lui seul régnait. Nous n'avons pas voulu que la vie soit absente de cet espace autoritaire. La comédie espagnole voulait imiter la vie, mais je sais qu'en l'imitant, elle l'écrase, elle la transforme en bande dessinée, en définitive, tout comme ce qui arrive dans la structure sociale, à la vie avec un grand V.

Quand le roi d'ivoire est en danger,
 Qu'importe la chair et l'os
 Des sœurs et des mères et des enfants?
 Quand la tour ne couvre pas
 La retraite de la reine blanche,
 Le pillage importe peu.
 Et quand la main confiante apporte l'échec
 Au roi de l'adversaire,
 Peu pèse dans l'âme qu'au loin
 Se meurent des enfants.

En cette fin d'année dédiée à Pessoa, c'est dans la même indifférence où les échecs se meuvent que nous vivons, prisonniers d'un jeu où la victoire est toujours celle de l'échiquier mais auquel participent du pion au roi, en passant par la tour, le fou⁴⁵⁴, le cavalier et la reine. C'est de cette indifférence que parle ce spectacle. Sans

⁴⁵⁴ N. T.: La traduction littérale du terme portugais pour désigner cette pièce serait "évêque".

l'ironie du poème. Sentimentalement, douloureusement. Au moment où les règles du jeu étalent de plus en plus leur triomphe, où c'est de plus en plus le jeu qui nous joue et que les joueurs n'ont plus de visage, quand peut-être Dieu joue avec lui-même, et notre irresponsabilité nous a presque minés, nous parlons encore de politique. Le théâtre, de par sa nature, y est condamné.

Luis Miguel Cintra

16. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *O Público* (*Le Public*) de F. García
Lorca, mai 1989

Programme de "O Público" ("Le Public"⁴⁵⁵) de García Lorca

CE SPECTACLE

Il y a des textes que l'on emprisonne lorsqu'on leur donne forme de spectacle. Tous les grands textes, tous ceux qui sont mis en scène d'innombrables fois, tous ceux qui intéressent le plus le public, ceux qui expliquent ou enseignent le moins, ceux qui ont trouvé cette manière plus discrète de parler à plus de gens. Mais rarement aurons-nous eu si peur d'emprisonner un texte comme cette pièce de Lorca. Et pourtant, rarement un texte nous aura autant emprisonné et rarement aurons-nous eu tant envie de l'emprisonner, de lui découvrir des sens, d'inventer des costumes, des espaces, des gens, d'inventer des voix pour ces phrases, pour ces personnages dont nous ne savons si ce sont des personnes ou des silhouettes, pour ces scènes sans connexion. Mais la pièce nous fuyait, comme si elle ne nous laissait pas dominer son sens, nous voulions la saisir, la faire nôtre, et à chacune de nos violences plus elle se perdait, moins nous la comprenions. Comment représente-t-on les Chevaux? Qui est Hélène? Le Prestidigitateur est-il la mort? Quel visage peut avoir Juliette? Comment parlent les Costumes? Où cela se passe-t-il? Des questions habituelles sans qu'il soit possible, comme d'habitude, d'aller au texte trouver des réponses. Nous avons compris que, comme pour tous les grands textes, toutes les solutions seraient réductrices, que toutes les formes qui donneraient corps à la constellation d'images qui constitue ce texte le limiteraient, le rendraient provisoire, le tueraient. Mais nous n'avons pas tout de suite compris jusqu'à quel point il s'agissait d'un texte spécial, différent. Nous nous sommes plusieurs fois perdus en essayant de traduire par d'autres mots ceux qui y étaient écrits, en essayant d'ordonner des idées logiquement, en traitant stupidement le texte comme une immense charade, un puzzle dont il fallait trouver la solution. Nous nous sommes toujours retrouvés dans des voies sans issue. Nous avons souvent de façon absurde désiré que quelqu'un nous explique ce que tout cela voulait dire. Nous avons presque succombé à la tentation de nous laisser devenir des techniciens, de nous résigner à illustrer ce que Lorca avait écrit. Fous, fous d'amour.

Ce n'est que très tard que nous avons compris que notre vieille grammaire théâtrale ne collait pas à ce texte, ou plutôt, qu'aucune grammaire ne s'y collerait, ou bien le texte ne le permettrait pas. Le Public est un arabesque écrit en sang, "un poème pour être sifflé!" disait Federico. La seule façon (qui se trouve dans le texte), c'est

⁴⁵⁵ N. T.: Traduit du portugais.

de se laisser bercer par la parole. C'est ce que nous avons fini par faire. Ce n'est que quand nous ne nous sommes plus demandés qui étaient Pampres et Grelots, ou ce que voulaient dire les Chevaux, quand nous nous sommes abandonnés doucement ou douloureusement, je ne sais plus, à un monde peut-être codifié comme tous les langages créatifs, quand nous avons cru aux métaphores et à leur propre vie, qui est autant vie que la vraie vie, comme le voulait Lorca, que nous avons commencé à trouver le bon chemin. Nous avons commencé à prendre forme. Nous avons commencé une métamorphose. Nous avons commencé à inventer.

A inventer quoi? Un endroit aussi énigmatique que cette chambre, privé comme le sont les chambres, public comme le sont les théâtres où entre le public? Un espace imaginaire où, comme dans les rêves, entrent tant de gens différents avec les mêmes visages ou tant de visages différents pour les mêmes personnes? Un mécanisme de miroir où tout serait l'inverse ou le double de tout, dans un enfer sans fin ou sans autres limites que ces masques creux à l'intérieur, qui sont des formes de vide, ou des métamorphoses les unes des autres? Nous avons sûrement inventé des choses semblables. Nous avons créé un cirque mental, avec si peu de sens, aussi gratuit que tous les numéros de cirque, en répétant toujours le même numéro de façons différentes. Mais qu'invente-t-on vraiment au théâtre? Dans ce pauvre art ici assimilé à toute la création, à toute la création dans le sens d'un miroir de tout l'amour aussi, pourquoi donne-t-il forme à la vie? Quel sens a donc cet art, quel sens créent les comédiens, les metteurs en scène, les scénographes, ces "recréateurs"⁴⁵⁶ d'œuvres déjà inventées par les poètes? C'est du rapport entre l'art et la vie que l'on parle dans ce texte, j'en suis bien sûr. C'est du théâtre dont ce texte parle, du théâtre comme métaphore de l'art lui-même. Je sais que nul art n'est aussi vivant que le théâtre, que nul art n'est aussi éphémère, et que nul ne craint autant que la vie ne le fuie, que nul n'a aussi peur de la tuer. Parce que ce texte en parle, nous en sommes tombés amoureux. Le théâtre est ici le grand art, le seul. Au théâtre, le cercle se referme. Si, comme on le découvre peut-être dans la dernière scène de la pièce, l'art par pure galanterie, en exercice de liberté, sacrifie la vie pour lui donner forme, ou la limite ou la masque, mais ne touche la vérité de la vie que dans ce sacrifice, au théâtre, la vie, dans un processus de miroir ou d'amour, se sacrifie à l'art, elle lui donne forme, elle abdique dans sa chair en faveur des formes, elle le fait exister une minute, comme le véritable amour que Juliette recherche. C'est là notre invention, comme devrait l'être, d'ailleurs, celle de toute la création. Ne rien inventer. N'être qu'une continuelle métamorphose. Être masque. Vivre les métaphores. Ou les fréquenter. Être passion. C'est ce que nous avons essayé de faire. De quoi parle ce spectacle? Que dit-il? Je ne sais pas. Je ne sais si le théâtre n'est pas comme la musique, muet. Ayant tous les sens et n'en ayant aucun. Comme la vie. Juste "allegro", "andante", "adagio", "vivace", "forte" ou "piano". Et que le public entre.

Luis Miguel Cintra

⁴⁵⁶ N. T. J'ai ajouté les guillemets.

17. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Céu de papel (Ciel de papier)* sur
des textes de Pirandello et Beckett, septembre 1989

Programme de "Céu de papel" ("Ciel de papier"⁴⁵⁷) sur des textes de Pirandello et Beckett

CE SPECTACLE

*Il y a le petit monde du théâtre et le grand monde, dit un personnage acteur d'Ingmar Bergman. Nous, les acteurs, vivons enfermés dans le petit monde, tout comme les personnages de Beckett vivent, ou survivent, enfermés et loin du grand monde. Nous passons notre vie à penser au monde, à la vie, à la représenter. "Mimesis", disait Aristote au sujet de la poésie. C'est de cela, rien que de cela dont parle notre spectacle, si l'on peut dire qu'il parle de quelque chose. Comme le protagoniste de *Catastrophe*¹, un acteur également, peut-être ne dit-il rien, peut-être n'ouvre-t-il pas la bouche. Pourtant il vit, il pense, il sent probablement. Il est là et, en étant là, il est acteur et il représente l'Homme. Notre spectacle est une réflexion sur le théâtre parce que le théâtre veut représenter la vie. C'est un petit *Ecce Homo*. Nous observons la condition humaine. Et là notre spectacle pourrait aussi s'appeler *Miserere*.*

*Le lieu est le lieu du théâtre, la scène. Et la scène est le monde entier. La réplique de la *Belle-fille des Six personnages* l'annonce dès le départ. Comme l'annonce également notre décor. La scène est la scène et elle est terre, mer et ciel. Et sur la scène, comme dans le monde, il y a des personnages perdus, sans foi, prédestinés à vivre à la recherche d'eux-mêmes, condamnés par cette déchirure dans leur ciel de papier, et à vivre leur tragédie. Sur la scène, comme dans le monde, mille histoires, mille fictions se croisent sans se trouver. Mille illusions? Des personnages qui, par dessus tout, parlent, se racontent eux-mêmes, des personnages de Pirandello. La première partie de notre spectacle parle, parle. Des torrents de paroles, des torrents de vérités. Et autant de mensonges également. Ce sont des personnages qui parlent pour se sentir exister, qui parlent pour construire une image, pour se représenter. Et de quoi parlent-ils? De la vie qu'ils ne vivent pas, de la réalité et de la fiction. D'une souffrance: ne pas être capables de vivre, ne pas être capables de saisir la vie. Ce sont des personnages fermés, qui comme Mommina de *Ce soir*, on improvise voient la lumière par une toute petite fenêtre, par une écoutille, comme dans *Endgame*. Ce sont des personnages qui, en l'absence de lumière, ont besoin de construire des miroirs pour se sentir vivre, et qui, par contradiction, se tuent, se paralysent, au moment où ils se voient, où ils deviennent fiction. La vie de ces héros modernes est*

⁴⁵⁷ N. T.: Traduit du portugais.

la lutte contre le miroir. Ce n'est plus la lutte contre Dieu. Et c'est aussi la lutte de l'acteur quand il représente la vie, ou quand il se représente. Quelle est la différence entre les discours de Hinkfuss au sujet de l'Art et du théâtre et les discours du Philosophe de La Sortie¹? Le théâtre devient image de la vie. Et comme la vie, il devient désespéré. Sans aucun sens. Tragique une fois de plus. Les mots perdent leur raison d'être. Pauvres acteurs. Pauvres hommes. Miserere nobis.

Que reste-t-il alors? Que reste-t-il de ces mots vides, de cette espèce de machine dévoreuse de sens, de cette lutte contre le miroir? Que reste-t-il après la déchirure dans le ciel de papier? De la mélancolie. Ou de l'humour. Nous nous voyons en dedans et en dehors. C'est la conscience. La connaissance de nous-mêmes. Un regard du dehors qui n'est déjà plus le regard de Dieu. Douloureusement relatif puisqu'on nous a déchiré le ciel. Le regard ex-machina est devenu impossible. Et l'humour est devenu terreur.

Et il en reste la machine elle-même. Comme on disait autrefois: "la machine du monde", ou "la musique des sphères". Un écoulement, un mouvement. Que nous confondons avec le destin. Ou avec l'espoir. Et aussi l'Homme, le théâtre, l'acteur. Le Docteur Hinkfuss ne parle-t-il pas pathétiquement par dessus tout de mouvement? Et n'est-ce pas seulement du mouvement dont nous parle Godard dans tous ses films, comme je l'ai finalement compris? Et est-ce pour cela que ses films sont devenus notre référence principale pendant la préparation de ce spectacle?

Parlons-nous encore de Pirandello ou parlons-nous déjà de Beckett? Cela est égal. Catastrophe est la même image de la vie. Ou du théâtre. Ou de l'Homme. Le Metteur en scène et l'Assistante de Catastrophe ne luttent-ils pas en vain pour saisir la vie? Pour la représenter? Pathétiquement? Mais nous sommes déjà plus loin. La fin de notre spectacle ne parle plus. Le mouvement n'est plus celui de déchirer le ciel de papier. Le ciel de papier ne s'y trouve plus. La déchirure a remplacé le ciel, il est devenue le néant. Noir. Les mots savent déjà qu'ils ne valent rien. L'humour est vraiment terreur. Reste le temps. Et l'acteur n'est pas une statue. Plus il est immobile, plus nous voyons son mouvement. Plus il est muet, plus nous voyons sa souffrance.

Reste l'émotion comme synonyme de la vie. Le mouvement comme synonyme d'émotion. Autrefois déjà, quand nous essayions de comprendre Ce soir, on improvise, il me semblait que tout chez Pirandello, sa mise-en-abîme, était seulement un processus de plus pour laisser place à la machine de l'émotion, pour transformer le théâtre en miroir de la vie. Beckett parle plus comme nous. Nous le savons. C'est comme ça. Rien que du silence. Que distingue la vie et la mort? Le mouvement du cœur? Ou la joie? Ou la souffrance? Appelons-le machine. L'extase. La vie. De tant de contradictions il en reste un mystère. Il en reste le corps. Le corps comme mouvement, pour plus immobile qu'il soit. Et du corps seulement la tête. Parce que le cœur tout seul ne souffre pas. Ce qui souffre c'est la matière grise. La tête. Immobile. C'est ça le théâtre. Pas même le corps tout entier. La tête. Et après la tête, quelque part, le cœur qui la fait mouvoir. La vie. Le mouvement.

Notre spectacle est un spectacle sur l'acteur. Parce que l'acteur est le théâtre. Parce que l'acteur est l'Homme. Le metteur en scène n'existe pas, il est pure rhétorique.

Faire un montage, écrire un autre texte, se mettre en scène soi-même, n'est qu'une façon d'être aussi acteur. Sans cachettes. Trouver le mouvement, faire face au miroir. Ce que nous avons voulu faire dans ce spectacle c'est un petit théâtre du monde. Jusqu'à ce que la mort nous sépare.

Luis Miguel Cintra

**18. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: Salada (Salade) números de
clowns recceuillis par Tristan Rémy, janvier 1990**

*Programme de "Salada" ("Salade"⁴⁵⁸) - Numéros de clowns recceuillis par
Tristan Rémy*

CE SPECTACLE

Ce spectacle est un spectacle différent. Ce n'est pas un spectacle comme ceux que l'on a l'habitude de faire dans cette compagnie. Je ne sais même pas s'il s'agit d'un spectacle de théâtre. Mais je sais que c'est un spectacle d'acteurs, fait par les acteurs, et qui est, j'en suis presque sûr, un spectacle sur les acteurs. C'est pour continuer à parler de ce sujet inépuisable, du théâtre et de notre façon d'être avec le public, que nous avons fait ce spectacle, tout comme nous l'avons fait dans nos spectacles précédents, comme pour le Public¹, comme pour le Ciel de papier¹. Le théâtre a beau aborder beaucoup de thèmes, il a beau faire penser, il a beau représenter beaucoup de lieux, d'histoires, de personnages, ce qu'il en reste toujours, c'est ce qui le rapproche le plus du spectacle en général: des gens qui se montrent à d'autres gens, un jeu de miroirs, une élaboration de rencontres. Ce qu'il reste du théâtre, c'est par-dessus tout être face aux autres, s'offrir, se montrer, quels que soient les motifs que l'on invente, plus ou moins élaborés, plus ou moins civilisés. Ce qu'il reste du théâtre, c'est toujours l'acteur. C'est le plaisir que nous fait son exhibition, sa transfiguration, sa capacité de réfléchir notre image, de nous déformer, de nous agrandir ou de nous diminuer. Dans le fond, le théâtre n'est peut-être pas si éloigné du cirque. L'acteur n'est peut-être pas si différent du clown.

Pour y penser, pour découvrir si la dramaturgie du texte auquel nous sommes habitués n'est pas toujours vaincue par la dramaturgie du comédien, si le travail du comédien sur lui-même, ressemblant à celui du clown, ne précède pas le travail sur toutes les pièces, sur toutes les fictions, nous avons décidé de faire cette expérience, cette SALADE (qui est confusion, mêlée, mais qui est aussi quelque chose que l'on fait dans une salle pour que d'autres voient, ressemblant à "nuit d'escapade" et à "pochade"⁴⁵⁹). Nous avons décidé de confronter des acteurs à des textes qui ne sont pas des textes de théâtre. A des textes plus simples, plus schématiques, plus libres, plus disponibles pour toutes les incarnations et variations, plus naïfs: des textes de cirque, des textes des numéros traditionnels des clowns, les plus proches possible de leur forme originale, avant que l'acoustique des cirques et leur internationalisation progressive ne les aient presque réduits à de la pantomime, à de l'acrobatie ou à de

⁴⁵⁸ N. T.. Traduit du portugais.

⁴⁵⁹ N. T.: En français dans le texte.

la jonglerie. Nous avons pensé que la rencontre de ces comédiens habitués à créer du sens, à rechercher dans la spécificité et dans l'intelligence d'un texte donné la construction d'une situation, de son personnage et de son rapport avec les autres, avec des textes où les conflits sont réduits à la dépuraison des conflits humains les plus élémentaires, où les situations n'existent que dans le cadre de la propre présentation du spectacle, où tous les personnages sont l'Homme en général ou la personne anonyme, obligerait d'une certaine façon l'acteur à se confronter à lui-même, à redécouvrir le plus ancien et le plus important de ses plaisirs, le plaisir de jouer, à synthétiser dans une gifle, dans un baiser, dans un coup de pistolet, toutes les nuances des rapports humains qu'il s'est habitué à disséquer. Et par dessus tout, cela l'obligerait à redécouvrir la base de son "métier²", la capacité de s'exposer, le plaisir de se construire, de changer sa voix, de marcher d'une autre façon, d'utiliser les yeux, le corps qu'il a, ce qu'il a déjà appris de la vie jusqu'à ce qu'il ne soit plus et devienne seulement un personnage. Et à s'offrir ainsi, sans défenses, courageusement dénué de tout alibi.

Nous n'avons pas voulu parler des clowns. Ni imiter les clowns. Il y a chez les clowns, comme dans toutes les formes de spectacle, des conventions spécifiques, des techniques traditionnelles, des années et des années et des générations d'élaboration d'une poésie propre que nous admirons trop pour oser les remplacer, les copier. Nous avons appris des clowns. Nous leur avons emprunté un de leurs instruments de travail (peut-être le plus oublié, leurs textes) pour en faire un travail d'acteurs.

Le processus de travail a également été différent. Il n'y pas eu de metteur en scène. Tout comme il n'y a pas de metteur en scène au cirque. Le jeu est trop direct et par dessus tout trop de chacun avec soi-même et de chacun avec celui avec qui il joue pour qu'une autre vision extérieure, une quelconque "ex-machina" soit nécessaire. Ce spectacle est différent aussi parce que c'est la première expérience de travail collectif de mise en scène de la compagnie. Cela s'est produit de la façon la plus naturelle; c'est à partir de ce que chacun apportait et donnait au travail des autres qu'a surgit le spectacle, à partir d'une mécanique préalable, au bout du compte tout à fait arbitraire, de distribution des rôles et d'enchaînement des numéros. Les costumes où on trouve évidemment des références à la façon traditionnelle que les clowns ont de s'habiller, ont aussi été faits en jouant, en rassemblant des vêtements qui auraient pu appartenir à d'autres personnes plus sérieuses et qui ont été ici mélangés en salade, avec le plaisir des farces, à partir de la composition physique que chaque comédien faisait. Le décor est un jeu de plus: des portes partout, une scène pour jouer tout comme le décor de *Ciel de papier* était une scène pour le même jeu, mais en plus sérieux.

Ce spectacle parle du théâtre comme les autres. Mais c'est surtout un jeu. Si nous voulons sérieusement être des acteurs, il ne faut pas se prendre trop au sérieux.

Luis Miguel Cintra

**19. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Muito barulho para nada*
(*Beaucoup de bruit pour rien*) de William Shakespeare,
novembre 1990**

*Programme de "Muito barulho por nada" ("Beaucoup de bruit pour rien")
de W. Shakespeare*

CE SPECTACLE

Nous représentons Shakespeare de nouveau. Et une fois de plus nous sommes émus devant l'image magnifique de l'Homme découverte par la Renaissance. Elle nous émeut encore comme référence, elle nous émeut peut-être comme quelque chose de perdu. Mais Richard III nous a intéressée comme moralité, comme exposition d'un ordre du monde dans le sens vertical où l'Homme se trouve au centre, presque à la hauteur de nos yeux, seul en conflit avec lui-même, à l'intérieur de la hiérarchie sociale présidée par Dieu. Beaucoup de bruit pour rien nous a toujours intéressée comme une coupe transversale de cette hiérarchie, comme une exposition de la vie dans ce qui l'occupe, le rapport avec les autres. C'est le même Homme, à chaque fois qu'il se trouve sur la scène. Mais nous ne le voyons pas de la même façon. Richard III est l'histoire d'un Roi et la présence d'un roi dans Beaucoup de bruit pour rien suffirait pour empêcher cette vision horizontale de la société, il suffirait qu'il y ait un Roi pour empêcher que le sujet de la pièce soit le rapport des personnages sur un même plan ("Si j'étais aussi ennuyeux qu'un roi"⁴⁶⁰ dit Abrunho en philosopant). Dans Beaucoup de bruit pour rien il y a un Prince loin de sa principauté et même ce Prince ne peut appartenir à l'ordre de ce monde qu'il a visité pendant quelques jours, et parce que c'est un Prince, il devra retourner au monde véritable. Richard III parle du rapport du monde avec Dieu. Elle parle du pouvoir, de l'erreur quand il veut remplacer Dieu. Beaucoup de bruit pour rien ne parle pas du pouvoir. Elle parle de l'harmonie des sphères, elle a confiance en l'ordre divin. Dieu préside souriant au désordre des cœurs, aux petites erreurs des Hommes. Si pour Richard III nous en sommes arrivés à construire une estrade, une tribune pour que l'Homme raconte au monde son orgueil et son ambition, un édifice à l'image de cette image hiérarchique du monde, mais aussi une plate-forme pour un discours, c'est parce que nous avons senti que l'Homme se racontait lui-même. Dans Beaucoup de bruit pour rien l'Homme est vu de la place de Dieu, et c'est pourquoi nous avons voulu le regarder d'en haut, perdu dans un espace qui, au contraire de l'autre, n'a pas de limites, une table de jeux, un échiquier. L'espace de Beaucoup de bruit pour rien ne peut être l'espace étroit et rigide que l'Homme a tracé pour sa

⁴⁶⁰ N. T.: Traduit du portugais.

relation avec Dieu ou l'espace de l'échelle sociale c'est l'espace immense de l'humanité où les rapports des hommes entre eux construisent et détruisent des espaces successifs, des modèles successifs, des dessins successifs, généreux, impulsifs, étourdis ou intelligents, gratuits. Mais Richard III est une chronique et Beaucoup de bruit pour rien est une comédie.

