

LE THEATRE NOUVEAU GYMNASSE DE LIEGE

SAISON 1979 - 1980

MARAT - SADE

DE PETER WEISS

MISE EN SCENE : HELFRID FORON

Comment éviter les redites ? Comment échapper au délayage d'idées plus ou moins connues et répandues sur ce chef-d'oeuvre de Peter Weiss ? Sur l'auteur lui-même ?

Les articles de presse, la littérature critique ("secondaire", comme disent les littéraires allemands ...), les bio -, mono - et autres graphies représentent aujourd'hui un matériau d'une ampleur et d'une diversité que peu d'auteurs dramatiques contemporains ont vu rassembler sur leur production. Les "Materialien" publiés chez Suhrkamp sont déjà à eux-seuls un monument que connaît sans doute quiconque s'est un tant soit peu intéressé à la fameuse pièce de Weiss. Depuis la création à Berlin en 1964, depuis le film de Peter Brook en 1966, depuis la représentation parisienne au Théâtre Sarah-Bernhardt en 1967, depuis plus de quinze ans donc, combien de feuillets n'ont-ils pas été noircis, dans les langues usuelles, à propos de ce superbe "monstre" ?

Et c'est dans cette forêt, dans cette montagne impressionnante que je dois de me frayer un chemin ! La tâche me paraissait moins ardue lorsqu'en septembre dernier, le 25 au matin, se rencontrait, pour la première fois au complet, l'équipe qui allait, quelques semaines durant, redonner une vie théâtrale à l'"Hospice de Charenton" et à ses pensionnaires célèbres. Aujourd'hui je m'effraye : devant l'étonnante collection de coupures de presse, dépliants, notices d'animation, dossiers publicitaires de tout poil qu'une équipe spécialisée du Théâtre Nouveau Gymnase a collationnés sur la production liégeoise seule.

Alors, oui, évitons les redites et les idées générales, et renvoyons à d'autres sources, ceux qui veulent en savoir plus long sur l'auteur et son oeuvre : je ne ferai qu'esquisser ici cette approche pour m'attacher surtout à la prestation liégeoise, ses tenants et aboutissants.

LE THEATRE ALLEMAND

On ne dira sans doute jamais assez - surtout près de 50 ans plus tard, c'est-à-dire deux longues générations, dont une de "Hitler, connaît pas !" -, quelle rupture marqua l'année 1933 dans la vie de l'Allemagne en général, dans sa vie culturelle en particulier. Douze années sombres - "brunes" - de divorce volontaire d'avec la propre tradition, mais aussi d'avec la tradition étrangère.

Après 1945, il fallut quelques rudes années pour sortir de cet isolement funeste : aux difficultés purement matérielles des lendemains d'une guerre dévastatrice s'ajoutaient les chicanes d'une nouvelle censure, celles des alliés cette fois ! De Hebbel on pouvait jouer "Hérode et Mariamne", mais pas la trilogie des "Niebelungen"; de Schiller, "Marie-Stuart", mais ni "Guillaume Tell", ni "Wallenstein"; de Kleist, "La Cruche Cassée", mais pas "Le Prince de Hombourg" ...

Ces cinq années de l'immédiat après-guerre virent surtout la découverte par le public allemand des grands créateurs étrangers interdits si longtemps sous la férule nazie : les latins comme Alejandro Casona, Federico Garcia Lorca, Jean Anouilh, Giraudoux et Sartre; les anglo-saxons comme Thornton Wilder, John Steinbeck, Tennessee Williams, T.S. Eliot, Arthur Miller, Christopher Fry, John van Druten, William Saroyan etc, etc ...

Les années cinquante allaient, elles, assister à l'intrusion d'un autre genre dramatique étranger, d'origine française surtout (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Arthur Adamov ... des noms bien gaulois !) : le Théâtre de l'Absurde, qui allait influencer, par exemple, Wolfgang Hildesheimer et Günter Grass.

À son côté, fleurissait un genre typiquement allemand celui-là : le "Zeitstück" (pièce d'actualité), où on distinguait surtout quatre courants : le "drame juif" (Judendrama : David Wechsler, Erwin Sylvanus), le "drame de guerre" (Kriegsdrama : Michaël Mansfeld, Leopold Ahlsen), le "drame du retour" (Heimkehrerdrama : Carl Zuckmayer, Dieter Meichsner) et le "drame atomique" (Atombombendrama : Hans Henny Jahn, Dieter Rossmann, Christophe Hamm, etc ...). Ce théâtre, puisant essentiellement son inspiration dans l'Histoire allemande toute récente, a produit surtout des pièces à la structure dramatique traditionnelle, des drames "psychologisants" sur "arrière-plan actuel", exposant des conflits individuels, parfois larmoyants, voire anecdotiques en regard de l'actualité réelle effroyable dont sortait à peine le monde entier.

Et, c'est encore de l'étranger - d'expression allemande cette fois : la Suisse - que devaient venir les oeuvres les plus marquantes du théâtre allemand avec Max Frisch et Friedrich Dürrenmatt. Dans leur position de témoins neutres, ces deux auteurs pouvaient sans doute plus facilement que leurs voisins quitter le plan de l'anecdote, de l'individuel, et mettre en cause la responsabilité de l'homme dans la marche du monde.

C'est cette dimension sociale nouvelle qui a permis aux oeuvres des deux auteurs suisses de franchir les barrières de la langue et d'être jouées à l'étranger avec un succès certain. Mais Brecht n'était-il pas passé par la Suisse, dans son long exil ? Ce même Brecht dont "profitait" au même moment - mais prudemment, mais avec circonspection ! - la jeune République Démocratique Allemande, en bute, tout pareil, à une censure ... soviétique celle-là !

