

UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES
Faculté de Philosophie et Lettres

Rayonnement de la poésie d'Otomar Krejča
en Belgique francophone

Sarah FLOCK

Thèse présentée en vue de l'obtention du
grade académique de

Docteur en Langues et lettres

sous la direction de Monsieur Jan Rubeš
et celle de Monsieur Vladimír Just

Année académique
2010-2011

A Marie Tomášová

L'art est la nature et il n'a pas d'autre but que la nature : la vie même. L'artiste peut être mené par les tendances les plus diverses mais si son œuvre doit être de l'art, elle ne doit pas être tendancieuse, c'est-à-dire qu'une tendance ne doit pas y apparaître en tant qu'idée, en tant que vérité, en tant que définition mais telle qu'elle apparaît dans la nature : comme un individu vivant et concret. La nature n'est pas tendancieuse, elle ne nous présente pas des idées et des vérités et pourtant... Si une œuvre doit être une œuvre d'art, il faut que les tendances et les idées qui s'y trouvent ne soient pas énoncées. Dans une œuvre doivent se trouver autant de tendances qu'il y en a de cachées dans la nature, c'est-à-dire autant qu'il y a de « lecteurs ». On ne doit demander à l'artiste ni plus ni moins que de créer la réalité de la vie. Mais ceci n'a pas plus de sens que de lui demander de vivre. Soit il vit, donc il crée, soit il crée et copie et sa vie intérieure est misérable... L'artiste ne crée pas à partir de ses connaissances mais de ses expériences. Nous avons déjà démontré la différence fondamentale entre ces deux mots : le spectateur et le participant. La connaissance s'accumule dans la mémoire, dans le savoir, l'expérience transforme la matière de la vie. Dans le premier cas, on range les connaissances nouvelles, dans le second, quelque chose meurt en nous, quelque chose naît. Dans le premier cas, on agit en fonction des connaissances, dans le second en fonction de ce que l'on est ou plus exactement, de ce que l'on devient.

Josef Šafařík, *Lettres à Melin*
(Traduction Jan Rubeš)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de cette étude. Ma gratitude va plus spécialement aux personnes et institutions suivantes : les professeurs de l'Université Charles de Prague Dana Slabochová et mon promoteur Vladimír Just ; mon promoteur Jan Rubeš pour l'honnêteté de nos discussions ; Vlasta Gallerová pour m'avoir la première parlé d'Otomar Krejča ; Jana Patočková pour notre collaboration, Madame Benešová des Archives du Théâtre National de Prague ; Danièle de Boeck des Archives du Théâtre National de Belgique pour sa gentillesse et ses anecdotes ; Vincent Radermecker des Archives et Musée de la Littérature pour y avoir constitué un fonds Krejča, le W.B.I. pour l'octroi d'une bourse de recherches de huit mois à Prague, le D.R.I. pour l'obtention d'une bourse de mobilité étudiante. Ma profonde reconnaissance va à Madame Véronique Halloin et au personnel du F.R.S.-F.N.R.S. pour la liberté de chercher dont je bénéficie et la confiance témoignée depuis quatre ans. Enfin, je remercie Olga Nádvořníková et Richard Vacula pour leur disponibilité à toute épreuve ; Adrienne Nizet, Bertrand Pérignon, Betty Morsaint et Marc Flock pour leurs lectures attentives et leurs marques de soutien ; Joséphine pour ses sourires.

Table des matières

INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 : DE LA TRADITION	15
Prague, carrefour de cultures	15
La culture germanique	18
La culture italienne	20
La culture russe	21
La culture française	22
Le théâtre sous la première République	26
Transition et grandes scènes officielles	26
Jaroslav Kvapil (1868-1950) : le père de la mise en scène tchèque	27
Karel Hugo Hilar (1885-1935) : de l'expressionnisme au civilisme	29
Les maîtres de l'avant-garde	36
Emil František Burian (1904-1959): un théâtre-atelier	36
Jiří Frejka (1904-1952) : un théâtre apolitique	45
Jindřich Honzl (1894-1953) : un théâtre engagé	51
Une société en mutation	55
Krejča dans la continuité de la modernité	59
Sous la direction d'E. F. Burian	60
Sous l'aile de Frejka	68
Sous l'influence du structuralisme	75
CHAPITRE 2 : LE TRAVAIL ET LA FOI	86
Le premier dégel	86
Des années de transition	86
La deuxième avant-garde théâtrale	88
Les petites scènes fleurissent	88
Alfréd Radok entrouvre une porte	92
L'atelier théâtral	95
Le dramaturge Karel Kraus	99
Au service du poète	102
Un dimanche d'août	104
L'homme intemporel, mais d'aujourd'hui	106
Le Joueur de Cornemuse de Strakonice	110
L'acteur comme passeur	114
Vers le théâtre d'art	122
Le printemps des théâtres	125
Le « za branou » : un petit théâtre d'art et de tradition	130
Lorenzaccio : un exemple de théâtralité radicale	143

Un temps où tout est politique	156
Le requin et la mouette	163
CHAPITRE 3 :	168
RAYONNEMENT DU THEATRE DE KREJCA AU TEMPS DU « ZA BRANOU »	168
Rayonnement international	168
Historique et réception du théâtre tchèque en Belgique francophone : 1956-1972	177
Genèse : l'Expo 58	179
Le Tour du Monde : du théâtre vivant	181
Krejča au Théâtre National de Belgique : le théâtre de l'homme	185
Hamlet	185
La Mouette	193
Les Trois Sœurs	196
Radok au Théâtre Royal du Parc : du théâtre total	202
Le jeu de l'amour et de la mort	202
La Maison de Bernarda Alba	206
Spécificité du théâtre tchèque des années 1960 pour la scène belge francophone	207
La Bellone : entre Prague et Amsterdam	215
Čekhov dévoilé	216
Le Théâtre du Parvis	223
CHAPITRE 4 :	233
RAYONNEMENT DU THEATRE DE KREJCA APRES LE « ZA BRANOU »	233
Roméo et Juliette : un épilogue	233
Naissance d'un théâtre au milieu d'un champ de betteraves	238
Les productions de Krejča à l'Atelier Théâtre	243
En attendant Godot : une leçon de théâtre	243
Lorenzaccio : le rêve TNP	252
Les Trois Sœurs : l'ATLLN rayonne	256
Au Perroquet vert : Schnitzler révélé	260
les démons : un rendez-vous manqué	264
L'adaptation de Krejča	266
L'atmosphère, la réception et les retombées de la création	278
Sur les traces de Krejča après le « Goulag Théâtre »	283
La fin des années 1970 et le début des années 1980	283
Le « Goulag Théâtre »	284
Krejča et ses épigones	286
Le Théâtre de l'Éveil : une expérience de comédiens	286
Stéphane Verrue et Christian Baggen	290
Krejča devenu personnage	294
CONCLUSION	297

Introduction

Préambule

Le sujet de la présente étude germe depuis 2003. Cette année-là, étudiante en Slavistique à l'Université Libre de Bruxelles, je pars pour un semestre à l'Université Charles de Prague dans le cadre du programme d'échange européen « Erasmus ». Mon bouquet de cours compte diverses matières dont un module de Vlasta Gallerová, intitulé « History of Czech Theatre ». C'est là que j'entends parler pour la première fois d'Otomar Krejča et du Divadlo za branou. J'étais partie à Prague avec l'intention de trouver un sujet original de mémoire. Le cours m'interpelle mais ne combine pas les deux orientations majeures de mon programme d'études belge que je voulais allier dans mon travail de fin d'études : les langues et les littératures tchèque et russe. Je reviens donc à Bruxelles avec une bibliographie consacrée à la Prague de Marina Cvetaeva. Je suis ravie car j'ai toujours été intéressée par l'exil. Je regrette cependant que mon mémoire ne soit pas consacré au théâtre.

Lorsque Jan Rubeš me propose en 2005 de développer mon sujet de mémoire en thèse, j'accepte à moitié. Je suis enthousiaste à l'idée de devenir doctorante, seulement je voudrais changer de sujet. Au lieu d'approfondir la Prague de Marina Cvetaeva, j'aimerais creuser la période belge de Krejča. Ce sujet répond à plusieurs critères que je m'étais imposés. D'abord, il traite de l'exil ; ensuite, du théâtre et, enfin, il unit mon pays à la République tchèque dont je me sens proche depuis l'adolescence. L'année suivante, en 2006, je m'inscris en « Histoire, culture et civilisation » et bénéficie d'une bourse du CGRI pour aller étudier les sciences théâtrales à l'Université Charles de Prague. Je profite de cette année pour me familiariser avec la poétique de Krejča et pour me rapprocher du metteur en scène et de son épouse Marie Tomašová, à qui je rends régulièrement visite. Krejča me suggère des lectures poétiques et philosophiques. Il me montre ses cahiers de régie, les photographies de ses spectacles que nous commentons ensemble. Nous regardons les captations de ses spectacles belges. Nos fréquents entretiens qui se répèteront jusqu'à la mort de Krejča en 2009 marquent inévitablement cette étude.

Au cours de ces années de recherches, facilitées par l'octroi en 2007 d'une bourse FRS-FNRS, je voyage beaucoup entre Bruxelles et Prague et croise encore d'autres personnes qui seront importantes pour l'orientation que prendra cette thèse. Il y a d'abord Ivan

Vyskočil, co-fondateur du Divadlo Na zábradlí et père du théâtre alternatif en République tchèque. Son approche du théâtre est différente de celle de Krejča. Au cours de nos discussions, il m'offre un contrepoint nécessaire pour tenter d'approcher humainement la diversité artistique des années 1950-1960. Un autre regard me vient de Gallerová, avec laquelle je suis restée en contact depuis 2003, et de son mari, le metteur en scène Karel Kříž. Ensemble, ils ont travaillé au Théâtre de Liberec. Ce travail est indirectement alimenté par ces rencontres. Jana Patočková, avec qui je sympathise en 2006, est également une personne très importante pour la gestation de cette étude. Spécialiste tchèque incontournable de Krejča, elle partage avec moi l'avancée de ses travaux. Nous nous échangeons des documents et avons des discussions animées autour de « notre » Krejča.

Côté belge, j'ai également lié connaissance avec les animateurs théâtraux des années 1960-1980. Nos discussions portaient sur le théâtre francophone belge en général. J'ai aussi procédé à des interviews de nombreux collaborateurs de Krejča : directeurs de théâtre, acteurs, machinistes et techniciens. Le but de ces entretiens directement placés sous le sceau du metteur en scène tchèque était double. D'une part, il s'agissait de récolter des témoignages inédits et précieux d'une collaboration aujourd'hui oubliée. D'autre part, il s'agissait de percevoir le regard que ces personnes portent sur le metteur en scène et d'intégrer une dimension humaine à l'étude.

Outre les sources orales et directes, la présente thèse est nourrie par les sources primaires relatives aux spectacles traités : articles de presse, programmes, documents photographiques, captations, cahiers de régie. Elle se fonde également sur la littérature scientifique consacrée à l'histoire du théâtre tchèque et belge. Côté tchèque, j'ai principalement consulté les ouvrages de référence suivants : *La culture théâtrale tchèque 1945-1989, dates et contexte* (Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech) coordonné par Vladimír Just¹, *Histoire du théâtre tchèque IV* (Dějiny českého divadla IV) dirigé par František Černý² et les deux livres de Jarka M. Burian : *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*³ et *Modern Czech Theatre, Reflector and Conscience of a*

¹ Just, Vl. (dir.) (1995) : *Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech*, Praha : Divadelní ústav.

² Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. Vol. IV : *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia Nakladatelství Československé Akademie věd.

³ Burian, J. M. (2002) : *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, London : Routledge.

*Nation*¹. Concernant l'histoire du théâtre belge, l'étude s'appuie sur les publications de Paul Aron dont *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*² et les recherches de Nancy Delhalle comme *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*³. Concernant la poétique de Krejča, je me base essentiellement sur les analyses de Patočková, parues dans la REVUE THÉÂTRALE (*Divadelní Revue*), les documents dramaturgiques publiés par l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, l'étude du CNRS *Les Voies de la création théâtrale : Krejča et Brook*⁴ et les deux numéros de TRAVAIL THÉÂTRAL, dédiés à Krejča et au « za branou »⁵.

Une perception différente du théâtre

Force est de remarquer que la Belgique et la République tchèque n'ont pas le même rapport au théâtre. Si dans les Pays tchèques, la littérature abonde pour présenter le théâtre tchèque, en Belgique francophone, elle est très rare. Les publications de Delhalle et d'Aron, qui appartiennent aux premières études historiques du théâtre belge de langue française, sont récentes. Leurs plus anciennes publications datent de 1995, pour Aron, et 1996 pour Delhalle. Ceci s'explique, d'une part, par la jeunesse du théâtre belge francophone et, d'autre part, par un manque d'intérêt des Belges pour leur théâtre qui reste un peu l'apanage d'une élite. Fait éloquent : même aujourd'hui, la première chaîne de télévision belge francophone, la RTBF, préfère diffuser des captations de pièces, enregistrées à Paris avec une distribution du vedettariat français, que des productions belges. Cette incongruité trouve certainement son origine dans la quasi inexistence d'un mouvement d'avant-garde théâtral belge francophone. En République tchèque, c'est différent. Tout est différent, jusqu'au système.

Le théâtre tchèque, comparé aux autres mouvements théâtraux européens, est un théâtre spécifique. Spécifique par ses racines, par ses traditions, qui restent très prégnantes jusqu'en 1989. Le théâtre tchèque se développe surtout au 19^{ème} siècle, pendant la

¹ Burian, J. M. (2000) : *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa : University of Iowa Press.

² Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de la langue française en Belgique*. Théâtre National de la Communauté Française. La Lettre Volée.

³ Delhalle, N. (1996) : *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*. Le Cri-ULB-ULg.

⁴ Bablet, D. (dir.) (1982) : *Les Voies de la création théâtrale. Krejča-Brook*. Paris : CNRS.

⁵ Bablet, D. (dir.) (1972) : *Otomar Krejča et le Théâtre za Branou*. Paris : La Cité ; (X-XII 1970) « Otomar Krejča et le théâtre za branou » in : TRAVAIL THEATRAL. N°1. pp. 5-55.

Renaissance nationale. Sa caractéristique fondamentale est qu'il s'agit vraiment d'un théâtre populaire, et non d'un théâtre de « cour royale » comme dans presque tous les autres pays d'Europe. Le Théâtre National de Prague est bâti avec l'argent de la population qui était convaincue d'accéder par le théâtre à la liberté nationale. L'inscription « la nation à elle-même » (*narod sobě*) au dessus de la scène concoure à cette idée. La connivence entre le politique et l'artistique perdure jusqu'à la Révolution de Velours. Le titre choisi par J. Burian, *Miroir et Conscience d'une nation*, traduit cette collusion.

Aujourd'hui encore, d'une autre façon qu'aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles, lorsqu'on se rend au théâtre en République tchèque, on a toujours l'impression de prendre part à un acte très important. Une première est un véritable événement dont on parle et discute. Les comédiennes reçoivent des fleurs offertes par des spectateurs après les représentations. Aller au théâtre constitue un moment solennel : l'importance de l'instant se traduit par une attention vestimentaire particulière. Par ailleurs, les spectateurs tchèques sont restés fidèles au théâtre. Cette fidélité et la dimension sacrée qui entoure la représentation théâtrale constituent à mes yeux une grande différence entre le théâtre tchèque et belge.

Une autre spécificité provient du développement considérable qu'a connu le théâtre tchèque pendant l'entre-deux-guerres. Cet essor resurgit dans le théâtre des années 1950-1960. Aussi le théâtre tchèque, et particulièrement la deuxième avant-garde, se définit-il dans un rapport de continuité avec les avant-gardes historiques. En Belgique francophone, il n'y a pas de réel intérêt populaire pour le théâtre : la majorité des Belges ne connaît pas le nom des acteurs qui jouent au Théâtre National de Belgique, ni celui de deux metteurs en scène belges. Tout au plus, elle peut citer le nom d'auteurs dramatiques morts depuis longtemps comme Maurice Maeterlinck ou Fernand Crommelynck. Le théâtre belge francophone commence seulement à trouver une spécificité artistique après la seconde guerre mondiale. Avant 1945, le théâtre francophone belge se place sous l'égide de la France. Cette inégalité entre le théâtre belge et le théâtre tchèque constitue un des points cruciaux de la présente étude.

Enfin, une dernière distinction est à soulever. Elle concerne le système de fonctionnement. En Belgique, les théâtres procèdent par saison avec, de temps à autre,

une reprise. Une pièce est inscrite au programme d'un théâtre pour une vingtaine de représentations consécutives. En République tchèque, un système de tournantes sur le modèle germanique est mis en place. Chaque soir, une même troupe joue en alternance un certain nombre d'œuvres. Un « noyau dur » d'artistes se constitue, auquel viennent s'ajouter des occasionnels. Une création reste à l'affiche tant qu'elle interpelle un public. Ces deux conceptions, belge et tchèque, impliquent un autre rapport au métier, à la troupe, au temps laissé aux répétitions, à la pérennité d'un spectacle. Remarquons aussi, que le théâtre tchèque des années 1960 est soutenu par l'état qui favorise de la sorte son épanouissement. En Belgique, seuls quelques théâtres sont alors automatiquement subventionnés ; le sort de la majorité des jeunes troupes qui aspirent à devenir des théâtres dépend des subventions distribuées au compte-gouttes et selon des critères moyennement objectifs. La possibilité d'un renouveau scénique tient donc dans notre pays plus à la ténacité des animateurs de certains ensembles que d'une politique culturelle aidant à son émergence. La culture est un poste politiquement déprécié. Une anecdote significative circule dans le plat pays à ce propos. La population a pour habitude de dire, lorsqu'un nouveau gouvernement communautaire est constitué : « Tiens, M. XY vient d'être nommé ministre de la culture. Certainement est-il arrivé en retard à la réunion distribuant les portefeuilles ministériels. » Cette boutade dénote bien le peu de considération dont fait preuve la Communauté française de Belgique à l'égard de la place de la culture dans la société.

Présenter simplement une problématique nouvelle et complexe

Dans ce travail, j'ai opté pour présenter le plus simplement la question qui nous occupe : « le rayonnement de la poétique théâtrale d'Otomar Krejča en Belgique francophone ». Ce vaste sujet n'a fait l'objet d'aucune étude. Krejča est encore peu étudié pour lui-même. Jindřich Černý a publié en 1964 une monographie sur l'artiste¹. Celle-ci date d'avant le Théâtre « za branou ». Krejča figure parmi certaines études comme celle de J. Burian sur les chefs de file du théâtre tchèque, ou celle de Jan Hyvnar *Sur le jeu de l'acteur dans le théâtre tchèque du 20^{ème} siècle (O českém dramatickém herectví 20. Století)* où il consacre un chapitre à l'acteur krejčaien². L'homme de théâtre est au centre des investigations de

¹ Černý, J. (1964) : *Otomar Krejča*. Praha : Orbis.

² Hyvnar, J. (2008) : « Herec v Krejčově uměleckém divadle » : in *O českém dramatickém herectví 20. Století*. Praha : KANT. Disk. pp. 189-217.

Patočková, je l'ai dit, mais la monographie en cours, n'est publiée pour l'instant que fragmentairement. Aussi la présente étude est l'une des premières à s'intéresser en profondeur à la poétique de Krejča et la seule à se pencher sur la période belge du metteur en scène.

Méthodologiquement, j'ai été interpellée au cours de ces quatre années de thèse par plusieurs approches. D'abord, par ma formation à l'ULB, je suis encline à sans cesse mettre en relation et en contexte. Aussi l'approche systémique me semble naturelle pour cerner l'objet de la problématique dans sa complexité selon un champ interdisciplinaire. Ensuite, j'ai découvert la pensée de Paul Veyne¹. Même si, dans la présente étude, je ne procède pas typiquement par « monade » et ai opté pour une présentation d'ordre majoritairement chronologique, je garde toujours présent à l'esprit la richesse qu'apporte un éclairage particulier posé sur un « items » et tends à dégager la spécificité de mon objet d'étude. Une autre influence me vient de la pensée structuraliste, qui rejoint la systémique. Ce bagage méthodologique me pousse à concevoir cette étude selon une « pensée complexe » (Morin), qui étudie un objet partiellement déterminé par le tout dont il est une partie. Aussi, par mon approche, je cherche à présenter ce tout pour comprendre les spécificités de l'objet. Il s'agit de rattacher les parties à la totalité. Une dernière caractéristique de la démarche choisie est l'importance que j'accorde non pas tant au « comment » qu'au « pourquoi ». Chaque idée présentée dans ce travail est une réponse apportée à la question pourquoi. Ce sont ces réponses qui constituent aussi l'originalité de la dissertation. S'intéresser aux traces de la poétique de Krejča en Belgique francophone ouvre sur de nombreux pourquoi ? Pourquoi la poétique de Krejča ? Pourquoi y auraient-ils des traces ? Quel est le manque à combler ? Ce sont ces questions qui m'ont accompagnée pendant ces dernières années et ce sont leurs conclusions que je vous présente modestement et avec une grande joie dans ce travail.

L'absence de denses études spécifiques consacrées à la poétique de Krejča m'a conduite à la définir dans les premier et second chapitres de la thèse. Le premier chapitre s'attache à cerner la genèse de son esthétique : définir d'où vient la poétique de Krejča et quel est l'héritage qu'elle conserve de cette origine. Aussi je commence par aborder les caractéristiques de la culture tchèque et brosse les portraits des personnalités majeures

¹ Veyne, P. (1970) : *Comment on écrit l'histoire. Essais d'épistémologie*. Point. Seuil.

de l'avant-garde théâtrale tchèque pour ensuite inscrire Krejča dans la modernité. Dans le second chapitre, j'insiste sur, ce qui constitue selon moi, les spécificités du travail théâtral de Krejča. Pour des raisons historiques, je sépare tout au long de l'étude, la culture théâtrale tchèque de la culture théâtrale slovaque. Ces deux cultures se développent indépendamment l'une de l'autre.

Dans le troisième chapitre, j'analyse le rayonnement de la poétique krejčaienne en Belgique francophone à l'époque de l'activité du « za branou ». Je souligne dans un premier temps l'importance de ce théâtre pour l'histoire théâtrale européenne. Puis je place le théâtre de Krejča dans le contexte de l'activité du théâtre tchèque en Belgique francophone. Enfin, je regarde les prolongements artistiques de la collaboration théâtrale belgo-tchèque et les apports spécifiques de Krejča sur le théâtre francophone belge.

Dans le quatrième et dernier chapitre, je m'intéresse à l'activité théâtrale de Krejča après la liquidation du « za branou » lorsqu'il travaille principalement à l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Je cherche à comprendre les raisons de la fin de la collaboration et relève ensuite l'influence de Krejča sur les membres de la troupe de l'Atelier.

Mon intention n'est pas dictée par une volonté monographique et encore moins hagiographique. Il s'agit d'inscrire la poétique de Krejča dans le contexte européen du théâtre d'art et de l'histoire du théâtre tchèque et belge francophone. La thématique est complexe, aussi, dans un souci d'intelligibilité, j'ai opté pour une présentation simple.

Un acte de l'histoire du théâtre européen

Lorsque le « za branou » ferme en dépit des protestations internationales, Émile Copferman a écrit dans *Le Monde* :

Est-ce seulement cette parole-là qu'on a voulu interrompre à Prague, le 10 juin 1972, en interdisant le Théâtre Za Branou ? Un autre temps commence : celui de la découverte de son travail, car le Théâtre derrière la porte n'est pas vraiment mort.¹

¹ Copferman, E. (22 VI 1972) : « Les derniers rappels du théâtre za branou ». *Le Monde*.

Toutefois force est de constater que Krejča est abandonné par les théoriciens francophones. Les dernières publications belges importantes datent de son activité à Louvain-la-Neuve. L'ultime publication dense remonte en France à 1982 et analyse son travail à L'Atelier théâtral. Après la période belge de Krejča, l'intérêt scientifique envers son travail s'interrompt en francophonie. Au cours de ma thèse, j'ai par exemple contacté Anne Wibo afin de discuter de l'éventuelle publication de notes inédites minutieusement rédigées par Stefan De Lannoy qui décrivent le « système de Krejča ». A mes yeux, ces comptes-rendus de répétitions ont valeur d'un témoignage digne de la Méthode de Stanislavskij ou des *Conversations avec Brook*¹. Wibo, collaboratrice de Krejča dans les années 1980, est actuellement la directrice administrative du Centre d'études théâtrales à Louvain-la-Neuve. Elle m'a dit : « Vous savez Krejča est vieux maintenant, il n'intéresse plus personne. ». Cette remarque aurait pu m'anéantir totalement, puisque je consacre un temps important de ma vie au travail du metteur en scène tchèque. Toutefois, elle m'a donné du courage. « Avec le temps, va, tout s'en va » chantait Ferré. La popularité qui entourait Krejča est évidemment retombée depuis longtemps. Krejča a cessé d'être un metteur en scène convoité et à la mode après 1989. Triste constat de la fugacité de la célébrité ; oublié en Occident où il avait trouvé refuge à l'époque où l'Europe de l'Est regorgeait d'attraits, raillé chez lui où il ne retrouva ni la complicité du public, ni le soutien de la part du nouveau gouvernement. Certes, les modes passent et les temps changent. Mais le théâtre de Krejča n'a-t-il pas trop vite été oublié ? Avec la mort de Krejča en novembre 2009, s'éteint une génération du théâtre d'art, dont il reste seulement aujourd'hui Peter Brook, né en 1925. Par cette thèse, j'espère aussi rétablir l'importance de Krejča, porteur d'une riche tradition et visionnaire en matière de théâtralité, sur la scène de l'histoire européenne du théâtre d'art.

¹ Croyden, M. (2007) : *Conversations avec Brook*. Seuil.

Chapitre 1 : De la tradition

La poésie d'Otomar Krejča prend ses racines dans la culture de la première République tchécoslovaque. Né en 1921, Krejča appartient à la génération qui a grandi avec les idéaux de Tomáš Garrigue Masaryk. Si la culture tchèque de l'entre-deux-guerres est tellement riche, c'est en raison du croisement culturel qui caractérise Prague. La ville tchèque baigne entre les influences juive, allemande, russe et française. Enrichie par ce mariage, l'avant-garde tchèque connaît la même évolution que les pays de l'avant-garde européenne et trouve sa spécificité dans le poétisme, style de vie et mouvement littéraire et artistique influencé par le dadaïsme et le futurisme.

Dans la sphère théâtrale de l'avant-garde, trois hommes font figure de maître : Emil František Burian, Jiří Frejka et Jindřich Honzl. Avant eux, deux précurseurs ont indiqué la voie à suivre : Jaroslav Kvapil et Karel Hugo Hilar. Après la seconde guerre mondiale, Krejča-acteur a la chance de collaborer avec trois d'entre eux. Ces rencontres artistiques marquent le jeune homme.

Au cours de ce chapitre, nous nous intéressons, dans un premier temps, aux ramifications culturelles de l'avant-garde tchèque. Ensuite, nous opérons un tour d'horizon de son avant-garde théâtrale. Puis, nous nous intéressons à la mise en place de la nouvelle politique culturelle. Enfin, nous tentons de déterminer l'empreinte que les maîtres de l'avant-garde ont laissée sur Krejča.

Prague, carrefour de cultures

Prague est, depuis toujours, un lieu privilégié, une plaque-tournante entre les différentes cultures. Ainsi, à la Renaissance, Charles IV érige la ville en capitale de l'Empire romain. Au tournant des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, Rudolf II accueille à Prague artistes, scientifiques et alchimistes du monde entier, dont les plus célèbres sont peut-être Tycho Brahe, Johannes Kepler et Giuseppe Arcimboldo. A Prague, les cultures juive, allemande et tchèque se croisent et se côtoient.¹ Après la grande guerre, Prague maintient son rôle

¹ Parmi les ouvrages les plus récents et les plus complets, mentionnons : Demetz, P. (1998) : *Prague in Black and Gold: Scenes from the Life of a European City*, New-York : ed. Farrar, Straus and Giroux ; Burton, R. (2003) : *Prague : a cultural and literary history*. New York : Interlink Books.

historique de carrefour entre les cultures¹ et sert de trait d'union entre l'occident et l'orient, principalement entre la France et la Russie. Cette dynamique internationale et interculturelle a évidemment nourri les artistes tchèques.

Fondée en 1918, la Tchécoslovaquie connaît d'importants changements politiques et culturels au cours des premières années qui suivent la fin de la guerre. Comme beaucoup d'autres états, elle quitte la tutelle de l'Autriche-Hongrie pour jouir de sa propre autonomie. L'intellectuel Masaryk devient le premier président de la nouvelle république. La République se définit par la bienveillance et la grande tolérance de son gouvernement. Chantre du jeune pays et des valeurs de son président, Karel Čapek est probablement l'auteur dramatique tchèque le plus célèbre de cette période. Dans ses œuvres distopyques, à l'instar de *RUR* et de *La maladie blanche (Bílá nemoc)*, ou dans ses pièces inspirées par le genre de la revue comme *La vie des insectes (Ze života hmyzu)* ou *Adam le créateur (A. Stvořitel)*, Čapek place l'homme face à ses responsabilités. Par ses pièces, l'auteur interroge l'humanité et propose une vision éthique du monde des hommes.

L'avant-garde tchèque se regroupe autour de Karel Teige et du mouvement Devětsil*. Sa fondation va de pair avec celle du Parti communiste tchécoslovaque en mai 1921**. Ses membres sont des militants proches du marxisme. L'engouement pour l'art prolétaire constitue la première phase du mouvement et est personnalisée par Jiří Wolker. Elle prend fin en 1924 lorsque ses membres commencent à s'adonner au poétisme, mouvement littéraire et artistique théorisé par Teige et Vítězslav Nezval qui s'inscrit dans la lignée des courants dada, futuriste et constructiviste. Ce mouvement aspire à changer la vie en un carnaval extravagant d'émotion. Il prône l'espièglerie et l'amusement. Il se déploie dans la sphère poétique avec Konstantin Biebl, Nezval et Seifert et dans la prose de Vladislav Vančura et Kurt Konrád. Les poètes s'affranchissent de la rime et les auteurs explorent les thèmes de l'exotisme et de la technique.

¹ Piel, J. (1987) : « Prague : un carrefour, un pont » in : *Prague cité magique* in : CRITIQUE. pp. 619-620.

* Littéralement : les neuf forces ou les neuf muses ; terme botanique qui signifie la digitale.

** Les idées bolcheviques percent surtout parmi les couches populaires éduquées et une partie de l'intelligentsia. Dans le paysage politique de la république, le parti agraire reste néanmoins le parti le plus important. La population tchécoslovaque ne connaît les considérations politiques de l'Union soviétique que par l'intermédiaire du parti communiste tchèque qui n'a alors qu'une faible influence car la social-démocratie et les autres partis socialistes le concurrencent.

Outre la littérature, le Devětsil compte une section d'architecture et d'art plastique. Ses deux peintres principaux sont Jindřich Štyrský et Toyen, pseudonyme de Marie Čermínová, qui fondent l'artificialisme. Union de la peinture à la poésie, l'artificialisme tend, à partir des souvenirs de l'artiste, à proposer une alternative sensuelle et symbolique au surréalisme et à l'art abstrait.

Le Devětsil a aussi une section théâtrale. Jiří Honzl et Jiří Frejka fondent en 1925 le Théâtre Libéré (*Osvobozené divadlo*). Son nom, choisi par Frejka, calquerait le titre allemand de l'ouvrage d'Aleksandr Tairov *Das entfesselte Theater*¹ dans lequel l'auteur aspire à affranchir l'art dramatique de la littérature et à rethéâtraliser le théâtre par le jeu de l'acteur. Une seconde hypothèse, émise par Danièle Monmarte, consiste en sa filiation avec le Théâtre-Libre fondé par André Antoine en 1887².

Le Théâtre Libéré joue principalement les pièces de Nezval et celles de Jiří Voskovec et Jan Werich. Ces deux compères, maîtres incontestés de la revue tchèque, sont à l'affiche du Théâtre Libéré à partir de 1927 avec leur production de *Vest Pocket revue*. Le titre anglais s'oppose au terme français de « revue à grand spectacle » et exprime l'idée d'une revue réalisée avec un budget restreint et jouée dans un petit lieu. En 1929, Voskovec et Werich deviennent les principaux animateurs de l'endroit et placent la revue au centre de son répertoire.

Connus sous l'acronyme V+W, ils forment un duo de clowns. De par sa stature fine et élancée, Voskovec incarne le personnage élégant et flegmatique tandis que Werich, de plus forte constitution, se distingue par son caractère amusant. Leurs spectacles reprennent à la *commedia dell'arte* et les *zanni*, personnage type du valet, et son canevas narratif inachevé qui permet l'improvisation. Ils empruntent aux frères Frattellini* du cirque Medrano le principe de complémentarité et de faire-valoir dans leur duo. Ils s'inspirent encore du cinéma burlesque américain et reprennent la gestuelle et les gags de

¹ Tairov, A (1923) : *Das entfesselte Theater*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam. [Le théâtre désenchaîné, titre français : *Notes d'un metteur en scène, 1921/ Le Théâtre Libéré, 1974*]

² Monmarte, D. (1991) : *Le théâtre libéré de Prague, Voskovec et Werich*, Paris : Institut d'études slaves. p. 25.

* Les frères Frattellini, d'abord au nombre de quatre, sont un trio clownesque qui travaille de 1914 à 1925 chez Madame Medrano. Ils adaptent le principe du duo classique du clown blanc et de l'auguste à leur numéro à trois entrées. L'un interprète l'élégant clown blanc, l'autre est l'Auguste souffre-douleur tandis que le troisième, perdu dans un habit et sous un haut de forme trop grand pour lui, prend tour à tour partie pour l'un ou pour l'autre de ses frères.

Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton et Fatty Arbuckle. Enfin, Ils puisent aussi dans les jeux de cache-cache des Marx Brothers.¹

Leurs spectacles sont imaginés en collaboration avec le groupe du Devětsil. Dans un premier temps, leurs revues coupent toute référence à la réalité et en ce sens s'apparentaient au surréalisme. À partir des années 1930, leurs pièces s'éloignèrent du style de la revue absurde dada pour critiquer, toujours avec une sagacité caustique, la montée des extrémismes européens et prendre le ton de la satire politique.² Leur théâtre doit fermer ses portes en 1938.

La culture germanique

La culture germanique reste importante pour les artistes tchèques en dépit du contexte de la Tchécoslovaquie. Celui-ci explique le sentiment d'animosité que la population tchèque ressent vis-à-vis de tout ce qui est allemand ou autrichien. Toutefois, cet émoi populaire n'affecte pas, au sein du pays, les échanges artistiques ni les relations politiques germano-tchèques. Le divorce culturel entre les deux nations se lit dans le roman de Jaroslav Hašek intitulé *Le brave soldat Chvéík (Dobry voják Švejk)*. Par la naïveté de son héros, l'auteur raille l'autorité et le système militaire austro-hongrois. Une autre manifestation de cette rupture s'observe dans le départ à l'étranger de représentants de la culture germanique de Prague à l'instar de Rainer Maria Rilke, Franz Werfel et Franz Kafka. Si certains artistes quittent le pays, d'autres arrivent. Après 1933, les théâtres allemands de la république servent de refuge temporaire pour les créateurs allemands et autrichiens en désaccord avec la politique du nouveau chancelier. Prague accueille notamment Brecht, Max Reinhardt, ou Thomas Mann.

Même si la culture allemande n'est pas au centre des débats, elle pénètre toutefois les milieux artistiques tchèques. L'expressionnisme, par exemple, marque certains artistes comme en témoignent la première période du peintre Antonín Procházka, les premiers écrits de Richard Weiner ou les mises en scène de Karel Hugo Hilar. Par ailleurs, des correspondants informent leurs compatriotes des avancées théâtrales d'Erwin Piscator et de Bertolt Brecht. *Merz*, le mouvement parallèle à dada initié par Kurt Schwitters, séduit

¹ Pour un complément d'informations en français sur V+W, voir : Monmarte, D. (1991) : *Le théâtre libéré de Prague, Voskovec et Werich, op. cit.*

² Pour plus d'informations sur ce sujet précis, voir : Declaire-Brasseur, M. (1993). *La satire politique au théâtre libéré de V+W*. Mémoire ULB présenté sous la direction de Rubeš, J.

Frejka. L'artiste allemand vient d'ailleurs à Prague en 1926 pour y donner une conférence intégrant un cycle imaginé par le Théâtre Libéré.¹ Le Bauhaus ne laisse pas non plus Frejka indifférent².

Bien que la coexistence des deux cultures soit complexe, elle se maintient de manière pacifique jusqu'aux accords de Munich en 1938 qui entérinent l'annexion des Sudètes. A Prague, les Allemands constituent après la première guerre mondiale entre cinq et dix pourcents de la population. Chaque culture dispose de ses propres écoles, de ses organes de presse, du droit de s'exprimer dans sa langue devant les instances juridiques, du droit de fonder des institutions sociales ou religieuses.³ Un théâtre allemand se dresse dans presque chaque ville importante de Bohême et de Moravie depuis le 19^{ème} siècle. Le maintien de la présence de ces théâtres démontre la tolérance du gouvernement tchécoslovaque envers la minorité germanique. Néanmoins le symbole de la domination passée qu'ils représentent échauffe la population. A partir de 1918, elle va mener un combat pour la récupération du Théâtre d'État (*Stavovské divadlo*) à Prague. Le président ne prend pas part à cette revendication⁴, même il la désapprouve⁵. Depuis 1862, le Théâtre d'État sert uniquement de tribune au théâtre allemand. L'inscription latine, *Patriae et musis*, gravée sur le frontispice du bâtiment, renforce pour les Tchèques la symbolique de la reconquête. Les germanophobes se mobilisent et brandissent des banderoles de calicot avec des slogans comme : « Nous voulons le Théâtre d'état ». En 1920, par une représentation de *La Fiancée vendue* (*Prodaná nevěsta*) de Bedřich Smetana, fleuron de la renaissance nationale, le Théâtre d'État rejoint le patrimoine culturel tchécophone. Il est officiellement rattaché au Théâtre National le 5 décembre 1920. Le *Neues Deutsches Theater* (actuellement : l'Opéra d'État de Prague, *Státní opera Praha*), quant à lui, reste allemand jusqu'en 1948.⁶

¹ *Idem.* p. 16.

² Frejka, J. (1927) : *Bauhaus*. Národní osvobození 4, N°219, p. 3-4. Article repris dans l'antologie: Frejka, J. *Divadlo je vesmír*. loc. cit. pp.135-138.

³ Beneš, Z. (et al.) (2002) : « Vingt ans de cohabitation tchéco-allemande dans la République tchécoslovaque » in : *Pour comprendre l'Histoire. Les relations tchéco-allemandes entre 1848-1948*. Prague: Editions Gallery. pp. 68-69.

⁴ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. Vol. IV : *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. (Histoire du théâtre tchèque. IV. Le théâtre pendant la République tchécoslovaque et sous l'occupation nazie). Academia Nakladatelství Československé Akademie věd. Praha. p.17.

⁵ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. Reflector and conscience of a nation*. University of Iowa Press. p. 29.

⁶ Vrbka, T. (2004) : *Státní opera Praha. Historie divadla v obrazech a datech 1888-2003 / The Prague State Opera - Theatre History in Pictures and Dates 1888-2003* Praha : Slovart.

La scission linguistique marquée entre les théâtres tchèques et allemands s'estompe lorsqu'il s'agit des cabarets, si populaires au début du siècle dernier. Deux cabarets pragois, Le Lucerna (fondé en 1910) et le Montmartre (1913) proposent au sein de la même programmation des numéros en langue tchèque et allemande. Les cabarets tchèques sont apparus au cours du 19^{ème} siècle et se sont installés dans des tavernes appelées des *šantány* qui, comme leur nom l'indique, sont centrés sur des chansons (le terme tchèque est formé au départ du mot français « chanson »). L'influence des cabarets munichois et berlinois, soit respectivement de Frank Wedekind et de Reinhardt, ne tarde pas à se faire sentir. Les cabarets tchèques deviennent alors plus littéraires, mêlant chants et musique aux monologues et aux sketches, voire à de courtes parodies de grands classiques littéraires.¹ Le plus célèbre de ces nouveaux cabarets est le Sept de cœur (*Červená Sedma*, 1909-1922) qui parodie la bourgeoisie tchèque. Tous les grands artistes de cabaret passent par sa scène, à l'instar du clown dadaïste Vlasta Burian ou du comique Ferenc Futurista. Le Sept de cœur met sur pied un style et une conception du jeu, qui va inspirer les studios théâtre des années 1960.²

La culture italienne

Si la position des Tchèques est ambiguë par rapport à l'Allemagne, les nations italienne, russe et française bénéficient des faveurs de la population. En 1922, le manifeste du futurisme de Filippo Tommaso Marinetti paraît à Prague sous le titre *Les mots en liberté* (*Osvobozená slova*). Le mouvement italien trouve un écho, nous l'avons vu, dans le poétisme. František Černý note que Marinetti anticipe quelques principes de la théâtralité poétiste, en particulier par son exigence d'un rythme soutenu du phrasé et dans sa conception d'un jeu libéré. Le théâtre futuriste est perçu comme une négation provocante des conventions du vieux théâtre et comme la parodie du jeu psychologique.³ En 1921, le Théâtre de Švanda (*Švandovo divadlo*) consacre une soirée au théâtre synthétique. À cette occasion, Marinetti et Enrico Prampolini se rendent à Prague et cosignent la mise en scène des pièces *Antineutralité, ils vont venir* de Marinetti, *La garçonnière, L'homme et la science* d'Umberto Boccioni, *Jaune + rouge + vert, Le repas de Sempronio* d'Enrico Settimelli,

¹ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. op. cit.* p. 30.

² Just, Vl. (1991) : « Červená Sedma » (Le Sept de cœur). *DIVADELNÍ REVUE*. N° 4. 91ff.

³ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla. (Vol. IV). op. cit.* p. 82.

Parapellépipède de Paolo Buzzi.¹ Néanmoins, le mouvement futuriste va finalement avoir un très faible impact sur la culture tchèque.

La culture russe

Les artistes tchèques s'intéressent énormément aux expérimentations de l'avant-garde russe. Dans le pays, la pénétration de la culture russe est facilitée par le gouvernement tchécoslovaque. Rapidement, la Tchécoslovaquie devient un pays d'accueil pour de nombreux exilés, surtout pour les Russes blancs qui fuient la Révolution de 1917. Masaryk, secondé par Karel Kramář et Edvard Beneš, fonde en 1922 l'action russe afin de soutenir les intellectuels russes en exil et de préparer la future élite d'une Russie non bolchevique. Prague distribue des bourses d'études, supporte les écrivains en difficulté, couvre les frais de nourriture et de logement. Une université russe est également fondée.² Beaucoup d'artistes et de savants s'installent alors dans la république comme la poétesse Marina Cvetaeva. La poésie russe est bien diffusée au sein des amateurs de littérature. Roman Jakobson joue un rôle central dans ce processus de transmission. Par son entremise, Seifert traduit *Les douze (Dvenadcat')* d'Aleksandr Blok. Il est aussi celui qui fait venir Vladimir Majakovskij et Velimir Khlebnikov à Prague.³

Une autre manifestation de la communion tchéco-russe, importante pour le patrimoine tchèque et international, est le triomphe du Cercle linguistique de Prague (*Pražský lingvistický kroužek*) de l'Université Charles. Parmi ses membres, il y a des Russes Jakobson, Nikolaj Trubeckoj, Semën S. Bogatyřev et Sergej Karcevski ainsi que les Tchèques René Wellek, Jan Mukařovský et Jiří Veltruský. Ensemble, ils élaborent des méthodes de critique littéraire sémiotique. Les Tchèques, véritables pionniers dans la réflexion sur le drame, le théâtre et le dialogue, initient les réflexions contemporaines sur le signe théâtral.

Le théoricien et metteur en scène Jindřich Honzl participe à la propagation des concepts de l'avant-garde théâtrale russe. En 1923, il publie les principes du théâtre constructiviste

¹ Lista, G. (1976) : *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique*. Tome 2. Lausanne : La Cité. L'Âge d'homme. p. 231.

² Raëff, M. (1988) : « La culture et l'émigration » . In: Etkind, E. *Histoire de la littérature russe, Le 20ème siècle, la Révolution et Les années vingt*. Paris: Fayard. p. 66

³ Ambros, V. (2006) : « Prague : « Magnetic Fields or the staging of Avant-garde » » in : *History of the Literary cultures of East-Central Europe*. Vol II. Marcel Cornis-Pope et John Neubauer (ss dir.). Philadelphia : John Benjamins Publishing. p. 178.

et les réflexions que lui inspire le livre de Tairov paru en allemand sous le titre *Das entfesselte Theater*.¹ Toujours au sein du même recueil, Honzl défend dans un autre article² la qualité du théâtre russe dont il s'attache à esquisser un panorama : il parle du réalisme de Konstantin Stanislavskij au Théâtre d'art , le « Mchat », décrit la stylisation des ballets de Sergej Djagilev et les costumes de Léon Bakst, présente le metteur en scène, disciple de Stanislavskij, Evgenij Vakhtangov, et termine son tour d'horizon par le Théâtre de chambre (Kamernij Teatr) de Tairov et le constructivisme de Vsevolod Mejerchol'd. En 1925, Honzl se rend à Vienne où il voit une représentation du Théâtre de chambre. Après celle-ci, il en profite pour étoffer par de nouveaux billets³ ses remarques sur Tairov.⁴

Au même moment, les Tchèques peuvent lire un autre point de vue sur l'avant-garde soviétique. L'auteur communiste Marie Majerová propose un regard direct sur le théâtre russe dans son récit de voyage *Le jour après la révolution (Den po revoluci)* paru en 1925. L'influence de la littérature russe sur la littérature tchèque est importante. Inspiré par *Crime et Châtiment* de Fëdor M. Dostoevskij,⁵ *Périphérie (Periférie)* de František Langer paraît en 1925. La pièce de théâtre raconte l'histoire d'un jeune vaurien au cœur tendre qui tue par accident un vieux marginal. La mort de ce dernier laisse tout le monde indifférent. Le meurtrier n'est pas inquiété par la police suite à son acte, et cela l'empêche de vivre. Pour conclure la pièce, Langer soumet deux fins. La première fin proposée est le conseil qu'un vieux juge, devenu clochard, donne au jeune vaurien de se réconcilier avec lui-même et de filer des jours heureux avec son épouse aimée. La seconde alternative, plus tragique, consiste en le sacrifice de sa femme. Cette dernière accepte d'être assassinée par le protagoniste qui sera ensuite jugé par la société.

La culture française

Pour des raisons historiques, la France jouit d'une aura particulière auprès des Tchèques. Le sentiment francophile est lié à la seconde moitié du 19^{ème} siècle, à la renaissance

¹ Honzl, J. (1923) : « Aleksandr Tairov : Das entfesselte Theater ». STAVBA. 2. 108n. ; Honzl, J. (1923) : « Scény Aleksandra Tairovova » (Les scènes d'A.T.) STAVBA. 2. 162n.

² Honzl, J. (1923) : « Vlivy, fakta a zásady nového ruského divadla ». (Influence, faits et fondements du nouveau théâtre russe). STAVBA. 2. 185-186.

³ Honzl, J. (2 VII 1925) : « Úspěchy Rusů v Vídni, Tairovovo divadlo ». (Succès des Russes à Vienne, le théâtre de Tairov). *Rudé pravo*. Honzl, J. (24 VII 1925) : « Úspěchy ruského divadla, Tairovova scéna ». (Succès du théâtre russe. La scène de Tairov). *Rudé Pravo*.

⁴ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 82.

⁵ Voisine-Jechova, H (2001) : *Histoire de la littérature tchèque*. Fayard. p. 584.

nationale tchèque.* Les éveilleurs opposent l'élément français à la tutelle germanique.¹ En dehors des collaborations sportives, culturelles et intellectuelles, l'Alliance française, fondée en 1886, s'applique à diffuser la langue française à travers le pays. Dans ce but, elle offre également des bourses d'études en France pour les étudiants et les spécialistes tchèques : Hanuš Jelínek, Beneš et Čapek notamment en bénéficient. Rapidement, l'influence française se manifeste sur tous les fronts : la littérature les arts plastiques et le théâtre.

La poésie d'expression française de la fin 19^{ème} et début 20^{ème} siècle imprègne fortement les poètes tchèques jusqu'à la fin de la Première République. Cette sympathie pour la France s'observe surtout chez les poétistes. Guillaume Apollinaire fait le lien. Depuis la parution de *Zone* en 1919 dans la revue ČERVEN (Juin), les artistes tchèques vouent un véritable culte au poète. Non seulement ils imitent ses manies et organisent des pèlerinages² sur les traces du *Passant de Prague* (le poète français effectue un bref séjour à Prague en 1902) mais surtout ils tirent de son œuvre des thèmes et la représentation graphique pour alimenter leur création personnelle.

Les peintres Toyen et Štyrský séjournent à Paris où ils s'établissent pendant trois années de 1925 à 1928. Leurs débuts furent marqués par le cubisme et le purisme français ainsi que par le poétisme. Progressivement leur esthétique évolue vers ce que les critiques parisiens nomment en 1926 l'artificialisme. Leur collègue, Josef Šíma, s'y installe en 1921. Il se rapproche des collaborateurs de la revue L'ESPRIT NOUVEAU. Par l'entremise de l'écrivain Weiner, il rencontre en 1926 les futurs protagonistes du mouvement le Grand Jeu (1927-1932) Roger Gilbert-Lecomte, Roger Meyrat, Roger Vailland et René Daumal. Le groupe fréquente tant les surréalistes que les dadaïstes et souhaite garder une distance avec le mouvement surréaliste de Breton. Il s'efforce de rapporter artistiquement des perceptions suscitées par une pratique expérimentale extrasensorielle et basée sur la

* La France qui se doit d'entretenir de bonnes relations avec l'Empire austro-hongrois n'apprécie pas trop les grandes démonstrations tchèques de francophilie car elles sont souvent teintées de revendications patriotiques. Les coopérations ne deviennent diplomatiques qu'après la création de la République tchécoslovaque. L'Alliance française, née à l'initiative de l'écrivain et premier slavisant français Louis Léger et du peintre Soběslav Pinkas, s'érige en un centre important de culture à Prague où elle « entendait contrer la présence culturelle allemande ».

¹ Cf. Reznikow, S. (2002) : *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*. Paris : Honoré Champion.

² Servant, C et al (dir) (2002) : *Skrznaskrz, Les Tchèques et la France au cours des siècles*. Gallery.pp. 180-181 ; Voisine-Jechova Hana, *op.cit.*, pp. 506-508.

prise de drogues. Šíma, l'un des fondateurs du Grand Jeu,¹ est aussi le directeur artistique de la revue éponyme. Les numéros de la revue reflètent les relations privilégiées de la France avec Prague et rassemblent des compositions de Seifert, Nezval ou Teige.

A Prague, le groupe Devětsil s'essouffle au début de 1930 en raison d'inimitiés esthétiques et de différends entre les positions des artistes et les orientations de plus en plus stalinistes du Parti communiste tchécoslovaque. Nezval renoue alors avec les surréalistes français. En 1930, Nezval publie en tchèque *Le second manifeste du surréalisme* de Breton. Nezval écrit une lettre à Breton dans laquelle il remarque les affinités entre les surréalistes tchèques et français et propose une collaboration. Depuis ce courrier, les relations artistiques s'intensifient entre les deux groupes. En 1933, il se rend avec Honzl à Paris où ils rencontrent les surréalistes. En 1934, le groupe surréaliste à Prague est fondé sous l'initiative de Teige, Toyen, Štyrský, Nezval, Biebl et Honzl. Une exposition franco-tchèque est organisée. En 1935, Nezval invite Breton à Prague. Accompagné notamment d'Éluard, il donne une série de conférences devant un public charmé.² Néanmoins dès 1935 les relations s'amenuisent. D'une part, une partie des surréalistes français rejettent le parti communiste. D'autre part, la montée du nazisme et les incertitudes concernant la situation politique tchécoslovaque conduisent à la dislocation du Groupe en 1938. La guerre met un terme définitif à leurs activités.³

Comme la littérature et la peinture, le théâtre ne néglige pas le surréalisme français. Le Théâtre Libéré, scène d'expérimentation semi-professionnelle à la recherche d'une nouvelle expression théâtrale, combine les approches esthétiques de la Russie et la France. Le Théâtre Libéré propose d'abord des soirées mêlant poésie, courtes pièces, extraits de drames, de pantomimes ou de films et qui rappellent le cabaret ou la revue. C'est *Cirque Dandin (Cirkus Dandin)*, une adaptation d'après *George Dandin* de Molière, qui inaugure le théâtre en 1925.

¹ Biro A., Passeron R., (1982) : « Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs », Fribourg : Office du livre et Paris : Presses universitaires de France. p. 382.

² Rubeš, J. (1979) : « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du Surréalisme ». Bruxelles : COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES. N°123-128, pp. 5-15.

³ Skrzynaskrz, *op.cit.*, p. 193.

Avertie de l'intérêt des Tchèques pour le pays de Breton, la presse offre l'occasion aux ténors de l'avant-garde de s'imprégner des réalisations et de l'actualité françaises. Par exemple, en 1921, soit à sa création par les Ballets Suédois, *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau est connu du public tchèque.¹ En 1922, Yvan Goll est présenté au lecteur tchèque.² De nombreuses traductions de pièces contemporaines voient le jour, rapidement suivies par la mise en scène ou l'adaptation de l'œuvre. En 1926, Honzl fait découvrir aux spectateurs du Théâtre Libéré *les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire et *Le serein muet* du dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes. En 1927, Honzl revient sur cet auteur en s'attaquant à la pièce surréaliste *Le bourreau du Pérou* et met en scène *Mathusalem ou l'Éternel Bourgeois*. Un an plus tard, il présente *Orphée* de Cocteau et *Ubu Roi* de Jarry. Frejka monte en 1927 *Assurance contre le suicide* de Goll. La même année, il présente *Les Mariés de la Tour Eiffel* au Théâtre dada (*Divadlo dada*).³ En 1928, Honzl crée *S'il vous plaît* de Breton et Soupault et *le Trésor des Jésuites* de Breton et Aragon.⁴ Ces pièces ne sont même pas encore jouées en France, ce qui confirme l'appétence des Tchèques pour les nouvelles créations françaises.

On le voit, la vie artistique tchèque est en pleine effervescence. Les artistes tchèques se tiennent informés des nouveautés et des nouveaux courants. Leur curiosité est rapidement rassasiée par les traductions, les comptes-rendus critiques et la visite de personnalités de renom. Ils tissent des liens d'amitiés avec les artistes des autres pays, et réservent une place de choix à la France. Après ce bref tour d'horizon à travers les diverses influences qui alimentent la vie culturelle tchèque, penchons-nous à présent spécifiquement sur son avant-garde théâtrale.

¹ Weiner, R. (3 VII 1921) : « Z pařížských divadel » (Des théâtres parisiens). Praha: *Literární noviny*.

² Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 82.

³ *Ibidem*, pp. 82-86.

⁴ Pour lire les comptes-rendus des spectacles, voir : (1978) *Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941*. (L'avant-garde théâtrale. Critiques et exposés des années 1926 à 1941). Praha: Divadelní ústav. p.18-23.

Le théâtre sous la première République

Pendant les années 1919 et 1920, Zdeněk Nejedlý* s'active pour créer l'union théâtrale tchécoslovaque (*Divadelní unie československá*). En octobre 1919, le conservatoire de musique de Prague accueille le nouveau département d'art dramatique. L'influence de sa création se perçoit dès la seconde moitié des années 1920 sur le jeu des acteurs. L'année suivante, un département d'art dramatique est fondé à Brno.¹ En 1921, on instaure la remise d'un prix d'État pour récompenser les artistes les plus talentueux des arts de la scène.

A l'instar des autres arts, les théâtres pragois battent au rythme des bouleversements sociaux, politiques et esthétiques. Bien que l'année 1918 ne se caractérise pas par une fièvre des nouvelles tendances théâtrales comme c'est le cas en Allemagne, en France ou en Russie, deux orientations principales se dégagent : la transition vers la modernité théâtrale et le prolongement de cette première étape qui va directement conduire à l'avant-garde.

Transition et grandes scènes officielles

Aux premiers jours de la jeune République tchécoslovaque, aucune individualité créatrice tchécoslovaque ne se différencie par une approche théâtrale moderne. Les scènes expérimentales n'existent pas encore.² Le style romantique tardif et le réalisme prédominent.³ Seuls, Kvapil et Hilar se démarquent. Ces deux hommes vont être à la base du renouveau théâtral tchèque.

* Zdeněk Nejedlý (1878-1962) est un musicologue et homme politique tchèque. Après 1948, il est le ministre de la culture et de l'éducation tchécoslovaque. Il est impliqué dans les procès politiques des années 1950, dans les purges du monde académique et musical.

¹ Haller, M. (1961) : *Dějiny dramatického oddělení pražské konservatoře* (Histoire du département dramatique du conservatoire de Prague), in : 150 let pražské konservatoře (150 ans du conservatoire de Prague), Praha, pp. 281-308.

² Černý, F. (1970) : *Dějiny českého divadla. Drama 1848-1918*. (Histoire du théâtre tchèque. Les drames de 1848 à 1918). (Vol. III). Praha: Academia. pp. 383-391.

³ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 13.

Jaroslav Kvapil (1868-1950) : le père de la mise en scène tchèque

La transition théâtrale tchèque du 19^{ème} siècle se concentre tout d'abord autour de la personne de Kvapil. Il est le premier Tchèque à s'être interrogé artistiquement sur la notion de mise en scène. En ce sens, on peut le comparer à Aurélien Lugné-Poë ou à Antoine en France.

Kvapil débute au tournant du siècle au Théâtre National de Prague en qualité d'écrivain. Progressivement, il s'essaie à la mise en scène et, en 1912, il devient le directeur artistique du lieu. Il y travaille avec une pléiade de comédiens éminents tels que Hana Kubešová – Kvapilová, Eduard Vojan ou Leopolda Dostálová.¹ Il entretient des relations avec ses collègues étrangers comme le dramaturge et théoricien viennois Hermann Bahr, le metteur en scène autrichien Reinhardt ou le russe Stanislavskij.² La venue à Prague du « Mchat » de Moscou en 1906 va fortement imprégner les développements déjà en cours vers un jeu d'acteur plus psychologique.

Par le biais de la lecture, Kvapil se familiarise avec les théories radicales d'Adolphe Appia et de Gordon Craig.³ Le premier innove en pensant l'espace de la scène dans sa tridimensionnalité. Il est l'un des premiers à comprendre l'importance de la lumière. Le second prône l'hégémonie du metteur en scène sur la création qu'il se doit de maîtriser dans sa totalité. Il considère l'acteur comme une surmarionnette.

A partir de ses rencontres réelles ou littéraires, Kvapil forge son propre style : un mélange de psychologisme intérieur, de touches impressionnistes et une amorce de symbolisme.⁴ Ce pas vers le symbolisme est une première réaction à l'encontre du réalisme psychologique. Les acteurs ne doivent plus reproduire sur scène l'homme dans toute sa complexité, ils ont l'opportunité d'incarner une idée ou une valeur plus abstraite.⁵ Kvapil ne se montre pas trop directif avec ses acteurs, il fait confiance à leur créativité. Sa

¹ Černý, F. (1970) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. III). *op. cit.* pp. 303-360 + 390-400.

² Černý, F. (2000): « Hermann Bahr a Praha ». (H.B. et Prague). in: *Kapitoly z Dějin českého divadla*. Praha: Academia. p. 220.

³ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre*. *op. cit.* p. 22.

⁴ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p.13.

⁵ Černý, F. (2000) : « Hilarovy expresionistické režijní výboje a čestí herci ». (La conquête de la mise en scène expressionniste de Hilar et les acteurs tchèques). in: *Kapitoly z Dějin českého divadla*. *op. cit.* p.220.

collaboration avec les scénographes témoigne de la transition des tableaux peints vers des décors réalistes emprunts de connotations surréalistes.¹

Une des œuvres majeures de Kvapil au Théâtre National est sa mise en scène de *Faust* en 1906. Pour ce spectacle, le metteur en scène et son équipe s'accordent plus de trois semaines de répétition, ce qui démontre l'importance que Kvapil accorde au résultat final. Ils travaillent sur une traduction publiée en 1891 mais jusqu'alors non jouée de Jaroslav Vrchlický. Kvapil intervient peu dans le texte et maintient son envergure. La représentation, qui mettait en scène les plus grands acteurs tchèques de ce début de siècle, dure un peu moins de cinq heures.² Un deuxième travail important est la mise en scène de seize pièces de Shakespeare au printemps 1916. Ce cycle confirme la position internationale du théâtre tchèque et dévoile, dans le contexte de la première guerre mondiale, les sentiments des Tchèques en faveur des Alliés.³

Pendant la grande guerre, Kvapil s'engage politiquement aux côtés de Masaryk et de Beneš. Membre de la « Mafia », organisation secrète qui agit auprès des politiciens locaux afin de les persuader de rompre les liens avec l'Autriche-Hongrie, il rédige en 1917 *Le Manifeste des écrivains tchèques*. Cet appel exhorte les députés tchèques à soutenir les citoyens tchèques et à restaurer les libertés civiques.⁴ En 1918, il rejoint un temps le gouvernement de Masaryk avant de revenir à ses premières amours et de gagner en 1921 la deuxième scène de Prague, le Théâtre municipal de Vinohrady (*Městské divadlo na Královských Vinohradech*), fondé en 1907 et dirigé par František Adolf Šubert. A Vinohrady, il endosse le rôle de metteur et devient le directeur artistique du théâtre lorsque Hilar rejoint le Théâtre National. Kvapil reste six ans au Théâtre municipal. A ses côtés, Čapek remplit les fonctions de dramaturge et de metteur en scène.

Malgré la montée de l'expressionnisme et de l'avant-garde, le style de Kvapil continue encore à toucher le public.⁵ Le metteur en scène se penche sur les classiques. D'abord il

¹ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. op. cit.* p. 23.

² Černý, F. (2000) : « Zápasy o českého Fausta » (Lutte pour un Faust tchèque). in: *Kapitoly z Dějin českého divadla. op. cit.* pp.186-191.

³ Burian, J. M. (2005) : « K. H. Hilar ». in : *Leading Creators of 20th Century Czech Theatre*. London & New-York: Routledge. p. 5.

⁴ Bělina P. et al. (dir.) (1995) : *Histoire des Pays tchèques*, traduit par Pravda M. et Salé M.-J.. Seuil. p. 349+352.

⁵ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla. (Vol. IV). op. cit.* p.54.

s'attaque à deux pièces tchèques : *Emigrant* (mes : 1921) et *Lucerna* (mes : 1922) de Jirásek. Puis il se consacre à l'œuvre de Shakespeare et crée *Troilus et Cressida* (mes : 1921), *La nuit des Rois* (mes : 1922), *Othello* (mes : 1922), *Cymbeline* (mes : 1923), *Le songe d'une nuit d'été* (mes : 1923) qui connaît plus de cinquante reprises, *Conte d'hiver* (mes : 1923), *le Marchand de Venise* (mes : 1924), *Jules César* (mes : 1922) et *Hamlet* (mes : 1927). En dépit de son goût pour les classiques, il ne dédaigne pas le répertoire tchèque contemporain. En 1922, il monte *La lune au-dessus de la rivière* (*Měsíc nad řekou*) de Fráňa Šrámek ou encore *Périphérie* de Langer en 1925.

Souffrant de trouble de la vue, Kvapil quitte Vinohrady et le théâtre en 1928. Au cours de la seconde guerre mondiale, sa fidélité à la philosophie de Masaryk, le conduit à rejoindre la résistance bien qu'il soit presque totalement aveugle. En 1944, la Gestapo l'arrête et l'incarcère à la prison de Pankrác. Toutefois, les nazis le traitent avec respect.¹ Il meurt en 1950.

Par sa poétique symboliste, développée dans les premières décades du 20^{ème} siècle et encore parfois emprunte de naturalisme, Kvapil n'appartient pas à l'avant-garde théâtrale ; néanmoins, à l'instar de Reinhardt, Lugné-Poë, Antoine ou Stanislavskij dans leurs pays, il est un artiste nécessaire à son impulsion pour la Tchécoslovaquie.

Karel Hugo Hilar (1885-1935) : de l'expressionnisme au civilisme

Hilar est la deuxième personnalité théâtrale qui annonce l'avant-garde tchèque. Comme Kvapil, il œuvre au sein des théâtres officiels, également appelés les « théâtres de pierre »*. La conception théâtrale d'Hilar rejette le réalisme et s'inscrit dans le sillage expressionniste. L'artiste rejoint la lignée des metteurs en scène célèbres comme Vsevolod E. Mejerchol'd, Leon Schiller ou encore Jacques Copeau².

¹ Gregorová, J. (25 VII 2002) : Les tchèques célèbres et moins célèbres. Jaroslav Kvapil. Émission de Český rozhlas retranscrite en français sur : www.radio.cz/fr/article/30649. Page consultée le 22 février 2010.

* Par théâtre de pierre « Kamenné divadlo », on comprend en tchèque les théâtres qui existent depuis longtemps et, par conséquent, fonctionnent à l'instar d'institutions. Il s'agit par exemple du Théâtre National de Prague, du Théâtre National de Brno ou encore du Théâtre des États.

² Hyvnar, J. : « Le grotesque et le théâtre de Karel Hugo Hilar » in : *Le grotesque de l'Histoire*, Fiszer Stanisław (dir), Editions Le Manuscrit, p. 131.

Aux balbutiements de sa carrière, Hilar est impressionné par Reihnardt.¹ Toutefois, Hilar développe rapidement un expressionnisme spécifique qui suit son propre chemin et répond aux préoccupations et aux développements de la nouvelle société tchécoslovaque. Il commence à proposer des mises en scène expressionnistes avant celles de Leopold Jessner et de Karl-Heinz Martin. Pour l'artiste, cette chronologie est importante. Il mentionne ses productions de *Penthésilée* de Heinrich Von Kleist (mes : 1914), de *la Comédie non divine* de Zygmunt Krasiński (mes : 1918) et de *Le Cid* de Corneille (mes : 1919) comme premières tentatives d'un théâtre expressionniste :

La nouvelle mise en scène tchèque s'était déjà (en 1914) essayée à une expression scénique plus dense et plus simplifiée qui n'était pas encore formulée théoriquement. [...] *Le Cid* de Corneille qui réduisait l'environnement scénique à l'essentiel du mobilier et la période historique à des costumes simplifiés, créait un orchestre vocal dynamique et unifiait les individualités des acteurs en un même torrent rythmique de passion intérieure du drame... en 1918, soit deux ans avant les débuts de Jessner à Berlin.²

La poétique d'Hilar se scinde en deux phases distinctes. La première déborde de théâtralité et d'excentricité et joue sur la physiologie de la scène et du comédien. La seconde, survenue en 1925 après son attaque cardiaque, propose la synthèse des visions expressionnistes et de la tradition théâtrale tchèque psycho-réaliste.³

En 1911, Hilar débute au théâtre de Vinohrady ; deux ans plus tard, il en devient le directeur artistique. Son activité correspond à la ligne la plus progressiste du théâtre tchèque en 1918.⁴ Il emprunte la voie expressionniste et l'enrichit d'une réflexion scénique sur les préoccupations sociales contemporaines. Tout en explorant des thèmes sociaux dans un style tragique ou grotesque⁵, il appuie artistiquement la nouvelle république.

¹ Černý, F. (1970) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. III). *op. cit.* pp. 402-414.

² Hilar, K. H. (1925) : *Boje proti včerejšku* (Combats contre hier). Praha: Fr. Borový. p. 251-253.

³ Černý, F. (2000) : « Zápasy o českého Fausta » in: *op.cit.*p.192.

⁴ Černý, F. (1970) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. III). *op. cit.* pp. 402-414.

⁵ Voir à ce sujet l'article de Hyvnar déjà mentionné : Hyvnar Jan, « Le grotesque et le théâtre de Karel Hugo Hilar », *loc. cit.* pp. 131-140.

Deux mises en scène, les *Hussites* (*Husité*) d'Arnošt Dvořák, et *Les Aubes* d'Émile Verhaeren¹, représentent bien cette allégresse de la fondation de la nouvelle république. Il s'agit de deux pièces qualifiées de « drames visionnaires »² ou « épopées sociales »³. Les *Hussites* est un drame historique qui présente la fin de la révolution hussite et se concentre autour du personnage de Procope le Grand (*Prokop Veliký*) qui devient après la mort de Jan Žižka l'hetman des armées hussites. Dans sa mise en scène, présentée en 1919, Hilar choisit de dépeindre la violence de la guerre. Cette pièce, dont le décor expressionniste est imaginé par Vlastislav Hofman, rencontre un vif succès auprès du public et est d'ailleurs reprise plus de soixante fois.⁴ Verhaeren, quant à lui, est un auteur étranger très populaire dans les Pays tchèques.⁵ En raison de sa trame subversive, *Les Aubes* n'est tolérée qu'après l'effondrement de l'Autriche-Hongrie. Avec *Les Aubes*⁶ (mes : 1920), Hilar prend le parti des révolutionnaires russes tout en critiquant la bourgeoisie.⁷ Il maintient l'épilogue allégorique imaginé par Verhaeren (lorsque le peuple culbute lui-même la statue d'un dragon) et érige ce final en symbole de la mainmise (habs)bourgeoise sur le peuple. En raison de la possibilité de son interprétation révolutionnaire, *Les Aubes* est mise en scène par Mejerchol'd en 1918⁸, soit un an après la révolution russe, et est considérée par Majakovskij comme une première manifestation de l'« art de gauche »⁹.

De 1921 à sa mort, Hilar dirige la section du jeu dramatique au Théâtre National*. Depuis le départ de Kvapil en 1918, le théâtre vit une crise. Très peu de productions sont encensées ; exaspérés par l'absence de qualité artistique, certains comédiens de renom

¹ Presse se rapportant à cette mise en scène : Dvořák, A. (9 et 11 XI 1920) : « Emil Verhaeren : Svítání »(E. V., Les Aubes). *Rudé Pravo*. ; « Kolektivní drama » (Drame collectif). *Právo lidu*.; Illový, R. (8 XI 1920) : « Emil Verhaeren : Svítání »(Emile Verhaeren, Les Aubes). *Večerník Právo lidu*.; Vodák, J. (9 XI 1920) : « Básník vidomý a snivý » (Le poète voyant et rêveur). *Čas*. ; Hofman V., (1920) : « K scénické výpravě Svítání od Verhaerena » (Autour de la scénographie des Aubes de Verhaeren). *JEVISTE*. N°1.

² Hyvnar J., *loc. cit.*, p. 134.

³ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*.(Vol. IV). *op. cit.* p. 24.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Voisine-Jechova Hana, *op.cit.*, p. 493.

⁶ Verhaeren, E. (1905) : *Svítání* (*Les Aubes*), trad. S.K. Neumann, Praha : Knihy dobrých autorů (Les livres des bons auteurs), IV.

⁷ Černý, F. (2000) : « Diváci Hilarových inscenací ».(Les spectateurs des mises en scènes de H.). in: *Kapitoly z Dějin českého divadla*. Praha: Academia. p. 248.

⁸ Russell, R. (1988) : *Russian drama of the Revolutionary period*. Rowman & Littlefield. pp. 32-33.

⁹ « Lettre ouverte à A. V. Lunačarskij », *Vestnik teatra* (Le Messenger du Théâtre), 1920, n°75, 30 novembre. cf. V. V. Majakovskij (1959) : *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), XII, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, p. 544.

* Le Théâtre national de Prague se divise en trois sections : le jeu dramatique, la danse et l'opéra. À la tête de chacune d'elles, siège un directeur spécifique.

comme Dostalová ont quitté la maison.¹ Face au mécontentement de la troupe du Théâtre National, un nouveau directeur est une nécessité et le choix d'Hilar, salvateur.

Toutefois, l'arrivée d'Hilar ne se fait pas sans bruit. Très dur dans sa direction d'acteurs, Hilar connaît quelques difficultés avec les acteurs du Théâtre National, habitués à la poétique de Kvapil et issus d'une génération différente de la sienne. Aussi certains comédiens sensibles à un jeu psycho-réaliste claquent la porte du théâtre. Hilar soutient en effet l'hégémonie, voire le despotisme, du metteur en scène. Pour lui, l'acteur idéal est un matériau.² Ses considérations sont assez proches de celles émises par Craig. Pour pallier au départ d'une poignée d'acteurs, Hilar reprend d'anciens collaborateurs du théâtre de Vinohrady déjà acquis à son style et en invite de nouveaux à le rejoindre. Ainsi Bedřich Karen, Zdenka Baldová, Ludovík Veverka, Hugo Haas et le metteur en scène Karel Dostál, seconde révélation du théâtre de Vinohrady, s'associent à la première scène du pays. Hilar inculque à ses acteurs que le théâtre est une œuvre collective. Comme le remarque F. Černý, réaliser une mise en scène expressionniste est impensable sans la force d'un travail collectif puisque l'acteur ne peut devenir le vecteur d'une idée précise, d'une caractéristique bien tranchée qu'en relation avec d'autres détenteurs d'idées, de caractéristiques, de principes...³ Exclusivement sous le sceau de l'expressionnisme, les productions d'Hilar, en filiation avec son travail à Vinohrady, répondent au désir de brusquer le spectateur dans ses habitudes.⁴ L'expressionnisme développé par Hilar appelle une stylisation, si pas une distorsion, permanente de la voix et du corps de l'acteur qui rythme et dynamise la représentation.

En 1924, il crée *Roméo et Juliette*. Cette pièce couronne son approche expressionniste, mais diffère de ses productions antérieures car elle se concentre sur l'homme. La vigueur extravagante est encore présente. D'ailleurs Hilar retranche de nombreux passages plus descriptifs ou plus philosophiques afin de polariser et de dynamiser l'action.⁵ Le couple protagoniste n'incarne pas deux pubères poétiques et amoureux, mais le paroxysme d'une passion qu'ils expriment par des cris et une forme de folie.⁶ La scène du balcon se veut

¹ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* pp. 20-22.