Beaucoup de bruit pour rien se passe dans un pays de convention, dans une ville de Messine imaginaire, par hasard ou pas, sur une île, la Sicile. Et l'histoire qui s'y passe est une histoire de convention. L'histoire du mariage de Claudio et de Hero est l'histoire paradigmatique de toutes les rénovations. C'est l'histoire du cycle naturel du monde. C'est le cycle vie-mort-vie. C'est la succession du printemps à l'hiver, c'est Pâques. Il n'y a pas de doute, c'est de la vie dont on parle, avec la confiance que nous donne l'ordre naturel des sphères. Plus qu'un pays de convention, l'endroit où se passe cette comédie est un endroit mythique où un schéma de tant de mythologies peut être possible chez de nouveaux personnages qui perdent leurs noms grecs et gagnent des noms italiens ou espagnols. Ici, les valeurs sont humaines, les personnages sont maintenant des hommes, ce ne sont pas des dieux. En ce lieu poétique, le jeu, le plaisir, la joie, la confiance, l'amitié, l'amour sont les seules valeurs. La ville n'a pas besoin d'être organisée. L'existence du pouvoir n'est pas nécessaire, l'homme vit dans toute sa plénitude. Mais cet endroit et cette société sont une utopie et c'est comme tel qu'ils se présentent. L'histoire de Beaucoup de bruit pour rien ajourne la guerre à laquelle Don Pedro retournera peut-être. Elle se passe loin d'Aragon où Don Pedro retournera aussi et où il retrouvera un royaume ayant d'autres jeux, les jeux du pouvoir, où les amours doivent être moins heureux, avec une autre garde ou une autre police moins absurde que Abrunho e Varas et les autres gardes de Messine.

Nous avons voulu que ce spectacle représente cet âge d'or, cette Arcadie, ce monde d'utopie, de luxe, comme on a tout simplement l'habitude de dire, ce monde de couleur, de joie, de confiance. Un monde différent du nôtre, le monde que nous souhaiterions, une île des amours que l'on pourrait donner comme prix, ne serait-ce que pour quelques temps, à qui aurait fait une guerre sans que personne "de renom" ne s'y soit perdu. Mais nous avons aussi voulu raconter le reste de l'histoire. Parce que Beaucoup de bruit pour rien, comme toutes les pièces de Shakespeare, est une pièce sur la vie, sur tous les sujets. Et c'est aussi une pièce sur les rapports des hommes entre eux. C'est une pièce sur le mensonge, sur les masques. Quand dans le monde de Messine, Don Juan, le bâtard, par vengeance, par jalousie, par désir du pouvoir, pour des raisons qu'il a apportées d'un monde différent de ce monde d'utopie, un monde de mensonges, de calomnies, invente le mal et pendant un moment empêche l'amour, empêche le mariage de Claudio et de Hero, et aveugle la générosité de Don Pedro, on parle là des erreurs des hommes, on croise l'ordre vertical du monde avec l'ordre horizontal de Messine, on invente la faute, le péché. Le mensonge est le mal. Beaucoup de bruit pour rien se transforme en un énorme cauchemar. Mais le mal y est fragile. Il suffit que les clowns Abrunho et Varas et leurs compagnons, un soir, soient convaincus qu'ils sont des gardes nocturnes pour que le mensonge tombe à terre et se brise comme un artifice fragile, impuissant contre la vérité lumineuse des grandes valeurs.

Et Beaucoup de bruit pour rien est aussi l'histoire d'un autre mariage, le mariage de Benedito et de Béatrice. L'histoire d'autres mensonges. Que Benedito et que Béatrice ne s'aiment pas est un mensonge. L'histoire de leur mariage est l'histoire de

la chute de ce masque. Mais c'est à travers des mensonges de ceux qui les aiment que Benedito et Béatrice comprennent qu'ils s'aiment. Ici, le mensonge est aussi le bien. C'est le théâtre. Dans Hamlet les comédiens ne sont-ils pas aussi un instrument de vérité? Le mensonge est aussi la séduction. C'est la séduction parce qu'il cache la vérité. Parce qu'il la fait désirer encore plus. Le mensonge est aussi un instrument de l'amour. Mentir est propre de l'Homme. "Les hommes ont toujours menti¹" dit la chanson. Pour leur mal et pour leur bien. Ce que le bon Frère Francisco invente pour révéler le bien -"la mort de la belle Hero¹"- n'est-il pas un énorme mensonge, un énorme théâtre? Le protagoniste de la pièce est peut-être en définitive ce fameux "voleur défigurant¹" dont parlent les gardes (le mensonge) qui "emprunte de l'argent au nom de Dieu¹" et empêche les hommes d'être généreux. Il rend les hommes durs de cœur et devrait pour cela être emprisonné selon Abrunho qui en fin de compte est sensé. Le mensonge est condamné quand il cesse d'être un jeu, quand il devient le mal, quand il cache Dieu. Quand, en définitive, l'homme commet son unique et grand péché, vouloir altérer l'harmonie des choses, quand il veut être autre chose qu'il n'est pas, animal, roi ou dieu. C'est là que la plénitude de la vie se transforme en mauvais rêve.

Beaucoup de bruit pour rien, comme toutes les comédies, moralise. C'est une pièce sur l'homme dans ses rapports avec les autres, sur ses éternelles erreurs, sur son aveuglement. "Parce que l'Homme est une chose étourdie, là est ma conclusion¹." Mais son énorme mélancolie se confond avec une énorme passion pour les hommes, avec un éloge de la vie, avec un triomphe de l'intelligence, du cœur et des sens.

Il a été plus difficile de trouver la construction géniale du système de relations et de mensonges, à tous les niveaux et sur tous les registres, qui forment ce conte poétique sur l'être humain, que d'inventer les personnages qui en sont protagonistes. Il n'est pas facile de construire des personnages qui sont humains mais qui ne sont ni quotidiens ni banals, qui ne ressemblent pas aux êtres humains que nous connaissons, et qui sont plutôt des modèles de passions et de comportements humains, ayant une délicatesse et une capacité d'utilisation du langage que nous ne connaissons plus. Des personnages qui ressemblent à des dieux anciens d'un monde presque allégorique. Ce sont des personnages d'un lieu magique, du royaume de la musique où les corps ont une âme, où "les boyaux des moutons ont le pouvoir d'arracher des corps les âmes humaines¹". Le théâtre de Shakespeare est de la poésie. Nous avons eu confiance en un texte et nous avons eu confiance en nous.

Luis Miguel Cintra

20. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Comédia de Rubena* (Comédie de
Rubena) de Gil Vicente, avril 1991

Programme de "Comédia de Rubena " ("Comédie de Rubena") de Gil
Vicente

CE SPECTACLE

Lorsque nous avons travaillé à la première représentation de "O Auto da feira" (Auto de la foire), nous avons beaucoup réfléchi. Nous avons compris qu'il s'agissait d'un auto politique en nous apercevant du rapport entre l'auto et le pillage de Rome et en imaginant un spectacle pour le palais sur des événements immédiats. L'Auto de la foire était un texte sur la vie publique, sur les règles de la vie sociale. A partir de là, nous avons aussi parlé de nous dans le spectacle. D'une Babylone de notre temps. Nous avons fait des expériences sur de nouvelles façons d'être en commun avec le public. Nous avons essayé de "traduire" une complicité avec le public que la dramaturgie nous révélait dans le texte original par des manières contemporaines, par une réinvention "à notre façon" du rapport scène-parterre. Pour Rubena, nous n'avons pas suivi le même chemin. Nous n'avons pas voulu non plus faire un spectacle du même genre. Nous savons moins de choses au sujet des circonstances dans lesquelles il a d'abord été présenté. Le fait qu'il ait été écrit pour le jeune prince Jean, futur Jean III, à l'occasion des troisièmes noces de Manuel I^{er} ne nous révèle pas grand chose. Les références du texte à des personnages contemporains, comme celles faites par l'Enchanteresse et par les Diables aux maîtresses de moines et de curés, ou les insinuations des amours des notables faites par les Blanchisseuses, sont presque toutes des plaisanteries trop privées. Nous ne savons pas pourquoi la protagoniste s'appelle Rubena et sa fille Cismena, "nom neuf en pays ancien". Même la valeur que des innovations culturelles reconnues comme la propre structure de la Comédie ou les éventuelles plaisanteries sur les sortilèges ou sur la poésie maniériste nous échappent et ne nous révèlent pas grand chose sur la nature d'un texte comme celui-ci. Nous savons que la "Tierra de Campos" où commence l'histoire se situe en Castille mais qu'il s'agit surtout de cette contrée lointaine où commencent des romans comme qui dit: "autrefois". La Comédia de Rubena (Comédie de Rubena) est un texte distant. Une pièce lointaine, ancienne, fermée. C'est une pièce secrète, intime, privée.

Nous y retrouvons des choses aussi anciennes que le lyrique traditionnel ou les romans de chevalerie. Il y a encore des princes si distants que nous ne savons s'ils sont de l'Ecosse, comme le dit la didascalie, ou de la Syrie comme le dit le texte. Dans cette histoire, il y a encore des fées et des gens qui meurent d'amour. Echo est encore une personne. Et l'on parle de bêtes sauvages qui allaitent des enfants comme c'en fut le cas pour Romulus et Remus. Et il y a des enchanteresses et des diables paresseux. Et il y a des gens qui meurent d'amour. C'est une histoire si

ancienne que nous y reconnaissons des choses qui sont restées très secrètes dans notre imagination, que nous avons transformées en rêves, que nous nous sommes habitués à coller aux histoires pour enfants et qui sont des cauchemars de notre vie adulte.

C'est cette pièce magique, intérieure, qui nous a intéressé. Et c'est ce spectacle que nous avons voulu faire, un spectacle sur des choses anciennes qui se trouvent dans l'imaginaire contemporain, mi-sérieux, mi-fantaisiste, un spectacle sur notre façon de sentir une histoire aussi ancienne que celle-ci.

Nous reconnaissons dans Rubena le passage de l'hiver à l'été, des Ténèbres à la Lumière, typiques de la structure de la comédie. Nous reconnaissons la valeur historique de l'objectif moralisateur en ce qui concerne les rapports entre les hommes et les femmes et la reconnaissance finale du mariage comme la seule voie. Nous reconnaissons dans le destin chaste de Cismena la rédemption du destin pécheur de sa mère. Mais dans notre spectacle, nous n'allons pas de pair avec la réconciliation finale de la comédie. Le parcours exemplaire de Cismena nous donne la chair de poule et nous souffrons par pitié de Rubena. L'attribution des rôles de la mère, Rubena, et de la fille, Cismena, à la même comédienne, ne sert pas à créer une opposition entre le bien et le mal, que nous n'acceptons plus, mais plutôt à dédoubler en une seule personne, une seule sensibilité, un catalogue de fantômes possibles, de peurs, d'hypothèses de vie, pour, dans le fond, déconstruire la structure romanesque et la remplacer par une structure poétique, ou ironique. Pour la même raison, et profitant du fait que les diables qui tourmentent Rubena et les prétendants qui courtisent Cismena sont dans les deux cas au nombre de quatre, nous avons distribué les rôles aux mêmes acteurs, en superposant les deux images, ou nous avons superposé les deux bonnes et les deux commères, la Sage-femme et la Bigote. Nous avons intériorisé toute la narrative dans des moments mentaux, dans le fond, d'une seule femme, peut-être Eve, protagoniste et sujet du spectacle. Le Licencié narrateur lui-même fait partie de ce monde mental et se transforme en Sorcière, en commère aussi; il change de sexe, pour la nouvelle hypothèse de fiction, pour rendre la vie impossible à la fille du péché. Et il perd son autorité de narrateur en dédoublant son omniprésence avec celle du fou/chanteur, qui est aussi bourreau mental de la pauvre Rubena.

Parce que Rubena est une histoire de femmes et l'histoire d'un péché. Les douleurs de l'accouchement sont confondues au remords, à la culpabilité. La culpabilité de "jouir et rire". Rubena nous parle d'interdictions, de répression intérieure. Pour nous, toute la pièce se transforme en un dédoublement d'images de cette même répression. Comme si la culpabilité se transformait en folie ou en hallucination.

Nous avons même intégré dans cette grande déconstruction la scène des petits bergers avec Cismena enfant, une scène de pause, un rêve d'innocence, une zone neutre, châtrée, de purgatoire, une zone intermédiaire dans le passage du mal au bien. La femme s' imagine enfant. Les hommes ne sont plus des monstres ou des démons, ou des types, ou des menaces. Mais nous les avons voulu sexués. Nous avons traité cette scène comme une Arcadie d'acteurs qui jouent, gardés par des Fées qui sont des femmes d'autres coutumes, et d'autres contrées où l'on donne plus de liberté à la vie des sens. La petite Cismena y rencontre des gens pour "jouir et rire" mais là, une fois encore, elle ne sait pas ou ne peut pas rester.

Des choses qui se passent toutes dans la tête, comme en définitive une si grande partie de notre vie. Et dans la tête elles nous enferment des autres et du monde.

Elles nous empêchent de vivre. Rubena a aussi été pour nous une image de la solitude.

Nous avons voulu un spectacle intime, un peu confessionnel. Le décor que nous avons construit est un peu notre chambre dans le noir, un passé avec des choses et des gens qui nous menacent, ou qui nous blessent, ou de qui nous avons peur, comme dans les mémoires, comme dans les cauchemars.

Mais, comme toujours chez Gil Vicente, aucune règle, aucune convention, aucune idée ne vainc la force des propres choses. Il est difficile de prendre au sérieux l'histoire de Rubena et de Cismena. C'est l'humour qui vainc, la simplicité, une énorme franchise. Tout objectif moralisateur, quel qu'en soit le sens, cède devant une si grande confiance en la vie. C'est ce qui nous est arrivé aussi. Notre baiser final, ou les jambes de la bonne Clita sont un grand éloge du plaisir, une volonté de liberté, comme l'est en définitive la pièce, ou comme nous la sentons. Et notre "cauchemar", j'aimerais qu'il finisse par n'être qu'un éloge de la femme, génératrice de vie, génératrice de joie. Parce que "Tu sola, Sancta Maria Virgo, inviolata permansisti". "Ante omnia amor".

Luis Miguel Cintra

**21. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *A Missão* (*La Mission*) de Heiner
Müller (2^e version), janvier 1992**

*Programme de "A Missão" ("La Mission"⁴⁶¹) de Heiner Müller
(2^e version)*

CE SPECTACLE

La Mission est un poème dramatique. La Mission est une rhétorique politique. La Mission est un pamphlet. La Mission est sans nul doute une pièce didactique. La première fois que nous l'avons faite nous avons appris de nouveaux langages, une nouvelle façon de comprendre la dramaturgie, nous y avons fait l'analyse de notre trahison, bien portugaise, nous en avons saigné. Nous avons fait à ce moment là un spectacle confessionnel, à plaie ouverte.

*Cette fois-ci, une autre trahison, mondiale, la fin de la mission communiste occupe nos consciences, notre désespoir et notre espoir à la fois. Et avec cette nouvelle trahison, la mémoire de notre spectacle de 84 et le texte de *La Mission* sont revenus aussi comme des fantômes. Et avec le même texte, nous avons voulu apprendre d'autres choses, grandir, le lire d'une autre façon, lui donner une autre forme, le remettre scène, le lancer une fois de plus et d'une autre façon à d'autres consciences nos sœurs, ou déjà nos filles.*

*Nous savons maintenant à quel point *La Mission*, en niant la pièce didactique brechtinienne, est la nouvelle pièce didactique, une pièce sans leçon où l'expérience des sens et des émotions a pris la place de la réflexion. C'est en revendiquant une fois de plus l'idée du théâtre didactique que nous avons repris la pièce et lui avons donné une autre mise en scène. Une mise en scène arrogante, non plus à plaie exposée mais un couteau pointé, je ne sais à qui, à chacun de nous, au public, au présent ou au froid qui veut geler notre hier et notre demain en un éternel aujourd'hui, comme le dit Debuissou, masque de théâtre. Nous l'avons maintenant mise en scène non plus dans une boîte, enfermée dans un conteneur, ou dans un retable de Fra Angelico, mais à table, autour d'une table, carrée comme la boîte, mais un lieu de travail, d'amour, de repas, d'écriture, de millions de réunions clandestines, d'autant d'assemblées générales. Une table aussi d'opérations de théâtre anatomique, semblable aux estrades où a été installée la guillotine, ou à l'estrade où l'on pose pour le dessin de la statue, ou semblable au modèle plus simple de scène sur laquelle monte un acteur ou tant d'orateurs sont montés pour parler aux masses. Et un poème de ma jeunesse me revient, un poème de Fiamma de 64 que j'ai appris avec Gastão Cruz. "Il est sur la table et il repose / le pain / comme*

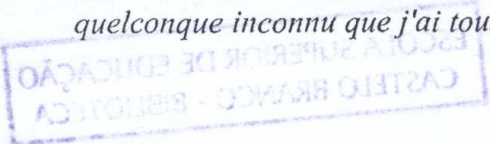
⁴⁶¹ N. T.: traduit du portugais.

une arme d'amour / en repos // Les armes gardent dans le champs / le champ tout entier / Les morts n'attendent plus et ils reposent // ... Sur la table il a posé le pain / arme de la paix / Contre les armes de la bataille / arme de main // Contre la bataille des armes / il ne repose pas / Les morts tombent contre la table / contre le four //"

Une mémoire. La Mission s'appelle aussi Souvenirs d'une révolution¹ et le thème de la mémoire est son point de départ. L'arme que nous nous pointons maintenant, que nous vous pointons, est l'arme de la mémoire, contre un temps de plus en plus sans Histoire, une mémoire fragmentaire, faite de hiatus et de bonds vertigineux dans le futur.

La Mission commence par un document, faux, exemplaire, paradigmatique: la lettre de Galloudec à Antoine. De la mission de Debuissou, Galloudec et Sasportas, il est resté dans la mémoire d'un marin le registre de leur échec, de la mort de ceux qui n'ont pas abandonné, une accusation au monde. Symboliquement, au début de notre spectacle, l'anonymat disparaît et chacun de nous, à tour de rôle, vous montre son visage, dit son nom, vous obligeant à apprendre par cœur ce document même s'il est faux. Pour que vous le répétiez, puisque la lettre n'est jamais parvenue à destination, Antoine l'ayant mangée. De la mission, de toutes les missions il en restera la mémoire. "Peut-être que d'autres l'exécuteront mieux."¹ C'est la seule chose que Debuissou a oublié. C'est pourquoi il a trahi.

Une figure domine maintenant notre nouveau spectacle et lui en a changé le sens: le personnage du marin représenté maintenant par un autre acteur. Le marin, anonyme, le soldat ou le héros inconnu, qui ne croit pas à la politique, conduit par une solidarité née de la mort, du sacrifice de Galloudec et Sasportas, accuse, pointe son arme, le couteau ou la mémoire, au citoyen Antoine, le plus grand traître de tous parce il a fait semblant d'oublier. Ce marin, qui ne croyait pas à la politique, a accompli une mission avant de disparaître dans le monde des morts: la confession d'Antoine, la douleur de sa culpabilité, la reconnaissance de sa conscience de l'Histoire. Et dans ce spectacle, Antoine ne sait pas, mais il apprend, que dans le personnage qu'il aime -son avenir, sa femme- il aime déjà le travail sur la mémoire, le désespoir, "le couteau avec lequel le mort ouvre le cercueil, ce qui deviendra, (...) l'abîme de demain"¹. Et une autre figure, simple femme, corps, ange du désespoir, trouve dans le marin sa paire. Et cette autre figure peuple aussi maintenant notre spectacle comme le Sphinx qui nous demandera qui est l'Homme. Ce n'est pas par hasard que nous faisons entendre des extraits du prologue de "Il Ritorno d'Ulisse in Patria" de Monteverdi, que l'on entend la voix de la Fragilité Humaine quand elle dialogue avec le Temps et l'Amour et la Fortune. La scène d'Antoine, le marin et de la femme est peut-être le prologue de La Mission mais c'est un emblème de sa thématique. Ces figures sont des allégories sans titre. C'est à partir de cette scène, autour de la table, que nous partons maintenant beaucoup plus que lors de la première mise en scène, vers tout le spectacle que nous avons peut-être transformé, comme les opéras baroques, (et nous l'avons peut-être appris avec Oliveira dans sa "Divina Comédia" ("Divine Comédie")) en une structure allégorique monumentale. Un spectacle IN MEMORIAM. Volons les tombes aux Médicis. En mémoire de la Révolution. Un Requiem, pourquoi pas? En mémoire des "corps morts sur lesquels on construira le nouveau monde"¹, de nos morts aussi. Avec la tête de mort d'un quelconque inconnu que j'ai tous les jours sur ma table de travail, posée maintenant



sur la table du spectacle. Et avec la collaboration d'Alda Rodrigues, au delà la mort.

Mais *La Mission*, si elle part de ce prologue, dans sa mission didactique où elle reprend aux haillons, transforme et déforme des motifs du conte d'Anna Seghers *La Lumière sur la potence*¹, raconte aussi l'histoire d'un autre traître et de ses camarades en mission révolutionnaire en Jamaïque. Cette histoire, l'histoire de Debuissou, Galloudec et Sasportas, transformés plus que jamais en fantômes d'Antoine aussi bien que de notre présent, est devenue dans ce spectacle une histoire exemplaire que, peut-être en vain, nous avons essayé de raconter au marin-symbole, notre dernier ami, en compagnie de notre ange gardien, le désespoir. Dans ce nouveau spectacle, au lieu de superposer les images des deux trahisons, comme nous l'avions fait précédemment de façon plus ingénue, nous avons fait en sorte que la trahison d'Antoine et la trahison de Debuissou s'opposent. Alors qu'Antoine vit sa culpabilité et commence par nier la mémoire, Debuissou vit douloureusement le bond dans l'avenir, il apprend à aimer la trahison.

De cette opposition peut provenir ce que nous avons voulu introduire de plus nouveau dans cette nouvelle approche de la pièce, construite sur notre vieillissement et huit ans de croissance du monde. Antoine n'est pas semblable à Debuissou. La mémoire n'a pas chez eux la même place. Antoine ne sait pas reconnaître le futur. Debuissou a su voir la solitude de face mais il n'a pas su reconnaître dans le désespoir un ange. Notre trahison n'appartiendra ni à l'un ni à l'autre. Nous ne reconnaissons pas, comme Debuissou, notre trahison dans le premier amour. Notre rencontre avec l'aurore porte l'ange du désespoir dans le cœur. Et elle porte le poids de nos doutes, et elle porte les éperons dans la chair. Et au temps de la chute des statues, nous érigeons une statue de héros porte-drapeau à l'homme de l'ascenseur, à son vertige. Une statue vivante aux pieds d'argile.

Nous avons construit ce spectacle sur le précédent. Nous avons peuplé notre représentation de mémoires, d'intonations, d'attitudes, de gestes en lutte avec de nouvelles lectures. Le décor, nous l'avons travaillé en gardant des marques de l'autre et les acteurs sont maintenant tournés vers le public sur l'espace vide de la scène. Je cite, en souriant, un lieu commun et l'auteur préféré de Müller: "All the world is a stage and all the men and women merely players". Je cite Michelet au sujet de la Révolution Française: "la Révolution a, pour monument, ... le vide"¹. Je cite Heiner Müller un cigare et un verre de whisky américain dans la main: "Je me situe dans l'espace vide de l'utopie communiste"¹.

Et je mets l'humour au début, en introduisant dans le spectacle le sous-titre "Pièce du cœur", puisque la machine Hamlet a été remise à plus tard et que je n'entendrais pas encore Ophélie me demander "Veux-tu manger mon cœur, Hamlet?"¹. Et Cristina et moi faisons couler du sang en ciment peint du modèle en plâtre du cœur à nos pieds, derrière une machine à vent offerte il y a déjà quelques années par les ouvriers de chez Efacec.