Alors, le théâtre allemand des années 50 ? À jeter ? Que nenni non point ! Car ces diverses alluvions - de la métaphysique Sartrienne à la critique Sociale de Frisch, en passant par l'absurde et le "Zeitstück" dramatique - allaient en se superposant et se malaxant, produire le fertile humus dont naîtrait l'étonnante et extraordinaire vitalité du Théâtre allemand, des années soixante à nos jours, avec au début, les Hans Günter Michelsen, Martin Walser, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth, ensuite les Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller et, en quelque sorte à la croisée des chemins : Peter Weiss ... allemand de Stockholm !

À la croisée des chemins : parce que faisant une sorte de synthèse du théâtre "miroir-de-l'individu" (Sade) et du théâtre "miroir-de-la-société" (Marat).

À la croisée des chemins, parce que curieusement, après 1964, première de "Marat / Sade", un nombre étonnant de pièces traitant de la révolution vont voir le jour : "Les Plébéiens répètent l'insurrection" (Günter Grass, 1966), "Toller" (Tankred Dorst, 1968), "Gerillas" (Rolf Hochhuth, 1970), "L'interrogatoire de la Havane" (Hans Magnus Enzensberger, 1970) et encore Peter Weiss, "Hölderlin" (1971), et je suis sûr d'en oublier ... "Marat / Sade" semble avoir ainsi déclenché une grande mise en question, non plus seulement de l'engagement dans l'art, mais de l'engagement politique lui-même, de l'Histoire de notre monde.

À la croisée des chemins enfin, parce que Weiss tente aussi la synthèse entre un théâtre de réflexion (le grand débat philosophique Marat - Sade) et un théâtre de provocation (le choc des idées contradictoires exposées dialectiquement et le choc de l'agitation des fous de Charenton). Une grande ligne passe du théâtre d'agit-prop de Piscator, par Peter Weiss, jusqu'aux "Injures au public" de Handke et le Volksstück d'une agressive trivialité d'un Franz Xaver Kroetz ("Stallhof" ou "Wildwechsel"), d'un Wolfgang Bauer ("Magic Afternoon", "Change", "Party at six"), ou, plus près de nous encore, d'un Wolfgang Deichsel ("Frankenstein"). N'y-a-t-il pas déjà dans le Charenton de Peter Weiss les germes du théâtre d'agression, de provocation, cher au néo-naturalisme allemand d'aujourd'hui, que pratiquent ces Martin Sperr, Deichsel et autres Fassbinder ?

Oui, 1964 fut une grande date pour le théâtre : il y aurait maintenant désormais "l'après-Marat-Sade".

LE THEATRE LIEGEOIS : LA GENESE

Au début des années 70, "Marat-Sade" était connu à Liège des initiés : les gens de théâtre, les grands voyageurs, les rares heureux à avoir déniché dans la programmation cinématographique toujours aussi piteuse de notre Bonne Ville "la" séance de projection du film de Peter Brook, et ... quelques germanistes déviationnistes ou dévoyés.

“On” eut alors l’idée fabuleuse d’inviter, lors d’une semaine allemande, le Tübinger Zimmertheater à présenter son “Marat-Sade”. L’événement - c’en était un - eut lieu dans les caves à l’état brut du Palais des Congrès, un cadre étonnant, qui donnait à la mise en scène du regretté Salvatore Podine plus de force encore. Cela fit du bruit ! Cela laissa des traces !

Mais qui pouvait entreprendre ici un pareil travail ? Il a fallu la conjugaison de nombreux efforts et la conjonction de nombreuses circonstances pour permettre qu’il soit aujourd’hui réalisé.

Il aura en tout cas fallu que l’idée “Jeune Théâtre” - véhiculée depuis plus de 20 ans par le Festival annuel du Jeune Théâtre, puis par les “Jeunes compagnies” belges - fasse son chemin.

Il aura fallu aussi que le “Théâtre du Gymnase” devienne soudain le “Théâtre du Nouveau Gymnase” ; les difficultés rencontrées au début de sa “nouvelle” carrière n’ont pas toutes été négatives, puisqu’elles ont sans doute permis de découvrir les failles et, espérons-le, les remèdes.

Il aura enfin fallu que prenne vraiment corps un vieux rêve de collaboration plus étroite entre le théâtre professionnel établi et l’école de formation d’acteurs située, à vol d’oiseau, à cinq cents mètres de là, le Conservatoire Royal de Liège.

Ni l’une, ni l’autre institution n’avait seule les moyens matériels de mener à bien l’entreprise. En revanche, un projet commun pouvait réussir, et il a réussi, semble-t-il, à la satisfaction des deux parties : le TNG trouvait ainsi une foule de comédiens-étudiants jeunes, enthousiastes ... et pas trop chers; le Conservatoire offrait ainsi à ses étudiants la possibilité de participer en tant que stagiaires à une grande production professionnelle. La grande union de l’économie et de la pédagogie !

Et tout n’était pas encore dit : les professionnels assumant les rôles principaux (Marat, Sade, Corday, Duperret, Coulmier, l’Annonceur, Jacques Roux, etc ...), les étudiants jouant la masse des fous, il restait à trouver les chanteurs, les infirmiers, les nonnes et les musiciens, en tout quarante personnes à rassembler sur le plateau (sans parler de la scénographe, des assistants, des régisseurs et du personnel technique).

On fit donc la chasse à tous les “figurants” possibles, à l’Université, dans les Académies, dans les cafés même ... On n’était pas tellement loin de l’esprit de Podine qui, à Tübingen, avait jadis recruté ses fous par annonce dans le journal : “Si vous vous sentez fou, venez donc l’être chez nous !”. Sans conteste, la distribution la plus importante ... et la plus disparate - la plus folle ? - jamais réunie dans un théâtre liégeois.

Pour mener à bien une telle coordination, il fallait un metteur en scène ayant les idées claires et une force de travail peu commune. Helfrid FORON, ancien acteur, metteur en scène, puis directeur du “Tübinger Zimmertheater” a réussi ce tour de force. De plus, mime extraordinaire, il fut pour les comédiens-étudiants un excellent pédagogue dans le travail sur le corps - décontraction et concentration...