² Černý, F. (2000) : « Hilarových expresionistické režijní výboje a čestí herci » in: *op. cit.* p. 287.

³ *Idem.*

⁴ Černý, F. (2000) : « Diváci Hilarových inscenací » in: *op. cit.* p. 249.

⁵ Burian, J. M. (2005) : « K. H. Hilar » in: *op. cit.* p. 9.

⁶ Sajíc, J. (29 IV 1924) : « Romeo a Julie » (Roméo et Juliette). Praha: Lidové Listy.

très acrobatique : Roméo ne cesse de se cabrer et va jusqu'à se frapper la tête au sol¹ alors que Juliette déchire son oreiller tant ils explosent d'émotion². Néanmoins, les comportements scéniques peuvent s'expliquer par la passion propre aux personnages et ne dépendaient plus de modèles simplifiés imposés.

L'année de la création de la tragédie shakespearienne, Dostalová revient au Théâtre National³, ce qui atteste de la vitalité retrouvée du lieu. Avec *Roméo et Juliette*, Hilar se démarque du modèle typiquement expressionniste qu'il a imaginé et se réconcilie, nous allons le voir, avec l'homme. Après sa crise cardiaque, Hilar change complètement. La possibilité de sa propre mort le rend plus réflexif et plus tolérant à l'égard des autres. Cette attitude se reflète aussi dans ses nouvelles productions. Le choix des pièces qu'il va monter et la manière dont il va les monter ouvrent un nouveau chapitre dans sa carrière qu'il nomme lui-même « civilisme ». Hilar le définit comme une distance par rapport à l'expressionnisme et comme un espace pour une citoyenneté intellectuelle.⁴ Dans ses créations, Hilar se focalise alors sur des thèmes plus personnels, puisés dans le quotidien, qu'il présente avec plus sobriété. Il se détourne d'une poétique de la schématisation au profit d'un théâtre civique.

Le civilisme est une tendance artistique qui se développe à la fin du 19^{ème} siècle et se prolonge au début du 20^{ème} siècle. Se manifestant surtout dans la poésie à l'instar de celle de Verhaeren, Walt Withman, ou Stanislav Kosta Neumann, ce courant se centre sur les progrès techniques de la civilisation moderne et s'intéresse aux questions sociales.⁵ Avec Hilar, le civilisme investit le théâtre tchèque, en réaction au mouvement expressionniste dont il est pourtant le principal propagateur. En appliquant ce terme à son travail scénique, Hilar s'approprie plus spécifiquement ce qu'en Allemagne on appelle la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), son versant politique retranché. Son dramaturge František Grötz de remarquer:

¹ Novotný, M. (27 IV 1924) : « Zdramatizovaná tragédie I » (Une tragédie mise en scène). Praha: *Národní Listy*.

² Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 34.

³ Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 29.

⁴ Hilar, K. H. (1930) *Pražská dramaturgie* (La dramaturgie pragoise). Praha: Sfinx janda. p. 36.

⁵ Peterka, J (1983) : Civilismus. In: Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literárních směrů a skupin*. pp. 31–34.

Avant Jesser et d'autres metteurs en scène allemands, [Hilar] a réalisé que l'expressionnisme était vraiment une barricade démolie qu'il était nécessaire d'abandonner, et il a cherché de nouvelles formes théâtrales. Il a fait son affaire de l'art centré sur l'être humain. *Der Mensch in der Mitte* est devenu son slogan.¹

Der Mensch in der Mitte est le titre d'un traité de Ludwig Rubiner paru en 1917 à Berlin. Rubiner réfléchit sur l'humanité emprisonnée dans un monde déshumanisé. Il prône l'intervention du poète dans la politique et lui suggère de transmettre la pureté de son éthique. Dans son livre anarchiste, Rubiner se penche sur « l'Homme du milieu » qu'il érige en modèle. Son livre est un « appel pour un plus grand droit. Une plus grande liberté. Un plus grand caractère concret. Une plus grande humanité. Un plus grand amour. »² Radicalement orienté à gauche, son discours met en évidence la fonction politique et sociale intrinsèquement liée à l'œuvre d'art.

Concrètement le revirement d'Hilar transparaît dans une sélection d'œuvres mettant en avant la dimension éthique intrinsèque à la pièce tout en brossant le tableau de la complexité humaine. Son répertoire comprend notamment *Le Jeu de l'amour et de la mort* de Romain Rolland (mes: 1925), *Hamlet* (mes : 1926), *Faust* (mes : 1928) et *Œdipe* de Sophocle (mes: 1932).

Hilar meurt d'une crise cardiaque en 1935 et laisse derrière lui de nombreux héritiers. Le théâtrologue tchèque Hyvnar considère Hilar « comme le fondateur de la mise en scène artistique dans le théâtre tchèque du 20^{ème} siècle »³. De son côté, J. Burian affirme qu'Alfréd Radok, Krejča, Burian, Frejka, Honzl doivent beaucoup au travail de pionnier initié par Hilar. Selon J. Burian :

Hilar et son travail sont comme un massif montagneux, dont Jaroslav Kvapil, son plus important prédécesseur, forme les contreforts et le travail des principaux metteurs en scène qui ont suivi forme des pics individuels moins frappants.⁴

¹ Götz, F. (1925) « K. H. Hilar v narodním divadle » (K. H. H. au théâtre national) in: *KH Hilar*. Praha : Rutte ed. p. 237.

² Rubiner, L. (1917) : *Der Mensch in der Mitte*. Berlin : Verlag der Wochenschrift die Aktion. p. 6.

³ Hyvnar, J. : *loc. cit.*, p. 131.

⁴ Burian, J. M. (2005) : « K. H. Hilar ». in : *op. cit.* p. 1.

Grâce à Hilar, les animateurs du théâtre tchèque comprennent le rôle décisif et primordial du metteur en scène. Il établit la primauté du théâtre sur le texte littéraire et octroie le droit au metteur en scène de modifier largement le texte afin de le rendre plus vivant sur scène. Il souligne la force contenue dans des formes non réalistes et l'intérêt de mélanger le théâtre aux autres arts afin d'enrichir la tension dramatique. Aussi s'intéresse-t-il aux lumières, la chorégraphie et la musique. Ses expérimentations sur la lumière sculpturale et dramatique, menées avec la complicité de son scénographe Hofman, annoncent les innovations de Josef Svoboda.¹

Les témoignages des artistes majeurs de l'avant-garde confirment d'ailleurs l'importance capitale des recherches d'Hilar. Tous respectaient le metteur en scène. Burian écrit :

Laissez-nous honorer et louer le merveilleux travail d'Hilar, sans lequel je ne peux absolument pas concevoir l'évolution du théâtre tchèque.²

Frejka s'inscrit totalement dans sa continuité lorsqu'il dit :

La jeune génération aspire à une large expression dramatique, à un théâtre de corps et d'esprit, un théâtre qui porte un regard révolté et cathartique sur le présent. Il ne s'agit plus d'effet pour l'effet, mais d'un théâtre comme un savoir fondamentalement tchèque, comme une reconnaissance de soi (anagnôrisis), comme des découvertes et un jugement, comme une vocation et une éthique, dans laquelle prend réellement forme : LE MONDE SPIRITUEL, LE PRINTEMPS DE LA NATION, LE PRIX DE L'HOMME, son caractère positif. Et ceci constitue la ligne typiquement hilarienne de notre théâtre.³

En marxiste convaincu, Honzl est plus réservé par rapport à Hilar qu'il identifie avec le théâtre bourgeois.⁴ Néanmoins, il reconnaît la qualité du travail du metteur en scène :

¹ *Ibidem*, p. 16-18.

² Burian, E. F. (1946) : *O novém divadle* (Sur le nouveau théâtre). Praha : Ústav pro učebné pomůcky. p. 156. (texte original écrit en 1940).

³ Frejka, J. (2004) « Hilar bojovník a tvůrce » (H. combattant et créateur) in : *Divadlo je vesmír. Eseje, Kritiky, Analýzy*. (Le théâtre est un univers. Essais, Critiques, Analyses) Praha : Divadelní Ústav. p. 335. Texte d'une conférence, tapé à la machine, qui date soit du 8 III 1941, soit du 5 III 1944.

⁴ Les opinions de Honzl sur Hilar sont consignées dans son livre : Honzl, J. (1956) : *K novému významu umění*. (Vers une nouvelle signification de l'art). Praha: Orbis.

Aujourd'hui Hilar est notre meilleur metteur en scène et tous les critiques et tous ses ennemis reconnaissent ce fait. Si l'on critique aujourd'hui ses créations, on garde toujours à l'esprit que ce sont les meilleures et les plus modernes que l'on puisse attendre en Tchécoslovaquie.¹

Les maîtres de l'avant-garde

L'avant-garde théâtrale tchèque se développe dans des lieux modestes appelés les « théâtres du type moyen » (*divadla středního typu*), phénomène pragois caractéristique des années 1920.² Le Théâtre Libéré, le studio artistique (*Umělecké studio*) et le Studio dada et moderne (*Dada a Moderní Studio*) apparaissent ainsi au centre de Prague.

Le Théâtre Libéré rassemble brièvement une part importante des créateurs de l'avant-garde théâtrale tchèque. C'est un lieu de synthèse entre les expérimentations constructivistes et un répertoire surréaliste. Dès 1927, le théâtre devient en quelque sorte le cabaret de Voskovec et Werich qui travaillent en collaboration avec Honzl. Avant le règne V+W, la scène accueille deux autres metteurs en scène talentueux de l'avant-garde, Frejka et E. F. Burian. Tous ces créateurs ont un impact sur le développement du théâtre tchèque. Le théâtre de V+W ayant déjà été introduit, arrêtons-nous un instant sur les portraits d'E. F. Burian, Frejka et Honzl.

Emil František Burian (1904-1959): un théâtre-atelier

Si Hilar propose un théâtre civique, E. F. Burian, quant à lui, voue son art à la cause marxiste-léniniste. Il devint en 1923 membre du PCT et l'idéologie marxiste constitue le pilier central de ses conceptions sociales et artistiques.

Originaire d'une famille de musiciens (son père est baryton au Théâtre National ; sa mère, professeur de chant et son oncle paternel, ténor), Burian opte pour des études musicales au Conservatoire de Prague. Compositeur apprécié, il écrit des opéras, des œuvres de musique de chambre et la musique de la majorité de ses spectacles. En 1925, son opéra

¹ Honzl, J. cité par Obst, M. (1968) : « K. H. Hilar a česká avant-garda » (K.H.H. et l'avant-garde tchèque) in : *K. H. Hilar*. ed. Hilmera, J. Praha: Národní Muzeum. p. 22.

² Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p.14+18.

Avant le coucher du soleil (Před slunce východem) est joué au Théâtre National de Prague. La musique, nous le verrons, va fortement influencer sa manière de percevoir le théâtre.

Membre du Devětsil, il commence sa carrière théâtrale en 1926 au Théâtre Libéré en qualité de musicien et de figurant. L'année suivante, suite à une dispute entre les deux cofondateurs du lieu, l'un d'eux, Frejka, quitte le théâtre et forme le théâtre Dada (*Divadlo Dada*). E. F. Burian le suit et devient un de ses acteurs vedettes.¹ Parallèlement, il compose ses premiers *voicebands* pour les spectacles de Frejka. Le *voiceband* (ou *voice-band*) est, comme son nom l'indique, un groupe ou un orchestre vocal, adjoint ou non à la mise en scène d'un texte dramatique, qui récite et chante de manière syncopée afin de libérer la voix du carcan de la mélodie et de la récitation mécanique. L'adoption d'un nom anglais dénote l'importance du jazz dans la conception du *voiceband*. Le terme est forgé par Burian qui en est l'initiateur en République tchèque.² Les *voicebands* confèrent surtout une dimension humoristique, grotesque ou parodique au spectacle. Par exemple, le passage soudain d'une phrase déclamée vers un mot chanté suscite souvent le rire du spectateur. Ils apportent aussi parfois des compléments d'informations au public. En 1928, Frejka inaugure le Studio moderne (*Moderní Studio*) et monte *Roméo et Juliette*. Pour cette pièce, il choisit de resserrer l'intrigue exclusivement autour des deux amoureux et procède à de nombreux arrangements textuels avec son dramaturge Miloš Hlávka. Le *voiceband* d'E. F. Burian doit alors figurer un chœur antique qui va expliquer certains raccourcis de l'intrigue, commenter des scènes, donner la réplique aux deux protagonistes (un soliste récite alors un texte). Le chœur accompagne aussi le décor en reprenant parfois des phrases ou des chants liturgiques pour signifier une église.³ Les *voicebands* sont un outil dramatique très fréquent au Théâtre Dada et au Studio Moderne. En 1928, E. F. Burian a la possibilité de présenter plusieurs récitals de *voicebands* à l'occasion du festival international de musique à Sienne. Par la suite, dans ses futures créations, E. F. Burian va continuer à exploiter les *voicebands*.

En 1929, le metteur en scène encore novice, est nommé directeur du studio expérimental du Théâtre National de Brno. La même année, Honzl regagne la scène principale de ce

¹ Burian, J. M. (2005) : « E. F. Burian ». in : *op. cit.* p. 41.

² Spurná, H. (7 IX 2001). Voiceband. Ed. Divadelní revue: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1394>. Page consultée le 17 mars 2010.

³ Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 100-102.

théâtre. Toutefois, ils ne développent aucun projet commun. E. F. Burian part ensuite travailler deux saisons à Olomouc puis revient à Brno en 1931-1932, après le départ d'Honzl. Pendant ces années en Moravie, E. F. Burian s'essaie à tous les genres. Il crée des comédies de boulevard, des mélodrames, des classiques, des pièces tirées du début de l'avant-garde (Maeterlinck, Eugène O'Neill, John M. Synge) et compose également des *voicebands* poétiques. Esthétiquement, il reste dans la continuité des développements avant-gardistes des années 1920, surtout influencé par le théâtre synthétique de Tairov*. De même, il profite de ces trois années pour afficher ses opinions de gauche. La crise économique mondiale confirme son engagement pour la cause marxiste. Il prend part à des réunions politiques et à diverses activités mises en place par les organisations communistes. Il participe, par exemple, à une revue politique vivante mettant en scène des ouvriers amateurs clairement inscrite dans la veine du théâtre d'agit-prop ou du théâtre documentaire de Piscator. La dernière saison qu'E. F. Burian passe dans la capitale morave lui sert en quelque sorte d'année laboratoire où il expérimente tout ce qui va constituer les fondements de ses productions à venir. Dans *L'enfant* de František X. Šalda, mis en scène en 1930, il tente de mélodiser la diction des comédiens. Avec *l'Opéra de Quat'sous* de Brecht et Kurt Weil (mes : 1930), E. F. Burian se frotte à la complexité de la mise en scène tant il utilise les multiples possibilités scéniques qui s'offrent à lui. En 1931, pour la mise en scène d'une pièce de Pedro Calderón, intitulée en tchèque *Chudák, at' má za ušima*, il procède pour la première fois à l'adaptation d'un texte classique. Enfin dans la pièce de Nezval *Les amants du kiosque* (*Milenci z kiosku*, 1932), E. F. Burian tente de conférer à ses convictions gauchistes une approche théâtrale moins activiste.¹ A travers ses quatre pièces se dessine ce qui va devenir la griffe d'E. F. Burian. Par son statut de metteur en scène, il se sent le seul auteur des œuvres. Par la métaphore scénique, il produit des associations de significations étonnantes pour le spectateur. E. F. Burian conçoit l'art dramatique selon des principes musicaux. Il joue sur les notions de contraste et de gradation. La diction de ses acteurs obéit à des exigences rythmiques, réglées comme du papier à musique. A côté du primat musical, E. F. Burian se permet d'adapter les drames au point d'en dénaturer le sens initial. De cette appropriation du texte combinée à la musicalité de la mise en scène, émerge une nouvelle compréhension de

* Tairov voit le théâtre comme un art à part entière qui vise à l'élévation spirituelle. Il expérimente la mise en scène, les mouvements, réfléchit sur les costumes et l'emploi de la musique. Son théâtre s'inspire des ballets, du music-hall, du cirque et de l'opéra.

¹*Idem*, p. 212-216.

l'œuvre, typiquement buriannienne. L'artiste tchèque fait donc ses armes au Théâtre National de Brno. En dépit de l'intérêt que suscite le théâtre avant-gardiste militant, Burian, tout comme Honzl, est contraint de quitter Brno car il n'est compris ni par sa troupe, ni par le public.

De retour à Prague, E. F. Burian décide de fonder son propre théâtre, le Théâtre D 34 (*Divadlo D 34*). Cette dénomination témoigne surtout de l'orientation dramaturgique et progressive du lieu. En effet, le nombre qui suit l'initiale désigne l'année à venir et, par conséquent, change chaque nouvelle saison. Par cette astuce, le Théâtre D affiche son intention de répondre aux préoccupations contemporaines.

Le nombre fait allusion aux changements incessants dans l'actualité que le théâtre servira. L'abréviation D est pour nous un titre agressif, c'est pourquoi nous proposerons un théâtre agressif. On peut indifféremment comprendre D comme l'abréviation d'aujourd'hui, d'atelier ou de théâtre, comme celle de masse, de drame ou encore d'histoire...¹ [Tous ces mots débutent en tchèque par la lettre « d » : dnešek, dílna, divadlo, dav, drama, dějiny...]

Le 16 septembre 1933, il inaugure son théâtre par le collage lyrique d'Erich Kästner *La vie de nos jours* (*Leben in dieser Zeit*). Ce spectacle aux accents poétiques et politiques utilise des projections de documents. Il porte sur la difficulté pour les plus démunis de vivre en ville et se soucie des prostituées ou encore des sans-abris.²

Les créations du Théâtre D s'intéressent essentiellement aux questions sociales et luttent à gauche. La plupart des mises en scène consiste en des adaptations de pièces classiques ou des adaptations dramatiques de romans et de poèmes épiques. Parallèlement, E. F. Burian propose des montages scéniques de poésie lyrique. Il met également en scène des œuvres dramatiques contemporaines : Brecht, Maksim Gorkij, Friedrich Wolf, Nikolaj Pogodin, Gyula Háy... Ce profil dramaturgique traduit évidemment les opinions anticapitalistes d'E. F. Burian.

¹ D'après le programme du D34. « Zahajovací leták ». (1933). Reproduit in : Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* pp.273-274.

² Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 279.

E. F. Burian comprend le théâtre comme un « atelier de travail ». Dans sa conception idéale du théâtre, il souhaite qu'un auteur pense ses pièces expressément pour le lieu où elles vont être jouées et le metteur en scène qui va les diriger. Ses acteurs ne sont pas obligés d'être membres du PCT mais doivent en partager les idées. Chaque rencontre entre E. F. Burian et ses comédiens se clôture par le chant révolutionnaire de *l'Internationale*. Les décisions administratives et logistiques sont prises en concertation avec un comité, bien qu'il est évident que le chef suprême soit E. F. Burian.¹ Dans ses fameux écrits théoriques *Balayez la scène (Zamet'te jeviště)* parus en 1936, Burian soutient la thèse que le théâtre appartient à ceux qui le font. Aussi le Théâtre D fonctionne-t-il à l'instar d'une coopérative.

Un virement se produit dans la seconde moitié des années 1930. En Allemagne, la montée de la nationale-démocratie met un frein aux avant-gardes en condamnant *l'entarte Kunst*, l'art dégénéré. En même temps, en Union soviétique, Stalin précise les canons du réalisme socialiste et taxe de formalistes ceux-là mêmes qui ont été à la base de la propagande culturelle communiste. Il persécute Mejerkhof : après avoir été accusé d'être trotskyste, l'artiste est exécuté en 1940. En 1937, le petit père des peuples procède aux grandes purges. Les événements russes et allemands conduisent E. F. Burian à renoncer à un théâtre typiquement propagandiste pour se centrer sur des questions plus humaines. Le théâtrologue américain J. Burian explique ce passage vers un « ton plus émotif et plus lyrique »² par les accords conclus entre la Tchécoslovaquie et l'Union soviétique en 1934-35* et par la création d'un front uni contre le fascisme.³ Aussi le metteur en scène se détourne du théâtre militant et revient vers des œuvres tirées de la littérature mondiale et tchèque avec la prétention de montrer les possibilités illimitées du théâtre moderne. Pour Burian, il s'agit de trouver l'équilibre entre un discours politique et des velléités artistiques plus hautes. En 1935, il monte *Le brave Soldat Chvéïk, La guerre (Vojna)*, dont le texte est constitué par des chants populaires tchèques recensés par Karel J. Erben, et le poème *Mai (Maj)* de Karel H. Mácha ; en 1937, *Eugène Onéguine* d'Aleksandr S. Puškin et,

¹ Burian, J. M. (2005) : « E. F. Burian » in : *op. cit.* p. 45.

² Burian, J. M. (2005) : « E. F. Burian » in : *op. cit.*, p. 49.

* Devant la montée du nazisme, l'URSS rejoint la Société des Nations en 1934. La même année en mai, elle signe un Pacte d'alliance mutuelle entre l'Union soviétique et la Tchécoslovaquie. En 1935, les deux pays signent un second traité, similaire au premier, qui n'est toutefois pas approuvé par les pays de la Petite Entente.

³ *Idem.*

en 1936, *Le Barbier de Séville* de Pierre A. C. de Beaumarchais. Il conçoit ce dernier en soutien avec la guerre civile espagnole. Pour évoquer le bouillonnement révolutionnaire, il intègre à l'intrigue des chants populaires espagnols et des danseurs de flamenco. En 1937, il crée *Hamlet III* d'après la pièce de Shakespeare et la nouvelle de Jules Laforgue *Hamlet ou les suites de la piété de filiale*. L'année suivante, il signe une adaptation des *Souffrances du Jeune Werther* d'après Goethe. Ces créations témoignent de la distance qu'E. F. Burian prend par rapport à l'art de l'agit-prop. Il donne au personnage d'Hamlet les caractéristiques d'un artiste aliéné en conflit avec une société rigide et insensible. Selon J. Burian, le héros shakespearien incarne E. F. Burian lui-même ou encore Mejerkhol'd¹ ; la pièce peut donc se comprendre comme un manifeste artistique. L'année des Accords de Munich, E. F. Burian contre toute attente choisit de s'attaquer à un classique romantique allemand. A nouveau, son adaptation peut être interprétée comme une confession de l'artiste par laquelle il se définit comme un marginal incompris. La création semble une nouvelle fois se référer à l'inventeur de la biomécanique car E. F. Burian présente sa pièce trois mois après la fermeture du théâtre de Mejerkhol'd à Moscou.²

Pendant ces années, E. F. Burian, en collaboration avec son scénographe Miroslav Kouřil, développe le théâtregraphe (*teatregraph*), un instrument qui projette des images fixes ou mobiles sur un écran. Avec le théâtregraphe, Burian réfléchit sur les possibilités offertes par la composante lumineuse dans la création. L'appareil est utilisé pour la première fois en 1936 dans la mise en scène de *L'éveil du printemps* de Frank Wedekind. Pour cette tragédie, la diapositive figure un détail aux proportions exagérées. Il s'agit de l'agrandissement immobile d'un motif naturel (un papillon, des fleurs) conjugué à la lumière d'un projecteur pointé sur l'action en jeu.³ Le but poursuivi est de figurer la vulnérabilité des adolescents.⁴ La dimension métaphorique, voire surréaliste, de la scène naît souvent du contraste entre l'image statique, le mouvement des acteurs et celui de la lumière les inondant. Les projections filmiques, quant à elles, remplissent différentes

¹ Burian, J. M. (2005) : « E. F. Burian » in : *op. cit.*, p. 54-55.

² *Ibidem*, p. 57.

³ Černý, F. (2000) : « Světelná scéna a světlo jako herec » (La scène lumineuse et la lumière en tant qu'acteur). in: *Kapitoly z Dějin českého divadla* (Chapitres de l'histoire du théâtre tchèque). Praha: Academia. pp. 303-309.

⁴ Day, B. (VIII-IX 1987) : « Les traditions d'avant-garde du théâtre tchèque » in : Prague, cité magique. « CRITIQUE ». Paris : Edition de Minuit. p. 749.

fonctions. Elles traduisent les émotions intérieures des personnages ou encore enrichissent l'intrigue du commentaire du metteur en scène. L'apport d'E. F. Burian et Kouřil par rapport aux innovations de Piscator et du théâtre soviétique (qui tous deux utilisent également des projections dans leurs productions) se situe d'une part dans la dimension métaphorique accordée à l'image, et d'autre part, dans la combinaison esthétique entre les éléments lumineux (projecteur, diapositives et films) et les composantes plus traditionnelles de la mise en scène qui dépassent la narration documentaire.¹ Le théâtregraphe est l'ancêtre tchèque de la *Lanterne magique* (*Lanterna magika*) imaginée par Radok et Svoboda. Il préfigure les expérimentations lumineuses de Svoboda tout comme l'utilisation du polyécran par le même Svoboda ou encore Antonín Vorel.

Parallèlement au théâtregraphe, Kouřil et E. F. Burian s'attèlent à un second projet titanesque : la création d'un centre culturel au cœur de Prague. Appelé le Théâtre du travail (*Divadlo práce*), le complexe doit marier soirée poétique, théâtre, *voicebands*... Resté à l'état de plan, ce projet ne se concrétise pas.

Le Théâtre D est le seul théâtre avant-gardiste toléré après l'annexion de la Tchécoslovaquie. J. Burian explique son maintien par l'éventualité d'une clause additionnelle au Pacte Ribbentrop-Molotov qui prévoit la préservation d'espaces artistiques plus libres.² Toujours est-il qu'en Tchécoslovaquie après 1938, l'endroit devient l'un des rares bastions de résistance théâtrale contre le fascisme et l'invasion allemande. Aussi E. F. Burian décide-t-il d'élargir le spectre d'activité de son théâtre. A la fin de l'année 1939, soit peu après la fermeture des écoles supérieures tchèques par les autorités nazies, il fonde l'école du théâtre D dont la mission est de former des comédiens, des metteurs en scène et des scénographes. Il crée une scène pour les spectacles dédiés aux enfants, appelée le petit d 41 (*malé d 41*). Parallèlement à ces évolutions, son répertoire s'attache plus à défendre les valeurs humanistes et la « tchéquité ». Sur un total de dix-sept œuvres présentées entre 1938 et 1941, année de la fermeture du Théâtre D par les nazis, on recense douze nouvelles pièces tchèques. Cette intensification de la production littéraire nationale mise en scène par Burian matérialise le désir de l'artiste,

¹ Černý, F. (2000) : « Světelná scéna a světlo jako herec ». *op. cit.* p. 309 + 313.

² Burian, J. M. (2005). « E. F. Burian » in : *op. cit.* p. 57.

présent dès la création du théâtre, de mettre en avant de nouveaux drames tchèques.¹ Parmi les créations maîtresses de ces années, attardons-nous un instant sur *Le Chasseur de rats* (*Krysař*, mes : 1940) de Viktor Dyk , version tchèque du conte des frères Grimm, librement adaptée par E. F. Burian. Dans la version scénique, le joueur de pipeau d'Hamelin perd sa dimension romantique et purificatrice pour prendre les traits d'un personnage vil, égoïste et ambitieux. Le dépeuplement de la ville orchestrée par le protagoniste apparaît comme la manifestation de sa puissance. A la différence de Dyk, E. F. Burian érige le pêcheur en héros positif car il est le seul à être capable de résister à la douce mélodie de la flûte. Il est évident que, par son adaptation, E. F. Burian condamne Hitler et la montée de l'extrême droite. La scénographie imaginée par Kouřil appuie l'inhumanité soulignée. Le décor de la ville de Hamelin est constitué de praticables et de structures coulissantes qui évoquent un labyrinthe de rues et de ruelles et rappellent des galeries dans lesquelles évoluent les rats. Dès lors, ces rongeurs sont assimilés aux habitants de la ville. La musique composée par E. F. Burian suggère des bataillons militaires allemands ou encore des chants fanatiques de la foule scandant le nom de son dirigeant.²

C'est donc sans ambages qu'E. F. Burian fustige le chancelier allemand à travers ses créations. En 1941, son théâtre est fermé et le metteur en scène, envoyé dans un camp de concentration : d'abord à Terezin puis à Dachau et à Neuengamme. A Dachau et à Neuengamme, Burian compose quelques œuvres dont une polka particulièrement subversive, jouée devant Heinrich Himmler.

E. F. Burian est un survivant des camps et du bombardement du paquebot Cap Arcona par la RAF dans la baie de Lübeck. De retour au pays, il reprend ses activités artistiques et politiques. Il fonde à nouveau le Théâtre D 46, puis 47. A côté de la scène pragoise, il dirige également l'espace d'une saison trois théâtres à Brno et l'opéra de Karlín. Ses premières productions comptent parmi ses meilleures créations d'après-guerre. Son adaptation très suggestive de *Roméo et Juliette*, sous-titrée *Le rêve d'un prisonnier* (1945) constitue un bon exemple. La pièce renoue avec ses créations des années 1930. Très

¹ Burian, E. F. (1955). *Kronika armádního uměleckého divadla. divadla* (Chronique du théâtre artistique de l'armée). Praha: Naše vojsko, p.29f.

² Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*.(Vol. IV). *op. cit.* p. 447-449.

chargée émotionnellement, elle dépeint les traumatismes liés à l’incarcération de Burian sous le régime nazi.

Dès 1945, E. F. Burian devient un acteur important de la nouvelle nomenclature culturelle. Il participe à la mise en place du réseau théâtral. Dès 1947, il condamne ses créations passées en les taxant, selon la terminologie en vigueur, d’« œuvres formalistes » et renie Mejerkhol’d.¹ Dorénavant, il produit des pièces réalistes socialistes qui insistent sur les rapports des hommes à la société communiste. Dans cet esprit, il écrit sans succès plusieurs pièces dont *La serre (Pařeniště)* qui connaît à sa création en 1950 un destin particulier. Cette œuvre est imaginée par E. F. Burian dans le but de louer le parti communiste et de fustiger Závěš Kalandra*. E. F. Burian place les répliques anticommunistes dans la bouche des personnages négatifs. Contre la volonté du metteur en scène, le public se prend d’empathie pour ces personnages. La pièce est retirée du répertoire du théâtre après vingt-huit représentations.² Cette réaction s’explique par le climat politique du début des années 1950 en Tchécoslovaquie.

Par ses créations, E. F. Burian cherche à toucher un public composé d’ouvriers. Vu qu’il n’y parvient pas, son théâtre connaît une crise non seulement artistique mais aussi économique. Afin de sauver son théâtre, ne serait-ce que du marasme économique, il l’intègre en 1952 à l’Union de l’Armée Tchécoslovaque (*Svazek Čs. armády*) sous le nom de Théâtre artistique de l’armée (*Armádní umělecké divadlo*). Éprouvé par les années d’enfermement et sa frénésie communiste, E. F. Burian se fait désormais appeler Colonel par ses acteurs et porte continuellement un uniforme militaire. Beaucoup le prennent alors pour un dément. En 1954, il est appelé par le *Berliner Ensemble* pour diriger *La Bataille d’hiver*, pièce de Johannes R. Becher que E. F. Burian a déjà montée avec succès. Quatre semaines après le début des répétitions, il est remercié en raison des plaintes des comédiens qui ne peuvent pas s’adapter à sa méthode déstructurée. Brecht reprend le

¹ Pömerl, J. (1994) : « E. F. Burian » in : *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století* (Qui est qui dans notre histoire du 20ème siècle). Praha: Nakladatelství Libri. p. 53.

* Závěš Kalandra (1902-1950) est un journaliste, essayiste et historien marxiste tchèque. Il dénonce les inepties et les crimes du régime stalinien. Il critique ses collègues journalistes Julius Fučík et Kurt Konrád et s’attaque à Klement Gottwald. En raison de son esprit critique envers l’Union soviétique et le PCT, il est qualifié de trotskyste. Pendant la deuxième guerre mondiale, il est déporté dans les camps de concentration. En 1949, il est impliqué dans la série de procès autour de Milada Horáková. Jugé coupable de haute trahison, il est exécuté en 1950.

² Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla po druhé světové válce* (Destins du théâtre tchèque après la deuxième guerre mondiale). Praha: Academia. p. 239.

travail d' E. F. Burian et signe la mise en scène. Cet incident n'est pas mentionné dans la presse tchécoslovaque.¹

En 1955, suite à une réforme de l'armée, il rebaptise son théâtre D 34 et avoue ainsi son désir de revenir à ses préoccupations d'avant-guerre. Pour le Théâtre D 34, il crée quelques pièces contemporaines mais ne renoue pas avec son succès d'antant. Il meurt à Prague en 1959, tiraillé entre les exigences de son talent et son désir de se conformer à la nouvelle esthétique.

Son empreinte sur la génération des hommes de théâtre qui lui succèdent est sans précédent, tant il innove pendant les années 1930 en proposant un théâtre à la fois poétique, progressif et engagé. Radok, Svoboda, Krejča, Jaromír Pleskot ou encore Václav Kašlík comptent parmi ses épigones.

Jiří Frejka (1904-1952) : un théâtre apolitique

Frejka est le visage apolitique des créateurs de l'avant-garde théâtrale tchèque. Aussi se sent-il rapidement des affinités avec la poétique d'Hilar. Lorsque Frejka termine le lycée en 1923, il lui demande s'il peut assister aux répétitions du Théâtre National et apprendre de la sorte le métier de metteur en scène. Hilar refuse et lui recommande de passer par le conservatoire.²

Frejka se décide pour des études d'histoire et d'esthétique. A la faculté de Lettres de l'Université Charles de Prague, il suit les cours d'Otokar Zich, Václav Tille, Otokar Fischer et Zdeněk Nejedlý. Le critique théâtral Josef Träger remarque que l'enseignement de Tille et celui de Zich ont beaucoup d'influence sur Frejka.³ Les deux hommes conçoivent le théâtre dans toute sa complexité et placent le metteur en scène au cœur du théâtre face au texte dramatique. Après un an, Frejka s'inscrit au conservatoire et rejoint une troupe

¹ Burian, J. (2000) *Modern Czech Theatre. Reflector and conscience of a nation*. Iowa : University of Iowa Press. pp. 83-84.

² Correspondance entre Frejka et Hilar. Archives du Théâtre National de Prague. Le détail des échanges épistolaires entre les deux metteurs en scène est repris par Ladislava Petišková dans Frejka, J. (2004) *Divadlo je vesmír* (le Théâtre est univers). Praha: Divadelní ustav. p. 79.

³ Träger, J. (1967) « AMP divadelní kritik a dramaturg. (AMP critique théâtral et dramaturge) in : Píša, A. M. *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty*. (Sur les traces du drame et du théâtre. Etudes et exposés) Praha: Československý spisovatel. pp. 295-296

composée d'étudiants en art dramatique et d'amateurs. C'est au sein de ce groupe qu'il signe en 1925 ses premières mises en scène, *Assurance contre le suicide* de Goll et *La mort joyeuse* de Nikolaj N. Jevrejnov dans un décor constructiviste d'Antonín Heythum, réalisé avec la collaboration de Šíma. Frejka crée ces deux pièces dans un esprit de fantaisie duquel se dégage déjà une fraîcheur lyrique.¹

En 1925, Frejka inaugure le Théâtre libéré avec la mise en scène de *Cirque Dandin*. Sous le signe du cirque et de la *Commedia dell'arte*, la pièce ressemble à une farce dans laquelle le personnage de Georges Dandin est assimilé à celui de Pierrot. Heythum imagine une scène colorée habillée d'échelles, de cordes et d'estrades qui offre aux acteurs des possibilités de jeux dynamiques. Dans les sillons de l'avant-garde russe, la troupe nouvellement formée, influencée par le théâtre constructiviste de Tairov et de Mejerkhol'd, veut créer un théâtre poétique, un théâtre de métaphore et de jeu qui cherche à stimuler l'imagination des spectateurs.

Frejka collabore alors avec des acteurs tels que Jiřina Šejbalová ou Stanislav Neumann, avec les icônes de la danse moderne tchèque, Míra Holzbachová, Milča Mayerová et Jarmila Kröschlová et les compositeurs Iša Krejčí, Jaroslav Ježek et Miroslav Ponc. Pour le Théâtre Libéré, Frejka reprend les pièces de Goll et de Jevrejnov. Il adapte *Les Thesmophories* d'Aristophane qu'il présente sous le titre de *Quand les femmes célèbrent quelque chose* (*Když ženy něco slaví*, mes : 1926) et se consacre aussi à l'œuvre de Nezval.

En 1927, suite à une discorde avec Honzl, il fonde le Théâtre Dada où il est rejoint par une partie de ses collaborateurs dont E. F. Burian, Ponc, Mayerová. La première pièce donnée au Dada est *Les mariés de la tour Eiffel* de Jean Cocteau et la deuxième *Le théâtre d'ombre* (*Das Schattenspiel*, mes : 1927) de Schwitters. Frejka met en scène beaucoup de *voicebands* composés par E. F. Burian, des textes classiques comme ceux de Singe, Hans Sachs ou Sophocle et des revues, dont la plus célèbre est *Dona Quichottette* (*Dona Kichotka*), d'après un scénario collectif imaginé en 1927 par E. F. Burian, Jiří Dréman, Frejka, Miloš Hlávka, Václav Lacina, Hugo Slípka et Josef Trojan.

¹ Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* pp. 82-83.

En 1929, le Théâtre devient le Studio Moderne. Frejka reste le chef artistique et la troupe est quasiment inchangée, seuls quelques acteurs gagnent l'ensemble du Théâtre National où les salaires sont plus attrayants. A l'exception de *voicebands*, du roman *Les Copains* (*Kumpáni*, mes: 1929) de Jules Romains adapté par Hlávka et du *Chasseur de rat* d'E. F. Burian (mes : 1929), Frejka se concentre sur des œuvres plus anciennes comme *Le baptême de Saint Vladimir* (*Křest svatého Vladimíra*), d'après le poème satirique de Karel Havlíček Borovský qui inaugure le Studio Moderne, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Le juif polonais* d'Émile Erckmann et Alexandre Chatrian, *Le cyclope* d'Euripide ou encore une pièce du Japonais Yamada-no-Kakashi.

La même année, en 1929, Frejka rejoint Hilar au Théâtre National et devient son assistant à la mise en scène. Ses mises en scène pour le Théâtre National utilisent plus sobrement les développements de l'avant-garde et renouent avec le lyrisme du civilisme hilarien.¹ La première œuvre qu'il y monte est *Jean de la lune* (*Marcelína*) de Marcel Archard. La première française de cette pièce date du 16 avril 1929. Il s'agit d'une mise en scène de Louis Jouvet donnée à la Comédie des Champs-Élysées. Sept mois plus tard, Frejka sous l'impulsion d'Hilar, présente la même pièce en tchèque au Théâtre National. Cette anecdote dénote une perméabilité du théâtre tchèque aux développements et nouveautés dramatiques à l'étranger.

En 1932, Frejka monte la pièce de František X. Šalda intitulée *Les foules* (*Zástupové*). Cette mise en scène annonce la maturité artistique de Frejka qui va dorénavant se consacrer à l'élaboration d'un théâtre poétique. Il le développe d'autant plus librement qu'il est officiellement engagé au Théâtre National à partir de juillet 1932. Frejka lie spontanément ses mises en scène poétiques au poétisme. Néanmoins la poésie ne s'oppose plus radicalement à la réalité, comme dans les années 1920 ; elle s'immisce par la fantaisie et le rêve dans des scènes de la vie banale et dévoile l'étroitesse d'esprit et la pauvreté du quotidien face au potentiel des hommes. Ce point de vue présuppose que la poésie scénique de Frejka repose d'abord sur la performance du comédien, sans toutefois occulter les autres formes d'expression. Le point commun entre les pièces que Frejka va

¹ *Ibidem*, p. 95.

alors étudier est leur dimension poétique ; aucune d'elles n'aborde de front un aspect social ou politique.¹

Comme la plupart de ses contemporains, Frejka, bien qu'apolitique, réagit toutefois artistiquement à l'ascension d'Hitler. En 1934, il met en scène *Les Oiseaux*. Avec la complicité de Lacina, il arrange le texte d'Aristophane et en fait une satire contre la dictature et les intentions belliqueuses. Le discours typiquement antifasciste transparait également dans la mise en scène. Ladislav Pešek, qui incarne Pisthétère, s'exprime avec emphase, ce qui rappelle l'élocution des fascistes italiens. Dans certaines scènes, des figurants scandent avec ironie le *heil*.² Le jeu des acteurs va de pair avec une dynamique gestuelle chorégraphiée qui n'est pas sans rappeler l'idéal théâtral de Tairov. Le décor constructiviste est conçu par Hofman.

Suite à la mort d'Hilar, en 1935, Fischer est nommé directeur artistique du Théâtre National. Ce dernier, littéraire de profession, est un défenseur de la conception traditionnelle d'un théâtre au service de l'œuvre dramatique. Il oriente le répertoire vers des pièces classiques traversées par une dimension humaniste sans s'opposer au caractère moderne présent dans les mises en scène. Sous son règne, Frejka a l'opportunité de déployer librement son esthétique avant-gardiste poétique et d'influer sur la ligne dramaturgique en proposant des œuvres comme *Fuenteovejuna* de Felix Lope de Vega (mes: 1937) ou *Roméo et Juliette* de Shakespeare (mes: 1938). Il collabore souvent avec le scénographe František Tröster.

Fischer décède l'année de l'*Anschluss*. Frejka répond à l'annexion de l'Autriche et des Sudètes par la tragédie *Falkenstein (Falkenštejn)* de Jaroslav Hilbert, récit de l'histoire tchèque qui évoque par analogie la situation contemporaine.³ La situation politique amène Frejka à revenir vers la culture tchèque. Le sentiment patriotique domine la culture de l'époque. Pour cette raison et à cause de la censure, Frejka monte principalement des pièces tchèques (Hilbert, Hlávka, Klicpera, Stanislav Lom, Ferdinand František Šamberk, Josef Kajetán Tyl, Emil Vachek) ou des classiques (Goldoni, Plaute ou encore Shakespeare). Ses mises en scènes sont réalisées de sorte que l'adresse

¹ *Ibidem*, pp. 218-219.

² *Ibidem*.

³ Petišková, L. (2004). *Jiří Frejka. Život a dílo* (J.F. Vie et oeuvre) in: Frejka, J. *Divadlo je vesmír. loc. cit.* p. 33.

métaphorique, politique et actuelle reste en filigrane. A côté de son activité créatrice, Frejka se consacre à l'enseignement du théâtre. A partir de 1941, il devient professeur de mise en scène au Conservatoire de Prague. Si, pendant la guerre, l'éducation artistique est stimulée par E. F. Burian et par Frejka, c'est aussi afin de maintenir la culture tchèque à son meilleur niveau. En 1945, sous l'impulsion de Frejka, l'Académie des arts musicaux (AMU), qui comporte encore aujourd'hui une section théâtrale, est fondée. Convaincu que le théâtre doit être musical, il insiste pour que le conservatoire d'art dramatique garde dans son nom une référence à la musique. Aussi le conservatoire s'appelle-t-il DAMU, le département théâtral de l'Académie des arts musicaux (*Divadelní fakulta Akademie Múzických Umění*). Il en est le recteur jusqu'à son éviction par les communistes en 1952.

Après la guerre, Frejka est nommé directeur artistique du Théâtre Municipal à Vinohrady. Son but est alors de rassembler un ensemble de créateurs stylistiquement unis, qui partage une même vision de l'art et qui ne refuse pas l'héritage d'Hilar.¹ Aussi Frejka s'entoure-t-il d'anciens collaborateurs comme Tröster ou Hlávka et de jeunes à l'instar du metteur en scène Jaromír Pleskot ou du dramaturge Karel Kraus. Il tire les jeunes acteurs vers le haut en développant au mieux leur jeu.² En étroite collaboration avec Kraus, il imagine un répertoire et des mises en scène éminemment poétiques, guidés par un idéal humaniste et démocratique, qui questionne le sens de l'existence humaine et la place de l'homme dans la société. La première pièce présentée est *Le 14 juillet* de Romain Rolland (mes : 1945). Vont suivre ses mises en scène de pièces écrites par Georges Neveux, Shakespeare, Lom, Plaute ou Aleksandr S. Griboedov. En 1947, à l'occasion de la célébration du quarantième anniversaire du théâtre, Frejka encourage Kvapil à mettre en scène *Périphérie* de Langer afin de rendre hommage aux artistes qui ont œuvré à la gloire du lieu. En 1946, il fonde le Cercle des amis du Théâtre de Vinohrady dont le président est Nejedlý. Comme E. F. Burian le souhaite avec le Théâtre D ou le Théâtre du travail, Frejka veut ici ériger le théâtre de Vinohrady en un centre de la culture moderne tchèque qui propose des conférences-débats avec des auteurs, des expositions et invite des compagnies étrangères. C'est précisément E. F. Burian qui interrompt les manifestations

¹ Cf. Frejka, J. (2004) « Předbojník K.H. Hilar » (K.H. H. le protagoniste) in : *Divadlo je vesmír. loc. cit.* p. 232-242. Paru dans *Divadelní zápisník* 1, 1945-46, pp. 3-4, 16 I 1946, p. 83-91.

² Černý, J. (2007) *Osudy českého divadla po druhé světové válce.* op. cit., p. 78.

de ce cercle.¹ Ces quelques années à Vinohrady sont intenses. Dans l'esprit du théâtre populaire, Frejka et sa troupe partent en tournée en dehors de Prague à la rencontre d'un public campagnard et prolétaire. Vinohrady accueille aussi les actions d'organisations telles que Le théâtre populaire (*Lidové divadlo*) ou L'art du peuple (*Umění lidu*).²

La poétique de Frejka est influencée par le théâtre soviétique. Frejka connaît les créations constructivistes de Tairov et de Mejerhol'd qu'il rencontre d'ailleurs à Moscou en 1935. Stanislavskij va fortement influencer Frejka dans ses considérations sur le jeu d'acteur. En 1928, il voit *La princesse Turandot* mise en scène par Vakhtangov, un ardent défenseur de Stanislavskij. La même année, Frejka rédige son étude inspirée par la vision stanislavskienne du théâtre, intitulée *L'homme qui devient acteur (Člověk, který se stal hercem)*,³ dans laquelle il prône les principes d'un jeu d'acteurs impulsif.

L'avant-garde soviétique ne constitue pas la seule source d'inspiration pour Frejka. L'influence européenne n'est pas négligeable. Frejka s'intéresse au mouvement allemand *Merz* et au Bauhaus. Côté français, Frejka apprécie les pièces de Cocteau, les tableaux de Fernand Léger ou les Ballets suédois. Enfin, ses spectacles empruntent beaucoup à la tradition italienne de la *Commedia dell'arte*.

Comme en témoigne un échantillon de son répertoire, Frejka est également ouvert au théâtre asiatique.

Aussi Frejka est-il à nos yeux le metteur en scène tchèque appartenant à l'avant-garde qui se nourrit le plus des développements contemporains non seulement soviétiques mais aussi européens et orientaux.

A partir du Coup de Prague, Frejka rencontre les pires difficultés tant dans ses ambitions artistiques que sur le plan personnel. Des personnalités, comme Honzl ou Kouřil, lui reprochent ses mises en scène sous le protectorat : soi-disant Frejka n'a pas suffisamment mis à l'honneur d'auteurs tchèques, ce qui constitue évidemment une accusation calomnieuse. Les communistes le blament surtout pour ses mises en scène *Le mariage céleste (Die himmlische Hochzeit, mes: 1942)* de Herman H. Ortner et *Jules César (Caesar, mes: 1942)* de František Zavřel, perçues comme une trahison à la patrie. Toutefois ces

¹ Petišková, L. (1990) in : Hájek J. et al. *Divadlo nové doby 1945-1948* (Le théâtre d'une nouvelle époque). Praha: Panorama. p. 323.

² Petišková, L. (2004). *Jiří Frejka. Život a dílo. loc. cit.* p. 62.

³ *Ibidem.* p. 21.

pièces, qui lui ont certes été imposées par le collaborateur nazi Emanuel Moravec, ont rapidement disparu du répertoire ; Frejka n'a appuyé aucune thèse nazie par sa proposition artistique.¹ Derrière ces reproches, c'est surtout son absence d'engagement politique, son refus de soutenir l'art communiste (bien que Frejka devienne membre du PCT à la fin de la seconde guerre mondiale) et ses mises en scène « formalistes » qui sont visés. Ses détracteurs lui rendent alors l'existence impossible. Son travail est déprécié. En 1948, il n'est lauréat d'aucun concours et ne reçoit aucun prix théâtral alors qu'E. F. Burian, Honzl ou Jan Škoda du Théâtre Réaliste (*Realistické divadlo*) sont primés. Le jury mentionne *Le malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboedov sans préciser que Frejka en signe la mise en scène. Sous la pression quotidienne, Frejka et Kraus insèrent au sein de leur répertoire des œuvres appréciées par les Soviétiques (Gorkij, Puškin), mais en vain. Vilipendé, Frejka rejoint le Théâtre de la ville de Prague à Karlín (*Divadlo Hlavního města Prahy*). Là il produit encore quelques mises en scène surtout de pièces classiques (Tyl) ou tchèques contemporaines (Nezval, V+W). Curieusement, les communistes relèguent au théâtre de Karlín tous les artistes *non gratae* : la troupe du Théâtre Voskovec et Werich (*Divadlo Voskovce a Wericha*), celle de Oldřich Nový, ou encore l'acteur V. Burian, qui est également accusé de collaboration. Frejka en devient le directeur artistique en 1951. Il est rejoint par Radok et ses amis et proches collaborateurs Tröster, Jiří Trnka, Trojan et d'autres. Mais, au début des années 1950, l'étau politique se resserre. Frejka, aux prises avec une situation devenue pour lui intenable, se suicide en octobre 1952.

Jindřich Honzl (1894-1953) : un théâtre engagé

Honzl reste dans les mémoires l'un des personnages importants de l'instauration de la politique culturelle communiste.

Après la première guerre mondiale, Honzl commence à se passionner pour le théâtre. Inspiré par le modèle soviétique, il fonde en 1920 le collectif Dědrasbor. Son nom est un acronyme forgé à partir de la première syllabe des mots tchèques *Dělnický dramatický sbor*, soit en français : la chorale dramatique des ouvriers. Ce groupe de déclamation collective étudie des œuvres poétiques parmi lesquelles figurent *Les foules* (*Zástupové*) d'Otokar Březina, *La madone ouvrière*, *Le chant de la liberté* (*Dělnická madona, Zpěv*

¹ *Ibidem*. pp. 44-45.

svobody) de Josef Hora ou encore *Les douze* de Blok. En même temps, il travaille jusqu'en 1927 avec un ensemble d'ouvriers amateurs, rassemblés sous le nom de la Blouse bleue (*Modrá Blůza*). Les activités de ce second cercle sont en filiation directe avec le groupe éponyme soviétique (*Sinjaja blůza*, 1923-1928), célèbre troupe qui joue notamment des « Journaux vivants ».

Dès 1921, soit l'année de la création du PCT, Honzl s'attèle à la mise en place d'un art prolétarien tchécoslovaque. Il développe aussi ce volet au sein de l'union artistique du Devětsil dont il est l'un des principaux théoriciens du théâtre. En 1922, il publie *Sur le théâtre prolétaire*¹ (*O proletářské divadle*) dans la revue LE DEVETSIL REVOLUTIONNAIRE, (*Revoluční Devětsil*, aussi connu comme *ReD*). Cet article marque le début du mouvement de l'avant-garde théâtrale tchèque. Honzl y expose une construction évolutive dans la lignée d'un théâtre progressif entre le caractère dramatique prolétaire et les nouvelles étapes du théâtre de l'avant-garde. Il insiste sur les nouvelles possibilités théâtrales inspirées par les films, les comédiens ambulants, le cirque et les conceptions de l'école soviétique telles que celles de Tairov ou Mejerkhol'd. Il précise ses idées dans d'autres articles et surtout dans son livre *La scène tournante*² (*Roztočené jeviště*, 1925) où il insiste sur la primauté des petits théâtres indépendants financièrement, conduits par des personnalités fortes et des programmes bien définis. Selon lui, il faut s'affranchir de tout psychologisme strindbergien et des esthétiques symboliste ou expressionniste. Son livre rassemble les principes théoriques et systématise les pensées de la gauche théâtrale avant-gardiste. Plus tard, influencé par le Cercle de Prague, il émet l'hypothèse de la mobilité du signe théâtral³ selon laquelle chacun des signes constitutifs d'un spectacle peut se libérer des fonctions qu'on lui attribue habituellement sans tenir réellement compte de la réalité théâtrale et même peut échanger son rôle signifiant. Pour Honzl, la particularité du théâtre se situe précisément dans ce mouvement du signe et se définit par la prééminence de l'action dramatique qui unifie le comédien, la lumière, le décor, le costume, le mot... car chacune de ses composantes scéniques est susceptible de porter l'action en question.

¹ Honzl, J. (1922) : « O proletářské divadle » (Sur le théâtre prolétaire) in : REVOLUČNÍ SBORNÍK DEVĚTSIL. Praha. pp. 87-98.

² Honzl, J. (1925) *Roztočené jeviště* (La scène tournante). Praha : Odeon.

³ Honzl, J. (1940) « Pohyb divadelního znaku » (La mobilité du signe théâtral) in : SLOVO A SLOVESNOST. 6. Praha. pp. 177-188. Traduction française : Honzl, J. (1971) La Mobilité du signe théâtral in : « TRAVAIL THEATRAL », 4. Lausanne : La Cité, pp. 6-20.

Honzl travaille au Théâtre Libéré de 1927 à 1938, à l'exception de deux années passées à Brno (1929-1931). Son répertoire est principalement contemporain (Marinetti, George B. Shaw) et laisse la part belle aux auteurs français (Apollinaire, Louis Aragon, Cocteau, Jarry, Ribémont-Dessaignes, Romains, Philippe Soupault) et tchèques (Adolf Hoffmeister, Jiří Mahen, Nezval, Vančura, V+W). Ses mises en scène sont influencées par les avant-gardes russe et française. En 1934, il est l'un des cofondateurs du groupe surréaliste tchèque.

En 1939, il fonde le Théâtre pour 99 (*Divadélko pro 99*), un petit théâtre prévu pour nonante-neuf spectateurs, situé dans une cave sous la librairie *U Topičů* au milieu d'une des artères principales pragoises, l'Avenue nationale. Jusqu'en 1941, il y organise surtout des soirées de poésie. Ses mises en scène majeures sont le montage littéraire au départ des échanges épistolaires de Jan Neruda et Karolina Světlá *Le roman de l'amour et de l'honneur* (*Román lásky a cti*, mes : 1940) et *Les chansons tchèques de la rue* (*České písně kramářské*) qui renoue avec la musique des forains. Par cette œuvre, Honzl opère un rapprochement entre l'oppression du peuple à l'époque féodale et le joug de l'occupation allemande.¹ En raison de l'exiguïté du lieu, le Théâtre pour 99 ne brasse pas les foules et n'attire pas l'attention des nazis. Toutefois, le théâtre doit suspendre son activité en 1941 lorsque la propriétaire cesse de louer la salle à Honzl. Elle prend peur suite à la campagne menée par l'Allemagne contre l'URSS. Honzl ne produit plus de mise en scène jusqu'à la fin de la seconde guerre.

Après la guerre, Honzl ne tente pas d'approfondir ces travaux avant-gardistes mais se cantonne dans une poétique servant la cause de la nouvelle société. Les mises en scène surréalistes et les sketches clownesques de V+W qu'il a montés au Théâtre Libéré sont à l'antipode du théâtre réaliste dont il ne va plus démordre après 1946. De plus en plus actif dans la mise en place de la nouvelle politique culturelle, il condamne le théâtre apolitique.

Connu pour ses accointances communistes, il est nommé à la direction du Théâtre National au côté de Dostál et Jaroslav Průška. En 1946, il est évincé officiellement de ce poste car le nouveau ministre de la culture est alors anti-communiste. Toutefois il reste officieusement l'un des directeurs du lieu. De 1946 jusque 1948, Honzl instaure et dirige le Studio du Théâtre National. Dans son travail avec des jeunes comédiens, il renoue avec

¹ Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 460.

des recherches un peu plus expérimentales. En 1948, il devient l'unique directeur artistique du Théâtre National et renonce au studio pour conduire à bien sa nouvelle mission. Au début, il a quelques difficultés dans son travail avec les acteurs plus expérimentés qui le trouvent froid et n'apprécient pas spécialement son inclination prolétarienne. En tout, il monte seize spectacles, surtout des pièces réalistes tchèques ou russes et, de temps à autre, une pièce moins orthodoxe comme *La vie des insectes* de Čapek, mise en scène en 1946 avec la participation de Svoboda pour les décors.

Gravement malade suite à des problèmes intestinaux chroniques, il quitte le Théâtre National en 1949. Il se consacre alors à l'écriture et au travail éditorial. Parallèlement, il poursuit son activité de pédagogue et de directeur du département des Sciences théâtrales à la DAMU. Il meurt à Prague le 20 mars 1953.

On le voit les destins de ces trois maîtres de l'avant-garde sont entremêlés même si chacun d'eux développe sa propre poétique. Les années 1920 sont marquées par la pénétration des courants théâtraux internationaux. Les théâtres sont influencés par le cirque, le burlesque américain, la forme du cabaret, la *Commedia dell'arte*, le constructivisme, le surréalisme et le dada. Les développements du théâtre ouvrier russe, à l'instar des journaux vivants, séduisent tant E. F. Burian que Honzl. Les années 1920 sont également placées sous le sceau du poétisme, qui ne représente pas, nous l'avons vu, une orientation esthétique délimitée et définie, mais plutôt un style de vie poétique devant la réalité. L'avant-garde théâtrale tchèque émerge de cette mosaïque d'influences combinée au patrimoine culturel tchèque. Après la crise économique de 1929 et l'ascension d'Hitler au pouvoir, Honzl et E. F. Burian affirment clairement leurs convictions politiques par le choix de leurs pièces et la manière dont ils les montent. V+W s'adonnent à la satire politique. Devant la montée de l'extrême droite, Frejka propose une mise en scène hautement métaphorique des *Oiseaux*. La seconde guerre mondiale s'accompagne chez les metteurs en scène tchèques d'un regain de patriotisme et de la volonté de sauver la culture tchèque. Cette velléité s'observe dans les pièces données (*Falkenstein* de Frejka, *Le chasseur de rats* d'E. F. Burian, *les Chansons tchèques de la rue* d'Honzl, *L'âne et l'ombre* de V+W), dans la création du petit théâtre et dans les efforts déployés par E. F. Burian et Frejka pour conserver le professionnalisme des acteurs tchèques. Après 1941, E. F. Burian et V+W sont contraints de stopper leurs activités ; Honzl se retire de la vie théâtrale

publique et Frejka poursuit au Théâtre National son travail de résistance par le biais de la culture.

Les quelques années qui suivent la fin de la guerre constituent des années de transition. Pendant ces brèves années, chacun tente de se positionner par rapport au rôle de l'art. E. F. Burian reprend un temps ces expérimentations de l'avant garde avant de désavouer son œuvre. Frejka s'inscrit dans la tradition théâtrale tchèque : il reste fidèle à Hilar et convie à ses côtés le père de la mise en scène tchèque Kvapil. Honzl se fait l'un des porte-paroles du nouvel axe culturel et s'oriente vers des pièces réalistes socialistes. V+W créent en 1945 le Théâtre V+W. Enfin, après le Coup de Prague, la culture s'engage sur le chemin du réalisme socialiste. Cette route, artistiquement stérile, ne révèle aucun grand créateur. Il est difficile pour les artistes de conserver leur intégrité poétique tout en se conformant aux nouvelles exigences. Le Théâtre V+W ferme ses portes en 1948 lorsque Voskovec s'exile. Si Honzl paraît allier facilement art et politique, ce mariage pose quelques problèmes à E. F. Burian et est insoutenable pour Frejka.

Une société en mutation

Le Coup de Prague freine les développements théâtraux de l'entre-deux-guerres, contraint les artistes à se plier à la nouvelle esthétique et les exclue du processus culturel de l'Europe occidentale. Un regard plus historique permet de mieux comprendre la mise en place des changements culturels et politiques qui bouleversent la Tchécoslovaquie. Au départ de ces bouleversements, nous pourrions aussi mieux comprendre le renouveau culturel tchèque des années 1950-1960 auquel prend part Krejča.

Le visage de la nouvelle société tchécoslovaque se dessine en l'espace de seulement trois années. La marche russe commence dès la fin de la seconde guerre mondiale. Selon les accords signés à Yalta en 1944, les Américains, qui se trouvent pourtant à Plzeň, ne viennent pas, en mai 1945, libérer Prague. Ce sont les Russes qui, le 9 mai, entrent triomphalement dans la capitale tchécoslovaque après quatre jours de combats acharnés menés par les habitants de la ville contre l'occupant nazi. Bien qu'ils ne se montrent qu'à la fin des affrontements, les Russes vont bénéficier des retombées politiques et morales de la victoire sur la population.

En Tchécoslovaquie, les communistes ont le grand avantage d'être une force politique bien organisée. Ils administrent les Comités Nationaux, la police et la milice. Le parti communiste tchécoslovaque est un parti fort, apprécié par la population suite à la trahison de la France et de la Grande-Bretagne depuis les Accords de Munich en 1938 et consolidé par le « mythe du 'tankiste' libérateur »¹.

Théâtralement, les premiers mois qui suivent la libération s'assortissent de changements structurels internes au fonctionnement des théâtres professionnels. Les artistes communistes s'identifient immédiatement à la conception populaire de la culture, définie dans le programme du Front national. Les thèses de Košice précisent bien que le théâtre a un grand rôle à jouer dans la culture nationale en tant qu'institution à mission éducative et qu'il appartient à ceux qui le font.² Les artistes de gauche, qui sentent l'importance de leur tâche, infiltrent la gestion des théâtres. En charge de l'application des changements, le scénographe Kouřil, tout comme le ministre de l'éducation et de la culture Nejedlý, appuie l'idée que les théâtres tchèques doivent reposer sur une administration centralisée. La révolution théâtrale s'opère en trois phases successives. Immédiatement après la libération, les acteurs, qui pour la plupart ont été privés de travail par les nazis, réinvestissent les salles de spectacle. Toutefois, leur fonctionnement n'est plus le même que celui d'avant la guerre : le 12 mai, l'Union tchécoslovaque des Acteurs, séduite par le programme du Front national, a proclamé le conseil syndical révolutionnaire des artistes de théâtre.³ Peu après, le 6 juin 1945, Nejedlý édicte un premier décret qui supprime les licences théâtrales individuelles et insiste sur l'accessibilité de la culture aux masses. Par l'arrêté théâtral du 13 juin 1945, le ministre instaure le Conseil théâtral (*Divadelní Rada*) « comme un collège consultatif politico-culturel pour les questions essentielles relatives à l'art dramatique »⁴. Le Conseil théâtral entre en activité le 22 juin. Il rassemble des personnalités telles que les metteurs en scène Kvapil*, E. F. Burian, Škoda, l'architecte Jiří

¹ Marès, A. (1995) *Histoire des Pays tchèque et slovaque*. Coll. Nations d'Europe. Ed. Hatier. p. 311.

² Hyvnar, J. (2003) « Hry s hercem v poválečných diskusích » (Jeux avec l'acteur dans les débats d'après-guerre). Praha : DISK. N°3. p. 16.

³ Pömerl, J. (1995) : « Před první svobodnou sezonou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945) » (Avant la première saison libre. Vers la réorganisation du réseau des théâtres tchèques en 1945). Prague: DIVADELNÍ REVUE. 3. p. 58.

⁴ Koblížek, O. (1945/46) : Právní základ divadel (Base juridique des théâtres). Program divadla Práce 1. N°1. p. 21. Cité par Herman, J. (1996) : « O historii zřizování divadel v Čechách » (Sur l'histoire de la création des théâtres en Bohême). Praha : SVĚT A DIVADLO. N°5. p. 165.

* Politiquement proche du camp démocratique, Kvapil est nommé membre de la commission afin de lui donner un semblant d'impartialité. Kvapil ne prend pas part aux discussions du comité et demande

Kroha, l'acteur Neumann, le critique Träger et Kouřil. Le conseil théâtral insiste sur les missions sociale et utilitaire de l'art dramatique et œuvre à la mise en place de la nouvelle organisation des théâtres tant à Prague que dans les provinces :

Le théâtre doit être une institution publique et culturelle au service de l'État, c'est-à-dire un établissement d'éducation politique. Par conséquent, l'État doit reprendre la gestion économique des théâtres de même qu'il protège les écoles, les musées, les hôpitaux et les autres établissements sociaux.¹

Les associations culturelles indépendantes se muent ainsi progressivement en organismes centralisés. Les théâtres n'échappent pas à cette dynamique. Une fois l'institution en voie de nationalisation, il ne reste plus qu'à définir clairement les personnes habilitées à gérer l'établissement théâtral. C'est ce que fait le troisième décret promulgué par Nejedlý le 27 juillet :

D'après la nouvelle loi, les gérants des institutions théâtrales seront les personnes juridiques : l'État, le pays, l'armée tchécoslovaque, le conseil d'état, l'union de la jeunesse tchèque, les villes, les associations citadines et les associations des personnes de théâtre et des spectateurs.²

La gestion des institutions théâtrales n'est donc plus du ressort des personnes physiques. Les conséquences de ces trois décrets se font sentir rapidement, notamment par l'instauration du Réseau théâtral (*Divadelní Síť*). Des théâtres professionnels doivent être créés dans les centres névralgiques des régions. Les nouvelles scènes apparaissent surtout dans les théâtres anciennement allemands situés à la frontière et dans les villes tchèques. Certaines provinces renforcent simplement l'activité professionnelle de théâtres déjà dynamiques. L'organisation du Réseau théâtral reste quasi inchangée : certains lieux apparaissent alors que d'autres disparaissent.³ Ce système fonctionne jusqu'en 1989.

rapidement son exclusion hors du comité. [Pömerl, J. (1995) : *České divadlo na rozcestí* (Le théâtre tchèque à un carrefour) in : *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech* (La culture théâtrale tchèque 1945-1989 date et contexte). p. 20.]

¹ Archives de Kouřil, article 30, p. 1. Tapuscrit daté du 14 II 1946. Cité par Herman, J. (1996) : « O historii zřizování divadel v Čechách ». *op. cit.* p. 165.

² Cité par Herman, J. (1996) « O historii zřizování divadel v Čechách » *op. cit.* p. 165.

³ Černý, F. (2000) : *Hnutí malých scénech na rozhraní padesátých a šedesátých let* (Développement des petites scènes à la fin des années cinquante et au début des années soixante) in : *Kapitoly z dějin českého divadla* (Chapitres de l'histoire théâtrale tchèque). Praha: Academia. p. 352.

Nous voyons donc qu'il ne suffit que de quelques mois pour transformer, après la guerre, tout le fonctionnement des théâtres au profit d'une ordonnance déjà communiste. Les théâtres sont nationalisés et un réseau théâtral centralisé mis en place qui, en 1949, compte déjà quarante-six théâtres subventionnés¹. L'enseignement de l'art dramatique est également réformé et l'académie théâtrale, DAMU, est créée à Prague en 1945 et à Brno en 1947.

En février 1948, le Coup de Prague interrompt brutalement l'effervescence culturelle qui survient après 1945. Le réalisme socialiste, dont les normes sont fixées depuis 1934 par Andrej Jdanov, pénètre alors tous les champs artistiques ; les liens avec l'Occident sont suspendus. La production artistique est planifiée et dirigée par le parti : les sujets sont imposés et les canons du réalisme socialiste bien définis. L'art doit reprendre le modèle du réalisme du 19^{ème} siècle et appliquer à la création les principes du marxisme-léninisme. Théâtralement, le réalisme socialiste conduit à une simplification à l'extrême de ce que les communistes prennent pour la méthode Stanislavskij. Il faut représenter littéralement la réalité extérieure. Le Théâtre Réaliste, nouvellement formé par Nejedlý, où travaillent Škoda et Karel Palouš, est la cible de nombreuses blagues en dépit de la réelle volonté des acteurs de jouer sincèrement et juste. La mauvaise compréhension de l'approche stanislavskienne se généralise à l'ensemble des théâtres jusqu'au début des années 1950.

La culture est largement subsidiée. De nouveaux centres culturels, cinémas, théâtres ou bibliothèques apparaissent. Le pouvoir tend à rendre la culture accessible à tous. Dans ce but, on organise des expositions itinérantes, on crée le Réseau théâtral, les meilleurs théâtres et orchestres de la capitale partent en tournées dans les provinces. Toutefois le public se sent vite obligé d'assister aux représentations alors qu'il n'en a pas spécialement envie. François Fejtö décrit avec humour les charges culturelles qui incombent à l'ouvrier modèle : celui-ci doit être abonné au journal du parti, à celui du syndicat, au théâtre, payer différentes cotisations et participer à toutes les manifestations qu'organise pour lui le parti. Après quelques années, il s'épuise. En 1951-52, le théâtre connaît une crise. Les

¹ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. op. cit.* p. 59.

salles sont désertées par les spectateurs. Ces derniers sont lassés de voir sans cesse se répéter les mêmes thèmes.¹

De leur côté, les artistes réagissent à la nouvelle politique culturelle en fonction de leurs convictions et de leur caractère. Certains artistes adhèrent complètement au réalisme socialiste, certains tentent de faire converger leur inspiration avec les sujets et la forme imposés. D'autres préfèrent vivre dans l'isolement. D'autres encore prennent la route de l'exil. Plus tragiquement, certains créateurs mettent fin à leur jour.

Krejča dans la continuité de la modernité

Cependant, il serait trop simple de réduire les années 1945-48 et le début des années 1950 à une rupture artistique totale dans le développement du théâtre tchèque. Ce laps de temps est aussi une période d'intense réflexion artistique, de remise en question et une période charnière dans la transmission du bagage culturel tchèque. Ces années sont la liaison entre les créateurs de l'avant-garde et les futurs ténors de la deuxième avant-garde, à l'instar de Radok ou Krejča qui débute leur carrière professionnelle pendant la guerre : Radok chez E. F. Burian au D 41 et Krejča chez Rudolf Nádhera.

Les sommités de l'avant-garde historique et leurs créations sont précisément à l'origine du théâtre tchèque des années 1960. E. F. Burian, Frejka et Honzl sont de près ou de loin unis à Radok, Pleskot ou Krejča. Préciser et décrire ces ramifications nous semble nécessaire car l'originalité de la personnalité artistique de Krejča est précisément alimentée par la bipolarisation E. F. Burian-Frejka. Lors d'entretiens, l'artiste remarque lui-même à plusieurs reprises la continuité présente dans le théâtre tchèque :

Ce qui est surtout possible c'est que nous harmonisons dans notre travail toutes les bases, bonnes et initiatiques, qu'ils [E. F. Burian, Frejka, Honzl] ont imposé à l'art dramatique tchèque.²

Plus tard, Krejča reconnaît encore que « la tradition dure » et « que la continuité ne meure pas ».¹

¹ Bělina, P. (1995) : *Histoire des Pays tchèques. op. cit.* pp. 429-432 ; Fejtö, F. (1952) : *Histoire des démocraties populaires. L'ère de Staline. 1945-1952.* Coll. Esprit « Frontière ouverte ». Paris : Seuil. pp. 396-415.

² Dewetter, J. (X 1960) : « Nalezený zapalovač » (Le briquet retrouvé), Praha: DIVADLO, p. 531. [L'article de Dewetter consiste en une retranscription des souvenirs de Krejča.]

J'ai (directement ou indirectement) rencontré sur mon chemin théâtral tous les grands représentants du théâtre tchèque de la première moitié du [20^{ème}] siècle [Kvapil, Hilar, E. F. Burian, Frejka, Honzl]. J'ai l'impression que je peux me représenter les relations spirituelles de leurs mondes théâtraux, que je pressens quelles sont les différences entre leur maîtrise scénique, d'où venait leur rayonnement universel, et qui surtout ce rayonnement enchantait.²

Krejča porte en lui un siècle de tradition théâtrale tchèque. Il a joué deux fois sous la direction de Kvapil. Acteur talentueux, Krejča fait ses armes avec E. F. Burian et Frejka avant de s'adonner d'abord progressivement, puis exclusivement à la mise en scène. Il est conscient de la chance extraordinaire qu'il a eu de collaborer avec ces deux mentors d'exception :

Je me rends compte aujourd'hui (en mars 2002) de la chance incroyable que j'ai eue lorsqu'E. F. Burian (directeur du D46) et une saison plus tard Frejka (directeur des théâtres municipaux de Prague, le théâtre Vinohrady et le théâtre de chambre), m'ont offert des rôles importants, sans même m'avoir vu préalablement sur scène.³

Sous la direction d'E. F. Burian

E. F. Burian hante Krejča depuis son adolescence. A Pelhřimov, il fonde avec la complicité d'une poignée d'autres élèves une revue culturelle qui s'appelle « le Travail et la Foi » (*Práce a víra*) et un groupe théâtral qui repose sur une « admiration des étudiants pour le travail d'E. F. Burian »⁴.

Krejča n'a alors qu'une vision fantasmée du théâtre professionnel. C'est seulement en 1939, lors de sa première visite à Prague chez sa tante, qu'il voit deux productions du Théâtre National : la *Rusalka* (*Rusalka*), opéra majeur d'Antonín Dvořák dirigé par Václav Talich et *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe mis en scène par Karel Dostál. Ces spectacles vont l'impressionner. Pendant la *Rusalka*, Krejča ne sait où donner des yeux. Pour finir, ils se fixent sur le chef d'orchestre et Krejča garde le sentiment que Talich est le créateur de toute la féerie scénique : la fosse, les lumières, l'illusion d'eau recouvrant la scène. Quant à *Faust*, Krejča va surtout retenir la scénographie discordante imaginée par

¹ Krejča, O. (1990) : « K diskontinuitě českého divadla » (De la discontinuité du théâtre tchèque) in : SCÉNA. p. 10.