L'Afrique est déjà entrée sur notre scène. La couronne de Sasportas est celle de Richard III. En fer-blanc doré. La tête de mort, je crois bien qu'elle appartient au pauvre Yorick. Dans la pièce-obsession de Müller. Et quand Hamlet, au cimetière, près de la tombe d'Ophélie, a pris dans ses mains la tête de mort du fou, n'était-il pas déguisé en marin? Et n'a-t-il pas dit comme le premier amour?: "Here hung those lips that I have kissed I know not how oft./ .../ To what bases uses we may

return, Horatio!" *L'amour envers le théâtre est le même. Mais les fantômes commencent à être tout autres.*

Luis Miguel Cintra

22. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: Mauser de Heiner Müller, avril 1992

Programme de "Mauser" ("Mauser") de Heiner Müller

CE SPECTACLE

Nous faisons Mauser, et nous avons fait La Mission, parce que ce sont des pièces didactiques. Une fois encore, nous revendiquons pour le théâtre un espace d'apprentissage et d'enseignement, un terrain où, à travers le spectacle, le débat peut être possible, ou peut encore être donné en exemple. Une fois encore, nous revendiquons pour le théâtre le seul grand thème, l'homme lui-même, sa lutte en faveur de sa propre naissance. Mauser et La Mission parlent de révolution. Notre théâtre veut encore en parler. Comme il veut également parler de lui-même et réfléchir à sa fonction et à ses armes.

Notre deuxième mise en scène de La Mission et notre Mauser ont été pensées comme un diptyque qui parle de révolution, de la mémoire de l'Histoire et qui mette en débat la pièce didactique. Dans un cas comme dans l'autre, le travail n'a pas consisté à la création d'une fiction. La notion de personnage a été autre. La notion de conflit n'y était pas. Dans les deux cas, le travail a été orienté vers le dehors de la scène, vers le monde éloigné du théâtre, comme toujours, et vers le moment de la représentation elle-même, vers la confrontation entre des comédiens et un public. La réflexion a également porté sur la fonction même du théâtre.

Ce qui est mis en question, c'est notre temps et la question est la création d'un théâtre de notre temps. C'est à cette question que se rapportent aussi bien l'estrade dans l'espace ouvert de La Mission, que la petite scène à l'italienne qui l'a remplacée dans Mauser, incrustée dans le grand mur qui cache la scène vide, et elles ont été conçues comme un contrepoint mutuel, ou des variantes de la même idée. Et la distance à laquelle le public sera est la même.

Poussés par la trahison mondiale à la mission révolutionnaire, et en vue d'une provocation, nous nous plaçons et nous plaçons le public face à des évocations de situations révolutionnaires passées, face à leur débat. Nous avons voulu faire de La Mission un spectacle sur la mémoire de l'Histoire alors que nous vivons de plus en plus un temps sans mémoire.

Mais La Mission et Mauser ne sont pas la même pièce. La Mission a été pensée pour un public qui a perdu la mémoire, pour une société de la trahison. C'est pour cela que l'on pouvait dire de La Mission que c'était un tract, une arme pointée au spectateur. Mauser n'est pas une pièce pour le public. Mauser est, elle veut explicitement être, la nouvelle pièce didactique, le texte d'un spectacle sans public, tous acteurs, sans personne qui enseigne, tous participants dans une fonction militante de réflexion, parce que "l'ignorance peut tuer". Mauser n'a pas de division de personnages, Mauser n'a pas d'histoire. Mauser est un poème dramatique pour être récité par un chœur de personnages anonymes ayant la même foi, c'est peut-être

une célébration. Mauser, ce ne sont pas des souvenirs d'une révolution, comme La Mission. Dans Mauser, on présuppose la révolution bolchevique comme une mémoire que l'on vit et que l'on continue à occuper, à laquelle on continue à donner son sang. Mauser n'a pas besoin de provoquer par des images l'imagination du spectateur. Mauser ne prévoit pas le fusil sur scène, pas même le corps du protagoniste de son histoire, parce que ce n'est pas de cette histoire dont il s'agit. Mauser n'a pas besoin de montrer du sang. Mauser travaille la lutte du corps à travers le langage abstrait de la théorie avec des images et des mots déjà connus. Mauser fait saigner des plaies. Au départ, Mauser est un texte impossible pour le public portugais actuel. Il exige une expérience ou une foi que le public n'a pas, que nous n'avons pas. Notre Mauser est une fausse pièce didactique. L'intention première de son écriture échoue.

Nous reconnaissons dans Mauser les formes de la tragédie. Une tragédie différente où le chœur et le héros se confondent, où l'idée de destin a été pervertie. Mais notre Mauser ne peut être une tragédie. Combien de spectateurs reconnaîtront-ils les valeurs de Mauser?

Notre Mauser a voulu jouer avec cette distance. Ce que nous avons mis en scène, je crois, est la représentation de l'impossibilité même de communication, de communion. C'est la présence gênante d'un corps mort dont nous ne pouvons nous débarrasser. Présence d'autant plus gênante que les présences, les vôtres, les nôtres, sont toutefois celles d'êtres vivants, je ne sais si absurdement présents. C'est un spectacle aberrant. Notre mise en scène est un spectacle construit à partir de l'exhibition de faussetés, de l'absence de contenus, construit en fausse perspective, en trompe l'œil: la fausse représentation d'une représentation de Mauser comme pièce didactique, qui est déjà la représentation d'un petit tableau en hommage à la révolution (Réunion d'une cellule de Village de Elfim Tcheptosov - 1924), qui à son tour représente une fausse réunion de parti dans l'ancien décor de théâtre de la scène d'une petite association culturelle, une réunion déjà transformée en séance d'éclaircissement on ne peut plus pur et limpide pour un public inexistant. Quel genre de lumière est donc la transparente lumière de ce tableau? Quelles sont les couleurs de ces murs? Dans quelle direction les figures regardent-elles? Mais notre spectacle est la construction d'un tableau vivant avec de vrais gens. Ce n'est pas une reconstitution historique dans un musée. Ce ne sont pas des figures de cire. Ce sont des gens qui ont un nom et qui représentent des gens anonymes. C'est la représentation de la présence dans notre conscience du corps mort du révolutionnaire inconnu, ou de tous les révolutionnaires du monde. Avec un degré de naïveté, ou une fragilité absolument construites, peut-être fausses elles aussi. Notre spectacle est peut-être une chapelle ardente. C'est peut-être, heureusement, à peine un spectacle *in memoriam*, un hommage. Ou une image de l'utopie. Notre Mauser est loin de la révolution. Sa représentation s'est voulue la douleur de cette distance, nous voulions qu'elle soit la forme actuelle de notre combat avec l'hydre.

Le texte Hercule 2, fait avant Mauser, reconstruit, à l'aide de la mythologie ancienne, une nouvelle mythologie de la douleur à laquelle notre temps ne pourra peut-être pas échapper. Il construit, pour un public qui n'a pas les images que Mauser présuppose, une nouvelle image de "la lutte qui n'aura pas fin dans la cité

de Witebsk comme dans d'autres cités"⁴⁶² mentionné dans *Mauser*, la mythologie de l'homme sans nom. Dans *Nocturne*, qui finit notre spectacle, tout comme dans le spectacle que nous avons construit, le propre théâtre devient une fois de plus métaphore du monde. L'homme est l'homme actuel. L'homme est maintenant l'homme de Beckett, "l'homme qui est peut-être un pantin"¹. Mais c'est à partir de la lutte du peut-être pantin avec l'inconnu et (ou) avec lui-même, de sa douleur, de son cri, qu'il gère son propre corps, sa bouche. C'est cette gestation qui nous intéresse plus que le théâtre.

Mauser a beau être impossible, elle ne cessera jamais d'être un objet violemment poétique par sa capacité d'invoquer la présence sur scène de la douleur dont nous parlons, la douleur d'un processus de construction de l'homme qui ne se terminera qu'avec la victoire de la révolution, la douleur d'un apprentissage. C'est un objet poétique que nous avons voulu construire.

Nous ne pouvons dire comme le chœur de *Mauser* "tu sais ce que nous savons, nous savons ce que tu sais"¹; cette représentation est fausse, mais *Mauser* peut redevenir une pièce didactique si, confronté à cette douleur, quelqu'un veut bien crier. Comme le dit Müller: "une éducation des sentiments"¹. Si l'ange du désespoir veut bien descendre sur terre. Tel est notre espoir. Nous avons fait *Mauser* pour invoquer la trahison. "Pour que la révolution triomphe et le tue finalement"¹. Au nom de la joie? Ma question n'aide pas la révolution.

Luis Miguel Cintra.

⁴⁶²N.T.:Traduit du portugais.

23. "A Cornucópia: um projecto" ("La Cornucópia: un projet") de Luis Miguel Cintra, *Vértice*, n°48, mai/juin 1992

Revue Vértice, n° 48, mai/juin. 1992

LA CORNUCÓPIA: UN PROJECT

Chez moi, je n'ai pas de photos des spectacles que j'ai faits, les carnets de travail ou les notes de mise en scène se sont perdus au fil du temps parmi la paperasse, je ne garde même pas de collection de programmes, je ne me rappelle pas par coeur combien de rôles j'ai interprété, je n'ai aucun croquis, aucune maquette de décor encadrés sur le mur, comme les gens du théâtre ont l'habitude de le faire. Mais j'ai quelques marques d'un point de départ. J'ai une photo défraîchie, presque effacée, punaisée devant mon bureau, de gens qui passent sur la scène de L'Amphitryon de António José da Silva et un bout de papier d'emballage où j'ai fait la maquette de l'affiche du premier spectacle en utilisant des restes de gouache de quand j'allais à l'école. Écrit à la main: vendredi 2 mai à 16 heures. De quelle année?

Les murs du Théâtre du Bairro Alto⁴⁶³ ne se sont pas remplis d'affiches anciennes non plus, ni de souvenirs. Ils sont toujours blancs et j'espère qu'ils le resteront. Nous insistons sur ne rien céder au Musée du Théâtre, tout au moins tant qu'il nous sera possible de continuer à travailler et jusqu'à ce que son directeur n'ait plus peur d'y entrer comme il l'a dit publiquement une fois. Et pourtant on ne jette rien. Des morceaux de décor, des pièces de garde-robe, des accessoires, des bouts de bois, tout s'entasse dans les coins ou bien est modifié ou détruit pour construire un nouveau spectacle, pour habiller un autre acteur, pour inventer de nouvelles choses. Quel spectateur fidèle n'a pas reconnu dans un quelconque spectacle de la Cornucópia une quelconque mémoire d'un autre spectacle antérieur? Le canapé de la Grande Paix? La couronne de Richard III? Les drapeaux des Tambours dans la Nuit? Un costume de Casimir et Caroline? Le coin de voile qui cache le visage du Premier Amour dans la seconde version de La Mission provient aussi du grand drapeau de tulle qui couvrait le sol de toute la scène de Ah Q quand venait le brouillard. Les costumes du spectacle Marivaux sont encore systématiquement portés comme costumes de répétition de tous les spectacles où une veste du XVII^e siècle est utilisée.

Je suis incapable de faire un bilan de la vie de La Cornucópia, comme je ne peux réprimer la joie de démonter un décor à la fin de la carrière d'un spectacle, parce que je pense déjà au suivant. Et je suis capable de faire mille projets, mille textes programmatiques pour la Cornucópia. Je sais beaucoup mieux ce que nous avons voulu faire que ce que nous avons fait. Et beaucoup mieux ce que nous voulons faire

⁴⁶³ N. de T.: Quartier de Lisbonne.

maintenant que ce que nous avons voulu. Je me rappelle tant et tant de choses qui ont peuplé un, deux, tous les travaux confondus. Tous les amours, toutes les disputes, tous les doutes, toutes les joies et tous les désespoirs, les quelques voyages, je me souviens bien de plusieurs décès. Je me souviens comme qui se souvient de ce qu'il a vécu et qui vit et construit sa vie avec ses mémoires. Mais je ne me rappelle ni les prix ni les conflits avec le pouvoir, seules les critiques qui m'ont fait pleurer.

Je revendique complètement toute la mémoire de la compagnie. On travaille si souvent cette mémoire, on ajoute des choses à ce que l'on pensait précédemment, on contredit ce en quoi on a cru. Et c'est pour des raisons pratiques, mais c'est aussi parce que ce à quoi on a pensé ou ce que l'on a cru est ce que l'on a fait, que l'on introduit systématiquement dans les nouveaux spectacles des choses que l'on avait déjà utilisées et qui sont déjà chargées de sens. Ainsi, le retour à la compagnie de comédiens d'une si grande famille pour un nouveau travail, ou bien chaque nouveau travail des comédiens de la compagnie, transporte toujours la mémoire d'un travail commun, d'une complicité de vie qui est aussi matériel de travail.

La mémoire de la compagnie ce sont des mémoires de vie. La mémoire de la compagnie, ce n'est pas la mémoire de ce qu'elle a fait, c'est la mémoire d'un projet ou de projets successifs, peut-être d'un seul projet, un projet de vie ou un projet sur la vie.

En fait, il s'agit d'un projet de théâtre, c'est à dire, d'un combat contre la mort. Par le plus artificiel des processus d'inventions de faux-semblants, se nourrir de la vie, la vampiriser, la détruire pour engendrer une nouvelle vie. Un interminable dialogue, une grande envie de la défier, de la définir, de la dominer, de la rendre plus intense jusqu'à ne plus en pouvoir.

Je sais que nous avons été fidèles à ce projet. Comme à tous les projets. Démesurément. Dans le programme de L'Amphitryon, je parlais de "choses mal faites, lourdes, généreuses". Oui, toujours. Dans le programme de L'Amphitryon, il y avait déjà un projet où l'on parlait de sept manies capitales (et pourquoi les appelais-je "manies"?):

"1. La manie qu'il faut aimer le texte que l'on met en scène.

La manie que la mise en scène est l'art de la cohérence.

La manie que la scène est un endroit ainsi appelé.

La manie que si la scénographie existe, c'est pour qu'on la voie.

La manie qu'il n'y a aucune raison pour que le corps des comédiens et les décors ne soient des menteurs.

La manie des choses praticables.

La manie des choses significatives."

Ces manies-là, je les avais déjà oubliées. Mais n'y avait-il pas dans ces sept manies de mon premier spectacle quelques lignes de conduite que la Cornucopia n'a jamais abandonnées et avec lesquelles nous nous débattons au fil des ans?

Un théâtre de texte ou qui part du texte, la construction et la déconstruction de textes, un rapport de passion avec la parole.

Un théâtre qui prenne parti, qui oblige à penser, qui soit la pratique et la construction d'une analyse des choses, un instrument de pensée.

Un théâtre qui ne remplace pas la vie ou que l'on ne confonde pas avec celle-ci, capable d'être utilisé et de s'assumer comme métaphore, les coulisses à découvert, contraire à l'illusion. Comme le disait Jorge Silva Melo "un théâtre qui part de sa

propre connaissance. Qui, parce qu'il joue avec lui-même, atteint le reste du monde. On l'appelle le théâtre de l'illusion comique."

Un théâtre ostentatoire de son artificialité, qui travaille l'espace et n'oublie pas le mouvement comme capacité génératrice de sens.

Un théâtre torturé par l'idée de la vérité, à la recherche du rapport le plus franc et le plus loyal avec le public, passionné par le jeu et la complicité.

Un théâtre qui refuse le décoratif, le superflu, qui fuie les maniérismes.

Un théâtre qui est une recherche d'un ou de plusieurs sens, tourné vers les choses, vers le monde.

En relisant maintenant le programme du premier spectacle de la Cornucópia, Le Misanthrope, j'y trouve un nouveau projet, une nouvelle définition de principes: l'affirmation d'une nouvelle fidélité. On y parlait déjà des comédiens, on y parlait déjà de voler à la vie ce qu'on lui rend. Et l'on parlait du théâtre comme d'une chose publique et collective et comme d'une question morale. Je ne m'en rappelais plus non plus. Mais ce qui a été projet, je le reconnais comme ce qu'il est devenu en manière d'être. L'histoire de la Cornucópia est l'histoire d'un travail sur les comédiens, une éternelle tentative pour la plus grande vérité possible dans la façon de représenter, un combat contre les conventions du théâtre avec les conventions du théâtre, un combat contre les clichés, un combat pour la qualité humaine du comédien, pour sa capacité de don, pour sa capacité à s'exposer. En passant par la construction de mille espaces possibles, on a voulu à chaque fois arriver plus près, plus à l'intérieur de ce que le théâtre a de plus semblable à la vie, le comédien. Et l'histoire de la Cornucópia a toujours été aussi la tentative continue de création d'un groupe, ou de groupes successifs qui se font se défont, comme dans la vie, d'un collectif véritable, dans la mesure de son existence naturelle possible, comme le seul processus véritable pour la création au théâtre. Pourquoi parle-t-on si souvent (quelquefois pour en dire du tort, et je sais bien pourquoi) de la Cornucópia comme d'une famille? Pourquoi existe-t-il un petit groupe d'amis qui assure son fonctionnement et un grand groupe d'amis qui ne peuvent plus ne plus en faire partie? Et l'histoire de la Cornucópia est aussi et surtout, le projet d'un dialogue difficile avec le public, une tentative continue de dialoguer avec l'histoire, ou avec le présent, un difficile amour du public.

L'histoire de la Cornucópia est l'histoire d'un projet continu. De spectacle en spectacle (c'est ainsi que notre vie est ponctuée, par chaque nouveau but) on aimerait aller plus loin, on aimerait surprendre plus, on aimerait toucher plus fond. C'est le rapport avec le public qui oriente notre travail. On a parcouru tant de textes différents, on a parlé de tant de choses, selon le moment, à cause du public, à cause des changements du monde. Mais on a inventé une façon d'être, de vivre, à laquelle on reste fidèle. Blessé le public aussi dans ce qu'il a de plus humain. L'arracher à ses habitudes. Habitudes de spectateur, habitudes de pensée, habitudes de vie. L'empêcher, nous empêcher, de mourir. Même si ce n'est que pour un instant, le temps de la durée d'un spectacle.

On vit actuellement des temps de résistance. J'ai presque envie de dire: le plus grand danger est passé. Il est plus facile de se situer lorsqu'il y a opposition. Je crois que la menace d'un théâtre institutionnel, bien-pensant et élégant, décoratif, dans les meilleurs cas intelligent, doux, générateur d'habitudes, de certitudes et de bon statut social, est en train de faiblir, est en train d'échouer. Le public de ce théâtre-là est aussi plus traître. Il s'aime mieux lui-même que ce qu'il voit. Et pour

qu'il y ait du théâtre il ne suffit pas de payer. Mais surtout la menace à un théâtre plus radical est maintenant gérée par l'Etat lui-même. Dans le public de nouvelles alliances surgiront. Les camps se séparent. Travaillons à leur division. Comptons sur la minorité. Une fois le public divisé, nous saurons mieux reconnaître notre projet. A un théâtre médiocre, générateur d'habitudes, reposant sur des trucs, des sécurités, des prix, des hommages et de l'argent nous continuerons à opposer un théâtre qui n'abdique pas de courir des risques, de parler de la vie, de vivre. Et si on perd la bataille, tant pis. Nous n'avons pas perdu notre temps. Ne perd la vie que qui le veut.

Luis Miguel Cintra - Mars 1992

**24. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: Primavera Negra (Printemps noir)
de Raul Brandão, février 1993**

Programme de "Primavera Negra" ("Printemps noir") de Raul Brandão

CE SPECTACLE

Ce spectacle n'est pas un spectacle comme les autres. C'est un spectacle particulier, particulièrement risqué, particulièrement chéri, particulièrement vulnérable, particulièrement exposé, particulièrement nôtre.

Ce que nous faisons si souvent, presque toujours, c'est tomber amoureux d'un texte, d'une pièce de théâtre, d'une vision de la vie. La mise en scène de ce texte, c'est une énorme envie de le lire en union avec le public, de le comprendre à tel point, que quand nous le représentons, il doit entrer dans notre peau, dans nos émotions, dans notre corps et notre âme. Et notre travail est presque toujours un dialogue avec son auteur. La mise en scène est presque toujours une traduction, c'est à dire, l'appropriation de l'univers d'un autre, l'intégration dans notre discours des mots que nous déchiffrons dans un autre.

Il n'en a pas été de même pour ce spectacle. Même dans l'idée initiale, qui était celle de la construction d'un spectacle avec des personnages des différentes pièces du théâtre de Brandão, ce que nous voulions, c'était parler d'un sujet, c'est nous qui voulions parler cette fois-ci. Ayant franchi le milieu de la vie, nous voulions faire un bilan, nous voulions faire un spectacle sur "les Ratés", sur ceux qui n'ont pas su vivre, nous voulions réfléchir à ce qui est ou à ce qui n'est pas vivre, nous voulions parler de la vie. Et Brandão n'était pas un auteur que nous voulions lire, c'était plutôt un auteur que nous avons lu et qui faisait partie de nous, ses personnages et ses mots nous appartenaient déjà. Et là commençait notre bilan qui, comme toujours, s'est tout de suite confondu à un programme: nous sommes de ceux qui croient qu'il y a des tableaux, des livres, de la musique et même des pièces de théâtre qui font partie de la vie et qui deviennent une partie de nous-mêmes. Les textes de Raul Brandão en font partie. Cette fois-ci c'est nous qui voulions parler et nous voulions le faire avec ses mots. Nous ne sommes d'ailleurs pas les premiers. A partir des mots de Humus, Herberto Helder, par exemple, a lui aussi écrit son HUMUS.

Et ce "nous", que je me suis si souvent obstiné à utiliser sans oser dire "je", gagne cette fois-ci sa raison d'être quand c'est vraiment un groupe, un collectif (il y en a encore!), qui a créé ce spectacle. Dans l'élaboration de son parcours, dans le choix des personnages et dans le collage des textes, dans la construction de l'espace où le spectacle a pris forme, dans le travail du groupe de comédiens qui a été réuni pour l'inventer (et oui, ces interprètes sont des inventeurs!), dans la création de l'éclairage, de la musique, dans l'enthousiasme avec lequel il a été produit.

Un grand nombre de voix dispersées se sont rassemblées ici, comme le dirait ce Philosophe qui se promène dans le spectacle pour voir s'il apprend à vivre et qui croyait, le pauvre!, à la force de sa capacité de synthèse.

A ma proposition initiale, Eduarda a répondu avec une telle envie de parler, qu'elle a transformé l'hypothèse première d'une galerie de personnages de théâtre en une proposition d'un grand spectacle où les personnages seraient ceux d'*Humus*, de "*A Farsa*" (*La Farse*), des *Pobres* (*Pauvres*), de tous les livres de Brandão, où c'était la foule que l'on voulait mettre en scène, l'Humanité. Nous n'avons jamais réussi à faire *Le Mystère bouffe*⁴⁶⁴ de Maiakovski, ni *Le Printemps 71*¹ de Adamov, les textes les plus mythiques et ceux que nous avons voulu faire le plus quand nous avons cru que nous étions en train de vivre une révolution. Mais nous pensons encore que l'Histoire appartient aux foules et que les foules ne sont pas des figurantes, ce sont des milliers, des millions de protagonistes qui peuvent bien s'appeler Anaclét, Pita, Louise, Mademoiselle Candide¹. Ce *Printemps* est noir maintenant, bien sûr, fait dans des temps plus obscurs, mais il représente encore le monde et il veut mettre en scène tous les hommes. Et il veut une révolution qui, comme le dit Eduarda, n'est pas encore faite.

Mais comment représenter l'humanité à notre façon? Comment représente quelqu'un qui a une opinion, mais qui n'a pas de doctrine? Comment représente quelqu'un qui voit, mais qui veut aussi être vu?