LA PIÈCE

Ici encore, je renverrai d'emblée à la bibliographie qui clôture ce texte et qui pourra guider le lecteur qui désirerait approfondir l'analyse de l'oeuvre de Weiss, m'efforçant surtout dans ces lignes de rendre compte au mieux des réflexions que nous avons échangées sur la pièce lors du travail préparatoire.

Peter Weiss a lui-même toujours fortement insisté sur l'équilibre des "forces" en présence dans sa pièce. Cette insistance était d'ailleurs essentiellement le résultat de constatations a posteriori. Je le cite : Extrait de "Materialien zu Peter Weiss Marat-Sade" - Suhrkamp - 1964 :

"Dans la mise en scène de Rostock, Marat était d'emblée campé comme le héros positif (...)."

Les tendances contre-révolutionnaires de Sade, qui avaient été fortement critiquées lors des discussions à propos d'une éventuelle représentation en R.D.A., possédaient à Rostock une coloration négative qui, dès le départ, faisait apparaître Sade comme un décadent, un libertin et un être incapable de vivre.

"(...) Le fait que Marat apparaisse dès le début comme un vainqueur et Sade comme perdant est une tendance compréhensible dans une société socialiste, mais l'effet aurait été plus fort si cette victoire avait été présentée de manière plus complexe. Cette peinture en blanc et noir de Pertens était cependant menée de manière parfaitement conséquente, et je puis l'accepter comme contre-pied de nombreuses représentations occidentales dans lesquelles Sade était dépeint comme l'esprit supérieur et Marat comme un fou dans l'erreur."

En effet, ainsi que l'a constaté l'auteur lui-même, le conflit entre les deux protagonistes principaux de Charenton est trop facilement ramené à une antinomie radicale individualisme-socialisme, qui oublie que :

"En tant que champion de l'homme absolument libre, Sade appuyait, d'une part, le changement social (que préconisait Marat), et voyait, d'autre part, les dangers qui pouvaient surgir à la suite d'un socialisme abâtardi (...). Il craint que l'état socialiste idéal que se représente Marat ne puisse être atteint. En tant que représentant moderne du troisième point de vue, il se trouve entre le socialisme et l'individualisme (P. Weiss en 1964 - In : "Materialien ...")."

Toute analyse - ou représentation - qui néglige ce fait, c'est-à-dire qui oppose purement et simplement l'individualisme de Sade et la révolution sociale, essentiellement collective de Marat, risque toujours de privilégier erronément l'une des tendances au détriment de l'autre, repoussant ainsi dans l'ombre la composante qui les réunit et qui pourtant est le thème fondamental de la pièce : la nécessité de la révolution et les embûches dont sa route est parsemée.

Cet élément essentiel fait que, pour documentaire qu'elle soit (le Marat historique y est abondamment cité; les intrigues politiques, et jusqu'aux trois visites de Corday sont attestées ...), la pièce ne requiert aucune compétence particulière d'historien pour être comprise : elle est intelligible à tous parce que la Révolution Française n'y est qu'exemplative, "modellhaft", aurait dit Brecht. Chez Marat, l'explosion révolutionnaire qui éclate avec fracas; chez Sade : l'implosion révolutionnaire qui rentre en elle-même avec fracas; la troisième composante commune : le fracas !

On retrouvera tout au long de la pièce ce "magique" chiffre trois :

- la pièce recouvre trois époques : 1793, 1808 et aujourd'hui;
- elle se déroule en trois lieux : la France, Charenton et ici;
- elle met en scène trois groupes antagonistes : Sade (et l'Annonceur), Marat (et Roux), la famille Coulmier (et les nonnes et infirmiers);
- les fous sont, eux, constamment ballotés d'un groupe à l'autre, entre copulation, révolution et réaction;
- les spectateurs, poussés par le souffle dialectique du discours, naviguent eux aussi parmi les trois courants contradictoires, et chacun étant lui-même, en outre, tributaire du passé, vivant le présent et forgeant l'avenir;
- les comédiens y jouent des internés qui jouent un rôle;
- les "habitants" de Charenton se répartissent en trois groupes : le directeur (sa famille et son personnel), les fous, et les internés politiques;
- enfin, mais on pourrait sans doute prolonger ces exemples de triades, dans chaque personnage important se retrouvent trois composantes majeures :
 - a) COULMIER, exemple de libéralisme individuel, admire pourtant la Révolution Française, mais défend l'Ordre établi par Napoléon,
 - b) CORDAY, professant un humanisme individuel, prône aussi, l'ordre social de Rousseau, mais rejette celui de Marat,
 - c) DUPERRET, est défenseur des droits individuels de sa classe et aussi membre de la conjuration contre-révolutionnaire, mais il aurait sauvé la tête de Marat en retenant le bras de Corday,
 - d) MARAT, est torturé par des doutes personnels, pousse pourtant la révolution jusqu'à ses extrêmes, et risque ainsi de l'enfermer dans un système conservateur,
 - e) SADE, lui, pousse à l'extrême l'individualisme, ressent toutefois la nécessité de la révolution, mais est toléré par Coulmier, symbole de l'ordre établi ...
 - f) etc, etc ...

Ces quelques remarques montrent certes la complexité du propos de Peter Weiss, et pourtant, ce schéma "triangulaire" est dans doute encore trop rigoureux, trop mathématique : il n'éclaire pas, loin s'en faut, toutes les contradictions, ni leurs différents degrés, qui donnent à l'oeuvre son exceptionnelle densité, cette densité précisément qui en fait le tournant, la pierre d'angle du théâtre allemand - européen ?) - d'après-guerre.

Prenons la forme : elle n'est pas moins complexe ! Weiss fut sans doute le premier à mettre en évidence dans son "Marat / Sade", le malaise du théâtre moderne écartelé entre le courant absurde et le courant brechtien, qui semblaient mener à une impasse. À la fin des années soixante allait naître de l'échec de l'un, Artaud, oublié jusqu'alors (Oh, l'heureux hasard : Artaud n'a-t-il pas joué le rôle de Marat dans le "Napoléon" d'Abel Gance ?); de l'échec de l'autre allait ressusciter le théâtre d'agitation politique, déclaré moribond dans les années 20, et relancé par Weiss lui-même dès le "Chant du Fantoche Lusitanien". "Marat / Sade" n'illustre pas seulement l'affrontement de deux conceptions de la révolution et du monde, mais aussi l'opposition de deux grandes tendances de plus de dix ans de théâtre engagé : le théâtre de la cruauté, le théâtre "rituel" d'Artaud, d'une part, et le théâtre dialectique de Brecht de l'autre.