² *Ibidem*.

³ Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... » (Chez E. B.) in : DISK, N° 3, p. 111.

⁴ Deweter, J. (X 1960) : « Nalezený zapalovač ». *loc. cit.* p. 529.

František Muzika qui réalise d'ailleurs par la suite le logo du Théâtre derrière la porte (*Divadlo za branou*). Plus tard, en 1960, toujours au Théâtre National, les deux acteurs principaux, Ladislav Boháč (Faust) et Jan Pivec (Méfisto) vont respectivement incarner le docteur Dorn et Trigorine dans *La Mouette* d'Anton Pavlovič Čekhov sous la direction de Krejča.

En 1940, Krejča rencontre pour la première fois la magie propre aux créations d'E. F. Burian. Il voit les représentations *Le Chasseur de Rats* et *La Guerre*.¹ L'interprétation du *Chasseur de Rats* que propose Burian subjugué et stimule le jeune Krejča.

Dans son journal, Krejča se remémore ses impressions de spectateur :

Je suis totalement seul au milieu de cette symphonie enchanteresse.

Au théâtre d'E. F. Burian, devant *Le Chasseur de Rats* de Viktor Dyk.

Extraordinaire, suggestif, magique... Simple et sobre.²

Il ne connaît pas encore personnellement E. F. Burian. Pourtant celui-ci lui a déjà inculqué une première leçon qui va ensuite marquer son œuvre : ne pas prendre un texte pour ce qu'il semble être de prime abord, le sonder pour y déceler un nouvel axe de lecture, l'ériger ensuite en ligne rouge dramaturgique et surprendre ainsi son audience, en l'amenant loin de la narration à laquelle elle s'attendait.

Au sein de la revue *DISK*, Krejča publie en 2003 une lettre qu'il a envoyée peu après la vision du spectacle à sa tante. En voici un extrait, daté du 13 novembre 1940 :

Ce qui, pour moi, prédomine maintenant par dessus tout, c'est le théâtre d'E.F. Burian, qui, même s'il n'est pas encore le guide maintenant de notre art dramatique, le sera sûrement un jour. Nous travaillons pour le théâtre. Je suis dans le Cercle des amis du théâtre d'E. F. B. et je propage à chaque occasion son art dramatique totalement libéré.³

En raison de leur intérêt pour E. F. Burian, les jeunes Tchèques baptisent leur ensemble, le « Cercle des amis du théâtre d'E. F. Burian » (*Kruh přátel divadla E. F. Buriana*). Le premier

¹ Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... » *loc. cit.* p. 111-112. Dewetter mentionne *Le chasseur de Rats* et *Les suites populaires (Lidové suity)*.(1960, p.529) Lors de notre entretien du 07 XI 2005, Krejča m'a raconté ses souvenirs se rapportant uniquement à la mise en scène du *Chasseur de Rats*. C'est également les souvenirs relatifs à cette pièce que rapporte Černý (1964, p. 7).

² Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... » *loc. cit.* 110-111.

³ Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky » (Acteur chez EFB et JF). Praha: *DISK*, N°6, p. 86.

spectacle qu'ils montent est les *Fourberies de Scapin* de Molière. Après avoir rameuté le public en défilant dans les rues, munis de panneaux promotionnels, les adolescents donnent leur spectacle dans l'arrière-salle d'une auberge de Skřýšov. Pour tout décor, ils ont peint trois fonds, correspondant à différents lieux de l'action. Le premier représente une chapelle de village, le second, un intérieur pauvre et le troisième quelques arbres. Krejča joue le rôle d'Octave.¹ D'autres pièces suivent : *le Brigand (Loupežník)* de Čapek et l'adaptation réalisée par E. F. Burian de *A chacun de faire quelque chose pour la patrie ! (Každý něco pro vlast !)* de Václav Kliment Klicpera. Il s'agit d'une pièce que E. F. Burian a montée en 1936 avec le Théâtre D. Il y accentue les situations de Klicpera et ajoute de la musique et un ballet chorégraphié par Nina Jirsíková. Pour ce spectacle, Kouřil imagine une scène tournante.²

L'acteur Miroslav Doležal se souvient de l'espoir qui anime Krejča à Pelhřimov. Par le biais des créations qu'il propose dans son village natal, il veut « œuvrer à éduquer le public vers la compréhension des tendances théâtrales modernes »³. Autrement dit, comme il l'avait déjà confié à sa tante, il souhaite les initier à son metteur en scène favori du moment. Fortement marqué par le théâtre révolutionnaire d'E. F. Burian, Krejča lui consacre son travail de maturité. Celui-ci n'est gratifié par aucun grade en raison des accointances communistes de l'artiste qui se marient mal avec la montée de l'extrême droite.⁴

Les mises en scène burianiennes sont déterminantes dans le choix de vie qu'opère Krejča. Après cette expérience et devant l'impossibilité de poursuivre des études puisque les autorités nazies ferment les universités tchécoslovaques en novembre 1939, il décide de faire du théâtre son métier.

Krejča débute comme homme à tout faire, puis comme acteur, au sein de la compagnie théâtrale de Nádhera (*Divadelní společnost R. Nádhery*). La troupe est rattachée au théâtre

¹ Entretien de l'auteur avec Otomar Krejča. Toutes les informations concernant Krejča ou toutes les citations du metteur en scène non référencées sont issues de conversations téléphoniques ou d'entretiens au domicile de Krejča entre l'auteur et l'artiste qui s'étalent de 2006 à 2009.

² Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla*. (Vol. IV). *op. cit.* p. 282.

³ Doležal, M. (2009, XI 9) : « Otomar Krejča. Zemřel jeden z mála českých režisérů, kterého si zvaly přední evropské scény » in : *Hospodářské noviny*. p. 11.

⁴ *Ibidem*.

Horácké Divadlo dont le siège est alors situé à Třebíč.* Krejča y joue pendant une saison principalement sous la direction de Jaroslav A. Skála. L'année suivante, il rejoint l'équipe du théâtre *Horácké Divadlo* à Jihlava et travaille surtout avec le metteur en scène Antonín Kurš. Durant les deux saisons qu'il passe au théâtre *Horácké Divadlo*, Krejča incarne près de quarante rôles, tirés du répertoire classique et tchèque : Ladislav Stroupežnický, Šalda, Gerhart Johann Robert Hauptman, Lope de Vega ou encore Sophocle.

Lorsque Krejča rejoint l'équipe du théâtre *Horácké Divadlo*, il est dirigé deux fois par Emil Bolek : la première fois, il tient le rôle de Lionato dans la *Ville histoire (Stará historie, mes : 1941)* de Zeyer et la seconde fois, il incarne Tiberge dans la pièce *Manon Lescaut* de Nezval (mes : 1941). C'est Bolek qui initie Krejča à la « mise en scène non mécanique, vivante et limpide d'E. F. Burian »¹. L'artiste a rencontré E. F. Burian en 1930 et rejoint la troupe du Théâtre D 34. Il reste auprès du metteur en scène jusqu'à la fermeture du théâtre, soit en 1941. Bolek et Krejča aiment passer leur temps libre ensemble à se promener à travers les collines. Ces instants privilégiés sont l'occasion pour Krejča de poser beaucoup de questions sur E. F. Burian, questions auxquelles Bolek répond avec patience.²

Suite à sa prestation dans *Antigone* de Sophocle³, Krejča gagne en 1942 la troupe du Théâtre municipal de Kladno (*Městské divadlo na Kladně*), où il rencontre un vif succès pour son interprétation d'Œdipe roi dans la tragédie éponyme de Sophocle. De 1942 à 1945, il est essentiellement dirigé par Jaroslav Novotný. A l'époque, les habitants de Prague viennent régulièrement voir les pièces présentées à Kladno⁴, ville située à seulement vingt-cinq kilomètres de la capitale. Aussi Krejča n'est-il pas inconnu du public pragois lorsqu'au cours de la saison 1943-44, il tient quelques rôles dans des mises en scène de Richard Záhorský, Palouš et de Škoda au Théâtre Indépendant (*Nezávislé divadlo*).

* Ce théâtre est le premier théâtre coopératif régional à voir le jour, en octobre 1940. Il regroupe des corporations culturelles de différentes villes de la région dont Třebíč, Jihlava ou Velké Meziříčí. Sous le protectorat de Bohême-Moravie, l'activité théâtrale est fortement contrôlée. Le 1^{er} septembre 1944, toute représentation théâtrale est interdite. L'arrêt se maintient jusqu'en mai 1945. [Černý, F. (1983) *Dějiny českého divadla* (Vol. IV). Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, pp. 522-3.]

¹ Krejča, O. (III 2003) « U Emila Františka Buriana... » *loc. cit.* pp. 112.

² *Ibidem*.

³ Černý, J. (1964). *Otomar Krejča*. Praha: Orbis, p. 8.

⁴ Černý, F. (1983). *Dějiny českého divadla* (Vol. IV). Praha: *op. cit.* , p. 495.

Après la guerre, Krejča rejoint le Théâtre D 46 dirigé par E. F. Burian. Le passage sous la direction d'E. F. Burian constitue un des moments décisifs dans sa carrière d'artiste. Selon le théâtrologue Jindřich Černý, c'est au cours de ces quelques mois que se manifeste pour la première fois la dimension de Krejča-metteur en scène.¹ Pour Krejča, l'arrivée au théâtre D est un rêve qui se réalise.² Bien qu'il y reste seulement une saison, il y tient cinq rôles dont trois rôles-titres : *Prométhée enchaîné* d'Eschylle, *Le fou Kabrnos (Blázen Kabrnos)* de Josef Kopta et *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Dans la publication des extraits du journal de Krejča³, nous pouvons lire toute l'ambiguïté du jeune acteur face au metteur en scène.* Il est heureux d'être au Théâtre D mais déçu qu'E. F. Burian se disperse entre d'autres théâtres. Pour rappel, Burian travaille alors dans quatre théâtres en même temps. Partagé entre Prague et Brno, il ne peut se consacrer pleinement à ses acteurs. Krejča est plein de vénération pour son maître mais prend aussi conscience qu'il ne partage pas toujours la même vision du théâtre. En répétant *Cyrano*, Krejča va jusque dans ses retranchements. Il perçoit de nouvelles sensations et apprend beaucoup. Malgré son admiration, il critique la façon dont E. F. Burian le dirige. Dans son journal, Krejča lui reproche de ne s'intéresser qu'à la « forme extérieure des mouvements » et jamais « à l'expression » ou « à l'état intérieur de l'acteur »⁴. Il a l'impression que E. F. Burian se focalise principalement sur la musicalité, qu'il n'attend « rien de plus de l'acteur qu'un déraillement vocal »⁵. En date du 17 février 1946, Krejča écrit :

E. F. Burian se moque de savoir qu'un acteur travaille minutieusement avec le texte, la psychologie, les reliefs. Il a des remarques qui concernent seulement l'ensemble, il ne construit pas en détail vers après vers, couche après couche, signification après signification.⁶

Krejča se rend compte que l'interprétation qu'il propose de *Cyrano* aurait pu être plus profonde s'il avait abordé le texte avec plus de soin et s'il avait approfondi la psychologie du personnage. Nous percevons ici un désenchantement et l'amorce d'une rupture entre

¹ Černý, J. (1964) : *Otomar Krejča. op. cit.* p. 9.

² Entretien de l'auteur. 7 X 2005.

³ Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... ». *loc. cit.* pp. 111-134.

* Outre la dimension de témoignage partagé, cette publication est intéressante car Krejča enrichit son journal en le mettant en dialogue avec d'autres interviews déjà publiées et par des commentaires que lui inspire la relecture de ses notes. Ainsi la temporalité est éclatée et nous permet d'avoir une idée assez précise sur les positions artistiques de Krejča à travers le temps.

⁴ *Ibidem.* p. 123.

⁵ *Ibidem.* p. 121.

⁶ *Ibidem.* p. 130.

E. F. Burian et Krejča. C'est certainement le désir de travailler plus près du texte et d'entrer plus dans la psychologie du personnage qui incitera Krejča à se rapprocher de Frejka en acceptant de le rejoindre au Théâtre de Vinohrady.

Concernant sa note du 17 février qui se prolonge par une analyse structuraliste, Krejča émet en 2002 le commentaire suivant qui corrobore l'anticipation de Krejča-metteur en scène de Černý :

Où ai-je pris de tels postulats au cours des années 1946-47 ? J'avais l'impression que de telles connaissances ne venaient qu'avec l'expérience de la mise en scène.¹

Le succès de *Cyrano* est considérable. Après la mise en scène de *Roméo et Juliette*, ce drame romantique constitue l'apogée de la saison.² Burian prend de grandes libertés lorsqu'il arrange le texte de Rostand. Par exemple, il supprime purement et simplement le quatrième acte qui se déroule pendant le siège d'Arras. Le personnage de Cyrano que Krejča incarne était « un individu révolutionnaire en combat contre l'environnement conventionnel »³, « un corbeau blanc parmi les corbeaux noirs »⁴. « Cyrano meurt car il se détache du troupeau »⁵ a l'habitude de dire E. F. Burian.

Chez E. F. Burian, Krejča poursuit sa formation d'acteur et entrevoit l'importance d'un théâtre humain, comme chez Kurš :

[E. F. Burian] « discourait bien sur le théâtre du futur. Comment il abandonnera les ombres et montrera l'homme. Pas un théâtre politique, mais humain. »⁶

C'est véritablement la crise qui frappe le Théâtre D qui sonnera le glas de leur collaboration artistique. Cette crise culmine au printemps 1946.⁷ E. F. Burian revenu des camps a profondément changé. Il est très préoccupé par son ego. Dans le programme du Théâtre D46, il note:

¹ *Ibidem*.

² Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla po druhé světové válce. op. cit. p. 75.*

³ Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... » *loc. cit. p. 125*

⁴ *Ibidem*. p. 120.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. p. 116.

⁷ Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla po druhé světové válce. op. cit. p. 76.*

Il est temps de dire je à la place du collectif car nous courons le danger, avec notre fausse conception du travail collectif, de faire abstraction du pouvoir créateur d'une individualité forte.

Ce à quoi Krejča répond dans les CARNETS THÉÂTRAUX:

La situation n'est pas saine quand d'un côté se tient le metteur en scène et de l'autre les membres de sa troupe unifiés. Le metteur en scène ne doit pas seulement unir la troupe, mais il doit être uni à elle.¹

Quarante-deux ans plus tard, dans un entretien mené par Ladislava Petišková, Krejča revient encore sur les propos d'E. F. Burian:

Aussi loin que nous le comprenons, au théâtre il n'est pas question de « je » ni de « collectif », mais de... collaboration entre individualités tranchées, d'un travail commun de différents « je » ; tous sont engagés dans la réalisation poétique d'une œuvre dramatique et tous sont conscients que la pièce poétique dépasse leur travail commun – la mise en scène.²

Le climat autocratique imposé par E. F. Burian est pesant pour la troupe du Théâtre D. Aussi, après le départ du scénographe Kouřil, seize acteurs (dont Bolek, Bohumil Machník, Lola Skrbková, Marie Burešová et la fraîche recrue Krejča) quittent E. F. Burian à la fin de la saison 1945-1946.

Je pars aussi. Je sors de la confusion, de la psychose, de la folie. Je n'abandonne pas E. F. Burian, je l'ai en fait toujours suivi comme un aveugle... Je pars avec les autres, en solidarité avec les anciens, avec les fidèles [les acteurs qui faisaient déjà partie du D 34-41] et peut-être à cause de mon assurance que je ne contrôlais pas. Puisque Burian m'avait écrit une lettre pathétique et autoritaire sur le non-sens de notre séparation et que Frejka m'envoyait tous les deux jours son assistant.³

Krejča quitte donc E. F. Burian. Néanmoins, il garde précieusement certains de ses enseignements:

Ce n'était que quelques mois mais, aujourd'hui encore, extraordinaires, uniques, inoubliables.⁴

¹ Krejča, O. (1946-47) : « Z hercových zápisků » (Des carnets d'acteurs) in : DIVADELNÍ ZÁPISNÍK. p. 230.

² Petišková, L. (1988) : « Být věrný sám sobě » (Être fidèle à soi-même) in : SCÉNA. č. 6.

³ Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... » *loc. cit.* p. 134.

⁴ Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky ». *loc. cit.* p. 87.

Tout d'abord, E. F. Burian lui inculque l'importance d'un bon répertoire tchèque et la conception du théâtre comme un atelier de travail. Avec le D 34, et en négatif après les événements du printemps 1946, E. F. Burian permet à Krejča de saisir toute l'importance d'une troupe d'acteurs unifiée, palpitant au rythme des mêmes intentions artistiques. Une décennie plus tard, au Théâtre National, Krejča met cet acquis en pratique. Il œuvre à l'élaboration d'un atelier dramatique regroupant des auteurs tchèques contemporains. Cet atelier est directement influencé par les envies d'E. F. Burian. Cette palpitation à l'unisson va mener à la création du « za branou » en 1965.

Ensuite, grâce à E. F. Burian, Krejča comprend le détour métaphorique que le théâtre doit opérer à partir de l'essence du texte :

J'appréciais vraiment sa manière de raconter les histoires. En cisillant jusqu'au noyau.
Ne pas décrire mais surprendre par la métaphore lyrique.¹

Par la suite, Krejča aime à sonder le texte pour en souligner des aspects peu, voire jamais, isolés et exprimer par la métaphore le propos enfui de l'auteur. E. F. Burian s'inscrit évidemment dans la continuité du parcours théâtral de Krejča, et accentue la nécessité d'une dramaturgie tournée vers l'homme. Dramaturgie que l'acteur avait déjà expérimentée durant la seconde guerre mondiale grâce à Skála et Kurš. Les deux metteurs en scène du théâtre *Horácké Divadlo* insistaient dans leurs créations sur les valeurs humanistes. Par ce truchement, ils camouflaient leur résistance face à l'occupant allemand comme il était de coutume de le faire sous le protectorat de Bohême-Moravie.

En outre, E. F. Burian lègue à Krejča la conception musicale du spectacle. Musicien de formation, Burian entend ses mises en scène dans le débit de parole des acteurs, leur chant, la chorégraphie des déplacements... Il les organise selon une rythmique de mouvements scéniques à laquelle participent la musique, la lumière, l'espace scénique et le jeu d'acteur. Il est à la fois le librettiste et le compositeur de ses spectacles.

¹ Ibidem, p. 96.

Enfin, remarquons qu'E. F. Burian et Kouřil sont substantiels dans leurs innovations lumineuses. Ces nouveautés vont imprégner Krejča et particulièrement marquer Svoboda, son très proche collaborateur.

Sous l'aile de Frejka

En dépit de l'estime que Krejča porte à E. F. Burian, il le quitte pour rejoindre le Théâtre Municipal. Pendant l'été 1946, Krejča confie aux pages de son journal qu'il est tenté par la proposition de Frejka:

Frejka m'intéresse. Un nom secret dans le lointain nébuleux. Des élèves du conservatoire m'en ont dit du bien. Les pièces que j'ai vues de lui au Théâtre National m'ont plu, Gygès et son anneau [de Friedrich Hebbel], Le joueur de cornemuse de Strakonice [de Tyl] dans un décor de Trnka. Je n'ai pas pu aller voir le Mime de César [de Lope de Vega] car je jouais au Théâtre de Kladno [...]¹

Un peu plus loin, il ajoute: « Ceux de Vinohrady sont restés malgré la guerre comme avant la guerre. »²

Krejča sent parfaitement auprès de quel directeur il va maintenant apprendre le plus. Frejka est le contre-pied d'E. F. Burian : son théâtre est très lyrique, le jeu d'acteur qu'il encourage refuse tout schéma et insiste sur les personnalités créatrices des artistes et, avant tout, sur la nécessité d'un théâtre de troupe. Dans un article consacré à Frejka, Kraus souligne l'importance de la troupe et du théâtre populaire, qu'il est d'ailleurs difficile de concevoir sans la troupe :

[Frejka] rejoignit la troupe au début de la saison 1945-46 avec l'envie et la volonté de concrétiser le théâtre de ses idées qu'il avait exposées dans ses écrits théoriques et déjà montrées auparavant dans une série de mises en scène au National. Il voulait faire le théâtre en lequel il croyait, il voulait le faire lui, mais aussi pour tous. L'effort de Frejka pour un théâtre populaire était plus profond et plus loyal que nombreux sont disposés à le croire encore aujourd'hui. Dans son discours d'inauguration, il a proclamé comme premier et principal devoir la nécessité de « créer la plus haute unité de notre collectivité, de créer une troupe. Pas d'individus bon ou mauvais, mais une troupe réelle, solidaire et amicale, qui ne soit traversée par rien d'autre qu'une volonté

¹ Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky », *loc. cit.* p. 84.

² *Ibidem.*

commune de travailler et un respect commun dans le travail. Dans son travail et dans celui des autres.»¹

Outre le désir de Frejka de proposer un théâtre populaire en Tchécoslovaquie, ce témoignage montre que sa conception de la troupe est à l'antipode de celle mise en place après-guerre par E. F. Burian.

Krejča reste à Vinohrady de 1946 à 1950 et ne se sépare de Frejka que par la force des événements. Là, Krejča a l'opportunité de se concentrer sur de grands rôles tirés du répertoire classique. Comme Krejča s'en rappelle plus tard :

A ce moment-là a commencé un travail d'acteur intelligent, exigeant et initié.²

Outre des pièces de Shakespeare, le répertoire comptent aussi des œuvres de Plaute, Klicpera, Molière, Puškin... L'artiste a également la chance d'être dirigé à deux reprises par l'aïeul et pionnier Kvapil, notamment dans *Périphérie* de Langer, mais aussi par les jeunes metteurs en scène prometteurs Pleskot et Jan Fišer. En tout, Krejča interprète vingt-deux personnages à Vinohrady. Au travers de ses différents rôles et de l'influence de Frejka, Krejča développe alors un jeu de plus en plus fin qui dévoile subtilement de nouveaux rapports entre le personnage et la réalité contemporaine.³ Il prend également conscience de l'importance du non dit pour le jeu du comédien et pour l'élaboration d'un spectacle.⁴ Frejka marque la génération des metteurs en scène de Pleskot, Krejča et Radok par son approche particulière, intelligente et extrêmement ingénieuse de la dramaturgie. Frejka met en avant le texte, plus précisément le poète. Il apprend à ses épigones le respect du poète, c'est-à-dire la nécessité pour le metteur en scène de se mettre au service du texte, au service de l'auteur.

Krejča débute au Théâtre Municipal en tenant le rôle titre de la tragédie *Macbeth* dans une mise en scène de Frejka. Ce dernier perçoit la pièce de Shakespeare comme l'histoire

¹ Kraus, K. (2006) : « Věc Frejka » (L'affaire Frejka) in: *Divadlo v službách dramatu* (Le théâtre au service de l'œuvre dramatique). Divadelní Ústav. Praha. p. 181. L'article date de 1964.

² Hořec, P. (28 II 1969): « Národ sobě umelci národu, Otomar Krejča » (La nation à elle-même, les artistes à la nation. O. K.).

³ Černý, J. (1964). *Otomar Krejča. op. cit.* pp. 23 et suiv.

⁴ Ibidem, p. 39.

tragique d'un jeune homme évoluant dans une période de guerres, dépourvue de moralité. Pour lui, Macbeth représente un homme qui entrevoit la possibilité du crime au milieu de la tourmente collective. C'est selon cette optique qu'il dirige Krejča. L'interprétation de Krejča est perturbante : l'acteur n'incarne pas un sanguinaire belliciste assoiffé de pouvoir, mais simplement un jeune homme lucide qui se permet d'odieux crimes car son époque l'autorise à se comporter de la sorte. *Macbeth* inaugure trois caractéristiques centrales à l'œuvre en devenir de Krejča. D'abord, la dramaturgie de la pièce propose une lecture contemporaine des thèmes contenus dans la pièce. Elle permet un dialogue entre le temps de l'écriture, celui de l'histoire et celui de la mise en scène. Ensuite, la mise en scène se centre sur le motif du jeune comme indicateur des tendances cachées de l'époque¹. Enfin, par le biais de son jeu, Krejča aspire à la recherche de la part d'humanité propre au personnage de Macbeth. Acteur, Krejča joue toujours *l'homme* et non la *qualité du personnage*. Metteur en scène, il cherche toujours à dévoiler l'humain, même dans l'inhumanité mise en avant par des pièces comme *Lorenzaccio*. Par la suite, tout au long de sa carrière, Krejča ne va cesser de conjuguer ces trois facteurs : contemporanéité de l'œuvre, jeune héros et humanité des personnages.

Par l'entremise de Frejka, Krejča rencontre Kraus et Pleskot avec lesquels il va travailler au Théâtre National. Parmi ce duo, le premier est une personne déterminante pour Krejča. Alors jeune dramaturge de Frejka, Kraus va devenir le plus fidèle collaborateur de Krejča. Il est difficile de dissocier la personnalité artistique du futur metteur en scène de celle de Kraus tant elle sont imbriquées. Même si, en tant que dramaturge et traducteur, Kraus reste à l'arrière-plan, il s'agit réellement d'un tandem artistiquement complice. [Voir chapitre 2]

A Vinohrady, Krejča joue à deux reprises sous la direction de Pleskot. Une première fois en 1947, dans *La grande muraille* de Frisch et une seconde fois, en 1948, lorsqu'il incarne Tuzenbach dans *Les trois Sœurs* d'Anton Čekhov. C'est la première fois que Krejča joue Čekhov. Cette rencontre avec Tuzenbach et, à travers le personnage, avec l'auteur est capitale pour Krejča. Plus tard, le metteur en scène va porter un regard nouveau sur ses pièces à tel point que les critiques parlent d'un avant et d'un après Krejča dans l'histoire

¹ Ibidem, p. 24.

de la mise en scène des drames de Čekhov.¹L'intérêt de Krejča pour l'univers de Čekhov naît à partir de ce moment. Dans son journal, en date du 14 juin 1947, Krejča rapporte ses impressions de lectures. Il s'agit évidemment des *Trois Sœurs* :

Je viens de lire Les Trois Sœurs de Čekhov. Je ne peux pas... Je ne parviens pas à écrire sur cela. Juste afin que je me souviene de ce sentiment, renversant, beau. Et de cette responsabilité, grande, grande que de jouer quelque chose comme cela ! Je comprends pourquoi un tel théâtre est apparu en Russie. Il n'était pas possible qu'il ne s'y développe pas puisqu'il y avait là des acteurs sincères et qu'ils jouaient de tels auteurs dramatiques. Ce ne sont pas des montagnes de mots, ce sont des hommes comme des montagnes. Et surtout il est question de stylisation. Et de quelle sorte. C'est tout simplement renversant. Si je pouvais un jour mettre en scène une de ces comédies et choisir les acteurs parmi tous les théâtres.

Splendide.

Ne pas oublier, ne jamais oublier !²

Toujours en 1947, Krejča écrit dans un de ses articles :

Nous mentirions si nous affirmions que nous n'aimons pas Čekhov [...]. Oui, il nous plaît, nous voulons le jouer et nous voyons que c'est un des auteurs dramatiques les plus complexes à mettre en scène car il a écrit sur les gens : ordinaires, communs, tristes, lâches, écorchés dans leur héroïsme. Des gens extrêmement difficiles à incarner parce qu'ils sont communément simples.³

Ou encore :

S'il nous était donné de jouer comme Čekhov écrivait !⁴

Krejča s'intéresse alors simultanément aux théories très en vogue de Stanislavskij et à sa « Méthode ». Celle-ci repose sur une confrontation extérieur/intérieur ou psychophysique. Le comédien doit d'abord adopter les éléments visibles de son personnage ; et même avec une certaine dose d'exagération. Il se comporte comme l'être

¹ Picon-Vallin, B. (1982) : « Les Trois Sœurs » in : *Les voies de la création théâtrale*. CNRS. p. 60. Vostrý, J. (1960) : «Od «čechovování» k čechovovi». (D'un comportement čechovien à Čekhov) DIVADLO. 3. pp. 146-150.

² Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky ». *loc. cit.* p. 92.

³ Krejča, O. (1947) : « Z hercových zápisků » (Des carnets d'acteur). DIVADELNÍ ZÁPISNÍK. p. 550.

⁴ *Ibidem.* p. 553.

qu'il va incarner : il a ses gestes, ses mimiques, ses expressions, son élocution. Il s'habitue à porter ses vêtements. En même temps par un grand travail de décontraction, il se rend disponible. Il brise les chaînes et laisse le personnage entrer en lui. Petit à petit, le rôle pénètre donc en sa personne et en son âme. C'est alors que le déguisement extérieur s'épure : la caricature initiale n'est plus nécessaire, puisque maintenant tout ce qui relève de l'attitude du personnage et du jeu extérieur, est induit par ce qui vient du plus profond de l'interprète.

La réception krejčaienne des écrits de Stanislavskij peut s'expliquer par ses expériences sous la direction de Frejka qu'il lui est aisé de rapprocher de la sensibilité du maître moscovite puisque Frejka est lui-même influencé par Stanislavskij. Le nerf du théâtre de Frejka est l'acteur, comme en atteste le titre de son livre *L'homme qui est devenu acteur*. Selon lui, le jeu de l'acteur prend sa source dans la « pensée émotionnelle » qu'il opposait à la « pensée cognitive »¹. Frejka s'insurge contre les combinaisons construites intellectuellement, contre le jeu de l'acteur répété face à un miroir, contre les mimiques et revendique, à l'instar de Stanislavskij, l'usage d'un jeu psychophysiologique. En considérant les acquis de son travail à Vinohrady, Krejča se dit :

Dans ses trois livres, ce grand russe ne me dit en fait rien que je n'ai déjà trouvé en moi-même. Il m'a permis de me découvrir, moi autodidacte, il m'a tout réveillé, accentué, dessiné les contours, éclairé, coloré, précisé et matérialisé : mais les cordes sur lesquelles on peut jouer, je les porte en moi, je les ai. Chacun de ses livres est une naissance de quelque chose d'inouï, une révélation de quelque chose qui vient de moi.²

Krejča ne minimise pas un instant l'apport de Stanislavskij. Seulement, il n'interprète pas les livres rédigés par le co-fondateur du « Mchat » comme la base d'une méthode applicable telle quelle. Pour Krejča, Stanislavskij est un génie incontournable mais sa méthode n'en est pas une, sans quoi elle deviendrait rigide. Il la comprend comme mouvante, vivante, puisée dans l'art des grands comédiens. C'est ce processus non figé, l'organicité même de ce processus, que Krejča prend en exemple et s'approprie.

Enfin, c'est à Vinohrady que, sous l'impulsion de Frejka, Krejča s'essaie à sa première mise en scène, *La Fausse monnaie*. Cette pièce peu célèbre de Gorkij est présentée en novembre 1949 au Théâtre de Chambre (*Komorní divadlo*) et ne connaît que sept reprises. Krejča a

¹ Frejka, J. (2004) *Cesta hercem zpodobované jevištní postavy* (Le chemin du personnage représenté par l'acteur) (tapuscrit des années 1930) in : *Divadlo je vesmír*, p. 443.

² Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky », *loc. cit.* p. 96.

déjà rencontré l'œuvre de Gorkij. Il vient de brillamment interpréter le rôle principal dans *Dostigaev et les autres*. Il consacre aussi à l'auteur un court passage dans les CARNETS D'ACTEUR, à l'occasion d'une dissertation dédiée au nouveau réalisme théâtral. Krejča mentionne Gorkij en opposant son écriture produite « sous l'étendard du réalisme socialiste » à celle de Čekhov.¹ Cette comparaison et la passion que Krejča témoigne déjà pour Čekhov poussent Frejka à proposer au jeune metteur en scène de monter ensuite *La Mouette*. Toutefois, bien que tout soit déjà arrangé, le projet ne se concrétise pas à cause du transfert de Frejka à la tête du Théâtre de la ville de Prague à Karlín lors de la saison 1949-1950.² La rencontre entre Krejča et *La Mouette* sera postposée d'une dizaine d'années.

En raison du peu de documents conservés se rapportant à sa première mise en scène, nos remarques se basent sur l'analyse de J. Černý³, elle-même tirée principalement d'un article signé « jer ». La pièce de Gorkij présente des personnages archétypaux, caractérisés par un seul trait : une épouse égarée au sombre passé, une jeune femme obsédée érotiquement, une terne revendeuse de marchandises volées, une antiquaire faussaire déguisée en tzigane, un soi-disant représentant en machine à coudre mais dictateur fasciste, un juge inquisiteur, un faux-monnayeur mystique... Tous les personnages défilent sur le plateau, apparaissant et disparaissant sans préciser leur place au sein de l'intrigue, leur passé ni leur dessein. La vie n'y semble pas réelle, mais fausse à l'image de la monnaie. Les personnages se mentent dans leurs relations amoureuse, sociale ou familiale.

Dans sa mise en scène, Krejča n'opte pas pour une interprétation politique de cette pièce. Il en fait plutôt une réflexion philosophique et moraliste. Il ne comprend pas l'argent comme le symbole de l'idéal d'une société capitaliste en mal ni comme un vice déformant le genre humain, mais comme le miroir de la perfidie de l'homme qui a oublié le spirituel.

Afin de renvoyer l'image du chaos provoqué par la surabondance du matériel, le scénographe Tröster propose un intérieur archicomble. Il rétrécit encore l'espace de jeu en contruisant un escalier dominant l'arrière-scène. L'action, sciemment enfermée dans un espace surchargé et exigü, respire par des ponctuations sonores et musicales. Rien de

¹ Krejča, O. (1947) : « Z hercových zápisků ». *loc. cit.* pp. 550-551 +553.

² Kraus, K. (2001) : « Divadelní poslání Otomara Krejči » (La mission théâtrale d'O. K.) in : *Divadlo v službách dramatu* (Le théâtre au service du texte dramatique). Praha: Edice české Divadlo. pp. 248-249.

³ Černý, J. (1964) *Otomar Krejča. op. cit.* pp. 34-41.

l'élément acoustique n'est décrit dans le texte de Gorkij. Par une utilisation de l'élément sonore comme signifiant déterminé, Krejča met en exergue certains motifs présents dans la pièce. Ainsi traite-t-il par exemple la mort de Polina sous les roues d'une locomotive. Krejča introduit le leitmotiv du cliquetis des horloges dans la boutique de l'horloger, le souffle du vent frappant contre les rideaux, le bruit sourd et le sifflement du train. Les tensions dramatiques sont également intensifiées par l'ajout de musique. Le cliquetement de l'horloge et les rideaux ballotants sous l'action du vent illustrent scéniquement les pulsations cardiaques de Polina. De même, le ronflement du train jalonnant la représentation présage de la fin tragique du personnage et accentue le moment de sa mort : le train démarre, siffle longuement deux fois, stoppe puis siffle longtemps une dernière fois. Cette construction sonore élaborée évoque le dernier souffle du seul héros positif de la pièce. Krejča applique ainsi un traitement čekhovien et burianien à l'œuvre de Gorkij.

C'est donc en acteur confirmé que Krejča rencontre la mise en scène. Au premier abord, cette expérience ne le séduit pas. Il la réitère seulement après onze ans, en 1954 lorsqu'il monte *Un mari idéal* d'Oscar Wilde pour le Théâtre National. Toutefois, c'est Frejka le premier qui entrevoit le potentiel directeur de Krejča et qui l'invite à s'y essayer en lui offrant l'infrastructure de son théâtre. Au-delà de ce fait significatif, Frejka est substantiel pour Krejča à tous les niveaux. D'abord, l'acteur se révèle sous sa direction. Il atteint une telle maturité artistique qu'après Vinohrady, il est engagé au Théâtre National. Aux Théâtres municipaux, il ressent le plaisir de travailler entouré par une vraie troupe, unifiée et partageant un même idéal théâtral. Krejča y comprend aussi l'importance de la *Commedia dell'arte*, de Mejerhol'd et de Stanislavskij ; autrement dit, il perçoit la puissance de la rigueur et de la justesse pour le jeu de l'acteur. Comme chez les maîtres de l'avant-garde historique, le théâtre de Krejča va s'appuyer sur le talent et l'intelligence de l'acteur. C'est un théâtre des acteurs mis en scène. Kvapil de même qu'Hilar, Frejka comme E. F. Burian, ont des acteurs qui, après plusieurs années, se sont instruits, ont grandi auprès d'eux pour devenir leurs proches collaborateurs.¹ La notion d'ensemble scénique est centrale, surtout dans le chef de Frejka. Frejka base son théâtre sur le jeu des acteurs et sur le texte. En outre, le théâtre populaire ardemment défendu par Frejka lui permet de rester authentique, de se mettre au service du texte et de l'acteur. Frejka continue après E. F. Burian de le convaincre que le théâtre est musique. Durant ces

¹ Krejča, O. (1990) : « K diskontinuitě českého divadla ». *Scéna*. n°7.

quelques années passées avec Frejka, Krejča se familiarise aussi avec l'œuvre de Stanislavskij et celle de Čekhov, deux russes qui vont tant compter dans son parcours artistique. Enfin, c'est aussi par Frejka que Krejča rencontre Kraus, un dramaturge dont il ne va quasi plus se séparer. Frejka est à la base de leur conception dramaturgique dont les principaux traits sont le respect du poète (oublié par E. F. Burian), la nécessité d'actualisation et l'homme civique en filiation avec *der Mensch in der Mitte* d'Hilar. Pour Frejka, comme pour Hilar, le metteur en scène est responsable du sens spirituel du théâtre.

Krejča puise énormément de ces années de collaboration qui vont influencer à jamais toute sa poétique. D'ailleurs, jusqu'au crépuscule de sa vie, Krejča a considéré Frejka comme son maître.

Sous l'influence du structuralisme

Les prémices de la poétique de Krejča sont aussi à puiser dans les cours d'esthétiques qu'il suit à l'Université Charles de Prague.¹ Après la guerre, cette chaire est détenue par Mukařovský. Veltruský y est maître-assistant. Tous ses textes dédiés à la sémiotique du théâtre dont « L'homme et l'objet dans le théâtre » (*Člověk a předmět na divadlo*) ou encore « Le texte dramatique comme composante du théâtre » (*Dramatický text jako součást divadla*) sont déjà écrits.² En ce qui concerne les études théâtrales, le Cercle linguistique de Prague doit énormément aux contributions de Zich qui publie en 1931 son *Esthétique de l'art dramatique (Estetika dramatického umění)*³ et pose les fondements de la sémiologie du théâtre. Tous les sémioticiens des années 1930-1940, Honzl, Bogatyrëv, Veltruský aussi bien que Mukařovský, témoignent beaucoup de respect envers le traité de Zich. Celui-ci met en place un système profondément sémiotique, même s'il évite certains concepts centraux de la sémiologie tchèque des années 1930 comme le signe ou la structure dynamique. Zich comprend la nature ontologique du théâtre comme processuelle. Il propose une définition de « l'œuvre scénique » du point de vue de la réception et non du point de vue littéraire. Selon lui, « l'œuvre scénique » est « une œuvre artistique qui consiste en une représentation de l'interaction humaine par le jeu des

¹ Cette section est en partie tirée de l'article : Flock, S. (octobre 2008) « Première réflexions d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ? » in : SLAVICA BRUXELLENSIA . n°1. Université Libre de Bruxelles. pp. 31-40.

² Textes publiés dans Veltruský, J. (1994) *Příspevky k teorii divadla* (Contributions envers la théorie du théâtre) Praha : České divadlo. pp. 270.

³ Zich, O. (1931) *Estetika dramatického umění* (Esthétique de l'art dramatique). Praha: Melantrich.

acteurs sur la scène »¹. En dépit de son apparente simplicité, la définition relève de la sémiologie. Zich définit son objet (l'œuvre scénique), comme un signe (une représentation) dont il spécifie le signifié (l'interaction humaine) et le signifiant (le jeu des acteurs).

Un des grands apports de l'École de Prague pour la sémiologie internationale consiste en sa conception du théâtre comme art autonome, régi par ses propres principes. Aussi, pour les sémioticiens tchèques et russes, il faut sortir de la compréhension proprement littéraire du théâtre, de l'idée qu'il s'agit d'un art composite dans lequel se conjuguent tous les autres arts et dégager les spécificités des signes théâtraux.²

De 1945 à 1948, l'artiste tchèque sent la nécessité de se repérer face aux bouleversements historiques, sociopolitiques et culturels. De nombreux débats portent sur la position théâtrale à adopter : faut-il revenir aux expérimentations de l'entre-deux-guerres, suivre les mouvements de l'Occident ou plutôt ceux développés en Russie ? La majorité de ces discussions se passionne pour deux problématiques. La première tend à préciser le concept de « *režisérismus* » (l'hégémonie du metteur en scène) alors que la seconde essaie de définir le nouveau réalisme.³

Dans ses écrits théoriques, Krejča s'intéresse à ces deux notions. A l'âge de vingt-quatre ans, alors comédien sous la direction d'E. F. Burian, il publie un texte dans lequel il tente de cerner la notion contemporaine de mise en scène. Son article, « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » (*Co je režisérismus?*), paraît en 1946 au sein de la revue CARNET THEATRÁL⁴ et est suivi par une série d'autres considérations. Cette réflexion ressemble à un manifeste artistique, même si, adulte, Krejča le qualifie de « bêtise de jeunesse ». Sa publication déclenche une polémique sur les liens entre le metteur en scène et l'auteur dramatique et suscite trois débats esthétiques organisés par l'Union pour la création théâtrale⁵. Enfin, et c'est là ce qui nous intéresse, par le biais de cet article, Krejča

¹ *Ibidem*, p. 68.

² Veltruský, J. (1996) « Esquisse d'une sémiologie du théâtre » in: *Cercle de Prague*. DEGRÉ. N°85-86. p.c7.

³ Hyvňar, J. (2003) : « Hry s hercem v poválečných diskusích » .*op. cit.* pp. 16-20.

⁴ Krejča, O. (1945/46) : « Co je režisérismus ? » (Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ?), in: DIVADELNI ZAPISNIK , N°1, Prague, pp. 145-150.

⁵ Krejča, O. (1945/46) : « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » (Deux discussions, I. Qu'est ce que la mise en scène?), in : DIVADELNI ZAPISNIK , N°1 , pp. 302-309.

situe la mise en scène dans le contexte théâtral tchèque d'après-guerre et ébauche théoriquement ce qu'il va expérimenter onze années plus tard.

« Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » réagit à un billet du critique Jiří Kárnet publié dans le premier numéro de la revue *GENERATION*. Son texte, « La guerre des générations »¹, analyse et commente les premières mises en scène d'après-guerre *Roméo et Juliette* d'E. F. Burian et *La Mort de Tarelkin* de Josef Šmída. Dans son article, Kárnet compare la mise en scène à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »², parle de « dénaturation de l'auteur et des abus de la mise en scène »³ pour en donner la définition suivante :

Communément, l'hégémonie du metteur en scène est la dénomination véritable pour la pauvreté d'un metteur en scène qui n'entend qu'une seule voix interne au texte et se comporte en marâtre envers l'autre.⁴

Krejča riposte en posant deux types extrêmes de metteurs en scène. Selon lui, le premier, le metteur en scène du type I, convertit dogmatiquement les valeurs dramatiques contenues dans le texte inchangé en une forme scénique, témoigne de la complexité de la pensée de l'auteur, cherche toutes les significations propres à l'œuvre dramatique et les exprime grâce à des moyens préalablement fournis par l'œuvre. De la sorte, il matérialise scéniquement la vision de l'auteur dramatique. Le second, le metteur en scène du type II, prend l'œuvre dramatique comme un matériel qui l'inspire pour une nouvelle vision scénique originale dont la direction peut diamétralement diverger de l'orientation du texte. Ce metteur en scène devient le nouvel auteur de la pièce qu'il est en train de monter.⁵ Krejča situe la pratique théâtrale contemporaine entre ces deux attitudes. La seconde correspond évidemment à la démarche buriannienne.

Krejča poursuit son argumentation en commentant la formule de Kárnet relative à un « mauvais rapport à l'auteur et au texte »⁶ qui demeure toutefois un mauvais rapport

¹ Kárnet, J. (XI 1945) : « Válka mezi generacemi » (La guerre entre les générations), in : *GENERACE*. 1. Mladá Fronta. pp. 24-28.

² *Ibid.* p. 25.

³ *Ibid.* p. 26.

⁴ *Idem.*

⁵ Krejča, O. « Co je režisérismus ? », *Art. cit.* pp. 145-146.

⁶ Kárnet Jiří, « Válka mezi generacemi », *Art. cit.* p. 25.

« conscient et intentionnel » car il sert la visée artistique du metteur en scène. Au fait de la littérature d'alors, il justifie l'infidélité du metteur en scène au texte en insistant sur la différenciation ontologique qui existe entre « l'œuvre dramatique » et « l'œuvre scénique »¹. La première relève du genre littéraire ; la seconde, des arts du spectacle². Krejča observe que la définition de Kárnet se fonde sur la réception du lecteur et non sur celle du spectateur. Kárnet perçoit l'auteur comme dénaturé car « le metteur en scène n'entend qu'une seule voix interne au texte »³. Krejča rétorque par une perspective plus ouverte. À l'aune du lecteur, le metteur en scène (types I ou II) trahit inévitablement le texte. Néanmoins, l'œuvre dramatique ne constitue qu'une composante structurelle de la totalité de l'œuvre scénique et n'entre donc pas dans un rapport d'équivalence avec cette dernière. Krejča infère son discours par deux références. La première provient de l'*Esthétique* de Zich et sa différenciation entre l'œuvre dramatique et l'œuvre scénique ; la seconde s'appuie sur les études du Cercle linguistique de Prague, notamment sur celles de Veltruský et celles de Mukařovský⁴.

Selon Krejča, les metteurs en scène (types I et II confondus) décèlent autant de mélodies que leur potentiel artistique le permet. Seule la façon dont ils procèdent artistiquement diffère. Le metteur en scène du type I entreprend de trouver une représentation qui colle au texte, tant au point de vue de la forme qu'au point de vue de la sémantique, et englobe la pluralité des sens contenus dans la pièce. Dans ce but, il s'appuie principalement sur l'acteur⁵, car il énonce le texte, et sur le discours verbal des personnages⁶ qui comprend notamment leur description et les indications scéniques. De son côté, mettant à profit sa fantaisie créatrice et s'autorisant des écarts face au texte, le metteur en scène du type II compose intentionnellement à partir d'une seule ligne mélodique, souvent secondaire, une symphonie de motifs pour insister sur un caractère dramatique ou actualiser le texte.

A ce stade dans sa réflexion, Krejča se prend à rêver du spectateur idéal qui chercherait à

¹ Réciproquement : *dílo dramatikovo* et *dílo dramatické* ; Krejča, O. « Co je režisérismus ? », *Art. cit.*, pp. 145-146.

² Krejča, O. (1945/46) : « K otázce režisérismu » (De la question de l'hégémonie du metteur en scène), in : *DIVADELNÍ ZAPISNÍK*. N°1. pp. 124-133.

³ Kárnet, J. « Válka mezi generacemi », *Art. cit.* p. 26.

⁴ Mukařovský, J. (1936) : *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux). Praha : Borový ; également in : (1966) *STUDIE Z ESTETIKY*. Praha : Odeon.

⁵ Krejča, O. « Co je režisérismus ? », *Art. cit.* p. 146.

⁶ *Ibid.* p. 148.

voir l'œuvre scénique et non l'œuvre dramatique.¹ Pour lui, l'appréciation du spectateur ou du critique doit tenir compte du type de metteur en scène qui a travaillé sur l'œuvre afin que le jugement porte sur le résultat et non sur la méthode. Il n'incrimine aucune des positions du metteur en scène pour autant que l'œuvre scénique soit conçue comme un « tout organique ».² Ne tranchant pas entre les différents types de metteurs en scène, Krejča prend implicitement la défense d'E. F. Burian, directement mis en cause par Kárnet dans son article. D'ailleurs, après la lecture de ce papier, Frejka a soupiré de ne pas avoir pareil défenseur.³

En conclusion de son raisonnement, Krejča définit l'hégémonie du metteur en scène :

comme une déformation de la structure de l'œuvre scénique, opérée par un metteur en scène, de sorte qu'une ou plusieurs de ses composantes, formant l'organisme de l'œuvre scénique, soient surexposées de manière autotélique au préjudice du tout et lui soient connectées non organiquement, si bien que la figure formelle et sémantique de cette composante est en contradiction avec la figure de toute la structure (de toutes les autres composantes)⁴.

Par l'emploi de termes tels que *au préjudice*, *non organiquement* et *contradiction*, Krejča insiste sur l'impératif de la dramaturgie, apte à conjuguer tous les éléments participant à la création de l'œuvre scénique, et sur l'organicité nécessaire de l'œuvre. Si l'on garde notre dernière remarque à l'esprit, une divergence d'opinions par rapport à la conception théâtrale d'E. F. Burian commence à poindre dans ce texte bien qui plaide également en sa faveur. Cette distance peut s'expliquer par les tensions déjà évoquées qui régissent au sein du Théâtre D. Elle va être plus manifeste dans les textes de Krejča qui vont suivre, comme le note J. Černý⁵.

« Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » s'inscrit dans la mouvance de ses écrits de jeunesse, se démarque par son côté sanguin, impulsif dans les tournures et ne croquant que trop hâtivement l'idée. Pour cela, le jeune acteur ressent le besoin de préciser son hypothèse. Ses nouvelles réflexions ne s'attachent plus tant à spécifier la

¹ *Idem.*

² *Ibid.* 149.

³ Krejča, O. « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky ». *Art. cit.* p. 89.

⁴ *Idem.*

⁵ *Cfr.* Černý, J. (1964), *Otomar Krejča. op.cit.* p. 12 et suiv. qui analyse en détail la scission entre Krejča et Burian.

prépondérance du metteur en scène¹ que ses choix dans le contexte du théâtre d'après-guerre et le rôle fondamental joué par le comédien.

Dans son article, « De la question de l'hégémonie du metteur en scène », Krejča entreprend de définir le *režisérismus* « principalement du point de vue sémantique, où la notion de signification, de sens de l'œuvre scénique, serait comprise par son lien à la réalité sociétale, sociale et culturelle »². Krejča s'efforce de démontrer que l'hégémonie ne se situe pas uniquement dans la relation du metteur en scène au texte mais constitue bel et bien une « maladie propre de l'œuvre scénique »³ qui peut surgir là où le texte n'est pas détourné même s'il a été modifié⁴. Dans sa nouvelle argumentation, il ne recourt pas à la classification des metteurs en scène entre deux types extrêmes. Il débute en spécifiant le rapport inséparable inhérent à l'art de la mise en scène et à celui de l'acteur, ce qui lui permet d'illustrer son propos par des exemples tirés du jeu des acteurs. Puis, en insistant sur une première hypothèse déjà défendue dans « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? », le postulat de l'organicité de l'œuvre scénique, il lui devient possible d'en dégager un deuxième, celui de l'organicité de l'art dramatique dans sa relation avec la société. Krejča revient sur la nécessité de concevoir l'œuvre scénique comme un tout contenant des composantes fondamentales qui sont de valeurs égales et de même utilité pour l'œuvre scénique. Pour lui, le *režisérismus* provient de l'incompréhension du créateur face à la réalité organique propre à l'art de la mise en scène. Pour éviter cet écueil, il convient de s'intéresser aux relations existantes entre la composante dramatique (comprise comme une des composantes de l'œuvre scénique) et les autres composantes de la structure de l'œuvre scénique dans un rapport organique.⁵

En revisitant de manière plus circonstanciée ses observations déjà amorcées dans « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » et en y intégrant notamment l'art de l'acteur, Krejča formule l'idée suivante : « La relation éternelle de l'œuvre scénique, surtout au niveau des détails, contient autant d'interprétations qu'il y a d'artistes

¹ Son article, « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » exprime à nouveau en détail et dans un style moins ambigu les idées propres au billet intitulé « Co je režisérismus? ». Dans les faits, il s'agit d'une réponse écrite adressée à D. Slezák qui conteste le contenu de l'article en question.

² Krejča, O. « K otázce režisérismu ». *Art. cit.* p. 124.

³ *Ibid.* p. 127.

⁴ *Ibid.* p. 129.

⁵ *Ibid.* p. 126.

dramatiques et d'époques. »¹ Krejča emprunte la dénomination de « relation éternelle »² à la terminologie de Mukařovský qu'il définit dans son article « Des carnets d'acteurs »³ comme la relation entre le signe et la réalité.⁴

Selon Krejča, le sens d'une œuvre scénique dépend évidemment du metteur en scène et les changements de signification sont plus faciles à observer dans les détails que dans la totalité de l'œuvre. Théoriquement, il accède à la liberté totale d'interprétation de tout metteur en scène, dont les affinités et les choix artistiques se répercutent obligatoirement sur la réalisation de l'œuvre scénique. Dans la pratique, il note que les arrangements textuels, les écarts par rapport à la signification d'une pièce (du point de vue du lecteur), se remarquent plutôt dans les détails.⁵ La conclusion de cet écrit se veut donc nettement plus modérée que celle de son premier article. Il n'y a plus de dénaturation de l'œuvre.

La dichotomie entre les metteurs en scène type I et II présente dans l'article de 1946 se décline, deux ans plus tard, sous les notions de metteurs en scène réalistes illusionnistes et de metteurs en scène poétiques anti-illusionnistes. Cette nouvelle terminologie permet de clarifier par la forme plastique le rapport du metteur en scène à l'œuvre. En premier lieu, Krejča constate que la dissemblance principale entre les deux natures opposées des metteurs en scène se situe dans une conception divergente de la « réalité [...] transportée d'un type d'art vers un autre type. De l'œuvre dramatique vers l'œuvre scénique »⁶. Krejča souligne une fois de plus que le résultat scénique dépend de la personnalité du metteur en scène car celui-ci « donne la forme finale de l'œuvre scénique »⁷. D'abord, Krejča ironise : le metteur en scène réaliste illusionniste, s'efforçant de reproduire le plus fidèlement possible l'œuvre dramatique, en devient anti-illusionniste. Il relève ici le paradoxe de l'impossible fidélité au texte dramatique et de la mimésis. Ensuite, il transpose le modèle purement théorique des deux rapports face à la mise en scène en une application technique. Le metteur en scène caractérisé par un réalisme illusionniste se contraint à reproduire la réalité vivante. Les composantes scéniques avec lesquelles il crée (lumière,

¹ *Ibid.* p. 124.

² Mukařovský, J. « Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty ». *Art. cit.*

³ Krejča, O. (1947) : « Z hercových zápisků » (Des carnets d'acteurs), in : DIVADELNÍ ZAPISNÍK . IV. Prague. pp. 230-240, pp. 544-556.

⁴ *Ibid.* p. 233.

⁵ Krejča, O. « K otázce režisérismu ». *Art. cit.* pp. 131-133.

⁶ Krejča, O. « Z hercových zápisků ». *Art. cit.* p. 231.

⁷ *Idem.*

acteur, scénographie...) appuient sa forte tendance réaliste¹.

Dans son étude sur une œuvre scénique anti-illusionniste, Krejča insiste sur le rôle interactif de chacune des composantes :

L'acteur n'est plus le seul à entrer en jeu. Tout l'espace joue et tout en devient lié.²

Conséquemment, les composantes plurielles nécessaires à la représentation n'obéissent plus à une logique hiérarchique dans laquelle l'acteur serait l'élément dominant, à l'instar du modèle illusionniste, mais deviennent équivalentes. Ce regard sur le « créateur non réaliste »³ rapproche Krejča des discours théoriques de Honzl. Le théoricien publie en 1940 un article, intitulé « La mobilité du signe théâtral »⁴ (*Pohyb divadelního znaku*) dans lequel il développe ses principes théoriques. Honzl perçoit tout spectacle comme un ensemble de signes⁵, néanmoins ses diverses unités s'affranchissent de leur fonction traditionnellement définie comme théâtrale pour échanger parfois leur rôle signifiant. Selon Honzl, le caractère typiquement théâtral repose sur la mobilité du signe. Les éléments du théâtre peuvent ainsi se modifier au fil du temps néanmoins l'événement théâtral persiste et continue à émouvoir le spectateur. Dans son essai, Honzl revendique le primat de l'action dramatique qui homogénéise l'acteur, la parole, la musique, l'éclairage...⁶ Une filiation théorique entre le point de vue de Honzl et celui de Krejča existe. Néanmoins, Krejča, tout en reconnaissant l'importance des signifiants des différentes composantes scéniques unies entre elles organiquement reste attaché à deux éléments consentis comme primordiaux : le texte et l'acteur.

La terminologie utilisée par Krejča au fil de ses textes traduit l'implication de l'acteur dans les problématiques en vogue. Ses réflexions sont évidemment rédigées sous l'influence des écrits et des cours de Mukařovský, des écrits de Zich, de Veltruský ou encore de Honzl, sans oublier les articles publiés dans la revue « QUESTIONS DU THEATRE ET DU FILM »

¹ *Ibid*, p. 232.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ Honzl, J. (1940) : « Pohyb divadelního znaku » (La mobilité du signe théâtral), in: « SLOVO A SLOVESNOST », vol. IV, n°4, Prague. Cet essai a été traduit en français : Honzl, J. (septembre 1971) : « La mobilité du signe théâtral » in : « TRAVAIL THEATRAL ». n°4. Lausanne. pp. 5-20.

⁵ Honzl, J. « Pohyb divadelního znaku ». p. 177.

⁶ Honzl, J. « Pohyb divadelního znaku », *Art. cit.*

(*Otázky divadla a filmu*, 1945-1950). Krejča polémique sur l'hégémonie de la mise en scène, le nouveau réalisme ou le lien entre l'art dramatique et le texte. Ses textes fougueux, parfois emprunts de la dialectique marxiste, lui permettent de préciser les principes qui forgent en quelque sorte la base théorique de sa poétique.

Si les écrits théoriques de Krejča préfigurent sa pratique en tant que metteur en scène, son mode de travail ne repose cependant pas sur des constructions théoriques, mais sur les fondements naturels du travail d'acteur. Ses écrits s'axent autour de préoccupations typiquement liées à la condition d'acteur : conception du metteur en scène, approche du texte et liberté dans le jeu. Krejča sonde avec diligence les possibilités extrêmes du théâtre « comme s'il voulait examiner à fond sa spécificité et ses moyens d'expression »¹. Pour Krejča, l'espace scénique bénéficie d'une indépendance absolue par rapport aux autres arts. Pour lui, les planches sont le lieu de la théâtralité pure. Le texte, extrait de la réalité littéraire, se révèle sur la scène dans une image exclusivement théâtrale. Chacune de ses mises en scène sera une tentative d'explorer un peu plus le théâtre en sa qualité d'art par des moyens typiquement théâtraux.

Dans ses écrits de jeunesse, on décèle toutefois son penchant pour les metteurs en scènes anti-illusionnistes. D'ailleurs, plus tard Krejča, devenu metteur en scène, va relever la futilité des mises en scène mimétiques :

Le théâtre n'est pas né du besoin de répéter la réalité qui nous entoure car si nous savons dès le départ ce que l'œuvre doit nous apporter, il est inutile de commencer le travail.²

On y perçoit aussi le respect que le metteur en scène témoigne envers le texte. Dans « Qu'est-ce que l'hégémonie du metteur en scène ? » et « De la question de l'hégémonie du metteur en scène », il appelle malgré tout à une certaine fidélité au texte. Les différentes mélodies contenues dans la pièce et entendues par notre metteur en scène à l'oreille affûtée seront une décennie plus tard notées par Krejča dans ce qu'il a nommé le « cahier de régie » ou « cahier de mise en scène ». Ce dernier sert d'interface entre « l'œuvre dramatique » et « l'œuvre scénique ». On pourrait illustrer schématiquement la relation

¹ Kraus, K. (1970) : « Otomar Krejča. Metteur en scène ». Extrait du Programme « Les Trois Sœurs » du Théâtre des Nations.

² Krejča, O. (1970) : « Věčná proměna » (Éternelle métamorphose). *Divadelní Noviny*.

des trois médias, des trois traductions ou transpositions par :

œuvre dramatique → cahier de régie/texte scénique → œuvre scénique

L'intérêt majeur de ce schéma linéaire est qu'il permet visuellement de comprendre que le cahier de régie est différent de la mise en scène ; il est une étape préalable à celle-ci. La mise en scène naît du travail des acteurs. Par opposition au texte de la pièce, le cahier de régie constitue le texte scénique. Krejča ne confine jamais sa mission de metteur en scène à la simple communication du texte de la pièce, à sa reproduction.

Au delà du mot, il découvre un espace limité, offert à l'imagination typiquement scénique. Derrière chaque réplique, il voit quelque chose de caché, et c'est justement ce qui, involontairement ou à dessein, cherche à rester encore secret, que Krejča prend en quelque sorte en flagrant délit et révèle au jour. Le conflit ne se déroule pas seulement [...] sur le plan des idées, des opinions, des desseins, mais aussi sur le plan des impulsions, des émotions et des sentiments. [...] Les répliques ne contribuent pas seulement au développement de l'histoire et des personnages. C'est comme si Krejča arrêta à chaque instant cette évolution en donnant aux mots l'autonomie ainsi que les accents particuliers [...] comme s'il s'agissait pour lui, moins de se dégager d'une situation que de pénétrer plus profondément en elle, moins de faire avancer l'action que d'en faire l'analyse.¹

Fidèle à la pensée structuraliste, Krejča considère que la portée de l'œuvre est amplifiée grâce à une organisation artistique et organique des matériaux de la mise en scène. Selon lui, le bien-fondé artistique d'une œuvre ne prend sa substance que dans l'art lui-même, comme un tout indivisible du contenu et de la forme.² Étant donné sa conception zichéenne du spectacle, Krejča-metteur en scène va s'amuser à conjuguer le contenu à la forme et la forme au contenu, à unir par isotopie selon une perspective philosophique donnée, la sienne. Kraus explique de manière simple et efficace comment Krejča joue sur plusieurs niveaux de significations pour déjouer la signification communément admise de l'œuvre :

Vue sous l'angle du drame, nous pouvons considérer la mise en scène comme un mode particulier d'actualisation du texte, au cours de laquelle l'intention de l'auteur est reconstruite

¹ Kraus, K. (1970). « Otomar Krejča. Metteur en scène ». *op. cit.*

² Krejča, O. (1955) : « Josef Topol, Půlnoční vítr (Úvaha nad rukopisem) » (Josef Topol, vent de minuit (Réflexions sur un manuscrit)). In : DIVADLO. N°6. p.482.

de façon imageante par des moyens spécifiques du théâtre. Le plan des significations verbales n'est qu'un élément de significations parmi d'autres et nullement l'essentiel. Le langage particulier du théâtre permet, et en même temps exige, que cet élément soit développé, ou alors représenté, par tous les moyens (perceptibles à nos sens, par des moyens visuels de préférence) de projection de l'expérience intérieure (actes intentionnels) du metteur en scène.¹

Dès lors, Krejča, devenu chef d'orchestre de l'œuvre scénique, dirige un terrain vaste de significations. Dans son théâtre, la théorie s'unit à la pratique ; le structuralisme se joint à la musicalité des spectacles de Burian et de Frejka. Grâce à ce mariage, les mises en scène de Krejča vont tinter d'un éclat polyphonique sans pareil. Krejča va superposer plusieurs plans thématiques et temporels ; l'action principale sera jumelée d'actions concomitantes se déroulant le plus souvent en contraste. Cet entendement musical de l'œuvre scénique se traduit en une mise en scène qui enrichit par le contrepoint, par la reprise verticale de motifs, la ligne mélodique principale, horizontale, se composant des motifs thématiques du drame. Poétique et anti-illusionniste, Krejča ne va pas exposer les sujets des pièces, mais en vivre les thèmes et les articuler dans la langue du théâtre. Pour lui, représenter, c'est donner une nouvelle existence et non imiter l'apparence. Aussi ne va-t-il pas se contenter de mettre en scène mais chercher à « donner la forme finale à l'œuvre scénique » à partir du drame.

Ses écrits, dont il souriait à la fin de sa vie avec sagesse, deviennent fondateurs lorsqu'on établit ce rapprochement avec la polyphonie scénique. Ce sont eux aussi qui vont contribuer au sacre de Krejča au Théâtre National.

¹ Kraus, K. (1972). « Présentation du Théâtre Za Branou » in : *Otomar Krejča et le Théâtre za Branou*. Paris : La Cité, p. 14.

Chapitre 2 : Le travail et la foi

Krejča débute sa carrière de metteur en scène après la deuxième guerre mondiale, à l'époque où les utopies dominent le monde à l'Est comme à l'Ouest. C'est alors un temps où la culture semble pouvoir déterminer la marche d'un état et éduquer un peuple. A l'Est, l'idéologie communiste règne. Krejča ne dénigre pas cette pensée politique. Il navigue avec beaucoup d'autres sur la vague communiste en laquelle il voit la possibilité d'une grande reconstruction sociale. Membre du parti, il incarne parfois sur la toile et sur les planches des rôles répondant à la doctrine artistique imposée du réalisme socialiste. C'est ainsi qu'il joue par exemple *Othello* ou d'autres figures de révolutionnaires mises au goût du jour par les clichés d'alors. Toutefois, lorsqu'il deviendra metteur en scène, son théâtre va subtilement s'écarter des propositions réalistes socialistes sans pour autant prendre un ton vindicatif à leur encontre. Sa position vis-à-vis de la politique peut sembler ambiguë parce que la période est complexe et que l'art et la politique sont imbriqués dans la praxis théâtrale quotidienne. Dans les faits, Krejča va contribuer à sa façon et de manière très subtile à la deuxième avant-garde du théâtre tchèque.

Le premier dégel

Des années de transition

Les années 1950 sont une période sombre dans l'histoire du théâtre tchèque. Rétrospectivement, Ota Ornest, directeur des Théâtres municipaux de Prague* de 1950 à 1973, se souvient de la terrible décennie :

Ces années furent celles de l'apogée du stalinisme qui différait seulement très légèrement du nazisme et qui avait dans les faits bien plus de serviteurs (pas simplement des collaborateurs mais des serviteurs idéologiques) que le nazisme. Et donc il y avait des gens qui gardaient le silence et devenaient ainsi complices. C'est ce

* Sous l'appellation des Théâtres municipaux de Prague sont réunis trois théâtres : Komorní Divadlo, Divadlo Komedie, Divadlo ABC. Lorsque Ota Ornest dirige ses trois lieux, le terme générique de « Théâtre municipaux de Prague » a été remplacé par celui d'Ornestinum.

que j'ai fait, comme la majorité de ceux, quasi sans exception, qui travaillait dans le milieu artistique. Qui plus est, en plus de garder le silence, il fallait de temps en temps observer quelque « sacrifice aux Dieux » si on voulait continuer à travailler, si on voulait conserver quelques valeurs... si on voulait simplement rester en vie.¹

En Tchécoslovaquie, la terreur stalinienne culmine entre les années 1950 et 1952 lorsque les procès et les exécutions politiques ont lieu. Milada Horáková et Kalandra sont exécutés en 1950. En 1951, débutent les procès liés à l'affaire Rudolf Slánský. Le poète catholique Jan Zahradníček est arrêté en 1952 et condamné à treize ans de camp. Se sentant opprésés et sans perspective d'un « avenir radieux », certains artistes, à l'instar de Frejka, se donnent la mort. Après les morts de Staline et de Gottwald en 1953 et après le 20^{ème} Congrès du PCUS en 1956 conduit par Nikita Krouščev, une distance par rapport à l'idéologie communiste et au réalisme socialiste se remarque dans le domaine de la culture. Les signes du premier dégel tchécoslovaque apparaissent en 1955 du côté de la littérature, lorsque fut créée la revue MAI (*Květen*) pour et par de jeunes écrivains. La revue regroupe entre autres les poètes Jiří Šotola, Miroslav Holub, Karel Šiktanc et Josef Brukner, les romanciers Karel Ptáčník, Ivan Klíma, parfois Ludvík Vaculík ou encore Ladislav Fuks. Ceux-ci ne s'intéressent pas au réalisme socialiste mais s'intéressent à la société. Ils abordent des thèmes de la vie ordinaire qui échappent dès lors à l'image officialisée du monde. Leur critique va progressivement devenir insupportable pour le parti. Aussi, la revue est-elle interdite en 1959. Le discours remarqué de Seifert prononcé lors du 2^{ème} congrès de l'Union des écrivains en 1956 constitue un deuxième signe annonçant un temps de détente. L'auteur pose la question de la censure dans le socialisme et revient sur trois écrivains interdits par le PCT qu'il défend publiquement : Vančura, Teige et Josef Hora. Il exhorte les écrivains tchèques à reprendre leur rôle historique de « conscience de la nation ». Il est rejoint par František Hrubín qui plaide en faveur de poètes interdits tels que Jiří Kolář. Un troisième signe du dégel est perceptible à l'occasion du rassemblement annuel des auteurs, qui se déroule au Château de Dobříš pendant l'intervention de l'armée soviétique à Budapest. Václav Havel, qui vient de publier une lettre dans la revue MAI, y est convié. Dans les sillons de l'allocution de Seifert durant le 2^{ème} congrès, Havel prend la parole et reproche aux écrivains officiels l'ambiguïté et

¹ Valtrová, M. (1993) : « Hraje váš tatínek ještě housle? ». (Votre papa joue-t-il encore du violon?). Prague : Primus, p.228f. entretien.

l'hypocrisie de leur relation à l'égard de la littérature opprimée.¹ Bien qu'exigu, un espace pour une parole plus libre devient possible.

La deuxième avant-garde théâtrale

Théâtralement, le renouveau culturel commence aussi autour de la moitié des années 1950. Dans son article « *The Dark Era in Modern Czech Theatre : 1948-1958* », J. Burian décrit l'activité théâtrale tchèque d'après-guerre en recensant plusieurs spectacles d'E. F. Burian, Frejka et Honzl. Ensuite, la temporalité de son propos bascule vers le milieu des années 1960. Le chercheur s'intéresse alors aux mises en scène de Jan Grossman, Radok et Krejča dans la continuité artistique des ténors de l'avant-garde. Il conclut son article en notant que cette « période sombre de peur et de terreur » a contribué à vivifier la création théâtrale tchèque de la fin des années 1950 et des années 1960.² Nous rejoignons le raisonnement de J. Burian qui témoigne d'une continuité entre les avant-gardes historiques et la deuxième avant-garde.

La deuxième avant-garde du théâtre tchèque se manifeste sous deux aspects distincts. Il s'agit du théâtre des petites formes lié à l'éclosion des petites scènes et du renouvellement des théâtres institutionnels. Si l'on considère l'esthétique de ces deux types de théâtre, force est de constater qu'elle est opposée. La première renoue avec la tradition du cabaret et avec le théâtre de V+W ; l'autre revisite le répertoire et tente de redonner au théâtre une valeur esthétique malgré la réalité socialiste.

Les petites scènes fleurissent

Dans son article « Le mouvement des petites scènes à la charnière des années 1950 et 1960 » (*Hnutí malých scénech na rozhraní padesátých a šedesátých let*), František Černý dénombre plus de cinquante petites scènes à Prague.³ Ce chiffre est révélateur de l'importance des petits lieux. On trouve ces scènes dans les caves ou encore dans des café-concert. Ce dernier endroit n'est pas anodin car les petites scènes sont liées à la musique, plus exactement au jazz. Ce style musical renvoie non seulement à la culture de l'entre-deux-guerres mais, surtout, il renoue avec la culture contemporaine occidentale. Dans les

¹ Havel, V. (1989) : *Interrogatoire à distance*. Entretien avec Karel Hvízd'ala. Trad. Jan Rubeš. La tour d'Aigues : éditions de l'Aube. pp. 34-36.

² Cf. Burian, J. (1995) « *The Dark Era in Modern Czech Theatre : 1948-1958* » in : *THEATRE HISTORY STUDIES*, 15. Central College: R. A. Shanke. pp. 41-66

³

années 1950, émerge la culture pop qui se répand à tous les domaines de la vie personnelle et en société. Pour la première fois dans l'histoire, on produit une musique expressément destinée aux jeunes (Chuck Berry, Bill Haley et Elvis Presley).¹ Le succès du jazz dans les Pays tchèques s'explique aussi par la propriété libératrice dont il dénote. Le jazz est une musique libre, impossible à censurer car elle ne nécessite pas de partition mais repose sur des qualités d'improvisation et d'interaction en groupe. La Reduta est le premier et le plus célèbre parmi ces théâtres. C'est là que Jiří Suchý chante les premiers airs de rock 'n roll tchèque avec son groupe l'Akord Club, fondé en 1955.

C'est également dans ce bar à vin que l'on ressuscite la tradition du duo comique lancée pendant l'entre-deux-guerres par Voskovec et Werich [voir chapitre 1]. En 1957, Suchý initie avec la complicité de son ami Ivan Vyskočil les soirées « text-appeals ». Il s'agit de soirées au cours desquelles Vyskočil interpelle le public en interprétant des monologues de son cru avec Suchý au chant. Comme du temps de V+W, une grande place est laissée à l'improvisation et aux commentaires libres des artistes échangés avec le public en fonction de ses réactions. Le tout se déroule avec beaucoup d'humour et d'intelligence. Les textes de Vyskočil flirtent aussi avec l'absurde, nouvellement découvert dans les Pays tchèques. Le lieu étant confiné, une atmosphère de proximité se dégage naturellement de leur spectacle. Dans la même mouvance, Suchý lance en 1959 le théâtre Semafor, jeu de mot acronymique tchèque pour « sept petites formes » (*sedm malých forem*). Les sept formes mises en avant par ce théâtre sont la déclamation, les marionnettes, la pantomime, le théâtre d'art plastique développé par Jan Švankmajer, le théâtre pour enfants, le film et le théâtre musical. Ici encore, c'est la musique que le public vient chercher. Cette fois, Suchý ne fait plus la paire avec son ami d'enfance mais avec Jiří Šlitr. Ce qui fait tourner le Semafor, c'est la chanson de variété. Sur sa scène se produisent les plus grandes vedettes de la chanson populaire tchèque à l'instar de Karel Gott, Hana Hegerová ou encore Eva Pilarová. Les paroles se veulent ancrées dans le temps présent, louent le quotidien et la vie privée ; on chante la légèreté et la jeunesse. *L'homme du grenier* (*Člověk z půdy*, 1959) est la première comédie musicale du duo. Elle relate l'histoire d'un écrivain isolé de la société qui vit dans un grenier. Il est dérangé dans son écriture par la visite de deux jeunes amants. L'intrigue mêle les personnages réels, sources d'inspiration pour son nouveau livre, aux héros de ses précédents romans et rappelle, avec un léger décalage,

¹ Lehman, H.-T. (2002) : *Le Théâtre postdramatique*. L'Arche. p. 77.

l'art de la revue. Le Semafor tient une place prépondérante dans l'histoire culturelle des années 1960. Vraie respiration dans le quotidien de ses contemporains, le Semafor réintègre dans la société tchécoslovaque la notion d'amusement, à mille lieues de l'idéologie. C'est pourquoi les Praguais évoquent encore aujourd'hui cette période avec beaucoup de nostalgie.