Nous avons hérité, cela fait maintenant partie de nous, d'une vision du monde, nous avons un point de vue selon lequel nous voyons toujours le monde divisé entre les riches et les pauvres, où l'on voit l'homme qui se déforme lui-même, qui détruit sa vie, qui détruit la vie des autres. Comment en parler sans imposer sa propre vision, sans prendre aux autres le droit à ne pas être du même avis? Comment en parler quand ce que nous voulons ce n'est pas obliger les autres à nous écouter, mais les faire penser et les faire parler aussi?

Ce sont ces doutes qui nous ont regagnés à l'occasion de ce spectacle. Quant à ces questions, ce spectacle est aussi un bilan. A travers ces questions, qui sont formelles et qui sont éthiques (et à bon entendeur, salut), nous avons passé notre vie à penser et à repenser l'art comme façon d'être en contact avec les autres. Et c'est à ces questions que nous voulons continuer à penser et non aux infamies, aux bagatelles et aux obscénités vers lesquelles la "professionnalisation", et d'ici peu, la "privatisation" de notre activité théâtrale de collaboration avec la massification des mentalités nous conduisent.

Et comme pour le moment nous arrivons encore à ce que ce ne soient pas les lois du marché qui contrôlent notre travail, nous nous amusons à inventer cette scène qui est une représentation du monde à notre manière: comme un problème.

Personne ici ne raconte l'histoire de l'humanité comme une simple histoire. Nous avons énoncé plusieurs hypothèses qui sont devenues sept tableaux où nous donnons la possibilité à plusieurs personnes, à plusieurs personnages, de croiser leurs histoires les unes avec les autres. Nous avons mis en conflit aussi bien plusieurs discours sur la vie, que des personnages qui les transportent: le Philosophe, le Révolutionnaire, le Voleur; et Sourde¹ n'a pas voulu être mise de côté car

⁴⁶⁴N.T.: traduit du portugais.

Mademoiselle Candide y prêchait aussi la haine. Nous présentons des personnes divisées, ou si vous le voulez (et ici entre la vision grotesque qui n'est autre que la vision passionnée de la vie), des personnes dilacérées, des personnes qui souffrent. Nous présentons la vie de tous les côtés possibles, de beaucoup de côtés intérieurs. Nous n'avons pas voulu installer tout le public face à la scène. Nous avons voulu qu'il y ait beaucoup de points de vue possibles. Le spectateur qui se trouve dans d'autres gradins ne voit pas de la même manière. Nous avons voulu que notre scène représente le monde, sans être un globe terrestre où les hommes ne se voient plus. C'est une coupe de l'humanité, ou un modèle possible pour étudier la croûte terrestre, peuplée difficilement, dans des sols difficiles ayant des marques de guerre, où le naturel ne se reconnaît presque plus. Nos chênes-lièges ne sont pas verts, n'est-ce pas? Nous n'avons pas voulu qu'il y ait de la distance, ni d'images prêtes à consommer. C'est le spectateur qui devra construire ses images. Et ce faisant, il s'amusera autant que nous. Et il peut, comme nous l'avons fait, inventer de nouveaux géants, de nouveaux mythes qui parlent de l'humanité comme nous la voyons maintenant. Nous aimerions bien que le Voleur qui enterre le nouveau né soit un nouvel Hercule, que Mademoiselle Candide, Jeanne, Sourde soient plus Déesses que Vénus, Junon ou Minerve, que l'Aveugle ou Louise soient nos nouvelles nymphes et que les Vieilles soient d'autres Parques. Et monsieur Anaclet n'est-il pas notre Charon?

On parle de la mort, bien sûr. Il y a même un cercueil qu'une entreprise de pompes funèbres nous a sympathiquement offert et qu'elle a l'habitude d'offrir aussi aux indigents. Et, bien sûr, c'est aussi de morts vivants dont parle le spectacle. L'art a toujours servi de conjuration.

Il y a des références de tous les temps, surtout celle de la peinture expressionniste allemande, contemporaine de Brandão, et où nous retrouvons, comme chez lui, un sentiment de la vie qui est celui d'un conflit entre le besoin de printemps et la haine envers la "forêt putréfiée" (l'hydre du texte de Müller?) que la société est devenue, un engagement profond qui est ennemi de la fausse paix où l'on veut nous insérer. Contre le cynisme qui nous entoure, nous avons essayé de faire un spectacle différent des autres, de continuer à la recherche d'un véritable langage poétique pour le Théâtre, de continuer à "inventer une nouvelle langue" qui puisse nous permettre de vraiment parler.

Luis Miguel Cintra.

25. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *Sete Portas* (Sept portes) de Botho
Strauss, mai 1993

Programme de "Sete Portas" ("Sept portes") de Botho Strauss

CE SPECTACLE

Dans le Printemps noir, nous avons mis en scène un sentiment de vie qui est à nous; un espace dense, dense de passion, de révolte. Une rencontre violente avec le monde. Pour parler du monde contemporain, nous nous sommes mis en scène nous-mêmes, nous avons représenté le monde avec les corps déformés, les haillons, l'espace concentré, les lignes tortueuses, les couleurs sombres que nous sentons qu'il possède ou que nos coeurs y voient. Nous avons adopté l'expressionnisme de Brandão et à travers la représentation de cette vision passionnée du monde, nous avons mis en scène un manifeste. Nous parlions en outre du Portugal.

Ce Sept portes est différent du spectacle précédent en presque tout. Ce spectacle aimerait être, tout comme le précédent, un spectacle qui se rapporte à un temps présent. Mais au contraire du précédent, ce spectacle ne vous dit plus rien, il ne nous expose plus, il n'est plus la représentation d'un point de vue, d'une opinion. Ce spectacle est peut-être juste une photo, une photo du monde en tant qu' Europe, du Portugal aussi, si vous le voulez, mais d'un Portugal où nous ne nous reconnaissons plus, d'un Portugal déjà informatisé, déjà Communautaire Économique, déjà Européen. C'est la vie vue de la machine. On parle d'ailleurs beaucoup de photos dans cette pièce. De la vie réduite à des reproductions photographiques. Congeler le temps. Ce spectacle est un spectacle froid. Peut-être un miroir. Aussi froid et aussi vide que tous les miroirs.

Et que voyons-nous dans ce miroir? Le vide, une fois de plus. Rien. Des petits riens. Des bagatelles. L'anonymat. Une absence énorme: l'absence du réel. Et l'impossibilité de la transcendance.

"Mais il doit y avoir autre chose"⁴⁶⁵ dit un des Dominicains qui se trouvent sur le long banc de la fin de la pièce. Mais il n'y a rien d'autre, lui répond l'autre. Et ce n'est pas rien, ai-je envie de dire. Ce sont des photos de l'heure zéro. Le cheval possédé? Les oiseaux déchiquetés? Les philosophes au visage pâle? Les tours qui s'effondrent? Appelez-les ce que vous voulez. Ce sont aussi des illusions, des figurations. Des mots. Peut-être des figurations de rêves. Ce qu'il manque justement, c'est toucher au réel.

Je n'ai que très rarement eu entre les mains un matériel aussi dérapant que cette pièce. Et ce que vous finirez par avoir devant vous, ce sera certainement la mise en

⁴⁶⁵N.T.: traduit du portugais.

scène de cette même sensation, de ce vide. La sensation que l'on a peut-être devant une énigme, une boîte à secrets, le sphinx. Ce moment-là où l'on ne voit pas qu'une porte mais sept, la vraie fin. La mise en scène d'un moment d'angoisse. Le vide d'une photo aussi.

Est-ce vraiment une pièce que nous avons en mains? Des petites blagues. Avec de l'humour? Selon le propre auteur, sans même un ordre fixe. Il peut s'agir aussi bien de l'une que l'autre, on peut sauter celle que l'on veut. Nous ne savons même pas quel corpus elle a. Ce sont des bagatelles. Quelle action? Ce sont des conversations. Sur quoi? Des dialogues philosophiques? Peut-être. Mais on ne parle de rien. Le langage s'engendre lui-même et s'adresse à peine à lui-même. Le rapport avec le réel s'est perdu. Et y a-t-il des situations? Oui. Des situations qui sont la projection abstraite de situations modèles. Des modules de situations. Il y a la superposition de situations, des surimpressions: des personnages dans des sofas, des rencontres à deux qui tournent bien ou mal. Finalement, les situations sont schéma. Le lieu a cessé d'exister. Et y a-t-il des personnages? Sont-ils des personnes ces personnages? Ils sont certainement anonymes. Qu'on les appelle Horst Tietze ou Monsieur Gorschinsky, qu'ils fassent du traitement de données, ou qu'ils soient philosophes, ils correspondent à un modèle. Comme le dit notre Homme, le nouvel Adam, Everyman: les professions sont toutes les mêmes. Ce sont des paires, des couples, et ce sont des piétons, des passants. Il n'y a pas d'autres modèles. Sont-ils des prototypes? Sont-ils des types? Sont-ils des exemples? Nous ne le savons pas. Peut-être que maintenant les gens sont tous pareils. "Qui suis-je?" Ça, personne ne le demande. Y a-t-il dans ce miroir de la place pour le monologue? Pour une rencontre avec soi-même? Le Parle-bas¹ du long banc ne parle-t-il pas au public? Ne se donne-t-il pas en spectacle? "Qu'est-ce que je suis?"¹ demande déjà Tout-le-Monde¹ ou Personne¹. Mais il ne se rappelle pas de son nom, de ce qu'il est, de sa profession. "Qui êtes-vous?" demandent beaucoup de gens pour ne pas avoir à donner de réponses: ce sont des producteurs de questions, des générateurs de discours, des demandeurs. Moins pour connaître que pour cacher le réel. Ces dialogues existent pour couvrir un silence. Ces couples parlent pour remplacer une relation. La pensée est autophage comme l'automobile que deux de ces personnages voulaient acheter. Le désir a été remplacé par son nom, ou par son image, ou pire encore, par sa juridiction.

Ce texte est-il philosophique? Connaître semble être la question clé de cette pièce énigmatique. C'est dans sa relation avec le réel que le monde est tombé malade. Et le décor que Botho Strauss nous propose n'est-il pas une caverne de Platon? Ce demi-cercle abstrait avec sept portes magiques, quel genre d'espace est-ce? Le château de Barbe Bleue? Thèbes, la ville? Un espace mental? Un écran? Quelles sont les images qui s'y projettent?

Il est difficile de mettre en scène et de représenter un vide. Il n'y a pas de héros dans notre Europe. Et peut-il encore y avoir du théâtre? Comment rendre concret un matériel totalement abstrait? Y a-t-il encore des lieux, des gens, des choses que les hommes ne savent plus connaître? Comment les réinventer? Notre travail a consisté à essayer de rendre concret le lieu abstrait où la pièce se déroule. Rendre concrets les personnages, les situations, les modèles prévus par le texte. Et en fin de compte, nous l'avons fait avec des modèles nouveaux, des formes vidées avec lesquelles nous avons rempli le vide.

Nous avons rencontré à plusieurs reprises une image de la réalité, mais une image terrible, et probablement aussi sombre que celle de Jeannine, la fille du politique du dernier dialogue. Nous nous sommes débattus pour retrouver la distance, le point de vue que nous devinons chez Botho Strauss et qui permet l'humour - une intelligence et un sourire frères de Tchekov que nous voulions apprendre du texte, mais qui nous sont encore difficiles à conquérir. Pouvoir dire: pauvres mortels! Sept portes ne serait-elle pas plutôt une plaisanterie sans plus de conséquences? Ou de la musique avec les paroles de notre temps? Des bagatelles, comme la pièce de Litz en fa dièse que nous avons choisie pour l'ouverture de notre spectacle, ou la Feuille d'Album en forme de valse?

D'une manière ou d'une autre, c'est un petit Théâtre du Monde, de notre monde, que nous vous laissons. Où la joie s'est vidée. Et l'amour. Y a-t-il encore de la mélancolie?

Luis Miguel Cintra.

26. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: *O Conto do Inverno* (Le Conte
d'Hiver) de William Shakespeare, avril 1994

Programme de "O Conto de Inverno" ("Le Conte d'Hiver") de W. Shakespeare

CE SPECTACLE

Quelle est cette pièce étrange dont même le titre est mystérieux? Quel est ce conte d'hiver? Est-ce celui que le jeune prince Mamilio raconte à l'oreille de sa mère Hermione au début du deuxième acte et dont nous savons à peine qu'il commence ainsi: "Il était une fois un homme ... il vivait juste à côté d'un cimetière"⁴⁶⁶? Est-ce le conte de la jalousie du roi Léontes et de la fausse mort de sa femme que l'on ne nous raconte pas plusieurs fois parce que c'est "une de ces vieilles histoires à dormir debout"¹ et que "les poètes de ballades"¹ ne seront pas capables de le raconter? Le Conte d'Hiver est une pièce de théâtre qui raconte une histoire. On sent le temps qui passe. On dit que c'est une pièce romanesque, que c'est un roman. Et l'on sait que l'histoire qu'elle raconte est vraiment l'histoire d'un homme qui un jour s'est trompé et qui a pensé que sa femme aimait l'ami qu'il aimait le plus et qui à cause de cela l'a fait arrêter et un fils est mort et elle est morte aussi, ou a fait semblant de mourir; mais une autre fille, qui en fin de compte n'était pas bâtarde, est née et a été abandonnée et a été recueillie par un berger et en est venue à aimer le fils de l'ami et a réconcilié les deux hommes et a fait revenir sa mère de la mort vers son vieux père bourrelé de remords. Et l'on dit que Le Conte d'Hiver est une tragi-comédie parce que la première partie de l'histoire de cet homme, le roi Léontes, est tragique et triste et la seconde partie de l'histoire, quand la fille perdue, qui s'appelle Perdita, aime Florizel, le fils de l'ami de Léontes, est comique et gaie. Mais la fin de l'histoire, quand Hermione revient de la mort, nous ne savons plus si elle est triste ou pas; il est difficile d'y reconnaître la réconciliation de la comédie. Il semblerait que l'histoire racontée par Le Conte d'Hiver ne tient dans aucun genre et qu'elle n'a sûrement pas été inventée pour y tenir. Est-ce que cette histoire n'est pas une histoire de théâtre? Et est-ce que cette histoire est vraiment celle de Léontes? Est-ce que l'on sent le temps qui passe ou est-ce le temps qui, transformé en narrateur au début du quatrième acte, parle de lui à travers cette histoire? Est-ce une moralité? Est-ce peut-être l'éloge du Temps, maître du monde, qui guérit tous les maux et qui dans son éternelle métamorphose transforme la lutte des contraires en énergie et transforme la mort en générateur de vie? Le Conte d'Hiver raconte-t-il une histoire ou est-il une métaphore de la vie? Est-ce une célébration du printemps? Le Conte

⁴⁶⁶N.T.: traduit du portugais.

d'Hiver présente ces doutes, il cause ce malaise. C'est une pièce génialement impossible à dominer. Tant de choses ne tiennent pas dans le temps d'une pièce. Ce conte tient-il sur la scène d'un théâtre?

Il y a un déséquilibre, une très grande distance, entre ce dont on parle et ce qui se représente, et que l'on sent d'autant plus que les processus théâtraux de la pièce sont simples et évidents, on dirait même décharnés. Comme si l'on voulait mettre en cause les règles du théâtre et les faire exploser en invoquant les grands thèmes, la force du Temps, la dimension du monde, naître, aimer et mourir, connaître. Ce théâtre ne parle pas de lui. Il se déconstruit pour mieux aimer ce qui ne tient pas en lui. Et il se transforme en poésie. Le Conte d'Hiver ne raconte qu'une histoire. Mais il fait ce que seul le théâtre peut et sait faire mieux que tout autre poésie: transformer en histoires de dieux les histoires des mortels, donner de la chair aux héros.

L'histoire du Conte d'Hiver est aussi l'histoire de comment l'art imite la vie qu'il ne peut contenir, mais que lui seul représente et permet de voir. C'est l'histoire de la statue d'Hermione. Et l'histoire de la statue, c'est l'histoire d'une représentation théâtrale, d'une mise en scène. Mais parle-t-on de la mise en scène de Pauline ou d'Hermione, l'amour de Léontes? Parle-t-on du théâtre ou de la vie? La statue était la propre vie. Ou était-ce la mort? L'histoire du Conte d'Hiver n'est par dessus tout que l'histoire de Léontes, qui est devenu fou d'amour, roi par malheur, parce qu'eux seuls connaissent la dimension du monde. Cela suffit. Le théâtre fait d'une telle histoire un conte de géants. Et en racontant ces contes, il invente des mythologies, il invoque les passions, il apprend à aimer la vie et à connaître les hommes. Il raconte des histoires de tout le monde. Sans astuces et avec de très petits artifices. Avec beaucoup de mots qui pour cette mise en scène ont été traduits en portugais par un poète. Y a-t-il un plus noble office?

Le théâtre parle beaucoup de lui. Personne ne s'est probablement autant intéressé à cela que moi, comme quelqu'un qui réfléchit à sa relation avec les autres, aux choses qui nous entourent, au pouvoir que l'art a de transformer le monde ou de donner du plaisir. Maintenant, j'en ai assez. On nous a gâché notre sujet. On parle beaucoup de théâtre. Et le théâtre parle trop de lui. Tout le monde parle de technique, d'effets, de lumières, de décors ou de costumes ou de "nudité", de "simplicité", de "dépuration", ce qui finalement en revient au même. Cela m'est bien égal que ce soit comme-ci ou comme-ça. Ce que je veux savoir, c'est de quoi on est en train de parler.

Le Conte d'Hiver me raconte une histoire que j'aimerais raconter à d'autres. Et que j'aimerais comprendre.

La seule. Celle d'Adam et Eve. Ou celle de l'arche de Noé. Quelque chose comme ça. C'est ce dont je m'efforce de parler au milieu de cette Babel.

Tant d'apparat, ce théâtre, avec du doré et du velours, il nous a compliqué la tâche. J'aimais mieux notre salle noire où l'histoire que nous racontons serait plus pure encore, ou plus violente. Mais ça ne fait rien. Je crois en ce texte jusqu'à n'en plus pouvoir. Qu'il soit bien ou mal mis en scène. Bien ou mal illuminé. Bien ou mal habillé. Et même bien ou mal représenté. Si nous l'aimons tant. La prochaine fois que je raconterais la même histoire, je le promets, ce ne sera plus dans un théâtre comme il faut. Quand je remettrais en scène ce Conte d'Hiver, il sera différent, moins mis en scène. Les grands textes le permettent. C'est très dommage, ce ne sera plus la même Perdita, ce ne sera plus le même Florizel. Ni Léontes, Hermione et

Polixène seront les mêmes. Cela me fera de la peine, mais je n'aurais pas perdu mon temps. Autolico pourrait être le même ... Quelqu'un parle-t-il de l'âge de ce coquin? Et ce berger et son fils, sait-on leur âge? Et le bon camille et la bonne Pauline vieillissent-ils? Cléomène et Dion sont éternels. Du temps, qui ici s'est déguisé en Antigonos, qui m'a sauvé notre fille (qui, je crois, appartenait à tous les trois), et du vieil homme qui vient mettre fin à cette histoire dans le cinquième acte parce que c'était un personnage de théâtre, de ce grand ami, je n'en parle même pas. Il y aura toujours quelqu'un pour entrer dans sa peau. Les nouveaux, je veux les attendre tous, "même en béquilles", jusqu'à ce que je les vois grandir. Lequel d'entre eux va être Léontes? Et Polixène? Et Hermione? Comment sera Mamilio? Ferai-je encore des auditions? Les décors, qu'il y aura, et les costumes, qui pourront être les mêmes ou d'autres, comme elle le voudra, ce sera Christine qui les fera encore. Que Dieu la bénisse et lui donne une longue vie et une bonne santé. C'est à ces bagatelles que pensent les gens du théâtre. Comme tous les autres gens quand ils commencent à vieillir.

Ou est-ce que maintenant le monde va tellement changer, comme le dit notre vieux temps masqué, qu'il n'y aura plus personne ensuite pour écouter les histoires aussi vieilles que celles-ci, ou pour y croire? Mais s'il en est ainsi, tant pis. Ruy Belo nous dit:

*"La jouissance âpre du vaste danger
modulation très douce du visage
ne cessera d'ouvrir la fleur de mes mains
Et après cela la neige couvre tout de suite
cette bouche de fin d'été
comme ces agréables poissons argentés
les yeux dorés anxieux fixes
qui s'abandonnent à la mort résignés
Je savourerai le monde son horreur
sa laideur sa beauté et son harmonie
voir passer l'hiver et l'été
et sentir la solitude et la joie".*

Il le dit dans un poème qu'il a appelé Je prends congé de la Terre de la Joie¹.

Luis Miguel Cintra.

**27. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra,
programme du spectacle: O Triunfo do Inverno (Le Triomphe
de l'hiver) de Gil Vicente, décembre 1994**

Programme de "O Triunfo do Inverno" ("Triomphe de l'Hiver") de Gil Vicente

CE SPECTACLE

Il n'y a pas de prologue plus explicite que celui de la "Tragicomédia do Inverno e do verão" ("Tragi-comédie de l'Hiver et de l'Eté") appelée "Triunfo do Inverno" ("Triomphe de l'Hiver"). "Quand j'ai vu d'une telle manière le temps moderne si froid, j'ai fait un triomphe d'hiver"⁴⁶⁷. Quand, dans les derniers jours du mois d'avril 1529, est née au palais de Lisbonne la princesse Isabelle, fille cadette du roi Jean III, la fête que Gil Vicente organise ne couronne pas un moment de bonheur; elle doit plutôt remplir l'amertume d'une déception, la tristesse d'un temps de crise. C'est un garçon qui aurait dû naître, la vie de la maison royale avait accumulé des chagrins et, pour plusieurs raisons, le royaume était entré en crise post-Découvertes. "Cela fait vingt ans qu'il n'y a ni musette, ni musicien"¹. Le Triomphe de l'Hiver est une entreprise difficile et une fête étrange. C'est une lutte contre le désespoir, ou du moins, contre le découragement. "De nos jours, tout est laisser passer, rien ne se fait"¹. Le grand message de la pièce c'est la villanelle des Sirènes: "Pour plus difficile que soit la vie / Il ne faut pas perdre l'espoir"¹. Gil Vicente offre au roi un "jardin de vertus", miroir ou exemple pour les monarques portugais et il lui chante l'espoir à travers ces deux vers prodigieux de la chanson finale: "Un bon vent nous emportera / La tempête est radieuse"¹.

⁴⁶⁷N.T.: adapté; en ancien portugais dans l'original.

Presque cinq siècles plus tard, cette chanson se teint d'une nouvelle mélancolie. Le futur portugais n'a pas été facile après les Découvertes. Le temps froid n'est apparemment pas passé. L'Histoire n'a pas confirmé la promesse d'un triomphe portugais. Et, en effet, pour un spectateur ou pour un lecteur moderne, le prologue de Triomphe de l'Hiver est d'une actualité presque obscène. Mais, grâce à Dieu, le Triomphe de l'Hiver n'est pas le Mensagem(Message), et Gil Vicente n'avait pas encore eu le temps d'être Fernando Pessoa. Et encore moins pouvait-il succomber à la tentation de coller à la tristesse du temps froid de ses jours d'avril la nostalgie, vingt ans plus tard, de la joie d'autres jours d'un autre avril⁴⁶⁸. Quoiqu'il en soit, pour un lecteur de notre temps n'ayant plus conscience du prétexte de la première représentation, mais ayant la notion du trajet historique portugais, la pièce parle maintenant d'un futur portugais qui a échoué. Pour peu que le sujet nous intéresse, si fête il y a, elle devra toujours tenir compte de cet échec. Et c'est pour cette raison que dans notre spectacle nous avons remplacé le grand salon du Palais Royal, pour lequel le texte a été imaginé, par un "terrain de jeux" où figurent ces éléments qui sont les couleurs et les symboles de notre drapeau actuel, à demi hérité du passé et qui ont déjà servi à Pessoa pour composer son livre. Contrairement à ce qui est probablement arrivé la première fois, le roi et la reine, à qui les personnages se dirigent plusieurs fois, ne sont pas dans notre représentation les principaux spectateurs. Ils sont passés à l'intérieur du spectacle et sont représentés maintenant comme faisant partie intégrante d'un système de valeurs sous-jacent à la structure allégorique même; ils se sont transformés beaucoup plus en prototypes et ont cessé d'être ce Jean et cette Catherine qui ne nous ont pas laissé d'héritiers.