Brecht devient ainsi - par la technique de la "pièce dans la pièce" qui fait aussi de "Marat / Sade" une réflexion sur l'art lui-même - le pendant de Marat : il représente la révolution en tant qu'objet de réflexion (que peut faire de plus Marat, cloué dans sa baignoire, en proie aux affres du doute ?). Artaud et Sade se confondent alors comme symbole de la révolution en tant qu'action individuelle, celle-ci étant provoquée par une "agression", par un choc psychologique qui doit secouer l'inconscient : Sade "persécutant" Marat ... Le tout se passant à Charenton, dans un monde d'aliénés, de "Ver-rückte" : un monde "décalé", posé à distance "stratégique" du spectateur !

Ajoutons à cela le principe du collage ! Weiss, peintre, cinéaste, romancier et dramaturge aura systématiquement recours au collage, qu'il considère comme un facteur de synthèse :

"... (...) "Marat - Sade" est un enchaînement de tableaux relevant tous d'un genre différent : par exemple, un défilé, puis un prologue, puis une parade, puis une présentation, puis un hommage ..." (Michel Bataillon, "De l'image au mot, notes sur l'activité artistique de Peter Weiss de 1952 à 1960", in Travail Théâtral, 1971, p. 89)."

Collage ainsi que la juxtaposition de prose rythmée, de vers rimés, de chants, de pantomimes, de scènes de foules, de dialogues, de monologues, etc ... Ici, Brecht - à nouveau - n'est pas loin.

C'est pourquoi, le premier travail de Foron à Liège fut de rendre chaque participant conscient de cette fabuleuse complexité de l'oeuvre, qu'il comparait à un oignon, qu'il faut éplucher, couche après couche, pour en atteindre le coeur.

À cet égard, la troupe qui, en septembre, se mettait à l'ouvrage n'était pas loin de ressembler elle aussi à un oignon ... épluché : une couche de jeunes étudiants, une couche de "Premiers Prix", une couche de professeurs d'art dramatique, une couche d'amateurs, une couche de professionnels, une couche de musiciens, une couche de techniciens ... Il était impératif de chercher une base commune permettant la concentration de tout le monde sur un même objectif.

LE TRAVAIL

Les lignes qui précèdent ont montré à quel point la pièce est "ouverte" - donc intéressante -. Certes, le thème central de l'oeuvre est bien ce que dit Marat : "L'homme a inventé la révolution, mais il ne sait pas comment s'en servir". Cette constatation est d'une effroyable lucidité. C'est elle qui provoque le malaise que l'on reçoit comme un coup de poing à la fin du fameux film de Peter Brook. Pourtant, par sa structure même, "Marat / Sade" suscite une réflexion multidimensionnelle qui débouche sur des sujets aussi variés que le problème de la folie, de son traitement, celui du délire étatique, de l'utilisation de la psychiatrie dans les pays totalitaires - mais aussi chez nous, comme le soulignait Cohn Bendit dans une émission télévisée consacrée par la RTBF à la mise en scène du Nouveau Gymnase -, le problème du pouvoir et de sa violence, etc., etc. ...

Foron s'est toujours attaché à sauvegarder cette "ouverture", en cherchant soigneusement à garder l'équilibre entre ces différents aspects de l'oeuvre. Pour cela, il fallait, entre autres choses, trouver - inventer ? - une cohésion entre les nombreux groupes d'exécutants, réunis par le hasard de la production et ne partageant pas nécessairement les mêmes points de vue sur la pièce. Selon le metteur en scène, il ne devrait pas exister de frontières entre les différents rôles et le spectacle devrait être plutôt le résultat d'un travail collectif.

C'est donc avec des exercices de groupe qu'on se met à l'ouvrage. Pendant toute une semaine, il ne fut pratiquement pas question de la pièce. Huit heures par jour, les étudiants (les futurs fous) et la plupart des rôles principaux se retrouvèrent dans le local de répétition pour se livrer, sous la direction attentive de Foron, à un intense entraînement physique. Les exercices de décontraction alternant avec ceux de concentration, le jeu sur la voix, les sons et le sensitive training, le programme intensif menait progressivement les acteurs à une prise de conscience d'eux-mêmes et de leurs limites, mais aussi de l'autre, de l'espace, du groupe. D'ailleurs, même pendant la période de répétitions sur le texte, cet aspect physique du travail ne fut jamais négligé. En réalité, c'est de cette façon que les acteurs se mirent à la recherche de "leur" force et de sa place dans le spectacle de Monsieur de Sade. Il ne s'agissait pas, en effet, de composer un personnage de fou, mais bien plutôt de trouver en soi-même les éléments de folie qui nourriraient de façon cohérente le personnage à créer. Il faut rappeler ici que cette démarche avait été magistralement préparée quelque temps plus tôt au Conservatoire de Liège, par un travail collectif sur la folie remarquablement dirigé par Jacques Delcuvellerie et qui réunissait la plupart des futurs fous de "Marat / Sade".