En 1958, Suchý et Vyskočil fondent le Théâtre de la Balustrade (*Divadlo Na zbradli*), petit théâtre dont le répertoire alterne entre les textes dramatiques et les créations de pantomime de Ladislav Fialka et sa troupe. Là aussi tout démarre en musique avec une première comédie musicale, *Si mille clarinettes* (*Kdyby tisíc klarinetů*). A côté de la musique, on place aussi le jeune sur le devant de la scène. Ce motif du jeune est d'ailleurs observable dans la dramaturgie européenne et américaine de la fin des années 1950 et du début des années 1960, il ne faut pas y voir une spécificité de la scène tchèque. Toutefois, ce qui ailleurs pouvait aller de soi prend une autre dimension dans un pays socialiste. Le type du « loubard » mis, par exemple, en avant dans *West side story* se retrouve également dans les Pays tchèques. Il s'agit du *chuligán*. Au Théâtre de la Balustrade, Vyskočil et Suchý tentent d'exposer artistiquement les réelles attentes de la jeune génération. C'est entre autre l'un des buts poursuivis dans leur travail de co-écriture de la pièce *Faust, Marguerite, la servante et moi* (*Faust, Markéta, služka a já*, 1959). Malgré le nombre de blagues que la comédie contient, elle ressemble à une prière adressée au public pour qu'il cesse de juger les jeunes de manière superficielle. La pièce dénonce le fait que le mot « chuliganisme » est systématiquement appliqué à tout ce qui est le fruit de la culture des jeunes.¹ Or, le *chuligán*, comme le définit Hála dans un article dédié au théâtre tchèque², est ce jeune homme des années 1960, vêtu d'un jeans qui sans savoir précisément ce qu'il désire refuse les perspectives d'« avenir radieux » que lui a préparé la génération de ses parents. L'origine du nom remonte à 1925, à une transcription par les Russes du terme anglais *hooligan* pour nommer le « jeune opposant au régime soviétique ». Il est vrai que, par son attitude, le *chuligán* pose un regard critique sur l'état. Toutefois la politique n'entre pas parmi les préoccupations des blousons noirs. Ce qu'ils veulent, c'est de la légèreté, c'est s'amuser.

¹ Černý, F. (2000) : « Hnutí malých scénech na rozhraní padesátých a šedesátých let ». *loc. cit.* p. 355.

² Hála, K. (2007) : « Les années 60: un « âge d'or » du théâtre tchèque ? » in: Wellner-Pospíšil, M. et Páleníček, J-G. (dir.). *Culture tchèque des années 60*. Paris: L'Harmattan. p. 147. Une partie des recherches publiée dans l'article est reprise dans cette section. Nous renvoyons donc le lecteur désireux d'approfondir le panorama théâtral de cette décennie à ce dernier.

Les petites scènes se multiplient dans les Pays tchèques dès la seconde moitié des années 1950 et continuent à se développer dans les années 1960. La majorité des créateurs de ces petits lieux n'a pas suivi de formation théâtrale, mais regroupe de jeunes auteurs, des poètes, des chanteurs, des compositeurs, des danseurs, des mimes. La plupart des acteurs fraîchement diplômés préfère travailler dans un théâtre officiel. Seuls quelques uns vont s'associer au mouvement des petites scènes. Lorsque le Semafor invite les professionnels František Filipovský et Miroslav Horníček à tenir un rôle dans *L'homme du grenier*, leur interprétation dénote par rapport à celles des autres artistes présents sur scène qui se mettent à jouer plus naïvement.¹

Les animateurs des petites scènes réagissent contre le théâtre engourdi par plusieurs années de réalisme socialiste. Aussi fondent-ils ces petites scènes expérimentales qui s'opposent clairement aux « théâtres de pierre », avec lesquels ces artistes ne veulent évidemment rien avoir en commun. Aucun d'eux ne prétend rejoindre ces théâtres poussiéreux car ils n'en partagent pas les opinions et les points de vue artistiques. Pour cette raison, déjà à l'époque de leur éclosion, F. Černý qualifie ce type de scènes de « théâtres des âmes jumelles »². Ils prônent une dramaturgie qui remet l'homme, souvent le jeune, au centre des préoccupations et qui affectionne particulièrement les histoires et les chansons d'amour. Ils favorisent un humanisme apolitique. Les petites scènes n'ont pas de programme politique, elles revendiquent simplement un vent de légèreté et de fraîcheur dans l'art croupissant des années 1950.

On le voit au travers la notion d'amusement, un nouveau type de théâtre apparaît dans les Pays tchèques. Léger, humain, naïf, « amateur », enjoué et festif, ce théâtre fait un pied de nez à la méthode Stanislavskij figée dans une compréhension jdanovienne. Il renoue avec tout un pan de l'avant-garde tchèque qui a été mis au placard pendant près d'une décennie.

¹ Černý, F. (2000) : « Hnutí malých scénech na rozhraní padesátých a šedesátých let » *loc. cit.* p. 355.

² Černý, F. (1957-58) : « Divadla spřízněných duší » (Les théâtres des âmes jumelles). Praha: *Divadelní noviny* 1. N°3. p. 4.

Alfréd Radok entrouvre une porte

Un mouvement en dehors de l'esthétique dominante démarre également du côté des scènes officielles. A Prague, les leaders de la rupture sont Radok et Krejča. Leur biographie renferme un nombre important de points communs. Tous deux sont de la même génération : Radok, né en 1914, est de sept ans l'aîné de Krejča. Ils sont marqués par l'héritage artistique que leur ont dédié Frejka, E. F. Burian et Honzl. Tous deux débute leur carrière pendant la seconde guerre mondiale et font leurs armes sous Burian. Férus de technique, ils collaborent avec Svoboda. Les deux artistes travaillent à plusieurs reprises ensemble, Krejča jouant dans des mises en scène et des films réalisés par Radok. Toutefois, leur démarche et leur caractère sont différents.

Sensible, sanguin et de petite stature, Radok a peut-être été « le metteur en scène tchèque le plus intuitivement créatif de la période qui suivit la seconde guerre mondiale »¹. Pour caractériser sa méthode, ses collègues parlent d'un sixième sens chez lui. Svoboda comparant ses collaborations avec Radok et Krejča dit :

Le travail avec Krejča est très voisin [du travail avec Radok]. Seuls les tempéraments diffèrent. Radok est plus... disons qu'il n'est pas aussi intellectuel, qu'il n'emploie pas son intelligence de la même manière. Il *sent* plus alors que Krejča utilise davantage l'instrument que lui fournit son *intelligence*.²

Là où Krejča jure par ses « cahiers de régie », Radok élabore le spectacle librement au fil des répétitions sans mise en scène prédéfinie et se laisse séduire par les aléas de la scène. Par exemple, lors de la création pragoise de *La Maison de Bernarda Alba* de Lorca, un machiniste a traversé la scène en portant une échelle sur son épaule pendant que les comédiens étaient en train de répéter. Cette incongruité plut à Radok qui engagea le machiniste à reproduire sa traversée surréaliste à chaque fois que fut jouée la scène.³

La créativité de Radok est quant à elle à l'opposé des canons du réalisme socialiste, ce qui lui vaut une série de problèmes chroniques dans plusieurs théâtres. Pionnier du théâtre

¹ Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. Reflector and conscience of a nation. op. cit.* p. 86.

² Propos recueillis par Denis Bablet. Cité in : Bablet, D. (2004) *Josef Svoboda*. Lausanne : L'Âge d'homme. p. 40. Première édition : 1970.

³ Anecdote qui me fut rapportée par Jan Rubeš qu'il tenait lui-même d'Alfréd Radok.

tchèque moderne, Radok offusque les « gardiens » du style réaliste socialiste prédominant par ses innovations renouant avec les avant-gardes historiques. Aussi pendant une dizaine d'années, Radok va devenir une victime du nouveau système. Il va être à ce point traqué que sa santé se mettra à défaillir.

Le premier quiproquo survient dès 1948, simplement parce que Radok a choisi de mettre en scène au Théâtre National *Les petits renards* de Lillian Hellman. La nationalité américaine de l'auteur ne s'accorde pas très bien avec les nouveaux critères esthétiques même si sa pièce raille le capitalisme bourgeois. Mais c'est surtout la présentation de *La fiancée de Chod* (*Chodská nevěsta*) mise en scène par Radok en 1949 qui déclenche une polémique. La censure condamne les dérives idéologiques contenues dans la pièce écrite par Dalibor Faltis. Les débats sont extrêmement houleux. L'auteur tchèque qui propose alors sa quatrième pièce abandonne aussitôt l'écriture dramatique ; après cette accusation, il écrit encore quelques poèmes puis se consacre exclusivement à la composition. C'est d'ailleurs en qualité de compositeur que la postérité retient Dalibor Vačkář. (Faltis était le nom de sa mère.) Suite aux réactions que suscite sa création, Radok a une première crise cardiaque pour laquelle il est traité de simulateur.¹ L'ironie, si tant est qu'ironie il y ait, est que les critiques les plus virulentes sont venues de Honzl, alors directeur du Théâtre National, qui a mis tout en œuvre pour exclure Radok de la vie culturelle tant cinématographique que théâtrale.² Sur ce point, Honzl n'a heureusement pas été suivi. Radok rejoint alors le Théâtre du Film d'état (*Divadlo státního filmu*) rattaché au studio Barrandov. Avec le concours de Svoboda, il met en scène le *Onzième Commandement* (*Jedenacté příkázání*, 1950), une comédie du 19^{ème} siècle écrite par František Šamberk. Cette pièce est sa première création à combiner images cinématographiques et jeu d'acteur sur scène. Radok et Svoboda profitent ici de l'héritage du *theatregraph* [Voir chapitre 1] qu'ils dépassent. Les images projetées sur un écran placé à l'arrière de la scène reprennent les personnages de la pièce en action. Les projections présentent soit des personnages hors scène, soit des actions passées en contrepoint ironique avec l'action en train de se dérouler sur la scène. Des interactions entre la scène et l'écran sont également envisagées dans un rapport de causalité anticipant ainsi ce que va devenir la Lanterne magique (*Lanterna magika*, 1958). Par

¹ Hedbávný, Z. (1992) : « Alfréd Radok : Chodská nevěsta » (A.R. : La fiancée de Chod). DIVADELNÍ REVUE 3. pp. 29-38.

² Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla po druhé světové válce. op. cit.* p. 263.

exemple, un comédien présent sur la scène tire avec un revolver sur un acteur, projeté à l'écran, qui s'écroule directement après le coup de feu. La proposition (formaliste) d'un dialogue entre les deux médias est très audacieuse pour l'année 1950. Dans son journal, Radok consigne en date du 8 juillet 1950 la mise en garde qu'il reçoit. L'extrait témoigne de l'atmosphère ambiguë et oppressante de l'époque ainsi que du courage de l'artiste :

[...] Le Onzième Commandement n'a pas un déroulement suffisamment tempétueux pour qu'ils puissent me conduire sans connaissance chez un médecin [...], ils m'ont donc seulement « amicalement conseillé » d'interdire moi-même la représentation. Ce que je n'ai évidemment pas fait. Les acteurs et les éclairagistes qui avaient collaboré au spectacle m'ont soutenu et ont plaidé courageusement en faveur de notre travail. Des acteurs d'autres théâtres ont également pris part au débat ; par exemple Otomar Krejča, Jiřina Štěpničková, Kraus, l'ancien dramaturge du Théâtre de Vinohrady, et encore d'autres ont soutenu la comédie.¹

De nombreux spectateurs ont assisté au spectacle et ont ri. Depuis 1945, on n'avait plus entendu l'audience autant s'esclaffer.² Les autorités se sont senties obligées de préciser qu'il s'agissait d'une comédie raillant les faiblesses de la petite bourgeoisie à l'époque de l'art nouveau.³ A l'inverse du public, la presse vendue au parti se révèle désobligeante à l'égard de la production.⁴

Malgré toutes les tensions autour des créations de Radok, ce dernier réintègre l'équipe du Théâtre National en 1954 au moment où Krejča commence à avoir de plus en plus d'influence dans la maison. Là, Radok produit quelques pièces, considérées parmi ses meilleures créations avec Svoboda, et ce en dépit des pressions politiques qui le contraignent à restreindre son expressivité. Parmi les œuvres les plus remarquables figurent à nouveau une pièce de Hellman *Le jardin d'automne* (1957) ou *Le Cabotin* de John Osborne (1957). Par la scénographie, Radok appuie subtilement le message qu'il veut communiquer aux spectateurs. Dans le cas du *Cabotin* (aussi traduit *Le Comique*), il

¹ Journal d'Alfréd Radok des années 1948-52 appartenant à Marie Radoková. Extrait cité dans sa quasi totalité par Hedbávný, Z. (1994) : *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Národní Divadlo. Divadelní ústav. pp.178-179.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ Cf. J.K. (16. IX. 1950) : « Důvěra v dobré divadlo » (Confiance en un théâtre bon) : *Lidové noviny* ; Urbanová, A. (29. IX. 1950) : « Cesta operety » (Le chemin de l'opérette) : *Lidové noviny*.

imagine la représentation symbolique de la mort de Billy Rice, vieux chanteur de cabaret à la retraite venu chanter pour aider financièrement son fils, uniquement par un enchaînement subtil des éléments du décor, sans recourir à une annonce vocale ou écrite. Le rideau de la scène scintille comme au music-hall. Billy, après avoir enclenché un vieux piano électrique désaccordé, se couche. Son fils annonce que le concert n'aura pas lieu. Le rideau brillant s'ouvre évoquant une chambre funèbre. On y voit la famille regroupée autour du vieil instrument. On entend quelqu'un clouer. Deux ouvriers sanglent le piano et le descendent dans la fosse. L'homme est en terre. Les éléments de la mise en scène et ceux de la scénographie, confrontant la légèreté du cabaret et la pesanteur d'un enterrement, concourent à souligner le sérieux de la vie. Ils posent ensemble le problème de l'éthique de la vie et suggèrent que tout n'est pas aussi beau que le strass des rideaux. La majorité des motifs sur lesquels insiste Radok est contenue dans le texte de la pièce, toutefois, à l'instar de la mise en bière, il les intensifie. La gaieté, l'insouciance et l'artifice du cabaret face à la mort résonnent particulièrement pour les spectateurs pris dans une ère d'optimisme officiel qu'il faut en permanence célébrer.¹ Radok n'est donc pas un homme de compromis et, par la métaphore artistique, il se permet de critiquer la société socialiste.

Radok essuie les premiers coups durs de la censure, se montre intègre et persévérant dans ce qui lui semble être la seule voie de l'art. En œuvrant de la sorte, il entrouvre une porte dans le mur de pierre que représentent les théâtres officiels et permet à Krejča de l'ouvrir encore et toujours plus grandement. La révolution poétique que conduit Krejča au Théâtre National n'aurait pu être possible sans le premier délitage de Radok.

L'atelier théâtral

En 1956, Krejča est nommé directeur artistique du théâtre. Cette promotion peut paraître surprenante car Krejča n'a produit que deux mises en scène. Après *La fausse monnaie* de Gorkij, Krejča signe en 1954 *Un mari idéal* de Wilde. Suite à son succès cinématographique, la pièce lui a été plus ou moins imposée par le Théâtre National et la mise en scène qui en résulte est d'ailleurs assez médiocre. Les critiques théâtraux de l'époque ne voient qu'une mesure administrative dans sa nomination et rien de prometteur. Celle-ci s'explique toutefois par divers facteurs. Krejča, alors en pleine

¹ Bablet, D. (2004) : *Josef Svoboda*. op. cit. pp. 41-42 ; Burian, J. (2005) « Alfred Radok ». op. cit. p. 65.

maturité artistique, est considéré comme un des plus grands acteurs tchèques, incarnant avec brio des rôles qui vont aussi dans le sens de la politique culturelle prolétarienne. Il a rejoint la maison en 1951 et en connaît donc bien le fonctionnement. La profession le considère comme un acteur du type intellectuel, ce qui n'est pas sans flatter Krejča issu d'une famille de paysans. Elle a lu ses billets théoriques sur la collaboration entre le comédien et le metteur en scène, connaît ses analyses dramaturgiques et n'ignore ni ses aptitudes organisationnelles ni son caractère de meneur.¹

Lorsque Krejča prend les rennes du Théâtre National, celui-ci ressemble à un vieux palais empoussiéré au bord de la Moldau. L'âge moyen des acteurs est de cinquante-quatre ans. Leur interprétation ressemble plutôt à des prestations de fonctionnaires. La dramaturgie réaliste socialiste se concentre principalement sur les auteurs classiques tchèques et internationaux. C'est précisément contre les productions du National d'alors, contre cette culture théâtrale engourdie, que s'insurgent les petites scènes. La situation commence cependant lentement à se débloquer, nous l'avons vu, avec le retour de Radok au Théâtre National. L'arrivée de Krejča aux commandes apporte au lieu le nettoyage de printemps dont il a besoin. Directement après sa désignation, il fait venir à ses côtés deux anciens collègues de Vinohrady, Pleskot et Kraus, qui deviennent respectivement directeur associé et dramaturge. Très vite, il s'entoure d'une troupe de comédiens au sang neuf, principalement constituée par ses (anciens) étudiants de la Damu. Il convie notamment les acteurs Jan Tříska, Maria Tomašová, sa future épouse, et Miroslav Macháček. Enfin, il s'entoure de Svoboda qui va devenir « son » scénographe. Aussi, à l'instar de Frejka, Krejča constitue un « ensemble » uni et cohérent animé par un même idéal artistique.

Cette période reste gravée dans l'histoire du théâtre tchèque car Krejča a lancé avec Kraus un « atelier théâtral » (*divadelní dílna*). Le but de leur projet dramaturgique est de vivifier le Théâtre National et de doter le patrimoine littéraire tchèque d'écrivains contemporains d'exception. Sa mission est de produire des pièces contemporaines écrites par de jeunes poètes tchèques et de proposer une véritable communion artistique entre l'auteur, le metteur en scène et le dramaturge. Réel vivier pour la création, l'atelier révèle des auteurs tels que Milan Kundera, Josef Topol, František Pavlíček, Zdeněk Mahler, Josef Heyduk et

¹ Kraus, K. (1976) : « Režisér Otomar Krejča » (Le metteur en scène OK) in : (2000) *Divadlo v službách dramatu* (Le théâtre aux services du texte dramatique). Praha: Edice České divadlo. p. 235.

Hrubín. En tout ce sont huit nouvelles pièces qui voient le jour : *Un dimanche d'août* (*Srpnová neděle*) et *La nuit de cristal* (*Křišťálová noc*) de Hrubín, *Fin de carnaval* (*Konec Masopusu*) et *Leur jour* (*Jejích den*) de Topol, *Le propriétaire des clés* (*Majitelé klíčů*) de Kundera, *Le combat avec l'ange* (*Zápas s andělem*) de Pavliček, *Le Moulin* (*Mlýn*) de Mahler et *Le retour* (*Návrat*) d'Heyduk. Krejča dirige la majorité de ces nouvelles œuvres tchèques; cinq sont présentées au Théâtre National.* Le lieu devient, grâce au tandem Krejča-Kraus, une des premières scènes théâtrales du pays à tel point que les théâtrologues retiennent leur action comme « l'ère Krejča ». Patočková affirme que le Théâtre National développe sous Krejča un style unique, qui n'existait pas avant et qu'on ne retrouvera plus après lui.¹

Les prémices de l'atelier sont multiples. La première remonte à l'avant-garde tchèque et surtout à E. F. Burian. Ce n'est pas un hasard si le terme « atelier » est choisi ; E. F. Burian envisageait le théâtre, nous l'avons vu, comme un « atelier de travail ». [Voir chapitre 1] D'ailleurs il a été particulièrement agacé par le succès que connaît Krejča avec son atelier. Il est blessé car son disciple a réussi là où lui a échoué.² La saison 1958-1959, peut-être poussé par les lauriers de Krejča, Burian tente de monter de nouvelles pièces qui ne sont pas écrites selon la formule réaliste socialiste, mais donnent une image de la vie réelle des citoyens ordinaires. Trois des sept pièces qu'il dirige sont écrites de sa main. Toutes sont des fouts. Il ne parvient pas à rivaliser avec les nouveaux talents émergents. Malgré la déconvenue d'E. F. Burian, Krejča et Kraus sont redevables aux idées défendues par ce maître dans les années 1930. L'atelier théâtral prend encore sa source chez Frejka, dans son idée du théâtre poétique et apolitique. D'autres origines de l'atelier sont à chercher du côté de l'hexagone. Chez Kraus, l'envie de créer un répertoire tchèque naît lors d'un de ses voyages en France. Lorsqu'il voit le soin apporté à la langue et au répertoire national à Paris, il revient avec l'idée de reproduire quelque chose de semblable à Prague.³ Krejča, quant à lui, a été impressionné par la visite du Théâtre National Populaire de Jean Vilar en 1955. La venue de cette troupe finit de convaincre Krejča de la nécessité de réformer le théâtre tchèque.

* Pour le Théâtre National, il met en scène *Un dimanche d'août* (1958), *Leur jour* (1959), *La nuit de cristal* (1961), *Le propriétaire des clés* (1962) et *Fin de carnaval* (1964).

¹ Patočková, J. (25 I 2002) : « Otomar Krejča, portrét muže který ještě věří na divadlo. » (O.K. Portrait d'un homme qui croit encore au théâtre). Praha: *Hospodářské noviny*.

² Burian, J. (2000) : *Modern Czech Theatre. Reflector and conscience of a nation. op. cit.* p. 85.

³ Hála, K. (2007) : « Les années 60: un « âge d'or » du théâtre tchèque ? ». *op. cit.* p. 157.

L'atelier apporte donc une nouvelle dynamique au Théâtre National qui devient un lieu à la pointe des préoccupations esthétique et éthique contemporaines. Néanmoins toute la profession n'appuie pas cette orientation. A Brno, les metteurs en scène Miloš Hynšt et Evžen Sokolovský ainsi que le dramaturge Bořivoj Srba se regroupent en 1959 autour du Théâtre de Mahen (*Mahenovo Divadlo*) avec la ferme intention artistique de prendre le contre pied esthétique de Krejča. Concrètement, ils sont les premiers à proposer dans les Pays tchèques une poétique et une dramaturgie épique. Ils ont aussi leur propre auteur dramatique, Ludvík Kundera, par ailleurs traducteur exclusif de Brecht en tchèque. Aussi schématique que cela puisse paraître, le panorama théâtral tchèque a alors son axe brechtien à Brno et son axe čekhovien à Prague. Parmi la troupe du Théâtre National, Krejča compte aussi ses détracteurs. Partial dans la distribution des rôles, il ne travaille qu'avec les acteurs desquels il se sent proche. Laissée pour compte, la majorité des comédiens partisans, comme Eva Klenová ou encore Lída Plachá, va se plaindre devant le comité central du parti communiste. Ces jérémiades ne seront pas sans conséquence.¹ Petit à petit, des dissensions se font de plus en plus visibles entre Krejča et le directeur du théâtre Bedřich Prokoš. La tension culmine en 1961, lorsque Kraus est congédié sans qu'on en avertisse Krejča car la ligne dramaturgique suivie « ne garantit pas la transition saine du socialisme vers le communisme »². De plus, à une exception près, on ne leur permet pas de réaliser le programme qu'ils s'étaient fixé sur le plan du répertoire pour la saison 1960-1961 et qui comprenait *La nuit de Cristal*, *Le combat avec l'ange* et *Les propriétaires des clés*. En soutien avec Kraus et pour montrer son mécontentement, Krejča démissionne alors de son poste de directeur artistique, redevient acteur et refuse de produire de nouvelles mises en scène autres que celles pour lesquelles il s'était engagé. Des querelles éclatent également avec Josef Maršálek, nouvellement nommé à la tête de la direction artistique du théâtre.

Pendant cette période mouvementée, Krejča collabore avec deux autres théâtres : le Théâtre sur la Balustrade à Prague (*Divadlo Na zábradlí*) et le Théâtre Oldřich Stibor à Olomouc (*Divadlo O. Stibora*). Pour le premier, il réalise deux mises en scène : « Les Héros ne vivent pas à Thèbes », une adaptation moderne d'*Antigone* par Claus Hubalek, en 1962

¹ Topol, J. (2001) : « Otomar Krejča podle mne » (O.K. d'après moi), Praha : *Divadelní noviny*. n°17.

² Art. Anonyme. (23 III 1966) : « Proces uměleckého vedení » (?)(Le Procès de la direction artistique). *Divadelní a filmové noviny*.

et la première création de *La fête en plein air* (*Zahradní slavnost*) de Havel en 1963. Pour le second, il monte, toujours en 1963, la pièce de Topol, *Fin de Carnaval*. Tenu par ses engagements, Krejča présente tout de même deux dernières mises en scène au Théâtre National : en 1962, *Les propriétaires des clés* de Kundera et, en 1963, *Roméo et Juliette* de Shakespeare qui va susciter un vif intérêt international. [Voir chapitre 3] Krejča quitte le Théâtre National en 1965 pour écrire un nouveau chapitre de l'histoire du théâtre, celui qui correspond aux années du Théâtre « za branou ». Avant d'approcher ce second moment clé dans l'évolution de la poétique krejčaienne, attardons-nous un instant sur la révolution esthétique que Kraus et Krejča entreprennent au Théâtre National.

Le dramaturge Karel Kraus

Le duo de choc Krejča-Kraus fonctionne particulièrement bien car les deux hommes sont complémentaires. Ils sont issus de deux milieux totalement différents. Krejča vient d'un petit village bohémien. Par son père, il connaît la valeur du travail et la nécessité de la rigueur car les champs ne pardonnent pas l'oisiveté. Il perçoit le théâtre comme une activité humaine fondamentale : « un travail sérieux, systématique, éternel et intelligent ».¹ Curieux de tout, c'est au prix de conflits familiaux et de grands sacrifices qu'il a l'opportunité de se rendre au lycée. Kraus, quant à lui, est un citoyen, originaire de la petite bourgeoisie. Ses parents appartiennent à l'élite de la première République : son père est le directeur d'une agence de presse et suit les voyages d'affaire de Beneš et Masaryk. Dès son enfance, Kraus baigne dans trois langues : le tchèque, le français et l'allemand. Il voyage beaucoup, surtout en France et dans les Alpes suisses. La guerre l'empêche de suivre des études universitaires. Il travaille alors dans des librairies et comme rédacteur dans une maison d'édition. A la fin du Protectorat, il débute en tant que dramaturge au Théâtre des Beskides (*Beskydské divadlo*). Puis, en 1945, il rejoint le théâtre de Vinohrady d'abord en qualité de lecteur, puis comme dramaturge. Son engagement par Frejka s'explique par leur commune compréhension poétique des pièces dramatiques. La spécificité du travail artistique de Kraus et de Krejča sera constituée de la dimension frejkaïenne qu'ils vont apporter aux drames et à la scène.

¹ Kraus, K (1980-1982) : « Divadelní poslání Otomara Krejči » (La mission théâtrale d'OK). In : *Divadlo v službách... op. cit.* p. 247.

Cette nécessité poétique du théâtre, Kraus la porte en lui depuis longtemps. Déjà en 1941, il publie un article intitulé « A la recherche du poète » (*Hledání básníka*)¹ dans lequel il analyse entre autres une création de Frejka. En 1941, il consacre en tout trois articles à Frejka.² C'est dire combien le metteur en scène ne le laisse pas indifférent. En 1942, il écrit un premier texte, « La dramaturgie et l'époque » (*Dramaturgie a doba*) abordant la mission du dramaturge dans la praxis dramaturgique contemporaine³. La majorité de ses textes sont compilés dans une anthologie parue en 2001 intitulée « Le théâtre au service du drame » (*Divadlo v službách dramatu*). Ce titre choisi par Kraus traduit bien sa position face au théâtre : être au service du texte, au service du mot, au service du poète, au service du théâtre et servir de lien.

En 1970, dans son article « Qu'est-ce qu'un dramaturge » (*Co je to dramaturg*)⁴, il propose une description éclairante du métier. Il nous dévoile un homme modeste et conscient de la responsabilité de son ouvrage. Surtout il nous permet de mieux percevoir le rapport de complicité qu'il y a entre lui et Krejča.

Le dramaturge est un artiste potentiel, qui n'est cependant pas capable de donner un témoignage matériel de son art. Il est un artiste sans moyens d'expression et sans outils. Il cherche toujours un autre, un artiste véritable, qui pourra réaliser ses idées.⁵

On le comprend, Kraus a trouvé Krejča qui a trouvé Kraus. Dans un entretien, Kraus relate sa rencontre avec Krejča :

J'ai rencontré Otomar à la fin des années du Protectorat, mais seulement sur scène, d'abord à Kladno, puis à Prague chez Jan Škoda au Théâtre Indépendant. [...] Immédiatement après la guerre, Krejča a rejoint l'idole de ses débuts, E. F. Burian. Là j'ai vu son *Cyrano* et son *Kabrnos*. J'étais déjà à Vinohrady et, à la fin du printemps ou de l'été 1946, Jiří Frejka m'a invité dans son appartement, au moment où Krejča, âgé de vingt-cinq ans, était en train de conclure son engagement. Aujourd'hui encore je

¹ Kraus, K (1941) : « Hledání básníka » (A la recherche du poète). *STUDENSKÝ ČASOPIS* 20, N° 6-7, pp. 200-203.

² Outre « A la recherche du poète », on recense : « Dvakrát Shakespeare » (Deux Shakespeare). *STUDENSKÝ ČASOPIS* 20, N° 8, pp. 239-240 et « Teatrália ». *STUDENSKÝ ČASOPIS* 21, N° 1, pp. 21-23.

³ Kraus, K (1942) : « Dramaturgie a doba » (La dramaturgie et l'époque). *ČESKE SLOVO* 34, N°62, p.8.

⁴ Kraus, K (1970) : « Co je dramaturg » (Qu'est-ce qu'un dramaturge) in : *Divadlo v službách dramatu*. op. cit. pp. 42-46.

⁵ Kraus, K (1970) : « Co je dramaturg ». *loc. cit.* p. 43.

me demande pourquoi Frejka m'a invité. [...] Et je n'élimine pas l'idée – même je considère aujourd'hui que c'est là l'explication la plus probable – que Frejka devait avoir un pressentiment du genre : ces deux-là devraient assez bien s'entendre.¹

Dans le même entretien, Kraus explique qu'il a apparemment commencé à s'entretenir plus profondément avec Krejča après les répétitions de *La Grande Muraille* de Max Frisch. Un soir, Krejča et d'autres comédiens ont discuté avec l'auteur invité de leurs conceptions et du socialisme. Le contenu de la discussion nous est connu car Frisch la rapporte dans son célèbre journal. En voici quelques extraits :

Transformer le monde, nous le voulons tous – sur ce point nous sommes d'accord, et chaque fois il s'agit seulement de savoir comment réaliser cette transformation ; ce n'est pas la première nuit que nous sacrifions à cette question. Les uns pensent qu'il ne nous reste plus que la découverte de l'âme humaine, l'aventure de la véracité, et ils n'entrevoient pas d'autres espoirs. Les autres, au contraire, sont persuadés que dans ce monde, tel qu'il est, l'homme ne peut pas changer ; il faut donc avant tout transformer le monde [...] afin que l'homme puisse se renouveler. Pour eux, il s'agit de découvrir un nouveau système économique [...] et ils y croient avec tant de force et en doutent si peu qu'ils sont prêts, au besoin, d'user de la violence pour amener le renversement de l'ordre extérieur qui doit libérer l'homme. Et voilà qui nous conduit chaque fois vers cet autre problème fondamental : Existe-t-il un but qui justifie les moyens ?²

Les deux opinions présentées, il est intéressant de remarquer leur point de convergence, sur lequel insiste l'auteur suisse.

[N]ous étions parfaitement d'accord quant au but à atteindre. Nous voulons la dignité de tous les hommes. [...] La dignité de l'homme, me semble-t-il, réside dans le choix, le libre arbitre. C'est aussi ce qui distingue l'homme de la bête [...] C'est de la possibilité de choisir que naît la responsabilité ; la culpabilité ou la liberté ; la dignité humaine, que parfois on échangerait volontiers contre l'existence plus facile d'une mouette.³

La dignité humaine, et au-delà l'homme, dont parlent ces jeunes gens en buvant du café et du vin jusqu'au bout de la nuit va devenir un des motifs centraux de la dramaturgie de

¹ Machalická, J. (16 I 2010) : « Divadelník Karel Kraus: Kdo říká, že bylo lépe, ztratil pamět » (L'homme de théâtre Karel Kraus: Qui dit que c'était mieux [avant] a perdu la mémoire). Praha: *Lidové noviny*. Article disponible sur Internet: [/www.lidovky.cz/divadelnik-karel-kraus-kdo-rika-ze-bylo-lepe-ztratil-pamet-p37/ln_kultura.asp?c=A100215_200413_ln_kultura_mev](http://www.lidovky.cz/divadelnik-karel-kraus-kdo-rika-ze-bylo-lepe-ztratil-pamet-p37/ln_kultura.asp?c=A100215_200413_ln_kultura_mev)

² Frisch, M. (1964) : *Journal 1946-1949*. Trad. Besson M. et P. Pilliod. Ed. Gallimard. p.143.

³ *Ibidem*, p. 144.

Kraus et de Krejča. On peut facilement imaginer que c'est au cours d'une de ces conversations dans les loges du théâtre à la lueur des bougies, qu'est née la complicité amicale qui va être à la base d'une longue complicité artistique entre les deux hommes. Dans les faits, celle-ci est initiée par Kraus. Venant de terminer une traduction de *Don Juan*, Kraus sollicite l'avis de Krejča car il veut avoir le commentaire d'un comédien averti sur la valeur de son texte.¹ Nous savons que depuis Vinohrady, le dramaturge a positivement marqué l'acteur par « son impatience à connaître tout sur ce qui a un rapport avec le théâtre »² et par sa curiosité envers la littérature officieuse. C'est notamment par Kraus que Krejča découvre Mann.³ Amis et collaborateurs, ils ne vont plus se lâcher. Ils vont créer ensemble depuis le National à la refondation du Théâtre « za branou », en 1990. En Krejča, Kraus a trouvé son « artiste véritable ». En Kraus, Krejča a trouvé son « critique interne »⁴.

Au service du poète

C'est le dialogue avec l'auteur dramatique qui est l'axe et l'issue de la coopération de tous les éléments scéniques. Peu importe qu'il s'agisse d'un auteur vivant ou mort.⁵

La révolution de Krejča et Kraus au Théâtre National se produit grâce à un renouveau dramaturgique. Il ne s'agit pas d'un théâtre de l'amusement comme nous l'avons observé pour les « théâtres des petites formes », ni d'un regard politique (communiste ou réformateur). Krejča et Kraus réintroduisent « seulement » la dimension poétique du théâtre. Les pièces montées se centrent alors sur l'homme, sur l'individu et ses petites préoccupations. Dans la réalité culturelle encore dominée par les canons du réalisme socialiste, cela ressemble à une gageure. Pour lancer leur atelier, Krejča et Kraus convoquent donc naturellement deux poètes : Hrubín et Topol. Cette invitation n'est pas innocente. Les poètes détiennent l'aptitude à écrire en laissant, au-delà des mots, un espace ouvert à l'imagination du lecteur. Ils ne forcent pas le lecteur en martelant lourdement leur représentation du monde. Dans leur écriture, ils annoncent sans pour autant imposer. Aussi, nous pouvons deviner que le non dit aura une place prépondérante

¹ Mazačová, B. (23 III 1995) : « Dramaturg. S Otomarem Krejčou o Karlu Krausovi. (Rozhovor) » (Dramaturge. Avec Otomar Krejča sur Karel Kraus). *Literární Noviny* 6. N° 12. p. 10.

² Idem.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ Verhoye, B. (3 IV 1970) : « Otomar Krejca : idéologie is filosofie voor imbecielen ». Antwerpen : *Die nieuwe Gazet*.

⁵ Krejča, O. : « Le théâtre en tant qu'atelier » : in *Otomar Krejča et le théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 96.

dans les pièces mises en scène par l'atelier. Donner volontairement cette place de choix au non dit signifie aussi offrir la possibilité aux autres composantes scéniques de se déployer. La mise en scène et la scénographie peuvent alors être utilisées dans le dessein de dévoiler ce non dit. De même, le jeu de l'acteur est alors centré sur une représentation intelligente et motivée des intentions profondes du personnage. Le non dit sert donc ici de prétexte artistique et non de sous-texte politique. Cet espace ouvert du texte convie l'art et la poésie à se déployer. En conséquence, les critiques de l'époque ne manquent pas de qualifier les productions de l'atelier de « pièces poétiques ».

Nous le pressentons, le choix du répertoire implique un « programme » artistique. Bien que notre tandem se soit toujours défendu de tout programme préalable, il est toutefois évident que, par la récurrence des thèmes mis en scène (la vie, l'homme), par l'axe dramaturgique et par la concrétisation scénique de l'œuvre, ils agissent mus par une double foi. La foi en le texte et la foi en l'acteur. Le « système » de Krejča repose sur ces deux composantes majeures et peut se résumer à la triangulation « poète-metteur en scène-acteur ». Il s'appuie sur le texte comme premier matériau de travail. Krejča parle de l'importance de lire et relire le texte jusqu'à ce que les mots prennent eux-mêmes la parole. Il exige ce travail de la part de tout son ensemble et d'abord de lui-même. Dans le travail dramaturgique qu'il conduit avec Kraus, les comédiens et le scénographe, il s'efforce de trouver la résonance actuelle de la pièce. Il ne souhaite pas innover mais inscrire le texte dans la réalité de l'aujourd'hui et dans celle de l'hier. Le travail de Krejča témoigne de la conscience de l'héritage et du « dévoilement » du présent. Par ses mises en scène, Krejča élabore un monde d'art qui met en avant la polyphonie du texte, l'action multiple des composantes scéniques et la compréhension plurielle de l'homme. Aussi le système krejčaien n'est-il jamais fini, jamais accompli. Son théâtre est une œuvre ouverte. Dans la brèche, il invite les acteurs à employer leur talent. La partition peut sembler fermée. Pourtant, c'est un espace de liberté que Krejča leur offre.

Le travail de Krejča s'inscrit dans la tradition des questionnements aristotéliens de la représentation et du texte. Le programme dramaturgique imaginé par Krejča et Kraus sera révélé au public par le concret de la scène un an et demi après que l'acteur est nommé à la tête du Théâtre National.

Un dimanche d'août

La rupture vient avec la mise en scène d'*Un Dimanche d'août* de Hrubín. La pièce se démarque du répertoire habituel du Théâtre National. Comme le remarque Jaroslav Vostrý, il s'agit d'une première pièce « de la maison » (dans le sens : du théâtre et du pays).¹ D'un point de vue dramaturgique, elle place au centre du plateau l'homme face à ses problèmes humains. Dans le contexte du réalisme socialiste et, par conséquent, celui de la convention des personnages archétypaux, il s'agit d'un prodigieux bouleversement de tous les codes théâtraux imposés. Un premier mouvement a été amorcé, nous l'avons vu, l'année précédente, en 1957, par quelques pièces mises en scène par Radok dont *Le jardin d'automne* et *Le Cabotin* et par la mise en scène signé par Krejča de *Naïf* de Nazim Hikmet. Toutefois, avec la pièce de Hrubín, c'est la première fois que le tiraillement existentiel propre à l'homme est si nettement placé sous les projecteurs.

L'action de la pièce prend place au bord d'un étang de Bohême et se déroule en l'espace d'une journée. La pièce est divisée en trois actes ; chaque acte correspond à un moment temporel précis : le matin, le soir et un peu avant l'heure de minuit. Des villégiateurs pragois sont venus se détendre à la campagne. Ils y rencontrent tout naturellement les habitants de la bourgade et conversent. Les discussions sont traversées par trois thèmes (qui deviennent les motifs de l'intrigue) : la mort, la fête et l'amour. La mort se retrouve dans les motifs de l'enterrement, de la fatigue de Mixová et est parodiée par sa baignade nocturne qui évoque un suicide. La fête, organisée par le facteur pendant l'acte I, se développe pendant le deuxième acte pour finir tristement au troisième acte (les lampions que le facteur a attachés avec soin au début de la pièce sont piétinés tout au long du dernier acte). L'amour relie plusieurs personnages entre eux, Mixová à son mari ; Mixová à Morák ; le facteur à Mixová ; et les deux adolescents Zuzka et Jirka. Pourtant, jamais il ne sera consumé. On le comprend, plus qu'une réelle intrigue, *Un dimanche d'août* traduit une impression, saisit un moment de l'existence des personnages *hic et nun*. Comme dans les drames čekhoviens, rien ne se passe. La pièce ne repose pas sur des conflits entre les personnages mais sur le conflit de chaque personnage dans son rapport à la réalité, dans son rapport à la vie. L'auteur esquisse un paysage aoûtien impressionniste par de petites touches métaphoriques et champêtres. En procédant de la sorte, l'auteur sonde les

¹ Vostrý J (1962) : « Moudrost Formy ». DIVADLO. 8. p. 22.

tréfonds de l'âme humaine et livre le personnage tout entier dans sa contradiction. Une métaphore troublante s'observe notamment dans les petites murailles que les personnages construisent autour d'eux pour se protéger, pour se prémunir des coups durs de la vie mais qui les contiennent dans une existence non véritable. L'intrigue d'*Un dimanche d'août* naît « en dehors » de la narration, « en dehors » des dialogues, « en dehors » de la rencontre des motifs. La combinaison de ces instances « en dehors » de la diégèse confère à l'œuvre sa dimension poétique. C'est dans cet « en dehors », dans ce non dit que Krejča peut pour la première fois formuler artistiquement ses conceptions. Il parvient à poétiser le quotidien. Après cette pièce, c'est donc tout naturellement que la critique commence à évoquer l'idée d'un « programme čekhovien » appliquée à l'atelier théâtral. Cette appellation apparaît avant que Krejča ne monte sa première pièce de Čekhov.

A côté d'un renouveau dramaturgique, *Un dimanche d'août* constitue une fracture par rapport à l'esthétique dominant préalablement au Théâtre National. Les acteurs n'évoluent plus dans la narration linéaire du héros positif et ne jouent plus les conflits, mais interprètent un ressenti, offrent un instantané de leur âme. Sur la scène, des comédiens de chair et de sang s'animent à nouveau. La recette figée de la méthode Stanislavskij est abandonnée au profit d'une compréhension krejčaienne des écrits du maître russe. La pièce innove aussi sur le plan scénographique. Svoboda conçoit un nouveau type de surfaces de projection qui lui permet de s'amuser avec les contrastes et avec le dialogue entre la rigueur des structures du dispositif et l'immatérialité changeante des images projetées et leur combinaison. Le dispositif de la pièce consiste en un plateau incliné habillé par un tapis vert qui rappelle les rives de l'étang et en tulle. Dans son étude consacrée à Svoboda, Denis Bablet décrit précisément la scénographie réalisée par l'artiste tchèque :

[L]e plateau à la limite curviligne se prolonge d'une surface de tulle dotée de la même inclinaison (10%). Formant avec elle un angle de 45° une autre surface en tulle inclinée vers le public la domine. Ces deux surfaces sont destinées à recevoir les projections (la première d'en haut, la seconde simultanément de l'avant à l'arrière) qui rendent la grisaille du ciel, l'air humide et chaud de la surface de l'étang, tandis que leur ligne de contact est une fente horizontale par laquelle se répand une lumière diffuse qui crée une impression de profondeur et de brume à la surface des eaux. Mais

l'aspect demeurerait trop sec, trop précis si les projections n'étaient pas démultipliées et rendues plus vaporeuses. La qualité même de leur support le permet : le tulle laisse passer le regard et apercevoir d'autres projections plus éloignées. La ligne de contact des deux tulles est aussi celle de deux surfaces de shirting* presque verticales dont l'une se dresse en s'éloignant du public tandis que l'autre symétriquement inclinée se prolonge dans les dessous. Toutes deux reçoivent des projections par l'avant que l'œil du spectateur perçoit aisément par le jeu des combinaisons multiples et changeantes, des insensibles fondus enchaînés que permet ce dispositif, des variations aussi impalpables que celle d'une atmosphère qui se colore de l'émotion des personnages.¹

Les images projetées de manière diffuse sur la scène ont une double fonction. D'une part, il s'agit de donner le plus fidèlement possible l'impression de rivage, d'humidité et de chaleur liée au lieu de l'action. Le but poursuivi par Krejča et Svoboda est, selon Kraus, de créer scéniquement l'illusion du jour, par opposition aux scènes baignées de noir.² D'autre part, ce décor lumineux permet de mieux saisir, d'exprimer de manière plus profonde, la représentation de l'homme et du monde. Les personnages d'*Un dimanche d'août* se déplacent de façon hésitante dans l'emmurement de leurs monologues, sont enfermés dans une atmosphère changeante et dense. Le ciel et l'étang sont deux profondeurs interchangeable qui contiennent les personnages. La scénographie relaie donc la métaphore de la nature. Loin d'une plasticité gratuite, elle se met également au service du texte et de l'acteur et participe conjointement à la construction du monde intérieur de l'homme d'aujourd'hui. Aussi, déjà à l'occasion de leur première collaboration, Krejča et Svoboda inventent un procédé scénographique psycho-plastique qui propose une image cinématique s'accordant avec l'expérience subjective des personnages.

L'homme intemporel, mais d'aujourd'hui

Durant quinze mois, Krejča cristallise donc ses conceptions artistiques, comme en témoigne *Un dimanche d'août* qui consacre les efforts communs de l'auteur, du dramaturge, de l'acteur, du scénographe et du metteur en scène. La pièce est un succès et bénéficie de 163 reprises. Aucune nouvelle pièce tchèque non seulement d'après-guerre, mais également de toute l'histoire du Théâtre National, ne peut rivaliser avec un tel

* Tissus de coton utilisé pour confectionner des chemises ou de la lingerie.

¹ Bablet, D (2004) : *Josef Svoboda. op. cit.* p. 116

² Kraus, K (1980-1982) : « *Divadelní posláání Otomara Krejči* ». *Art. cit.* p. 274.

nombre de reprises.¹ Elle est enregistrée pour la radio et la télévision. En 1959, elle est adaptée au cinéma par Otakar Vávra. Dans la distribution, on retrouve Krejča dans le rôle de Mixa. Leur « programme čekhovien » ayant été « décodé » par les théoriciens, Krejča et Kraus dévoilent à mi-mots les intentions de l'atelier théâtral. En 1959, un festival de théâtre se tient en été à Karlovy Vary et à Prague. Les nouvelles pièces du Théâtre National y sont représentées à côté d'œuvres plus anciennes mais partagent la même volonté d'une dramaturgie différente. Au programme figurent *Le Cabotin* mis en scène par Radok, *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller mis en scène par Pleskot (1959), *Un Dimanche d'août* et la possibilité d'assister aux répétitions en cours de *Leur Jour* de Topol mis en scène par Krejča et de la *Lanterne Magique* qui vient de s'installer à Prague. Le festival comporte aussi des séminaires donnés par des professionnels de la scène. A l'occasion d'une conférence, Kraus s'exprime sur sa conception de la dramaturgie :

Le caractère collectif du travail théâtral suppose obligatoirement le regroupement de collègues d'après une parenté et une appartenance artistique, d'après une conviction et une foi artistique. Le dramaturge, qui pourrait œuvrer dans n'importe quel théâtre, n'est pas un bon dramaturge. [...] Le résultat de l'activité dramaturgique n'est pas la mise en place d'un répertoire mais d'un ensemble de mises en scène sur une ou plusieurs saisons. Là, où il n'y a pas moyen de situer cette élaboration, là où le réarrangement ne parle pas pour le dramaturge, il ne s'agit pas d'un théâtre conçu de manière ficelée, il n'y a vraisemblablement pas d'accord essentiel entre la troupe et la direction.²

Dans son intervention, Kraus sous-entend un travail animé par une foi collective, par la volonté d'une proposition artistique consentie comme fondamentale par l'ensemble des collaborateurs. Ceci implique donc une conception similaire de l'art théâtral.

Dans un article « L'optimisme obtenu par le combat » (*Vybojovaný optimismus*) publié durant ce festival, Krejča formule ses motivations artistiques de manière précise.³ Selon Krejča, les spectateurs attendent de l'art qu'il découvre, qu'il révèle, qu'il leur apporte ce

¹ Kraus, K (1980-1982) : « *Divadelní posláání Otomara Krejči* ». *Art. cit.* p. 261.

² Kraus, K. (1959) : *Festival a seminář činohry Národního divadla*. Praha : vyd. Svaz československých divadelních umělců. p. 25. [Brochure rassemblant les exposés et les discussions échangées durant le séminaire.]

³ Krejča, O. (2 VII 1959) : « *Vybojovaný optimismus* ». (L'optimisme obtenu par le combat) *Kultura* 59, 26, pp. 2-3.

qu'eux-mêmes ne sont pas capable d'atteindre dans leur imagination. Le spectateur attend de l'artiste une réalité plus forte, remaniée : une nouvelle réalité artistique. Pour lui, toute la force et toutes les composantes d'une œuvre sont contenues dans la pièce dont les fondements, la nouveauté et le point de vue est l'entreprise de l'auteur. Krejča explique que l'originalité de certaines mises en scène n'est pas le fruit d'un goût pour le sensationnel mais simplement la conséquence de la rencontre entre deux personnalités, celle du metteur en scène et celle de l'auteur. Plus loin, il insiste sur la nécessité que tous les personnages en scène soient actuels, car ils jouent pour des spectateurs d'aujourd'hui avec des opinions, une psychologie, une mentalité et un rythme d'aujourd'hui. Les bases de ce style reposent sur l'abrégé, la densité et la pudeur expressive. Ces fondements expliquent pourquoi le co-texte est très important car il permet de traduire des préoccupations intérieures, il permet d'exprimer réellement la complexité de l'homme d'aujourd'hui. Jonglant avec la terminologie en vigueur de « l'optimisme » à tout prix et de « la foi en des perspectives de paix pour le monde », Krejča parvient à faire entendre son programme révolutionnaire et indubitablement critique par rapport à l'art prôné par le réalisme socialiste :

Nous nous réclamons d'une autre complexité, ou dit différemment et mieux : de la représentation non simplifiée et réelle de notre vie dans toute son ampleur et dans toute sa problématique complexe. [...] Cette complexité n'est certes pas pessimiste au contraire elle prend sa source dans la conviction qu'il est nécessaire de décanter toutes les contradictions, les rapports et les problèmes que notre société doit compenser sur son chemin vers la pleine réalisation du socialisme et qu'elle ne doit pas légèrement négliger afin de construire « un monde meilleur pour un homme meilleur ». [...] Derrière la « complexité » des nouvelles pièces tchèques peut être éventuellement posé le fait que les personnages [...] ne se dirigent pas vers leur but de manière linéaire, directe. En cela, nous voyons un trait positif et expressif. Ils bataillent contre les survivances du passé, ils cherchent honnêtement, ils ne s'accordent pas avec leur propres fautes, mais avec les insuffisances de leur entourage, ils dépassent les faiblesses qui sont le propre des héros lorsqu'il s'agit de véritables héros et non d'instruments vides et insensibles créés par un auteur. En ce sens, ces pièces montrent des faits réels de notre vie ordinaire. [...] Nous ne voulons pas remplacer l'insuffisance des pièces révolutionnairement optimistes par des pièces joyeuses qui seraient un passe-temps afin de nous adoucir le visage. Nous ne le

voulons pas et nous n'avons pas de raison d'être un théâtre morose ou un théâtre d'analyse caustique. Nous serons toujours un théâtre qui s'efforcera à résoudre les problèmes graves qui laisseront à penser sur les problèmes de notre vie. Nous voudrions être un théâtre pensant, initiatique et énergique.¹

Krejča vilipende clairement les pièces répondant aux normes littéraires préconisées par le réalisme socialiste. Il prône des pièces ayant rétabli des personnages réellement humains en lesquels le public peut se reconnaître. Lors d'une conférence donnée dans le cadre du festival, il ajoute la sphère éthique que cette dramaturgie suppose :

Le théâtre dirigé par la pensée [...] doit focaliser toute son attention sur le domaine dans lequel il est possible d'influencer activement et directement les milieux de l'art. Ce domaine est le côté spirituel, sensible et éthique de l'homme. [...] Le premier palier d'une influence énergétique sur l'homme est le chemin vers l'image véritable de notre contemporain sur la scène. Le spectateur a besoin de croire au personnage sur la scène, à travers lequel il peut mieux se comprendre lui-même ainsi que les gens qui l'entourent, y voir un exemple positif ou un avertisseur.²

Il reviendra sa vie durant sur l'aspect primordial de présenter au public des êtres sensibles et actuels. Au cours d'un entretien, il s'approprie une nouvelle métaphore faciale. Cette fois, il ne parle plus d'« adoucir le visage » mais du gain remporté « lorsqu'on a la force de ne pas se fâcher en voyant dans un miroir sa gueule tordue »³. A nouveau, il insiste sur la fonction sociale de l'art. Ce dernier reste toujours au centre de la réflexion actuelle sur le monde :

L'art révèle le monde d'aujourd'hui, ses gens, leurs problèmes, leur détresse, leur espoir et leur gloire.⁴

Même si le reflet est retors, il n'en demeure pas moins une image poétique. Kraus de remarquer, en parlant de l'atelier théâtral, que :

¹ *Ibidem*, p. 3.

² Krejča, O. (1959): *Festival a seminář činohry Národního divadla*. Praha: vyd. Svaz československých divadelních umělců. p. 17

³ Krejča, O. (1962 ?) : *Prověrka dramatu (L'épreuve du texte)*. p.448-450. Entretien conduit par Viktor Kudělka.

⁴ *Ibidem*, p. 449.

[l]e poète est présent partout « sur la scène » [...] Le théâtre aspire à être poésie, car il est art. Du moins, il devrait l'être. [...] Nous voulons voir le monde au théâtre – ce qui revient aussi à dire que le théâtre n'est pas le monde.¹

Aussi, nous l'avons compris pour saisir l'homme dans sa complexité, il est nécessaire pour Krejča de dire poétiquement « le présent avec sa propre voix ». Dès lors, la nécessité actuelle, typique des pièces contemporaines produites par l'atelier théâtral, se décline en une nécessité d'actualisation des œuvres du répertoire classique. Par actualisation, il n'est pas question de moderniser la pièce en la faisant correspondre à l'époque contemporaine mais de défricher les motifs du texte pour leur rendre la puissance voulue par l'auteur. Ce besoin d'actualisation traduit toujours le même impératif dramaturgique et éthique. Pour Krejča :

Le sens propre de l'œuvre ne dépend pas en général des phénomènes sociaux du moment que l'histoire jette au panier au bout de quelques temps. Une seule chose ne disparaît jamais : la morale humaniste du sentiment et de la connaissance, l'éthique des liens entre les hommes.²

Le Joueur de Cornemuse de Strakonice

La première du *Joueur de Cornemuse de Strakonice*, pièce de Tyl mise en scène par Krejča, a lieu le 17 novembre 1958, soit huit mois après la première de Hrubín. Le Théâtre s'apprête à célébrer le 75^{ème} anniversaire de sa fondation. Un tel événement ne peut se concevoir sans que ne soit donnée une pièce classique tirée du répertoire national dont la mise en scène incombe naturellement au chef de l'établissement. Krejča opte pour ce conte romantique connu par tous, célébrant le caractère positif du peuple et la patrie, bien que Tyl ne soit plus vraiment joué en dehors des théâtres amateurs campagnards. Grâce à Krejča, Tyl réinvestit la première scène du pays.

Personnage important de la Renaissance nationale, Tyl est acclamé comme le continuateur tchèque de Shakespeare. Son attachement aux valeurs nationales se traduit dans son écriture par un patriotisme langagier et par un intérêt pour le petit peuple, la petite bourgeoisie et la communauté villageoise. *Le Joueur de Cornemuse de Strakonice* est

¹ Kraus, K. (1978-1979) : *Dvě št'astné příležitosti* (Deux occasions chanceuses) in: *Divadlo v službách dramatu. op. cit.* p. 242.

² Krejča, O. (7 XI 1967) : « Boj za lidské štěstí ». (Le combat pour le bonheur humain). *Rudé Pravo*.

inspiré par les pièces du théâtre populaire viennois (*Wiener Volkstheater*), dont les deux principaux auteurs sont Ferdinand Raimund et Johann Nestroy. Leurs œuvres partagent la caractéristique d'embrasser le merveilleux (*Zauber*), le monde de la magie, du conte (*Zaubermärchen*). Aussi, ce n'est pas la représentation mimétique du monde qui est importante mais, au contraire, le détour, la fantasmagorie qui peut rendre compte de la réalité sociale. Mêlant chant et discours parlé, la pièce féérique relève aussi de la fable, de la *báchorka*, qui prend ses racines dans la période baroque. L'intrigue de la pièce est simple et tient en quelques phrases. Švanda est amoureux de Dorotka et veut l'épouser. Son père s'oppose à leur union car Švanda est pauvre. Il décide alors de partir à l'étranger pour s'enrichir au moyen de sa cornemuse enchantée. En orient, il est confronté à des personnages et des forces maléfiques. Il est finalement sauvé par la fée Rosava et par Dorotka. Ensemble, ils rentrent au pays où il fait si bon vivre.

Barbara Mazáčová a publié un article « *Krejčovy inscenace Tyla* » dans lequel elle propose une étude des mises en scène tyliennes de Krejča.¹ Entre autres choses, elle y rapporte le nouveau traitement dramaturgique des personnages. Dans la mise en scène krejčaienne, le personnage de Koděra n'incarne plus le défenseur des vieilles traditions tchèques mais un détracteur. Kalafuna n'est plus un brave musicien tchèque mais devient un être douteux, qui est le double servile de Koděra. Švanda ne quitte plus son village pour s'enrichir et ainsi épouser sa fiancée, mais pour échapper à Koděra qui l'empêche de jouer la musique qu'il désire. De même, son retour ne s'explique plus par une aversion du héros envers le mode de vie oriental mais plus humainement parce que Švanda est déçu par lui-même. La pièce ne se conclut plus sur le retour joyeux de Dorotka, Švanda et la fée Rosava, mais sur l'errance du couple qui préférerait poursuivre sa route. Ce final insinue que la révolte de Švanda contre le foyer continue.²

Dans son analyse, Mazáčová confronte aussi la version écrite par Tyl au texte remanié par Krejča. Elle n'y relève pas de coupes importantes, ni d'ajouts de dialogue. En revanche, elle note que Krejča a actualisé la langue pour une meilleure compréhension du texte. Tous les passages de la fable prennent une nouvelle signification, sans que le contenu pourtant ne diffère. Pour ce faire, Krejča s'appuie encore et toujours sur le texte. Les

¹ Mazáčová, B. (1991) : « *Krejčovy inscenace Tyla* » (Les mises en scène de Tyl par Krejča). in: DIVADELNÍ REVUE. N°3. pp. 48-56.

² *Idem*, p. 49.

nouveaux traits donnés aux personnages de la pièce trouvent leur justification dans les mots mêmes de la pièce. Ainsi par exemple, Koděra, en parfait censeur ou chien de garde communiste, dit dans la deuxième scène de l'acte I :

Mais ce monde tchèque se renverse totalement, il danse sur sa tête. Le peuple commence à écouter une musique différente. Tant que je serai chevalier, je tiendrai les cornemuses.¹

Si les retouches textuelles sont minimales, c'est que le détournement de sens ne s'opère pas par une « dénaturation du texte de la pièce » [voir chapitre 1] mais bien dans la mise en scène, par le jeu des acteurs et la scénographie. Krejča va procéder selon son programme : il va insuffler la vie dans les personnages de Tyl et présenter toute leur complexité humaine. Mu par sa foi, Krejča choisit de s'intéresser au « détour », c'est-à-dire qu'il ne prend pas unilatéralement la proposition tylienne des intensions et du caractère des personnages de la pièce. Dans sa quête, il cherche les ressorts psychologiques et les motivations enfouies de chaque mot, de chaque geste chez chacun des personnages. Aussi va-t-il opérer une nouvelle interprétation de tous les rôles et de toutes les situations de la pièce dans le but de les actualiser. Pour Krejča, l'argument de la pièce ne s'articule pas autour de l'opposition « maison/monde » comprise comme une division entre les autochtones et les étrangers ou comme la confrontation de deux idéologies. Krejča situe le conflit à l'intérieur de l'homme. Dans son article « Deux occasions heureuses » (*Dvě št'astné příležitosti*), Kraus divulgue l'axe choisi par le metteur en scène. La mise en scène repose sur le sentiment de sécurité ancré en chacun de nous, mais qui incite aussi à une certaine mollesse et médiocrité. C'est pourquoi ce qui est extérieur à notre environnement le plus familier nous semble non seulement hostile mais en plus insolent. Lorsque nous quittons notre refuge, poursuit Kraus, nous entrons en conflit avec l'autre mais aussi avec nous-même.² C'est donc en quittant le foyer sécurisant que les personnages acquièrent leur dimension humaine. Aussi lorsque Švanda revient à la maison, le monde lui a ouvert les yeux et, ce nouveau regard, personne ne pourra plus le voiler.

¹ Tyl, J.K. (2004) : *Strakonický Dudák* (Le Joueur de Cornemuse de Strakonice). Praha: Arthur. p. 9.

² Kraus, K. (1978-1979) : *Dvě št'astné příležitosti*. Art. cit. p. 269.

Pour l'anecdote, rappelons que le jour de la première, le Théâtre National baignait dans une atmosphère de scandale familial. Lorsque la troupe sort de scène, les autres membres de la maison se sont esquivés sans un mot. Seul Radok est venu les saluer. On est en droit de se demander quelle est la cause de cette réaction. Est-ce simplement qu'ils ne croyaient pas au succès de la mise en scène comme le pense Kraus, ou plutôt qu'ils lisaient dans le cornemuseur un avertissement contre eux-mêmes, contre la poétique fossilisée de la maison ? Loin des susceptibilités éventuelles de certains, le voyage initiatique de Švanda au son des cornemuses libres, axé sur le sentiment de sécurité, résonne bien avec la réalité de la fin des années 1950.

A nouveau, Krejča sollicite le concours de Svoboda pour penser l'aire de jeu. Initialement, le scénographe a rêvé d'un espace lumineux évoquant le brouillard qui aurait nécessairement impliqué une légèreté dans les déplacements des acteurs. Toutefois, il doit renoncer à ce projet car il ne parvient pas à trouver le matériel adéquat à sa réalisation.¹ Il opte alors pour une scène vide où coulissent trois escaliers. La scénographie, comme pour *Un dimanche d'août*, contraste avec l'habitude des décors lourds de l'époque : des intérieurs meublés avec des bronzes ou un bois représenté par une multitude de troncs... Par un tel alourdissement du décor, le régime aspire peut-être à asseoir sa vérité écrasante et à matérialiser sa pérennité. La légèreté proposée par Krejča et Svoboda tranche également avec le quotidien peuplé par les statues massives qui dominent les rues et par les bustes officiels qui trônent dans les lieux administratifs. Aussi l'ambiance créée pour *Le Joueur de Cornemuse de Strakonice* suggère-t-elle la possibilité d'un autre monde que celui figé par les stéréotypes idéologiques, la possibilité d'un monde où il y a de la place pour l'imagination. Le dispositif scénique repose sur un chœur dansant, qui par ses mouvements, ses postures et la simplicité des costumes conçus par Ludmila Vojířová, évoque les différents lieux de l'intrigue. Grâce aux mouvements et à un ballet de lampes, défilent sur scène les décors des pays traversés. La scénographie ne représente donc pas la campagne typique mais laisse place à la nature par un détour imaginaire. L'espace esquissé par le mouvement et la lumière est un espace dégagé et cinématique. Il semble pensé pour l'acteur, pour le libérer, pour lui ouvrir un horizon de jeu dénudé, habillé seulement par la lumière et l'affranchir des conventions naturalistes. Dès lors, les personnages féériques peuvent s'animer sur la scène. Par cette pièce, Krejča

¹ *Ibidem*, p. 274.

débarasse symboliquement le Théâtre National de la lourdeur naturaliste pour l'éveiller à la fantaisie et à l'imagination.

La mise en scène de Tyl témoigne que le programme de Krejča et Kraus ne se concentre pas uniquement sur la création d'œuvres contemporaines. D'ailleurs, peu après *Le Joueur de Cornemuse de Strakonice*, Krejča va monter *La Mouette* de Čechov (1960), *Drahomira et ses fils* de Tyl (1960) et *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1963). Le but poursuivi par Krejča est de présenter la complexité contemporaine de l'homme et de la vie, soit au travers de pièces contemporaines, soit par l'actualisation d'opus tirés du répertoire classique européen. La critique voit juste lorsqu'elle parle d'un programme poétique et čekhovien. Pour Krejča, il s'agit de créer un monde transcendé par la poésie du théâtre, plus authentique que le monde réel. Par son travail, Krejča pose sur scène des questions éthiques. Il s'intéresse au rapport de l'homme avec la société et met en scène son insatisfaction face à la vie ordinaire. Les vieux conflits sont remplacés par de nouveaux, plus profonds, plus radicaux. La rencontre entre les personnages se commue en conflits des héros čekhoviens avec la vie¹. Cette approche suppose un jeu d'acteur comme un jeu de la vie. Nous l'avons déjà évoqué, la seconde composante du « système » krejčaien repose, après le texte, sur l'acteur. Penchons-nous un instant sur la perception krejčaienne de l'acteur afin de mieux cerner sa philosophie d'un monde artistique plus authentique.

L'acteur comme passeur

Pour Krejča, [...] le théâtre est le lieu privilégié où la vie apparaît grâce à la force de l'art dans toute son intensité, dans ses instants de grands élans et de déchéances terrifiantes, où le spectateur compréhensible et sensible peut entrevoir le sens de son propre séjour dans le monde, éprouver le bonheur de l'espoir, rire à cœur joie de la bêtise, reconnaître ce qui est l'essence de la déception, de la peur, du rire et de la compassion.²

Aussi, si comme l'écrit Kraus, le théâtre sert de scène à la manifestation de la vie, permettant ainsi à Krejča (et au public) de remonter à la genèse des émotions humaines

¹ Cfr. Vostrý, J. (1960) : «Od «čechovování» k čechovovi» (D'un comportement čekhovien à Čechov). DIVADLO. 3. pp. 146-150.

² Kraus, K. (1978-1979) : *Dvě št'astné příležitosti*. Art. cit. p. 279.

et à l'entendement possible du sens de la vie, l'acteur joue nécessairement un rôle particulier dans cette catharsis. Ce rôle nous lui avons donné le nom de « passeur », car l'acteur est la condition primordiale du transfert, du passage. Nous fondons cette idée au départ d'un développement fourni de Kraus consacré à Krejča et à l'acteur¹. Le dramaturge qualifie notre passeur d'« homme-acteur ». Par cette double nomination, il insiste sur l'appartenance de l'acteur au monde des hommes et peut aisément bifurquer vers le rapport entre l'homme-acteur et le personnage. Krejča ne conçoit pas la relation de l'acteur au personnage comme une possession du personnage, comme une incarnation ou une identification. Il souhaite que l'acteur rencontre son personnage et l'accueille avec amour et respect :

Le personnage doit être pour l'acteur un idéal, sacré, qu'il ne pourra jamais représenter (dominer, s'approprié) totalement. Il peut seulement en tenter une approche. La spontanéité de l'amour et le respect sont les moyens les plus précieux pour une telle méthode d'approche. Les personnages sont des êtres absolus, ils fuient « les escrocs au mariage », et les violeurs se trouvent abandonnés au premier essai de les toucher grossièrement en égoïstes.²

Pour Krejča, le jeu de l'acteur est vivant ; il avive la discussion, lui donne un mouvement et un sens de vie. Le spectateur peut comprendre un tel échange entre l'acteur et le personnage, et y prendre part tout en restant silencieux. Dans son étude sur l'acteur au 20^{ème} siècle, Hyvnar se remémore l'atmosphère particulière au théâtre de Krejča :

[D]ans le théâtre de Krejča l'ambiance était plutôt méditative. Les acteurs, par leur jeu, nous posaient des questions, et dans la salle nous y répondions par nos réactions. Un autre temps, celui d'une tension dramatique non quotidienne, s'écoulait entre la scène et la salle.³

Le théâtre de Krejča est difficile. A travers lui, l'acteur ne cesse de chercher. Il comprend qu'il partage une même foi en le théâtre que Krejča, il comprend que le théâtre invite « l'homme-acteur » à vivre sur scène la propre vie du personnage. L'accointance entre le metteur en scène et l'acteur, l'acteur et le metteur en scène, implique une certaine exclusivité.

¹ *Ibidem*, pp. 279-298.

² Krejča, O. (III 1970) : « Herec jako cvičená opice (v uzavřeném systému znaků) » in : DIVADLO. p. 20. Trad. française « l'acteur est-il un singe vivant enfermé dans un système de signes ? » in : TRAVAIL THEATRAL, N°1, 1970.

³ Hyvnar, J. (2008) : « Herec v Krejčově uměleckém divadle » (L'acteur dans le théâtre d'art de Krejča). Praha : DISK. p. 200.

J'aime les acteurs-artistes qui comprennent ma méthode de travail et l'aiment et ceux qui ont assez de volonté pour travailler selon une méthode aussi difficile. Il ne s'agit nullement dans ce travail de remplir des tâches sans livrer d'observations [...]. Il ne s'agit pas du tout d'exécuter des directives. Il s'agit seulement de réaliser aussi bien que possible le modèle initial. Je n'aime pas les acteurs-artisans qui veulent sans cesse vendre leur salade selon des méthodes qui, d'après eux, leur ont réussi une fois pour toutes, ces acteurs sont incapables de coopérer, cette seigneurie d'acteurs contents d'eux-mêmes qui me raillent en disant que je veux « trop de cet art ». Je pense qu'il n'y a jamais assez de cet art. ¹

L'exigence du travail de Krejča n'est légitime que pour les acteurs qui conçoivent leur jeu comme un « travail artistique exigeant ». Pour eux, les mécontentements du metteur en scène et les répétitions incessantes se changent en encouragements. Dans sa direction d'acteur, Krejča n'obéit à aucune mystique. Il donne toujours des instructions et des suggestions précises. Il travaille avec des « cahiers de régie » qu'il distribue aux membres de son équipe. Ces cahiers comportent le texte de la pièce (dans sa version légèrement arrangée) et reprennent le projet de la mise en scène à travers toute une kyrielle de questions se rapportant aux répliques des personnages. Les questions (parfois très nombreuses) portent sur ce qui est énoncé et doivent servir à la construction du personnage, à l'élaboration de sa biographie.

Cette préparation « préventive » a pour objet de faciliter à l'acteur son premier contact avec son personnage. Ce cahier de mise en scène ressemble avant tout à un scénario circonstancié des thèmes caractéristiques. En suivant ce scénario, en le réalisant jusqu'au moindre détail, l'acteur pénètre vite et naturellement dans l'univers – jusqu'alors schématique – de son personnage, et il peut avoir, dès le départ, une vue d'ensemble de la mise en scène et contribuer ainsi à son élaboration.²

Le « cahiers de régie », soit le texte scénique qui concrétise la représentation du metteur en scène, devient un élément central dans le système de Krejča car il permet une rencontre active et véritable, un contact vivant entre le personnage et l'acteur. La compréhension des relations réciproques peut produire une représentation qui place la

¹ Krejča, O. (8 X 1966) : « Druhá sezóna Divadla za branou » (La deuxième saison du théâtre za branou). *Květy*.

² Krejča, O. (III 1970) : « Herec jako cvičená opice (v uzavřeném systému znaků) ». *Art. cit.*

lumière sur quelque chose de nouveau, sur un aspect qui n'avait jamais été exploré jusque-là.

On le voit, c'est donc très concrètement que Krejča appréhende la direction d'acteurs. Souvent d'ailleurs il revient sur la nécessité pour les acteurs d'être concrets. Il appelle des intentions et des actions concrètes, pas d'attitudes cabotines. Kraus note :

Le caractère, que Krejča exigeait de ses acteurs et pour lequel il avait son terme qu'il utilisait très souvent, était le caractère concret [en tchèque : *konkrétnost*]. Dans le sens originel du mot : condensé, concis, concrétionné.¹

Le metteur en scène sollicite l'intelligence de l'acteur par des instructions détaillées concernant les agissements scéniques et leurs motivations psychologiques. Patient, il donne le temps à l'acteur de découvrir par lui-même les mobiles profonds du personnage. Dans cette quête, il accompagne le comédien en lui offrant une série de points d'appui réfléchis qui, au-delà du jeu, servent l'ensemble de la réalisation scénique. L'acteur ne doit pas mémoriser ses répliques, mais répéter avec le texte en main jusqu'à le connaître par cœur. Cela prend le temps qu'il faut. Krejča n'aide pas l'acteur en lui montrant ce qu'il doit faire. Il doit trouver par lui-même ; Krejča ne veut pas d'une « troupe de singes ». A la question « pourquoi ? », Krejča rétorque « pourquoi pas ? ». Il emmène ainsi le comédien à travers les méandres du rôle par la métaphore, l'espace et le mouvement, et lui ouvre un espace immense pour déployer son jeu. Krejča explique l'intérêt pour l'acteur de son modèle de régie pointilleuse :

En élaborant minutieusement tout un système de « points » déterminés, nous arrivons pour ainsi dire à clouer l'acteur à la place qui lui convient dans la mise en scène. Partant de là, il peut s'élancer jusqu'aux étoiles, mais notons-le bien, uniquement à partir de là.²

Kraus en décrit le processus :

L'acteur est amené sur la voie d'une conception (non exprimée à l'avance) du spectacle qui, par la suite, à un stade ultérieur des répétitions, est indissociable du texte même de la pièce et

¹ Kraus, K. (1980-1982) : « *Divadelní posláni Otomara Krejči* ». *Art. cit.* p. 247.