C'est dans ce "terrain de jeux" que se construit et se déconstruit ce qui nous intéresse vraiment encore dans le texte de Gil Vicente et ce qui le lie profondément à l'autre texte de notre "projet hiver", Le Conte d'Hiver de W. Shakespeare: le triomphe du Printemps, de la Nature, de la Vie.

Gil Vicente répond au découragement politique de la place de Dieu, qui est aussi celle des gens simples, de ceux qui n'ont pas de pouvoir: avec une vision cosmique, naturelle. La vie s'organise à travers le climat, le passage du temps est le passage des saisons, la raison d'être des hommes est l'amour. Qu'elle soit princesse ou bergère, la naissance de "notre modeste Julie née par la main de Dieu"¹ est le plus important, et en même temps, le plus naturel de tous les événements de la terre, la naissance d'une nouvelle vie humaine. Il en était de même dans La Comédie de Rubena. C'est pourquoi nous commençons par ces images de l'accouchement empruntées aux "Três Palmeiras" (Trois palmiers) de João Botelho qui aime aussi penser à ces choses. C'est la fête d'une naissance que Gil Vicente va faire. Encore une fois, la Crèche. Et, avec ce naturel et cette disponibilité que nous reconnaissons dans tous ses textes et qui est une si généreuse vision de la nature humaine capable de pousser vers le jeu théâtral n'importe quel thème, n'importe quel personnage, n'importe quelle convention artistique, il structure sa fête sur le plus "naturel" des modèles: le passage du témoin de l'hiver à l'été, c'est à dire, le seul vrai message d'espoir.

⁴⁶⁸N.T.: référence au 25 avril 1974.

Autour de ce schéma simple, nous ne savons si par hasard, si par une construction habile de jeux de sens et par sens du spectacle, nous trouvons différents "numéros" d'un grand spectacle de variétés qui fini par se transformer, par hasard ou pas, en une représentation du monde. La représentation de la vie et la vie elle-même se confondent dans la construction et la déconstruction de ces jeux de scène avec lesquels Gil Vicente occupait ses journées et où certains peuvent ne pas reconnaître encore le théâtre mais qui, à mon avis, et de plus en plus, sont sa véritable nature: le simple plaisir de jouer, d'inventer des fantaisies, de chanter, de danser, de lutter, des façons d'être avec les autres. Le théâtre de la fin de l'hiver, de la fin du froid, de la fin des maux d'amour, de la fin des tempêtes et des naufrages et du désordre du monde, le théâtre du triomphe de l'été, de la douceur et de la civilité est, dans ce Triomphe de l'Hiver une manière de faire la fête. Tout a lieu dans ce "théâtre" comme dans la propre vie et les choses n'ont pas besoin d'une place précise. Les bergers sont-ils vrais ou sont-ils des conventions poétiques? La vieille est-elle un mythe ou est-elle Brasia Caiada? La petite farce des marins est-elle une allégorie du mauvais gouvernement? La montagne de Sintra et l'été ne sont-ils pas les deux amoureux de la poésie courtoise? La Fournière et le Forgeron sont-ils des gens du peuple qui parlent avec les allégories, ou sont-ils aussi des allégories? L'Infant qui entre à la fin est-il le fils du roi Salomon, ou est-il le cicérone du char du jardin? Peu importe. Ou plutôt, ils sont tout ça à la fois. Ce jeu de sens est encore une part fondamentale de la fête. De la façon la plus cultivée et aussi la plus populaire. Comme toujours chez Gil Vicente, la pièce devient un exercice d'énergie et d'imagination, un simple éloge de la vie. Ou, si vous voulez, un simple et éphémère divertissement. "C'est un grand remède pour le froid."!

Luis Miguel Cintra.

**28. "Este espectáculo" ("Ce Spectacle") de Luís Miguel Cintra,
programme du spectacle: A Prisão (La prison) d'Edward
Bond, juillet 1995**

Programme de "A Prisão" ("La prison") d'Edward Bond

CE SPECTACLE

*Quand nous avons décidé de revenir au théâtre de Bond et que nous avons voulu faire *Le Jour de Mars*⁴⁶⁹ (Tuesday) et *La Prison*¹ (Olly's Prison), nous cherchions des textes de notre temps qui parleraient de notre temps. Et qui non seulement en parleraient, non seulement le représenteraient, non seulement s'y rapporteraient, mais aussi le vivraient et essaieraient de le penser et d'y prendre position. Nous voulons que le théâtre continue à être le lieu de la philosophie. Nous en sommes arrivés aux deux pièces les plus récentes de Bond: *Le jour de Mars* et *La Prison* où j'ai tout de suite écrit sur la première page (au crayon, c'est déjà presque effacé): culpabilité. Dans *La Prison*, on parle vraiment de crimes et de punitions, d'innocents et de coupables. Je le savais déjà, le théâtre de Bond est un théâtre moral, comme j'aime que le théâtre le soit et c'est un théâtre de la morale où, comme dans Brecht, la propre décision, le choix entre le oui et le non, devient le véritable spectacle. Culpabilité, ai-je écrit. Peut-être par habitude. Mais remords, je n'aurais jamais pu l'écrire. Ce n'est pas du spectacle des coupables qu'il s'agit ici. Ce dont il s'agit dans ce théâtre, c'est du besoin de les trouver, de reconnaître le visage des criminels. Nous avons cessé de les voir, là est le problème. Nous avons cessé de reconnaître l'assassin. Se cache-t-il derrière le rideau? Est-ce qu'un des murs que nous construisons empêche qu'il en vienne à nous tuer?*

La Prison part, en fait, d'un présupposé. La vie que l'on nous dit (qui?) de vivre est une mort quotidienne. Une prison. Heureusement, pour Bond, les hommes ne sont pas encore (jamais?) les animaux qu'ils paraissent être ou qu'ils semblent devenir. Qu'ils soient dans leur terrier, traînent leur hutte prise dans le courant, pataugent dans la boue comme les cochons ou ressemblent à des singes dans les arbres, ou à des rats en quête de fromage. D'autres dramaturges, qui ne sont pas autant nos frères et encore moins les frères de leurs personnages, ont déjà renoncé à être solidaires, ils ont transformé la déshumanisation en spectacle. Pour Bond, l'homme a encore et aura toujours besoin des autres hommes. C'est un être social. Et il a une mère, ou il souffre de son absence. Bond part du principe, qu'il expose dramatiquement jusqu'à en provoquer la plus grande terreur, selon lequel les hommes ne peuvent être hommes dans ce monde qui est le nôtre. Et que nous ne

⁴⁶⁹N.T.: traduit du portugais.

sommes pas capables de voir pourquoi. Nous ne connaissons pas, nous ne reconnaissons pas les coupables. Sont-ils des hommes?

Les personnages de La Prison parlent d'eux. Qui sont ces eux dont on parle encore quand on parle de qui nous fait du mal? Et quand nous parlons d'eux, savons nous de quoi nous parlons? Nous sommes des ignorants. Je pense que nous ne l'avons jamais autant senti. Je pense qu'il n'a jamais été aussi difficile de trouver l'ennemi. Et en cela, je pense que La Prison devient d'une pertinence terrible.

La Prison, comme la tragédie classique, provoque en face de cela la terreur. Et la pitié? Comme dans la tragédie, les personnages de La Prison subissent des destins qu'ils ne décident pas, ils sont dans l'impossibilité d'agir. Mais les conflits tragiques de La Prison sont-ils insolubles comme dans la tragédie? "Cette tasse de thé va t'arriver toute ta vie. D'une manière ou d'une autre. Il n'y a rien d'autre."⁴⁷⁰ dit Mike. Et il vit sa vie, comme nous la vivons, et peut-être sans s'en rendre compte, comme une situation tragique, une impasse sans solution. Son "Il faut faire quelque chose"², qui d'un autre côté nous prévient de son erreur tragique, n'est-il pas une expression de désespoir qui le conduit à l'assassinat de sa fille? Mais est-ce que ce héros tragique, comme les héros de Racine, a la lucidité de sa culpabilité? Et est-il le coupable? Pourquoi est-ce que ce n'est pas le chœur qui dit son "Il faut faire quelque chose"? Et où est le chœur? Il n'y en a pas, comme dans la tragédie de Racine. C'est donc le spectateur, comme dans la tragédie grecque, qui va déchiffrer la fable? Et est-ce que quelqu'un va répondre à ce "Il faut faire quelque chose" par au moins un simple "Que faire"? C'est Mike lui-même qui se transforme en chœur, ou en public de sa propre histoire et qui cesse d'être le héros tragique qu'il avait été quand il parvient à donner le nom de Frank au coupable de la tuerie des innocents Sheila et Smiler. Mais est-ce qu'il ne recommence pas sa condition de héros tragique avec la nouvelle question: "Comment pourrais-je faire en sorte que les gens comprennent cela? Qu'ils voient les rapports? Ils n'y arrivent pas. Est-ce pour cela que nous continuons à souffrir."²

Le rôle des dieux ou du destin a commencé à être remplacé par la manipulation de nos consciences, de nos personnes, de nos vies, faite de façon plus ou moins cachée par la structure de la société. La question tragique est une question de rapport de chacun et de tous avec le collectif, avec les autres hommes. Et le retour aux formes de la tragédie, sa réinvention ou sa subversion, permettent à Bond de toucher à la question principale de notre temps. Et de repenser les rapports mêmes du théâtre avec son spectateur dans les temps "post modernes". La tragédie implique des complicités collectives, avec une distribution bien claire des rôles entre le héros, le chœur et le public. Qui peut maintenant effectuer chacune de ces fonctions? Les conséquences dramatiques de "Tous les hommes sont Hamlet"² et de "Tous les hommes sont Lear"² que Bond présente dans son poème *Culture*² ne sont-elles pas le passage au parterre de la place du héros tragique? Et les héros tragiques ne sont-ils pas maintenant le chœur? Mais, cela étant, y aura-t-il vraiment encore une place pour le public?

La Prison n'est pas seulement une tragédie. Ne serait-elle pas aussi une pièce didactique? N'est-il pas vrai que son développement obéit surtout à l'analyse

⁴⁷⁰N.T.: traduit du portugais.

progressive des problèmes en question et non pas à l'évolution de l'intrigue, ou à une quelconque évolution des personnages, comme Bond aime le faire? N'est-il pas vrai que dans ce théâtre, on demande aux acteurs d'exposer par un geste brechtien le dessin de leur conflit? Mais qui enseigne quoi à qui? Et cette pièce ne pourrait-elle pas être aussi un drame de stations, comme celui du théâtre expressionniste, avec cette "via crucis" de son protagoniste jusqu'à la vérité, ou du moins jusqu'à "quelques réponses" comme il le dit, avec ce chemin d'apprentissage par où il conduit personnellement le spectateur? Ou par où il se conduit lui-même comme spectateur et philosophe de son propre destin pareil au destin du spectateur?

Mais, maintenant plus que jamais, il me semble que la logique du théâtre de Bond n'est pas exclusivement cérébrale. C'est un théâtre qui se guide par la Logique de la Sensation, comme le dit Deleuze de la peinture de Francis Bacon. Au contraire de ce qui se passe normalement dans le théâtre de Brecht, dont celui-ci est descendant, et à l'exemple de ce qui se passe dans le théâtre de Beckett, dont celui-ci se dit ennemi, c'est un théâtre où le spectateur entre avec son corps et qu'il sent avec son corps. C'est à travers la sensation que la pensée existe ici. Bond pense par images. Par formes. Tout comme dans la peinture de Bacon, ceci n'est pas un théâtre "figuratif". Et il serait bon que nous parvenions à ne pas les confondre. C'est un théâtre qui agit directement sur le système nerveux, obligeant la pensée à devenir chair et os. L'histoire finit par être un simple support d'images complexes et complexifiées et en interrogation mutuelle permanente, comme dans les structures en triptyques des tableaux. Ce théâtre interroge également les catégories de la figuration et de la narration. Pour interpeller le public directement et sur le moment.

Mais il y a une chose que j'aime par-dessus tout dans le théâtre de Bond: son anachronisme. Son innocence. Le refus de tout scepticisme. Une passion incorrigible pour la dignité de l'être humain qui se confond avec l'espoir et qui, d'ailleurs, le pousse probablement à aimer et à répudier de manière si violente l'univers tragique de Beckett, ou à empêcher La Prison d'atteindre la pureté formelle d'une véritable tragédie. Son théâtre, d'après les valeurs du "progrès" et de l'optimisme stérile avec lesquels on veut à tout prix, et contre la réalité, nous obliger à vivre, est une aberration, c'est (béné soit son courage!) un corps allongé au milieu de la voie ferrée. Pour l'indisposition de tous.

Luís Miguel Cintra.

TEATRO
O BANDO

VIAGEM



III - TEXTES DU METTEUR EN SCÈNE JOÃO BRITES ET
D' O BANDO

1. Extraits du *Manifeste 1* de la compagnie de théâtre *O Bando*, 1980

Manifeste 1 de la compagnie de Théâtre *O Bando* - 1980
(Extraits)

*1/1 Pour nous, le travail collectif est un choix politique.(...)
Le collectif est un moyen de donner une nouvelle dimension politique à la révolte personnelle; la volonté d'intervenir au niveau de l'activité professionnelle.*

*1/2 Pour nous, le travail collectif est un choix esthétique.
La création collective est un moyen pertinent de trouver un procédé d'intervention actuel, de réunir, de développer et de rendre efficaces les capacités individuelles pour les transformer en une force commune. Le travail collectif remet en question la création individuelle. Nous refusons l'idée que la création collective fait perdre une unité de style.
(...)*

*2/1 Nous ne voulons pas d'un théâtre illustrant la vie.(...)
Nous répudions le théâtre miroir ou loupe de la vie, se limitant à illustrer les événements, sans prendre de position, sans permettre au public d'avoir une prise de conscience, donc sans divisions. Sans contenir implicitement des alternatives.(...)*

*2/2 Nous ne voulons pas d'un théâtre décoratif.(...)
Le théâtre décoratif est une forme illusoire du progrès culturel, le confondant avec la recherche de nouvelles formes esthétiques, alternative d'une société qui, pour maintenir l'idéologie dominante, a besoin du point de vue artistique de développer l'académisme.
(...)*

*2/4 Si nous combattons ces deux formes de conception théâtrale, nous refusons évidemment ceux qui conçoivent le théâtre pour le vendre : le théâtre commercial.(...)
C'est un théâtre destiné à accroître l'obscurantisme, ennemi de la liberté et de l'esprit critique.*

*(...)
3/2 Nous faisons partie d'un courant non formel qui désacralise les espaces théâtraux, qui ne se limite pas à l'espace physique de la salle. Le créateur n'y est pas un mythe distant. C'est un théâtre qui veut se libérer du immobilisme, des étiquettes et qui prend des risques en se remettant en question par le contact direct avec le public. C'est un courant qui n'abdique pas de la fonction originelle du théâtre : intervenir pour aider à modifier.
(...)*

4/1 La dramaturgie est la base du spectacle. La structure interne du spectacle théâtral, tel que nous le concevons, est la résultante d'un ensemble de procédés de création dirigés par l'un d'eux : la dramaturgie. C'est elle qui élabore le projet de création de façon analytique et théorique, qui en détermine les choix esthétiques et politiques ainsi que la stratégie culturelle dans laquelle s'insère la création. Elle élabore les bases de la théâtralisation du texte, compris comme codification des langages choisis (dialogues, partition musicale, notation gestuelle, etc.) Elle choisit les personnages, détermine les relations public-acteur, recherche et déduit les choix qui ont été faits ainsi que les conséquences fondamentales envers les acteurs et l'organisation spatiale.

4/2 La dramaturgie n'existe que pour le public, en se concrétisant par les divers langages du spectacle qui doivent agir en harmonie.

(...)

5/1 La mise en scène suppose une analyse de base dramaturgique mettant en évidence et clarifiant les éléments-clés de la pièce. La mise en scène est la concrétisation visuelle, auditive et sensitive qui met en relief et clarifie les conflits, éliminant ce qui est superflu, les rendants ainsi intelligibles pour le public. C'est à la mise en scène de définir l'espace, le temps et le rythme.

5/2 La mise en place des acteurs doit obéir à un esthétisme général du spectacle et à la volonté des personnages. Ce n'est pas un acte gratuit qui vise simplement à planter le décor. La mise en scène est la mémoire collective.

5/3 La direction des acteurs doit garantir l'éclaircissement des conflits des personnages et l'harmonie de l'ensemble.

(...)

6/1 La scénographie doit être la visualisation de la dramaturgie.

Elle doit accompagner les changements d'action, l'évolution des conflits, l'intensité dramatique des situations. La scénographie ne peut se limiter à être la toile de fond de l'action. C'est l'action visuelle. Elle ne peut être la solution plus ou moins imaginative des objets que le texte ou les improvisations lui suggèrent. Elle ne peut être le tableau ou la sculpture gigantesque conçue par l'artiste en marge du groupe, sous-entendant une prétendue bonne intention de servir le spectacle ou de servir son prestige.

7/1 Être acteur suppose une connaissance analytique de la base dramaturgique.

(...) Nous refusons l'acteur-pantin, l'acteur-ombre ou l'acteur-masque., qui ne comprend ni assume ni défend la fonction de l'oeuvre qu'il est en train de jouer.

En s'identifiant au personnage, l'acteur doit montrer qu'il joue un personnage, gardant ainsi un esprit critique sur ce dernier et les événements vécus.

7/2 Le théâtre que nous défendons exige une communication directe avec le public. L'acteur ne peut l'ignorer. Il doit faire tomber le "dernier rempart". Il doit donc accepter le risque de confronter son personnage au public, devant faire donc preuve d'une grande fermeté, maléabilité et initiative.

(...)

9/1 Nous voulons un théâtre populaire. Nous entendons par théâtre populaire ce qui sert au peuple dans la lutte pour l'émancipation contre l'oppression et l'exploitation dont il est victime. Tout ce qui sert à la prise de pouvoir, en politique, art, science ou économie. Nous entendons par populaire toute oeuvre qui le sert et lui est accessible.

9/2 Notre théâtre doit être accessible aux enfants parce qu'il se veut populaire.

9/3 Le théâtre accessible aux enfants est un terrain fertile à la création d'un théâtre populaire. Sans nier pour autant les vertus et l'importance historique du théâtre d'agitation, le théâtre que nous désirons n'est pas un pamphlet ni une affiche immédiatement déchiffrable par la multiplicité de ses actions; nous voulons en revanche que l'aspect général soit limpide, qu'il s'impose avec clareté et sans ambiguïté. En travaillant pour les enfants, nous exigeons que nos oeuvres soient accessibles à tous.

9/4 Quand nous nous adressons aux enfants sans paternalisme, nous rendons accessible à tous la problématique universelle de l'éternel combat de l'homme pour la maîtrise de la nature. Pour nous, une problématique spéciale et propre à l'enfance à laquelle la création théâtrale devrait se soumettre n'a pas de raison d'être.(...)

Nous ne voulons pas d'un théâtre infantiliste. Les enfants n'ont pas besoin d'un traitement artistique particulier à partir du moment où ils savent décoder l'oeuvre qui leur est présentée. Ils n'ont pas besoin de plus de poésie, de tendresse, d'érotisme, d'autoconfiance, de volonté de rendre plus joyeuse et plus juste la société qui nous entoure que l'adulte. En outre, plus tôt nous préparerons la femme et l'homme à tout cela, armés d'un sens critique et d'une connaissance profonde de la société dans laquelle ils vivent et plus tôt les générations à venir se transformeront

2. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: Afonso Henriques, novembre 1982

Programme de "Afonso Henriques"

Travailler au théâtre... mettre en scène... c'est matérialiser théâtralement des pensées et des sentiments issus de la plus belle organisation de la matière - l'être humain.

C'est un "miracle"! Il est beau de voir de la matière capable de produire des idées. Et il suffit ensuite de regarder à la ronde... hommes et femmes de notre terre matérialisent quelques-unes de leurs idées. La nature se transforme!

Nous aussi, dans le théâtre, nous reconvertissons en matière la philosophie, le verbe, la sensibilité, le songe... nous aussi, dans le théâtre, nous utilisons la mise en scène, le jeu des acteurs, la scénographie, la lumière et le son, comme des instruments indispensables à la construction d'un spectacle.

La capacité d'abstraction, de codifier, de jouer avec les symboles et les signes sont une conquête de cet animal que nous sommes... nous avons besoin de nous efforcer pour arriver jusque là... de fréquenter l'école de la vie pendant des milliers d'années.

Cela me rappelle les mots qu'un ermite adresse à Afonso Henriques pendant le miracle d'Ourique. "Si ta volonté est grande, si tu es rapide et si tu t'efforces, tu vaincras le roi Ismar et tous ses grands pouvoirs". Symboliquement, c'est une devise commune à tous les hommes qui veulent aller plus loin.

Ce qui fait que nous nous rappelons... le fait d'associer l'image théâtrale avec d'autres de la vie personnelle et jusqu'à la corrélation que l'on peut être amené à établir avec des événements futurs sont une préoccupation constante dans les derniers spectacles de Bando.

Mettre en scène est donc pour nous une matérialisation de concepts antérieurs établis par la dramaturgie et limités par les infrastructures dont nous disposons et... par notre capacité de création.

Choisir les degrés de visibilité, en mettant subjectivement en lumière les plus importants et en gardant dans la pénombre ce qui doit être découvert et re-imaginé par le spectateur.

Tout, dans la mise en scène, doit avoir une logique interne qui doit à notre avis obéir à des principes de complémentarité et éviter l'illustration. Tout? Tout doit-il être minutieusement explicable?

Il semble que non. L'élan du metteur en scène et des acteurs et des autres éléments du groupe a été maintenu dans le spectacle dès lors qu'il ne porte pas préjudice ou qu'il n'est pas en contradiction avec le style de représentation ou la façon d'évoluer des volontés des personnages.

Nous sommes conscients que ce que nous venons de dire va à l'encontre d'un certain fonctionnalisme de l'art. Chaque phénomène théâtral doit réellement avoir une fonction implicite, mais celle-ci ne gagne pas à être obligatoirement explicitée. Il est difficile de parler de notre propre création sans énoncer des généralités... l'écrire a au moins l'avantage de mieux nous donner conscience de ce que nous voulons.

Dans "Afonso Henriques", nous avons voulu profiter du niveau artistique atteint avec "Caras e Coroas" ("les faces et les piles") et améliorer la capacité de divulgation de l'oeuvre. Maintenir la complexité de l'élaboration... rendre accessible aux plus jeunes cette volonté que nous avons de parler de nous-mêmes. D'un côté Afonso Henriques est un prétexte pour raconter ce que nous sentons... éternels humains. De l'autre, vouloir contribuer à ce que l'Histoire soit une source de connaissance, en nous habituant à douter, à mieux comprendre et à expérimenter.

João Brites

3. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Nós de um segredo* (Noeuds d'un secret), février 1986

Programme de "Nós de um segredo" ("Noeuds d'un secret")

A chaque nouvelle représentation, c'est comme si on essayait de découvrir quelque chose que l'on arrive pas à saisir...