Chacun est aujourd'hui persuadé que l'application rigoureuse et systématique de cette méthode est pour beaucoup dans la grande cohésion qui marqua le spectacle et que le public et la presse unanimes n'ont pas manqué de saluer d'autant plus chaleureusement qu'elle est rare chez nous dans une production d'une telle envergure et d'une telle complexité. C'est sans doute elle aussi qui est responsable en grande partie de la sobriété de cette "folie" collective, sobriété qui allait de pair avec une véritable intensité d'une part, et totale lucidité d'autre part. En banissant à tout prix le fou granguignolesque, en réduisant au maximum les débordements visuels, la mise en scène a évité l'écueil de l'anecdote et a conféré ainsi à la folie des pensionnaires de l'hospice la dimension voulue par Weiss : en gagnant en profondeur et en vérité, la folie représentée sur la scène, cesse d'être là pour elle-même, simple objet de contemplation, elle devient le point de réflexion du spectateur sur lui-même et le monde. Car si l'auteur ici balance encore entre Marat et Sade, s'il ne prend pas encore parti pour l'un ou l'autre système, comme il le fera plus tard (voyez "Le Chant du Fantoche Lusitanien" ou "Discours sur le Vietnam"), si cette pièce est pour lui comme une interrogation qu'il se formule à lui-même, il n'en reste pas moins qu'il a oeuvré dans la ligne Brechtienne, voulant amener le spectateur aussi à s'interroger : ce décalage de la Révolution dans l'asile de Charenton, on l'appellerait chez Brecht de la *Verfremdung*. De la qualité de la représentation de ce monde "distancié" dépend la qualité de la réflexion du spectateur.

S'étant ainsi mis d'accord sur cette base commune des critères de "vérité", "profondeur", "qualité", autant de concepts qui réclamaient un total engagement physique et mental, le groupe s'attaqua sous la guidance de Foron à la lecture du texte qui donna lieu à des échanges de vues entre les différents participants, tendant à creuser le sens de la pièce dans le plus de directions possibles.

Le metteur en scène choisit de rétablir la structure de la version allemande de 1965 (Vol. 68 de l'édition Suhrkamp) en déplaçant certains textes, supprimant ici, ajoutant là quelques extraits inexistant dans la traduction de Jean Baudrillard (Seuil, 1965), dont certains passages furent retraduits ou adaptés pour une meilleure compréhension de l'oeuvre.

Mais surtout, ces lectures collectives du texte tendaient "à éplucher l'oignon", pour parler comme Foron : la confrontation des opinions et des analyses mettait en évidence la dialectique de la pièce, la coexistence des discours, parallèles ou contradictoires. Ces débats, parfois passionnés montrèrent souvent de façon opportune la fragilité du climat de travail positif créé par la première semaine acharnée, l'individuel risquant toujours de reprendre le dessus au détriment du collectif, et chacun de tomber d'accord pour dire que l'entraînement devrait être maintenu jusqu'au bout. Les contradictions, les oppositions qui se faisaient ainsi jour lors des discussions, étaient comme l'illustration vivante du propos de la pièce : l'irruption du conflit philosophique venait manifestement troubler le beau collectif élaboré au cours des séances de training physique, exactement comme le débat Marat - Sade dans la pièce dérange le "choeur" des fous. De même, s'exerçait volontiers autour de la table le pouvoir de ceux qui "savent" - ou qui savent parler - contre la masse silencieuse, tout comme dans la pièce où se manifestent sans arrêt ces luttes de pouvoir : le pouvoir de Coulmier contre celui de Sade, celui de Sade entre celui de Marat, celui de Marat contre la masse et réciproquement. Tout cela faisait partie du nécessaire du décodage de la pièce et devait somme toute aider à son interprétation par une sorte d'exemple vécu. Ces discussions menaient aussi chacun à s'interroger sur le sens à donner aujourd'hui aux propos de Weiss : d'observation en réflexion, d'irritation en adhésion, le travail suivait la dynamique même du texte.

En ce qui concerne les personnages, Foron s'en est tenu assez scrupuleusement aux indications données par l'auteur. Les infirmiers, des religieuses (dont certaines sont jouées par des hommes), et la famille Coulmier représentant l'ordre et le pouvoir, tantôt tolérante, tantôt brutale, toujours vigilante, forment un premier groupe. Ils encadrent les internés politiques que sont les chanteurs et les musiciens (à Liège, un des musiciens était une religieuse-homme). Enfin, Marat, un paranoïaque et Simone Evrard, son ange gardien maniaque; Corday, une cataleptique poursuivie des avances amoureuses de Duperret, l'obsédé sexuel; Jacques Roux, fanatique de Marat et, dirigeant le tout, le marquis de Sade et son bras droit l'Annonceur.

Sur le plan de la composition, certains acteurs rencontrèrent de grandes difficultés inhérentes à la complexité des rôles : Weiss exigeant du comédien de jouer un rôle prétendument écrit par Sade pour un fou ! (cfr. les triades ci-dessus). Le dosage de ces différents niveaux causa à tous bien du souci. Ces problèmes furent abordés plus spécialement lors des répétitions en petits groupes, scène par scène.

En réalité, l'élaboration du spectacle a correspondu d'assez près au principe du collage qui caractérise la structure même de l'oeuvre : tandis que se poursuivait quotidiennement l'entraînement des fous "anonymes", la mise en scène des séquences principales progressaient dans le désordre, et les interventions musicales ou chantées se répétaient simultanément. Puis, on colla ensemble les morceaux disparates en y intégrant progressivement les figurants actifs, présents en scène de bout en bout, représentant l'ordre de Charenton, à savoir les infirmiers et les nonnes.

Enfin, dans les dernières semaines, on "fila" le tout pour en assurer le rythme et la cohérence. Certes, cette technique est connue et pratiquée couramment au théâtre, mais lorsqu'une production atteint de telles dimensions, la difficulté de l'assemblage et du polissage leur est proportionnée.