² Krejča, O. (2 V 1967) : « Entretien entre Otomar Krejča, Karel Kraus et Josef Topol » in. *Otomar Krejča et le théâtre za Branou. op. cit.* p. 36. Source originale : Neue Zürcher Zeitung. trad. Philippe Ivernel.

devient la base naturelle du travail créateur de l'acteur. Tant que l'acteur étudie le «texte de la mise en scène», il est entièrement soumis à la volonté du metteur en scène. L'interprétation que donne ce dernier de la pièce devient pour lui obligatoire. Mais dès qu'il la comprend et la fait sienne, il commence à être indépendant du metteur en scène, car il peut établir une corrélation entre le sens du texte de la mise en scène et son propre univers conceptuel, le traduire par ses moyens d'expression propres. Un champ immense s'offre alors à la liberté créatrice de l'acteur – malheureusement les acteurs, surtout les moins doués, n'évoluent souvent qu'à sa périphérie; ce champs n'est limité que par l'horizon de la conception du metteur en scène.¹

Une pareille approche sous-entend un profond respect de l'acteur et un grand entendement de son art. Le passé de comédien de Krejča n'est probablement étranger ni à cette reconnaissance, ni au choix de la démarche. Le documentaire réalisé par Radúz Činčera lors des répétitions de *Roméo et Juliette* est très éclairant sur la manière dont Krejča travaille et pense le travail théâtral.²

Du point de vue de Krejča, la méthode de Stanislavskij prévaut. [Voir chapitre 1] Comme le célèbre Russe, Krejča est convaincu de l'importance de la discipline, de la responsabilité et de l'éthique du travail. Cela entraîne une préparation minutieuse, une construction raisonnée et thématique du rôle et de la mise en scène, une période suffisante allouée aux répétitions et une aspiration à une représentation structurée (et non conçue comme une addition des performances isolées du metteur en scène, scénographe, compositeur...). Krejča ne cesse de se référer à l'œuvre de Stanislavskij que ce soit dans ses écrits, dans des interviews ou sur le plateau. Toutefois, Kraus note une particularité krejčaienne : son métaphorisme plus abrupt englobe une ligne dramaturgique plus théâtrale ; par le théâtre, Krejča aspire à dévoiler sur scène non seulement « tout le monde de l'auteur », mais « surtout le monde entier ».³ Kraus de poursuivre, « pour Stanislavskij le sol du théâtre est l'art et, selon Krejča, le théâtre d'art est un sol pour l'homme »⁴. Aussi, le rapport de Krejča au théâtre s'effectue-t-il dans un dialogue humaniste et artistique (Stanilavskij). Le monde scénique créé par Krejča est donc une réalité métaphorique qui représente le monde de l'homme dans sa totalité complexe :

¹ Kraus, K. (1970) : « Présentation du Théâtre za Branou ». in : TRAVAIL THEATRAL , n° 1. Article repris in : *Otomar Krejča et le Théâtre za branou* . Paris : La Cité. (1972). pp. 12-15. Citation p. 15.

² Cfr. Činčera, R. (1963) *Romeo a Julie 63 – Historie* (Roméo et Juliette 63 – L'historique). 82 minutes. Divadelní ústav.

³ *Ibidem.* p. 285.

⁴ *Idem.*

La vraie force de l'art réside dans le détour par lequel de la réalité il retourne à la réalité. [...] Le langage direct du théâtre, c'est la métaphore. Et la métaphore, c'est le biais pris pour décrire la réalité [...]. L'art ne se cache pas dans la métaphore. [...] L'art s'exprime à travers la métaphore.¹

La conception du théâtre en tant que production et reproduction d'une réalité que développe Krejča nous semble similaire à la conception de la réalité *produite et reproduite* du phénoménologue tchèque Karel Kosík, épigone de Jan Patočka.

Dans son ouvrage, *La dialectique du concret (Dialektika konkrétního)*², paru à Prague en 1967, Kosík tente de renouveler la philosophie de la praxis. Il inscrit le marxisme dans la tradition humaniste, dialectique et dans la continuité des *Thèses de Marx sur Feuerbach* en plaçant l'accent sur l'objet-sujet. Il propose une philosophie de la négation (même de la négation de la négation) et des contradictions (dans les contradictions) et ouvre, par la pratique, au mouvement dialectique de la totalité concrète. La réalité devient alors une totalité concrète, mouvante. Mettant en garde contre les dérives des hypostases, dépassant les contradictions tout en introduisant de nouvelles contradictions, la pensée dialectique produit et reproduit la réalité en plaçant l'homme au centre de l'action, au centre du processus. Aussi, Kosík propose-t-il une philosophie de liberté, de création et soulève-t-il le rapport éthique que cette pensée implique.

L'idée centrale que Kosík développe autour de l'économie, l'art et la philosophie comme producteur de réalité est double. Selon Kosík, l'œuvre d'art représente la réalité en même temps qu'elle crée la réalité, la réalité artistique. Si les mathématiques permettent à l'homme de décoder la nature, la philosophie et l'art sont les moyens par lesquels il peut découvrir la vérité de la réalité sociale comme totalité dans son authenticité. Par le biais de l'art, la réalité se dévoile à l'homme. Les œuvres d'art expriment et créent cette réalité. En fait, elles révèlent *quelque chose* d'extérieur et de supérieur. Ce quelque chose est « le retour continu à la vie »³. Selon Kosík, l'homme doit développer un sens humain

¹ Krejča, O. (25 X 1965). Svobodné Slovo.

² Kosík, K (1988) : La dialectique du concret. Trad. : Roger Dangeville. Paris : Les éditions de la Passion. (1^{ère} et 2^{ème} éditions François Maspéro, Paris. 1970. 1978.)

³ *Ibidem*. p. 90.

correspondant aux choses pour les appréhender. S'il n'y parvient pas, si ses facultés sont moins développées, l'individu a une perception unilatérale, fétichisée, superficielle de la réalité qui n'est qu'une fraction de la réalité totale concrète. C'est précisément par l'analyse de l'œuvre d'art que Kosík parvient à saisir la réalité humaine et sociale ainsi que le procédé de sa création. Il démontre que la réalité est totalité concrète et non fausse réalité, c'est-à-dire réifiée ou fétichisée, et que l'homme crée et recrée la réalité sociale en même temps qu'il se crée et recrée lui-même alors que la réalité sociale produit et reproduit également le sujet dans une révolution permanente de médiations réciproques, d'interactions, de métabolismes dont l'art, la science et la philosophie sont les expressions suprêmes.

Les idées de Kosík, rapidement exposées selon la terminologie propre au philosophe, croisent la foi de Krejča en un théâtre de la rencontre initiatique. Nous l'avons vu, Krejča conçoit le théâtre comme le « lieu privilégié où la vie apparaît grâce à la force de l'art dans toute son intensité » et permet au spectateur de « mieux se comprendre lui-même ainsi que les gens qui l'entourent ». Lieu de la quête du metteur en scène, de l'acteur et, à travers lui, de celle du spectateur, « le théâtre n'est pas né du besoin de répéter la réalité qui nous entoure ».¹ C'est pourquoi nous qualifions l'acteur krejčaien de passeur, car il transporte le spectateur vers une réalité de la vie plus authentique, vers « la totalité de la réalité concrète » dirait Kosík.

[J]e n'oublie pas que c'est l'acteur qui est le véritable porteur des significations théâtrales, c'est lui qui interprète le message du poète dans le sens primitif et nuancé du mot, c'est-à-dire qui le transmet au public, qui le livre au peuple réuni, renouvelle et enfante, recrée, élève, cultive et conserve.²

Sorte d'*anagnôrisis*, de reconnaissance aristotélicienne*, la mise en scène est, pour Krejča, « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance »³. Nous insistons sur le fait qu'il ne faut pas voir quelque chose de métaphysique dans ce rapport ; il s'agit tout au

¹ Krejča, O. (1970) : *Věčná proměna. Divadelní Noviny*.

² Krejča, O. (1968) : « Le théâtre en tant qu'atelier ». Communication présentée lors du congrès de l'I.T.I., Prague, juin 1968. In : *Otomar Krejča et le Théâtre za Branou* . op. cit. p. 97.

* Nous déplaçons la notion littéraire d'*anagnôrisis* en l'extrayant de la théorie littéraire pour l'appliquer à une « reconnaissance de soi » produite par la rencontre entre un individu et une œuvre.

³ Aristote (1980) : *La Poétique*, chapitre 11, 52a30. (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot .coll. Poétique. Paris : Editions du Seuil. p.71.)

plus d'une réflexion philosophique au départ de la pratique théâtrale. Nous parlerons volontiers de « biokinésie », dans le sens où il est question d'un mouvement vivant du vivant, pour nommer le point de convergence entre les vues partagées par les deux hommes. Chez Kosík, la réalité semble organique et mouvante créée et recrée ; elle permet, par sa recreation, de formuler une nouvelle problématique qu'il sera possible de dépasser, et ainsi de suite. Krejča, quant à lui rappelons-le, perçoit l'œuvre comme un « tout organique ». ** [Voir chapitre 1] N'oublions pas non plus que, pour lui, le théâtre, art vivant s'il en est, équivaut à la manifestation la plus véridique de la vie, grâce à l'action, au mouvement, des acteurs qui rencontrent leur personnage dans un rapport de jeu vivant, de jeu de vie.

Kraus écrit :

Sans rapport vivant (dans le sens fort de ce qu'est seule la vie) et personnel de l'acteur envers son personnage, se perd le sens des préparatifs pendant les répétitions, en particulier de sa reprise devant les spectateurs, lorsque la plus grande exigence est placée sur l'acteur : reproduire, maintenir et toujours développer à nouveau – ici et maintenant – les événements dont le trait essentiel est justement l'unicité, l'imperceptibilité et, à la rigueur, la non-répétition.¹

Kraus poursuit ensuite son raisonnement. Il n'est pas pertinent pour un acteur de « jouer à », de proposer une imitation extérieure du personnage, c'est-à-dire de « s'écarter » du personnage comme se plaisait à le dire Krejča. Kraus explique que l'acteur doit recevoir le personnage comme une « créature bien aimée » car ce dernier est plus richement pourvu de la vie et du sens que le comédien lui-même. L'acteur en scène n'est pas seulement une image de l'homme, mais il est le personnage réel et vivant que le spectateur rencontre. Par la réunion du personnage et de l'acteur, l'acteur et le spectateur touchent à un nouvel aspect de la vie. Le nerf du théâtre de Krejča est donc la vie. D'ailleurs l'artiste lui-même s'interroge sur cette probabilité dans le programme du *Père* d'August Strindberg, présenté au Théâtre National de Chaillot (mes : 1982) :

** « Je tiens également à une vieille conviction : la mise en scène doit constituer *un tout* organique, faute de quoi elle ne se réalise pas, elle n'existe pas. » *cfr.* Krejča, O. (III 1970) : « Herec jako cvičená opice (v uzavřeném systému znaků) » (l'acteur est-il un singe vivant enfermé dans un système de signes ?). in : DIVADLO. pp. 15-20.

¹ Kraus, K (1978-1979) : *Dvě št'astné příležitosti. Art. cit.* p. 292.

Pour ce qui est du *Père* je sens jusqu'où je pourrais lire cette pièce : jusqu'à mon propre thème théâtral (thème de la vie ?).¹

Le théâtre est donc pour Krejča le lieu de la vie véritable. La poétique krejčaienne repose inévitablement sur une collaboration avec l'acteur, en raison de sa mission de passeur. C'est lui qui insuffle la vie à l'œuvre scénique et à ses autres composantes. En accueillant le personnage, l'acteur gagne le monde du poète et coudoie une nouvelle réalité authentique que le spectateur saisit au contact de l'acteur en scène. La compréhension de l'œuvre du poète est intimement liée aux convictions éthiques et aux aptitudes du metteur en scène à cerner la pièce. [Voir chapitre un] Aussi l'acteur passe-t-il la vision personnelle du metteur en scène (devenue sujet central de la mise en scène). La nouvelle totalité concrète ainsi créée sur scène éclaire l'homme de ce *quelque chose* koskien, de ce retour à la vie. Krejča en est convaincu. Le théâtre et la philosophie sont ainsi liés à la politique.

Vers le théâtre d'art

L'activité de Krejča au Théâtre National recoupe par plusieurs aspects la notion de théâtre d'art. Les intersections sont nombreuses et la filiation devient patente lorsqu'on pèse l'importance de Stanislavskij, co-fondateur avec Nemirovič-Dančenko du Théâtre d'art de Moscou, sur l'œuvre de Krejča. Toutefois, avant de développer l'idée que le théâtre d'art sous-tend la philosophie artistique de Krejča, il convient de cerner la dimension floue qu'il constitue.

Dans son livre, *Le théâtre d'art, aventure européenne du XXème siècle*², Jean-François Dusigne, ancien membre du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, maintenant maître de conférence à Paris III, balaye en moins de trois cents pages un siècle d'histoire du théâtre. Il débute son propos avec Henry Fort qui fut le premier, en 1890, à utiliser l'appellation « Théâtre d'art » pour baptiser son théâtre et le clôt sur les personnalités de Brook et d'Antoine Vitez en passant par Antoine, Craig, Appia, Stanislavskij, Mejerhol'd, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Vilar ou encore Giorgio Strehler. Dans son livre, qui s'avère être la publication de sa thèse dirigée par Georges Banu, ressortent plusieurs caractéristiques

¹ Krejča, O (1982) : « Le Père ». Théâtre National de Chaillot. Descriptif de la Saison 1982-1983.

² Dusigne J-F. (1997). *Le théâtre d'Art. Aventure européenne du XXème siècle*. Paris : éditions théâtrales.

communes à tous les metteurs en scène qui permettent de délimiter la notion de Théâtre d'Art. La fonction de mise en scène semble être la seule garantie de l'art. Ce dernier implique une rigueur dans le travail et une éthique de vie au sein de la troupe. Pour porter à son paroxysme l'humanité sur scène, il convient d'avoir un comportement moral irréprochable en dehors de la scène. Une compagnie unie autour d'une même conception théâtrale prime également. D'ailleurs, la majorité des metteurs en scène présentés par Dusigne formulent leur programme par écrit ou entrevoyent la nécessité de fonder une école, un studio, un atelier, afin de former les acteurs et de transmettre une vision. Tous les metteurs en scène revendiquent leur statut d'artiste et se nourrissent des grands textes dramatiques et de l'œuvre des poètes au service de laquelle ils se mettent. Enfin, il est primordial pour ces artisans du théâtre de gagner une large audience sans pour autant proposer des œuvres qui relèvent de l'amuseur public. On le comprend, le théâtre d'art est donc une dénomination vaste. Banu, dans l'ouvrage collectif *Les Cités du théâtre d'art*¹, revient sur la première publication de Dusigne et offre de nouvelles clés pour déceler l'appartenance au théâtre d'art d'un créateur. Il enrichit les lignes générales dégagées par l'auteur en insistant sur le travail à l'intérieur le théâtre propre aux animateurs de théâtres d'art. Il remarque que :

Le « Théâtre d'art » ne tient pas de la rébellion mais de la transformation. Il a à voir avec le labeur quotidien et l'avancement progressif, il se réclame de la maturation et nullement de l'explosion. [...] Au fond le théâtre d'art se définit par sa volonté de travailler à l'intérieur les données héritées du théâtre européen. Il ne les rejette pas, ni ne les renie, il s'emploie à les améliorer et à les enrichir. [...] Le théâtre d'art affirme un mode de contestation propre à certains artistes pris entre la pulsion destructrice et le consentement à l'état des choses.²

Aussi, au départ des délimitations posées par les deux théâtrologues français, l'activité de Krejča au sein du Théâtre National peut se placer sous la bannière du théâtre d'art. En effet, le Tchèque ne défend pas un programme de sape ou de *tabula rasa*, mais prône la volonté de renouer avec la tradition théâtrale, avec les avant-gardes historiques du théâtre tchèque, et plus spécifiquement, nous l'avons vu, avec les personnalités d'Hilar, de Frejka et d'E. F. Burian. Il partage aussi avec les grands metteurs en scène du Théâtre d'art la foi en un labeur rigoureux, en la discipline, et en l'éthique. Il travaille avec foi,

¹ Banu G. (2000) : « Les Cents ans du théâtre d'art. » in : Banu G. (dir.) *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*. Paris : Editions Théâtrales. pp. 17-23.

² Banu G. (2000) : « Les Cents ans du théâtre d'art. ». *op. cit.* p. 18

comme les artisans. Remarquons aussi que la majorité des collaborateurs de Krejča au Théâtre National aspire à cette même volonté. La jeune troupe, composée par Svoboda, Kraus et les jeunes acteurs, est unie autour de la notion même du Théâtre d'art, même si le terme n'est pas explicitement mentionné.

Situé au carrefour des cultures, le metteur en scène insiste sur la nécessité de se placer au service du texte, sur le respect de l'acteur et invente avec Svoboda une scénographie psycho-plastique. Aussi son travail regroupe-t-il les trois domaines, propres à trois cultures différentes tellement significatives pour les Pays tchèques. [Voir chapitre 1] Lorsque l'on se penche sur le Théâtre d'art européen, on note que le texte fait école en France, l'acteur en Russie et la scénographie en Allemagne.

Son art est fortement influencé par Stanislavskij, qui a d'abord marqué Frejka. Le modèle éthique et la méthode que propose le Russe trouvent un écho dans la conception du théâtre de Krejča ainsi que dans sa direction d'acteur (par la maïeutique). En outre, il est amusant de souligner que les deux artistes fonctionnent en binôme. Stanislavskij est le metteur en scène du Théâtre d'art quand Nemirovič-Dančenko en est le dramaturge. Le parallélisme entre le tandem Krejča-Kraus s'établit aisément. Plus loin, le travail de Krejča repose sur une interprétation personnelle de Stanislavskij, et ne se bâtit donc pas en opposition frontale contre l'idéologie dominante. Au contraire, Krejča se revendique du créateur moscovite, incarnation momifiée du réalisme socialiste théâtral ; seulement il le comprend non pas selon son acceptation canonique soviétique mais d'après sa propre opinion critique et fondée, ne contenant plus le génie russe dans le carcan étriqué et simpliste qui le dénature totalement. En proposant un théâtre artistique, Krejča n'entend pas conduire une révolution mais renouer avec la tradition et la dramaturgie hilarienne. Toutefois cet acte esthétique porte le germe d'une rébellion politique puisqu'il s'oppose *de facto* à la politique culturelle en vigueur, dont Krejča et Kraus détournent et contournent habilement les frontières pour tendre toujours plus vers un art du théâtre. Ils étaient pertinemment conscients du fait que leur entreprise était audacieuse. Rétrospectivement, Krejča nous a confié qu'en lançant l'atelier théâtral, Kraus et lui espéraient tenir un an. Quelle ne fut pas leur surprise de constater qu'ils restèrent six saisons !

Les dissensions au sein du Théâtre National, auxquelles s'ajoute le départ précipité de Kraus sur intervention du Parti, plombent l'émulation du lieu. En 1962, Krejča constate le besoin d'être animé par un même idéal théâtral pour que puisse se développer et fleurir l'art :

L'art de l'acteur caractérisant un théâtre n'est pas la somme des prestations des différents acteurs. C'est plutôt une conception de l'art qui s'exprime à travers le jeu de tout un ensemble. C'est pourquoi l'art dramatique évolue, il se métamorphose et se désintègre. Il s'harmonise ou pas en fonction de l'état de santé des différents théâtres. La volonté de tout un organisme qui travaille avec un certain ensemble d'idées artistiques issues d'un programme concret. Pour être capable de création, un théâtre doit posséder une grande force auto-organisationnelle. On ne peut pas la remplacer, comme on voudrait sans cesse le croire de manière insensée, par une injection extérieure, quelle qu'elle soit... Cette force naîtra du rapport d'un certain collectif d'artistes avec l'art et la vie.¹

Cette force auto-organisationnelle, Krejča allait la trouver quelques années plus tard mais dans un autre genre de théâtre, dans un théâtre qui se pense naturellement comme un atelier de travail. Le noyau fort de la troupe du Théâtre National, fidèle à Krejča, allait le suivre pour fonder en 1965 le Théâtre « za branou », un petit atelier d'art. Avant de nous plonger dans l'histoire du Théâtre « za branou », il convient à nouveau d'écrire une courte page d'histoire culturelle.

Le printemps des théâtres

Après le premier dégel tchèque, la culture poursuit son chemin toujours plus en dehors des contraintes du réalisme socialiste, vers le deuxième dégel qui s'étend de 1963 à 1967 et qui va se prolonger jusqu'au Printemps de Prague.² Tout commence réellement en 1963 à Liblice lors d'un colloque international consacré à Franz Kafka, auteur conspué, interdit par la politique culturelle officielle. Avant les rencontres de Liblice, Kafka n'a jamais été publié en Tchécoslovaquie. Aujourd'hui on lui dédie un colloque. En 1963, le Festival de Cannes déroule son tapis rouge à la culture cinématographique tchécoslovaque et prime le film *Un jour, un chat* (*At' přijde kocour*) de Vojtěch Jasný. L'intrigue du long-métrage ne

¹ Krejča, O. (1962) : « Herec není sám ». IN : DIVADLO. n°4. Praha. p. 13. Traduction de Monmarte D. & Jobert-Gothová D, cité par Patočková, J. (2000) « Otomar Krejča : le théâtre d'art et la politique » in : Banu, G. (dir.) *Les cités du théâtre d'art. op. cit.* p. 294.

² Cfr. Cours de Jan Rubeš : Idéologie et Culture. ULB. 2003-2004.

manque pas de connotations : une troupe de théâtre forain débarque dans une bourgade de Bohême. Le meneur, interprété par Jan Werich, possède une paire de lunettes magiques qui permet de voir ce que sont réellement les gens. Grande métaphore de l'hypocrisie environnante, le film dépeint avec humour la fausseté inhérente au mode de fonctionnement du monde communiste. C'est donc sur le ton de la légèreté que se poursuit le dégel. Pour s'en convaincre, il suffit de nous remémorer d'autres films fameux que compte la Nouvelle Vague tchécoslovaque à l'instar de *Au feu, les pompiers* de Miloš Forman ou de la désinvolture des deux héroïnes des *Petites marguerites* de Věra Chytilová. Légèreté, humour, inconséquence, « kafkaïenisme » et absurde vont donc progressivement envahir la sphère culturelle du pays. Avec une dizaine d'années de retard sur l'Occident, les Tchèques découvrent Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, Eugène Ionesco. Ce théâtre, teinté de tourments existentiels, inspire les pièces absurdes tchèques et, surtout, l'œuvre de Havel. Le courant existentialiste connaît d'ailleurs une bonne réception dans les Pays tchèques. Les traductions de Sartre et Camus abondent. La première traduction en tchèque des pièces Sartre date de 1962 et est signée par Antonín Lhiem. L'auteur français donne d'ailleurs une conférence à Prague, en 1963. Certains auteurs, jusque-là considérés comme des *personae non gratae* en raison de leur inimitié envers le régime, peuvent publier leurs écrits. Les livres de Bohumil Hrabal, de Kolář, Josef Škvorecký ou Arnošt Lustig circulent librement.

Les « petits théâtres » (*malé divadla*) apparaissent un peu partout et font concurrence aux grandes scènes officielles. A Prague, on recense trois petits théâtres très célèbres : le Théâtre sur la Balustrade*, le Club dramatique (*Činoherní Klub*) et le Théâtre za branou. A Brno, le lieu le plus fameux est le Théâtre l'Oie sur la corde (*Husa na provázku*). Chacun de ces lieux se démarquent par une spécificité, néanmoins ils partagent plusieurs caractéristiques. La majorité d'entre eux voit le jour après 1963, à l'exception de la Balustrade fondée fin des années 1950 comme une petite scène, et dont la dramaturgie oubliera au début des années 1960 la revue pour se rapprocher du théâtre à proprement parler. Les salles peuvent contenir peu de spectateurs, d'où leur nom de petits théâtres. Le plus grand des petits théâtres est le « za branou » ; il compte 320 fauteuils. Tous ces centres possèdent leur propre troupe et sont souvent dirigés par une personnalité forte qui marque l'orientation artistique du lieu.

* A l'avenir, nous réduisons l'appellation « Théâtre sur la Balustrade » à « la Balustrade » et le nom « Théâtre za branou » à « za branou ».

La Balustrade se différencie par son répertoire absurde. De 1962 à 1968, Jan Grossman prend la direction du théâtre. Il y apporte cette orientation littéraire et artistique qui donnera au théâtre son identité forte. Le programme de Grossman est de proposer à la Balustrade un « théâtre d'interpellation », c'est-à-dire un théâtre qui interpelle le public. Les pièces offrent une conceptualisation originale des comportements sociaux, politiques et psychologiques qui convie implicitement le public à se questionner sur la société contemporaine. Le théâtre joue sur ce que Banu a nommé « l'écart idéologique »¹, soit un sous-texte lisible par le public qui stigmatise une situation facilement décodable sans pour autant la nommer explicitement. Les pièces qui mettent en avant les dimensions satyriques et absurdes sont également de la plume d'auteurs tchèques. Havel était un des auteurs fétiches de la Balustrade. Il écrivit notamment *La fête en plein air*, pièce dirigée par Krejča, *Le rapport dont vous êtes l'objet (Vyrozumení)* dirigé par Grossman ou encore *Plus moyen de se concentrer (Ztížená možnost soustředění)*. Grossman adapte aussi *Le procès* d'après Kafka qu'il monte et s'attaque au cycle *Ubu* de Jarry. Toutes ces productions vont rendre le lieu célèbre tant dans les Pays tchèques qu'à l'étranger.

Le Club dramatique est fondé en 1965 par le metteur en scène Ladislav Smoček et le dramaturge Jaroslav Vostrý qui devient le premier directeur artistique du théâtre. Au départ, ils ne se réclament d'aucun programme ; ils aspirent juste à se débarrasser du « fardeau » de la vieille tradition théâtrale. Ils veulent faire le théâtre qui les amuse avec des artistes dont ils se sentent proches, sans se préoccuper d'un but ou d'une idée. La première pièce présentée est *Pique-nique* de Smoček dans une mise en scène de l'auteur. La troupe du Club dramatique est essentiellement composée par des acteurs venus d'Ostrava en même temps que le metteur en scène Jan Kačer. La popularité de ses comédiens augmente au fil des mises en scène car la majorité d'entre eux sont également les acteurs phares des films de la Nouvelle Vague tchécoslovaque. Ce théâtre est donc un théâtre d'acteurs ; progressivement son programme se précise : il s'agit de la recherche de toutes les possibilités de jeu de l'acteur à travers ses possibilités d'homme. Le répertoire du théâtre compte principalement des pièces contemporaines tchèques et anglo-saxonnes et des œuvres classiques russes. Parmi les plus célèbres, on titre *L'étrange après-midi du*

¹ Banu, G. (1984) : « A l'est, regards froids sur un théâtre qui s'éloigne. Théâtre à l'Est. » in : *Le Théâtre, sortie de secours*. Paris : Aubier.pp. 37-55.

docteur *Zvonek Burke* (*Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*) de Smoček, *A qui le tour* (*Na koho to slovo padne*) écrit par Alena Vostrá, *Le Révizor* de Gogol, *Crime et châtiment* de Dostojevskij, *Mandragore* de Machiavel, *L'anniversaire* d'Harold Pinter et *Candide* de Voltaire.

Le troisième des petits théâtres pragois est le « za branou ». Créé en 1965 par Kraus, Krejča, Tříška et Tomášová, ce théâtre se distingue par son apolitisme et sa volonté d'être un théâtre d'art. Le nom « Théâtre derrière la Porte » choisi par ses fondateurs dénote une inscription dans le réel et exprime, en même temps, leur volonté de travailler à côté du mouvement des théâtres officiels. Le théâtre travaille étroitement avec de grands artistes tchécoslovaques à l'instar du photographe Josef Koudelka¹, des plasticiens Mikuláš Medek, Jan Koblasa, du germaniste Rio Preisner ou encore du compositeur Jan Klusák. Le « za branou » se distingue des autres petits théâtres : son modèle est spécial, même du point de vue de l'organisation. En sept ans d'activité, la troupe du « za branou » a joué seulement quinze pièces, dont onze mises en scène par Krejča. Les autres sont signées par Helena Glancová. Le « za branou » n'en a pas monté davantage de spectacles car il se réserve le temps nécessaire à leur préparation et à leur gestation. Le rayonnement de ce petit théâtre est tel qu'il est le seul théâtre tchèque à être liquidé en 1972 par les apparatchiks bolcheviques. Après 1989, Krejča refonde le « za branou », qui devient « za branou II ». Toutefois, il ne parvient pas à renouer avec le public et doit à nouveau fermer sa porte par manque de soutien du nouveau gouvernement*. Ce théâtre est le seul des petits théâtres cités à ne plus être actif aujourd'hui. [Nous reviendrons plus en détail sur sa fondation, ses motifs et sa liquidation dans les sous-chapitres qui suivent.]

Fondé un peu plus tard, en 1967, le Théâtre l'Oie sur la corde est le pendant morave de ce qui se fait à la capitale. Le premier directeur artistique du théâtre est le dramaturge et pédagogue Srba autour duquel se rassemble une troupe composée principalement par des étudiants de la JAMU et par quelques autres artistes. La dramaturgie et le jeu suivent les préceptes brechtiens.

¹ Koudelka, J. (2006). *Koudelka*. (Torst, Ed., Petr Král, Trad.) Paris: Delpire éditeur.

* Le « za branou II » ne bénéficie d'aucune subvention d'état, il est contraint de fermer ses portes après quatre années d'activité, complètement abandonné par le ministère de la culture, alors dirigé par Pavel Tigrid.

La libéralisation de la culture durant les années 1960 s'opère sur l'arrière-plan d'événements politiques plus importants. Après la critique tardive du stalinisme et la réhabilitation des victimes des procès staliniens, un débat de société devient possible. L'assouplissement de la censure contribue à l'élargissement de l'espace de liberté de la parole. Au-delà la sphère culturelle, l'envie et la mise en place de réformes se perçoivent aussi dans les domaines économique et politique. En 1965, Ota Šik** soumet un projet radical de réforme économique qui repose sur l'économie planifiée et l'économie de marché, réduisant le rôle et le pouvoir du Comité de planification centrale et laissant une plus grande marge de manœuvre aux responsables des entreprises. La même année, les frontières s'ouvrent. Les Tchèques peuvent voyager non seulement sans les pays socialistes mais également en Occident, après quelques formalités. Les anciennes victimes de la terreur stalinienne reviennent au pouvoir. Blanchis en 1963, Josef Smrkovský*** et Gustáv Husák**** retrouvent par exemple leur place dans la nouvelle nomenclature politique.

Le IV^{ème} Congrès de l'Union des écrivains constitue l'un des événements majeurs de la décennie. En 1967, les écrivains communistes dénoncent la politique culturelle du parti et les erreurs du socialisme.¹ Un conflit ouvert des écrivains éclate contre le Parti dirigé depuis 1956 par l'apparatchik Antonín Novotný. 1968 est l'année de la crise ouverte au sein du Comité central. Les Tchèques s'opposent aux Slovaques, les conservateurs aux réformateurs, les vieux aux jeunes, les économistes aux idéologues. Les ardents défenseurs d'un socialisme à visage humain plus en accord avec la tradition démocratique

** Spécialiste en économie, Šik appartient aux réformateurs politiques tchèques du Printemps de Prague. Après l'invasion des chars soviétiques, il est exclu du Parti. Il choisit de s'exiler en Suisse. Après la Révolution de Velours, il devient pour une courte période membre des conseillers du président Havel avant de retourner en Suisse où il meurt en 2004.

*** Smrkovský est un politicien tchèque qui a joué un rôle dans la mise en place du communisme en Tchécoslovaquie. Il soutient le Coup de Prague, travaille ensuite comme ministre de l'agriculture. Il est déchu de ses fonctions et emprisonné car on l'accuse d'avoir collaboré à la « conspiration du centre » autour de Slanský. Réhabilité en 1963, il devient ministre des eaux et forêt. Son nom est lié au Printemps de Prague. Tout en restant communiste, il participe aux réformes démocratiques de 1968.

**** Homme politique slovaque, Husák est un communiste convaincu qui soutient l'émergence du PC en œuvrant contre le Parti démocrate slovaque. Victime des purges en 1950, il est emprisonné. Libéré en 1963, il prend part au mouvement de réformes des années 1960. Toutefois, devant les inquiétudes moscovites, il appelle à la modération. Membre de la délégation des leaders tchécoslovaques (avec Smrkovský) qui se rendent à Moscou, il veut freiner les réformes de Dubček. Elu Premier Secrétaire du PC en 1969, il suit une ligne pro-soviétique et devient le visage de la Normalisation. Il démissionne en 1989, suite à la révolution de Velour. Exclu du Parti en 1990, il meurt en 1991.

¹ Cfr. IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27-29 Června 1967. (IV^{ème} Congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques. Prague, les 27-29 juin 1967) Praha : Československý spisovatel. 1968.

tchécoslovaque gagnent ; Alexander Dubček devient le nouveau Premier secrétaire du Parti en remplaçant Antonín Novotný. Ludvík Svoboda le remplace dans la fonction de Président de la république. De janvier à août, c'est le Printemps de Prague : nouvelle économie, limitation du pouvoir de la police d'état, multipartisme, liberté de la presse, liberté d'association, libre circulation des personnes... La liberté d'expression s'accompagne de la libéralisation de l'enseignement. Patočka et l'historien des littératures Václav Černý retrouvent leurs chaires à l'Université Charles. Les écrivains insistent sur le besoin urgent de réformes. En juin 1968, Ludvík Vaculík rédige « Le Manifeste de deux mille mots » (*Dva tisíce slov*). Ce texte radical est un appel pour une société civique. Publié dans la Gazette littéraire (*Literární noviny*) et trois quotidiens*, il est signé par de nombreux intellectuels, artistes et « simples » citoyens.

Comme nous le savons, l'URSS met un terme à l'autonomie culturelle et politique de la Tchécoslovaquie en envoyant parachutistes et tankistes pour prévenir une contamination aux autres pays satellites. Havel et Grossman se retirent tous les deux de la Balustrade avant l'invasion des troupes du Pacte de Varsovie. Toutefois, après 1968, en raison de la critique politique dissimulée dans ses mises en scène, Grossman est exclu de la vie culturelle pragoise ; il dirigera des pièces dans des petits théâtres périphériques ou à l'étranger. Le processus de la normalisation est alors enclenché, celle-ci n'épargnera aucun dissident et poursuivra les signataires du Manifeste. L'élan culturel des années 1960 est stoppé net ; les théâtres retombent dans la systématisation artistique. Durant les années 1970, les créations les plus pertinentes s'observent dans les plus petites villes ou dans les cercles amateurs.

Le « za branou » : un petit théâtre d'art et de tradition

C'est dans le contexte des années 1960 que le « za branou » voit le jour. En janvier 1965, Krejča informe le Ministère de la Culture tchécoslovaque qu'il aimerait fonder son propre théâtre. A la mi-mai, son vœu est exaucé et les répétitions débutent. Le « za branou », incorporé à l'Atelier Théâtral d'État (*Státní Divadelní Studio*), partage la scène avec la *Laterna Magika* de Radok et Svoboda. En 1969, il devient un organisme autonome, dépendant toutefois du Ministère de la culture et subventionné par l'état. Le 23 novembre

* Les quotidiens sont : *Mladá fronta*, Le Journal agricole (*Zemědělské noviny*) et le Travail (*Práce*).

1965, le jour de l'anniversaire de Krejča, le théâtre ouvre ses portes au public et présente un spectacle belgo-tchèque : *Les Masques Ostendais* de Michel de Ghelderode et *La chatte sur les rails* de Topol. Krejča choisit de monter Ghelderode en préambule au drame intimiste de Topol afin de « chauffer la salle »¹. Dans son choix, Krejča est influencé par le Théâtre National de Belgique. Alors qu'il cherchait une pièce en un acte pour accompagner la pièce de Topol, Krejča voit en 1964 à Bruxelles *Les Masques Ostendais* dans une mise en scène signée par Jean-Claude Huens. Il a été séduit par le spectacle. Aussi décide-t-il de monter à son tour la pièce. C'est la première fois qu'un ensemble monte en Tchécoslovaquie une pièce sans parole, qui en même temps n'est pas de la pantomime, jouée par des acteurs dramatiques. Le spectacle a été joué plus de deux cents fois.²

Le « za branou » naît du désir de liberté chéri par ses fondateurs. Ils aspirent à poursuivre librement ce qu'ils ont entrepris au Théâtre National, en étant cette fois-ci leur propre maître et en jouissant de leur lieu. Les animateurs du « za branou » partagent tous le même souci de l'art authentique. Au forum européen d'Albach tenu en 1966, Krejča précise ce qui pour lui constitue le préalable nécessaire à toute collaboration artistique :

Dans tout théâtre ayant le souci d'un art authentique, tous les créateurs de la mise en scène, le personnel assistant inclus, devraient s'entendre si parfaitement qu'on pour n'éprouve pas le besoin de réfléchir à leur collaboration. Leur objectif commun est la réalisation de la mise en scène, ce n'est pas en soi leur collaboration, celle-ci est de toute évidence un préalable.³

La collaboration entre ses fondateurs s'est donc imposée d'elle même. D'ailleurs, à la Saint-Sylvestre 1963, ceux-ci avaient déjà apposé leur signature sur une profession de foi de vie et artistique qui comportait trois points : 1) vivre le grand amour, 2) vivre une grande histoire d'amitié, 3) vivre pour et à travers l'art. Au vu de leur pacte, nous pouvons déduire que les fondateurs du « za branou », sont des êtres passionnés et innervés. Le but qu'ils poursuivent avec leur théâtre est limpide. Pour s'en convaincre, il suffit de lire le discours suivant de Krejča :

¹ Burian, J. (IX 1972) : « Otomar Krejča's use of the mask ». THE DRAMA REVIEW, Vol. 16. p. 49.

² Perlman, M. (1971) : « Un entretien avec Krejča ». Bruxelles : REVUE GENERALE. N°4. p. 37.

³ Krejča, O. cité in « Otomar Krejča parle » : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 91.

Lorsque nous avons créé le théâtre derrière la Porte, nous avons défini son but de façon très simple : ne faire que ce que nous considérons comme essentiel ; faire en sorte, du début à la fin, que nous puissions nous sentir heureux et satisfaits dans notre travail ; travailler de façon que tous les efforts et les doutes inévitables nous puissions dire : « Oui, c'est bien ce que nous voulions exprimer – c'est exactement ainsi que nous voulions l'exprimer. Si nous l'avions dit autrement, nous n'aurions plus été nous-mêmes ».

Evidemment, un théâtre conçu de cette manière aura toujours un rayon d'action limité. Ce ne sera pas un théâtre pour tous, mais un théâtre pour ceux qui peuvent et veulent comprendre ce que nous disons de nous-mêmes et se reconnaître en nous.

Nous aimerions choisir nos spectateurs. Mais en avons-nous le droit ? Je ne sais. De toute façon, le spectateur est libre de nous choisir. Nous croyons au théâtre du libre choix, même si nous sommes pleinement conscients du danger que comporte ce libre choix.¹

Krejča et sa troupe se sont donc librement choisis. Les spectateurs ne vont pas se tromper et vont venir nombreux au rendez-vous du « za branou ».

En créant ce petit théâtre, il s'agit aussi de vivre le défi artistique buriannien du « théâtre-atelier » et de s'affranchir des « théâtres-industries » que Krejča abhorre :

Je ne crois pas aux géants, aux usines théâtrales, disposant de plusieurs ensembles et de plusieurs salles, avec des douzaines de premières chaque saison et dix représentations en une semaine. [...] Dans ces grands magasins théâtraux, la transformation du manuscrit en réalité scénique ressemble trop à une mauvaise production à la chaîne. Le théâtre d'aujourd'hui, à mon gré, devrait être le laboratoire d'art dramatique plutôt que la fabrique de mises en scène, la manufacture, l'atelier de couture plutôt que le grand trust de confection à prétention originale.

Je ne crois pas davantage aux théâtres représentatifs, théâtres nationaux, Burgtheater, Comédie Française, etc... Ils sont nés de motivations et d'impulsions aujourd'hui mortes, à des fins étrangères aux hommes de notre temps. Dans ces institutions, aucun mouvement artistique réellement sain ne peut se développer.²

Et de préciser :

Dans la plupart des pays le premier type de théâtre [théâtre-industrie] est encore considéré – du moins de l'extérieur – comme le représentant officiel de la culture nationale. Le second type

¹ Krejča, O. (1969) : *Texte d'introduction au programme de la tournée de Londres*. in : Bablet, D. (dir.) (1972) : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . Paris : La Cité. p. 9.

² Krejča, O. cité in « Otomar Krejča parle » : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . *op. cit.* p. 92.

– celui des théâtres-ateliers – vit plutôt à la périphérie de l’officialité, mais il concentre en lui-même la plupart des forces capables d’assurer le développement de la culture dramatique.¹

Si le « théâtre-industrie » est un vestige du passé qui ne correspond plus à l’époque, le « théâtre-atelier » est le seul endroit aujourd’hui où l’art véritable peut se manifester, peut prendre vie. C’est pour cela que Krejča lui donne sa préférence :

Je crois donc à un « théâtre de la proximité », où le spectateur s’assied à vingt mètres au plus de l’acteur, à un théâtre où travaille un collectif contrôlé (et contrôlable) d’artistes dramatiques. Je crois à la troupe, au team, à l’équipe, à un théâtre sans intendant ni conseiller technique, sans cachet officiel, sans pompe extérieure, à un théâtre travaillant uniquement pour ses spectateurs, qui prennent plaisir à ce qu’il aime (lui le théâtre), et nourrissent une prédilection pour ses passions.²

Par opposition au « théâtre-industrie », Krejča se représente le théâtre-atelier comme « un lieu de création artistique animé par une équipe dans une salle où l’acteur et le spectateur puissent se regarder dans les yeux ».³ Dans un entretien, le metteur en scène précise :

Le théâtre « za branou », doit devenir un atelier théâtral. [...] Les meilleurs acteurs sont pour nous ceux qui, ayant du talent, ont décidé d’obéir pour longtemps à la règle rigide d’un travail théâtral exigeant.⁴

Sa vie durant, Krejča reste certain de la valeur artistique, de l’éthique et du caractère vivant liés à la notion du « théâtre-atelier ». Au cours du reportage réalisé par Vincent Radermecker en 2004-2005⁵ ou lors de nos rencontres, Krejča revient sur la nécessité pour un théâtre d’être un laboratoire artistique plutôt qu’une grosse industrie qui produit des spectacles. Aussi, nous le voyons, cette conviction est ancrée au plus profond de son être, même quand il ne crée plus que pour le Théâtre National de Prague, le premier des théâtres-usines contre lequel il s’est rebellé.

¹ Krejča, O. cité in « Le théâtre en tant qu’atelier » : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 95.

² Krejča, O. cité in « Otomar Krejča parle » : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 93.

³ Bablet, D. (13 V 1970) : « Entretien avec Otomar Krejča et Karel Kraus ». Les Lettres françaises. in : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 10.

⁴ Krejča, O. (8 X 1966) : « Druhá sezóna Divadla za branou ». *Květy*.

⁵ Radermecker, V. (2006) : « Hommage à Otomar Krejča ». Archives du Futur. Archives et Musée de la Littérature.

L'ère Krejča est une sorte de prologue au « za branou ». Le « za branou » reprend les missions que le tandem s'est fixé au Théâtre National, mais de manière toujours plus poussée. Krejča et sa troupe y explorent un peu plus les frontières de la théâtralité. Celles-ci prennent à nouveau leur source dans l'acteur et dans le texte, le metteur en scène fait le lien.

Le théâtre développe le jeu masqué à travers des pièces telles que *Les Masques Ostendais*, *Œdipe-Antigone* ou *Lorenzaccio*.¹ Au-delà de la technicité imposée par le masque, l'art de l'acteur s'affine vers un jeu toujours plus théâtral et confinant toujours plus à la cinématographie du théâtre. Krejča utilise la lumière et les poses des acteurs à l'instar des gros plans. Les espaces de jeu sont ouverts et éclatés, ce qui rapproche la poétique krejčaïenne du montage cinématographique. Et surtout, les spectacles résonnent par leur polyphonie.* Plusieurs actions sont jouées de manière concomitante sur le plateau. Cet éclatement ne nuit pas à la compréhension du spectacle. Au contraire, il permet un commentaire de l'action principale en jeu, dévoilant les motivations des autres personnages et donnant leur avis sur la situation principale. Ce dialogue entre les actions scéniques, entre les personnages, enrichit considérablement l'œuvre dramatique et lui confère sa légitimité scénique. Scénographiquement, Krejča travaille exclusivement avec Svoboda. Ensemble ils continuent d'explorer les possibilités d'une scénographie psychoplastique.

Le binôme Krejča-Kraus reste fidèle au thème de sa dramaturgie. Au « za branou », Krejča continue de sonder l'homme dans sa petitesse, dans ses aspirations et dans ses paradoxes. Il place la focale sur les « contradictions entre le vœu et la volonté, désir et capacité, représentation et réalité, acte et intention ».² A l'exception de quelques pièces de Topol, Krejča ne monte plus que des classiques. Pour lui, les classiques expriment le mieux les conflits de la nature humaine et l'ambiguïté de celle-ci. D'ailleurs, son répertoire lors de son semi exil, sur lequel nous reviendrons, est entièrement dédié aux œuvres classiques.

¹ Cfr. Burian, J. M. (IX 1972) : « Otomar Krejča's use of the mask ». THE DRAMA REVIEW, Vol. 16. pp. 48-56.

* Nous analysons plus en détails la mise en scène de *Lorenzaccio* car elle comporte tous ses éléments.

² Entretien entre Otomar Krejča, Karel Kraus et Josef Topol. in : « *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, ». *op. cit.* p. 31.

L'idéal artistique à atteindre est la perfection des spectacles de Frejka. Topol se souvient des exclamations de Krejča :

Ce sont de répétitions comme sous Frejka ! [...] Krejča pétillait continuellement, il était continuellement en alerte, jusqu'à ce que cela contamine chacun de nous, de l'acteur au technicien, au régisseur, à l'éclairagiste. Ici on faisait abstraction du temps.¹

Comme nous l'avons préalablement démontré, l'activité théâtrale de Krejča au Théâtre National aspire au théâtre d'art. Toutes les prémisses s'y trouvent ; seulement les conditions ne sont pas totalement réunies. L'orientation se profile mais n'est pas encore une réalité. La concrétisation vient avec le « za branou ». Il est inutile de tisser ici les liens entre le « za branou », et le théâtre d'art, ceci ayant déjà été fait par de nombreux chercheurs. Le chercheur américain J. Burian note que le travail de Krejča s'intéresse « aux éléments scéniques de manière purement formelle et théâtrale »², mais ne mentionne pas explicitement la filiation du « za branou » avec le théâtre d'art. Par contre, les théâtrologues tchèques et français font le lien. Hyvnar mentionne clairement le théâtre d'art dans le titre de son article dédié à l'acteur chez Krejča : « L'acteur dans le théâtre d'art de Krejča »³. La quasi totalité des articles de Patočková se réfèrent soit directement à la notion du théâtre d'art, à cet *umělecké divadlo* de Krejča, soit de manière distincte au théâtre et à l'art chez Krejča, ce qui relève de la même idée. D'ailleurs ses articles sont le résultat d'une recherche toujours en cours sur « Le théâtre d'art d'Otomar Krejča dans la culture théâtrale tchèque du 20^{ème} siècle »⁴. Pour la France, le « za branou » de Krejča appartient aussi à l'aventure européenne du théâtre d'art. Banu place Krejča aux côtés de Strehler, mais aussi de ses contemporains de l'est, le Roumain Liviu Ciulei ou le Polonais Konrad Swinarski.⁵ Dans son étude sur le théâtre d'art, Dusigne n'omet pas le « za branou » et lui consacre deux courtes pages, titrées « Le théâtre za branou de Prague, « atelier d'art » »⁶. Dans un chapitre de sa thèse intitulé « Le Za branou, un théâtre d'art », Hála reprend à juste titre le raisonnement de ces chercheurs. Toutefois elle note :

¹ Topol, J. (2001) : « Otomar Krejča podle mne » (O.K. d'après moi), Praha : *Divadelní noviny*. n°17.

² Burian, J. (2005) : « Otomar Krejča » in : *Leading creators... op. cit.* p. 85.

³ Hyvnar, J. (2008) : « Herec v Krejčově uměleckém divadle » (L'acteur dans le théâtre d'art de Krejča). *art. cit.*

⁴ « Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století »

⁵ Banu, G. (2000) : « Les Cent ans du théâtre d'art » in : *Les cités du théâtre d'art... op.cit.* p. 18.

⁶ Dusigne J-F. (1997). *Le théâtre d'Art. Aventure européenne du XX^{ème} siècle*. Paris : éditions théâtrales. pp. 247-248.

Se méfiant des collusions entre poétique et politique, le théâtre Za branou revendiquait une liberté de création qui n'eut pas besoin de traiter « d'autre chose que d'elle-même »¹, et en cela il rompait avec une longue tradition du théâtre tchèque.²

Or nous ne pouvons adhérer à cette constatation. Au contraire, le « za branou » renoue précisément avec la longue tradition du théâtre tchèque d'avant-guerre et ne rompt qu'avec le théâtre d'après 1948. Au-delà de l'avant-garde historique tchèque, il rejoint la tradition du théâtre russe et français. Hála esquisse une parenté avec E. F. Burian, surtout lorsque Krejča œuvre au sein du Théâtre National, mais omet l'importance de Frejka et d'Hilar. Aussi nous aimerions ici mettre en avant cet autre aspect du « za branou », son inscription dans la tradition du théâtre tchèque et français, qui nous semble primordial et n'a fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune étude approfondie.

Le rapport entre le « za branou », et le théâtre russe des années 1900-1930 ayant déjà été démontrée, nous nous contenterons ici de rappeler que Krejča se revendique de Stanislavskij. Si l'on quitte la Russie du début du 20^{ème} siècle pour rejoindre l'hexagone, on remarque que Krejča, en érigeant le « za branou » comme un théâtre-atelier « entend suivre l'exemple des théâtres d'art français »³. Dans une interview réalisée pour le quotidien *L'humanité*, Krejča confie qu'il aime Antoine, Copeau, Baty, Jovet (qui ont fait du théâtre d'*atelier*)⁴. Nous décelons une parenté entre les conceptions de Jovet* et celles de Krejča. Celle-ci ne porte évidemment pas sur le culte de la vedette que va développer Jovet dans un souci de rentabilité et donc de survie, mais bien sur le sens profond qu'est l'art théâtral. Les deux artistes se rencontrent à Prague au Théâtre de Vinohrady en juin 1948. Jovet et sa troupe sont invités pour y présenter *l'École de Femmes* de Molière. Dans son article « La tradition contre la tradition »⁵, Kraus se souvient de la représentation. Par le dramaturge, nous savons que les trois hommes sympathisent. Ils conversent sur le

¹ Krejča, O. (1978) : « Toute chose extrême est chose vaine ». Cahiers de l'Est. n° 12-13. p. 28.

² Hála, K. (2009) : *Les années soixante : un « âge d'or » du théâtre tchèque*. Thèse de doctorat, soutenue à Paris-Sorbonne le 16 octobre 2009. p 313.

³ Dusigne J-F. (1997). *Le théâtre d'Art. Aventure européenne du XXème siècle*. Paris : éditions théâtrales. p. 247.

⁴ Gisselbrecht, A. (20 V 1970) : « Entretien avec Otomar Krejča ». *L'humanité*.

* Né en 1887 et mort en 1951, Louis Jovet est un acteur, metteur en scène, professeur de théâtre au Conservatoire de Paris. Il débute au Théâtre du Vieux Colombier alors dirigé par Jacques Copeau. Avec Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff, il fonde en 1927 le « quartel des quatre », une association d'entr'aide qui durera jusqu'en 1940. En 1935, il fonde le théâtre de l'Athénée.

⁵ Kraus, K. (2005) : « Tradici proti tradici » in : DRUHÝ BREH, časopis Švandova divadla. Roč. 3. pp. 10-14.

théâtre et sur la situation politique. De retour à Paris, Jovet enverra un livre avec des photographies de ses spectacles à Kraus.¹

Jovet est traduit en tchèque en 1967, soit deux ans après le début de l'aventure « za branou ». Le texte reprend des extraits de *L'acteur désincarné* et de *Témoignages sur le théâtre* et est traduit par Eva Uhlířová, femme alors très proche de Kraus. Le dramaturge rédige d'ailleurs la postface du livre.² Kraus nous a raconté comment Krejča et lui discutaient longuement après avoir lu les œuvres de Jovet. Relevons deux citations parmi les plus célèbres de l'acteur français:

Le théâtre est l'une de ces ruches où l'on transforme le miel du visible pour en faire de l'invisible.

Et aussi :

De même que l'homme est le moyen par lequel les choses du monde se manifestent à travers sa conscience, de même le théâtre peut être un outil donné à l'homme pour aller au-delà de sa perception du monde et le faire visionnaire de sa conception humaine.

Le rapprochement entre la conception du théâtre prônée par Jovet et celle de Krejča est immédiat. Les deux metteurs en scène, acteurs à la base, partagent le même amour du métier qui fait de la création le fruit d'un travail et non d'un don divin. Ils s'adonnent à la seule vérité du théâtre qui part nécessairement de l'homme pour le renchérir théâtralement et atteindre une image visible de l'homme intemporel insaisissable.

Le livre de Jovet est publié la même année que *La dialectique du concret* de Kosík. Nous pensons que la lecture de ces deux ouvrages permet à Krejča d'approfondir son rapport au monde et à l'art dont nous avons parlé dans « l'acteur comme passeur ». Nous le voyons, une même conception politico-sociale et philosophique du théâtre unit Jovet à Krejča. Nous pensons réellement que la rencontre avec Jovet est déterminante dans le parcours artistique du metteur en scène tchèque. Elle conditionne son rapport à la mise en scène.

¹ Entretien téléphonique de l'auteur avec Karel Kraus. Le 11 XII 2010.

² Jovet, L. (1967) : *Nepřevtělený herec* (extraits de *Le comédien désincarné* et *Témoignages sur le théâtre*) tard. Eva Uhlířová. Praha : Orbis.

Une deuxième figure du théâtre français qui nous paraît importante dans le chef de Krejča est la personnalité de Jean Vilar**. Krejča est sensibilisé au théâtre populaire à Vinohrady par Frejka. Celui-ci concrétise sa vision du théâtre populaire par le biais du répertoire classique et contemporain. [Voir chapitre 1] D'ailleurs à l'instar de son maître, Krejča part en tournée en province avec la troupe du « za branou ». De même, Krejča se rattache au théâtre populaire lorsqu'il se donne la possibilité de proposer des spectacles exigeants au public. Il ne trie pas ses spectateurs en fonction de leur appartenance à l'élite intellectuelle ou au prolétariat. Pour lui le spectateur est le partenaire choisi de l'acteur dans la relation empathique initiée par le texte dramatique.

[I]l faut au départ « oublier le spectateur », contre les critiques-prophètes qui vous assurent que ceci ou cela « ne peut pas » être compris par des ouvriers... il faut *estimer* le spectateur comme *son partenaire*.¹

Par le choix libre du spectateur, par le partenariat que ce choix induit, Krejča peut développer « un théâtre élitaire pour tous » d'après la fameuse formule de Vitez. Mais son but ne se situe pas dans la décentralisation théâtrale ou dans la sensibilisation socio-culturelle aux créations.

Remarquons aussi que le théâtre populaire français n'est pas inconnu à Kraus. Il le connaît également par Frejka qu'il considère comme l'un des représentants de ce type de théâtre en Tchécoslovaquie. Aussi, à travers ses compétences de traducteur. A deux reprises, le Tchèque traduit l'œuvre de Romain Rolland. En 1946, il traduit avec Jan Kopecký le livre *Le Théâtre populaire*², qui ne manquera pas d'inspirer la restructuration des théâtres tchécoslovaques, et en 1956 la pièce *Les aimées de Beethoven*.³

Au cours de la seconde moitié des années 1950, le théâtre tchèque s'ouvre au théâtre européen. Invités à Prague, Vilar, Strehler et le *Berliner Ensemble* vont fortement marquer

** Né en 1912 et décédé en 1971, Jean Vilar est un acteur et metteur en scène français. Il fonde en 1947 le Festival d'Avignon et est nommé à la tête du Théâtre National Populaire de 1951 à 1963. Il se consacre alors uniquement au Festival d'Avignon.

¹ Gisselbrecht, A. (20 V 1969) : « Entretien avec Otomar Krejča. Directeur artistique du théâtre « za branou », de Prague ». *L'humanité*.

² Rolland, R. (1946) : *Divadlo lidu. Studie o novém divadle*. (Théâtre populaire) Trad. Kopecký, J. & Kraus, K. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.

³ Rolland, R. (1956) : *Beethoven a ženy*. Trad. Kraus, K. Praha: SNKLHU. pp. 179-233.

l'esprit et la tradition théâtrale tchèque. C'est la première fois depuis des années que des étrangers viennent à Prague et que le public et les professionnels de la scène expérimentent quelque chose venu d'ailleurs. Aussi, ces troupes étrangères vont-elles marquer à leur façon la deuxième avant-garde tchèque. Lorsque Vilar arrive en 1955, c'est la première fois qu'une troupe occidentale revient depuis six ans à Prague. C'est la révélation.* Il faut ajouter au succès du Théâtre National Populaire (TNP), la popularité qui auréole alors Gérard Philipe, jeune vedette du cinéma, qui a séduit tous les cœurs, en 1952, avec son rôle dans *Fanfan la Tulipe*. En tout, la troupe du TNP passe quatre jours à Prague. Elle se rend aussi à Brno et à Bratislava. A Prague, elle donne le 21 mars une représentation du *Cid*, les 22 et 24 mars, une représentation de *Don Juan* et le 23 mars deux représentations de *Ruy Blas*. Les représentations se déroulent au Théâtre d'état de Karlin (*Státní divadlo v Karlině*). A partir des photographies relatives à l'événement, nous pouvons déduire qu'une discussion s'est tenue entre des étudiants et les acteurs du TNP dans la petite salle du Rudolfinium. D'après le témoignage que nous avons recueilli de Patočková, les acteurs du TNP ont organisé un récital de poésie à l'attention des étudiants lorsqu'ils ont compris que ceux-ci n'avaient pu voir les spectacles. L'année précédente, lors de leur tournée polonaise, les comédiens du TNP ont également accepté de jouer pour les étudiants en renonçant à leur journée de repos prévue au programme.¹ Dans la presse, l'événement pragois est décrit. Les acteurs du TNP et dix acteurs du Théâtre National de Prague ont récité des vers tirés des lettres françaises, Béranger, Hugo, La Fontaine, Prévert, Apollinaire, Villon, Ronsard ou encore Eluard. Philipe a déclamé des vers de Ronsard et d'Elouard. Vilar, ceux de La fontaine et Claudel.

Les impressions des acteurs français sur leur séjour à Prague sont reprises dans une rubrique intitulée « Pas des ponts, mais un cœur » (*Ne mosty, ale srdce*). Christiane Minazzoli et Jean Deschamps sont séduits par l'amour et la haute considération des Pragois envers l'art. Quant à Philipe, il est frappé par le dialogue entre l'âme de l'acteur et celle du spectateur :

* Nous nous excusons des références incomplètes concernant cette section dédiée au TNP à Prague. Nous avons retracé l'historique du TNP à Prague à partir d'articles de presse qui n'était pas minutieusement référencés mais simplement découpés et rassemblés dans des enveloppes. Les références des citations sont par conséquent incomplètes. Nous renvoyons le lecteur soucieux de trouver les documents en question au service « bibliographie » de l'institut théâtral de Prague (enveloppes TNP et Jean Vilar).

¹ Guillemot, J. (24 X 1954) : « Comment Gérard Philippe a été kidnappé à Varsovie », *le Drapeau Rouge*.

Jean Vilar dit une vérité profonde, lorsqu'il affirme que le théâtre n'est pas créé uniquement par les acteurs mais surtout par ceux qui se trouvent dans la salle et qui suivent les lois des acteurs et les vivent. A Prague, j'ai ressenti une véritable unité entre l'acteur et le spectateur, que l'art ne peut pas produire avec seulement des répliques, mais bien avec l'âme.

La presse tchèque est unanime ; elle loue le TNP. Certains comptes-rendus titrent élogieusement : « Premier succès des artistes parisiens » (*První úspěch pařížských umělců*), « Ovation passionnée aux artistes français » (*Nadšeně ovace francouzským umělcům*). Les critiques plus communistes se retrouvent également dans la proposition du TNP. Dans son article « Le Théâtre national et populaire français » (*Francouzské divadla lidové a národní*), Kopecký s'étonne de l'actualité contenue dans la tragi-comédie corneillienne. Pour lui, « la grande représentation héroïque de l'homme (...) reste encore aujourd'hui incroyablement proche du présent héroïque de notre peuple ». Quant à Jiří Hájek, il reconnaît, dans son article « Compte-rendu de la tournée des artistes français » (*Na závěr zájezdu francouzských divadelních umělců*), la grandeur du théâtre. Il propose lui aussi une analyse marxiste des personnages et entreprend un parallélisme inévitable pour l'époque entre le TNP, le *Théâtre populaire* de Romain et le théâtre réaliste. Les meilleures chroniques sur la venue du TNP à Prague sont signées par Träger qui consacre trois billets dans le journal *Le mot libre (Svobodné Slovo)* : *Klasik z kothurnu snesený* (Cid), *Klasik k životu probuzený* (Don Juan) et *Klasik romantismu zbavený* (Ruy Blas).

Dans ses mémoires publiées en 2007, J. Černý se souvient des trois représentations du Théâtre National populaire.¹ A la fin de son évocation, il conclut :

La visite du TNP appartient, selon moi, à l'histoire théâtrale tchèque comme la visite du Mchat de Moscou en 1906. Certes, ils n'ont pas apporté à la scène tchèque une nouvelle poétique, jusqu'ici inconnue, une nouvelle thématique ou une émotion nouvelle. Toutefois, ils ont contribué, de manière considérable, à la ré-ouverture d'un espace libre pour la création théâtrale, asphyxiée sous le linceul du dogme réaliste.²

Cet espace est enfin l'opportunité pour Krejča de formuler librement sa propre vision du théâtre, c'est-à-dire celle d'un théâtre apolitique et artistique dans la veine du théâtre de

¹ Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla. op. cit.* pp. 443-444.

² *Ibidem.* p. 444.

Jouvet. En ce sens, l'apport du TNP est indaignable. Avec Černý, nous pensons que Jean Vilar est une « influence directe sur la construction de Krejča en tant que metteur en scène-acteur après l'année 1956 »¹. Curieusement, Vilar et Krejča partagent plusieurs caractéristiques communes. Un simple tour d'horizon sur leur biographie et leur pensée révèle déjà une multitude de similitudes. Tous deux sont d'origine modeste. Par le théâtre, ils ont trouvé un moyen d'accéder à une liberté plus grande. Pour eux, le théâtre ressemble à un ascenseur spirituel, social, moral et culturel. Dès leur plus jeune âge, ils ont connu le prix des choses et n'ont bénéficié d'aucun privilège. Tous deux sont des hommes de troupe qui considèrent le théâtre comme un art collectif. Ils sont également les père-fondateurs de leur théâtre car celui des autres ne leur convenait pas. Ensemble, ils chérissent l'idée que le théâtre populaire est pour le plus grand nombre de spectateurs à la condition qu'il soit le plus beau et le plus intelligent possible. Ils nourrissent l'idéal d'un théâtre d'élite pour la population. Par ailleurs, ils respectent les auteurs et épousent la culture du poème. Ils donnent leur préférence aux pièces tirées du répertoire classique :

Je voudrais dans mes mises en scène donner une image de *l'univers* ; dans la société présente sur le plateau, il y a tous et tout, tous les plans, et toutes... les classes [...]. C'est pourquoi je préfère les « classiques »... On m'a reproché de n'avoir trouvé mon grand auteur *contemporain*. Mais il y a très peu de pièces actuelles où l'on trouve un *espace* (physique et mental) assez grand pour exprimer toute la destinée humaine. Aussi je préfère des pièces difficiles (nous n'en montons que deux par ans). Bien que Shakespeare et Tchekhov soient historiquement morts, il y a des traits dans leurs pièces qui touchent directement notre existence *quotidienne*. Il *faut* les jouer car ils sont *davantage* liés à aujourd'hui qu'à leur propre temps. ²

Selon Vilar, Jouvet et Krejča, l'art doit diriger le théâtre ; le plateau commande tout le reste. En effet, ils ne soutiennent pas un théâtre à thèse, ni un théâtre démonstratif, mais adhèrent à un théâtre qui parle de leur époque. Tous veulent créer un théâtre vivant ; Krejča se rebiffe contre l'atrophie du théâtre tchèque depuis 1948. Enfin, ils s'inscrivent dans la tradition du théâtre, comme en témoigne le livre de Vilar *De la tradition théâtrale*³

¹ Černý, J. (1964) : *Otomar Krejča. op. cit.* p. 68.

² Gisselbrecht, A. (20 V 1969) : « Entretien avec Otomar Krejča. Directeur artistique du théâtre « za branou », de Prague ». *L'humanité*.

³ Vilar, J. (1955) : *De la tradition théâtrale*. Collection Idées. Paris : Gallimard.

ou comme le prouvent les nombreuses allusions de Krejča à la continuité du théâtre tchèque.

Aussi, le théâtre de Krejča se rapproche de celui de Jovet ou de Vilar. Ce rapport tire son origine dans le théâtre d'art. Et au-delà trouve sa spécificité, dans une vision philosophique et sociale semblable, que l'on peut appeler la dimension humaniste du théâtre.

Au cours des années 1950, nous observons sur la scène européenne une résurgence du modèle de la *Neue Sachlichkeit*. Pour rappel, ce mouvement rassemble des artistes et des intellectuels qui ont pris conscience de leur responsabilité politique et de leur devoir de réflexion. A l'Est comme à l'Ouest, cette tendance artistique se base sur la tradition du théâtre d'art et populaire. En Italie, Strehler fonde le *Piccolo teatro* en 1947 avec l'idée d'y réaliser un théâtre nécessaire, un théâtre qui constitue un bien pour les citoyens. En Grèce, Karolos Koun fonde en 1943 le théâtre Scène Populaire (*Laiki Skini*) également orienté, comme son nom l'indique, vers le peuple. En Belgique, Jacques Huisman fonde le Théâtre National en 1945 dont la mission est de diffuser un théâtre belge francophone de qualité parmi la population ; puis en 1959, il crée le festival de Spa dans le but de toucher des spectateurs ruraux. De son côté, Jean Vilar inaugure douze ans plus tôt le festival d'Avignon et devient le directeur du TNP en 1951. Presque concomitamment, en 1956, Krejča est nommé à la tête du Théâtre National de Prague. Son esthétique, comme celle de Strehler, de Koun, d'Huisman ou de Vilar, répond au souhait de proposer des spectacles de haute qualité qui puissent être compris de tous. Toutes leurs représentations proposent une réflexion sociale objective et humaine, sans que la poétique théâtrale ne devienne pour autant hermétique.

Ainsi, un important mouvement pour un théâtre civique commence alors à se propager en Europe. Pour Krejča, il s'agit de recouvrer l'espace hilarien « pour une citoyenneté intellectuelle » au moyen d'une dramaturgie axée sur la « découverte de l'âme humaine », « l'aventure de la véracité » et de « la dignité humaine » pour reprendre les mots de Frisch. Cette dignité de l'homme, fondée sur le libre arbitre, implique la liberté et la responsabilité de l'homme et de l'artiste. Cette dimension éthique renoue directement avec l'éthique dans le théâtre de Frejka ou *der Mensch in der Mitte* chez Hilar qui, chez

Krejča, est souvent incarné par l'acteur Tříška. Aussi, par le biais d'une dramaturgie humaniste¹, le théâtre de Krejča intègre et prolonge les interrogations philosophiques de Frejka et, avant lui, d'Hilar. C'est donc d'abord le lien moral de « la responsabilité naturelle »² qui unit Krejča à la modernité théâtrale tchèque. Ensuite, en sondant la vie et le théâtre par des moyens théâtraux, il se rapproche des questionnements sur le théâtre de Frejka et d'Hilar. Le premier a cherché à travers ses pièces à définir sur quoi repose la valeur spirituelle du théâtre comme fait social. Le second a tenté de découvrir les fondements de la tragédie en montant *Œdipe-Roi*.³

Certainement le rapport de Krejča au théâtre est-il emprunt d'une grande humilité face à la tradition et s'insère-t-il dans une démarche typiquement artistique. Il ne cherche pas à plaire aux modes théâtraux du moment mais répond à son impératif éthique et humaniste qu'il ne cesse de mettre en scène et d'appliquer tout au long de sa carrière. Par sa fidélité à la tradition, il ne faut pas entendre simple restitution du modèle. Au contraire, le travail de Krejča, qui a assimilé la modernité, est innovant, unique et dépasse tout ce qui a été réalisé avant lui.

Lorenzaccio : un exemple de théâtralité radicale

Les mises en scène tchèques et belges de *Lorenzaccio* constituent un bel exemple du travail de Krejča car elles brillent par leur théâtralité. D'ailleurs l'artiste dira :

*Avec Lorenzaccio, c'est la première fois que [je suis] parvenu à réaliser complètement la vision scénique qu'appelle en elle la lecture de la pièce.*⁴

La première a lieu à Prague au « za branou » le 7 octobre 1969. La mise en scène a fait l'objet de nombreuses études dont les meilleures sont certainement celles de J. Burian⁵, de Bablet⁶ et de Bernard Dort⁷. En Tchécoslovaquie, les périodiques consacrés au théâtre

¹ Pour une étude sur les motifs humanistes inhérents au théâtre de Krejča, voir : Flock, S. (2010) : « Humanistyczny teatr Otomara Krejčy : kiedy szept etyczny staje się polityczny » (Le théâtre humaniste d'O.K. : lorsque le murmure éthique devient politique.). in : STUDIA SLOWIANOZNAWCZE.

² Krejča, O. (1990) : « K diskontinuitě českého divadla ». *Scéna*. n°7.

³ Jindra, V. (1989) : « Přirozený stav ». *DIVADLO*. p. 60.

⁴ Kraus, K. (1970, 1999) « Krejčův Lorenzaccio i Ivanov » (Lorenzaccio et Ivanov de Krejča) in : *Divadlo v službách dramatu*. op. cit. p. 223.

⁵ Burian, J. (IX 1972) : « Otomar Krejča's use of the mask ». *Art. cit.*

⁶ Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe ». in : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. pp. 42-46.

⁷ Dort, B. (1 IX 1970) : « Tentative de description de 'Lorenzaccio' ». in : *TRAVAIL THEATRAL*. N°1.

ont été supprimés au début des années 1970. Les quotidiens ont été rapidement normalisés. Néanmoins quelques publications critiques qui insistent sur la force actuelle de l'œuvre et analysent la radicalité de sa poétique ont été publiées.¹ En 2007, Patočková a consacré un article aux mises en scène de Krejča à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Elle établit une étude historiographique de *Lorenzaccio* intitulée le « paradoxe du théâtre libre ».² L'analyse réalisée par Armand Delcampe et Stephan De Lannoy³ à partir des représentations en Avignon constitue certainement le témoignage le plus précieux et le plus précis du déroulement de la mise en scène belge de ce spectacle. La mise en scène pragoise diffère de la réalisation belge en dépit de certaines similitudes. Nous voulons ici d'abord présenter cette double mise en scène du point de vue dramaturgique et ensuite en aborder les options scéniques (en précisant chaque fois la mise en scène dont il est question) afin que le lecteur puisse, par l'exemple, se représenter l'étendue et la complexité de la recherche de Krejča ainsi que son souci du détail.

L'adaptation de Krejča⁴ tend à rester la plus fidèle à l'œuvre de Musset⁵ et ne sacrifie rien des ramifications les plus lointaines de l'action. Plus encore, elle insiste sur le parallélisme des actions. Elle maintient le cinquième acte intégralement, contrairement aux habitudes françaises qui sont de couper la scène finale intronisant le nouveau duc. Plus encore, elle intègre une scène que Musset a supprimée lors de la première édition de sa pièce. Celle-ci montre le massacre d'un étudiant par un groupe de soldats. L'adaptation simplifie l'expression des situations dramatiques en conservant la langue de Musset, et les agence parfois – mais c'est très rare – selon un nouvel ordre afin d'en augmenter les possibilités théâtrales. Krejča transforme donc le texte dramatique en texte à grand potentiel scénique, comme il l'avait déjà fait avec l'œuvre de Tyl.

¹ Machonin, S. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio ». Praha : *Divadelní noviny* ; Makonj, K. (1970) : « zvěcnění » in : *DIVADLO*. pp. 6-16 ; Mracek, Vl. (1970) : « Lorenzaccio » in : *DIVADLO*. N°1 ; Mracek, Vl. (1970) : « Pokus o pochopení » (Tentative de compréhension) in : *DIVADLO*. pp. 33-43 ; Suchomelová, J. (9 VII 1969) : « Divadlo « za branou », v Brně ». Brno : *Mladá Fronta*.