Le plaisir réside dans la forme de transmettre nos secrets à ceux qui relèvent le défi de venir nous découvrir. C'est précisément la nécessité de transmettre ce qui est en nous aux autres qui permet de construire la théâtralité du non-dit. Mais au début, les autres n'étaient pas présents, il n'y avait que nous et nos mains. C'était comme s'il existait un profond besoin de mieux comprendre la vie, nous obligeant à utiliser nos mains, comme si seules nos mains nous aidaient à penser. On imaginait le spectacle en mettant en branle nos mains..... moulant l'action en conflit avec la matière, en confrontation avec ses compagnons.

Concevoir en Troupe n'évite pas le caractère obsessionnel qui m'a ravagé pendant toute la période de gestation. A chaque représentation, un état d'urgence s'installe, c'est la dernière, c'est la meilleure, c'est l'apogée provisoire d'un parcours qui semble être arrivé sa fin... C'est la peur de ne pas avoir le temps d'aller plus loin, comme si en refusant la mort, on pouvait se consoler en laissant des monuments posthumes et l'on finissait par vivre à travers ces pyramides éphémères, minuscules ... ridicules.

C'est en parlant de ces choses que l'on finit par rédiger un programme pour adultes d'un spectacle destiné aux enfants - c'est peut-être une forme de voir notre propre croissance et d'imaginer que dans dix ans, l'un de ces enfants lira ce programme que ses parents auront gardé, se réjouissant ainsi qu'en 1986, des gens se donnaient corps et âme et leur faisaient confiance. songe ? Réalité virtuelle ? Klee disait que l'une des fonctions de l'art était de rendre vivant ce qui était invisible. On pourrait compléter cette idée en faisant remarquer que pour une même oeuvre, l'amplitude de ce qui se manifeste comme visible croît au fur et à mesure que l'on grandit.

"Nós de um Segredo" est le présent que nous avons à vous donner.

Nous souhaitons qu'il vous amuse qu'il puisse aussi vous aider à grandir avec vos enfants.

Vous raconter l'histoire de ce spectacle nous ramène en Octobre 1978 et à dépoussiérer des souvenirs chers à nos coeurs. Nous étions de retour de Vila Real depuis dix mois, chargés d'expérience de notre groupe. La culture et la sagesse populaires n'étaient à nos yeux rien d'autre que des inconnues romantiques, choyées par ceux qui les respectent.

Elles étaient matière, elles étaient enseignement ... un enseignement que nous ne saurions décrire par manque d'espace ... par manque de talent, mais qui allait contaminer les futurs travaux de la troupe. Le "Auto dos altos e baixos" en fut la première étape; alors que nous rassemblions les éléments à la Bibliothèque Nationale, nous y trouvâmes le conte populaire qui devint 8 ans plus tard "Nós de um segredo". L'histoire était merveilleuse et nous aimions la raconter à nos amis ainsi que l'entendre répéter. Nous voulions la voir en scène mais on refusait d'aborder la problématique de la mort dans une pièce de théâtre pour enfants. Et surtout quelle forme, quelle version adopter ? Et pourquoi la mort ? Il y avait tant de choses à raconter et qui n'était pas nécessaire de cacher.

Nous nous sommes souvenus d'une animation que nous avons dirigée à Martal tous les samedis matins : c'était une animation qui avait été influencée par un enterrement qui avait eu lieu dans cette bourgade quelques jours avant. Les enfants s'amusaient à faire le mort, le prêtre... et il ne manquait même pas les pleurnicheuses convaincantes. Il nous revient à la mémoire notre visage, nos silences, l'absence de réponse quand nos enfants nous assaillaient de questions indiscrettes mais justes lorsqu'un parent mourait. Nous prenions alors conscience des habiletés dont nous usions pour ne pas y penser.

Il fallait tenter... il était devenu insupportable de garder plus longtemps cet arbre qui grandissait et que l'on devait vous donner, nous soulageant ainsi de son poids. La structure dramatique devait tenir compte de l'orientation éventuelle de la représentation entre le drame et la parodie. Nous acceptions la suggestion du conte de donner à un personnage le rôle principal, Ti Misérias (Mère Misère) mais nous ne voulions pas en faire un personnage allégorique. Nous voulions une personne vieille et misérable souffrant du délire de longévité. Les autres personnages, à l'exception de la mort et de l'envoyé de Dieu, qui descend sur terre à la recherche de "l'Âme soeur", devaient contribuer à accentuer le conflit principal. Nous avons évité les personnages qui n'avaient de raison d'exister qu'après emprisonnement de la mort dans le noyer.

Nous avons développé le clivage enfants-vieillards; les enfants seraient ceux qui volent les noix et n'auraient aucun traitement de faveur, symbolisant ainsi l'autre face des vieillards qui pourraient s'identifier en eux dans un désir de retour de jeunesse.... et de pérennité de l'espèce. Les deux autres vieux naissaient à partir d'un conte galicien sur la mort : l'un deux Ti Amarelinho (Père Jaunisse) en raison de sa couleur de peau malade, se croit constamment observé, il se méfie de tous, ne sachant jamais où commence le songe et finit la réalité. L'autre, Ti Verdita (Mère Verdâtre) vit l'illusion d'être un jour aimée, parle obsessivement de sa maladie, vivant dans l'anxiété de dissimuler la détérioration physique et la dépression.

Mais la structure dramaturgique ne donnait pas de réponse à un aspect fondamental du conte. Comment théâtraliser le besoin de mourir dans une mise en scène destinée aux enfants? Or, ce besoin était impératif ... seuls les trois vieillards pouvaient en arriver à la souhaiter lorsqu'ils perdraient les facultés qui les lient à leur entourage. En perdant leurs sens, ils perdraient le plaisir de voir, d'entendre, de bouger... isolés plus que jamais, ils ne pourraient dialoguer que par la pensée.

La fête populaire de "Serrar da velha" annoncerait le début grossier mais énigmatique. La chanson des défunts, pouvait symboliser l'optimisme dans le geste : les enfants demandent des gâteaux pour les morts, les mangent et les distribuent aux vivants. Par ce geste, la charge négative de la misère en serait suggérée, tournée vers le passé, vers un temps qui finirait aussi par mourir...

Les mots sont nés des contes, des légendes, des jeux d'enfants comme le jeu de cache-cache "Rô Rô Penicocô" recueilli dans le village d'Alvações do Corgo. Des paroles usées comme de vieilles pierres.

Le texte de ce spectacle est pour l'essentiel un collage de phrases répétées, macérées comme celles de l'oraison à Sainte Barbara pour éloigner les orages... articulées ici comme un vœu pour éloigner la mort.

À propos de texte et de théâtre, nous pouvons affirmer que nous avons été plus sensibles à une écriture dramatique qui n'a pas été écrite pour le théâtre. Le fait qu'un texte soit rédigé sous la forme d'un dialogue ne signifie pas qu'il soit plus propice au travail de la scène. Nous pensions plus particulièrement à "Montedemo", "Ora Esguardae", "Memorial do Convento" où l'on a puisé dans un matériel divers de la tradition populaire.

Le facteur répétitif et l'association d'images et de symboles comme tronc commun constituent au niveau de la mise en scène et de la scénographie la composante la plus significative de ce spectacle. A titre d'exemple, à la page 13 de ce programme, il y est question d'un rapprochement entre l'homme du Paléolithique, de Braque et un enfant de sept ans. Curieusement, même les biscuits "Fidalguinhos" ressemblent à un hiéroglyphe égyptien de la vie.

Les rides sont un visage rayé... sur le visage se posent des masques de peau identiques aux tambours. Battre la peau des tambours consiste d'une certaine façon à dominer l'animal. Et c'est un peu ainsi que "Nós de um Segredo" a grandi : la mort a surgi du conte, et de la mort est née la peau qui s'est elle-même transformée en tambour... du tambour est né le masque... les masques étaient des enfants qui demandaient des gâteaux pour les morts et mangeaient les gâteaux en signe de vie. De l'ombre est sortie la lumière et le Printemps en est sorti victorieux.

Malgré les efforts d'explicitation des intentions... de coïncidences plus ou moins manifestes... de métaphores, d'images, nous devons reconnaître que la résultante théâtrale est surtout intuitive. Le style et la thématique sont liés à notre propre vécu, comme si le phénomène de création dépendait d'une fatalité intuitive. Peut-être parce c'est seulement ainsi que l'oeuvre est plus vicérale : n'obéissant à aucune connivence, aux différentes formes de pressions politiques et aux intérêts immédiats. On nous a réduit les subventions dans une tentative de nous dompter. Depuis toujours le pouvoir semble avoir compris l'importance du réflexe conditionné : dans une main la carotte et dans l'autre le bâton. L'objectif ? Nous faire danser ! Institutionnaliser l'acte de nous domestiquer. Remarquez que plus ils utilisent le bâton et plus ils sont vulnérables et fourbes. Naturellement et non par altruisme,

certaines artistes et d'autres irrévérants (du simple fait d'être sauvages) semblent prédestinés à donner la vie peu à peu, continuellement, dans un éternel combat.

Si c'est notre destinée alors nous essayerons de ne pas la trahir... mais pour être sincères, nous préférerions que les prétendus dompteurs perdent la bataille... évidemment nous ne pouvons pas empêcher le requin de manger la sardine, cependant, nous n'avons pas à faire à des requins, ils ne portent en réalité qu'un acoutrement pour nous impressionner... Nous aurions préféré pour autant qu'ils se déguisent (si c'était indispensable) en brebis inoffensives.

João Brites

4. "Introdução-Criação" ("Introduction-Création") de João Brites, programme du spectacle: *Viagem* (Voyage) de Sophia de Mello Breyner Andresen, mars 1987

Programme de "*Viagem*" ("*Voyage*")

INTRODUCTION - CREATION

Le théâtre "O Bando" a fait naître, avec le succès de "Nós de um Segredo" ("Noeuds d'un secret") et "Em Duelo" ("En duel"), une attente à laquelle, pour être sincères, nous ne sommes pas étrangers. Le prix d'interprétation 1986 attribué à Paula Só est le signe que les valeurs individuelles peuvent se développer au sein des groupes de théâtre pour l'enfance et être publiquement reconnues. C'est le résultat de la persévérance de ceux qui ont choisi cette branche de l'activité artistique en faisant sauter des idées préconçues vicieusement moralistes et c'est aussi la récompense des critiques qui ont réussi à repousser dans la pénombre l'argumentation pédagogique.

Si cette activité créée autour de la production que nous vous présentons maintenant nous pèse par la responsabilité que nous essayons d'assumer, nous nous apercevons également que notre cheminement poursuit un but inaccessible. Nous continuons à chercher et à trouver notre façon d'être artistes dans ce qui tend à l'utopie.

Mettre en scène avec humour une tragédie basée sur un conte existentialiste et préférer l'adresser à des enfants, en émouvant aussi les adultes, c'est pour nous le paradigme du respect. C'est le besoin d'avoir une option claire. Ce qui, dans une époque de conciliation culturelle où la peur d'être différent contamine bon nombre de gens, revêt un certain ton de provocation. Nous avons pourtant le sentiment de serpenter dans un sentier, entre doutes et certitudes.

D'un côté, comme le dit, très bien, Sophia de Mello Breyner, "...tout l'art est didactique,...seul l'art est didactique...", et nous nous accrochons à un conte exemplaire qui se doit d'être pour tous, aussi pour cela. Les interprétations psychanalytiques ou philosophiques que l'on peut en faire ne portent aucun préjudice à l'histoire simple dont elles sont issues. Tellement simple qu'elle en devient exemplaire, comme les contes populaires sur les lèvres de nos grands-mères. De l'autre côté, le doute que nous abusons de nos spectateurs les plus jeunes avec nos angoisses et nos passions nous fait penser aux mots de Rainer Maria Rilke à un ami poète: "...efforcez-vous d'aimer vos propres doutes...ne vivez que vos interrogations. Peut-être qu'en les vivant simplement, un jour viendra où vous pénétrerez insensiblement dans les réponses."

L'ironie de la danse des symboles et des signes peut être une façon de résoudre des pulsions contraires.

Que ce voyage contribue à mieux nous faire savourer la vie qui passe.

João Brites

5. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: Montedemo, juin 1987

Programme de "Montedemo"

Nous tombons parfois sur ces mots qui imprègnent en nous l'envie de les posséder sans pudeur.

Nous sommes même capables de les voler et de nous enfuir avec eux. J'avoue que je me suis approprié "Montedemo". Quand je les ai relus, de nouvelles images faisaient irruption et je me laissais aller sans m'intéresser aux "pourquoi". Je restais ainsi toujours plus intrigué parce que le secret se maintenait. Comme si ces séries de mots occasionnelles gardaient toujours une face cachée, comme celle de la lune.

Le 3 février, tout Bando allait en pèlerinage à São Brás. Beaucoup de gens dans une fête qui n'est organisée par personne... Un "monte" de mousse et de fumée. Un carnaval qui n'est pas encore.

J'imagine, il y a des milliers d'années, d'autres gens, un autre rite avec le même doute, et la même attraction pour le "monte". À une époque plus récente, comme le raconte la légende, le dernier roi des Goths, sur son lit de mort, ne pouvait plus allumer le feu qui lui faisait sentir la vie, et la meilleure manière de fêter l'anniversaire de cette mort solitaire serait d'allumer des dizaines, des centaines de bûchers, au pied de ce dolmen. Les vivants sont contents d'être vivants.

En mai, je suis revenu à Nazaré avec Rui et nous avons trouvé à la bibliothèque, au musée, au cimetière, chez les gens du Site, des indices du mystère du "monte". Intentionnellement, je ne voulais pas être là-bas à tout observer en fonction du spectacle futur. J'acceptais de perdre du temps. Fait indispensable et malheureusement éloigné du travail de création actuel, étant donné le besoin croissant d'"efficacité et économie". C'est-à-dire: aller à la rencontre sans aller à la recherche...mais en faisant quelque chose pour ça. Je me suis régalaé avec le riz au congre, sans arrêtes, que les parents de mon ami nous avaient préparé.

Deux mois après, j'y suis retourné pour la troisième fois avec d'autres compagnons: Jasmin et Luis Pedro foulaiient maintenant la même terre qu'Hélia avait foulée. Tous les quatre, nous avons refait presque le même parcours; nous avons mangé à "l'atelier" et, quand la nuit a amené l'envers du jour, nous avons senti ce que des réunions de travail précédentes n'avaient pu réussir: le même air de la mer et de la montagne poussait "Montedemo" comme un bateau qui nous entraînait. Compagnons de Bando et collaborateurs, nous avons abordé, avec succès, le "monstre".

Curieusement, la plus grande partie de l'appui bibliographique a davantage servi à fonder une argumentation convaincante pour les options déjà prises qu'à suggérer

de nouvelles solutions. Cela a donné de nouvelles raisons à ce que nous avons intuitivement réussi.

La nuit, les chars à boeufs et la tourbe une fois choisis, les armoires dessinées, intérieur et extérieur confondus, les couvertures normatives étant coupées de l'extérieur, les jupes du fou intérieur cousues, les nez ébauchés, perméables, nous étions à la lumière d'Ensor, peintre de la "Nazaré" belge, nous avons choisi un organe pour la respiration du "monte" et des voix, beaucoup de voix qui disent, qui racontent, blessées, chantées.

Notre option est d'accentuer le conflit entre l'ensemble et l'unité. Entre la règle et l'utopie. Les couvertures recouvrent les particularités de chacun. Dedans, en bas, la passion, le dérèglement, éclatent. Pour des enfants, oui, à qui la nuit appartient également. Comme leur appartient le désir de découvrir au-delà de ce qui se voit.

Dans l'impossibilité de tout regarder, la lanterne est la lumière de chacun. C'est la lumière qui révèle la façon que chacun a de s'interroger. Avec les plus jeunes, la lecture de symboles est naturelle. Même très évidents, ils ne sont pas facilement appréhendés par des adultes à la recherche de sens plus raffinés.

Nous essayons un langage enraciné dans l'érudition artistique populaire.

Ledit "théâtre pour adultes" renferme actuellement un concept plus réducteur. D'un côté, il sous-entend que les plus jeunes sont absents; de l'autre, il tend à un hermétisme plus important.

Le grand art s'écrit avec des lettres petites: toutes les oeuvres intéressantes s'adressent également aux enfants, sinon elles ne seraient pas essentielles. Et elles ne seraient pas, par conséquent, suffisamment intéressantes. Nous ne pouvons pas parler des enfants sans répudier le commerce, la morale, la transmission d'enseignements conservateurs qui prolifèrent dans le théâtre, la littérature, la musique, le cinéma infantile, sous couvert de l'étiquette "pour enfants".

Ce mauvais service rendu à nos enfants atteint parfois la dimension de crime social. Sinon, enlevons-leur l'habit, la poésie vaine de phrases toute faites et des images plagiées et voyons ce qu'il reste. Ce qui est, d'ailleurs, compréhensible dans une société qui se veut démocratique, où les bonnes intentions se voient mais cachent une canalisation de goûts, de devoirs, de systèmes, d'auto-censure... intérêts réels de celui qui commande et qui veut continuer à commander... "démocratiquement". Les enfants aussi questionnent les mythes.

Le peuple n'est pas synonyme de souplesse, de rénovation, de révolution. Le peuple peut être tout et toutes choses. Nous nous prenons de passion pour lui et nous le haïssons quand il se laisse vaincre par la peur de la lutte pour la survie. Cela nous pèse, mais nous devons également reconnaître dans le peuple la servitude, la fatalité et même la trahison.

Je me souviens de São Cristóvão do Eça, lynché par les "fidèles" qu'il avait servi de façon désintéressée; de Otelo... pas celui de William, mais le nôtre, qui restait prisonnier dans l'attente de l'absolution. C'est difficile à dire, mais le peuple, c'est aussi nous, chacun de nous. À cause de cette rage, du sentiment de culpabilité qu'on nous colle à la peau, de l'insatisfaction, du doute, nous continuons à risquer dans le théâtre notre façon d'être aujourd'hui, ici.

Et parce que le peuple nous a appris, nous avons réussi à survivre sans suivre "ce qui est correct".

Sans la reconnaissance internationale, sans l'appui de "ACARTE" et de la fondation Gulbenkian, nous ne serions pas arrivés à rester debout. Nous espérons que ce "Montedemo" mérite la confiance de ceux qui ont accepté l'aventure, apanage de la création.

Avec LUI, nous voulons seulement être à côté de ce qui va imperceptiblement transformer l'homme en une bête, plus passionnée par la vie.

João Brites

Juin 1987

6. Extraits du *Manifeste 2* du théâtre O Bando, 1988

Manifeste 2 du théâtre O Bando - 1988 (Extraits)

(...)

4. Le théâtre O Bando se considère encore comme une troupe "indépendante" pour avoir résisté au pouvoir institutionnel sur tous les points de son projet artistique.

Il n'a cédé ni aux pressions commerciales ni aux pressions populistes.

Il ne s'est pas contenté des thèmes "enfantins", "plus" pour enfants ou plus pédagogiques, ou encore plus moraux.

Il n'a pas monté de textes de répertoire (dans lesquels, selon le pouvoir culturel, la qualité littéraire y est supérieure).

Il n'a pas engagé de metteurs en scène ou d'acteurs prestigieux permettant de donner un poids plus important du point de vue commercial ou de la négociation du projet.

Pour nous, l'indépendance ne passe pas par le silence ou les remords sussurés entre amis.

(...)

7. O Bando considère que ses éléments sont des militants culturels. Il ne s'apparente à aucun parti car la liberté d'expression et d'opinion sont choses rares dans un parti, trop rares.

(...)

9. Mais O Bando accepte de participer à des réunions d'organes de pouvoir, des colloques, des séminaires que les partis politiques organisent pour aborder les questions artistiques, culturelles et politiques extérieures à un contexte de propagande, à chaque fois qu'il y est convié.

Nous acceptons le dialogue et souhaitons la confrontation de nos opinions avec celles des autres au sujet de la politique culturelle, de nos convictions.

(...)

18. Nous savons reconnaître ceux qui n'abdiquent pas de leurs principes comme artistes subversifs de normes et de pensée; qui ne se confinent pas à la répétition des recettes et n'abandonnent pas leur recherche et qui naturellement ne chassent pas les mouches quelle que soit leur provenance.

(...)

26. L'objectif de Bando est aussi de répéter les représentations dans les meilleures conditions possibles. Répéter afin de ne pas sortir du fil directeur défini par la troupe et le metteur en scène tout en ayant la conviction qu'à chaque représentation on va vivre, découvrir et communiquer ce qui a résisté encore à être occulté.

Avec la volonté de croire que cette fois-ci, c'est la bonne, c'est la meilleure car il est impossible d'imaginer que l'on puisse faire mieux, avec plus d'intensité et d'ironie.

27. *Le théâtre est de qualité quand il se rattache à la mémoire, au plus profond de la conscience et le plus longtemps possible; il ne tient pas du spectaculaire des effets mais plutôt de la tension des mystères au moment où l'on a eu l'impression de soulever une partie du voile.*

La grande production se justifie quand elle s'adapte au projet de ce spectacle et ne se borne pas à être un lieu d'étalage de moyens ou de provocation du pouvoir.

Nous nous méfions de ceux qui ne savent réaliser que des potentats théâtraux.

Une représentation de qualité servie par un texte de qualité peut devenir un spectacle d'excellent niveau. Nous nous méfions des spectacles où le texte est mis au premier plan dévalorisant ainsi l'ensemble.

28. *Nous nous méfions aussi des grands succès qui se répètent presque machinalement comme une technique parfaite qui semble toujours parvenir au même résultat à toutes les représentations.*

(...)

31. *Nous ne reconnaissons plus le terme "d'accessibilité" parce qu'il semble que l'on vise à faire un spectacle pour adultes et que ce n'est qu'à posteriori qu'un effort est fait pour qu'il soit décodé par les enfants. Ce qui est faux. Nos spectacles ne font l'objet d'aucun effort pour "simplifier" à posteriori.*

Dès la conception dramaturgique et scénographique, les enfants sont présents.

Il existe une volonté de rendre clair et transparent notre expression et notre art, c'est ce qui nous évite les simplismes et les illustrations.

La concrétisation visuelle doit être en soi significative et dialectique.

(...)

34. *Ce que nous voulons faire, c'est un théâtre populaire. Or, pour nous, parler de théâtre populaire c'est parler de théâtre élaboré, sans commercialisation ni populisme.*

35. *Nos spectacles sont destinés aux plus de 6 ans.*

36. *Le théâtre que nous faisons est un théâtre communautaire - Il accepte le fonctionnement collectif qui exclue les valeurs et la pratique de l'individualisme et du vedetariat; en élaborant sa création artistique, il prétend s'adresser à l'ensemble de la communauté tout en ayant pour base le public infantile, en respectant son intelligence et sa façon de voir.*

Nous préférons le théâtre communautaire parce que le théâtre populaire a aujourd'hui d'autres connotations et induit une certaine confusion qui ne clarifie pas notre perspective.

37. *Nous ne nous revendiquons pas du nouveau. Même si l'authenticité conduit inexorablement à la différence.*

Tout ce qui nous fait plaisir nous influence.

Disons que ce qui a alimenté notre réflexion et notre création puise ses sources dans le Bauhaus jusqu'au Dadaïsme.

De Brecht à Kantor. Du Bread and Puppet Théâtre à la Furia del Baus du théâtre de rue.

La contribution de Ljubimov du Taganka et de Peter Brook est pour nous sans commune mesure.

Nous aimons la fusion de la mise en scène-scénographie de Vitor Garcia. Et puis, entre nous, nous tirons aussi les enseignements des multiples spectacles des théâtres tels que Cornucópia et Comuna ainsi que des troupes moins présentes et ayant moins de moyens.