Pendant ce temps, les corps de métier réalisaient le décor. Marie-Claire Van Vuchelen a axé sa scénographie sur la suppression du fossé salle-scène, utilisant pour cela différents moyens :

- la construction d'une avant-scène prolongeant le proscenium jusqu'au quatrième rang des spectateurs;
- la scène ouverte sur toute sa largeur (18 mètres) est tendue de draps blanc-écru qui tapissent également les murs latéraux jusqu'au fond de la salle;
- des "marmites" (éclairage) sont suspendues au-dessus de la scène remplaçant les projecteurs habituels qui ne servent plus que d'appoints et d'autres pendent également dans la salle, qui baigne ainsi dans la même lumière que la scène;
- le personnel de salle (ouvreuses, guichetières, dames de vestiaire, etc.) porte des costumes de religieuses ou d'infirmières pour accueillir le public, qu'un régisseur-religieuse invite au son de cloche à gagner ses places;
- dans les salles attenantes au hall d'entrée sont exposés les étonnants moulages en cire de la fabuleuse exposition Spitzner organisée pour la circonstance, bref, tout un ensemble d'éléments scénographiques concourent à fondre dans une même image et dans un même climat le monde de la scène et le monde de la salle. Ceci est d'ailleurs renforcé par la présence en scène des fous avant le début du spectacle et par certaines interventions des "représentants de l'ordre", les nonnes qui s'effectuent par le fond de la salle, voire par les passerelles d'éclairage surplombant les spectateurs.

Le vaste plateau est entièrement "carrelé" de blanc et fermé au fond par quatorze petites cabines, où se tiennent les fous entre leurs agitations. Chaque cabine est munie d'un rideau coulissant que l'on manipule selon les besoins. C'est par exemple derrière un de ces rideaux que sévit la répression contre Jacques Roux après l'une de ses harangues. Le plateau entier est en fait l'espace scénique des aliénés, qui selon les moments, l'animent massivement, à l'appel de Marat ou de Roux, ou le désertent pendant les longs débats dialectiques.

A la fin du spectacle, les fous tentent même de se répandre dans la salle, mais sont rappelés vigoureusement à l'ordre par les gardiens et ramenés de force dans leurs cabines. Chacune de ces cabines contient un lit métallique et avec tous ces lits, les fous construisent une rue lors de l'arrivée de Corday à Paris, ou une guillotine (2 lits superposés horizontalement, surmontés d'un lit à la verticale), ou encore les bancs de l'Assemblée nationale. Un de ces lits montés sur roulettes, sert tantôt à amener la léthargique Corday en scène, tantôt à représenter un équipage attelé, tantôt à conduire des condamnés à la guillotine ...

Cette guillotine symbolique installée au centre du plateau joue un rôle important dans la dramaturgie du spectacle, en ce sens qu'elle marque très clairement la symétrie voulue par la mise en scène entre l'aire de jeu de Sade (sa chaise roulante est au Jardin) et celle de Marat (dont la baignoire est à cour), par exemple pendant "l'Entretien sur la vie et la mort", etc. Cette symétrie dans l'espace correspond à l'équilibre de forces que Foron voulait sauvegarder entre les deux personnages principaux de la pièce.

Quant au pouvoir, à l'ordre établi, il encercle complètement le plateau avec dans la salle au premier rang, la famille Coulmier - et quelques nonnes à la cabine de régie - avec aussi deux miradors, l'un à jardin, l'autre à cour, sur lesquels sont juchés en permanence deux infirmiers, qui en descendent quand c'est nécessaire pour calmer - violemment - les transports des fous. Au fond du plateau, derrière les cabines, parmi l'orchestre, au-dessus des cabines, sur une sorte de "chemin de ronde", se tiennent, toujours prêts à intervenir avec leurs matraques en forme de croix (comme à Paris en 1967), d'autres sbires de Coulmier.

À signaler également, en oblique, à cour, un lit que les quatre chanteurs ont transformé rapidement en petit théâtre à l'aide de deux perches et d'un rideau - rideau qui sera ouvert lors des passages historiques et que l'on refermera lorsque c'est Weiss qui parle. C'est le "point d'attache" des quatre chanteurs. Il concrétise à merveille à lui seul le principe du théâtre dans le théâtre sur lequel l'auteur a articulé toute sa pièce.

Les musiciens (piano et clavecin, contrebasse, flûte, clarinette et percussions) ont été installés sous le mirador de cour. Ce sont eux d'ailleurs qui ont composé la musique originale de la représentation liégeoise, une musique très variée, parfois d'accompagnement, parfois critique, parfois simplement rythme, parfois leitmotiv (par exemple, pour Corday).

Un dernier mot des costumes : la teinte dominante, le blanc-écru, correspond bien à la conception de Weiss lui-même, puisqu'il écrivait, à propos de la mise en scène de Berlin :

"L'atmosphère clinique d'une salle de bains était ainsi clairement définie. En outre, dans sa pureté chimique, le blanc offrait un fond neutralisant aux nombreux personnages présents en même temps en scène. En outre, le blanc permettait aux patients, lorsqu'ils ne bougeaient pas de quasi disparaître dans leurs stalles et de ne prendre vie que par leurs mouvements (in : "Materialien").

En bref, la scénographie (costumes, décor, accessoires) a réalisé avec un certain bonheur les objectifs de la mise en scène en s'appuyant sur un réalisme sélectif et une esthétique fonctionnelle.

EN GUISE DE CONCLUSION

Dès sa nomination à la direction du TNG en juin 1978, Yves Larec comprit que le théâtre pouvait ainsi avoir une ambition nouvelle qui serait profitable à la fois au Nouveau Gymnase lui-même et à la vie théâtrale liégeoise en général, à savoir réunir les forces dispersées jusque-là. C'est ainsi que démarra en fait, le projet "Marat Sade" qui trouva d'emblée l'adhésion de René Hainaux et du Conservatoire. L'oeuvre était à cet égard bien choisie puisque, au-delà de tout problème de fond, elle exigeait impérieusement une collaboration étroite sur le plan purement pratique de tout un ensemble de groupes, d'organismes et d'individus. Sur le plan financier, le TNG prenait en charge le décor, 17 comédiens professionnels (dont 4 permanents) et l'aspect production du spectacle, tandis que le conservatoire "poursuivait" ses étudiants, l'encadrement pédagogique et le metteur en scène, et qu'enfin le Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie finançait l'aspect musical. Par son ampleur même, l'entreprise était une grande première audacieuse, et c'est sans doute avec soulagement que le Directeur du TNG pourrait dire après coup qu'elle avait dépassé toutes ses espérances.