² Patočková, J. (3/2007) : « Krejčův český Čechov a jiní na přelomu šedesátých a sedmdesátých let » (Les mises en scène tchèques de Čechov par Krejča (et autres) à la charnière entre les années 1960 et 1970) in : Praha : *DIVADELNÍ REVUE*. pp. 27-63.

³ Delcampe, A. & De Lannoy, S. (1980) : « Lorenzaccio. Analyse de la mise en scène d'Otomar Krejča, présentée au festival d'Avignon en 1979. », in : *Lorenzaccio, Musset, En attendant Godot, Beckett, deux mises en scène d'Otomar Krejča*. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve : Cahier théâtre Louvain. 41. pp. 58-210.

⁴ Krejča, O. : « Lorenzaccio », in : *Lorenzaccio, Musset, En attendant Godot, Beckett, deux mises en scène d'Otomar Krejča*. pp. 7-56

⁵ Musset, A. (1978) : *Lorenzaccio précédé de André del Sartro*. Gallimard. pp. 107-340. C'est de cette édition que sont tirées les citations suivantes de l'œuvre de Musset.

Krejča adapte la pièce en une succession de tableaux. Quelques extraits tirés de l'adaptation française de la pièce de Musset permettent de mieux comprendre sa concentration sur l'action théâtrale au départ du texte. Krejča se permet de supprimer des répliques afin de dynamiser l'action. Ainsi Krejča ne conserve que deux des cinq premières répliques de l'acte I, scène 1 de Musset.

Musset : Acte I, sc. 1.

Le duc

Qu'elle se fasse attendre encore un quart d'heure, et je m'en vais. Il fait un froid de tous les diables.

Lorenzo

Patience, altesse, patience.

Le duc

Elle devait sortir de chez sa mère à minuit ; il est minuit, et elle ne vient pourtant pas.

Lorenzo

Si elle ne vient pas, dites que je suis un sot, et que la vieille mère est honnête femme.

Le duc

Entrailles du pape ! avec tout cela, je suis volé d'un millier de ducats !

Krejča : Sc. 2.

Lorenzo

Patience, altesse, patience.

Le duc

Avec tout cela, je suis volé d'un millier de ducat.

Un peu plus loin, Krejča supprime le passage explicatif où Maffio – le frère de Gabrielle, l'objet de la convoitise ducale – raconte son rêve dans lequel il voit sa sœur traverser le jardin et avoue sa peur que le rêve soit réel. Le passage maintenu par Krejča coïncide à la fin de la longue réplique de Musset :

Maffio

Gabrielle !

Gabrielle !

Où vas-tu ?

Krejča ôte le justificatif et ne garde que l'inquiétude, le viscéral, qui servira d'impulsion au jeu de l'acteur. Dans un souci rythmique, il supprime aussi des répliques de Giomo, écuyer du duc. Il resserre d'autres répliques de Maffio et les déplace afin d'appuyer la naïveté du personnage. Il dynamise aussi la langue par l'utilisation de verbes d'action (dégaine).

Musset : Acte I, sc. 1.

Maffio

Tire ton épée et défends-toi, assassin que tu es.

Giomo

Halte-là ! maître sot, pas si vite ?

Maffio

Ô honte, ô excès de misère ! S'il y a des lois à Florence, si quelque justice vit encore sur la terre, par ce qu'il y a de vrai et de sacré au monde, je me jetterai aux pieds du duc, et il vous fera pendre tous les deux.

Giomo

Aux pieds du duc ?

Maffio

Oui, oui, je sais que les gredins de votre espèce égorgent impunément les familles. Mais que je meure, entendez-vous, je ne mourrai pas silencieux comme tant d'autres. Si le duc ne sait que sa ville est une forêt pleine de bandits, pleine d'empoisonneurs et de filles déshonorées, en voilà un qui lui dira. Ah ! massacre ! ah ! fer et sang ! j'obtiens justice de vous !

Krejča : Sc. 2.

Maffio

Dégaine ! Et défends-toi, assassin que tu es ! Ô honte ! ô excès de misère ! S'il y a des lois à Florence, je me jetterai au pied du duc, et il vous fera pendre tous les deux. Gredins ! Mais je ne mourrai pas silencieux comme tant d'autres ! Je sais que les gredins de votre espèce égorgent impunément les familles. Si le duc ne sait que sa ville est une forêt pleine de bandits, pleine d'empoisonneurs et de filles déshonorées, en voilà un qui lui dira.

Ensuite le duc entre en scène. Le décor est planté. Florence est une ville où règne la compromission. Comme nous le devinons, Krejča ne débute pas avec la scène d'enlèvement. Son adaptation commence en fait par des festivités carnavalesques. Il justifie sa première scène par plusieurs répliques éparpillées dans le texte romantique qui évoquent la foire, le mariage et le bal masqué (Musset : Acte I, sc. 1 et 2; Acte II, sc. 1

et 2). Krejča prend ses allusions aux pieds de la lettre et ouvre l'intrigue de *Lorenzaccio* par un bal masqué qui durera le temps de la représentation. Celui-ci devient le « délire fantastique »¹ du drame en cours.

Dans une riche analyse dramaturgique de *Lorenzaccio*, Hassan el Nouty relève trois intrigues entrelacées : 1) celle qui oppose linéairement Lorenzo au duc, 2) celle qui se concentre autour de la Marquise Cibo, son beau-frère le cardinal et le duc ; la Marquise et le cardinal nourrissant le même enjeu mais à des fins différentes, 3) celle qui oppose les Strozzi contre le camp du duc, d'abord contre Salviati et ensuite contre le duc, Alexandre de Médicis.² C'est à partir de ces trois intrigues que Krejča compose également sa symphonie.

Lorenzo se moque de tout et dirige les plaisirs d'Alexandre de Médicis en intrigant pour lui. Le duc ne craint pas Lorenzo car c'est un philosophe et un poète. Néanmoins ici le duc fait une erreur de jugement car c'est l'art qui va le tuer. Lorenzo nourrit le dessein d'assassiner le duc par le truchement d'un artiste peintre qui en fera le portrait après lui avoir demandé d'ôter sa cote de maille. La rencontre entre Lorenzo et le peintre Tebaldeo traduit le caractère sublimatoire de l'art : le peintre a refusé de représenter une courtisane, néanmoins il a accepté de peindre un paysage de Florence, qui, en raison de sa corruption politique, n'est, selon une réplique de l'artiste, qu'une péripatéticienne. Dans son adaptation, Krejča opère ici un déplacement de sens, une métaphore : Florence n'est qu'une prostituée. L'union de Lorenzo, le philosophe, et de l'artiste peintre, conduit à la mort du tyran. L'artiste est donc ici profondément lié à la vie politique et peut devenir un de ses acteurs. Plus que révolutionnaire, Tebaldeo devient le révélateur des vérités tues et des mensonges affichés. Il illustre donc les conceptions personnelles du metteur en scène sur la mission de l'artiste.

Un autre thème précieux à Krejča se profile chez Lorenzo lorsque ce dernier dit des hommes :

¹ Delcampe, A. & De Lannoy, S. (1980): « *Lorenzaccio*. Analyse de la mise en scène d'Otomar Krejča, présentée au festival d'Avignon en 1979. ». *art. cit.* p. 57.

² el Nouty, H. (X-XII 1962) : « L'esthétique de *Lorenzaccio* ». in : *Présence de Musset*. REVUE DES SCIENCES HUMAINES. Faculté des sciences humaines de Lille. fasc.108.

Je ne les méprise point, je les connais. Il y en a très peu de très méchants, beaucoup de lâches et un grand nombre d'indifférents. (Krejča : Sc. 26, p. 53)

C'est l'inaction et l'indifférence qui sont ici pointées. C'est l'absence du sentiment de responsabilité qui est fustigée. Dans son adaptation, Krejča rompt avec la tradition théâtrale qui centre la pièce autour du drame personnel de Lorenzo en omettant alors d'insister sur « le drame d'une société et d'un système de pouvoir »¹. Fidèle au poète, il renoue ainsi avec le projet de Musset. Avec *Lorenzaccio*, Krejča établit le portrait nuancé d'une société tourmentée. Il dévoile les jeux de pouvoirs et son acceptation tacite par la population.

Dans la pièce, la dépravation de la société florentine est représentée par le duc et ses amis. La famille des Strozzi, quant à elle, s'élève pour une cité plus juste. Philippe Strozzi s'exprime en ces termes :

La corruption est-elle donc une loi de la nature ? Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche ? Pauvre humanité ! Quelle tache originelle avons-nous lavée sur la face humaine depuis quatre ou cinq mille ans que nous jaunissons nos livres ? Cela est dur. Que le bonheur des hommes ne soit qu'un rêve, que le mal soit irrévocable, éternel, impossible à changer - non ! (Krejča : Sc. 7, p. 20)

Dans cette réplique, on sent la foi humaniste du personnage. La vertu est d'ailleurs ce qui anime toute la famille Strozzi, elle tend à être vertueuse dans ses actions et dans son discours. De même, lorsque les fils Strozzi s'insurgent contre le pouvoir du duc et rejoignent les confédérés, c'est toujours au nom d'une humanité plus juste. Philippe, caractère éthique et qui se présente comme dénué d'ambition, n'a pas le charisme du politicien. Ses paroles, morales et humaines, ne rencontrent pas de résonance parmi la population. Il n'a pas non plus la force de l'action. Il prêche mais ne grimpe pas sur les barricades. Après l'empoisonnement de sa fille, le personnage perd sa dimension utopique et comprend que le monde n'est qu'une mascarade, à l'image de ce grand carnaval permanent. Philippe cesse toute activité politique car tout lui semble vain ; pour lui, il n'y a pas d'occasion de renverser le pouvoir. Les dés, s'ils ne sont pas jetés d'avance, sont toutefois biaisés.

¹ Delcampe, A. ; De Lannoy, S. : « Lorenzaccio. Analyse de la mise en scène d'Otomar Krejča, présentée au festival d'Avignon en 1979 ». *art. cit.* p. 57.

L'adaptation de Krejča insiste sur la relation contrastée qui existe entre Philippe et Lorenzo. Le premier est utopiste jusqu'à la mort de sa fille ; le second ne croit plus en l'espèce humaine, il met en cause l'orgueil de chacun et la fange qui se cache derrière la société mensongère. Lorenzo dit :

Je travaillais pour l'humanité. Mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques. [...] La main qui a soulevé une fois le voile de la vérité ne peut plus le laisser retomber. Elle reste immobile jusqu'à la mort, tenant toujours ce voile terrible et l'enlevant de plus en plus au-dessus de la tête de l'homme. (Krejča : Sc. 14, p. 35)

Lorenzo voit le caractère vil et vicieux de l'homme qui pense surtout à son profit personnel, la corruption empêche la dissidence car elle la contrôle à coup de petits privilèges. Dans ce sens, le personnage de Lorenzo est proche de celui d'Hamlet. Tous deux sont conscients d'évoluer dans une société pourrie¹ et, une fois ce constat établi, ni l'un ni l'autre ne peut se défaire de cette idée. Le personnage de Philippe, quant à lui, « croit à la vertu, à la pudeur et à la liberté. Il croit à tous ce que [Lorenzo] appelle des rêves »². Lorenzo surenchérit :

L'humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité (Krejča : Sc. 14, p. 35)

Il justifie le meurtre qu'il va commettre contre le duc comme étant tout ce qu'il lui reste de sa vertu. Et il défie la nature humaine :

Je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe du duc. (Krejča : Sc. 14, p. 36)

Et son désaveu envers l'homme s'avère justifié. Le duc mort, ce n'est pas la famille Strozzi qui prend le pouvoir avec ses idéaux de république et de société juste, mais un être aussi abject si pas plus abject que le défunt duc : Côme de Médicis. Les idéaux de la famille Strozzi se brisent sur la robe du Cardinal Cibo.

¹ MARCELLUS : Something is rotten in the state of Denmark. Hamlet, I, 4.

² Krejča : Sc. 14, p. 35

Le Cardinal Cibo est peut-être le personnage central de la composition krejčaienne. C'est vers lui que tous les motifs convergent : il est l'intrigant dans la relation entre la marquise et le duc, il est l'homme contre lequel la révolution se casse et il est celui qui intronise le nouveau dictateur. La collusion entre le pouvoir ecclésiastique et politique est inébranlable.

Krejča actualise et dynamise l'œuvre de Musset en mettant les thèmes contenus dans la pièce à nu. Il gomme les phrases de communication phatique et isole les phrases qui font avancer l'action. Par ce traitement du texte, il en accentue les motifs. L'éclat de l'œuvre romantique apparaît alors dans toute sa « tectonique organique ». Cette « lecture complètement neuve de l'œuvre »¹ va permettre à Krejča d'en atteindre l'essence, grâce au traitement polyphonique qu'il réserve au texte scénique.

Déjà avec le prologue qu'il imagine à sa mise en scène, Krejča invite le spectateur à basculer dans une autre réalité, celle régie par les règles de l'art. Les acteurs entrent en scène, en file indienne. Ils se déplacent d'un pas ni trop rapide ni trop lent. Leur corps est moulé par un collant. Autrement dit, en langage scénique, ils sont nus. Ils enfilent leur costume. Par ce préambule, la troupe confesse la théâtralité du moment² ; les acteurs dévoilent leur mission de passeur. Le « grand théâtre du monde »³ va se jouer puisque les personnages sont là.

Le spectacle commence par des festivités qui vont se poursuivre jusqu'à la fin de la pièce. Il s'agit d'une fête de carnaval à laquelle prennent part presque tous les personnages. Le plateau est scindé en deux : une aire centrale, délimitée par un éclairage blanc où se déroule l'action imaginée par Musset, et une aire extérieure, dans la pénombre où se trouvent les personnages lorsqu'ils ne jouent pas l'intrigue de l'auteur français. Les acteurs restent tous en scène et en permanence immergés dans l'une ou l'autre action. Les acteurs de l'espace secondaire sont masqués et tiennent parfois une marotte à l'effigie de leur masque. Dans le monde imaginaire, ils portent soit un masque carnavalesque au dessus de leur costume, soit un simple masque transparent, devenu

¹ Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe ». *art. cit.* p. 42.

² Ibidem, p. 43 ; Kraus, K. (1970, 1999) « Krejčův Lorenzaccio i Ivanov ». *art. cit.* p. 228.

³ Plešák, M. (5 XI 1969) : « Divadlo v prostoru a čase » (Le théâtre dans l'espace et le temps) in: Praha : DIVADLO. N°20. p. 66.

signe théâtral, marque de l'autre espace. Parfois, les personnages dans la zone imaginaire se figent à l'instar de statues ou de gisants. Leur pose s'accorde alors avec l'action. En entrant sur l'aire de jeu principale, les acteurs ôtent leur masque et montrent leur vrai visage. Par ce double espace de jeu, Krejča fait se côtoyer le monde « réel » de la Renaissance florentine et son monde fantastique, imaginaire, représenté par le carnaval. J. Burian note que l'aire seconde symbolise le « background culturel de la pièce »¹, que par conséquent elle est baignée dans une ambiance de monstruosité et de corruption.

Les masques sont réalisés par Jan Koblasa. Dans les articles relatant la mise en scène pragoise et d'après les photos, les masques figurent la mort, des têtes d'animaux ou d'oiseaux, ou le propre visage du comédien grossi tel un épouvantail.² Delcampe et De Lannoy décrivent d'autres masques pour la mise en scène avignonnaise. Les masques représentant les quatre saisons sont portés. Le printemps, par exemple, recouvre le visage de Louise, à l'aurore de sa vie. L'hiver masque le cardinal Valori, le vieux sage. Les deux analystes notent que la structure cyclique de l'œuvre est symbolisée par le cycle des saisons³. La lune et le soleil trouvent leur place dans ce carnaval. Liés aux saisons, ces deux masques, astres les plus familiers à la terre, dépassent le rapport cyclique pour conférer à la pièce une dimension cosmologique. Philippe Strozzi a un masque de licorne ; c'est l'homme prisonnier de ses rêves, des vertus du passé et des utopies théoriques. On le comprend, les masques donnent une indication sur le personnage qui le porte. Il en va de même pour les personnages non masqués. L'absence de masque dénote l'honnêteté, l'intégrité. Maffio et Gabrielle, les victimes des intrigues de Lorenzo auprès du duc, ne portent pas de masque. L'orfèvre non plus. Il est le témoin du bal, il le commente sans y prendre part. Enfin, Tebaldeo, la figure de l'artiste, a le visage nu.

Les costumes de Jarmila Konečná tentent de transmettre le caractère de la Renaissance, sans pour autant en proposer une simple copie. Les hommes portent des braguettes dorées ; le haut des manches est bouffant... Les masques, les costumes et les marottes restent sur la scène, même lorsqu'ils ne sont pas employés. Le théâtre est ainsi affiché. Nous ne sommes pas dans une illusion réaliste, nous sommes dans la réalité du moment

¹ Burian, J. (2005) : *Leading Czech Creator... op. cit.* p. 87.

² Dort, B. (1 IX 1970) : « Tentative de description de 'Lorenzaccio' ». *Art. cit.* p.54.

³ Delcampe, A. ; De Lannoy, S. : « Lorenzaccio. Analyse de la mise en scène d'Otomar Krejča, présentée au festival d'Avignon en 1979 ». *art. cit.* p. 56.

théâtral. En dévoilant la théâtralité, les acteurs prennent ouvertement conscience de leur responsabilité. Krejča signifie donc le caractère éthique du théâtre ; lui et ses acteurs sont les garants du sens spirituel de la pièce, selon le souhait de Frejka. Dans la mise en scène avignonnaise, les connivences entre les personnages sont signifiées par une même couleur reprise sur l'étoffe qu'ils portent. Ainsi le camp Strozzi se différencie chromatiquement des courtisans du duc.

L'espace de jeu est volontairement abstrait et ouvert afin de multiplier les possibilités pour l'acteur et pour laisser une place à l'imagination du spectateur. Svoboda conçoit le décor pour le « za branou » ; Klobasa, celui pour l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. A Prague, l'élément principal est un ensemble de paravents composés en miroirs qui reflètent ce qui se passe devant eux ou laissent voir par transparence ce qui se passe derrière. Bablet considère que les miroirs renvoient des images troubles et parfois sinistres.¹ Des cubes servent de piédestal ou de tombeau.

En Avignon, le plateau est incliné. Cette orientation sert à insister une nouvelle fois sur la différence entre le jeu des acteurs et la vie quotidienne des spectateurs.² En avouant de la sorte la théâtralité, l'acteur ne prend pas la salle à témoin ; le destin des personnages reste lié au concret de la scène. Il n'y a pas de jeu sur le public.

Le bord déchiré de la scène, réalisé à partir de bois naturel, évoque une carte géographique ou une île. Ainsi, la scénographie indique que l'action qui se joue à Florence n'est qu'une illustration ; le drame peut se dérouler dans n'importe quelle société humaine. Delcampe et De Lannoy interprètent aussi les méandres de la scène comme l'évocation des lobes d'un cerveau. L'espace théâtral s'affirme ainsi comme la métaphore de la vie humaine.³

Le décor est constitué de simples praticables amovibles. Utilisés seul ou conjointement, ils servent principalement de piédestaux. Placé verticalement, le podium où trône le duc devient le frontispice d'une église. L'utilisation du même praticable rappelle la collusion

¹ Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe ». *art. cit.* p. 44.

² Delcampe, A. & De Lannoy, S. (1980) : « Lorenzaccio. Analyse de la mise en scène d'Otomar Krejča, présentée au festival d'Avignon en 1979. ». *art. cit.* p. 58.

³ *Idem.*

entre les pouvoirs politique et ecclésiastique qui traverse toute la pièce. Un praticable circulaire inamovible sert tour à tour de piédestal pour le peintre, de potence et de puits dans lequel Lorenzo jette la cotte de maille du Duc. Ce podium conjugue la pureté de l'artiste à l'ignominie du crime et accueille les éléments autour duquel le drame tourne. Le tout est réalisé en bois naturel et contraste avec les costumes, les bijoux et les masques. Cette opposition permet de figurer scéniquement les contradictions inhérentes à l'âme humaine.

Les contradictions s'observent aussi dans le chef des personnages et sont également lisibles sur la scène. Dans sa mise en scène, Krejča dote Lorenzo de plusieurs doubles.¹ Les critiques voient dans le personnage de Tebaldeo, le double positif de Lorenzaccio. L'artiste incarne les possibilités humaines de Lorenzo, la part la plus noble de sa vie, la plus vraie. Moralement, Tebaldeo agit sans masque alors que Lorenzo a détruit en lui cette sincérité. Par comparaison avec d'autres mises en scène de Krejča, nous entendons en Tebaldeo une réponse à l'interrogation d'Hamlet sur la noblesse d'âme. [Voir chapitre 3]. A la cour des papes, la connivence entre Lorenzo et Tebaldeo est insinuée dès la première scène : c'est le peintre qui rentre en premier sur scène et Lorenzo qui ferme la marche. Tous deux portent un béret ; celui de Lorenzo est noir quand celui de l'artiste est rouge.

Un autre double est incarné par un acteur masqué, qui est un ajout de Krejča. Il trouve sa justification dans le spectre que la mère de Lorenzo voit en rêve, ou dans l'ombre qui poursuit Lorenzo. Ce double porte les mauvaises actions de Lorenzo. C'est ce double qui le suicidera en le poignardant après que Lorenzo ait assassiné le duc.

Le troisième double de Lorenzo est Scoronconcolo, son maître d'armes complice du meurtre ducal. Fidèle comme une ombre, il suit Lorenzo partout. Il est le rappel du crime que Lorenzo appelle de ses vœux.

Dans son étude, Dort remarque encore que Krejča fait jouer tous les personnages qui appartiennent à la bourgeoisie par les deux mêmes acteurs. Krejča utilise souvent ce procédé. Il aime que les spectateurs habitués aux acteurs de la troupe, les retrouvent

¹ Dort, B. (1 IX 1970) : « Tentative de description de 'Lorenzaccio' ». *Art. cit.* p. 55.

dans d'autres mises en scène incarnant des rôles similaires. Au « za branou », la figure des parents, par exemple, est toujours jouée par un même couple d'acteur. Ce faisant, Krejča crée une parenté intertextuelle dans l'imaginaire du spectateur.

Le spectacle élaboré par Krejča est riche. Nous le voyons, chaque accessoire est pensé en fonction de sa dénotation. L'analyse dramaturgique prend littéralement corps sur scène. Cette incarnation du texte se manifeste aussi dans les relations qui transparaissent entre les personnages. Par exemple, lorsque Lorenzo annonce publiquement son intention de tuer le duc, il traverse la foule qui refuse de prendre conscience de sa présence, du défi qu'il leur lance. Pour Bablet, cette micro-scène montre qu'il n'y a plus personne « pour croire à une quelconque forme d'héroïsme dans une société en putréfaction qui paraît se complaire dans sa déchéance, une civilisation en crise qui ne parvient pas à se renouveler »¹. Il n'y a définitivement aucune place pour le hasard dans la composition krejčaïenne.

Mais nous ne sommes qu'à la surface de la mise en scène et de ses possibilités. Le texte scénique s'organise « en chambre d'échos infinis »². Krejča, nous l'avons vu, a bien retenu les leçons de Burian et de Frejka : *Lorenzaccio* s'inscrit dans la tradition d'un théâtre profondément musical dans sa réalisation. Le spectacle est rythmé par des coups de sifflet, des gloussements, des éclats de rire, des pleurs ou par les voix des acteurs qui s'enchevêtrent. La musique soutient le drame : des mélodies fredonnées par les acteurs se combinent à des chœurs d'église enregistrés en leitmotif. Aux voix directes et à l'enregistrement s'additionnent les musiques de fanfare et de fête qui contrastent avec l'ambiance liturgique. Le système polyphonique imaginé par Krejča va évidemment bien au delà de la musique. C'est toute la mise en scène qui devient musique, comme le scandait Frejka avec son célèbre « M » (musical, *múzický*) du Conservatoire théâtral DAMU. La musicalité est perceptible dans les mouvements et dans la succession des actions. L'action principale de Musset, l'action horizontale, est enrichie par des contrepoints, par l'ajout d'actions secondaires sur le plan vertical. Dort donne l'exemple suivant : le duel entre Strozzi et Salviati est étalé sur plusieurs scènes avant que Pierre informe son père de son acte. Avec ce mode d'approche, la signification de chaque action

¹ Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe ». in : *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, . op. cit. p. 44.

² Léonardini, J-P. (15 V 1970) : « La mort masquée ». *L'humanité*.

ne prend pas sens indépendamment mais est toujours la somme d'une addition d'actes complexes. Ce faisant, Krejča applique ses conceptions théoriques sur le texte dramatique et le texte scénique influencées par Mukařovský. Toutes les actions, majeures et secondaires, sont liées organiquement. Il s'agit d'une savante imbrication des motifs poétiques et dramaturgiques qui témoigne de la grande maîtrise de Krejča. Il ne faut pas oublier que tous les acteurs sont en permanence sur la scène et que, dans la pénombre, quand ils ne jouent pas une micro scène, ils commentent l'action, laissent voir la biographie des personnages, prennent des poses signifiantes à l'instar de la crucifixion de Tebaldeo. Comme le note Jean-Pierre Léonardini, face au spectacle de Krejča, il est nécessaire de « tailler sa route dans une forêt de signes »¹.

Enfin, Krejča conclut son *Lorenzaccio* de manière froide et réaliste. Dans la plus grande indifférence, Lorenzo tue le duc. Les républicains ne semblent pas disposés à poursuivre la révolution et renverser le pouvoir. Le cardinal Cibo intrigue et fait de Côme de Médicis le nouveau souverain. Le génie de Krejča s'observe dans la façon dont il traite et joint la mort d'Alexandre de Médicis et l'intronisation de son parent. Le duc mort, il est enroulé dans un tapis. Lors de l'intronisation du nouveau chef, on déroule le tapis ; l'acteur qui vient de jouer Alexandre se relève et devient le nouveau dictateur. Il va s'asseoir ; Lorenzo se place à ses côtés comme au début de la pièce. Par cette métaphore scénique, Krejča montre que rien ne change. L'histoire ne se répète pas, ce sont les situations qui n'évoluent pas.

Lorsqu'en 1969, Krejča présente à Prague son adaptation de *Lorenzaccio*, le public, la critique, tout le monde, y voit une parabole des jeux de pouvoir dans une société corrompue. Déjà en 1959, Kraus avait conseillé à Krejča de monter *Lorenzaccio* dont une traduction tchèque venait de paraître chez Orbis. Le metteur en scène trouve que ce n'est pas encore le moment. En 1968, il change d'avis : il a sa troupe, son théâtre, son public.² Pourtant, conscient de la radicalité de sa mise en scène, il n'est pas certain d'être compris du public :

¹ Léonardini, J-P. (15 V 1970) : « La mort masquée ». *L'humanité*.

² Patočková, J. (3/2007) : « Krejčův český Čechov a jiní na přelomu šedesátých a sedmdesátých let ». *art. cit.* p. 33.

J'étais presque sûr que les spectateurs ne comprendraient rien, que le récit se racontait au moyen d'une poétique trop exigeante, que le manuscrit était subjectif, que je le montais pour moi-même, sans prendre en considération la salle. J'avais sous-estimé les spectateurs.¹

Pour Krejča, « le théâtre est un indicateur sismographe qui pressent les vibrations avant qu'arrive le tremblement de terre ». En travaillant dès 1968 sur la pièce de Musset, Krejča ne pouvait imaginer qu'au cours des répétitions les troupes du Pacte de Varsovie allaient envahir le pays. Après cet événement historique majeur, Krejča poursuit sa mise en scène sans rien modifier au projet initial. Son spectacle ne contient aucune allusion à la situation tchécoslovaque, au retour en force de la mainmise du Kremlin sur la politique du pays. Sismographe de son époque, le théâtre de Krejča vibre avec son public qui, ça et là, applaudit lorsque la scène florentine qui se joue dialogue avec la réalité de la société normalisée. Ce drame polyphonique et polysémique s'érige en parabole de l'après août 1968.

Un temps où tout est politique

Il nous semble utile de préciser les liens de Krejča à la politique. Au risque de paraître redondant, ce sous-chapitre, qui complète les idées développées par Patočková dans son étude consacrée au rapport entre le théâtre et la politique chez Krejča², rassemble des faits qui traversent la thèse en filigrane. Toutefois l'éclairage que nous leur donnons est différent. Celui-ci permet de mieux cerner la complexité d'une époque. Aussi ne nous semble-t-il pas vain de lui consacrer une étude de quelques pages.

En Europe centrale, beaucoup d'intellectuels placent la notion de responsabilité au centre de leurs interrogations. Par le prisme de ce concept, ils ont posé un regard critique sur la société communiste. Dès lors, la conscience de la responsabilité et l'éthique qu'elle implique, deviennent un *modus vivendi* pour ces hommes et se répercutent nécessairement sur la sphère politique.

¹ Krejča, O (1989) : Komise pro studiovou divadelní práci Svazu českých dramatických umělců a její aktiv mladých divadelníků : « Na téma kontinuita. Beseda o Divadle za branou » (Sur le thème de la continuité. Discussion autour du Théâtre za branou), in : BULLETIN. N° 6. TISK FSB 123/89. p. 41.

² Patočková, J. (2000) : « Otomar Krejča : le théâtre d'art et la politique » in : *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*. Paris : éditions Théâtrales. pp. 290-297.

En Tchécoslovaquie, ce sentiment est partagé par toute une génération d'artistes et d'intellectuels, et plus vastement par toute une génération d'anonymes, nés dans les premières années de la République tchécoslovaque et qui ont pris la réalité démocratique de la république de Masaryk pour naturelle et inébranlable. Cette génération a été profondément marquée par les accords de Munich, par la mort du premier président, par la deuxième guerre mondiale, par le non respect des rouges envers la politique de Beneš, par les dérives rapides du communisme, par les procès et les exécutions de 1952. Au pied du mur, ils ont pris conscience de la responsabilité de l'homme et de la nécessité de sa responsabilité éthique.

La notion de la responsabilité traverse par exemple tous les discours et les écrits de Václav Havel. Dans l'un d'eux, il donne une définition édifiante de l'intellectuel, en le plaçant précisément face à la responsabilité que sa faculté induit :

[C]'est une personne qui, grâce à ses intérêts et à son éducation, perçoit les relations entre les faits dans un contexte plus large que d'habitude. Il s'agit donc d'une personne qui ne se limite pas à ce qui est superficiel, qui cherche les significations plus profondes des phénomènes, des correspondances, des causes et des effets, qui essaie de les voir dans leur ensemble. De plus, c'est une personne, du moins d'après la définition que je vous propose, qui, grâce à sa capacité de contextualisation, ressent une plus grande responsabilité pour le monde.¹

Ne pas se limiter au superficiel, tout en étant conscient de la responsabilité de sa propre vie, sont également des idées qui ont été développées par Patočka dans son essai intitulé *Le Monde naturel en tant que problème philosophique*². Il n'est plus à démontrer aujourd'hui que la pensée de ce philosophe renoue avec la tradition tchèque de l'humanisme représentée par Jan Amos Komenský ou Masaryk, tradition qui s'efforce de mettre en avant la dimension morale de l'homme, même lorsque l'époque dans laquelle l'individu évolue la nie. Cette idée traverse en filigrane *La dialectique du concret* de Kosík et lui confère sa dimension si radicale. Déclinée sous le terme de « l'eschatologie de l'impersonnel », soit de l'absence de contrôle humain, elle est développée par le

¹ Havel, V. (1999) : « L'intellectuel et la politique ». in : *Pour une politique post-moderne*. Ed. de l'Aube. p. 23

² Patočka, J. (1992) : *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha. Première édition : 1936.

phénoménologue Václav Bělohradský.¹ Krejča, par son théâtre, se rattache à ces intellectuels chez qui l'éthique et la responsabilité humaine dictent les actes. Pour lui, le caractère éthique du théâtre se manifeste par l'honnêteté et l'authenticité dont font preuve ses artisans.²

Krejča a toujours refusé de mêler la politique à l'art même, nous venons de le voir, après des événements tels que ceux qui ont suivi l'été 1968. Krejča n'a cessé de placer sa foi en un théâtre d'art qui pousse toujours plus loin les possibilités de la théâtralité. Il a cherché à émanciper l'art théâtral de sa subordination envers la propagande politique et de l'affranchir de tout traitement idéologique quel qu'il soit. Toutefois une attention particulière portée sur sa biographique à travers les grandes dates de l'Histoire tchèque révèle que sa position politique n'est pas sans ambiguïté. Cette constatation s'explique car Krejča grandit et crée en Tchécoslovaquie en un temps où tout est politique. Ainsi en va-t-il également pour l'art, même chez un artiste comme Krejča qui a toujours clamé le credo : « la politique nuit au théâtre »³. Affirmation qu'il nuance au début du 21^{ème} siècle:

Ca devient politique lorsque les gens pleurent devant *Antigone*, une pièce vieille de deux mille cinq cents ans. Parce que le théâtre ne peut pas ne pas être politique (...).⁴

Par sa célèbre phrase, le metteur en scène insinue qu'un art guidé par une orientation politique ne peut se déployer librement du point de vue artistique, la création étant contenue par le message politique à délivrer. C'est d'ailleurs parce qu'il en est convaincu que Krejča se revendique de Stanislavskij et non de Brecht. Le premier voit dans l'art théâtral un moyen de déchiffrer le message d'un auteur dramatique ; le second met l'art au service d'une idée politique.⁵ Régi par le souhait d'avancer une idée politique, le théâtre perd, selon Krejča, sa spécificité qui est d'exprimer par le biais de moyens spécifiquement théâtraux la voix du poète. Krejča de dire :

¹ Bělohradský, V. (1982) : *Krise eschatologie neosobnosti*. (Crise de l'eschatologie de l'impersonnel)

² Krejča, O (1989) : « Na téma kontinuita. Beseda o Divadle za branou ». *art. cit.* p. 49.

³ Krejča, O ; « Divadla je pro politika škoda », tiré des interviews autobiographiques de O.K. réalisées au cours des années 1989-1997, rassemblée par Ladislava Petiskova, in : Faust de J. W. Goethe, livre-programme de la mise en scène au Théâtre National de Prague, 1997, p. 129.

⁴ Rulf, J. (21 VI 2001) : « Léta v zrcadlové síni ». (Les années dans le miroir de la scène. Entretien). Praha : *Reflex*.

⁵ *Cfr.* Krejča, O. (V 1999) : « Theatre at the end of the century. (Stanislavsky and Brecht) », in : CZECH THEATRE. N° 15. Prague : Art and Theatre Institute. pp. 21-24.

L'œuvre d'art manque son but quand elle souligne à dessein ses fonctions extra-artistiques.¹

En mai 1945, Krejča s'inscrit au Parti communiste, bercé comme la majorité de la population par le mythe des tankistes russes libérateurs. Au sortir de la guerre, il guidera les Russes à travers Prague. En 1948, Krejča est très célèbre. Il se trouve aussi dans une situation risquée : Frejka, avec qui Krejča travaille, est, rappelons-le, mal vu par les communistes. A l'époque, Krejča est proche du centre névralgique politique car le beau-frère de l'actrice qu'il fréquente alors est un fonctionnaire important.* Les événements liés au Coup de Prague se sont enchaînés tellement vite que Krejča a délaissé la politique pour se concentrer exclusivement sur le théâtre. Ce dernier était, à ses yeux, le plus important. Vedette sur l'écran et sur la scène, il enseigne également à la DAMU. Quand il ne joue pas dans les mises en scène apolitiques de Frejka ou dans les films critiques de Radok, il lui arrive d'incarner pour le cinéma ou, après 1951, pour le Théâtre National des rôles qui vont dans le sens de la politique culturelle de Jdanov. En 1954, il est même le lauréat du prix d'État. On le comprend, Krejča plaît et peut se conformer aux canons esthétiques.

Lorsqu'il devient le directeur artistique de la section d'art dramatique de la première scène du pays, son projet, nous l'avons vu, est de dépolitiser le théâtre, d'en finir avec les thèses politiques du Parti, avec la ligne dramaturgique des personnages archétypaux et avec une application dogmatique de la méthode de Stanislavskij et d'humaniser le jeu de l'acteur. Pour y parvenir, il met en avant l'homme, ses préoccupations morales et ses contradictions. Les drames parlent simplement de la sensibilité de l'homme de son époque et présentent souvent des conflits de générations. Dans son article, Patočková remarque que son théâtre traduit de la sorte le sentiment de la société (comme cela n'avait plus été le cas depuis longtemps) et que le public réagit sans la moindre hésitation.

Par la théâtralité, par sa poétique, Krejča déjoue tous les préceptes théâtraux du réalisme socialiste. Il pousse les limites de la dramaturgie pour rétablir la dimension psychologique aux personnages. Il ira même jusqu'à conférer des caractéristiques

¹ Krejča, O. in : *Otomar Krejča et le Théâtre za branou. op. cit.* p. 119.

* Lors de cette entrevue, Krejča resta discret sur les noms.

humaines au décor en imaginant avec Svoboda une scénographie psycho-plastique. Il propose une approche nouvelle du jeu d'acteur au départ de la Méthode de Stanislavskij, érigée en modèle. Krejča mène donc une révolution esthétique et insuffle un peu de vie au théâtre. La vitalité étant dangereuse, Krejča doit rendre des comptes, expliquer pourquoi il refuse de se plier à la norme. Il explique alors qu'il agit comme il le sent, sans chercher à provoquer.

Pour jouir d'une plus grande liberté et afin de faire ce qu'il estime nécessaire, il cofonde, nous l'avons vu, le « za branou ». Les pièces qu'il y monte sont le fruit de ses interrogations philosophique et artistique. Krejča est rejoint dans ses questionnements par ses collaborateurs et le public qu'il a rassemblé autour de lui. En 1966, Krejča reconnaît les retombées politiques de l'art théâtral :

Le théâtre est une institution artistique. Son efficacité politique est maximale quand il réalise intégralement des intentions esthétiques. Celles-ci ont presque toujours de profondes implications sociales – il est de l'essence même du théâtre d'entretenir des liens directs avec la société. Toutefois la connaissance artistique du monde est une activité spécifique, qui n'est soumise à aucune autre (philosophie, idéologie, politique, économie). Donc elle n'a pas pour rôle de transposer, d'« habiller » en images, les connaissances, idées, principes d'autres catégories de la pensée. En dépit de ses liens, l'art découvre le monde et l'homme à sa façon, il expose ses découvertes à sa façon aussi.¹

Il ne dément pas la fonction sociale de l'art et l'impact du théâtre sur la société, mais chez lui l'art demeure toujours au centre de la réflexion théâtrale. C'est à travers l'art, par le biais de l'acteur, que Krejča appréhende le monde qui l'entoure :

L'art qui ne décrit pas ou n'illustre pas la réalité, mais la découvre et aide à la créer peut appeler de leur vrai nom gloire et souffrance humaines, besoin et lutte de l'homme. Il peut instaurer la vie, un contact non conventionnel avec l'homme, susciter des rapports fructueux, pénétrer la réalité sociale et l'influencer. [...] Ce rôle social du théâtre est lié à l'existence du théâtre en tant qu'art.²

¹Krejča, O. « Otomar Krejča parle. ». in : *Otomar Krejča et le Théâtre za branou. op. cit.* p. 92.

² Krejča, O. (1966) « Que le théâtre soit art » in : Programme pour la tournée de Londres 1971.

Dans une interview antérieure, Krejča précise le rôle du théâtre qui est de provoquer des émotions par des moyens *propres* à l'art ; et « si c'est vraiment de l'art, il remplira aussi une fonction politique, philosophique ».¹

Poussant toujours plus loin la théâtralité, ses mises en scène, parfois très exigeantes, ne sont pas séductrices mais des tentatives de compréhension théâtrale. A nouveau, les spectateurs ne se trompent pas et viennent massivement. Krejča parle à leurs âmes. Comme il s'amuse à le répéter :

Le théâtre part de l'homme pour revenir à l'homme. Le chemin parcouru étant précisément le théâtre.

En 1968, Dubček honore Krejča en lui remettant à nouveau le prix d'État. Cette fois, à la différence de 1954, on ne récompense plus l'acteur talentueux et ambigü, mais le metteur en scène engagé malgré lui car, loin d'être de l'*entertainment* ou de figurer un tableau stérile, son théâtre confine à l'humanité. La même année, Krejča est l'un des premiers signataires du Manifeste des « Deux mille mots ». Il est aussi, depuis 1965, le président de l'Union des artistes de théâtre, poste qu'il occupe jusqu'en 1970, date de la dissolution de celle-ci par les autorités tchécoslovaques. Dans ses discours, il place toujours l'accent sur l'art et ne parle jamais directement de politique :

L'art n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de ce monde. L'art ne fuit pas la réalité historico-sociale, mais il ne s'ingère pas non plus directement en elle. En même temps, il n'existe pas ici-bas un art de l'homme non-engagé qui n'exprimerait point une conception du monde, une position, un rapport. Il n'y a pas d'art sans pensée et il n'y a pas d'art qui ne dise rien, qui demeure indifférent. [...] Un art ne s'impose pas, il ne s'infiltré pas, il ne se manifeste pas, mais il contamine ; il ne crie pas, mais il chuchote. Il travaille lentement et avec patience. Il ne prie pas pour qu'on lui donne la liberté car lui-même est libre et exprime la liberté. Il agrandit et consolide le royaume de la liberté en chacun d'eux contre l'oppression, la peur et le mensonge. Contre la phraséologie et la démagogie. Contre les esprits butés et barbares. L'art libre occupe en chacun de nous un espace où pourrait se glisser la non-liberté.²

Ou encore :

¹ Gisselbrecht, A. (20 V 1969) : « Entretien avec Otomar Krejča. Directeur artistique du théâtre za branou de Prague ». *L'humanité*.

² Krejča, O. (26 II 1969) Extrait du discours au Quatrième Congrès de l'Union des artistes de théâtre tchécoslovaques. *Divadelní Noviny*.

Le théâtre ne peut adhérer aux intérêts de la politique, son homme-spectateur doit être toujours confronté avec lui-même. La conscience encercle le domaine de l'art. Devant les yeux de l'homme apparaissent la vérité et la beauté morale. L'art agit dans une sphère morale gérée par d'autres règles que celles dont se sert la politique.¹

Aussi, pour Krejča, l'art se libère lorsqu'il exclut la politique. Cet affranchissement lui permet de pénétrer plus fortement dans le chef de l'homme que s'il martelait un message politique. Lors d'une de nos rencontres, Krejča m'a dit en souriant :

C'est idiot de cracher sur un policier, car on donne toujours raison aux policiers, néanmoins il est possible de le faire par l'art. C'est ce que j'ai fait.

Face aux événements de l'après août 1968, Krejča ne revoit en rien sa position sur le théâtre et continue de cracher artistiquement sur les policiers comme il l'a toujours fait depuis 1956. Just qualifie son comportement « d'alternative nulle ». Il ne s'agit pas ici d'un jugement de valeur, mais est simplement une manière de constater que Krejča n'apporte aucun changement à sa poétique. Just remarque que cette alternative s'est attirée le plus les foudres du gouvernement normalisé.²

Afin de rétablir la situation, un des premiers actes du gouvernement normalisé est de persécuter les signataires du Manifeste. Krejča et son théâtre d'art agacent. Aussi, dès 1968, deviennent-ils la cible des autorités. Krejča est exclu du PCT en 1970. Deux ans plus tard, son théâtre est sacrifié. Krejča ne créera plus en Tchécoslovaquie jusqu'à la chute du mur de Berlin. Il vivra à partir de 1976 dans un semi exil.

En 1976, Krejča passe Noël dans la famille Patočka, en compagnie de Havel, Jíří Hájek, l'ancien ministre des affaires étrangères, l'écrivain Pavel Kohout et l'acteur Pavel Landovský. Le lundi 3 janvier 1977, Krejča doit recevoir son passeport. Ils lui montrent la Charte. Patočka lui défend de la signer, lui exprimant son souhait de le voir continuer à faire du théâtre. Le premier porte-parole de la Charte fait ce soir-là de Krejča un émissaire culturel de la Tchécoslovaquie opprimée, un artiste qui sonde l'humanité dans ses tréfonds les plus profonds, et non un dissident. Pour le philosophe, la mission de

¹ *Idem.*

² Just, V. (1995) : *Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech*, op. cit. p. 89.

Krejča est ailleurs que dans un engagement politique ; elle se situe dans un engagement artistique.

Avec le théâtrologue français Georges Banu, nous pensons que le théâtre d'art prend une signification politique dans les pays socialistes car s'en revendiquer implique de se mettre en porte-à-faux vis-à-vis « du discours autoritaire qui se présente et s'érige en maître unique »¹. Le théâtre, parce qu'il est artistique et qu'il parle de l'homme, prend nécessairement une coloration politique car « il résiste de manière polémique au simulacre du théâtre de l'époque »². Vu que Krejča ne peut dissocier l'art de la vie, sa vie prend par l'art et la philosophie une orientation politique. Plus que de politique, il est question d'« honnêteté », d'« authenticité », de « responsabilité humaine »³ et de renouer avec l'idéal rubinerien et hilarien du *Mensch in der Mitte*.

Le requin et la mouette

Je vois enfin la mer dans sa triple harmonie, la mer qui tranche de son croissant la dynastie des douleurs absurdes, la grande volière sauvage, la mer crédule comme un liseron.

Quand je dis : *j'ai levé la loi, j'ai franchi la morale, j'ai maillé le cœur*, ce n'est pas pour me donner raison devant ce pèse-néant dont la rumeur étend sa palme au delà de ma persuasion. Mais rien de ce qui m'a vu vivre et agir jusqu'ici n'est témoin alentour. Mon épaule peut bien sommeiller, ma jeunesse accourir. C'est de cela seul qu'il faut tirer richesse immédiate et opérante. Ainsi, il y a un jour de pur dans l'année, un jour qui creuse sa galerie merveilleuse dans l'écume de la mer, un jour qui monte aux yeux pour couronner midi. Hier la noblesse était déserte, le rameau était distant de ses bourgeons. Le requin et la mouette ne communiquaient pas.

O Vous, arc-en-ciel de ce ravage polisseur, approchez le navire de son espérance. Faites que toute fin supposée soit une neuve innocence, un fiévreux en-avant pour ceux qui trébuchent dans la matinale lourdeur

(René Char ; « Le requin et la mouette ». in : *Fureur et mystère*)

¹ Banu, G. (2000) : « Les Cent ans du théâtre d'art » in : *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*. Paris : éditions Théâtrales. p. 18.

² *Idem*.

³ Krejča, O (1989) : « Na téma kontinuita. Beseda o Divadle za branou ». *art. cit.* pp. 39 + 49.

Avec la fin de l'été, ce sont tous les espoirs du Printemps de Prague qui s'envolent. Dès l'automne 1968, l'espace de liberté autour de Krejča et sa troupe s'est réduit comme une peau de chagrin. Au cours d'un entretien accordé par l'épouse de Krejča à l'hebdomadaire *Týden*, l'actrice Tomášová se rappelle combien déjà en 1968, ils pressentaient la fermeture du théâtre.¹ L'étau se resserre de plus en plus autour de Krejča. L'acharnement des autorités contre Krejča est surprenant car, comme nous venons de le voir dans le sous-chapitre précédent, l'artiste n'a pas l'âme d'un agitateur politique. De plus, par son attachement envers Stanislavskij, il suit la ligne théâtrale prêchée par le parti. Cette filiation avec le « Mchat » est reconnue par nombreux Russes dont la théâtrologue Larisa Solnsteva ou l'acteur Vassilij Osipovič Toporkov. D'ailleurs, Krejča a été officiellement invité à monter *Roméo et Juliette* avec des acteurs soviétiques dans le célèbre théâtre moscovite. Toutefois le projet est avorté en raison des événements politiques de 1968. En outre, après le mois d'août 1968, Krejča est l'un des seuls directeurs à maintenir des pièces russes dans son répertoire. Plus encore, il continue à creuser l'œuvre de Čekhov en s'apprêtant à monter pour la quatrième fois *La Mouette*.

En 1971, Krejča est contraint de démissionner de son poste de directeur. Le 1er avril, l'acteur Ladislav Boháč, un des rares partisans au « za branou », le remplace officiellement à la direction du théâtre. Krejča n'a donc plus de pouvoir décisionnel au sein du théâtre qu'il a fondé. Il se voit aussi interdire la sortie du territoire tchécoslovaque. Les projets de collaboration entre le metteur en scène et d'autres théâtres européens sont catégoriquement rejetés. Krejča ne peut aller en Belgique suivre les répétitions de la reprise des *Trois Sœurs*.² Par ailleurs, Krejča ne peut accompagner la troupe en tournée à Florence. Les autres projets de tournées du théâtre sont arrêtés. Par exemple, les mises en scène des *Trois Sœurs*, *Ivanov* et *Lorenzaccio* devaient être accueillies en Belgique, à Bruxelles, Liège et Louvain, ainsi que dans les villes françaises d'Amiens, Bourges, Mulhouse, Rennes et Sochaux.³ La pression sur Krejča se fait chaque jour plus forte. Et sa santé en patit. Krejča subit plusieurs

¹ Wanatowiczová, K. (19 XII 2005) : « Život « za branou », ». Praha : *Týden*. p. 61.

² Correspondance entre le directeur du Théâtre national de Belgique Jacques Huisman et l'adjoint du ministre de la Culture Jiří Štěpánek. Lettre de J.H. datée du 19 janvier 1971 : demande d'autorisation de séjour de Krejča. Lettre de J. Š du 11 février 1971 : rejet de la demande.

³ Patočková, J. (4/2001) : *Opožděná zpráva o likvidaci*. Praha: DIVADELNÍ REVUE. p. 65.

opérations car il souffre de la cataracte et doit aller en cure thermale. La presse internationale s'indigne devant l'annonce de la fermeture du théâtre. Le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* qualifie Krejča de « victime pragoise » (5 avril 1971). Quelques jours plus tard, le journal s'interroge : « La fin du théâtre za branou ? » (8 avril 1971).

Bien que Krejča ne dirige plus son théâtre, il y mène encore des projets artistiques. Les répétitions de *La mouette* courent depuis l'été. La première est prévue pour l'automne 1972 ; une avant-première est programmée en mars. Mais étant données les circonstances, la pièce se donne au printemps sans qu'il n'y ait officiellement de première.¹

Le 10 juin 1972, le comité central liquide d'un coup de faucille le théâtre.² Ce soir-là, le « za branou », offre sa dernière représentation avec *La Mouette* de Čekhov. Après la fin de la pièce, les applaudissements retentissent pendant plus d'une heure. Sur la scène, il y a un siècle d'histoire du théâtre. Dans son article « une mouette nommée culture », Bablet souligne symboliquement le lien entre le « Mchat » et le « za branou ». Le premier inaugure son théâtre en 1898 par cette pièce sous un tonnerre d'applaudissements ; le second la donne en requiem.³ A travers l'art de Krejča, ce sont Kvapil, Burian, Frejka et Hilar qui sont présents sur la scène. Au sens propre du terme, il y a, parmi les acteurs saluant, la doyenne du théâtre tchèque, Dostalová, qui a joué Juliette en 1903 dans la mise en scène de Kvapil. Elle donne la main à Nina, interprétée par Libuše Šafránková, alors âgée de dix-sept ans. Le public remet des fleurs aux comédiennes ; les applaudissements continuent de plus belle. Personne ne veut que cela cesse. La fin de l'ovation signifierait que la mouette est une nouvelle fois tuée.

Finalement, c'est la compagnie qui descend de scène et quitte la salle emmenant derrière elle le public. L'émotion ne touche pas uniquement Prague. Le monde entier est

¹ Patočková, J. (2/ 2008) : « Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezona Divadla « za branou » (1971 -1972) » in : DIVADELNÍ REVUE, p. 17.

² Deux publications méritent ici d'être mentionnées. La première a été coordonnée par Patočková. Elle retrace par des reproductions d'articles de presse internationaux et d'archives d'état l'histoire du « za branou » et du « za branou II ». Patočková, J. (4/2001) : *Opožděná zpráva o likvidaci*. Praha: DIVADELNÍ REVUE. La seconde est le livre dirigé par Bablet: *Otomar Krejča et le Théâtre « za branou »*, , op. cit. pp. 78-88 + 121-123 qui consacre quelques pages aux témoignages de soutien français, tentative de sauvetage du théâtre.

³ Bablet, D. «Une 'mouette' nommée culture» in : *Otomar Krejča et le Théâtre za branou*, op. cit. p. 78.

ébranlé et se mobilise afin de sauver le « za branou ». La démarche est initiée par Jean-Louis Barrault du Théâtre des Nations en France. Avec Peter Brook et Emile Copferman, il apporte au Ministère de la Culture tchécoslovaque une lettre, signée par de nombreux artistes, tels que Ingmar Bergman, Patrice Chéreau, Armand Delcampe, Federico Fellini, Huisman, Marc Liebens, Kenneth Tynan, Vilar ou Vitez, pour ne citer que quelques noms. En vain.

Le 21 juin, le Théâtre du Soleil inaugure à la Cartoucherie de Vincennes une exposition consacrée au « za branou ». Au cours de l'été 1972, Brook dédie à la mémoire du théâtre de Krejča son spectacle *Le songe d'une nuit d'été* qui part en tournée avec la *Royal Shakespeare Company* :

Le songe d'une nuit d'été de Shakespeare est une célébration du théâtre : c'est une célébration du pouvoir créateur dans une communauté d'imagination libre. Nous désirons dédier cette représentation au Théâtre za Branou de Prague. La dissolution de cette magnifique compagnie le 10 juin 1972 et la suppression de l'activité de son grand directeur Otomar Krejča – dont les mises en scène de Shakespeare sont parmi les plus remarquables de notre temps – est une perte pour le théâtre, une perte pour l'imagination, une perte pour la liberté.

En dépit des témoignages de soutien tant de la part des artistes, des hommes politiques que de la presse, le « za branou » reste clos. En fermant le théâtre de Krejča, le gouvernement normalisé lance un signe fort à la communauté internationale et à son pays. Il a le pouvoir d'empêcher la mouette de voler. Excepté Pleskot et Miroslav Macháček qui peuvent encore travailler dans de terribles conditions, aucun autre metteur en scène de la deuxième avant-garde n'est épargné par la normalisation. Radok émigre en Suède. Grossman travaille en périphérie et à l'étranger. Le gouvernement normalisé a sacrifié ses poètes.

Après la liquidation du « za branou », la majorité des membres de la troupe se retrouve sans travail. L'actrice Tomášová se souvient que le ministère leur conseille alors de frapper à la porte des autres théâtres pour solliciter un emploi. C'est ce qu'ils font.¹ Krejča tente de retourner au Théâtre National mais le directeur Přemysl Kočí* lui

¹ Wanatowiczová, K. (19 XII 2005) : « Život za branou ». Praha : *Týden*. p. 61.

* Proche du Parti communiste, Kočí (1917-2003) est un chanteur baryton, metteur en scène et acteur.

annonce qu'il n'a pas besoin d'un autre metteur en scène.¹ Après coup, l'actrice comprend qu'il s'agissait d'une ruse gouvernementale pour les blesser un peu plus.² Tomášová est finalement engagée par Supraphon. Pendant la normalisation, elle récite des poèmes au Lyra Pragensis, dont *Entretien avec madame N.N.* de Čekhov arrangé par Glancová.³ Krejča travaille pendant deux ans et demi au Ministère de la culture où il est chargé de « compter les meubles ». Il perçoit un salaire de misère. Puis Krejča a la possibilité de renouer avec ses amours et présente de 1974 à 1975 cinq mises en scène au théâtre S. K. Neumann (*Divadlo S. K. Neumanna*, actuel *Divadlo Pod Palmovkou*) dirigé par Václav Lohniský et situé au sud de Prague, dans la commune de Libeň. Personne ne sait trop quoi faire de lui, tous attendent de voir ce qu'il va faire.

L'Allemagne apporte la solution à l'énigme, à la grande surprise de Krejča qui n'était au courant de rien. Le chancelier Willy Brandt négocie sa sortie du territoire dans le cadre d'accords économiques de la *Ostpolitik*. Krejča est échangé contre une commande de tracteurs Zetor et de voitures Škoda. Il prend la direction artistique du théâtre de Düsseldorf, *Schauspielhaus*. Krejča va alors se trouver dans une position unique que nous expliquons par sa popularité internationale. Krejča travaille à l'étranger tout en maintenant sa citoyenneté tchèque. Il est autorisé à revenir régulièrement au pays pour y retrouver son épouse, Tomášová, et leur fils, Otomar Jr. Ce curieux semi exil va durer jusqu'en 1989. Le nom de Krejča n'apparaîtra plus dans la presse nationale de son pays alors qu'en Europe occidentale, il sera considéré comme l'un des plus grands metteurs en scène du moment.

¹ Macho, M. (12 XII 2003) : « Osamělý běžec Otomar Krejča » (Le coureur solitaire Otomar Krejča). Praha : *Mladá Fronta dnes*.

² Wanatowiczová, K. (19 XII 2005) : « Život za branou ». Praha : *Týden*. p. 61.

³Pour lire un beau témoignage de son parcours pendant la normalisation : Černý, F. (2008) : *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989). Vzpomínky*. Praha : Divadelní ústav. pp. 60-64.

Chapitre 3 :

Rayonnement du théâtre de Krejča au temps du « za branou »

Rayonnement international

« Selon moi, Krejča fait partie des trois premiers metteurs en scène européens. »

Oleg Efremov, 1989. Lors de la remise du Prix Stanislavskij.

On commence à parler internationalement du travail de Krejča en 1963. Krejča est alors au Théâtre National et a déjà démissionné de son poste de directeur. A l'occasion du jubilé des quatre cents ans de la naissance de Shakespeare, il y donne *Roméo et Juliette*. La première a lieu le 25 octobre. Avant elle, une autre mise en scène a marqué l'histoire du Théâtre National tchèque, celle d'Hilar en 1924. [Voir chapitre 1] Krejča ne travaille pas à partir du même texte qu'Hilar. Le texte d'Hilar est traduit par J. V. Saudek. Celui de Krejča, par Topol. Dans son article « Sur les problèmes de l'actualisation »¹, Alois Bejblík pointe les paradoxes de la traduction de Saudek. Pour Bejblík, ce n'est pas une bonne traduction car Saudek ne perçoit pas la poésie contenue dans le texte de Shakespeare. Il propose un texte tchèque truffé de néologismes et d'archaïsmes. Le texte regorge d'anomalies langagières et stylistiques qui nuisent tout simplement à la compréhension et à la réception du texte tant pour l'acteur que pour le spectateur. Pour ces raisons, Krejča ne se satisfait pas de ce texte. Bejblík approuve ce choix. Dans le texte de Topol, il retrouve les équivalents tchèques qui dynamisent le discours. Surtout, la traduction reste fidèle à la poésie et au caractère théâtral du texte shakespearien. Comme le remarque Elena Urbanová dans sa préface à la traduction publiée de Topol, Shakespeare offre aux acteurs des points d'orientation beaucoup plus nombreux et intéressants que n'importe quel autre auteur dramatique. Pour ce faire, il conçoit ses répliques en fonction de discussions actives entre les personnages. Surtout, il laisse à l'acteur la possibilité de choisir quel caractère, quelle émotion il va exprimer au travers de ses

¹ Bejblík, A. (2/1964) : « K problémům aktualizace. Nad Topolovým a Krejčovým Romeem » (Sur les problèmes de l'actualisation. A propos du Roméo de Topol et Krejča) in : DIVADLO, pp. 38-45.

répliques.¹ Ce sont, d'une part, cette liberté de l'acteur retrouvée et, d'autre part, le ton moderne qui ressort du texte qui rendent la traduction de Topol dramatiquement intéressante. Elle donne à Krejča la possibilité d'en proposer une adaptation scénique originale.

Comme à son habitude, Krejča ne se contente pas de monter l'intrigue que tout le monde attend. Pour lui, *Roméo et Juliette* est plus que l'histoire d'un amour impossible entre deux adolescents. Il y voit la parabole du conflit de génération, l'assassinat de la jeunesse par la bêtise, l'incompréhension et la vanité des aînés. Ce conflit revêt une symbolique particulière au moment où la pièce est jouée. L'année 1963 est, pour l'histoire tchécoslovaque, une année de rupture, l'année qui rend possible le Printemps de Prague. [Voir chapitre 2] La mise en scène est rythmée et dynamique comme *West side story* ou comme la mise en scène d'Hilar. Cette énergie figure le jeune. Tříška l'incarne en jouant un Roméo – *chuligán*, frère d'Hamlet ou de Lorenzo par ses questionnements éthiques et humanistes.

L'actualité du propos est directement remarquée par la critique tchécoslovaque. La publication en 1962 de l'essai de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, participe certainement à l'orientation donnée aux comptes-rendus de la pièce. Dans MY 64, nous pouvons lire :

Le metteur en scène Otomar Krejča ne met pas en scène la pièce comme un témoignage de l'époque de Shakespeare, mais comme une énonciation de notre époque. Par sa mise en scène, il quitte totalement les interprétations précédentes traditionnelles de cette histoire. Krejča comprend la modernité philosophique de Shakespeare. Pourtant il ne dénature nullement l'auteur, ne remanie pas l'œuvre, mais y découvre tout ce qui jusqu'à présent nous était dissimulé.²

Dans *Le journal littéraire*, Sergej Machonin écrit :

Et bien que l'on connaisse par cœur l'histoire, la mise en scène se déroule à chaque scène en une aventure inattendue et insoupçonnée pour le spectateur. L'interprétation que Krejča

¹ Urbanová, E. (1993) : « Romeovi a Julii je čtyř stá let » in : *Drama a dramatická výchova*. Praha: Scienta. p. 13.

² Tráníček, M. : MY 64, n° 4.

propose de la tragédie est une déclaration de guerre à toutes les étiquettes qu'on lui a collées pour en trouver le sens essentiel et la vie.¹

On comprend le suicide de Roméo et Juliette comme « un meurtre contre l'humanité »² et la pièce devient un « appel de notre temps à une qualité humaine »³. La mise en scène de Krejča est intelligente. Elle loue la jeunesse. A travers elle, c'est une nouvelle génération qui montre son visage humain.

Le spectacle est aussi salué par le monde théâtral international. Le metteur en scène russe Anatolij Efros rend hommage à la dimension imagée du travail de Krejča. Selon Efros, la pensée de Krejča se dégage précisément à travers les structures imagées qu'il donne.⁴ Dans une interview réalisée par Antoním Liehm, Brook livre ses impressions:

J'ai énormément aimé la représentation. D'après moi, l'analyse de Krejča est exactement comme cela doit être. Ce n'est pas du modernisme vide et sans valeur ni un effort pour atteindre à tout prix la vérité et l'âme de notre époque car nous sommes en permanence, dans la conception, les costumes, le décor, en présence de deux époques : celle de Shakespeare et la nôtre, et les personnages en sont chargés jusque dans leur racine les plus profondes. Pas une trace de stylisation superficielle, de naturalisme banal. Tout est imposé par l'œuvre.⁵

Bablet séjourne à Prague en 1963 où il mène des recherches sur l'esthétique du décor théâtral. Dans *La Tribune de Genève*, Bablet s'avoue « convaincu de la grande vitalité du théâtre tchécoslovaque ». Ses metteurs en scène créent « un style scénique qui tient compte de la sensibilité du spectateur contemporain et répond à ses besoins ». Il présente Krejča, dont il a vu la mise en scène de *Roméo et Juliette*, comme « un metteur en scène qui mériterait une réputation internationale, égale à celle d'un Jean Vilar ».⁶

Avec *Roméo et Juliette*, Krejča crée véritablement l'événement et suscite un vif intérêt international. Après avoir vu la mise en scène de *Drahomira (Drahomíra a její synové, mes : 1960)* de Tyl, *Les propriétaires de clés* et *Roméo et Juliette*, des membres du conseil

¹ Machonin, S. (16 XI 1963) : *Literární noviny*.

² Machonin, S. (16 XI 1963) : *Literární noviny*.

³ Kopecký J. (6 XI 1963) : á

⁴ A. Efros (6 XI 1965) : *Literární noviny*.

⁵ (29 II 1964) : « P. Brook na otázku A.J. Liehm » in : *Literární noviny*.

⁶ Bablet, D. (1964) : *La Tribune de Genève*. (28 II + 4 et 12 III).

culturel cubain décident de convier Krejča à La Havane.¹ En 1964, le metteur en scène part pour la première fois en qualité de « metteur en scène invité » dans un pays étranger. Il présente *Roméo et Juliette* en espagnol au théâtre *Conjunto Dramático Nacional*, Théâtre National cubain fondé cinq ans plus tôt, juste après la Révolution.

Fort du succès de sa mise en scène pragoise de la tragédie shakespearienne, Krejča est également invité en 1965 par le Théâtre National de Belgique. Il y monte *Hamlet* avec des acteurs français et belges. C'est la première fois que l'artiste est autorisé à travailler dans un pays qui n'est pas fraternellement lié à l'URSS. Le spectacle belge est ensuite présenté à Paris, au Théâtre des Nations, par l'entremise de Bablet et de Rose-Marie Moudouès.

Après le succès de *Roméo et Juliette*, l'aventure « za branou » commence. L'incroyable vitalité du théâtre séduit la scène internationale. Le théâtre va tourner dans toute l'Europe. Cette fois-ci, c'est surtout la mise en scène des *Trois Sœurs* (1966) qui défraie la chronique. En tout le théâtre joue quarante-neuf fois la pièce dans vingt-huit villes de douze pays différents. La mise en scène est primée au Festival international de théâtre Bitez en Yougoslavie.² Après la mise en scène d'*Ivanov*, le monde théâtral n'hésite plus et parle de redécouverte de Čekhov.

C'est la « méthode Krejča » qui franchit les frontières. Les critiques parlent d'une seule voix. D'abord on relève la fidélité de Krejča à l'œuvre dramatique. En Yougoslavie, par exemple, le lecteur peut lire qu'un « trait caractéristique de ce metteur en scène est d'être toujours fidèle au texte »³. En Suisse, on remarque que « sur base d'une réflexion et d'une lecture authentique, Krejča reproduit le message le plus profond de l'auteur et l'incarne de la façon la plus fidèle par la forme scénique. »⁴ Pour les Français, le metteur en scène traque « la vérité de chaque situation, de chaque mot »⁵. En RDA, on perçoit « le secret du succès de Krejča ». Celui-ci « consiste à faire naître la tension, le mouvement et

¹ J.P. (1964, III 1). *Romeo mluví v Havaně španělsky. Lidová demokracie.*

² Patočková, J. (4/2001) : *Opožděná zpráva o likvidaci*. Praha: DIVADELNÍ REVUE. p. 12.

³ D.S. (22 VIII 1970) : *Borba*.

⁴ von Matt, B. (6 XI 1968) : *Albrecht, Glaner Volksblatt*.

⁵ Olivier, Cl. (13 V 1970) : *Les lettres Françaises*.

la vie à partir du texte, jamais par des effets de mise en scène. »¹ En RFA, Lehman écrit : « Krejča a une confiance absolue dans la parole du poète. »²

Ensuite, on remarque que la mise en scène repose sur les acteurs et la perfection avec laquelle ils jouent ensemble. Certains perçoivent Krejča comme un metteur en scène autoritaire, qui ne laisse aucune place à la fantaisie de l'acteur. D'autres, au contraire, voient dans la rigueur des mises en scène de Krejča une grande liberté créatrice laissée à l'acteur. Les deux camps applaudissent la polyphonie du spectacle croqué et la qualité du travail du metteur en scène et des acteurs. En Suède, les journalistes rapportent que :

Tout confère au rôle une telle richesse de nuances qui donne au personnage sa singularité et qui le ressuscite parfaitement. C'est magnifiquement réalisé.³

Les Norvégiens notent :

Chaque individu de la troupe entre clairement en scène pour donner, avec tous les autres acteurs, la plastique finale et parfaite.⁴

En RFA, nous lisons :

Le spectacle du Théâtre za branou est une ravissante démonstration de la perfection de l'art de la mise en scène et du jeu d'acteur. Le talent dans la direction d'acteur ressort particulièrement de cette mise en scène.⁵

En RDA, Krejča a été accueilli par « une ovation triomphale ». Celle-ci « revient à toute une troupe qui, bien qu'elle soit particulièrement unie, donne sa totale liberté à l'individualité. Les personnages sont dessinés jusque dans leurs plus subtiles nuances ; tous sont ensuite parfaitement connectés. »⁶ En Grande-Bretagne, *The Sun* est également séduit par « l'orchestration travaillée dans le moindre détail [qui] pourtant semble se

¹ Ulrich, K.-H. (13 I 1968) : *Union*.

² Lehman, H. (26 IV 1969) : *Die Reinpfalz*.

³ Eriksson, G. O. (18 I 1968) : *Svenska Dagbladet*.

⁴ Kastborg, W. R. (4 XI 1968) : *Arbiviswebladet*.

⁵ Th. T (1967/107) : *Die Bühne*.

⁶ Ulrich K.-H. (13 I 1968) : *Union*.

révéler [devant les spectateurs] pour la première fois ».¹ En France, Claude Olivier rapporte dans *Les Lettres Françaises* :

Il faudrait dire dans le détail toutes les perfections de la représentation, en particulier le merveilleux équilibre de la distribution, qui tient bien entendu aux rapports exactement établis entre les différents personnages, mais aussi au talent dont chaque comédienne, chaque comédien donne la preuve à tout instant, sans faille, sans « bavure », montrant de chacun des personnages le plus intime [...].²

En Yougoslavie, on ne tarit pas d'éloge à l'égard du « za branou » :

Le jeu harmonieux de la troupe et son incroyable compréhension des intentions de la mise en scène contribuent à ce que la représentation devienne le cristal théâtral le plus brillant de notre époque.³

La presse italienne voit au moins deux raisons à l'excellence de la troupe :

Tout d'abord, les acteurs sont excellents et sont dirigés par un metteur en scène sensible et intelligent. Deuxièmement, ils jouent humblement avec un esprit de sérieux. C'est une leçon que devraient peut-être apprendre beaucoup d'acteurs italiens.⁴

Dans ce dernier extrait transparait aussi la valeur d'exemple que revêt le travail de Krejča pour les autres nations. Nombreux théâtrologues ou critiques mettent en exergue dans leurs études ou articles l'exemplarité de ses mises en scène. Pour eux, le « za branou » fait figure de modèle par la façon dont Krejča approche l'œuvre de l'auteur dramatique et par le traitement scénique qu'il réserve à l'œuvre. La rythmique, l'approche chorégraphique, musicale de la représentation conjuguée à l'incroyable force du jeu collectif érigent le « za branou » en parangon du théâtre polyphonique. Un dernier petit tour de la presse européenne suffit pour nous en convaincre. Les Italiens continuent :

Le Théâtre « za branou » vient de nous offrir une leçon qu'il ne sera pas facile d'oublier.⁵

¹ Nathan, D. (3 V 1969) : *The Sun*.

² Olivier, Cl. (20 XI 1968) : Tchékhov révélé. *Les Lettres Françaises*.

³ Jovanović, Z. (27 IX 1967) : *Večernije novosti*.

⁴ P.C. (4 X 1968) : *Il Sole*.

⁵ de Monticelli, R. (24 IX 1968) : *Il Giorno*.

Les Anglais ne sont pas en reste :

Krejča et sa troupe ont créé une représentation qui [...] fait que le travail de notre Théâtre National perd beaucoup de sa séduction.¹

Après la venue du « za branou », les Norvégiens aussi « comparent avec [leur] propre niveau théâtral »². En Suisse, on note :

Nous mémorisons le nom du Théâtre « za branou » et celui de son directeur Otomar Krejča comme l'idée du théâtre d'art moderne.³

En France, Dort salue lui aussi le théâtre de Krejča dont « la richesse et la complexité de la mise en scène n'ont d'égale que la rigueur de l'analyse dramaturgique, [et qui] prend à [ses] yeux valeur d'exemple : ce qu'il affirme souverainement, c'est la réalité du théâtre. »⁴ De son côté, Bablet perçoit tout de suite la probabilité d'un apport de Krejča sur l'art dramatique français :

Krejča apparaît aujourd'hui comme le meilleur représentant de ce que – faute de pouvoir dénommer « style » - on doit considérer comme mode d'approche, de création et d'expression artistiques que – il faut l'avouer – la plupart de nos metteurs en scène ignorent.⁵

Et cela se poursuit jusqu'à la glorification ; « le théâtre d'Otomar Krejča appartient au meilleur du monde »⁶, c'est « l'un des phares du théâtre international »⁷. De manière plus concise, on parle de « théâtre grandiose »⁸. Banu a été entendu, Krejča a la notoriété internationale d'un Vilar.

Lorsque le gouvernement tchèque commence à restreindre l'espace de liberté autour de Krejča, plusieurs directeurs de théâtre lui proposent un poste permanent au sein de leur

¹ Cox, F. (VI 1969) : *Plays and Players*.

² O. E. (5 XI 1968) : *Verdens Gang*.

³ Reindl, L.E. (VI 1967) : *Südkurier*.

⁴ Dort, B. (automne 1970) : *Tentative de description de 'Lorenzaccio'* in : TRAVAIL THEATRAL. N° 1.

⁵ Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe ». in : *Otomar Krejča et le Théâtre Za branou*. op. cit. p. 45

⁶ (6 XI 1968) : *Aftonbladet*.

⁷ Léonardini, J.-P. (9 V 1970) : « Mariage et mort » : *L'humanité*.

⁸ Hestenes, A. (4 XI 1958) : *Dagbladet*.

institution. Aussi, entre 1970 et 1971, Krejča reçoit-il la proposition de devenir le directeur artistique du *Burgtheater* à Vienne, du *Schillertheater* à Berlin ou du *Schauspielhaus* de Zürich.¹ Les marques de soutien internationales envers le « za branou », qui commencent dans le courant de l'année 1970, rendent compte aussi du rayonnement du petit théâtre.