38. Le langage d'O Bando est le produit de la confluence entre trois fils conducteurs maintenus au cours de ces 14 années d'activité : le fonctionnement collectif, la pratique d'un théâtre pour les plus de 6 ans et son caractère itinérant.

39. Le 25 avril fut décisif pour la constitution d' O Bando dont les fondateurs avaient vécu des expériences diverses et riches d'enseignement marquées par Mai 68 : dans les arts plastiques et les happenings; dans le théâtre de rue à Bruxelles; dans le théâtre ouvrier à Paris; dans le théâtre universitaire à Lisbonne.

Deux aspects en découlent : d'un côté le fonctionnement collectif qui n'a jamais été oublié par la troupe et d'autre part ce que nous pourrions appeler la dimension épique, rendue évidente par l'importance narrative et une certaine façon de conter qui ne laisse pas en paix les histoires.

40. La pratique de l'animation auprès des enfants a marqué la production artistique d' O Bando qui a continué à travailler pour un public qu'il désigne de "plus de 6 ans", marqué par l'activité dans la commune de Sintra, sous forme d'intervention sociale et politique dans les années 75 et 76.

Le jeu, la critique, la parodie et l'allégorie de ce que nous aimons ne sont pas étrangers à cette pratique et à ce choix. Le jeu de partage et de distanciation avec le public y trouve aussi son origine.

41. L'expérience d'intervention culturelle dans la région de Trás-os-Montes, en 77, découlant d'une attitude de militantisme politique permette à O Bando d'être en contact direct et prolongé avec les populations rurales, leurs modes de vie et d'expression, de même qu'avec des troupes de théâtre amateur et des groupes de musique populaire traditionnelle. Ceux-ci ont profondément marqué le caractère systématiquement itinérant qui fait partie intégrante du langage d' O Bando.

L'intérêt porté à la recherche ethnographique et le travail de reconstitution de textes, de sons, d'objets d'origine populaire ne peuvent, d'après nous, se désolidariser du caractère itinérant. Aussi, nous ne confondons pas anthropologie ou ethnographie avec exotisme ou folklore.

42. Ce n'est pas par hasard qu'en parlant de notre travail il a été fait allusion au grotesque ou à la caricature, au symbolisme ou à la magie, à l'ingénuité ou à la naïveté. C'est le résultat de 14 années d'un travail collectif adulte et itinérant qui fait un théâtre pour les plus de 6 ans.

(...)

44. Nous sommes passés de spectacles simples, pamphlétaires où les messages étaient linéaire et faciles à saisir vers des spectacles plus élaborés, plus dialectiques, plus ambigus, avec plusieurs niveaux de lecture. Nous avons déjà raconté des histoires plus optimistes. Les spectacles sont dorénavant peut-être plus mélancoliques, révélateurs de doutes. Même les thèmes ont changé en fonction de nos soucis. Les temps ont changé.

45. *Le public a changé aussi : d'un public socialement plus diversifié, nous sommes passés à un public plus homogène culturellement. Mais l'éventail des classes d'âges est plus large à Lisbonne : nous avons conquis un public adulte. O Bando qui avait commencé par avoir un rayon d'action plutôt rural a fini par avoir une activité plus urbaine.*

(...)

48. *Ce qui fut déterminant dans le résultat théâtral est sans l'ombre d'un doute la dramaturgie et la conception globale du spectacle. Ce fut toujours cette ligne directrice initiale qui a su résoudre plus particulièrement les contradictions existentielles et introduire un second plan de concrétisation où se croisent au même moment le texte, la mise en scène et la scénographie.*

49. *Le texte a lui aussi subi une évolution : nous avons commencé par des textes écrits en collectif pour arriver à des textes, fruits de collages ou d'adaptations effectuées par des membres de la troupe, en passant par des textes coordonnés ou écrits individuellement par des membres du groupe.*

Enfin, à partir de 1984, nous avons fait sporadiquement des expériences d'adaptation de textes d'auteurs extérieurs au groupe.

50. *Nous préférons les textes qui ne sont pas écrits pour le théâtre. Nous aimons aussi élaborer et de réélaborer.*

Nous ne confondons pas texte dramatique et texte de dialogue.

Nous trouvons nos textes dramatiques hors des textes écrits en dialogue car, selon nous, les premiers sont plus parathéâtraux que les seconds.

51. *Nous ne savons pas séparer la mise en scène de la dramaturgie ni de la scénographie. Nous aimons bouleverser les espaces et créer des paysages.*

La scène n'est pas un support que les acteurs utilisent pour y poser les pieds, le cul ou les coudes.

L'espace et les objets scéniques sont équivalents à des personnages qui vivent dans une autre dimension, mais qui ne cessent pas pour autant de naître, de grandir s'opposant ainsi à leurs limites initiales, pour se dépenser et finalement mourir.

La juxtaposition des différentes significations d'un même espace ou objet est comme les multiples personnalités d'un personnage, de ce qu'il dit et ne dit pas, de ce qu'il pense être ou avoir été, etc.

52. *Ainsi, nous nous entendons mieux avec certains objets ou matériaux plutôt qu'avec d'autres, comme les matériaux chauds, les objets ayant des racines populaires et des significations variées, ceux qui sont grossiers, inachevés ou redécouverts.*

Et nous aimons produire des objets pour les spectacles.

53. *La résultante théâtrale est directement dépendante de la relation/communication qui s'établit ou ne s'établit pas entre les interlocuteurs du spectacle, tout vivant qu'il soit, se confrontant à un espace donné.*

Ici, tout dépend de la capacité que chacun a de vivre une nouvelle aventure artistique. Les instruments de mesure de cette capacité sont l'ouverture mentale et

physique, la passion, la curiosité, savoir couler le travail de l'acteur dans le travail manuel, accepter de le remettre en question et oser fouler un territoire inconnu.

54. Nous préférons les représentations aux spectacles, dans lesquelles les acteurs se sentent impliqués par le projet; des acteurs qui évitent de se mettre en valeur au profit du personnage qu'ils élaborent, qui maîtrisent l'espace et se risquent à répondre avec plaisir et passion à de nouvelles situations. Des représentations où il existe un penchant de chacun à dépasser ses limites en solidarité avec le collectif, un collectif où l'impossible semble possible.

C'est pour cela que chaque représentation présente un risque, un défi, un pari - qu'ils soient individuels ou collectifs.

55. Nous souhaitons surprendre le spectateur. Nous voulons l'impliquer et le fasciner. Nous voulons qu'il s'émeuve, qu'il rie, qu'il réfléchisse. Qu'il s'inquiète.

56. O Bando n'a pas de patrons.

C'est un collectif dans lequel ses membres s'insèrent dans un projet qui se construit collectivement tenant compte des opinions et des initiatives de chacun.

O Bando recherche par la nature de son activité à ne pas distinguer ceux qui pensent de ceux qui exécutent.

Ce sont les membres effectifs du collectif qui décident des orientations générales du projet artistique, des entrées et sorties de chaque élément, des salaires et des frais importants. Les membres d' O Bando travaillent au moins dans deux des trois secteurs de l'organisation : secteur artistique, secteur des ateliers et secteur administratif.

(...)

58. Les acteurs d' O Bando sont des professionnels qui chargent et déchargent; ce n'est ni une pénitence ni une punition mais ils ne sont ni des saints ni des héros.

Le transport du matériel et des décors (de même que le montage de la scène) est un travail destiné à ceux qui inventent et construisent les scènes, de même qu'à ceux qui les utilisent pour leur fonction artistique de création.

(...)

61. Ce qui compte plus que le résultat et la reconnaissance du public, qui sont souvent le fruit de circonstances fortuites, c'est le processus de création où chacun met en jeu tout ce qu'il est, tout ce qu'il sait, tout ce qu'il a de différent du voisin.

Nous nous opposons à la répétition machinale du succès. A chaque création c'est une nouvelle expérience et chaque représentation est différente de la précédente. C'est le propre du processus de création qui engendre un spectacle différent, inimitable.

62. Construire en commun un spectacle ne peut être le fruit d'un accord entre une poignée de fonctionnaires fiers de leurs compétences professionnelles, acceptant une nouvelle tâche. Elle doit être la volonté explicite de chacun de monter ce spectacle et pas un autre.

Le choix est collectif et le consensus doit dans la mesure du possible, primer sur le vote.

La table-ronde se résume à la question dramaturgique de l'essentiel - logique des relations principales entre les personnages et insertion dans l'actualité de la

thématique en question, permettant ainsi de révéler l'intérêt et la vision que chacun a sur le spectacle à réaliser.

Nous évitons les lectures assises parce qu'elles tendent à faire prévaloir les stéréotypes, habitudes et sempiternels défauts des représentations monotones. Nous stimulons la créativité en abordant la construction des personnages par les aspects inexplorés, stimulant au début ce qui semble contraire, ce qui paraît défier toute logique.

Les improvisations, les exercices, les jeux et les exorcismes obéissent à une structure élaborée par le metteur en scène qui pense être la meilleure forme de mise en scène. Les prémices dramaturgiques sont la toile de fond du développement d'une action / tension qui déterminera la matérialisation des personnages et dramatisera l'espace scénographique.

63. Nous nous sommes efforcés d'exagérer les procédés de travail et de donner une plus grande clarté et netteté aux images afin de faire du Théâtre Communautaire, destiné aux plus de 6 ans et à la rencontre des générations.

Cependant, nous ne nous imposons ni limites de thèmes ni simplification des problèmes ni polissage d'images ou de mots ni appauvrissement de procédés et de messages.

64. Faire du Théâtre Communautaire destiné aux plus de 6 ans, nous oblige en revanche, à prendre en compte tout ce que le spectacle a de non-répétitif et d'éphémère, de théâtral.

Chaque intervenant doit savoir répondre à un public varié et hétérogène qui peut par hasard, être plus imprévisible, plus disponible ou bien avoir des réactions ou des opinions moins stéréotypées, le rendant plus irrévérant que le public habitué à fréquenter les théâtres de ville.

65. C'est aussi le caractère itinérant du théâtre qui contrarie la tendance que nous avons tous à nous installer dans la routine, à condition que celui-ci corresponde à la volonté des populations et se fasse dans des conditions qui ne remettent pas en cause la conception du spectacle et permette un contact productif avec le public.

La recherche de nouvelles solutions et de nouveaux espaces est saine.

(...)

70. Nous sommes des artisans et des artistes à la recherche de nouvelles formes de conter un certain nombre d'histoires, abordant la représentation de la vie par ses aspects les moins évidents. Nous voulons intervenir. Nous voulons un théâtre qui sache convaincre.

7. "Quatro Caminhos" ("Quatre Chemins") de João Brites, programme du spectacle: *Estilhaços* (Éclats) de Mário de Carvalho, avril 1989

Programme de "Estilhaços" ("Éclats") de Mário de Carvalho

QUATRE CHEMINS

Si on y réfléchit, nous nous voyons sur une île de téléphones vieux et caduques, et si on nous demande "qu'est-ce qu'on fait", nous pensons à ce que nous ne faisons pas. Nous nous laissons encercler par le "on ne peut pas le faire", ou le "on ne doit pas le dire" et les débris des espoirs et des convictions qui nous entourent sont en verre mat, martelé et transparent.

Nous nous habituons à presque tout, à avoir des gouvernants ouvertement corrompus et à vivre de nouveau dans un pays où il y a des prisonniers politiques. Nous parlons de tout, nous signons une pétition, mais un gréviste de la faim peut mourir à côté de nous, un retraité ou un chômeur peuvent mourir de faim à côté de nous. Nous vivons dans un refuge, nous faisons de la résistance les amarres de notre entêtement. Et nous n'arrêtons pas de faire du théâtre parce que nous en faisons un aiguillon pour réveiller les boeufs affables que nous sommes.

Mais nous savons que nous vivons des moments suspendus dans la visée d'un temps nouveau, qui viendra tôt ou tard.

Le prétexte de ce spectacle fut une image scénique trouvée chez un ferrailleur. La montagne de téléphones suggérait la contradiction de l'isolationnisme au temps des "communications" que nous vivons. Le téléphone pourra devenir une entité mythique équivalente aux "quatro caminhos".

L'écrivain a inventé l'histoire avec la collaboration des acteurs, en connaissant mais non en se confinant à cette image initiale qui s'est aussi développée et a généré la parabole.

Ce ne sont pas les "estilhaços", ils sont là dehors, sous l'oeil de qui peut les voir et en nous pour qui sait les comprendre.

Le spectacle est le geste de celui qui a accepté de partager la mémoire et d'interroger le présent avec ironie mais aussi avec amertume.

Le plus beau, c'est la complicité entre nous, ceux qui sont sur les planches et tous les autres: ceux qui, cette fois, ne sont pas apparus sous les feux de la rampe, et encore ceux qui se sont joints à nous.

C'est une rencontre qui ressemble à une retrouvaille. Le résultat est heureux, parce que nous acceptons, disponibles et vulnérables, le risque de nous exposer à ce que le temps n'a pas encore sédimenté.

Et ça, Natércia, comme tu l'as compris, ça te concerne directement.

João Brites

8. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *A Pregação (la Prédication)*, novembre 1989

Programme de "A Pregação" ("la Prédication")

Pour les adultes et les enfants, parce que nous n'abdiquons pas notre théâtre communautaire. Nous recourons à des registres auxquels les plus petits ne sont pas habitués. Parce qu'eux aussi pressentent quelque chose d'étrange et de séducteur, qui donne envie de mieux voir comment marche le monde autour de nous. Nous essayons de passionner des minorités pour intéresser des majorités.

Lors de la mise au point de ce spectacle, nous avons dû faire face à une série de questions et les résoudre: serait-il légitime de respecter l'offre initiale qui faisait dépendre toute la structure dramaturgique du poisson vraiment pêché sur scène? Serait-ce un effet ou assumerions-nous ce besoin comme prémisse d'un spectacle pour perturber et donner à penser? Ne mangeons-nous pas, nous, tous les jours, des êtres vivants qui ont été tués pour garantir notre vie? N'existe-t-il pas des enfants qui ne voient ces êtres vivants que congelés, quand ils sortent des armoires frigorifiques; et des adultes qui ne sont pas capables de tuer des animaux pour manger, mais qui sont capables d'atrocités morales et physiques envers ceux de leur espèce?

D'un autre côté, ne serions-nous pas en train de monter une espèce de spectacle misérabiliste quand nous présentons des acteurs vraiment en haillons et des corps vraiment crus? Qui le fait encore? Est-ce que ce ne sont pas les autres acteurs mieux vêtus qu'ils ne devraient et les trous des costumes de scène? Ne donnerions-nous pas ainsi l'idée que nous avons vocation à un artisanat de petits pauvres? Et dans ce cas, comment convaincre les pouvoirs publics et autres à croire au projet siège d'un théâtre "pour de vrai", dans lequel nous sommes engagés?

Que nous sommes également capables d'être bien propres, bien mignons, de parler et de vivre en bonne entente avec tout le monde?

L'option de l'absurde, par les jours qui courent, ne serait-ce pas cacher une absence d'alternatives ou une fuite devant les engagements avec nos convictions politiques?

Et une fois de plus, la scénographie proposée ne serait-elle pas une provocation pour quelqu'un qui est acteur? Elle est encore plus inconmode que d'autres, elle exige encore une fois d'être manipulée par les acteurs, de les conditionner à l'intervention musicale sans qu'ils abandonnent les personnages, et ils doivent encore trouver les justifications psychologiques qui leur permettent de commander les lumières et de manipuler les projecteurs.

Les acteurs sont des naufragés sociaux sur un territoire, dernier réduit de survie possible. Dehors, c'est un trou noir auquel ils s'aventurent dans une perspective trompeuse.

Les personnages croissent autour de trois vecteurs, motivés par un passé qu'ils transposent symboliquement sur une action qu'ils vivent sur scène comme en songe, ne réussissant à verbaliser qu'au travers de mots qui les ont obsédés.

Nous cédon également à la tentation de vous révéler peut-être trop de doutes de coulisses.

Si dans le spectacle, rien de cela n'est trop présent, et s'il reste cette banale histoire de l'homme qui est allé à la pêche, nous devons remercier cette équipe d'acteurs généreusement déterminée, et qui sont arrivés à matérialiser ce qui était une utopie.

João Brites

9. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *A Terceira margem do rio (La troisième rive du fleuve)* de João Guimarães Rosa, juin 1990

Programme de "*A Terceira Margem do Rio*" ("*La troisième rive du fleuve*")

C'est mon père qui m'a fait connaître et admirer João Guimarães Rosa, mais ce n'est qu'en m'engageant dans la théâtralisation de ce conte que je me suis aperçu qu'il a fait de la littérature ce que j'aimerais un jour faire du théâtre.

Et quand tombent les murs que les utopies d'il y a à peine cent ans ont édifiés, et que dans nos desseins d'immatérialité nous nous identifions aux mêmes idéaux, nous manquons de références convaincantes, pour ponctuelles ou éphémères qu'elles soient.

J'admire chez Guimarães Rosa l'être insoumis à la grammaire; parce qu'il se rend sans paternalisme à l'oralité et à la culture du peuple, et des millénaires. Si les scientifiques s'intéressent tout d'abord à la règle, les artistes ne s'intéressent qu'à l'exception.

Et ne serait-ce pas irrévérencieux envers les modèles qui rapproche le public plus jeune de la contemporanéité artistique? Bien que le fait de nous revendiquer "pour les enfants" ait assumé des forums de provocation, nous comprenons avec toujours plus de clarté qu'il ne s'agit pas d'une vaine opiniâtreté, mais que la future réconciliation des arts avec les plus larges couches de public réside précisément dans cette option fondamentale.

Nous sommes plus tranquilles, bien sûr, quoique cela corresponde à notre besoin intérieur en tant qu'artistes, nous jouons un rôle important du point de vue social.

Qui peut être intéressé de donner aux enfants et aux populations "retardées" des oeuvres diluées ou prétendument plus accessible, en sachant, cela étant prouvé par des expériences culturelles très diverses en Europe centrale, et pas seulement, qu'à des formes infantilistes et populeuses ne peuvent répondre que des contenus de même niveau, et que si le public s'habitue à ce genre d'artifice, il ne pourra jamais jouir d'authentiques formes d'expression artistique.

*Authenticité implique toujours engagement du créateur, plus avec lui-même qu'avec le public auquel il s'adresse. Cette "*Terceira Margem do Rio*" peut arriver parce que nous avons besoin du blanc, de l'intimité qui entre en confrontation avec l'immensité de l'espace imaginé... Parce que nous entendons ramer à contre-courant de la solitude de ceux qui ont choisi de croître.*

João Brites

10. "Pinceladas de barro em cimento armado" ("Giclées de terre cuite sur béton armé") de João Brites programme *Bichos* (les Bêtes) de Miguel Torga, août 1990

Programme de "Bichos" ("les Bêtes")

GICLEES DE TERRE CUITE SUR BETON ARME

Vous allez nous demander pourquoi nous nous sommes embarqués là-dedans? Nous pouvons balbutier que c'était déjà prévu, que nous avons des engagements... mais cela ne fait que cacher ce qui se passe réellement:

Nous avons envie de créer les "Bichos" maintenant! Bon! Nous en avons envie! C'est notre chemin. C'est bête. Mais c'est notre croix. C'est notre bataille folle. Ce sont nos giclées de terre cuite. C'est notre façon de garder une étincelle dans les yeux et d'essayer de rencontrer les autres.

Le théâtre est ce prétexte pour nous entourer d'amis solidaires et rencontrer ceux qui passent et qui s'arrêtent.

Et s'il n'y avait pas eu ce spectacle, Coruche n'aurait pas vécu avec Joca et avec mon Bando et la famille Banha, l'escalade avec Joca et une autre relation avec la tapisserie, il n'aurait pas rencontré Torga en blouse dans son cabinet, pendant une "consultation" en contre-jour dont le registre est inoubliable.

...je me sussurre encore à moi-même:

...comment est-il possible de produire un spectacle comme ça avec les moyens dont nous disposons? Cinq personnes, des centaines d'archives, une photocopieuse, un fax et deux téléphones s'entassent dans un secrétariat de neuf mètres carrés.

Dans une salle d'essai, le nettoyage n'a pas réussi à camoufler le roussi qui s'accroche toujours, noir, aux corps en sueur pendant les répétitions. Et au fond, un rideau noir cache le plus déprimant. Seize professionnels permanents à plein temps savent déjà qu'ils n'auront pas de salaires en août.

Comment est-il possible dans ces conditions de coordonner une équipe de cinquante personnes?

Et comment seront les prochains mois? Faisons confiance à notre expérience passée.

Nous savons déjà que ces productions ne sont pas rentables. Il suffit de nous rappeler "Auto dos altos e dos baixos" ("Auto des grands et petits"), de "Caras ou Coroas" ("les Faces et les Piles") et de "Montedemo".

...nous aimerions avoir une maison, un théâtre où nous pourrions agglutiner des artistes différents et offrir sans pompe ce que nous pouvons créer de mieux.

Nous avons envie de créer "BICHOS" maintenant.

Mais nous n'avons pas été si aventuriers, nous avons un moyen plus précieux et inestimable qu'aucun pouvoir politique ou économique ne peut offrir: un Bando entouré d'artistes passionnés dans un collectif qui a le bonheur de partager sans feu d'artifice.

João Brites

11. "Textos e Pretextos" ("Textes et Prétextes"), dossier interne d'O Bando, novembre 1990

Textes et Prétextes (Dossier Interne d'O Bando)

Aborder notre parcours artistique, c'est accepter de se retourner pour regarder en arrière. Or, cette rotation à 180 degrés semble rompre le sceau que l'on craignait briser.

Un grand nombre de contes populaires disent : va et ne te retourne pas. Mais l'histoire est quand même racontée parce que l'on ne résiste pas à la tentation.

Ce bref rappel des pas qui précèdent la relation établie à présent entre le prétexte verbal et notre spectacle théâtral a pour objet d'essayer de trouver les lignes maîtresses d'un processus que nous refusons de contrôler ou de systématiser.

Nous nous appuyons rarement sur un texte écrit pour le théâtre, en effet, ce n'est pas parce qu'il est écrit en dialogues qu'il est plus apte à la scène.

Nous avons trouvé dans un autre matériel écrit une richesse d'images dramaturgiques, une diversité et une complexité de personnages qui n'ont rien à envier aux textes dits dramatiques.

Comment représentons-nous ? Peut-être de la même façon que le peintre fait usage des mots et des images tridimensionnelles au lieu de lignes, de formes et de couleurs, ou comme le dramaturge qui se sert plutôt de ciseaux et de colle que d'un stylo, non seulement pour coller le plus souvent des textes étrangers, mais aussi pour fondre, associer, superposer d'autres fragments de langages divers.

Depuis 1974, le théâtre O Bando ne réussissait pas à enregistrer les spectacles qu'il créait. La composante visuelle, les conflits de premier et de second plan entre les personnages n'étaient pas explicites dans les dialogues. Les textes de ces représentations que l'on trouve aujourd'hui dans nos archives ne nous donnent aucune information sur les silences et l'expression corporelle. Ils ne font pas état de ce qui est au-delà des dialogues et qui était souvent bien plus révélateur que les mots.

Ce n'est qu'avec "Cenas da Vida de El-rei Ramiro" ("Scènes de la vie du roi Ramirès" - 1980) et indubitablement avec "Afonso Henriques" ("Afonso Henriques" - 1982), que l'on a réussi à mieux traduire à l'écrit ce qui était représenté sur scène : dès lors, les textes sont établis sur trois colonnes destinées, aux dialogues, à la description de l'action et à ses effets. Les deux dernières colonnes n'ont pas la prétention de donner une explication technique ou une vision plus ou moins imaginative de ce qui est exprimé. Ce sont en fait des composantes poétiques, des prolongements du texte dit, par des non-dits.