La conclusion que tire de cette expérience nouvelle la plupart des participants va aussi dans ce sens. Si le mot "aventure" revient souvent dans leur bouche, c'est dans le sens le plus positif du terme : "ce fut une belle aventure". La majorité des acteurs ou spectateurs que j'ai interrogés après la première ou en cours de série, individuelle ou en groupe, s'accordent à mettre en avant l'homogénéité et la collaboration généreuse des différents groupes, tant pendant la préparation que dans le résultat final.

Toutefois, dans ce beau concert d'éloges, il ne pouvait pas ne pas y avoir quelques désaccords, quelques déceptions, au sein même de la troupe. Je les résume ici en vrac : beaucoup d'ailleurs se recoupent et sont pour la plupart liés aux conditions matérielles de production.

D'abord, le travail collectif est considéré comme abouti, certes, mais d'une extrême fragilité. Ceci ne comporte pas que des aspects négatifs puisque cela dénote une lucidité qui peut être constructive. Toutefois, c'est aussi pour certains un signe d'une certaine superficialité, qu'un temps plus long de travail aurait pu, il vrai, certainement corriger.

D'autres regrettent le manque de "danger", d'"énergie", de "sale" de cet asile de Charenton un peu trop beau, trop propre, trop gentil. Peut-être aurait-on dû s'attacher plus longtemps - toujours le temps ! - à la question importante de savoir comment préserver, quinze ans après, la dimension du choc qu'avait montré le spectacle à sa création.

Autre manque pour certains : la pièce se présente d'emblée comme un mélange de styles et de pratiques théâtrales (l'épique, la cruauté, le populaire), qui dans la mise en scène du Gymnase n'ont guère été travaillés "en rupture". De même, le travail des comédiens sur les différents rôles aurait pu être poussé plus loin.

Les musiciens, assez frustrés de leur prestation, rendent responsable surtout l'organisation générale du travail du non-aboutissement de beaucoup de leurs intentions : près des deux tiers de leurs compositions musicales ont été abandonnées pour "aller au plus simple", comme ils disent. Toutefois, eux aussi sont conscients des difficultés pratiques énormes que soulève un tel projet.

Enfin, je mentionnerai quelques divergences de vues sur la lisibilité du spectacle, qui vont radicalement à l'encontre du souhait de totale ouverture formulé par le metteur en scène. D'aucuns auraient souhaité plus de clarté dans les prises de positions politiques et idéologiques et qualifient de "vague" ce que d'autres appellent "ouvert" ou "équilibré".

Quoi qu'il en soit, nul n'a nié que l'entreprise a été un franc succès. Les grands axes, les points cardinaux de cette pièce incontestablement difficile ont été clairement dégagés : le spectacle n'a pas gommé le texte, et ce n'est déjà pas si fréquent.

Si l'on analyse les choses dans leur contexte, la réalisation était bien "calibrée", pour reprendre le mot d'un collègue : acceptons en pour preuve le fait sans précédent à Liège qu'un certain public qui, d'ordinaire, ne se dérange que pour l'événement que constitue le Festival du Jeune Théâtre, a vu le "Marat/Sade", dans le cadre de la production annuelle du théâtre municipal. Que la salle ait été comble à ce point tous les jours ne peut pas dépendre exclusivement du fait que le budget promotion ait été gonflé à cette occasion : la recette serait vraiment trop simple ! Souhaitons que les enseignements que l'on tirera de ce résultat soient aussi fructueux que possible.

D'ailleurs, l'"aventure" est loin d'être terminée puisque le spectacle sera décentralisé, à commencer par Paris, au début avril 1980. Le travail devra être repris à fond, en profondeur. Il faudra rassembler, repolir, préciser et creuser ... N'est-ce pas la preuve que la matière est bonne ?

**Robert GERMAY
(1980)**

I. Oeuvres de P. Weiss traduites en français.

1. ESSAIS

- WEISS, Peter, Notes sur la vie culturelle en République Démocratique du Vietnam . Paris, Ed. du Seuil, 1971. (Combats).
- " " , Réponse à Johnson sur les bombardements limités. Paris, Ed. du Seuil, 1972. (Combats).

2. ROMANS

- WEISS, Peter, Adieu aux parents (Abschied von den Eltern). Roman traduit de l'allemand par Jean Baudrillard. Paris, Ed. du Seuil, 1961.
- " " , Point de fuite (Fluchtpunkt). Roman traduit de l'allemand par Jean Baudrillard. Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- " " , L'instruction (die Ermittlung). Oratorio en onze chants traduit de l'allemand par Jean Baudrillard. Paris, Ed. du Seuil, 1966.

3. THEÂTRE

- WEISS, Peter, La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'Hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade (die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade). Drame en deux actes traduit de l'allemand par Jean Baudrillard. Paris, Ed. du Seuil, 1965.
- " " , La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'Hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade. Drame en deux actes traduit de l'allemand par Jean Baudrillard. Suivi d'un acte de Jeanine Worms, Pardon Monsieur.
In: l'Avant-scène. Théâtre, 393, 15 décembre 1967.
Paris, L'Avant-scène, 1967.
- " " , Chant du fantoche lusitanien (Gesang vom lusitanischen Popanz). Texte français de Jean Baudrillard. Paris, Ed. du Seuil, 1968.
- " " , Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que

- la volonté des Etats-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution (Vietnam Diskurs). Théâtre traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
- " " , Comment Monsieur Mockinpott fut libéré de ses tourments. La nuit des visiteurs (Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird. Nacht mit Gästen). Traduction de l'allemand par Michel Bataillon, Armand Jacob. Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- " " , Trotsky en exil (Trotzki im Exil). Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel. Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- " " , Hölderlin (Hölderlin). Théâtre traduit de l'allemand par Philippe Ivernel. Paris, Ed. du Seuil, 1972.
- " " , Hölderlin (Hölderlin). Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel. Paris, L'Avant-scène, s.d. (Théâtre, 550).