Avec le succès du « za branou », Krejča est invité partout en Europe. Côté français, en 1968, le « za branou » est invité au Théâtre des Nations, dirigé par Barrault, à jouer *Les Trois Sœurs*, *Une corde à un bout*, *Le perroquet vert* et *Une heure d'amour*. Devant l'impossibilité pour le « za branou » de venir au printemps, la troupe vient du 12 au 21 novembre 1968. En raison de fermeture pour travaux du Théâtre de France, les représentations se donnent dans la salle Gémier du TNP, dirigé alors par Georges Wilson.² Deux ans plus tard, le théâtre revient au Théâtre des Nations avec *Lorenzaccio* et *Ivanov*.

En 1968, l'acteur belge Jean-Claude Drouot a le projet de proposer *La Chatte sur les Rails* de Topol pour la prochaine saison du Théâtre des Arts à Paris. Drouot a vu la pièce en 1967 à Prague, où il se trouvait pour un tournage. La pièce été adaptée en français par Jean-Claude Huens. Krejča devait en signer la mise en scène. Il accepte le projet de Drouot. En raison de la situation politique tchécoslovaque, l'invasion des troupes du Pacte de Varsovie, Krejča organise à partir du festival Bitef une tournée du « za branou » dans les pays scandinaves. Drouot et la comédienne Emanuella Riva devaient les suivre pendant la tournée pour répéter l'après-midi et le soir. Le projet est avorté car Riva considère que le caractère improvisé et aventureux des répétitions n'entre pas dans des conditions idéales pour mener un travail de création.³

Cet exemple de collaboration ratée dénote l'intérêt des comédiens et du public français envers Krejča et le « za branou ». La programmation des mises en scène de Krejča en 1968 s'inscrit aussi dans le programme culturel du Théâtre des Nations qui ne cesse de confronter les créations mondiales.⁴ L'intérêt du public et de la profession pour le

¹ Patočková, J. (4/2001) : *Opožděná zpráva o likvidaci*. Praha: DIVADELNÍ REVUE. p 26.

² (XI 1968) : « Théâtre des Nations » in : Périodique du Théâtre National Populaire. N° 118. pp. 17-18.

³ Entretien personnel avec O.K ; confirmé par un entretien téléphonique avec J.-Cl. Drouot du 23 XI 2010.

⁴ Cfr Peslin, D. (2009) : *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*. L'Harmattan.

théâtre tchèque se traduit par des émissions radiophoniques. Depuis 1965, Moudouès anime sur les ondes de France culture l'émission *Prestige du Théâtre*. En tout, elle consacre trois émissions au théâtre tchèque, dont une au renouveau culturel post-stalinien. Dans cette émission de 1969, elle parle des petits théâtres, de Vyskočil, de Havel, de Grossman, et de l'action de Krejča et Kraus au Théâtre National.¹ La sympathie des théâtrologues français envers le travail de Krejča est également à la base de publications sérieuses. En 1970, la revue TRAVAIL THEATRAL lui voue son premier numéro. Un numéro spécial est publié en 1972 après la fermeture du « za branou ». Plus encore, Krejča, qui met un point d'honneur à concevoir l'art théâtral comme un travail, est à l'origine du titre de la revue, comme nous l'apprend Jean-Pierre Sarrazac.²

Côté belge, l'aventure « za branou » se traduit par des invitations d'Huisman à Krejča. Le directeur du Théâtre National de Belgique (TNB) lui propose de monter plusieurs spectacles : *Hamlet* (1965), *La Mouette* (1966) et *Les Trois sœurs* (1970). Nous reviendrons en détails sur ces productions.

Dans les années 1960, Krejča prend la stature du metteur en scène incontournable. Il jouit de la même réputation que Strehler ou Brook. Il a sa griffe : sa philosophie théâtrale, sa méthode. Au delà, il développe une lecture minutieuse du texte. De la sorte, il brise les carcans qui étranglent l'auteur dramatique et parvient à renouer avec ses intentions premières. En Belgique, du temps du « za branou », Krejča monte deux Čekhov; ce n'est pas un hasard. Par son approche novatrice, Krejča concoure à la redécouverte mondiale de l'auteur dramatique russe.

La renommée internationale de Krejča s'inscrit aussi dans un intérêt du public belge pour le théâtre étranger et pour le théâtre tchèque. Attardons-nous un instant sur la vague théâtrale tchèque à laquelle Krejča appartient qui submerge la Belgique francophone.

¹ Monmarte, D. (2007) : « La réception du théâtre tchèque en France » in : Wellner-Pospíšil, M. et Páleníček, J-G. (dir.). *Culture tchèque des années 60*. L'Harmattan. pp. 204.

² Sarrazac, J. P. (XII 2003) : Travail théâtral : Une revue de théâtre à l'époque de la fragmentation. REGISTRE. n°8. pp. 9-20.

Historique et réception du théâtre tchèque en Belgique francophone : 1956-1972

L'année 1956 est une année charnière dans l'histoire des pays de l'Europe centrale et orientale.¹ Année du 20^{ème} Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique, elle ouvre une brèche dans le monolithisme du PCUS, proclame la déstalinisation et constitue une ouverture vers l'Europe occidentale. Le rapport secret de Khrouščev condamnant les crimes perpétrés par Stalin engendre des réactions sur l'échiquier géopolitique mondial. Les plus significatives s'observent, d'une part, dans la coexistence pacifique entre les États-Unis et l'Union Soviétique et, d'autre part, dans les émeutes polonaises et l'insurrection de Budapest.

D'un point de vue théâtral, 1956 marque un tournant dans tous les pays du bloc de l'Est, même en Tchécoslovaquie où, nous l'avons vu, la déstalinisation s'effectue plus lentement et culmine en 1968 avec le Printemps de Prague. La fin des années 1950 et les années 1960 signifie aussi la résurgence des avant-gardes historiques, la venue de troupes internationales et la pénétration des idées brechtiennes² dans la culture tchécoslovaque.

Étant donné le contexte toujours présent de la guerre froide, la fissure entre les deux blocs conduit à la volonté d'une meilleure connaissance entre les peuples. De nombreux échanges internationaux se développent donc dans le courant des années 1960. Prague accueille entre autres Brook, Bablet, le critique anglais Tynan, le premier spécialiste du théâtre de l'absurde Martin Esselin et le théâtrologue américain J. Burian.

À la fin des années 1950 et principalement pendant les années 1960, les artistes tchécoslovaques exportent leur art. Parfois, ils sont envoyés en mission par leur gouvernement. Inmanquablement, c'est un choc réciproque entre des sociétés totalement différentes. En 1956, Radok visite pour la première fois de sa vie

¹ Ce chapitre reprend en partie les recherches de l'auteur : Flock, S. (2008) : « La République tchèque fait son entrée en scène en Belgique francophone. (1956-1968) » in : *Les Tchèques et les Belges une histoire en miroir*. Flock, S. et al (dir). Prague : Institut d'Histoire contemporaine de l'Académie des Sciences de la République tchèque, Centre d'études tchèques, Université libre de Bruxelles. pp. 117-138.

² Semil-Jakubowicz, M. (1976): « Post-War Drama in Eastern Europe (Bulgaria, Czechoslovakia, Hungary, Poland, The Soviet Union) » in : Nicoll A., *World Drama*, London : Harrap, London. pp. 861-871.

« l'Occident » et passe quatre jours à Vienne où il étudie avec Svoboda les nouvelles techniques scénographiques:

Je me retrouvais miraculeusement dans la « deuxième partie du monde », en Occident, comme on nomme maintenant ces pays qui ne sont pas rattachés au bloc de la démocratie populaire. [...] Je ne pourrai jamais oublier un détail, qui saute aux yeux : à Vienne, les noms de rues n'ont jamais été rebaptisés en fonction d'un régime. Tout le monde peut lire le journal qui lui plaît, peut penser et dire ce qu'il veut. C'est une évidence. La frontière entre la Tchécoslovaquie et l'Autriche est définie sur toute la ligne par d'autres fils.¹

En mai 1956, il se rend en France car ses mises en scène du *Brigand* de Čapek et de *l'Atlantide* de Nezval représentent le théâtre tchécoslovaque au III^e Festival d'arts dramatique de la Ville de Paris² qui est à la base du Théâtre des Nations.³ Il part avec l'équipe du Théâtre National dont Kraus et Krejča. Les artistes tchèques y sont confrontés aux meilleures créations théâtrales et chorégraphiques internationales. Durant les années suivantes, de nombreux artistes tchèques voyagent afin de présenter leur travail. D'autres, dont Topol et Havel, bénéficient d'une bourse pour les États-Unis.

Ce bouillonnement culturel se développe parallèlement à travers toute l'Europe. Franco Zeffirelli est invité à Londres, Piscator en Italie et Streller en Suède. Bruxelles prend également part à ces différents échanges culturels et reçoit notamment le Living Theatre, Erwin Piscator, Michael Langham de la *Royal Shakespeare Company*, Orazio Costa, Le *Berliner Ensemble* ou encore Adrian Brine. La Tchécoslovaquie et la Belgique participent toutes deux simultanément à cette dynamique théâtrale européenne. Les rapports théâtraux belgo-tchèques trouvent selon nous leur source dans la venue de la *Laterna Magika* à l'Expo 58.

¹ Le Journal des années 1954-1956 d'Alfréd Radok. Propriété de Marie Radoková., cité par Hedbávaný, Z. (1994) : *Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu*, Národní Divadlo – Praha : Divadelní Ústav. p. 240.

² Hedbávaný Z. (1994) : *Alfréd Radok. op. cit.* p. 240.

³ Cfr. Aslan, O. (2009) : *Paris capitale mondiale du théâtre. Le Théâtre des Nations*. Paris : CNRS.

Genèse : l'Expo 58

La réception du Pavillon tchécoslovaque lors de l'Exposition universelle de 1958, et plus particulièrement la révélation de la *Lanterna Magika*, constitue l'élément fondateur du rapprochement entre les scènes belge et tchèque.

Le pavillon tchécoslovaque s'étend sur une superficie de 13 000 m², soit la moitié du pavillon de l'URSS. Néanmoins, il est imposant ; à titre de comparaison, le pavillon yougoslave recouvre 2800 m².¹ Les travaux relatifs à l'érection du Pavillon tchécoslovaque commencent dès 1956.

Les visiteurs du pavillon rencontrent la culture tchécoslovaque par la technique, les marionnettes Spejbl et Hurvínek, mais aussi par la bière. Ils ont l'opportunité d'assister à une programmation qui alterne des projections de films, des concerts et le spectacle *Lanterna Magika*. En 1957, Radok est nommé directeur artistique du conseil culturel du Pavillon tchécoslovaque. Il conçoit, avec Svoboda, un spectacle-documentaire chargé de promouvoir son pays. Conçu comme une revue en 24 tableaux, ce show composite est appelé la *Lanterne Magique* ou la *Non Stop Revue*.

La *Laterna Magika* permet une interaction entre l'écran de projection et l'acteur, constitue un véritable collage audiovisuel et cinématique, multidisciplinaire. Elle combine le théâtre, la musique, la danse ainsi que la projection : la projection de films panoramiques et celle de diapositives sur divers écrans. L'ensemble des constituants forme une œuvre composite plastique, cinématique et dramatique où se rencontrent des interprètes vivants et virtuels, le son en direct et en différé. La scène est, quant à elle, cinématique, composée de tapis roulants et d'écrans de projections mobiles (rotatifs ou coulissants) sur divers plans et axes.

Rapidement, la foule s'y presse. Les billets distribués gratuitement trouvent facilement un amateur. Le spectacle affiche complet pendant les six mois de l'Expo. C'est indéniablement l'attraction la plus connue sur le site du Heysel et le pavillon tchécoslovaque se voit affublé de sobriquets. Le public le surnomme affectueusement

¹ Piette, V. (2008) : « Une histoire commune ? Le pavillon tchécoslovaque à l'Exposition universelle de 1958 ou un miroir à mille facettes » : in *Les Tchèques et les Belges. op. cit.* p. 96.

« le pavillon-bijoux » ou « le pavillon des trésors »¹. Son succès est encore renforcé par les manifestations culturelles des 23 et 24 juillet à l'occasion de la fête nationale tchécoslovaque. Les journalistes qui couvrent l'événement, relatent les longues files des gens patientant pour obtenir une entrée. De hautes célébrités ont assisté à la représentation et l'ont chaleureusement saluée, dont Cesare Zavattini, Walt Disney, Yehudi Menuhin, la famille royale belge, la Reine Juliana des Pays-Bas, les princesses Margaret d'Angleterre et Soraya d'Iran².

Cette innovation qui a tant impressionné les visiteurs reçoit le grand prix du jury. L'état tchécoslovaque attribue un prix à Radok et adapte la salle du cinéma Adria pour y accueillir la représentation. Peu après, ce lieu deviendra le théâtre de la *Lanterna Magika*, nouvel organe indépendant, néanmoins rattaché au Théâtre National. Un lieu que nous connaissons déjà puisque c'est également dans ce cinéma que sera abrité le « za branou ».

La Lanterna Magika va faire le tour du monde. En novembre 1963, elle revient à Bruxelles pendant six semaines, au centre Rogier, pour y présenter un ensemble de sketches assez courts.³ Une nouvelle mouture sera présentée à l'Exposition de Montréal en 1967. L'ingéniosité de Radok et de Svoboda séduit incontestablement toute la Belgique par la magie de la fusion des images et des genres, par les différents niveaux de narration, par la musique et le mouvement. Pendant longtemps, elle constitue une référence lorsqu'il s'agit de présenter un artiste théâtral tchèque.

C'est d'ailleurs en tant que « co-auteur et réalisateur de la fameuse *Lanterna Magika* »⁴ qu'est introduit Jan Roháč au public belge. En février 1967, l'artiste slovaque présente à Bruxelles, au Théâtre Royal des Galeries, *Oh ! la belle balade pour un million !* de Suchý et Šlitř. L'adaptation française est réalisée par Jacques Joël. La création lumière est signée Svoboda, qui a prêté pour ce spectacle le plan des procédés d'éclairage utilisé à Prague. Parmi les acteurs, il y a notamment la comédienne française d'origine, mais belge de cœur : Jacqueline Bir. Ce spectacle est programmé dans le cadre et à l'occasion

¹ Halada, J. (VII 2003) : « Czechoslovaks at World Expositions – Part VII Expo '58 in Brussels » in : *Expo Magazine*, Pardubice : Theo publishing. N°1.

² Hedbávaný Z. (1994) : *Alfréd Radok. op. cit.* pp. 264-282.

³ Archives du Théâtre National de Belgique (TNB).

⁴ Cfr Programme de « Maître après Dieu » du théâtre Royale des Galerie. 1967. Archives TNB.

du vingtième anniversaire des accords culturels belgo-tchèques. Après l'exposition universelle, de nouvelles négociations diplomatiques entre la Tchécoslovaquie et le Belgique sont en cours en vue de favoriser les échanges culturels.¹ Grâce à cette dynamique, Bruxelles accueille en tout neuf créations théâtrales tchèques.

Le Tour du Monde : du théâtre vivant

Le Tour du Monde en quatre-vingt jours, mis en scène par Lohniský, est d'abord joué au Festival de Théâtre de Spa en août 1964, puis à Bruxelles, avant de partir en tournée à travers la Wallonie. La troupe du TNB est applaudie à Mons, Tournai, La Louvière, Charleroi, Dinant, Verviers et Arlon.

Né le 5 novembre 1920, Václav Lohniský débute sa carrière d'acteur sous l'occupation nazie, dans les souterrains du Salon Topič, où il crée plusieurs rôles remarquables comme Buffalo Bill dans *Limonádový Joe*, comédie satirique de Trnka et Jiří Brdečka. Après la seconde guerre mondiale, en 1946, il termine ses études au Conservatoire de Prague et commence en tant que metteur en scène dans le théâtre expérimental rattaché à cette école, le théâtre Disk. En 1958, il devient le directeur artistique du théâtre S. K. Neumann qu'il érige en un lieu important de la culture pragoise. Sa première grande mise en scène sort du répertoire de Brecht, *Mère courage et ses enfants*. Après *L'opéra de quat' sous*, c'est la première pièce d'après guerre présentée sur une scène tchèque. Son succès ouvre une vague brechtienne dans la dramaturgie tchèque. Il est également le premier tchèque à monter *Vue du pont* de Miller. En outre, Lohniský s'attache au répertoire tchèque contemporain et travaille en étroite collaboration avec Pavel Kohout. C'est d'ailleurs sur l'initiative du Théâtre S. K. Neumann que l'auteur commence à adapter le célèbre roman de Jules Verne, en 1962.

Le Tour du Monde de Verne connaît un énorme succès à Prague. En six mois, vingt-deux autres théâtres tchèques présentent le texte de Kohout. La pièce s'exporte en un instant sur les scènes étrangères et rencontre l'approbation du public à Varsovie, à Łódź, à Kiel, à Munich et à Berlin. Son retentissement international se fonde principalement sur un

¹ N°1707/II-B-I d'ordre 579. Objet: Désir tchécoslovaque de conclure un nouvel accord culturel avec la Belgique. Année 1959. Archives diplomatiques du Royaume de Belgique.

article favorable publié dans l'édition mondiale du *Times* en janvier 1962 par un critique parisien ayant assisté à l'une des répétitions générales :

M. Pavel Kohout[...] compte parmi les auteurs dramatiques tchèques qui se sont construit une réputation solide à travers l'Europe de l'Est. La dernière entreprise de M. Kohout [...] est une adaptation scénique de Jules Verne *Le tour du Monde en Quatre-vingts Jours* qui s'avère être une vision merveilleusement fraîche et insouciant dans laquelle la figure de Phileas Fogg [...] a la sympathie et l'admiration de l'auteur. [...] L'adaptation de Jules Verne fournit un petit spectacle chaleureux et extrêmement amusant remarquablement aidé, au S.K. Neumann Théâtre, par un décor et une mise en scène précise de Václav Lohniský.

Le Tour du Monde fait donc escale en Belgique à la demande d'Huisman. Toujours à l'affût de nouveautés théâtrales, le premier directeur du TNB a évidemment entendu parler de ce spectacle humoristique tchèque, et « [s]'y intéresse énormément »¹, d'autant plus qu'il recherche précisément une pièce comique de qualité pour le festival de Spa. La politique d'Huisman a toujours été d'équilibrer la programmation du festival entre des pièces sérieuses et un répertoire divertissant. Or, des pièces amusantes de grand spectacle sont habituellement très difficiles à trouver. C'est pourquoi, dès que l'équipe du TNB a appris que la pièce se tenait en Allemagne et à Prague avec succès, elle s'est procurée le texte et l'a lu.²

Par ailleurs, en dehors de la résonance internationale qui entoure la pièce, Kohout n'est pas totalement inconnu des amateurs de théâtre en Belgique. En avril 1961 déjà, le Théâtre de Poche avait produit une de ses premières pièces *Un si grand amour (Taková láska, 1957)*, sous le titre de *Responsabilité partagée*, traduit par Yvette de Flocc, dans une mise en scène de Jan Strejček et avec un décor de Vladimír Synek.^{3*}

Huisman contacte le théâtre pragois S. K. Neumann et invite Lohniský. Pour le théâtre, il est important de travailler avec Lohniský car le texte de Pavel Kohout a été pensé dans sa mise en scène. Jean Falize a réalisé l'adaptation française d'après la traduction

¹ Annotation de Jacques Huisman sur un compte-rendu du spectacle datant de 1963: *M'intéresse énormément, me donner cette pièce et ne pas me permettre de l'oublier*. Archives TNB.

² Interview de Jacques Huisman par Janine Modave pour l'émission « Estival », 28-07-1964, Archives RTBF.

³ Base de données ASP@sia.

* Nous n'avons malheureusement retrouvé que très peu de documents se rapportant à cet événement. Les Archives du Théâtre de Poche ne sont pas classées.

allemande* car il lui était plus aisé de comprendre dans cette langue le comique des mots contenu dans la pièce¹. L'adaptation reprend fidèlement la trame imaginée par Verne, autour de laquelle Kohout a ajouté des saynètes humoristiques et satiriques. Non seulement, il se moque de Verne et de ses personnages, mais il raille la tendance des gens à aimer le grand spectacle. Chez Kohout, les protagonistes se dédoublent. Philéas Fogg est aussi l'Homme Âgé, c'est-à-dire Verne, un vieillard imprégné des idées humanistes de la Révolution française et de 1848 ; Passepartout est aussi le Jeune Homme qui transporte les opinions de son temps. Certes, il a une sympathie sans borne pour le vieil homme mais il pousse plus loin ses conquêtes, tant dans le domaine de l'idéologie que dans celui de la science. À la fin de la pièce, le Jeune Homme se révèle être Gagarine ! Concurrément à l'apologie du progrès traversant l'intrigue, la pièce fait preuve d'un côté burlesque qui remonte au modèle avant-gardiste tchèque développé notamment par le théâtre Větrník, où Lohniský a débuté sa carrière d'acteur, ou par le travail de V+W.

Loin du travail des illusionnistes de la *Lanterna Magika* et du Théâtre Noir de Prague qui enthousiasment les Belges, Lohniský reconnaît être personnellement « fatigué de cette virtuosité de l'illusion » et avoue son intention de « faire du théâtre vivant »². Son spectacle relève donc plus du spectacle de cabaret que du théâtre d'illusion ou du théâtre proprement dit. La pièce compte 45 tableaux, sa structure est celle du collage. Le jeu des comédiens rappelle les marionnettes et la *Commedia dell'arte*. Les acteurs chantent et dansent. Ni la mise en scène, ni la scénographie de Synek ne donne l'illusion des paysages traversés par les héros. Suivant l'une des premières répliques de Fogg qui affirme « Il suffit d'être capable d'utiliser un minimum », le décor, composé de panneaux coulissants, est suggéré par les situations et par les comédiens. Par exemple, le spectateur comprend que les protagonistes sont sur un bateau quand ils se passent de main en main des objets en bois et reprennent en canon des termes marins : proue, poupe³... L'univers de Verne se dessine en rythme et de manière humoristique dans l'inconscient du public.

* « Reise um die Erde in 80 Tagen » de Pavel Kohout. Mise en Scène : Horst Schönemann au Maxim-Gorki Theater à Berlin en 1962.

¹ Interview de Jacques Huisman par Janine Modave, *op. cit.*

² Paris, A. (7/8 VI 1964) : « C'est un Tchèque qui met en scène le grand succès (probable) de Spa, 1964 ». *Le Soir*.

³ Extraits du spectacle, tournés pour l'émission « Estival », 28 VII 1964, Archives RTBF.

La mise en scène imagine une chaise musicale entre les personnages. Les quatre rôles titres sont joués par André Debaar, Jo Renzonnet, Georges Bossair et Liliane Vincent, douze acteurs de la troupe se partagent les quatre-vingt autres rôles restants. Pour ce spectacle, Lohniský insiste surtout sur la performance des acteurs et la prouesse théâtrale : il faut jouer le *Tour du Monde* en quatre-vingt minutes, changer rapidement de costumes, exceller dans les acrobaties.¹ Il semblerait d'ailleurs que Lohniský ait éprouvé quelques difficultés à diriger les comédiens du TNB :

Les comédiens talentueux du théâtre bruxellois sont accoutumés « à la mise en scène des vedettes » et, dans un premier temps, il m'a été assez compliqué d'orienter le travail vers un jeu collectif. Dans le travail, [les acteurs belges] sont moins disciplinés que les acteurs tchèques.²

Malgré cette anicroche, le spectacle, conçu comme un réel divertissement théâtral, est apprécié par les spectateurs belges. À Spa, le public international est tellement curieux de découvrir le nouveau spectacle tchécoslovaque que, pour la première fois dans l'histoire du festival, la salle affiche complet. Elle applaudit pendant plus de dix minutes à la fin de la première, alors que des applaudissements s'étaient déjà fait entendre pendant la représentation.³ L'accueil réservé au spectacle par la critique est quant à lui plus mitigé. On reproche la dimension politique du message transmis par la pièce. L'Anglais représente le colonialiste brute, l'Américain est raciste et la petite démocratie populaire est parfaite.⁴ Un critique pointe surtout l'aspect de satire lourde, comme si on voulait uniquement réaliser un spectacle-gag.⁵ C'est vrai qu'à la lecture des notes de mise en scène, disponibles aux archives du TNB, nous remarquons que le souci premier du spectacle est d'être, non pas politique, mais drôle. C'est d'ailleurs à cette fin, nous l'avons vu, qu'il a été choisi par la direction du théâtre.

Cette mise en scène inaugure l'étroite collaboration qui va exister entre le TNB et les théâtres de Prague durant les années 1960. En 1964, à côté du *Tour du Monde* et

¹ Archives du TNB.

²Nožka J. (20 II 1965) : « Československá divadelní invaze ». Praha : *Svět v obrazech*.

³V.P. (15 VIII 1964) : « Poprvé vyprodáno. Česká inscenace zahajuje Festival v Belgii » : *Večerní Praha*.

⁴Borzee (9 XII 1964) : « TNB a joué le *Tour du Monde en 80 jours* » Mons : *Journal de Mons et Borinage*.

⁵ Voir Archives TNB. Article non référencé, signé A.C.

d'*Hamlet*, Huisman caresse un autre projet de collaboration entre le TNB et la Tchécoslovaquie. Il a envie de proposer à son public une adaptation par Kohout de la *Guerre des Salamandres* de Čapek. Le choix du metteur en scène n'est pas décidé.¹ Dans les archives du TNB, nous pouvons lire le compte-rendu de l'adaptation de Kohout, daté de novembre 1966. A la fin de ce dernier, se trouve ces quelques lignes :

Telle quelle, intéressante, suspense peut-être mais il faut que ce soit « la grande machine » écrasant le spectateur et faisant taire le sens critique. 100% pour Krejka [sic]²

Ce projet ne voit pas le jour. Bien que l'agence littéraire Dilia possède les droits³, son département théâtral se trouve dans l'obligation de refuser sa représentation. La raison invoquée étant que les héritiers de Čapek ont interdit depuis plusieurs années, l'utilisation de cette adaptation.⁴ Néanmoins, l'agence Dilia aiguille le TNB vers une autre adaptation de Kohout, d'après *La pensée*, une nouvelle de Leonid Andreev. *Arme Morder* triomphe au *Düsseldorfer Schauspielhaus*. Le *Koninklijke Schouwburg* à Anvers a déjà programmé la pièce. La première est prévue le 4 mai 1973. Ainsi, c'est *Pauvre Assassin* et non *La guerre des Salamandres* que le public va applaudir durant la saison 1976-1977 au TNB dans une mise en scène d'Huisman.

Parallèlement à ce projet avorté, Huisman en concrétise un autre. A la fin du programme du TNB consacré au *Tour du Monde en quatre-vingt jours*, on peut lire l'annonce du prochain spectacle au TNB, *Hamlet* de William Shakespeare, mis en scène par Krejča.

Krejča au Théâtre National de Belgique : le théâtre de l'homme

Hamlet

C'est par Brook que Krejča arrive en Belgique pour travailler avec la troupe du TNB sur *Hamlet*, adapté par Yves Bonnefoy. Huisman cherchait un metteur en scène anglais pour monter une pièce tirée du répertoire shakespearien. Brook, artiste vers lequel Huisman se tourne, refuse de monter Shakespeare en français et lui souffle le nom de

¹ Lettre de J. Huisman à l'ambassadeur belge à Prague, J. Cuvelier, datée du 20 IV 1964.

² Archives TNB

³ Lettre du 2 II 1973, non adressée, non signée. Archives TNB.

⁴ Lettre de Jiří Havlac à la SACD, datée du 30 III 1979.

Krejča dont il vient de voir, en 1964, la mise en scène de *Roméo et Juliette* à Prague¹. Grâce aux éloges du metteur en scène londonien, Huisman invite Krejča à Bruxelles. Nous pouvons nous faire une idée des louanges de Brook lorsque nous lisons sa note publiée le programme de la pièce qui reste tout à fait dans le même esprit de celui de ses propos recueillis par Liehm à Prague :

La tradition et l'histoire peuvent être nos guides au moment où nous tentons de nous mesurer avec le mystère et le pouvoir de la forme shakespearienne ; les ignorer complètement serait fatal. Traiter Shakespeare comme on le ferait d'un auteur contemporain est une nécessité, mais aussi une forme de naïveté. Toute nouvelle interprétation de Shakespeare doit suivre le difficile sentier entre ce qui est mort et ce qui est vivant, tout en admettant que ces valeurs ne coïncident pas avec le passé et le présent. Cela, rarement, je l'ai vu effectué avec un aussi sûr instinct reproduit avec tant d'imagination que dans les réalisations d'Otomar Krejča.²

Krejča vient donc à Bruxelles, diriger *Hamlet*, qu'il n'a pu diriger en Tchécoslovaquie.³ La mise en scène d'*Hamlet* déroute tant au niveau de l'analyse dramaturgique que dans les choix scénographiques. Quelques membres conservateurs du milieu théâtral étendu s'indignent devant cette conception d'*Hamlet* et devant les libertés que le metteur en scène s'accorde face au texte. Assurément, Krejča présente une lecture résolument moderne du classique de Shakespeare. Dans les sillons tracés par Frejka, il perçoit le personnage d'Hamlet comme un jeune homme qui vit dans le quotidien du monde des années soixante. Plus d'un an avant le début des répétitions, Krejča confiait déjà à Jacques Huisman :

¹ Non signé: (27 II 1965): « Krejča v Bruseli ». Bratislava : *Film a divadlo*.

² « Peter Brook présente Otomar Krejča », Programme du Théâtre National de Belgique, *Hamlet*, mis en scène par Otomar Krejča, 1965.

³ « Quand je trouvais un metteur en scène étranger dont le travail me plaisait, je lui proposais de monter la pièce qu'il rêvait de faire. Je me fichais comme d'une guigne qu'il parle ou non français : les comédiens finissaient toujours bien par comprendre. C'est comme cela qu'Otomar Krejča est venu diriger *Hamlet*, qu'il n'avait pu réaliser en Tchécoslovaquie, *Roméo et Juliette*, *La mouette*, et surtout *Les trois Sœurs*, Il avait un excellent contact avec les comédiens. De plus il avait amené Josef Svoboda comme décorateur, qui apportait de nouvelles données sur les lumières et qui était à ce moment-là au mieux de sa forme. » : Propos de Jacques Huisman sur la vie et le théâtre in : Tirard, P. (1996) : *Jacques Huisman*. CFC-éditions. p. 182.

Ces jours-ci, il me semble que j'ai acquis une conception que je ne lâcherai plus. Je me réjouis avec une certaine curiosité de la voir réalisée. Il me semble que la connexité de ce chef d'œuvre avec l'époque que nous vivons est incontournable.¹

Cette connexité ne se réduit pas uniquement à la réalité soviétique, à un monde dangereux où on « se sent constamment surveillé et menacé »², elle a aussi une résonance universelle. On remarque une collusion thématique entre la mise en scène belge et la mise en scène d'*Amleto* de Zeffirelli, réalisé un an plus tôt avec Giorgio Albertazzi dans le rôle-titre : toutes deux traitent du thème de la jeunesse,³ bien que *Amleto* soit un jeune fâché. En rendant compte du spectacle de Krejča, la Française Claude Sarraute repère également la portée universelle contenue dans la mise en scène : « C'est le thème du jour : la solitude, l'incommunicabilité... »⁴

Initialement, le rôle-titre devait être tenu par Claude Volter, mais le comédien belge et le metteur en scène ne parviennent pas à collaborer.⁵ Volter se sent enfermé dans la mise en scène de Krejča, qu'il juge dictatorial. Après quelques jours, ils décident de revoir la distribution. Lorsqu'il parle de Krejča, Volter l'appelle le « paysan du Danube ». Il ne joue pas dans *Hamlet* et est remplacé par Bernard Verley. Ce sont Brook et Vilar qui soumettent le nom du jeune acteur français à Krejča et Huisman. C'est un triomphe. La critique entrevoit dans le jeu du comédien la résurrection du talent de Philippe, décédé six ans auparavant.

La pièce surprend le jeune héros au moment où il entre dans la vie réelle et la réalité est dure.⁶ Krejča place son Hamlet en opposition avec le monde et la société où le mensonge triomphe sur la vérité, le vice sur la vertu, l'iniquité sur la justice. Et tout cela de manière évidente, naturelle, habituelle et normale. Aucun des personnages n'est un individu ignoble, ni un idiot, ni un criminel. Tous sont de braves et honnêtes gens et se considèrent comme tels, ainsi que la société qui les entoure. Cette perception partagée devient donc la norme collective de la moralité. Dès lors, le personnage de Polonius n'a

¹ Lettre d'Otomar Krejča à Jacques Huisman, Prague, 29-08-1964. Archives du TNB.

² Bablet, D. (2004) : *Josef Svoboda. op. cit.* p. 95.

³ Non signé (1967) : « Hamlet » Gastspiel des Bristol Old Vic im Schauspielhaus. Juni-Festwochen. Zürich.

⁴ Sarraute, Cl. (31 I-1 II-1965) : « Hamlet au Théâtre National de Bruxelles ». *Le Monde*.

⁵ *Le Tour du Monde en 80 jours*, programme du TNB, 1964.

⁶ « Interview d'Otomar Krejča par Jean-Claude Huens », in : Programme du Théâtre National, *op. cit.*

plus les caractéristiques d'un vieux gaga, mais l'aplomb d'un premier ministre.¹ André Debaar, encensé par la presse, impose un Polonius autoritaire, totalement dégagé de toute bouffonnerie. Personnage conscient et observateur censé, Polonius reste impassible devant les événements. Hamlet, quant à lui, voit les choses différemment et refuse la norme de cette morale² : il cherche la réponse à l'interrogation tirée du texte de Shakespeare « est-il plus noble pour l'âme... » (III, 1). Il incarne un homme en quête d'humanité.

Krejča pose sur Hamlet un regard résolument moderne et débarrassé de tout commentaire psychanalytique : la psychologie d'Hamlet ne se base pas sur un complexe freudien ; rien de trouble dans sa personnalité. Il est seulement un jeune homme qui souffre de voir sa mère, interprétée par Madeleine Rivièrè, se remarier si vite avec l'assassin de son père qu'il hait (Claudius est joué par Marcel Berateau) et qui aime sincèrement Ophélie, incarnée par Danièle Denie. Un nouvel Hamlet se dresse donc réellement sur scène, qui met fin à l'*Hamlet* romantique, psychologiquement torturé ou incestueux. Sa souffrance vient de l'impassibilité des autres personnages devant l'incontestabilité des faits. Et progressivement, Hamlet commence à perdre ses certitudes. Hamlet n'est pas fou, contrairement au monde. Incapable de s'y opposer par le seul raisonnement et fort de toute la démente environnante, il agit en accord avec sa folie consciente.³ Aussi Krejča rend-il à ce personnage toute sa dimension humaine, ancrée dans la réalité de notre monde, dans ses inquiétudes, ses angoisses et ses scrupules.

Pour approcher l'homme terré dans le personnage, Krejča s'autorise un écart par rapport au texte shakespearien. Il supprime le spectre du père. Pour Krejča, le spectre n'est rien d'autre qu'une « convention théâtrale de l'époque » et « Hamlet peut s'en défaire ». D'une part, il comprend bien des choses sans son intervention et d'autre part, il compte plus sur la représentation théâtrale du crime que sur l'apparition du spectre pour révéler la vérité.⁴ Poursuivant ce raisonnement, Krejča retranche le personnage du Père et place ses répliques dans la bouche d'Hamlet. Le Spectre devient donc la propre

¹ Lettre d'Otomar Krejča à Jacques Huisman, *op. cit.*

² Machonin, S. (1965) : « Odvaha k mužnosti » in : DIVADLO, N°5, pp.42-49.

³ *Idem.*

⁴ « Interview d'Otomar Krejča par Jean-Claude Huens », in : Programme du Théâtre National, *op. cit.*

image d'Hamlet, son alter-ego avec lequel il monologue. Cette grande innovation sera la cible des critiques les plus virulentes. A titre d'exemple, citons un extrait publié dans *La dernière heure* :

La suppression du Spectre est également très discutable. Il y a dans « Hamlet » trop d'allusions, trop de références précises à cette apparition, celle-ci entraîne des conséquences trop déterminées pour que l'on se contente d'entendre Hamlet lui-même débiter dos au public [...] les répliques que Shakespeare avait destinées à l'ombre du vieux roi.¹

En abandonnant le rôle du Spectre, Krejča modernise radicalement l'œuvre de Shakespeare car il appuie sur les souffrances et la recherche intérieure d'Hamlet et supprime les stimuli extérieurs aux siens. Aucun destin, ni créature surnaturelle, aucune volonté divine. Rien de ce qui simplifierait à l'homme son destin, et son obligation de remplir ce destin.² C'est bien de l'homme dont il s'agit dans la tragédie. Par un apprivoisement du personnage par l'acteur, Krejča procède à la mise en scène de l'homme dans sa complexité pour atteindre une vérité supérieure. [Voir chapitre 2]

Enfin, la scénographie, imaginée par Svoboda, appuie le même argument que celui défendu par la mise en scène. A cette époque, Svoboda est internationalement plus célèbre que Krejča. Le théâtrologue français Bablet participe largement à la diffusion du travail du scénographe dans les sphères francophones par le biais de communiqués, d'exposition (1966) ou de conférences. En Belgique, Svoboda a marqué les mémoires pour avoir été l'un des concepteurs de la *Lanterne Magique*. Ses recherches le poussent à créer un nouvel espace cinétique. Il s'affranchit de l'immobilité du décor et propose une scène dynamique, comme pour l'Expo 58. Les inventions scénographiques pour ce spectacle fascinent le public et la presse.

Pour Krejča, chaque élément scénique participe de la compréhension homogène du spectacle. Dans un questionnaire que lui a soumis Bablet, Krejča explique :

[J]e ne veux pas que la scénographie se contente « d'éclairer » la conception de la mise en scène, de s'y ranger. Il s'agit toujours de faire en sorte que la scénographie s'intègre à la mise

¹ R.P. (23 I 1965) : « Hamlet » : *La dernière heure*.

² MACHONIN, S. (1965) : « Odvaha k mužnosti », *op. cit.*

en scène sans coutures apparentes, qu'elle participe dans le plein sens du mot à sa création, qu'elle devienne un élément nécessaire, indispensable.¹

La tragédie shakespearienne prend place dans un ingénieux mécanisme scénique. Escaliers, galeries, couloirs, plateformes ou praticables sont montés sur des rails et des charnières, de sorte qu'une multitude d'agencements sont envisageables pour modifier les cadres en un temps minimum. Un intense rideau de lumière descend des cintres et crée des effets de contre-jour. Un énorme miroir tendu obliquement par rapport à la scène surplombe l'espace de jeu et sert de stratagème pour combler l'absence du spectre. Hamlet prononce les répliques de son défunt père face au miroir polyécranique et dos à la scène. Le public reçoit alors une image déformée du protagoniste agrandi dialoguant avec lui-même². La fonction du miroir ne s'arrête pas là : il reflète aussi – verticalement grâce à l'utilisation d'un contre-miroir – le banquet de Claudius évoqué au début de la tragédie. Il donne aussi un double du dispositif scénique. Ce dernier est tantôt laissé dans l'obscurité, tantôt baigné de lumière.

Le décor composite, le jeu de reflets et la création lumière renvoient une image incertaine de ce qui appartient ou non à la réalité, renvoient une image de la complexité du monde et de l'âme humaine. Selon Sergej Machonin³, les mouvements permanents du dispositif représentent le défilé de l'histoire et symbolisent aussi la folie d'Hamlet. Cette dernière hypothèse interprétative rassemble d'autres critiques plus conventionnelles qui traduisent les roulis du décor par une conscience taraudée d'obsessions.

Notons une anecdote à propos du décor que m'a rapportée Krejča et qui a été confirmée par un machiniste du théâtre. Le décor, payé par la filiale européenne de la firme Coca-Cola, s'est écroulé trois jours avant la représentation. Par chance, le miroir ne s'est pas brisé. Une vingtaine d'étudiants et l'équipe technique du théâtre ont reconstruit en travaillant d'arrache-pied le dispositif. La première a eu lieu à la date prévue.

¹ Réponse de Krejča à un questionnaire de Bablet, cité in : Bablet (2004) : *Josef Svoboda. op. cit.* p. 85.

² Paris, A. (23-1-1965) : « Hamlet, un spectacle exceptionnel... ». *Le Soir*; R.P. (23-1-1965) : « Hamlet ». *La Dernière Heure*; Lerminier G. (7-6-1965) : « Hamlet par le Théâtre National de Belgique aux Nations ». *Le Parisien*; GAUTHIER J.-J. : « Au Théâtre des Nations, La Belgique présente Hamlet »; Jangl K. (14-02-1965) : « Divadlo za hranicemi a doma ». Venkov : *Lidová demokracie*; Hrabovská, Ka. (26-02-1965) : « Medzi Bruselom a Bratislavou ». Bratislava : *Kultúrny život*.

³ Machonin S (1965) : « Odvaha k mužnosti », *op. cit.*

La représentation d'*Hamlet* crée un débat critique qui s'étend de « *This isn't Hamlet performed, it is Hamlet being made* »¹ à « Mais je ne doute pas qu'on vous parle du génie d'Otomar Krejča. Le Bluff existe »². L'approche théâtrale d'*Hamlet* bouscule le spectateur et le spécialiste du théâtre dans ses habitudes. Elle lui propose un genre de spectacle totalement neuf qui, quoiqu'on en pense, ne laisse personne indifférent.

La mise en scène de Krejča suscite un tel intérêt que des journalistes et des artistes sont notamment venus de Grande-Bretagne, de RDA, de France ou de Suisse pour assister à la première qui a lieu le 21 janvier 1965. Après cette production du TNB, Krejča est le premier metteur en scène d'un des pays du bloc de l'Est à être invité au Royal Shakespeare. Même Tynan du Old Vic et Tovstonogov du Théâtre Gorki de Leningrad émettent l'hypothèse d'une future collaboration.³ La carrière du metteur en scène du DZB prend désormais une ampleur internationale et, dans les faits, une réelle dimension européenne⁴. Précédemment, il n'avait travaillé qu'à Cuba (1964), pays qui partage la même orientation politique que la Tchécoslovaquie.

Plus de 23 400 spectateurs assistent aux représentations d'*Hamlet*. C'est un record car la capacité de la salle par rapport aux nombres de représentations ne permet pas d'accueillir autant de personnes, ce qui signifie que nombreux ont vu le spectacle debout.⁵ Le succès de la pièce est tel que Bablet et Moudouès œuvrent, nous l'avons vu, en faveur de sa venue au Théâtre des Nations. Malheureusement les conditions dans lesquelles le spectacle est présenté sont déplorables. La pièce est jouée à une date de faible fréquentation, la veille de la Pentecôte, dans une salle mal appropriée : la salle du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty et non la grande scène du Théâtre Sarah Bernard, souhaitée par Bablet. Krejča pressent le pire si on ne change pas le lieu de représentation. De Bratislava, il envoie un billet à Anne Jottrand, la secrétaire du TNB :

¹ Gilliatt, P. (24-01-1965): « Beyond the witch-hunters ». *The observer weekend review*.

² Gauthier, J.-J. (7-06-1965) : « Au Théâtre des Nations, La Belgique présente Hamlet ». *Figaro*.

³ Jangl, K. : « Divadlo za hranicemi a doma », *op. cit.*

⁴ En 1968, il se rend à Vienne ; en 1969, à Cologne et à Stockholm.

⁵ Lettre d'Anne Jottrand à l'attaché culturel de l'Ambassade de Tchécoslovaquie, M. Šmíd, Bruxelles, datée du 1 III 1965. Archives du Théâtre National de Belgique.

Le plus grand obstacle c'est la scène à Paris qui est très basse. Il suppose que le spectacle éprouve une perte s'il n'y avait pas d'occasion de jouer Hamlet dans un autre théâtre à Paris.¹

La salle attribuée est trop petite pour accueillir tout le dispositif scénique de Svoboda, aussi celui-ci est revu. De plus, la scène n'est pas assez éloignée des spectateurs, ce qui dévalorise les jeux de miroir, paramètre non négligeable du décor. Ce désaccord entre la salle, la scénographie et la mise en scène perturbe le jugement des critiques. Peu reçoivent favorablement la mise en scène belge jouée à Paris :

Je ne veux pas dire par là que présenté dans des conditions plus honnêtes, le *Hamlet* de Krejča nous eût fait délirer. Du moins y eût-il paru ce qu'il est : l'un des plus attachant parmi tous les *Hamlet* possibles. [...] Discutable, comme toute mise en scène, surtout s'agissant de *Hamlet*, celle de Krejča s'affirme du moins entièrement cohérente, entièrement pensée, là où d'autres vont à vau-l'eau, tantôt empruntant à la tradition, tantôt s'efforçant d'innover.²

Georges Lerminier plaint Shakespeare après avoir vu cette « mise en scène irritante ». Pour lui, « c'est laid et prétentieux ».³ Jean-Jacques Gauthier se montre très corrosif. Sa critique pour le quotidien de droite *le Figaro* semble être rédigée sous le coup de l'irritation. Il trouve le spectacle « inconvenant, indécent, écœurant de prétention, d'absurdité, de laideur, de vulgarité et d'impuissance ». Il qualifie la mise en scène de « monstruosité dramatique » dans laquelle « il n'y a pas sur scène un seul bon acteur ».⁴

La réception parisienne de la pièce est donc négative. Néanmoins le TNB ne se formalise pas. La pièce a attiré les foules en Belgique. Même elle laisse, pour certain, un souvenir impérissable à l'instar de la journaliste Catherine Degan qui, se remémorant les spectacles belges des années 1960, se confie :

Mais pourquoi le taire : s'il fallait tout oublier, je ne me souviendrais que de Bernard Verley ! Vingt-cinq ans et toute la jeunesse, la beauté, la pureté, le sex-appeal du monde : comment vouliez-vous qu'on résiste à cet « Hamlet »-là - que mêmes les critiques les moins dupes de l'époque comparèrent à Gérard Philipe ? Il faut dire que ses boucles, sa silhouette, sa gueule d'ange s'enchaînaient dans le double écran d'une mise en scène et d'une scénographie hyper-

¹ Lettre de Krejča à Anne Jottrand datée du 8 juillet 1965.

² Saurel, R. (VII 1965) : *Le théâtre, comme Phoenix*. LES TEMPS MODERNES. p.159.

³ Lerminier, G. (7 VII 1965) : « Hamlet par le Théâtre National de Belgique au Nations » : *Le Parisien Libéré*.

⁴ Gauthier, J.-J. (7 VI 1965) : « Au Théâtre de Nations, la Belgique présente : Hamlet » : *Figaro*.

modernistes, signés du prodigieux duo qui faisait ainsi sa triomphale entrée chez nous : Otomar Krejča et Josef Svoboda. C'était en 1965, et s'accomplissaient aussi là, sous nos yeux ébahis, les noces du théâtre et de la psychanalyse. Où Hamlet, dialoguant avec le spectre paternel, ne s'adressait qu'à sa propre image, reflétée dans un immense miroir...¹

Après la première d'Hamlet, certains acteurs ont exprimé leur souhait de poursuivre le même type de travail sur une autre mise en scène.² Leur vœu se réalise la saison suivante, en 1966, quand Krejča retrouve l'équipe du TNB pour monter *La Mouette*.

La Mouette

Krejča met pour la première fois en scène *La Mouette* en 1960 avec son groupe de comédiens du Théâtre National de Prague et aborde aussitôt la pièce de Čechov de manière extrêmement novatrice. Dans la mise en scène pragoise, chaque élément insiste sur l'actualité du propos et la modernité de la réalisation de l'œuvre. De la traduction de Topol en tchèque moderne sans fioriture russophile au traitement des costumes en passant par la velléité pieuse de conserver chaque détail du texte, Krejča construit une représentation troublante en s'alimentant de chaque composante scénique et des possibilités techniques comme l'utilisation d'un amplificateur sonore. Sa mise en scène se définit par une appropriation personnelle et une lecture originale, non sentimentaliste, des situations et des relations entre les personnages.³ A nouveau, Krejča retourne à l'œuvre, en extrait l'essence et la dimension humaine des personnages. La nouveauté qu'apporte Krejča passe réellement par une analyse profonde du texte.

Au vu des analyses et des critiques tchèques, la création belge renferme déjà la promesse d'une compréhension révolutionnaire, mais fidèle, de l'œuvre dramatique de Čechov. En 1966, le metteur en scène revisite la même pièce avec les acteurs du TNB. Concurrément, il travaille au « za branou » sur les *Trois sœurs*, mise en scène qui confirme le renom de Krejča et sa subtilité dans sa manière d'aborder l'œuvre de l'auteur russe. La concentration du metteur en scène est donc totalement à Čechov. Nous

¹ Degan, C. (31 X 1995) : « Trente ans après, la mémoire (re)mise en scène ». *Le Soir*.

² Jangl K., (14 II 1965) : « Divadlo za hranicemi a doma, Režisér Otomar Krejča hovoří o své inscenaci Hamleta v Bruselu ». *Lidová demokracie*.

³ Vostrý, J. (III 1960) : « Od « Čechovovaní » k Čechovovi ». *DIVADLO*, pp. 146-150. La réflexion se poursuit dans le numéro suivant : Vostrý, J. (IV 1963) « Od « Čechovovaní » k Čechovovi », *DIVADLO*, pp. 183-192.

pouvons augurer que c'est ce plongeur au cœur de l'univers čekhovien qui lui permet d'en sonder la narrativité et de proposer à l'histoire théâtrale un nouveau rapport à l'œuvre.

Au TNB, Krejča retrouve les acteurs Verley (Kostia) et Michel Fasbender (Guilderstein/Medvenko). La traduction littéraire échoit à son dramaturge tchèque, Kraus, et à Huens qui reprend à nouveau aux côtés de Krejča son poste d'assistant à la mise en scène. Pour la scénographie bruxelloise, Svoboda poursuit ses explorations de 1960 et propose un décor peu ou prou similaire.

A l'époque de la mise en scène pragoise, Svoboda et Krejča s'intéressent surtout aux possibilités lumineuses dans le théâtre contemporain.¹ Pour la scénographie de *La Mouette*, ils créent un lieu baigné de lumière estivale capable de produire sur le spectateur la sensation physiologique de chaleur, de l'étouffante atmosphère d'un jour d'été. Pour y parvenir, l'espace a été délimité par l'adoption d'un rideau de lumière incliné qui diffuse vers le public, filtré par des toiles en tulle. Le tout produit l'illusion d'un parc dans lequel pénètrent les rayons du soleil à travers les feuilles des arbres.² Cet effet lumineux, fréquent dans les mises en scène de Krejča et réapproprié ultérieurement par d'autres metteurs en scène tchèques et européens, est appelé la contre-rampe ou la « Rampe Svoboda ». Le même procédé technique est appliqué au décor bruxellois. La mise en scène d'*Hamlet* usait déjà de ce puits de lumière propice au contre-jour scénique.

A la différence de la version pragoise³ de *La Mouette*, il ne focalise plus la représentation belge sur le rôle de Nina.⁴ A la fin de la mise en scène tchèque, Nina revient pour donner

¹ *Ibidem*.

² Svoboda, J. : « Nouveaux éléments de scénographie », *Scénographie – Le Théâtre en Tchécoslovaquie*, éd. De l'Institut théâtral à l'occasion de la troisième biennale des Arts Plastiques à São Paulo en 1961, pp. 58-68.

³ Pour une comparaison entre les deux représentations, se reporter aux articles suivants : Ulířová, E. (1966/1967) : « Dvojící podoba Krejčova Racka », *Divadelní noviny*, N°19, p.1+8 ; Helgheim, K., trad. Stehlíková, K. (1/2005) : « « Racek » : Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969 ». Praha : DIVADELNI REVUE, Prague. pp. 30-53 ; Patočková, J. (1/2007) : « Krejčův český Čekhov- léta šedesátá ». Praha : DIVADELNI REVUE. pp.3-42.

⁴ Helgheim, K., trad. Stehlíková, K. (1/2005) : « « Racek » : Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969 ». Praha : DIVADELNI REVUE, Prague. pp. 30-53.

une leçon à Treplev, « à sa vie stérile, sans force créatrice »¹. La Nina belge, interprétée par Gisèle Briec, ne revient pas avec l'intention de donner une leçon, elle revient car elle aime encore Trigorin. Cette fin est plus tragique car Nina revient lucide. Elle est consciente qu'elle a à jamais perdu Trigorin, qu'elle sera une actrice. Mais, comme se le demande Machonin, sera-t-elle une grande actrice ou une comédienne ratée ? Le théâtre sera-t-il pour elle le refuge à sa vie ?² Les questions restent ouvertes pour le spectateur. La vie de Nina n'a désormais plus d'autre sens que d'être ballotée comme une mouette. Nous considérons *La Mouette* belge comme un moment clé dans l'évolution poétique de Krejča, et pensons que la nouvelle compréhension de l'œuvre sourd car Krejča travaille concomitamment sur *Les Trois Sœurs*. En ne centrant plus l'intrigue autour de Nina, il complexifie le personnage, le scrute jusque dans ses incertitudes. En outre, il place tous les personnages au même niveau dramatique, à l'instar des *Trois Sœurs* : il n'y a plus un héros mais tous les personnages, aux prises avec leur conflit, deviennent les protagonistes de la mise en scène.

Dans le programme du TNB, Kraus analyse les fondements du succès de la mise en scène de 1960. C'est sur la même base que Krejča reconsidère la mise en scène bruxelloise :

Je pense qu'une des raisons principales du succès exceptionnel de la mise en scène d'Otomar Krejča à Prague, il y a six ans, résidait dans le fait qu'il ne tâchait pas d'imiter les circonstances extérieures d'une époque déjà oubliée, qu'il ne se succombait pas à la mélancolie, à la passivité apparente des personnages, mais qu'au contraire il accentuait les qualités dramatiques de leurs pensées, sentiments, paroles, gestes et actions. Il a laissé à chacun mener une lutte acharnée pour son idée de bonheur. [...] Le drame intérieur des personnages de Tchekhov, que les mises en scène ont souvent plongé dans l'atmosphère déprimante de l'époque, atmosphère dans laquelle elles trouvaient les raisons et les excuses de leurs comportements, ce drame intérieur est dans la conception d'Otomar Krejča, révélé et rythmé par la façon qu'à notre époque d'appréhender la vie. Dans cette conception, les rêves nobles et irréalisables se manifestent comme de pures illusions, défendues par chacun comme conditions inévitables de la vie. La dégradation lamentable de ces illusions, développée sur un canevas comique, produit un effet plus effrayant encore que la mort.³

¹ Machonin, S. (12 III 1966) « James Bond a Racek ». Praha : Literární Noviny.

² *Ibidem*.

³ Kraus, K. (1966) : « Karel Kraus parle de la mise en scène d'Otomar Krejča » in : Programme de *La Mouette* du TNB. p.7.

Placer l'action de la pièce dans un contexte contemporain rend l'auteur plus cruel et permet de dynamiser physiquement l'intrigue par le jeu des acteurs. La pièce expose l'espoir chimérique et vain de ses personnages : Sorin (Georges Randax) souhaite s'installer dans une ville de province avec la même ardeur dont témoignent Treplev qui insiste sur son amour et Nina qui tend à devenir une actrice renommée. Krejča s'amuse encore avec les relations parallèles et contradictoires entre les couples Treplev-Nina et Arkadina-Trigorin (Lucienne Le Marchand – André Daufel). Le premier veut devenir auteur, l'autre est déjà un écrivain célèbre. Elle rêve de gloire artistique, Arkadina triomphe sur la scène. Treplev aime Nina qui s'éprend de la réputation de Trigorin, amant d'Arkadina. Pourtant, pour Kraus, le thème central de *La Mouette* ne tourne pas autour du malaise humain ni de la volonté des personnages de s'accomplir. Pour lui, en dépit du fait que cette pièce rassemble des artistes insatisfaits, il s'agit précisément d'un des plus passionnés manifestes de la foi en l'art.¹

Avec Patočková, nous pensons que « le théâtre de Krejča peut être sans pitié, mais qu'il voit dans l'homme sa véritable douleur et l'aspiration invincible à la liberté »². Cette *Mouette* en est un parfait exemple.

Comme à Prague, Krejča libère la scène de tous les attributs propres à l'« âme russe ». De la même manière, il bouleverse la tradition théâtrale de la tendance « Pitoëff » et défraie la presse. Pendant que certains journalistes s'indignent car « leur » Čekhov n'est pas au rendez-vous, parlent de lourdeur et d'ennui, vocifèrent contre « l'injection d'un sérum Krejča »³ qui dénature la pièce, d'autres applaudissent ce Čekhov intelligent, dénué de toute démagogie pleurnicharde, éloigné du mélodrame morose et à l'inverse de la facilité. Krejča, son entendement subtil de la pièce et l'imagination dont il fait preuve dans sa matérialisation scénique, perturbent et interpellent à la fois l'audience belge.

Les Trois Sœurs

En 1970, Krejča revient au TNB pour y réaliser un nouveau Čekhov. Cette fois-ci, il monte *Les Trois sœurs*, la mise en scène par laquelle il s'est imposé quatre ans plus tôt

¹ *Ibidem*.

² Patočková, J. (23 XI 2005) : « Velké 'malé divadlo' » (Un grand « petit théâtre »). Praha : *Lidové Noviny*.

³ Beck, H. (11 II 1966) : « Les théâtres Bruxellois : au national : La Mouette de Tchekov ». Bruxelles : *Le Drapeau Rouge*.

comme le découvreur de Čekhov. La troupe du TNB est allée voir la représentation du « za branou » en Hollande.¹ La création tchèque a tourné un peu partout en Europe ; les réactions étaient partout unanimes : La mise en scène de Krejča fait oublier toutes les précédentes. Le TNB joue ici un coup, il le sait. Dans le communiqué de presse qui concerne la saison 1969-1970, nous pouvons lire :

Si l'on se souvient de l'intérêt qu'avaient déclenché les précédentes mises en scène de Krejča au Théâtre National : Hamlet et La Mouette, des créations de Svoboda, on peut espérer que ces Trois Sœurs seront un des événements de la saison.²

Les oracles étaient justes. Malgré les divergences des critiques, le succès est tel³ que la pièce est reprise la saison suivante, en février 1971. Les nouvelles répétitions se déroulent sans Krejča. [Voir chapitre 2] La mise en scène de *Trois Sœurs* dialogue avec celle de *La Mouette*. Alors que Nina « avait des ailes », les sœurs Prozorov, elles, sont des oiselles en cage. La scénographie de Svoboda restitue d'ailleurs cette impression. Comme le note André Paris, le décor consiste en « une vertigineuse forêt de tulle blanc » qui « ceinture toute la scène et semble disparaître dans le ciel ».⁴ L'immensité conférée au décor est réfléchi par le duo Krejča-Svoboda :

Pour *La Mouette* et *Les Trois Sœurs*, nous avons cherché, comme l'auteur le désirait jadis, une distance peu commune pour la scène. La distance, la distance énorme des steppes, c'est là l'horizon du monde de Čekhov. Cinq branches dans un espace noir, la lumière et une jeune fille qui court sur place ont donné l'illusion de cette distance dans *La Mouette*. Une chambre sans murs, des personnages qui se serrent contre ses murs inexistantes, le gris et un seul orifice très bas par lequel on sort et entre dans cet anti-espace scénique, donnent cette illusion dans *Les Trois Sœurs*.⁵

Le plateau ainsi ouvert vers l'infini modifie le ton de la pièce que le public est habitué de voir jouer de façon intimiste, feutrée et retenue. La superficie généreuse de la scène du

¹ Entretien de l'auteur avec Yves Larec en date du 28 VI 2010.

² Archives du TNB. Feuille titrée : « Théâtre National de Belgique. Les Trois Sœurs. »

³ Pour s'en convaincre, il suffit de lire les titres élogieux des comptes-rendus positifs de la pièce : « Sans fioriture et sans pompe « Les Trois Sœurs » : Une réalisation presque parfaite » ; « Ces Trois Sœurs émouvantes » ; « Les trois Sœurs de Tchekhov par le TNB. Une grande œuvre. » ; « Un bon vent, qui vient de l'Est... » ;

⁴ Paris, A. (1970) : « « Les Trois Sœurs » L'éternel mal de vivre ». *Le Soir*.

⁵ Krejča, O. (1967) : Exposé présenté au cours de la première Quadriennale de Scénographie de Prague. Cf. « Symposium PQ 67 » in : *Zprávy Divaního ústavu*. 3 [9]. N° 8. pp. 14-27.

TNB est entièrement exploitée. Les personnages surgissent, courent, se croisent, passent, repassent et dansent. L'étendue du plateau ajoute à la détresse des personnages. Ils paraissent perdus dans cette steppe, comme ils sont inquiets et inassouvis dans la vie. Krejča et Svoboda opposent ici l'immensité de la scène, l'immensité des aspirations au vide de sens.* De leurs côtés, les déplacements répondent à une symbolique savamment orchestrée par Krejča. Ils traduisent les motivations intérieures des personnages. Par exemple, la mise en scène se clôt sur une ronde syncopée des trois sœurs. Tantôt joyeuse, tantôt abrupte, cette danse dénote de la fragilité et de la captivité des sœurs. Elles battent des ailes mais ne parviennent pas à voltiger. La scénographie colore ce symbole et devient une cage de tissus de laquelle il est impossible de s'envoler.

La scénographie psycho-plastique évolue en relation avec la diégèse et les émotions des personnages. Paulette Dubrulle rend compte de cette variation :

[...] Svoboda a conçu des décors qui épousent étrangement les sentiments des personnages : gais et confortables lorsque Macha, Olga et Irina nourrissent encore l'espoir de voir leurs rêves se concrétiser, ils se font soudain sobres et austères lorsqu'elles prennent conscience de la vanité de leurs aspirations. Ils se font presque inexistantes lorsqu'elles comprennent que jamais, malgré leur volonté, elles ne pourront s'évader. Et cette progression vers le dépouillement accentue l'intensité dramatique qui baigne la pièce.¹

Pour dévoiler la dramaticité du texte, la traduction française a été revue. Krejča ne travaille pas à partir du texte d'Elsa Triolet, mais à partir d'une nouvelle version élaborée par Kraus et Huens. Celle-ci, sert au plus près les intentions initiales de l'auteur

* Nous sommes tentée ici d'opérer un parallèle avec la philosophie de Patočka. Avec Clélia Vandenberghe, nous voyons un lien entre l'importance que les sœurs donnent à l'autonomie et au travail, et la critique du travail que fait, par exemple, le phénoménologue dans les *Essais hérétiques* (Patočka, J. (1990) *Les Essais hérétiques*. Verdier. pp. 34-39.) ou dans les descriptions du deuxième mouvement de l'existence. Patočka distingue trois modes d'expression de la force vitale correspondant aux mouvements de l'existence : le mouvement d'*acceptation* ou d'*acquisition*, le mouvement de *reproduction* ou de *fonctionnement*, et enfin, le mouvement de *percée* ou d'*ébranlement*. Une étude plus poussée mériterait d'être dédiée à cette question. Néanmoins, celle-ci n'entrant pas dans le cadre de la thèse, nous ne l'aborderons donc pas ici. Nous renvoyons le lecteur soucieux de réfléchir à ce problème à l'article de Crépon, M. (II 2009) : « La « valeur » du travail et la « force » des idéologies. Une lecture des Essais hérétiques ». *Esprits : L'universel dans le monde post-colonial*. pp. 177-190. Enfin, nous tenons ici à chaleureusement remercier Clélia Vandenberghe, phénoménologue de l'UCL, pour les discussions passionnées et fertiles que nous avons eues autour de Patočka, du théâtre et du concept d'*a-subjectivité*.

¹ Dubrulle, P. : « « Les Trois Sœurs » de Tchekhov par le T.N.B. Une grande œuvre ». Charleroi : *Journal de Charleroi*.

et modernise la langue. Certains critiques formulent des réserves par rapport à la nouvelle traduction, lui préférant l'ancienne qu'ils jugent plus proche de l'esprit de Čekhov. (Nous pouvons ici nous poser la question de l'habitude. Est-ce que la transposition de Triolet combinée à la tradition scénique des Pitoëff ne synthétise-t-elle pas mieux la représentation routinière que certains critiques ont de Čekhov ?) Parmi les billets désapprobateurs, nous lisons les controverses suivantes :

A mon sens, la philosophie profonde de cette histoire désenchantée n'est pas exprimée dans la dernière réplique d'Olga « Si l'on savait Si l'on savait ! »* (A ce nouveau texte de Kraus et de Huens, je préfère la traduction d'Elsa Triolet qui fait dire à Olga « Si l'on pouvait savoir ! Si l'on pouvait savoir ! », ce qui me semble-t-il est plus proche de l'esprit de la pièce.)¹

Ou encore :

A notre avis, pour rester dans la note, un personnage de Tchekhov ne dira jamais : « J'en ai marre !... » C'est du faux Gabin, de l'adaptation mal comprise.²

Nous trouvons aussi l'expression de l'avis contraire :

Cette merveilleuse réussite n'aurait sans doute pas été possible si Krejča n'avait pu compter sur Jean-Claude Huens pour l'assister dans la mise en scène et dans l'adaptation française très neuve, très belle (avec Karel Kraus).³

Au delà de la valeur de l'adaptation, ce point de divergence repose sur la compréhension de l'œuvre de Čekhov par le journaliste et sur son aptitude à modifier son point de vue. En fonction de celles-ci, il prend position sur la fidélité du metteur en scène à l'auteur. Évidemment, ici encore les opinions divergent. L'un encense :

Mais une fois encore tout le talent, pardon tout le génie de M. Krejca, est mis au service d'une conception qui fait bon marché des qualités intrinsèques d'une œuvre.⁴

* La réplique complète d'Olga est : « Un peu de temps encore, et nous saurons pourquoi cette vie, pourquoi ces souffrances... Si l'on savait ! Si l'on savait ! ».

¹ Pantalón (25 V 1970) : « Au National. Les trois Sœurs de Tchekhov. » Bruxelles : *Pan*.

² L. D. (15 IV 1970) : « « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov par le Théâtre National. » Verviers : *Le Courrier*.

³ J. H. : « Les Trois Sœurs dans une mise en scène de Krejca »

⁴ non signé : (30 V 1970) : « Les trois sœurs de Tchekhov, mis en scène par Krejca ». Bruxelles : *Les Beaux-Arts*.

Et l'autre vilipende :

[O]n pourrait presque dire que le metteur en scène tchécoslovaque a voulu aller trop loin dans son souci de servir l'œuvre, et que l'excès de sa démarche nuit au propos de l'auteur.¹

Comble de l'ironie, nous nous retrouvons au sein du même genre de polémique que celle initiée dans le mitan des années 1940 par Kárnet à propos du *Roméo et Juliette* de Burian ! Sauf qu'on reproche à Krejča d'être trop fidèle à l'œuvre quand on reprochait à Burian de la dénaturer. [Voir chapitre 1] Néanmoins ce désaccord rend compte de l'approche innovante de Krejča : il ne dénature pas Čekhov, il le « fait naître à nouveau ».

La modernité du propos scénique est soulevée par les critiques favorables au travail de Krejča – nous serions tentée d'écrire ici : par les critiques ayant compris son travail.

« Les Trois Sœurs » dans une mise en scène de Krejca – une mise en scène plus éblouissante par sa sensibilité et son intelligence que par son brio – c'est une image de la vie d'hier, mais aussi une image de la vie d'aujourd'hui.²

Une fois encore ce qui émeut dans le spectacle actualisé de Krejča, c'est le rapport à la vie :

Pas d'anecdote sans doute, mais des embryons de vie, transcendantes par un art extrêmement nuancé, qui affleurent dans ces propos, s'estompent, semblent disparaître pour resurgir tout à coup dans ce qu'ils ont de plus pathétique et de plus déchirant.³

Enfin, moult critiques ont soulevé l'ennui inhérent à la représentation. Un Verviétois se remémore :

J'ai entendu dans les couloirs à la sortie une dame fidèle abonnée du T.N. déclarer : ... « comme c'était ennuyeux, mais enfin, il faut bien de temps en temps avoir de « telles choses », c'est nécessaire à la formation de chacun. »⁴

¹ Non signé (21 V 1970) : « Le jeu de l'ombre et des lumières » : *L'Echo de la Bourse*

² J. H (Hislaire, J.) : « « Les Trois Sœurs » dans la mise en scène de Krejca. ». *La Libre Belgique*

³ V. M. (17 IV 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » de Tchekhov ». Bruxelles : *La libre Belgique*.

⁴ MIE (16 IV 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov » Verviers : *Le Travail*.

Un confrère confesse :

On a peine à imaginer des coupes dans cette œuvre... pourtant pour qu'elle porte il faudrait s'y résoudre.¹

D'autres, en revanche, pénètrent dans cet ennui avec un consentement artistique :

S'amuser dans l'ennui ! Cela peut paraître un paradoxe. Et pourtant, c'est l'impression ressentie à la représentation de l'œuvre d'Anton Tchekhov : « Les Trois Sœurs », au Théâtre National.²

L'intention de Krejča réside précisément dans la transmission de cet ennui, de ce spleen qui envahit les personnages. Aussi son spectacle s'inscrit-il dans la durée. La représentation dure trois heures. Il veut que les spectateurs éprouvent, subissent le déplaisir des personnages. Toutefois, cette langueur est, en même temps, jouissive car le spectacle est polyphonique. Les sœurs Prozorov, en permanence en scène, ne cessent d'animer, d'habiter cet ennui. L'une des richesses des mises en scène de Krejča s'observe précisément dans la perpétuelle mise en abîme des motifs. L'étirement du temps de la représentation va de pair avec la superficie démesurée du plateau totalement mise à profit et avec la mélancolie des personnages. Si le théâtre de Krejča a la pureté du cristal, c'est parce le metteur en scène brode ses spectacles avec la précision d'un dentelier :

L'ouvrage qu'il accomplit sur ces « Trois Sœurs » tient de l'orfèvrerie et de la finesse des points d'aiguille. Il était difficile, pensons-nous, de mieux épouser les intentions, les nuances, le mouvement intérieur, l'univers douçâtre, fâné, déliquescents d'un auteur qui n'a pas son pareil pour peindre l'ennui, le faire éprouver, mais sans nous ennuyer...³

Les trois mises en scène de Krejča produites par le TNB ont révélé le metteur en scène et Čekhov au public belge. La finesse de son travail, nous l'avons vu, n'a pas toujours été directement comprise et les points de vue sont, pour chaque spectacle, mitigés. Néanmoins, *a posteriori*, nous pouvons remarquer l'importance de ces quatre saisons pour la scène théâtrale belge francophone. A l'instar d'Huisman, le directeur du Théâtre Royal du Parc Roger Reding avait rapidement perçu le talent de Krejča. C'est pourquoi il

¹ Dox. (14 IV 1970) : « Le Théâtre National présente « Les Trois Sœurs » de Tchekhov ». Verviers : *Le jour*.

² W. D. (21 V 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov ». Bruxelles : *Le Peuple*.

³ J. P. (17 V 1970) : « Un Bon vent qui vient de l'Est ». Bruxelles : *Le patriote illustré*.

souhaite inviter Krejča dans son théâtre. Cette collaboration n'est pas possible car Krejča est trop occupé. Aussi Reding se tourne-t-il vers un autre grand metteur en scène tchèque choyé des Belges, Radok.

Radok au Théâtre Royal du Parc : du théâtre total

Le jeu de l'amour et de la mort

En 1967, Reding invite Radok à reproduire son adaptation du *Jeu de l'amour et de la mort* de Romain Rolland avec une équipe de comédiens belges car il a été frappé par la pièce jouée à Prague, par sa « puissance d'émotion ». Pour la première fois de sa vie, il a réellement expérimenté le théâtre intégral qui « n'est ni une idée d'intellectuel, ni une expérience de laboratoire mais l'utilisation la plus complète et la plus réussie de tous les éléments dont un metteur en scène peut disposer aujourd'hui : lumière, thème, voix, expression des visages, geste et musique »¹. Radok s'inscrit dans une belle programmation du TRP. La saison accueille notamment Piscator et Brine.

Radok se voit confier par Reding le gratin des comédiens belges de l'époque dont Janine Patrick, Raoul de Manes, André Ernotte, Jean Rovis et, à venir, comme Janine Godinas, Suzy Falk ou Jean-Marie Pétirot. Comme Krejča, Radok est un metteur en scène exigeant. Il avoue s'être souvent fait des ennemis car, pour lui, la notion de « véritable acteur » est réellement porteuse de sens.² Il possède une méthode exacte d'après laquelle il travaille avec l'acteur. Celle-ci prend certainement sa source dans la « Méthode Stanislavskij » et rappelle les répétitions sous la direction d'Hilar. Il utilise une technique qui débloque successivement l'acteur et crée des conditions favorables pour faire valoir son talent créateur.³ Il propose aux comédiens de jouer sur la respiration et l'étude de l'expression corporelle, pour mieux maîtriser ses possibilités de composition. Durant les répétitions, il faut recourir à une des rares personnes de l'époque qui donne des cours d'expression corporelle, en l'occurrence la danseuse, chorégraphe et pédagogue anversoise, Lea Daan, alors professeur au Studio du Théâtre

¹ Reding, R. (1967) : « Le jeu de l'amour et de la mort de Romain Rolland dans une adaptation d'Alfred Radok ». Programme du TRP.

² Notes de Katerina Flajshansová, traductrice avec Maurice Lambilliotte de l'adaptation de Romain Rolland par Alfréd Radok. Archives TRP.