L'autre facteur qui détermina ce genre d'écriture théâtrale est dû au fait que les deux spectacles mentionnés de même que "Trágicos e Marítimos" ("Tragiques et Maritimes" - 1984) appartenaient à une littérature marginale ou de tradition orale, enregistrées par des chroniques médiévales ou rédigées au cours d'expéditions maritimes et relatant les naufrages. Le procédé de collage de ces textes a permis de relayer différemment les fragments du patrimoine historique aux éléments ethnologiques, à l'information dispensée par l'analyse historique et à la contemporanéité de l'art.

La conception du spectacle s'appuie sur ces principes afin d'réélaborer un ensemble tendant à être une nouvelle unité globale capable d'encadrer le travail des acteurs. Depuis cette époque, les travaux préliminaires n'intégraient par de travail sur table et avaient pour but l'élaboration des personnages, en marge du texte qu'ils allaient énoncer.

Les exercices de construction psychologique se croisent avec ceux de la relation sociologique et ceux de l'intuition dramatique.

C'est le procédé de construction spécifique à chaque spectacle qui finit par définir, en accord avec les acteurs, le style de représentation et l'unité esthétique de la création.

C'est probablement à travers cette manière de faire croître la théâtralité que les diverses réussissent à s'imbriquer les unes dans les autres rendant, le tout indissoluble.

Dans la pièce "Nós de um Segredo" ("Noeuds d'un secret" - 1986) destinée, comme les autres spectacles, aux enfants, le thème de la mort était abordé. Le texte rassemblait des contes populaires de tradition orale, des chants symboliques du jour des défunts et d'autres éléments de festivités cycliques traditionnelles. Une fois de plus, le texte descriptif était utilisé avec succès par des sous-entendus explicites et le texte narratif par un conflit dramatique, évitant ainsi "ce qui se raconte" et mettant en valeur "ce qui se passe".

Cette forme de création nous a amenés à assumer par redondance des suggestions explicites dans le texte. Les acteurs se sont habitués à agir au présent et à trouver les raisons qui crédibilisaient tant le discours direct qu'indirect, allant même jusqu'à conjuguer les verbes au passé ou au futur comme ce fut le cas pour "Viagem" ("Voyage" - 1987).

Ce spectacle utilisait intégralement le conte homonyme de Sofia de Mello Breyner, dédoublant le couple principal qui parlait au présent ou au discours indirect en d'autres couples : l'un, jeune, racontait l'histoire au passé afin d'éviter que ne se répète ci qui était arrivé, l'autre, âgé, conjugait les verbes au futur projetant ainsi le songe que la vie ne pouvait plus entretenir.

Il est intéressant de noter que ce n'est qu'au moment où nous avons décidé d'adapter des textes d'auteurs de renom, que nous avons été reconnus comme une troupe de théâtre mettant en scène des originaux portugais. En outre, lorsque l'on s'est servi de contes appartenant à la tradition orale, le texte a été dénigré.

Même les premières versions scéniques de contes comme ceux d'Almada Negreiros, de Trancoso, de Eça de Queiros, sont passées inaperçues en tant que méthode dramaturgique.

L'adaptation en 1987 de la nouvelle "Montedemo" publiée récemment par Hélia Correia a rendu évidente la tendance à ne pas adapter le matériel littéraire.

Le texte original est distribué par personnages sans le soustraire obligatoirement à la conjugaison de la première personne du singulier.

L'acteur énonce "il a dit" quand il parle. Nous assumons ainsi la relativité des propos et le manque d'unité temporelle.

Avec "A Pregação" ("la Prédication" - 1989) on a poussé beaucoup plus loin l'expérience, cinq acteurs se servant de cinq textes différents construisent des discours qui ne trouvent pas de réponse. Chacun se défend avec les mots dont il dispose : le premier a le sermon d'un prêtre jésuite, le second a un communiqué sur la santé diététique, le troisième a un conte de Brecht, le quatrième a une thèse d'anthropologie et le dernier un poème de Charles Cros.

Les textes n'ont de commun que le fait de traiter de poissons qui se mangent ou sont mangés, comme les hommes. Ici, l'action en scène est totalement construite en marge de ce qui est dit (ils pêchent, grillent ou mangent un vrai poisson). Le verbe, l'action et les effets sont des unités indépendantes et le résultat est la confrontation dialectique de morales et d'intérêts distincts.

Le public suit la représentation dans le but d'essayer d'y découvrir un sens. Chaque spectateur doit y trouver, si possible avec plaisir, des réponses provisoires, parcellaires qui lui permettront de poser une à une les pierres indispensables à la traversée du fleuve qui le sépare des intentions des créateurs.

En ce qui concerne le caractère scéniquement immatériel du verbe et matériel des acteurs en contradiction avec l'espace déterminé, il incombe aux dramaturges la tâche d'isoler l'énigme existentielle, formelle, afin de surprendre, emporter, intéresser, séduire chaque spectateur et sa capacité individuelle de rêver et de penser.

João Brites

12.Novembre.1990

12. "Como um novelo que se desfaz" ("Comme une pelote qui se défait") de João Brites, programme du spectacle *Viviriato*, mai 1991

Programme de "*Viviriato*"

COMME UNE PELOTE QUI SE DEFAIT

Comme une pelote qui se défait, chaque nouveau spectacle paraît aussi inéluctable que les nouveaux mètres de fil qui court. Tout est lié, accroché à ce qui a été fait et à ce qui doit se faire; et en même temps, différent, en mutation.

Le projet artistique de Bando ressemble à cette pelote qui se déroule comme une histoire ininterrompue que l'on peut seulement connaître à mesure qu'on la raconte.

Nous ne savons même plus si c'est le contenu qui se déroule ou si c'est la façon de tisser et la matière du fil qui guide les thèmes servant d'aliments à ce qui se passe sur la scène.

*Bien que le terme *Viriato* nous fasse tout de suite penser à notre Alfonso Henriques, le spectacle ne nous renvoie pas à lui.*

Neuf ans ont passé et la thématique n'est pas celle du mythe d'un héros, et les personnages n'ont pas l'intention de jouer comme s'il feignaient d'être les gens de ce temps. Il n'y a pas là d'armées, pas de batailles simulées et malgré ça, nous nous occupons, comme jamais nous ne l'avons fait, de la problématique de la guerre.

Qui sont, alors, ces personnages s'ils ne sont pas ce qu'ils disent être? La réponse est une des énigmes que chacun peut dévoiler ou inventer.

*Nous reconnaissons que le fil qui relie le quotidien au théâtre est déterminant dans la relation avec le public, et donc parallèlement à un espace incroyable, irreconnaissable, là sont les viandes, les têtes des bêtes, les tabliers en toile cirée, les sentiments prisonniers et suspendus. Les acteurs ont une autre histoire, plus vraisemblable, plus actuelle. L'histoire de *Viriato* est matière à rite exorciste. Si la composition de quatre des personnages n'est plus plausible, surtout quand le geste agrandi devient extravagant, nous nous défendons avec un dire plus conforme (au contraire de ce que nous avons fait dans la prédication) selon ce qui est écrit et à quoi l'on s'attendrait qu'il soit dit dans une conversation plus convaincante. Nous nous proposons d'accrocher par ici le fil conducteur qui relie le langage scénique à la vraisemblance.*

Dans ce dessein, le cinquième personnage cherche à assumer le rôle privilégié d'empathie avec le public, indépendamment des opinions qu'il formule, il opte pour une meilleure consonnance entre la façon de dire et la façon d'être.

Si tout ce que l'homme crée repose sur ce pont avec la réalité, plus ou moins reconnaissable, alors le théâtre est parmi tous les arts celui qui est le plus attaché au figuratif. Ce qui peut être une entrave. L'art est toujours au-delà de la figuration. Mais le spectateur de théâtre semble chercher intensément le naturalisme des figures. Il est habituel de flatter l'acteur qui "dit bien", c'est-à-dire comme il dirait la même chose dans la vie. "Il me fait pleurer", a-t-on l'habitude de dire. Et combien de fois les larmes ne coulent-elles pas pendant un feuilleton ou un film de deuxième catégorie? Le pont avec le quotidien est évident, la chaise est bien une chaise pour s'asseoir dessus, la porte ouvre et ferme, la table est du style approprié, et ils sont habillés tellement en

accord avec ce qu'ils font semblant d'être que nous pourrions accepter d'assister à un reportage et non à une représentation. Mais le simple fait de ressentir de l'émotion face à ce qu'ils nous présentent n'est pas en soi garant de la qualité intrinsèque du produit artistique. Qui pleure, ou rit, devant un tableau? Le support, le véhicule qui transporte les sentiments de l'émetteur créateur pour le récepteur n'est pas crédible. Personne ne cherche à croire qu'il y a quelqu'un pour de vrai dans le tableau.

Faudra-t-il que ce soit toujours le contraire dans le théâtre?

Quand on dit que le théâtre est la représentation de la vie, que c'est la vie vue à travers une loupe, à travers un filtre plus didactique ou plus politique, nous nous engageons avec cette fonction de véhicule transmetteur et si le public s'émeut avec subtilité, se moque avec humour, alors il peut rire et pleurer sans se sentir dupé.

Vivirato correspond à des questions et des réponses que nous pouvons donner en ce moment précis. Il vient au monde après «les Bêtes» et avant «La mort du clown». S'il était venu entre deux autres spectacles, ce serait bien différent.

S'il n'y avait pas eu la guerre du Golfe, si nous n'avions pas cette Étoile 60, si nous n'avions pas ces acteurs qui acceptent toujours plus de défis, s'ils n'avaient pas interrompu les répétitions parce que, quinze jours avant la première, ils prêchaient à Bruxelles et se battaient pour Afonso aux Açores, le spectacle serait différent. C'est cette situation circonstancielle qui le caractérise définitivement. Jusqu'à ce qui est écrit ici, dans ces lignes, si je n'avais pas en ce moment un enfant de cinq mois à la maison ou s'il était déjà comme Sofia qui apprend à lire, ou comme Nicolas qui apprend à être, le spectacle serait différent.

Les guerres sont à des kilomètres, à des siècles de distance, mais les passions, elles, sont tout près et elles nous guerroient au dedans.

C'est le signal que nous sommes bien vivants et que le fil de la pelote n'est pas arrivé au bout.

João Brites

13. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Borda d'Água* (Bord de l'eau) de António Ramos Rosa, juin 1992

Programme de "*Borda d'água*" ("*Bord de l'eau*")

Si créer est une façon de camoufler, un sentiment de révolte dans l'espace et dans le temps que nous vivons, nous devons être attentifs à ne pas faire en sorte que le beau soit le moyen de nous rendre plus dociles. Quand la nature ou quelques oeuvres d'art nous font pleurer sans que nous sachions pourquoi, c'est aussi le fait que la perfection est hors d'atteinte qui nous inquiète. Ce sont les mystères latents - qui apparaissent et séduisent dans l'attente d'être décodés, interprétés. C'est d'abord une vibration qui nous perturbe, puis il est naturel qu'on veuille comprendre quelques-unes des raisons justifiant cette émotion. Cette recherche nous amène à augmenter notre capacité de multiplier les lectures, d'observer et d'interpréter les phénomènes sous des angles distincts.

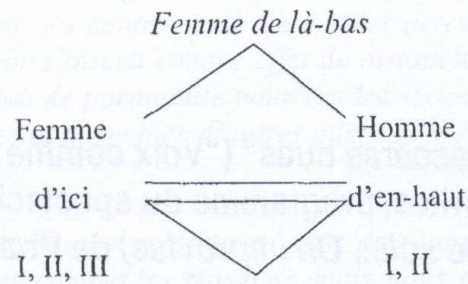
Au théâtre, c'est allécher et provoquer le public dans ce sens qui nous intéresse. Le spectateur est induit à lire ce qui est dit, à lire les images qui lui sont proposées et à lire la pensée des personnages, en devinant leurs secrets et leurs intentions.

*Avec "*Borda d'Água*", nous essayons de populariser ce processus de construction de spectacle qui exige, reconnaissons-le, un savoir-faire exceptionnel des acteurs. On peut penser que la plus grande difficulté réside dans le fait qu'ils sont sur une scène en pierre, avec de l'herbe, de la terre, et par-dessus le marché, inondée.*

Cependant, le défi le plus complexe qu'on exige d'eux, est une gymnastique mentale qui leur permet de dire des poèmes sans les interpréter: en sachant que la propre immatérialité du verbe résonne différemment dans l'imagination de chaque spectateur, en articulant des dialogues inaudibles qui sont le pivot dramaturgique et qui, s'ils étaient mis en scène, donneraient lieu à une représentation intimiste vraisemblable, et en axant leur jeu vers un mouvement justifié pour ce sous-texte, mais qui s'exprime symboliquement.

La distribution des personnages en fonction de l'âge des acteurs a rendu plus évident qu'il n'y a que celui qui voyage qui rajeunit.

Que ce voyage vous soit également agréable. La flamme que nous maîtrisons de nos poings fermés, nous la gardons dans nos corps. Corps comme les vôtres qui ne sont que d'eau et de quelques sels minéraux.



 MISE EN SCÈNE

 LE MYTHE

Chorégraphie	Coordination dramaturgique	Direction
L'action	Le sub-texte	Le texte
Transposition symbolique du mouvement	Texte inaudible qui justifie et complète l'action	Poèmes subordonnés à la phrase rythmique incantatoire

	20 à 30 ans	30 à 40 ans	40 à 50 ans
Femme d'ici	Dina Lopes	Bibi Gomes	Adelaide João
Homme d'en-bas	F. Pedro Oliveira	Pompeu José	Horácio Manuel
Homme d'en-haut	António Carvalho		Raul Atalaia
Femme de là-bas	Paula Só		

João Brites

14. "Vozes como máscaras nuas" ("Voix comme des masques nus") de João Brites, programme du spectacle: Esta Noite... Improvisa-se (Ce soir... On improvise) de Pirandello, mai 1994

Programme de "Esta noite...improvisa-se" ("Ce soir...On improvise") de Pirandello

VOIX COMME DES MASQUES NUS

Il était une fois une petite fille qui ouvrait toujours les portes. Elle était très petite mais elle savait déjà qu'une porte nous fait toujours penser à ce qu'elle cache. Un jour, elle entra dans une maison, ouvrit la porte et se heurta de nouveau, en suivant, à une grande porte avec un salon dessiné au fusain. Comme elle ne pouvait pas avancer, elle ouvrit cette porte pour entrer, mais une nouvelle porte, avec cette fois une chambre dessinée au crayon de couleur, lui barrait le passage. Il n'y avait pas moyen ni d'entrer ni de sortir: les portes se succédaient. Elle passa par la porte de la salle de bain, passa par la porte de la cuisine, par une autre qui avait un jardin en aquarelle, et une dernière avec un horizon tellement bien peint, à l'huile, qu'il paraissait réel. Elle se trompa, pensa que l'horizon était vrai et se perdit.

J'ai inventé cette histoire pour parler du spectacle, quand je me suis proposé d'écrire pour ce programme et je la laisse comme ça, avec l'ironie de celui qui ne sait pas très bien ce qu'il cherche sur le plan artistique, mais il se heurte à chaque création sur les mystères de cet art, finit par essayer d'ouvrir les portes que nous-mêmes, au Bando, nous avons dessinées.

Nous n'avons pas toujours suffisamment conscience que le style d'interprétation des acteurs peuvent ne pas être en relation directe avec celui du texte dramatique ou celui du spectacle dans son ensemble. La vraisemblance dans la façon de dire et la contre-scène convenue n'ont même pas toujours fait partie de nos propos, mais jusqu'à cette soumission presque incontrôlable à une dimension figurative de la représentation, elle est, elle a été à travers le temps, soumise à divers styles.

Ce texte de Pirandello nous a amenés à opposer à cette vraisemblance une situation spatiale, symbolique. Nous avons retiré le texte de son contexte quotidien et nous l'avons soumis à la confrontation avec l'horizontalité et la verticalité d'une scène nue où s'interceptent et se confondent la dépréciation des conversations des acteurs et l'exaltation des sentiments des personnages. À l'exception de la figure du directeur, d'inspiration expressionniste et pour laquelle nous avons eu recours, à mi-voix, à la méthode coringa, il s'agissait de clarifier la contradiction entre la recherche du plus grand naturel dans les scènes où les acteurs s'assument en tant qu'acteurs, et une interprétation à tendance réaliste, mais consciente de la transposition scénique, dans les scènes avec des personnages. Travail d'autant plus

difficile car l'espace où dialoguent les personnages ne crédibilise pas ce qu'ils disent ou ce qu'ils font. Au contraire, il renvoie les acteurs et les spectateurs à un méta-drame où le décor s'inscrit comme effet de distanciation. Parallèlement, nous optons pour une version de portugalité pour rendre secondaire le temps et l'espace où la pièce a été écrite et accentuer d'autres effets de distanciation plus pertinents, moins folkloriques.

Les voix transposées, presque grotesques, sont des constructions exubérantes qui typent les personnages comme les masques, mais nous essayons de faire en sorte que ce côté artificiel cesse d'être pressenti dans le cours de l'action et surtout, quand le drame devient poignant.

Le contenu thématique du feuilleton nous intéresse dans la mesure où il sert de prétexte à une prise de conscience que l'on veut plus critique, par rapport aux temps que nous vivons aujourd'hui. La jalousie, si près de nous et si lointaine, si mesquine et si commune, est la trame de toute l'oeuvre. Ce qui nous intéresse est la forme artistique qui la met en équation, c'est la dialectique qui s'établit avec les idéaux les plus honorables et émancipateurs: et ce qui devient émouvant et vital pour nous, ce ne sont pas les idéaux dans la perspective d'une impalpable abstraction, mais la création de leurs matérialisations scéniques. Comme les dieux, nous transformons le verbe en matière, comme des artistes, nous traduisons en images le verbe qui structure notre pensée.

Nous sommes comme les portes qui s'ouvrent dans une perspective infinie. Dans un premier plan, une porte s'ouvre sur les acteurs qui semblent spectateurs d'une fiction qu'ils vivent dans la réalité. À la porte suivante, les spectateurs sont toujours les acteurs ignorant les situations qu'ils ne dominent pas, mais dans lesquelles ils sont indispensables. Les drames qui paraissent des comédies se multiplient à perte de vue, les nus qui paraissent nus et sont habillés, les ambiguïtés qui cachent des certitudes. Les sentiments sont la conséquence d'une infinité de combinaisons physiques et chimiques. Les supra-réaux produisent le cortisol qui augmente la perspicacité de l'individu, et celle-ci facilite le traitement des informations qui conditionnent le comportement. Combien paraissent vivre sans savoir qu'ils vivent?

Il était une fois une petite fille qui avait la manie d'ouvrir les portes. L'autre jour, elle en a ouvert une qui donnait sur un horizon magnifique, d'une beauté sans fin. Comme elle était petite, mais qu'elle savait qu'une porte nous fait toujours penser à ce qu'elle cache, elle pensa que c'était une illusion et se perdit... une fois de plus.

João Brites

15. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Mão cheia de nada* (Main pleine de rien) de Irene Lisboa, décembre 1995

*Programme de "Mão Cheia de Nada" ("Main pleine de rien")
Décembre 1995*

Ce n'est pas un spectacle sur Irene Lisboa, c'est une version théâtrale de quelques fragments de ses textes. C'est son écriture qui nous a intéressés parce que nous nous y sommes retrouvés et si, presque par coïncidence, un certain parallélisme peut s'établir entre l'un de ces personnages et la vie de l'auteur, elle est sans équivoque le fruit d'une vision subjective sur les mots écrits.

Il n'a jamais été dans notre intention de confondre les auteurs avec leur oeuvre et, quand on connaît leur vie personnelle, on ne peut pas toujours apprécier davantage ce qui a été écrit. Nous avons la pudeur et l'appréhension de qui entre en territoire intime exactement avec le même sentiment de qui envahit la maison d'autrui sans demander la permission. Des vies comme celle d'Irene Lisboa, il y en a beaucoup et certainement bien pires, mais cette manière d'écrire est unique et intransmissible.

Au milieu de tant de déboires, Irene Lisboa a eu la chance d'avoir une investigatrice comme Paula Morão qui a su être pertinente et minutieuse sans envahir son intimité. De ce point de vue au moins, nous revendiquons d'avoir suivi son exemple.

Qu'avons-nous fait alors? Nous avons conçu quatre personnages sur la scène qui ne peuvent pas être identifiés avec l'auteur et nous ne nous sommes pas servis d'éléments de l'époque pour la situer ou la réduire à un temps ou à un lieu. C'est un spectacle sur nous-mêmes, aujourd'hui et ici.

Dans cette option dramaturgique, le personnage central, qui se trouve assis au milieu de 28 chaises vides, parle de ses rêves et de ses cauchemars. Il ne veut pas souffler les bougies d'un anniversaire. Il se débat avec ses fantasmes jusqu'à ce qu'il découvre que ce sont finalement les amis ou les connaissances qui provoquent leur existence. Il est en confrontation avec ces aspects dominateurs d'une multiplication du moi dans sa dimension fantasmagorique et quand il souhaite reprendre contact avec eux, le monde s'est inversé. Son propre chagrin les a entraînés vers une incommunicabilité contagieuse, et il ne lui reste plus maintenant que le prétexte cyclique du carnaval pour les faire revenir, cracher sur les bougies, pouvoir les embrasser. "Qui pourrait jamais douter du souffle de sincérité ardente qui animait ces milliers de créatures? Qu'il faisait d'elles un bloc vigoureux de consciences? Qu'il les rapprochait, les unissait avec vigueur, qu'il leur donnait un sentiment puissant d'alliance, de confiance, d'audace?"

En faisant référence à ces mots d'Irene Lisboa, à propos d'une réunion de démocrates qui eut lieu à Almada le 26 octobre 1945, nous ne pouvons que nous associer à ce cri d'espoir.

Son oeuvre ne peut être confinée à la solitude dépressive d'une femme, surtout quand cette femme n'a pas vécu cloîtrée dans une tour et qu'elle n'a jamais cessé de

regarder les autres autour d'elle, grands et petits, persécutés et persécuteurs. Qui sait? Ce spectacle contribuera peut-être à révéler ou divulguer un aspect moins visible.

Nous sommes éternellement reconnaissants à Irene Lisboa d'avoir écrit ce que nous disons et de l'avoir fait d'une façon tellement théâtrale que même ses poèmes paraissent des monologues d'un personnage en conflit avec son discours intérieur.

"Nous sommes devenus des miroirs involontaires de cet autre miroir éclairé, esprit tendant de l'auteur, un esprit qui s'empare d'un thème commun et le retouche, lui donne un nouveau goût.(...) Un roman est une composition... Toutefois, un tel vocabulaire n'a plus pour moi une valeur ordinaire, synonyme d'un autre. Il s'est empli, il s'est particularisé. Je le mastiquais dans la tête et je le sentais presque comme neuf. Neuf, lui, et neufs, dilatés, les pouvoirs de l'écrivain.

Composer, qu'est-ce que c'est? C'est faire sien, d'une manière spéciale" (dans *Notas Íntimas, (Notes Intimes) chronique de 1964 publiée dans Seara Nova 1287/8)*

Nous nous permettons de penser que mettre en scène c'est également sentir, nouveaux, dilatés, les pouvoirs du metteur en scène. Que d'une certaine façon, c'est composer, faire sien, d'une manière spéciale. Par ce chemin battu, nous nous proposons humblement de magnifier son oeuvre, puisque perpétuer sa mémoire ne saurait être dessein de l'éphéméride théâtrale.

João Brites
15 novembre 1995

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'A.N.R.T.

Dépôt légal : Mai 2000