II. Littérature secondaire sur "Marat/Sade" et l'oeuvre de Weiss en général.

1. ARTICLES PARUS EN FRANCAIS

- BACHMANN, Christian, Peter Weiss ou la remontée du chaos. In: Temps Modernes, XXI, pp. 179-182.
- BATAILLON, Michel, De l'image au mot. Notes sur l'activité artistique de Peter Weiss de 1952 à 1960. In: Travail Théâtral, (avril-juin 1971), pp. 71-90.
- CARAT, Jacques, La révolution aliénée. Peter Weiss, Marat-Sade. In: Preuves, 189, pp. 61-63.
- DE DECKER, Jacques, Un auteur: itinéraire de Peter Weiss: du moi au monde. In: Clés pour le spectacle, 7 (mars 1971), pp. 10-11.
- DUVIGNAUD, Jean, La fausse monnaie chasse la bonne. In: Nouvelle Revue Française, XIV (novembre), pp. 888-893.
- GOULEMOT, Jean-Marie, Le marquis de Sade, ses pompes et ses oeuvres, selon Peter Weiss. In: Pensée, 134 (juillet-août 1967), pp. 105-114.
- KNOWLES, Dorothy, Le théâtre: lieu d'une entreprise de conscience du monde contemporain. In: Zagadnienia Rodzajow Literackich, 18, pp.5-30.
- ROY, Claude, Le théâtre de la cruauté en Europe. In: Nouvelle Revue Française, XIII (mai), pp. 895-902.
- TRUAN, François, Sur l'histoire ou de l'histoire. In: Travail Théâtral, 11 (avril-juin 1973), pp. 114-119.
- VALENTIN, Jean, D'une tour à l'autre: évolution et continuité dans l'oeuvre dramatique de Peter Weiss. In: Recherches Germaniques, 2, pp. 94-129.
- VAN EDME BOAS, M., Du "moi" au "nous". La lutte de Peter Weiss pour l'engagement. In: Comprendre, 31 (1968), pp. 249-253.

2. ARTICLES PARUS EN ANGLAIS

- ANON, Documentary Drama. In: Times Literary Supplement, 10 février, p. 103
(The Investigation).
- BLOMSTER, WESLEY et GILBERT, Textual Revision in Peter Weiss' Marat/Sade.
In: Symposium, 25, pp. 5-26.
- COHN, Ruby, Marat/Sade: an Education in Theatre. In: Educational Theatre
Journal, 19 (1967), pp. 478-485.
- DIECKMAN, Suzanne, Levels of Commitment: an Approach to the Role of
Weiss's Marat. In: Educational Theatre Journal, 30 (march 1978),
pp. 54-62.
- FREED, D., Peter Weiss and the Theatre of the Future. In: Drama Survey, 6
(1967-1968).
- GENNO, Charles N., Peter Weiss's Marat Sade. In: Modern Drama, 13 (december
1970), p. 311.
- HABERL, F.P., Peter Weiss's documentary Theatre, Books abroad. In: Summer,
(1969), pp. 359-362.
- KLOBUSICKY-MAILLAENDER, Elizabeth N., Peter Weiss's Concept of the Role of
the revolutionary Individual in historical Transformations :
a Study of six Dramas. In: Dissertation Abstracts International,
35 (1974), 2277 A.
- MILLER et LESLIE, Peter Weiss, Marat and Sade: Comments on an Author's
Commentary. In: Symposium, 25, pp. 39-58.
- MITFULL, J., From Kafka to Brecht: Peter Weiss's Development towards Marxism.
In: German Life and Letters, XX (1966-1967), pp. 61-71.
- MOELLER, Hans-Bernhard, German Theater 1964: Weiss'Reasoning in the Madhouse.
In: Symposium, XX, pp. 163-173.
- NIEMI, Irmeli, Peter Weiss and documentary Theater. In: Modern Drama, 16,
pp. 29-34.
- ROBERTS, D., Peter Weiss, "Marat Sade" and the Revolution in the Theatre.
In: Komos, 2 (1969), pp. 1-8.
- SCHNUR, F., The Executioner: a baroque Figure on the Modern German Stage.
In: Germanic Review, USA, 48 (1973), pp. 260-268.
- WALDROP, Rosmarie, Marat/Sade: a Ritual of the Intellect. In: Bucknell Review,
18 (1970), pp. 52-68.
- WARD, Margaret E., Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Armand Gatti: the Interaction
between Intent, Content and Form in contemporary political
Drama. In: Dissertation Abstracts International, 34, 6002 A.
- WEISS, Samuel A., Peter Weiss's Marat/Sade. In: Drama Survey, V, pp. 123-130.

WHITE, J.J., History and Cruelty in Peter Weiss's "Marat Sade". In: Modern Language Review, 63 (1968), pp. 437-448.

3. MONOGRAPHIES EN ANGLAIS

BEST, Otto F., Peter Weiss. In: Modern Literature Monographs, 1976.

BROOK, Peter, Marat/Sade Forum.

HILTON, Ian, Peter Weiss. A Search for Affinities. Oswald Wolff, 1970.

4. ARTICLES ET MONOGRAPHIES PARUS EN ALLEMAND

Vu l'abondance du matériau, je renvoie à la bibliographie de Thomas B. Schumann, publiée dans Text + Kritik, 37: Peter Weiss, München, Richard Boorberg Verlag, 1973, pp. 41-48.

III. Ouvrages généraux (à consulter en particulier pour leurs abondantes illustrations)

1. DOWD, David, La Révolution française. Paris, R.S.T., 1966 (Coll. Caravelle).
2. DUBY, Georges, Dynasties et révolutions de 1348 à 1852. Paris, Larousse, 1971.
3. MASSIN, Jean, Almanach de la Révolution française. Paris, Le Club français du livre, 1963.
4. ROBESPIERRE, Paris, Dargaud, 1965 (Les grands de tous les temps).
5. TUDESQ, A.-J. et RUDEL, J., 1789-1848. Paris, Bordas, 1968. (Collection d'Histoire).