³ *Ibidem*.

flamand. Pour ce travail, elle insiste sur le fait de devoir respecter le style de l'époque et se tient donc à la gestuelle de la période révolutionnaire.¹ Ainsi, par le truchement d'un metteur en scène tchécoslovaque, s'opère un échange intercommunautaire enrichissant qui aurait pu se produire depuis longtemps. La méthode fonctionne et séduit tous les interprètes belges. Patrick et Ernotte, qui tiennent les premiers rôles, estiment que :

Radok confère une dimension nouvelle à leur art, qu'il recherche et obtient une intensité, une profondeur et une vérité inédite dans le jeu dramatique, qu'il dépouille les comédiens de leurs habitudes et même de leur mentalité propre pour les faire penser, agir, marcher, s'exprimer comme des personnages de la Révolution française.²

La qualité du jeu des acteurs a été saluée par tous les critiques. Dans ce spectacle, tous les acteurs « parviennent à se surpasser et se montrent sous un jour meilleur que jamais ». Tous les interprètes « jusqu'aux simples figurants participent constamment au « jeu » avec une conviction et une efficacité totales »³.

Après la création, Reding s'avoue heureux : Radok a démontré « la perfection que l'on peut obtenir des comédiens belges en leur donnant le temps de répétition nécessaire à un résultat de haute qualité, tout en les dégageant d'autres contingences »⁴. Il est conscient que « la présence de Radok est en soit un apport exceptionnel ; tout au long des neufs semaines de répétitions il a apporté aux comédiens la « découverte » d'une forme d'art dramatique inconnue dans nos pays de l'Europe de l'Ouest. Quel enseignement et quel enrichissement ! »⁵

Comme Krejča, il adapte le texte. Aussi, le spectacle est son adaptation de l'œuvre de Rolland, traduite par Kateřína Flajshansová et Maurice Lambilliotte.* Elle mêle la petite histoire à l'Histoire.** *Le jeu de l'amour et de la mort* prend place en 1793, pendant la

¹ Germoz, A. (1 XI 1967) : « Radok est devenu quelqu'un de bien ». Bruxelles : *Spécial*.

² PARIS, A. : « Un metteur en scène tchèque au Parc, Alfred Radok, ou de la « Lanterne magique » à la Révolution française vue par Romain Rolland ». Bruxelles : *Derrière le Rideau rouge*.

³ R.P., « Le Jeu de l'Amour et de la Mort ». Bruxelles : *La Dernière Heure*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Reding Roger, « Le TRP nous donne le droit de réclamer beaucoup de lui, il peut aussi beaucoup le prétendre », Programme du TRP du *Jeu de l'Amour et de la Mort*

* Le texte de la mise en scène traduit en français est disponible dans les archives du TRP.

** Pour l'anecdote, remarquons que l'histoire politique a rattrapé l'histoire de la pièce. Le jour de la première correspond à l'annonce officielle de la mort de Kruščev. Comme dans la pièce, la petite histoire à rejoint la grande histoire.

terreur. La pièce raconte l'histoire d'un couple, celui de Jérôme et Sophie de Courvoisier. Lui est un personnage noble et fort, imprégné des idées des Encyclopédistes et initiateur des temps nouveaux. Elle aime et est aimée de Claude Vallée, un condamné à mort qu'elle cache chez eux dans un premier temps à l'insu de son mari. Jérôme Courvoisier, à qui Radok donne les traits d'Antoine Lavoisier, refuse toute complicité avec les crimes de la Convention. Grâce à l'un de ses amis, il reçoit deux sauf-conduits qui lui permettent de fuir le pays avec son épouse. Néanmoins, lorsqu'il apprend la passion prude de sa femme pour Vallée, il lui offre de prendre la fuite avec son amant. Sophie refuse pour rester fidèlement au côté de son mari et partager son sort. L'un et l'autre se sacrifient au sens de leur devoir. Vallée, de son côté, ne veut pas abandonner Sophie. Les trois personnages meurent guillotins. *Le jeu de l'amour et de la mort* regagne la thématique développée par Krejča dans *Hamlet*, celle de la noblesse de l'âme. Les protagonistes du *Jeu de l'amour et de la mort* transmettent des valeurs morales. C'est le courage de leurs choix qui mène les personnages à une manifestation paroxysmale de la liberté intérieure, la folie consciente et la mort. Ces deux pièces amènent le public à s'interroger sur la nécessité de résistance à l'oppression, sur les aspects terrifiants de l'hypocrisie sociale et sur le sens de la vertu.

La tension dramatique de cette intrigue d'une simplicité cornélienne est amplifiée par l'addition d'un chœur qui sert de contrepoint dans la mise en scène de Radok. La pièce semble être jouée pour les Spectateurs qui s'amuse de façon populaire par le jeu sur l'amour et la mort.¹ Les Spectateurs trônent sur le haut de barrière en bois qui encerclent la scène, comme une arène. Quant aux Acteurs condamnés à jouer *Le jeu de l'amour et de la mort*, ils sont précipités dans l'arène tels des animaux par une entrée unique qui se trouve au milieu de la barrière, fermée ensuite par un portail en bois qui s'oppose à toute tentative de fuite. Les Spectateurs ponctuent l'action par des cris, des applaudissements ou des airs grivois. Ce sont eux aussi qui fournissent les accessoires aux acteurs. Ils incarnent le peuple hagard qu'on retrouve dans certaines phases de toutes les révolutions. Le chœur proprement dit reprend la musique, parfois les chants, les aveux, et, en sa qualité de chœur du peuple, il parodie les moments les plus dramatiques. D'une part, il représente les partisans de 1793 avides de sang qui se fait

¹ Radok, A. : Avant-propos de l'adaptation du *Jeu de l'Amour et de l'Amour*, notes de mise en scène. Archives TRP.

jouer *Le jeu de l'amour et de la mort*. D'autre part, leur présence est une mise en abyme de la catharsis des spectateurs assis dans la salle, lorsqu'il succombe lui aussi à certains sentiments.¹

Comme chez Krejča, chaque composante sert la narrativité du spectacle. Ainsi, la musique ne constitue pas une simple musique de scène, mais devient « psychomusique ». Le compositeur Zdeněk Liška se sert souvent des contrastes et souligne toujours le dynamisme de l'action. Partant de cette opposition, la musique et les sons sont décrits par des notes littéraires dans le « plan de la mise en scène » élaboré par Radok pour ses comédiens. La partition musicale fait donc intégralement partie de la mise en scène². Tout comme la remarquable scénographie imaginée par Ladislav Vychodil qui n'est pas sans évoquer la tauromachie ou le Colysée romain. Ce dispositif appuie la bestialité du chœur composé par les Spectateurs.

Au long d'un entretien, Radok a confirmé sa volonté d'« être le créateur d'un théâtre total »³. À en croire la majorité quasi absolue de la presse, il y est parvenu. La plupart des critiques ne traite ni de pièce, ni de mise en scène, mais de spectacle. Certains le qualifieront même de « spectacle touché par la grâce »⁴. Dans la *Revue Nouvelle*, Robert Vasteels écrit :

À une époque où la théorie du spectacle total est devenue rengaine et a donné lieu aux expériences les plus audacieuses et, souvent, les plus malheureuses, ce maître du théâtre sans faire montre d'ambitions ésotériques ou d'audaces subversives, a monté un spectacle où le geste, le chant, la danse se correspondent parfaitement et soulignent les intentions du texte sans jamais mener une vie indépendante.⁵

L'unanimité de la presse belge est consciente que ce spectacle marquera la « conception dramatique de notre pays »⁶. L'enthousiasme qui ressort des critiques nous incite à

¹ *Ibidem*.

² Radok, A. : « La musique et les sons », préambule à son adaptation du *Jeu de l'Amour et de l'Amour*, notes de mise en scène. Archives TRP.

³ A. V. (2 XI 1967) : « Brève rencontre avec Alfred Radok ». Bruxelles : *La Dernière Heure*.

⁴ J. H. (Hislaire, J.) (XI 1967) : « Le Jeu de l'Amour et de la Mort ». Bruxelles : *La libre Belgique*.

⁵ Vasteels, R. (15 I 1968) : « Deux mises en scène révolutionnaires » in : LA REVUE NOUVELLE. pp. 88-94.

⁶ Werner, J.-M. (17 XI 1967) : « Le jeu de l'Amour et de la Mort » : *La Critique*.

penser qu'il s'agit de l'un des meilleurs spectacles réalisés en Belgique dans le courant des années soixante :

Texte, action, plastique des mouvements et des attitudes, chants, chœurs parlés, voix, hors champ, musique, bruits divers, tous ces éléments sont intégrés, avec une précision et une justesse si parfaites qu'elles sont insurpassables, dans une immense fresque scandée, visuelle et sonore, où les comédiens sont eux-mêmes modelés comme l'un des atouts de cette percutante imagerie.¹

Le jeu de l'amour et de la mort bénéficie donc d'un accueil extrêmement enthousiaste à Bruxelles. Comme à Prague, il est considéré aujourd'hui comme l'une des meilleures créations des années 1960. Par cette mise en scène phare, Radok retrouve la Belgique qui le consacre à nouveau. Fort de son double succès, le magicien tchèque revient une dernière fois au TRP en 1970 pour travailler sur *La Maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca.

La Maison de Bernarda Alba

La pièce de Lorca retrace trait pour trait la vie d'une famille campagnarde. C'est un « drame de femmes en Espagne » comme le précise l'auteur en sous-titre à son œuvre. Après le décès de son mari, Bernarda (Maria Meriko) séquestre dans sa maison fermée au centre du village ses cinq filles et sa démente mère. Méprisante et autoritaire, Bernarda est convaincue de la force du silence et de la répression. Dans sa prison imaginaire, ce qu'elle n'ose pas affronter, c'est la vie. L'aînée, Augustina, est demandée en mariage par Pepe El Romano, un garçon du pays. La mère consent à leur union. Plus qu'Augustina, qui n'est pas très jolie, Pepe convoite sa richesse. Fille de première noce, elle jouit d'un bon capital hérité de son père. Il est plutôt attiré par la cadette. Adela, une insoumise, est amoureuse de lui. L'homme vient chaque soir se placer sous la fenêtre pour faire la cour à l'une et l'autre sœur. Cette intrusion masculine dans la communauté féminine cloîtrée éveille la haine et la jalousie. Vient-il pour sa future femme ou pour courtiser la plus jeune des sœurs ? Adela le pense et s'en vante. Devant la situation et pour sauver sa réputation, Bernarda s'arme d'un fusil et tire sur le prétendant. Ce dernier parvient à s'enfuir. Le croyant mort, Adela se pend par orgueil mais persuadée

¹ Non signé (16 XI 1967) : « Le jeu de l'amour et de la mort ». Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

d'avoir brisé le pouvoir maternel et démêler les hypocrisies. Toutefois, face à ce nouveau décès, la mère se montre identique à elle-même et impose à nouveau le silence : « Je ne veux pas de larmes ! La mort, il faut la regarder en face. Silence. J'ai dit silence ! »

Le duo de la *Lanterne Magique* est réuni autour de cette création. Le metteur en scène retrouve les actrices Patrick, Briec et Falk. A nouveau Radok triomphe.

Après cette pièce, il faudra attendre près de dix ans avant d'accueillir une création théâtrale tchèque en Belgique francophone : *Roméo et Juliette* d'Otomar Krejča à nouveau au Théâtre National de Belgique. En effet, dès 1970, le processus de normalisation tchécoslovaque met un frein à l'émulation artistique tchèque de la décennie et interrompt les échanges culturels en cours : Huisman projetait de monter *La corde à un bout*, adaptation de Kraus d'après Nestroy, et *Au Perroquet Vert* de Schnitzler.¹

Spécificité du théâtre tchèque des années 1960 pour la scène belge francophone

Les échanges belgo-tchèques des années 1960 ont été en de nombreux points profitables à l'histoire culturelle de notre pays. Le TNB et le TRP peuvent s'enorgueillir d'avoir eu des directeurs si curieux, résolument modernes et aventuriers. Même si, il est évident que dans leur désir d'inviter les plus grands metteurs en scène internationaux, ils s'inscrivent aussi dans une logique de concurrence.

Huisman a le premier repéré le génie des metteurs en scène tchèques. A la curiosité d'Huisman s'ajoute celle d'Huens, le premier véritable dramaturge belge francophone. Grâce à leur flair, Huisman, Huens et Reding ont invité deux des plus grands metteurs en scène tchèques de l'époque : Krejča et Radok. Ils ont offert des conditions de travail optimales aux créateurs tchèques ainsi qu'à leurs comédiens. Ils n'ont pas lésiné sur les soucis administratifs connexes. Après chaque représentation, un deuxième rideau tombait un peu plus.

¹ Correspondance entre Kraus et Huisman : Lettres de Kraus à Huisman du 28 mai 1968, 19 Juin 1969. Lettres de Huisman à Kraus du 13 juin 1969 et du 31 octobre 1969. Correspondance entre Kraus et Jottrand. Lettre de Kraus à Jottrand en date du 10 avril 1970. Archives TNB.

Les échanges culturels reposent évidemment sur une base politique. Un artiste tchèque en Belgique représente nécessairement la culture de son pays. L'intention propagandiste ne se manifeste pas toujours clairement comme dans le cas de l'Expo 58, néanmoins les spectacles tchèques présentés chez nous restent une vitrine de l'art de leur pays. Les ambassadeurs culturels envoyés représentent tous de hauts lieux du théâtre tchèque. Au moment de leur venue, Lohniský est rattaché au théâtre S. K. Neumann (DSKN), Strejček et Krejča travaillent au Théâtre National de Prague, ensuite Krejča conduit le « za branou ». Radok est le père de la *Lanterne Magique* ; Roháč travaille au Semafor. Artistiquement, Strejček et Lohniský sont liés par le DSKN où ils travaillent. Roháč est proche de Lohniský par leur goût commun pour la culture du cabaret. Enfin, Radok et Krejča sont deux personnalités fortes qui conduisent seule la ligne de leur théâtre.

Dès le milieu des années 1950, les échanges culturels s'intensifient partout en Europe. De nombreux artistes sont invités en résidence, notamment par les théâtres. Il est, en effet, plus facile et plus rentable pour un théâtre d'inviter un metteur en scène que d'envoyer toute son équipe artistique travailler à l'étranger. Le concours d'un metteur en scène allochtone enrichit assurément les acteurs qu'il côtoie.

Déjà, le metteur en scène étranger aborde les artistes avec des yeux neufs ce qui génère des emplois différents du comédien. Certains interprètes sont alors amenés à incarner des rôles qu'ils n'ont pas l'habitude d'endosser. Dans la presse, nous avons pu lire plusieurs comptes-rendus de journalistes qui sont étonnés par la personne incarnant le rôle, dont l'un des plus éloquents se rapporte à la mise en scène d'*Hamlet* de Krejča : « Marcel Roels devient pratiquement méconnaissable dans le rôle du fossoyeur. »¹ De même, toujours dans la presse, certains entretiens de comédiens nous apprennent que la distribution des rôles initialement prévue par le directeur du théâtre a parfois été changée suite à une décision du metteur en scène tchèque. Par exemple, dans *Les Trois Sœurs*, Patrick a interprété, sous la direction de Krejča, le rôle de Macha, alors qu'elle était supposée incarner celui d'Olga.²

¹ Paris, A. (23 IX 1965.) : « « Hamlet » Un spectacle exceptionnel... ». *Le Soir*

² J.S., J.H., J.P., (23 III 1971) : « *Rencontré les Trois Sœurs. Quatre femmes et un même amour du métier* », La libre Belgique.

Ensuite, il leur apporte son expérience personnelle et offre aux acteurs un nouveau regard sur l'art dramatique. Les traces de cette révélation théâtrale qu'a été Radok pour la Belgique s'observent encore aujourd'hui. Certainement, Radok a-t-il laissé une empreinte indélébile sur Suzy Falk. Dans une interview récente, l'actrice Falk reconnaît avoir rencontré au cours de sa vie différents metteurs en scène, mais avoir rencontré « un metteur en scène d'exception... [...] Radok est le premier metteur en scène qui m'ait parlé du sous-texte, d'une façon tellement claire que j'ai tout compris. »¹ Dans l'article, elle avoue se servir quarante ans plus tard de ce que lui a enseigné Radok.

De son côté, Krejča a lui aussi marqué les comédiens du TNB. Yves Larec rend compte de l'évolution des répétitions avec Krejča :

Pendant plus d'un mois, on a travaillé exclusivement à la table. Krejča expliquait avec précision le déroulement de la mise en scène. Il n'arrêtait pas de parler, à tel point qu'à la longue, l'interprète ne traduisait plus tout ce qu'il disait. Après l'intense travail à la table, Krejča nous dit : « Bon maintenant oubliez tout ce que j'ai dit. » Et on est montés sur le plateau.²

Selon nous, la personne que Krejča a le plus influencée est Patrick. La comédienne a eu un coup de cœur artistique pour le metteur en scène. De Krejča, elle dit :

C'est un homme d'une grande exigence. Il demande au comédien de faire preuve au maximum de ses possibilités professionnelles, tout en veillant à demeurer un être humain, avec ses dons naturels d'être humain. Jamais de « placage », jamais de « guillemets » dans le texte. Jamais de « composition ».³

Deux exemples permettent de mieux comprendre le sens de son commentaire. Le premier, tiré de notre entretien avec Yves Larec, nous renseigne sur le caractère humain recherché par Krejča à partir de la *konkrétnost*. [Voir chapitre 2] Alors que Patrick cherchait l'émotion dans *Macha*, Krejča lui donne l'indication suivante : « Janine, ne cherchez pas les larmes. Quand quelqu'un est ému, il n'essaie pas de montrer les larmes,

¹ Jonghy, N. et Pochez, N. (14 V 2007) : interview promotionnelle de Suzy Falk pour le site de [comedien.be](http://www.comedien.be). Disponible à l'adresse url suivante : <http://www.comedien.be/Suzy-Falk>, page consultée le 17 juin 2007.

² Entretien de l'auteur avec Yves Larec, Bruxelles : 28 VI 2010.

³ Leclercq, P. (22 V 1970) : « Au T.N.B. Les Trois Sœurs de Anton Tchekhov. ». Bruxelles : *Le drapeau rouge*.

mais de les retenir. » Ainsi par la *konkrétnost*, Krejča évite les écueils de la composition. Ceci nous amène à notre second exemple, issu d'un témoignage de l'interprète :

Dès les premières séances de travail, j'ai été inhibée, en crise. Un moment j'ai même pensé abandonner. Mais dans la suite, j'ai macéré jusqu'à l'éclatement. Alors un jour Krejča m'a dit : « Vous ne jouez pas Macha, vous jouez Janine ». J'étais arrivée à être à la fois l'une et l'autre. Le personnage avait trouvé sa respiration.¹

Dans le vocabulaire théâtral de Krejča, le prénom de l'acteur est un compliment. Christian Baggen qui, en 1978, incarne Roméo nous aide à comprendre :

Krejča avait pour habitude de m'appeler ou Christian ou Mr Baggen ou Roméo. Quand il m'appelait Christian, il était content de la répétition, c'est arrivé rarement. Quand il m'appelait Mr Baggen, c'était le plus souvent, il ne s'était rien passé, rien de bien, rien de mal. Quand il m'appelait par le nom du personnage, c'est que cela s'était mal passé. Peut-être m'appelait-il ainsi pour me rappeler que je jouais un rôle.²

Patrick et Krejča se sont trouvés des « affinités électives » en ce qui concerne le théâtre. Patrick énumère ce qui lui semble être les conditions idéales de travail :

Appartenir à une compagnie où existerait un véritable esprit de compagnie. Travailler avec un homme comme Krejča qui suit le travail non à la petite semaine, mais en véritable architecte du rôle, qui sait construire le personnage, l'éclairer et lui insuffler la vie. Faire partie d'une grande compagnie, quitte à jouer de temps à autre une silhouette mais sentir que cette modeste participation est nécessaire à la réussite de l'ensemble.³

Cette description nous évoque étrangement le théâtre « za branou ». Comme nous le verrons plus loin, la suite de son parcours artistique, au Théâtre du Parvis, dénote une filiation artistique avec Krejča. Aussi, les nouvelles affectations scéniques du comédien conjuguées à la méthode de travail propre à chaque metteur en scène tchèque marquent conséquemment une génération d'acteurs.

¹ J. S, J.H, J.P (2 III 1971) : « Rencontré Les Trois Sœurs » : *La libre Belgique*.

² Entretien de l'auteur avec Christian Baggen., Bruxelles : 29 XI 2009

³ J. S, J.H, J.P (2 III 1971) : « Rencontré Les Trois Sœurs » : *La libre Belgique*.

L'apport principal du théâtre tchèque, et plus particulièrement de Radok et Krejča, est la découverte pour la Belgique francophone du théâtre musical et total. La conception structuraliste d'un spectacle, où chaque élément est signe et confère la cohérence du spectacle, est une primeur. Par l'entremise de Radok et Krejča, c'est le théâtre de l'avant-garde historique tchèque qui arrive en Belgique. Radok apporte les *voice-bands* d'E. F. Burian. Radok et Krejča offrent une approche personnalisée du théâtre musical tchèque, dont les figures de proue sont Burian et Frejka. Dans les thèmes, en se centrant sur l'homme et en parlant à des hommes, ils confèrent au théâtre la dimension politico-éthique qu'ils jugent le préalable nécessaire à tout acte théâtral. Cette conviction leur est héritée du civilisme d'Hilar, à travers le concept révolutionnaire du *Mensch in der Mitte* de Rubiner. Les préoccupations artistiques de ces metteurs en scène peuvent être décelées dans les pièces montées à Bruxelles. Souvent, ils insistent sur la complexité de la vie (*La Mouette, Les Trois Sœurs, La Maison de Bernarda Alba*) et sur la contradiction entre l'individu et le collectif (*Hamlet, Le jeu de l'amour et de la mort*). Tout ce bagage, legs de la tradition théâtrale tchèque, constitue une révélation pour la scène belge francophone des années 1960.

En plus du metteur en scène, les scénographes se distinguent. Les avancées techniques de Svoboda, rebaptisé « sculpteur de lumière », ou celles de Vychodil cheminent solidairement. Les années 1960 en Tchécoslovaquie sont des années d'expérimentation et d'innovation permanentes. Ces années ont enrichi le patrimoine scénographique mondial dont l'apport le plus concret est certainement la « rampe Svoboda ».

Les comédiens belges sont tous enchantés de leur expérience avec les artistes tchèques et inversement. Seul Lohniský reconnaît avoir eu des difficultés au début du travail. Quand Lohniský trouve que les interprètes belges « sont moins disciplinés que les acteurs tchèques », Radok et Krejča sont, quant à eux, charmés. Krejča parle d'un « travail de qualité ». Pour lui, les acteurs du TNB « travaillent de manière intensive et sérieuse »¹. Radok se montre plus enthousiaste :

¹ Langl, K. : « Divadlo za hranicemi a doma ».art. cit.

A Bruxelles, le travail a été très agréable ! J'aime beaucoup les comédiens belges : ils sont attentifs et courageux. Cela a très bien « accroché », dès le début. Nous avons senti que nous étions reliés par le même désir de bien faire.¹

A notre sens, le sentiment qu'éprouve Lohniský survient de la conception différente des répétitions qui induit nécessairement une compréhension autre du métier.

Le théâtre tchèque est chargé de l'influence théâtrale germanique. En Tchécoslovaquie, un spectacle se programme en alternance avec d'autres et sa durée de vie est corollaire à son retentissement auprès du public. Deux conséquences directes découlent de cette différence culturelle. En premier lieu, le temps alloué aux répétitions peut alors être plus long en Tchécoslovaquie, puisque le spectacle reste souvent plusieurs années au programme du théâtre l'ayant produit. Il en résulte une réalité temporelle différente pour les artistes tchèques et belges. Les trois metteurs en scène venus travailler chez nous ont chacun accordé plus d'un mois à leurs répétitions, Radok a répété avec ses comédiens pendant neuf semaines pour *Le jeu de l'amour et de la mort*. Krejča a bénéficié de plus de septante répétitions pour réaliser *Hamlet*². Gysèle Oudart qui, en 1970, a incarné Olga dans *Les Trois Sœurs* résume :

A Prague, Krejča travaille une mise en scène six mois ou un an. Chez nous, c'est impensable. Obligé d'en faire trop dans des délais trop courts, le metteur en scène est tué par la routine. Il s'en tire par une certaine virtuosité mais c'est nous qui payons les pots cassés. Ce n'est pas sérieux. Pourquoi les metteurs en scène belges n'ont-ils pas le temps ? Parce qu'on est forcé de monter trop de pièces, de garder le système des abonnements, de tenir compte du régime des subventions.³

En deuxième lieu, la tradition « non saisonnière » des théâtres tchécoslovaques alimente la réflexion sur le théâtre en Belgique, plus spécifiquement, sur « l'absence de politique théâtrale »⁴. Reding dénonce « l'absurdité du système théâtral belge »⁵:

¹ C.V. (22 XI 1967) : « Femme d'aujourd'hui. »

² LANGL K., *Divadlo za hranicemi a doma*, art. cit.

³ J.S., J.H., J.P. (2 III 1971) : « Rencontré les Trois Sœurs, Quatre femmes et un même amour du métier ». *La Libre Belgique*.

⁴ Germoz, A. : « Radok est devenu quelqu'un de bien », art. cit.

⁵ Goffeaux, R. : « *Le jeu de l'amour et de la mort* vu par le tchécoslovaque Alfred Radok », art. cit.

[N]'est-il pas stupide, en effet, de monter 140 ou 150 spectacles par hiver, chacun pour deux ou trois semaines, alors que, sans l'illusoire méthode des abonnements, on pourrait tenir des spectacles coûteux et aussi fascinants que celui-ci jusqu'à l'épuisement de son succès.¹

Avec lui, quelques critiques et acteurs raillent la production boulimique des créations belges. Ils remarquent aussi que la survivance des théâtres est fondée sur le principe des abonnements. C'est la notion de « théâtre-industrie » formulée par Krejča [Voir chapitre 2] qui est ici fustigée. Nous pouvons donc constater que l'arrivée des metteurs en scènes tchèques dans la réalité théâtrale belge remet en question le fonctionnement même de ses infrastructures et son système de subvention. Néanmoins, les Tchèques ne font que révéler le climat théâtral qui domine alors en Belgique et qui va mener à la crise des années 1970.

En plus d'un débat sur le fonctionnement institutionnel, la venue des créations tchèques s'accompagne d'un choc dans le milieu de la critique théâtrale belge. L'opposition dans le monde de la critique peut s'expliquer par les innovations scéniques et dramaturgiques tchèques qui dénotent dans le paysage culturel belge. Elle peut aussi se comprendre par l'absence d'une réelle formation au langage théâtral en Wallonie. Ce sont exclusivement des polygraphes, amateurs de théâtre, qui écrivent sur le théâtre. [Cfr infra] L'absence de formation spécifique au langage théâtral dans les années 1960 explique pourquoi, en fonction des sensibilités de chacun, les critiques se contredisent autant. Les parcours biographiques qui se cachent derrière les noms ou les initiales sont pour certains prestigieux. Jean Leirens, par exemple, est un spécialiste du cinéma, aujourd'hui collaborateur régulier à la doyenne des revues belges, la REVUE GENERALE. Pourtant il condamne à plusieurs reprises les pièces de Krejča de manière extrêmement virulente et non fondée:

La manière de monter « Hamlet » était aberrante. La mise en scène de « la Mouette », belle par endroits, n'en dénaturait pas moins par de vaines fioritures l'équilibre délicat et le climat léger de la pièce de Tchekhov. Quant au travail de mise en scène sur les « Trois Sœurs », il me paraît tout aussi ruineux pour la musique de l'œuvre.²

¹ Goffeaux, R. (20 XI 1967) : « « Le jeu de l'amour et de la mort » vu par le tchécoslovaque Alfréd Radok » : *La tribune de Genève*.

² J. L. (Jean Leirens)(21 V 1970) : « « Les Trois Sœurs » de Tchekhov au Théâtre National ». Bruxelles : *La cité*.

De son côté, Robert Chesselet, président de l'Union de la Presse théâtrale (UPT) en 1952, ne parvient pas à se remettre des sévices infligés au texte tant par Krejča que par Radok.

Selon nous, l'exemple le plus significatif du manque de formation s'observe dans la mécompréhension de ce que Dort appelle le « théâtre musical »*. Aussi la plupart des critiques, confrontée par les metteurs en scène au théâtre total, ne perçoit pas que tout est signe, jusqu'au déplacement ou à l'objet. Dans un article, nous lisons à propos des *Trois Sœurs* de Krejča :

Le metteur en scène [...] use et abuse des déplacements gratuits, effets de « ciseaux », deux acteurs se croisant en action, etc. Bien plus, il oblige les interprètes à tourner plusieurs fois autour d'un siège avant de s'y asseoir.¹

Or, dans sa merveilleuse analyse sur la création des *Trois Sœurs* à Louvain-la-Neuve, Picon-Vallin remarque que « tous [l]es objets [sont] bien réels mais susceptibles de devenir à tout moment métaphore ».² Dans le cas précis vilipendé par le critique, le fauteuil est lié au personnage d'Irina. Aussi les jeux autour du fauteuil sont-ils des actions qui se réfèrent à Irina, à la relation du personnage en action avec Irina et, lorsqu'il s'agit d'Irina, à son humeur.³

Nous le voyons, le théâtre tchèque des années 1960, et particulièrement les propositions artistiques de Radok et Krejča, suscitent des réactions directes de la part des animateurs théâtraux belges. Il contribue et ajoute à la remise en question du système théâtral du pays. Même, il participe, nous allons l'aborder, à une conscientisation de la nécessité d'échanges artistiques au niveau national entre les professionnels de la scène. Il se décline également, et fort logiquement, sous forme d'un rayonnement artistique. Krejča contribue surtout à la redécouverte mondiale de l'œuvre de Čechov. Par ailleurs, sa poétique trouve une continuation belge improbable dans le contexte perturbé des années 1970. Attardons-nous à présent sur ces trois prolongements.

* Dort appelle « théâtre musical », un théâtre basée sur une mise en scène polyphonique. Il ne s'agit pas de comédies musicales ni de théâtre musical comme celui de Georges Aperghis.

¹ L. D. (15 IV 1970) : « Les Trois sœurs », d'Anton Tchekhov, par le Théâtre National ». Verviers : *Le Courrier*.

² Picon-Vallin, B. (1982) : « Les Trois Sœurs » in : *Les voies de la création théâtrale*. p. 60.

³ *Ibidem*. pp. 60-61.

La Bellone : entre Prague et Amsterdam

La première Quadriennale de la scénographie à Prague en 1967 est un événement fédérateur et majeur dans l'histoire du théâtre francophone belge et français. Elle impressionne beaucoup de théâtrologues et d'animateurs théâtraux. En Belgique, le scénographe Serge Creuz appartient à l'Union belge des Décorateurs de théâtre, de cinéma, de télévision de Belgique. En 1975, il préside l'Association belge des Scénographes et Techniciens de théâtre. Il participe à des réunions internationales aux cours desquelles il observe la rencontre des praticiens et de gens de théâtre, tout métier confondu. Il déplore l'absence d'un endroit où les professionnels belges pourraient se rencontrer.

En 1979, il se rend à Prague à la Quadriennale de la scénographie. Les professionnels de la scène s'y réunissent et échangent. Anne Molitor, ancienne directrice de la Bellone, nous apprend que c'est alors qu'en lui a germé l'idée de créer à Bruxelles un lieu qui serait un endroit de réunion des artistes et en même temps un lieu de mémoire. Entre temps, Creuz a aussi visité le *TheaterMuseum* à Amsterdam, un lieu au service de l'histoire du théâtre qui conserve les affiches, les maquettes, les photos, les documents liés au spectacle... Cette visite combinée à l'expérience tchèque suffit à lui donner l'énergie nécessaire pour doter la Belgique francophone d'un institut aussi ambitieux. Il prend contact avec Monsieur Piron à la Ville de Bruxelles. Monique Duren, qui dirigera pendant plus de trente ans les Brigittines, est alors sa jeune directrice de cabinet. Lorsqu'elle entend le projet de Creuz, elle est enthousiaste. Elle propose deux lieux que la ville restaure : la chapelle des Brigittines et une arrière maison, La Bellone. Avec Molitor, il choisit la Bellone. En mars 1980, le lieu est inauguré. L'objectif de ces fondateurs est que la maison soit une plateforme entre les artistes. Ils veulent aussi accueillir la Bibliothèque des Arts de la Scène de la Communauté Française. Ils hébergent alors un service : « Les rendez-vous Jeunesse théâtre » organisé par Frank Lukas de la Communauté française. Ce dernier propose une sélection de spectacles à des prix intéressants. Les réservations passent par la Bellone. Mais surtout, la Bellone est un lieu d'exposition. En raison des accointances de Creuz, et certainement de l'impression qu'il a gardé de la Quadriennale, les expositions sont principalement scénographiques. La première est dédiée à la scénographie en Belgique. Au début de leur activité, Creuz et

Molitor proposent des expositions différentes tous les deux mois. Pour l'anecdote, en 1981, ils organisent sous l'impulsion d'Alain Van Cruyghen une énorme exposition, rapidement devenu un festival, autour de Witkacy.¹ L'histoire continue aujourd'hui. Antoine Pickels a remplacé Molitor en 1997. La Bellone est née du rêve d'un homme et porte en elle quelque chose de tchèque.

Čekhov dévoilé

Avant les mises en scène des pièces de Čekhov réalisées par Krejča, le monde théâtral avait une compréhension de l'œuvre du médecin russe héritée de Stanislavskij et de ses productions au « Mchat ». Čekhov est alors un auteur qui, muni de son scalpel, décortique l'âme russe de la fin du 19^{ème} siècle. On lit ses pièces comme le témoignage mélancolique de l'aristocratie finissante. Ce regard dramaturgique stanislavskien prévaut et s'étend à tous les théâtres européens.

Dans les pays socialistes, le modèle recommandé est la reproduction des mises en scène du « Mchat » de l'époque de Stanislavskij et de Němerovič-Dačenko. On privilégie un jeu psychologique, une diction réaliste dans une atmosphère impressionniste rendue par un décor descriptif. L'approche souhaitée est celle d'un théâtre-musée. Patočková nous en donne la preuve lorsqu'elle se souvient de la venue du « Mchat » à Prague en 1956. La troupe russe joue les *Trois Sœurs* dans la mise en scène d'origine, qui date de 1940, et qui est truffée d'archaïsmes !²

En Belgique et en France, le patrimoine de Stanislavskij est transmis par les Pitoëff. Arrivés à Paris en 1921, Georges et Ludmila Pitoëff travaillent de 1922 à 1924 à la Comédie des Champs Elysées qu'ils partagent avec Jovet. Ensuite, n'ayant plus de lieu fixe, G. Pitoëff présente ses pièces qu'il enchaîne au Théâtre du Vieux-Colombier, au Théâtre des Arts, au Théâtre de l'Avenue, au Théâtre Albert Ier puis au Théâtre des Mathurins où il s'établit enfin de 1934 à 1939. Ancien acteur de Stanislavskij, il participe à la découverte du répertoire allemand, anglais, arménien... mais surtout il va introduire Čekhov en conservant, dans ses mises en scène, tous les clichés de l'impressionisme

¹ Vieille, L. (2007) : « Entretien avec Anne Molitor ». Bookleg entretien. Belgique : Maelström.

² Patočková, J. (1-2007) : « Krejčův český Čekhov- léta šedesátá ». *Art. cit.*. pp. 5-6.

scénique et le surplus de naturalisme légué par Stanislavskij. Après lui, c'est selon cette approche que seront jouées les pièces de Čekhov. Certains comédiens iront même jusqu'à imiter l'accent russe lorsqu'ils sont en scène.

En 1982, dans son analyse des *Trois Sœurs* de Krejča, Picon-Vallin note :

La rupture est venue de Tchécoslovaquie en 1960, avec *La Mouette*, mise en scène au Théâtre National de Prague par Otomar Krejča et son décorateur J. Svoboda, suivie des *Trois Sœurs* en 66, puis d'*Ivanov* en 70. [...] Sans rompre totalement avec l'« impressionnisme scénique », il s'agit à d'une première brèche, suivie par celle décisive [...] des *Trois sœurs* de 1966, révélées en France au Théâtre des Nations en 1968, qui étonnent et passionnent la critique.¹

En effet, à la lecture des critiques des premières mises en scène de Čekhov par Krejča, on remarque l'émoi du milieu théâtral. Tous louent Krejča, à l'exception des critiques tchèques de *Rudé právo*, organe du Parti, et de deux critiques français : Jean-Jacques Gauthier au *Figaro* (14 XI 1968) et André Ransan pour *l'Aurore* (8 V 1970). Ils n'y retrouvent pas le Čekhov de leur cœur et n'y voient que la patte de Krejča. Conservateurs, ils utilisent les mêmes arguments que la presse communiste pour démonter le spectacle. Ce qui leur déplaît foncièrement, c'est la nouveauté que Krejča apporte en découvrant la dramaticité contenue dans l'œuvre de Čekhov. Les autres critiques européens ne s'y trompent pas, ils pointent immédiatement le caractère original et pionnier des mises en scène de Krejča.

Ainsi les Anglais s'inclinent devant la mise en scène de Krejča :

La conception de la pièce de Krejča est beaucoup plus proche de l'intention de Čekhov que notre approche traditionnelle.²

Les Italiens précisent :

Il n'est plus question ici de léthargie ni de mélancolie mais d'une progression dramatique intense et douloureuse. Une représentation d'une élégance rare, d'un souffle poétique, plein de dramaticité.¹

¹ Picon-Vallin, B. (1982) : « Les Trois Sœurs » in : *Les voies de la création théâtrale*. p. 32-33.

² Cox, F. (VI 1969) : *Plays and Players*.

En Suisse, on note que le Čekhov de Krejča « n'a rien à voir avec le tableau habituel de l'atmosphère mélancolique »². Et les Yougoslaves clarifient :

Le Théâtre za branou brise l'atmosphère fermée, méditative et čekhovienne et créent une situation dramatique, dominée par l'action.³

Certains critiques belges perçoivent, eux aussi, le travail méticuleux et le renouveau apporté par Krejča. A propos de la création des *Trois Sœurs* au TNB, Chesselet livre ses impressions dans *Dimanche Presse* :

Ces soliloques désespérés, je les avais entendus voici quelques années au « Rideau de Bruxelles », où « Les Trois Sœurs » avait été montées par M. Sacha Pitoëff. Et les subtils reflets moirés n'avaient été perceptibles. Il n'en a pas été précisément tout de même au Théâtre National où la même œuvre vient d'être « réalisée » par M. Otomar Krejca assisté par M. Jean-Claude Huens.⁴

D'autres journalistes sont revêches à l'approche de Krejča et continuent de plébisciter la démarche plus conventionnelle de Pitoëff :

J'avais gardé un souvenir ébloui de la version et de la mise en scène de Sacha Pitoëff. Il me semblait que tout l'effort – si bien dissimulé – de la représentation tendait à nous communiquer de la manière la plus naturelle et la plus intelligente le climat, l'art et la pensée de Tchekhov. C'est peu de dire que le spectacle mis au point par M. Krejca m'a laissé de marbre. Il m'a pétrifié d'ennui.⁵

Picon-Vallin observe une nouvelle lecture de Čekhov après celle de Krejča dans les autres pays de l'Est ; avec Georgij Tovstonogov et surtout Efros qui retrouve dans Tchekhov la même force des passions et la même violence que dans les tragédies shakespeariennes.⁶

¹ Bertani, O. (22 IX 1968) : *L'avvenire d'Italia*.

² Jacobi, H. (23 IV 1970) : *Neuer Zürche Zeitung*.

³ Frdri , N. (24 IX 1968) : *Borba*.

⁴ Chesselet, R. (31 V 1970) : *Dimanche Presse*.

⁵ Non signé : (30. 5. 1970) : « Théâtre National : les trois sœurs de Tchekhov, mis en scène par Krejca ». Bruxelles : *Les beaux-Arts*.

⁶ *Ibidem*.

De son côté, Bablet explique le regain d'intérêt international pour l'œuvre dramatique de Čekhov par la contribution de Krejča et par la transition opérée par les années 1970 :

Les valeurs d'un temps basculent dans l'incertitude d'un autre. [...] Brecht a perdu sa place royale en même temps qu'à commencer à s'évanouir la croyance aux modèles. C'est dans ce contexte que s'est développé ce que d'aucun dénommeront la « vogue » Tchekhov, non pas un simple retour à Tchekhov, mais une nouvelle *découverte* de Tchekhov. Certes, bien avant 1970, Otomar Krejča avait joué et monté Tchekhov et dans son propre pays et par la manière même dont il le sentait, le comprenait, définissait les tâches de ses interprètes et le portait à la scène, il devait plus que tout autre contribuer à cette redécouverte. Ceci grâce à une sensibilité profonde et à un art capable de dépasser la réalité pour mieux la révéler.¹

L'originalité de Krejča repose sur une compréhension vivante de l'œuvre čekhovienne. Pour le metteur en scène, Čekhov est un auteur dramatique « extrêmement humain, extrêmement vrai »². Le nerf de son théâtre est la vérité de la vie. C'est pourquoi ses pièces sont à la fois émouvante et très simple : il y a peu d'action extérieure, et en même temps ses pièces sont très sévères, très cruelles. Ces sont des œuvres ouvertes concernant la vie : comment on y trouve du bonheur, comment on peut y être heureux, qu'est-ce que la chance dans la vie humaine. Dans ses pièces, l'auteur pose seulement des questions et n'y apporte pas de réponse. Krejča est convaincu que ces pièces ouvertes posent ainsi une question essentielle que la mise en scène jette dans la salle.³ De plus, il est persuadé que l'homme du 20^{ème} siècle cherche son bonheur de la même façon qu'au temps où Čekhov écrivait ses pièces.

Par son art, Krejča tend à rendre visible, réaliser et matérialiser cette image de la vie. Il ne cherche pas à exprimer l'ennui čekhovien, à souligner l'atmosphère, à reproduire une atmosphère stanislavskienne dans la tradition de la fin du siècle. Krejča procède autrement. Il questionne la force de la vie et les mystères de l'humain. [Voir chapitre 2]. Il explore tous les possibles autour de chaque personnage. Il travaille par strate dans la profondeur de l'humain. Il pose un regard lucide sur la complexité de notre âme. Aussi

¹ Bablet, D. (1982) : « Avant-propos » in : *Les voies de la création théâtrale. Krejča – Brook*. Paris : CNRS. p.9.

² Perlman, M. (1971) : « Un entretien avec Krejča ». Bruxelles : REVUE GENERALE. N°4. p. 38.

³ *Idem*.

Čekhov devient-il son auteur dramatique de prédilection, car Krejča perçoit la richesse de l'œuvre ouverte et infinie de Čekhov. Les deux sensibilités artistiques étant proches, articulées autour de l'homme, Krejča parvient à donner une dimension à l'œuvre de l'écrivain russe jusqu'alors occultée. Il crée des personnages absolument vivants, réels, des personnages qui sont, comme tout le monde, assez actifs. Riche de sa découverte et en adéquation avec sa quête esthétique, Krejča approche le théâtre de Čekhov par les personnages en situation. Pour lui, le comédien ne doit pas jouer la situation dramaturgique, mais le comportement grâce auquel le spectateur pourra peu à peu la saisir.¹ Krejča trouve aussi l'atmosphère et l'ennui typiques des pièces de Čekhov, mais par des réalités qui sont beaucoup plus proches de notre vie. Ce que Krejča dévoile de Čekhov, c'est le caractère humain qui anime les personnages ; il rend à l'auteur dramatique sa dimension théâtrale. Patočková constate avec une pointe d'humour et avec beaucoup de justesse :

On parle de *La Cerisae* de Strehler ou de Brook, de *Trois Sœurs* de Stein, mais des Čekhov de Krejča.²

Après la découverte de Krejča, révélée par le concret de la scène, le monde théâtral oublie la tradition Pitoëff qui dominait jusqu'alors. A l'heure actuelle, même les mises en scène belges francophones les plus récentes sont toutes issues du travail de Krejča. Ce début de millénaire a vu naître de nombreuses créations de Čekhov dans les théâtres bruxellois. Que l'on pense à *L'homme des Bois*, mis en scène par Isabelle Pousseur au Théâtre Océan nord, à *La Cerisae* ou aux *Trois Sœurs* de Michel Dezoteux, mis en scène en 2002 et en 2010 au Théâtre Varia, ou encore à *La Mouette* de Jean-Marie Delcuvellerie, créée en 2005 pour le TNB. Ces pièces approchent le texte de manière contemporaine, appuient sur la dimension actuelle de l'œuvre par l'utilisation de costumes qui sont des vêtements quotidiens de notre époque, mais les ressorts dramatiques sur lesquels la mise en scène se développe restent sensiblement similaires à ceux que Krejča a dégagés. Dans leur dernière création de Čekhov, Delcuvellerie ou Dezoteux se préoccupent des recherches théâtrales actuelles sur le public. Dezoteux invite le public, limité à cent vingt spectateurs, à l'anniversaire d'Irina. Les acteurs

¹ De Lannoy, S. (1982) : « 'Les Trois Sœurs'. La préparation du spectacle à Louvain-la-Neuve ». in : *Les voies de la création théâtrale*. p. 20.

² Patočková, J. (1/2007) : « Krejčův český Čekhov- léta šedesátá ». *Art. cit.*. p. 3.

déambulent parmi le public. Avec le metteur en scène, l'audience pénètre et perce physiquement l'intimité du drame čekhovien. Delcuvellerie, de son côté, propose une déambulation tant de la part des comédiens que des spectateurs. Aussi pendant la première partie de *La Mouette*, le public s'installe dans un espace où il assiste à la pièce de Treplev. Les autres comédiens sont assis avec le public. Le décor est moderne : des praticables et de larges poufs en mousse. Les comédiens portent des habits d'aujourd'hui. Après l'entracte, le public est reçu dans un nouvel espace. Il prend place autour de la scène, sur des gradins. L'action se joue au centre, en costume d'époque, dans une scénographie naturaliste. Nous le voyons, ces deux propositions scéniques cherchent plus à réfléchir sur la perception et la réception de l'œuvre de Čekhov dans le chef du spectateur que sur la dramaticité de la pièce. Les enjeux des personnages ne diffèrent pas de ceux révélés par Krejča. La forme a radicalement changé, pas la réception de la dramaticité čekhovienne. Déjà en 1984, lors de sa mise en scène de *La Cerisae* au Varia, Dezoteux s'inscrit dans la continuité de la dramaturgie révélée par Krejča. Dans sa chronique *Théâtre à Bruxelles*, Jacques Hislaire rapporte une discussion qu'il a eue à l'époque avec Dezoteux. Celui-ci reconnaît ne pas vouloir opérer une nouvelle relecture de l'œuvre mais « une meilleure relecture, très concrète, évitant la nostalgie et le romantisme ».¹ Le rôle clé de Lioubov Andréïevna Ranevskaïa est joué par Patrick. Le fait que l'on ne s'écarte pas de la route dramaturgique tracée par Krejča témoigne de la profonde compréhension des pièces de l'auteur par le metteur en scène tchèque.

Au delà de la compréhension textuelle de l'œuvre de Čekhov, la poétique čekhovienne appliquée par Krejča de manière générale à toutes ses mises en scène laisse également une empreinte forte en Belgique francophone. Le travail sur le texte théâtral et le traitement čekhovien que Krejča développe en une mise en scène polyphonique, ne peut s'opérer que sur des œuvres dramatiques de grande qualité. C'est pourquoi Krejča met principalement en scène des textes classiques ou des œuvres contemporaines poétiques sélectionnées d'après des critères concrets. [Voir chapitre 2] L'importance apportée par Krejča à la dramaticité inhérente à l'œuvre théâtrale ne manque pas d'interpeller les auteurs dramatiques francophones belges. Ainsi, l'auteur Jean Sigrïd, qui est également

¹ Hislaire, J. (2005): *Le théâtre à Bruxelles. Chronique. 1943-2004*. Bruxelles : Les éditions du Passage. p. 126.

critique à *La Libre Belgique*, est séduit par « la magistrale virtuosité » des « régies » de Krejča¹. De même Paul Willems, à nos yeux l'un des plus grands auteurs belges, reconnaît dans ses mémoires qu'il n'est plus possible d'écrire comme avant après avoir vu, notamment, les mises en scènes de Krejča :

Des Pierre Laroche, des Jo Dua et plus tard des Albert-André Lheureux sont venus. Ils ont donné une impulsion, un visage nouveau à notre théâtre. A eux se sont joints des metteurs en scène étrangers comme Adrian Brine au Rideau de Bruxelles, Otomar Krejca ou Franck Dunlop au National. Après eux, tout a changé. On ne peut plus écrire comme avant.²

Dans le cadre de cette thèse, nous ne procéderons pas à une analyse littéraire en quête des traces de Krejča au travers les motifs développés par Sigrid ou Willems. Néanmoins, nous tenons ici à soulever le parallèle entre l'importance du co-texte et des situations dramatiques poétiques chez Willems et chez le metteur en scène tchèque. Concernant l'œuvre de Willems, nous remarquerons encore ses affinités avec les pièces de Čekhov. Les réflexions de l'auteur belge, publiées sous forme d'essais, témoignent d'ailleurs de sa sensibilité envers l'œuvre du Russe. Dans les pièces de Willems, le bonheur est inaccessible. Les personnages willemensiens répètent leurs obsessions avec l'espoir de s'en libérer et la volonté d'échapper à la banalité. La fin de la pièce se solde souvent par une lassitude bien plus étouffante que dans la situation initiale. Chez Willems, une phrase glissée dans le corps de la pièce dramatique suffit à faire basculer la pièce dans l'ombre de la cruauté du monde humain.³ Sa troisième pièce, *Peau d'ours*, rédigée en 1958, est une intrigue à première vue joyeuse dans laquelle l'auteur, par une phrase, change l'éclairage.⁴

Nous augurons, suite à l'aveu explicite de Willems cité ci-dessus, que la rencontre avec la poétique de Krejča, principalement la relecture polyphonique qu'il opère de Čekhov, participe à la complexification de la polysémie cachée dans l'œuvre de Willems. Nous lançons ici une piste d'exploration aux exégètes willemensiens. Nombreux sont les

¹ Sigrid, J. (14. V. 1981) : *La Libre Belgique*.

² Willems, P. (2005) : *Vers le théâtre. Ecrits 1950-1992*. AML. Editions Labor. p. 130.

³ Emond, P. et al (dir.) (1984) : *Le Monde de Paul Willems*. Archives du futur. Edition Labor. p.160.

⁴ « Depuis qu'il y a des femmes au monde, elles attendent. Elles ont inventé, pour attendre, les ouvrages de main et le tricot. Seuls les chevaux qui, la nuit, dans les écuries remuent tristement leurs chaînes, attendent dans un aussi grand silence que les femmes.

- Moi aussi j'ai connu une femme qui a attendu toute sa vie que son fils lui dise un mot gentil.» *Peau d'ours*. p. 45.

analystes littéraires qui remarquent un changement (Alberte Spinette) ou une intensification des contrepoints dans l'œuvre de Willems (Audrey Collin) après la parution de sa pièce *Les miroirs d'Ostende* en 1974. La dramaturgie krausienne et krejčaienne serait-elle un pont de liaison vers un traitement čekhovien des pièces – ô combien belges¹ – de Willems ? Le sens véritable de l'œuvre enfoui sciemment par Willems rappelle étrangement l'humanisme constellé dans les mises en scène de Krejča.

Nous pensons que l'approche de Krejča est novatrice en Belgique francophone. Le traitement structuraliste que Krejča réserve aux textes dramatiques lui permet de proposer à chaque fois une nouvelle vision de l'œuvre. Dans les années 1960, les théâtres n'utilisent pas de dramaturge (*der Dramaturg*). Seul Huens tient un rôle de conseiller littéraire au TNB. Il cherche avec d'autres collègues des pièces à placer dans le répertoire du TNB. Il cherche à concevoir un répertoire cohérent qui satisfasse tant les goûts du public que la direction artistique vilarienne choisie par le théâtre. Il travaille aussi à l'adaptation de pièce. Néanmoins, il n'analyse pas en profondeur tous les sens possibles contenus dans une œuvre afin de préparer des pistes d'exploration thématique et signifiante au metteur en scène. Ce style de dramaturgie, fondée sur les principes du structuralisme et du déconstructionnisme derridien, commence à se développer en Belgique francophone sous l'impulsion de Jean-Marie Piemme et de Michèle Fabien dans les années 1970. Toutefois il s'agit d'une dramaturgie intellectuelle qui s'achoppe à la réalité du plateau. Chez Krejča, la dramaturgie est liée organiquement à la mise en scène. Krejča est donc l'un des premiers metteurs en scène à apporter chez nous ce regard dépassant la dimension représentationnelle de la première lecture du texte. C'est une des raisons qui explique comment son théâtre devient un déclencheur de l'avant-garde belge francophone, sans être directement un impulseur. L'impulsion viendra, nous allons le voir, du Théâtre du Parvis.

Le Théâtre du Parvis

Les avis divergent quand il s'agit de qualifier le théâtre belge francophone des années 1970. Parmi les personnes que nous avons rencontrées au cours de nos investigations – que ce soit des comédiens, des metteurs en scène, des techniciens, des journalistes ou

¹ Cfr. Quaghebeur, M. (1995) : « Une littérature différente » in : *La littérature belge de langue française. Itinéraires de contacts et cultures*. Vol. 20. Paris : l'Harmattan.

des archivistes –, certains nous ont parlé de nouvelle avant-garde, d'autre d'amateurisme ou encore d'années petits-bourgeois pendant lesquelles il n'y avait pas d'émulation. Ce qui est certain, c'est qu'il se produit sur la scène francophone belge quelque chose de différent qui prête à controverse. Pour bien comprendre les tenants et les aboutissants des années 1970, il est nécessaire de remonter le temps et de revenir d'abord brièvement sur la modernité théâtrale francophone belge puis à la fin de la seconde guerre mondiale.

En Belgique francophone, la tradition des arts chantés est particulièrement populaire. Le public affectionne particulièrement l'art de la revue. Le théâtre de pur divertissement règne en maître sur les scènes. Après la grande guerre, le défi théâtral est important pour les animateurs de la modernité dans notre pays : tout est à innover, tout est à réformer. A la différence du théâtre russe, français ou allemand, l'art théâtral belge francophone stagne depuis des années et ne parvient pas à trouver sa spécificité scénique. Les tentatives littéraires sont innovantes et saluées à l'étranger mais, sur les scènes belges, elles ne sont pas accompagnées par des audaces et des expérimentations théâtrales. Le théâtre francophone belge reste sous la coupe des développements français ; les metteurs en scène viennent directement chez nous pour monter une pièce. Il résulte de ce contexte que l'avant-garde belge francophone, à l'inverse du théâtre flamand, connaît un important retard par rapport aux autres pays.

Paul Aron, dans son étude consacrée à l'histoire du théâtre de langue française en Belgique, remarque à propos des années 1950 que la Belgique poursuit dans la voie d'avant-guerre mais se libère de l'influence française. A l'inverse de la France, le pays ne profite pas de l'après 1945 pour réformer son système, mais tente plutôt d'accéder aux revendications culturelles d'avant guerre et de refouler ainsi les blessures liées au conflit. La Belgique joue la carte de la stabilité et l'état est le mécène de certains théâtres choisis. L'après guerre correspond en Belgique à la création du Théâtre National qui, selon la coutume nationale, se scinde en deux : l'un d'expression néerlandophone à Anvers ; l'autre de langue française à Bruxelles. Aron note que sa fondation subventionnée par l'Etat « constitue le premier pas d'engagement de plus en plus

marqué des pouvoirs publics dans la vie théâtrale belge »¹. Sa création est motivée par trois fins : 1) offrir des spectacles de qualité et les diffuser largement, 2) améliorer la condition sociale et professionnelle des comédiens belges, 3) stimuler le talent des auteurs dramatiques. C'est Huisman et les Comédiens routiers² qui sont appelés à diriger le nouveau TNB. D'autres aides financières sont également allouées au Rideau de Bruxelles et au TRP. En 1952, un nouvel arrêté royal cherche à définir des règles générales à l'octroi de subvention. Ainsi les Conseils nationaux de l'Art dramatique sont-ils créés et certains critères sont établis en fonction desquels le soutien financier peut être accordé. Parmi les conditions, le théâtre doit attester d'un nombre important de représentations annuelles, programmer des auteurs nationaux et la troupe doit être composée de comédiens principalement belges.³ Aussi, nous le comprenons, il est très difficile pour les créateurs non subventionnés d'intégrer le système théâtral belge. Il est très difficile pour un modeste théâtre aux hautes ambitions artistiques de maintenir son activité ou de travailler professionnellement, c'est-à-dire avec rémunération de tous les collaborateurs.

Pendant les années 1960, la scène francophone belge a été, nous l'avons vu, confrontée aux créations contemporaines internationales. La confrontation a révélé l'inaptitude de la politique théâtrale belge à promouvoir un art de qualité. A cause de son système où la majorité des subventions est octroyée au TNB, le théâtre belge francophone traîne la patte. Déjà dans les années 1950, les artistes francophones belges peinaient à suivre les grands metteurs en scène français à l'instar de Vilar, Roger Blin ou Roger Planchon.⁴ Durant les années 1960, des mesures sont prises. Elles vont initier un changement. D'abord, les animateurs culturels prennent conscience de la nécessité de mieux former les comédiens. En Belgique, il n'existe pas réellement de formation d'acteurs. Seul le conservatoire dispense depuis 1832 des cours d'art de la parole. Dans le courant des années 1960, deux nouvelles écoles de théâtre apparaissent. En 1959, un groupe de jeunes animés par Raymond Ravar analyse *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais et engage une réflexion sur les pratiques du cinéma et du théâtre à l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles. De fil en aiguille, le désir de créer une école des arts

¹ Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Bruxelles : Théâtre National de Belgique. La Lettre Volée. p. 184.

² Cfr. Tirard, P. (1996) : *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*. Bruxelles : CFC-Editions.

³ Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. op. cit.*, p. 185.

⁴ Cfr. Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. op. cit.* pp. 227-241.

du spectacle est né. C'est ainsi que l'INSAS est fondé en 1962, notamment par Paul Anrieu. Simultanément, l'IAD voit le jour à Bruxelles en 1959. Un autre groupe de jeunes, auquel appartiennent José Jollet et Pierre Laroche, décide de créer une école autour des métiers du cinéma. Parmi les premiers diplômés de l'Institut, il y a la comédienne Nicole Valberg promue en 1962.

Ensuite, un enseignement de niveau universitaire, basé sur les nouvelles théories en sciences humaines dont le structuralisme, est mis en place. L'année 1967 correspond au lancement expérimental de la création d'un premier « Centre d'études théâtrales » (CET) et d'une bibliothèque à Louvain. Il s'agit d'un projet pilote. L'ouverture officielle du CET, fondé par Raymond Pouillard et Delcampe, date de 1968. En 1975, l'IAD, le CET, la bibliothèque et le théâtre qu'anime Delcampe sont transférés à Louvain-la-Neuve dans la ferme du Blocry. Delcampe prend la charge de l'école de formation d'acteur. A l'Université Libre de Bruxelles, le professeur Paul Delsemme dispense un cours de trente heures intitulé « L'œuvre dramatique, sa structure et sa représentation » dans le Certificat littéraire, ancêtre de la section de journalisme, puis dans la section « animation ».

Nous le voyons les années 1960 se caractérisent par une conscientisation du théâtre francophone belge. Il devient urgent de mieux former les acteurs mais aussi de posséder les outils théoriques qui entourent la discipline. Néanmoins, à l'inverse du théâtre flamand, le théâtre francophone belge ne s'ouvre pas encore aux nouvelles tendances. Seule la danse n'est pas en reste : en 1959, *le Sacre du Printemps*, chorégraphié par le Français Maurice Béjart, entraîne la création des Ballets du 20^{ème} siècle, compagnie fondé pour le chorégraphe par le directeur du Théâtre Royal de la Monnaie, Maurice Huisman. Côté théâtre, les mises en scène consistent souvent en une représentation immédiate du texte théâtral. Le TNB développe ses activités selon la tradition du théâtre populaire apparentée aux idéaux de démocratisation théâtrale. Sa programmation inclut des œuvres accessibles mais aptes à stimuler intellectuellement le public. Elle écarte les expérimentations et les créations des artistes peu connus pour s'assurer aussi une salle comble. La modernité de la proposition de Krejča dénote dans ce contexte. Trois exceptions sont à noter. En 1958, le Festival du Jeune Théâtre est créé à Liège dans le but avoué de mettre en avant le théâtre contemporain belge et français. Il inscrit dans sa

programmation des mises en scène novatrices dont celles de Jorge Lavelli ou Planchon. L'initiative la plus audacieuse est la fondation en 1963 du Théâtre 140, dirigé par Jo Dekmine, qui accueille les créations de la deuxième avant-garde encore peu connues : le *Living theatre*, les *British Rubbish*, le *People Show*, le *Magic Circus*, l'*Open Theater* et le *Bread and Puppet*, le *Stu* de Cracovie... A côté du 140, Albert-André Lheureux, encore étudiant à l'IAD, crée le théâtre de l'Esprit frappeur qui contribue à la révélation d'auteurs contemporains et ouvre sa scène aux audaces esthétiques.

Sur la scène mondiale, deux orientations artistiques principales caractérisent les années 1960. La première consiste en un théâtre, en filiation avec les idées d'Antonin Artaud, qui fait l'économie de la signification pour se concentrer sur le corps. Ses représentants les plus célèbres sont le *Living theatre* et le « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski. Le livre de Grotowski *Vers un théâtre pauvre* est publié en français en 1971, ce qui permet une rapide diffusion au sein de la francophonie des expérimentations de l'artiste polonais. La seconde repose sur un théâtre qui s'inscrit dans les sillons du marxisme brechtien. Les majeures figures de cette deuxième tendance sont Strehler, Patrice Chéreau, Klaus Michaël Grüber, Lavelli, Vitez. Le théâtre est alors compris en tant que signes et les spectacles deviennent plus intellectualistes. Les deux directions s'accordent sur l'importance de la dramaturgie et la scénographie.

En Belgique francophone, les nouveaux animateurs théâtraux se révoltent à la fin des années 1960 contre le règne des directeurs des grands théâtres, contre l'inégalité qui découle du système, contre l'atrophie artistique qu'il implique, selon eux. La contestation se manifeste en mai 1968, lorsque les étudiants de l'IAD et de l'INSAS occupent durant quelques jours le TNB. Les jeunes se révoltent en effet principalement contre le TNB et plus spécifiquement contre son directeur.

Les deux orientations principales du théâtre international des années 1960 se déclinent alors aussi chez nous. Dans les sillons d'Artaud et selon une optique grotowskienne, le Théâtre laboratoire Vicinal (1969) animé par Frédéric Baal, élève de Delsemme, s'érige en véritable avant-garde belge francophone. La voie brechtienne se poursuit dans le Théâtre du Parvis qu'Aron qualifie de « théâtre critique »¹. A partir du Parvis et de

¹ Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. op.cit.* p. 263-271.

l'Esprit frappeur, se développe dès 1976 le « Jeune Théâtre » qui donnera entre autre naissance à l'Atelier Sainte-Anne, au Théâtre Varia et à la Balsamine. Parmi les « jeunes », on retrouve Martine Wijkaert, Elvire Brison, Philippe Van Kessel, Philippe Sireuil, Patrick Rogiers, Michel Dezoteux ou encore Marcel Delval. Ce mouvement qui constitue l'avant-garde théâtrale belge francophone tend à la modernité. Certains seront plutôt influencés par Grotowski, d'autres par Eugenio Barba, d'autres encore pas le post-brechtisme ou les performers. Chacun s'efforce d'imposer sa « chapelle », c'est-à-dire son esthétique. Tous s'accordent sur la nécessité d'une rupture avec la génération précédente.

Le Théâtre du Parvis voit le jour sous forme d'ASBL à la fin de l'année civile 1968. Diplômé de l'INSAS, Jean Lefébure gère les relations avec le public au TNB. Il a travaillé avec Pierre Debauche* et avec Planchon. Convaincu comme ce dernier qu'il faut créer des liens entre la cité et le théâtre, il décroche une bourse de la Fondation belge de la Vocation. Avec Marc Liebens et la comédienne Patrick, il fonde alors le Théâtre du Parvis. Le théâtre s'installe sur la place du Parvis de Saint-Gilles. Il est officiellement inauguré en 1970. La commune est alors caractérisée par une forte immigration italienne et espagnole. L'envie des animateurs théâtraux est de proposer un théâtre critique destiné à la population ouvrière immigrée. La compagnie est liée au lieu par une convention de trois ans qui prend en charge les salaires de tous les animateurs et administrateurs, les frais administratifs et de fonctionnement. Le projet est soutenu par le bourgmestre Jacques Franck.

La proposition artistique du Parvis se détache dans le panorama culturel belge francophone. Porté par l'ambiance contestataire des années « *golden sixties* », le théâtre s'inscrit dans une triple lignée : celle du théâtre populaire de Vilar, du théâtre politique de Brecht et du théâtre atelier d'art de Krejča. Le Parvis est donc un théâtre d'art et politique, sans pour autant être militant. Les exigences artistiques du Parvis sont hautes : selon la formule de Vitez, l'objectif est de proposer un théâtre d'élite pour tous. C'est d'ailleurs en raison de son élitisme que le théâtre perd sa large subvention et que le lieu ferme. L'aventure saint-gilloise s'interrompt en 1973 car les autorités communales

* Pierre Debauche, homme de théâtre, acteur, metteur en scène franco-belge, il fut le directeur- fondateur du Théâtre des Amandiers de Nanterre et il est celui du Théâtre du Jour à Agen.

considèrent que l'orientation politique prévaut sur la dimension populaire du théâtre.

Les créations que l'équipe du Parvis propose abordent toutes sortes de questionnements politiques, à travers des œuvres tirées du répertoire classique ou à travers des textes contemporains, comme les pièces de Jean Louvet. Les mises en scène de Liebens conjuguent le texte et l'Histoire afin de poser un regard critique (mais ouvert) sur la société contemporaine.¹ Les activités du Parvis se déclinent aussi sous forme d'expositions sous la houlette de Marie-Yvon Wauters, de projections de film coordonnées par Hugues Le Paige, journaliste de la RTBF, co-présentateur de l'émission *Mai*, et d'animations socio-culturelles afin de sensibiliser le public immigré. Des études sociologiques sont conduites afin de définir les attentes culturelles des ouvriers. Michèle Seutin, sociologue diplômée de l'ULB, collecte les résultats de l'enquête. Mais le public visé ne vient pas. Le Parvis est fréquenté par des intellectuels et des personnes sensibles aux idées de la gauche. Lorsque l'aventure du parvis s'arrête, elle se transforme en celle de l'Ensemble Théâtral Mobile (1974). L'ETM n'a pas de lieu fixe, ses animateurs sont surtout Liebens et la dramaturge et auteur Michèle Fabien. La « ligne » de l'ETM sera de plus en plus brechtienne : il faut briser la vraisemblance, empêcher tout processus d'identification, refuser toute psychologie au personnage, se centrer sur les mots.²

Liebens³, principal animateur du lieu, est né en 1938 à Montégnee. Après une formation en science politique et en photographie, il tient un bar à Spa. Son café est aussi le lieu de ralliement des artistes pendant le festival. C'est là qu'il rencontre Patrick, actrice qui deviendra sa compagne. C'est là aussi qu'il entend parler pour la première fois de Krejča. Les spectacles décentralisés interpellent Liebens qui décide de se lancer dans une carrière théâtrale. Il est engagé par le TNB pour développer une collection chez « Marabout Université » interrogeant les rapports entre le texte et la mise en scène. Il débute aussi comme assistant de Debauche sur l'adaptation d'Hugo Claus de *Thyl Ulenspiegel*.⁴ Le projet ne se concrétisera pas. C'est là qu'il rencontre, par l'entremise d'Huens et de Patrick, les spectacles de Krejča.

¹ Cfr. Quaghebeur, M. (2006) : « Unir Texte, Scène, Histoire et Forme : un classicisme de la modernité » in : *Marc Liebens. ALTERNATIVES THEATRALES*. pp. 27-30.

² Cfr. Delhalle, N. (2006) : « En quête d'un langage scénique » in : *Marc Liebens. op. cit.* pp. 4-16.

³ Cette section est le produit d'un entretien téléphonique de l'auteur avec Marc Liebens : le 10 XII 2010.

⁴ Delhalle, N. (2006) : *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000. Le Cri-ULB-ULg*. p.72.

Il se rend à Cologne, à Paris et au « za branou » (avec Drouot) pour voir les créations tchèques. Il se rapproche de Krejča au cours des répétitions des *Trois Sœurs* auxquelles il assiste. Liebens est convaincu par le théâtre de Brecht, dans les mêmes positions que celles défendues par Dort. Il apprécie les spectacles de Peter Stein, de Strehler mais reconnaît que les mises en scène les plus impressionnantes qu'il a vues sont celles de Krejča. Devant l'immense talent du metteur en scène tchèque, Liebens oublie ses convictions théoriques brechtiennes. Durant le travail préparatoire au spectacle des *Trois Sœurs*, Liebens observe la rigueur, la qualité et les inventions dont fait preuve Krejča. Il voit comment Krejča est « un maître », capable de prendre les comédiens et de les métamorphoser en deux mois. Le metteur en scène les empêche de se réfugier derrière une technique parfaite pour les révéler, pour réveiller le personnage qui est en eux. En Krejča, Liebens voit un « homme plein d'humour, de gentillesse, de camaraderie et de générosité ». La personnalité de l'artiste participe aussi à l'atmosphère des répétitions. Ce temps passé au TNB auprès de Krejča pendant les répétitions des *Trois Sœurs* laisse une trace profonde chez Liebens. Au cours d'un entretien avec Nancy Delhalle, le Belge se livre :

Sur le plan idéologique, je n'ai pas les mêmes positions que lui mais son travail est génial et très rigoureux. J'apprends tout. ¹

Le Parvis n'est pas une continuation directe de la poétique de Krejča. Néanmoins deux de ses fondateurs, Patrick et Liebens, ont été profondément marqués par sa proposition artistique. Si l'on se souvient de l'interview de Patrick dans la *Libre Belgique*, on perçoit une réalisation de son souhait par le Théâtre du Parvis qui fonctionne à l'instar d'un « théâtre-atelier ». Les apports de Krejča sur le Parvis sont doubles. Tout d'abord, il y a le traitement structuraliste appliqué au texte théâtral. Une différence point cependant. Là, où Krejča sonde un texte pour en extraire sa plus profonde essence, le Parvis l'utilise pour porter un message interrogateur et interpellant. Le théâtre de Krejča questionne également, mais avec plus de finesse. La critique est enfouie dans le poème scénique. Il nous suffit par exemple de repenser comment Krejča développe toute la mise en scène d'*Hamlet* autour de la question de la noblesse de l'âme. Le Parvis, en revanche, la placarde plus franchement. Ceci s'explique par leur volonté d'être aussi un théâtre

¹ *Idem.*

politique, ce que Krejča refuse. La première mise en scène du Parvis est une pièce de John Arden, un auteur britannique fortement influencé par le travail de Brecht, qui s'intitule *Vous vivrez comme des porcs*. Le texte, expressément choisi pour son public, dénonce la discrimination des immigrés dans une ville ouvrière. Mais le public attendu ne vient pas. Krejča vient voir le spectacle, il ne comprend pas l'intérêt de Liebens pour un public populaire. Krejča, nous l'avons vu, ne cherche pas à atteindre un public particulier ; il s'intéresse à la pratique théâtrale. Chez lui, il n'y a que la question du théâtre, pas celle du public. Le second héritage, qui découle directement du premier, se situe dans la compréhension polyphonique du spectacle. La mise en scène est comprise au Parvis comme un ensemble de signes. Pour ces artistes, toutes les composantes du spectacle sont, à part inégale mais sans exception, des signifiants. Ainsi le déplacement ou le geste de l'acteur, la lumière, l'accessoire, l'objet, le costume, le décor... ne sont jamais fortuits. Chacun de ces éléments donne à comprendre ce que le texte n'énonce pas. C'est ce qu'Aron appelle le théâtre critique. Aussi voyons-nous une filiation entre le théâtre musical de Krejča et le théâtre critique de Marc Liebens, basée sur une approche structuraliste et sur une esthétique du signe théâtral. Néanmoins, il est un peu schématique de tenter de déceler des traces krejčaiennes précises dans la poétique du Théâtre du Parvis et dans le travail de Liebens. La filiation n'est pas quantifiable, ni constatée dans des éléments pris isolément. Elle dépasse le cadre scientifique et ce serait un leurre que de s'efforcer de colliger ses traces. Les années 1960-1970 se distinguent aussi, nous l'avons vu, par ses théoriciens. Or Krejča n'intègre aucune catégorie d'appréhension de ce genre de théâtre ; son théâtre n'entre pas dans les termes d'alors. Le débat animé par Bablet qui suit la présentation d'*Ivanov* à Paris témoigne de l'impossibilité de définir le travail de Krejča. Il était très difficile pour les théoriciens et le public de parler de la représentation. La différence que Krejča apporte, chargée de la tradition théâtrale de l'avant garde tchèque, marque Liebens. Ce dernier dit être marqué par la vue de ses spectacles et par l'espace dans lequel la parole s'énonce ; avoir été impressionné par le travail sur les co-textes, sur le sous-texte stanislavskien, que Krejča donnait à ses acteurs. Avec lui, il a appris comment l'on marche sur un plateau de théâtre. Ce mouvement rythmique est accordé au texte, à la phrase. Chez Krejča, il y a toujours une chorégraphie qui est surprenante. La fin des *Trois Sœurs* nous en procure un bel exemple. Un air militaire est joué pour évoquer le départ des troupes. Les sœurs Prozorov explosent alors sur le plateau. C'est une explosion

intérieure qui se manifeste par une démarche physique. Liebens est touché par la manière de travailler et de réfléchir de Krejča, par le génie des accidents de répétitions. A l'époque, le niveau du théâtre francophone belge était bien bas. Liebens se nourrit avec ce qu'il peut voir pendant le festival de Liège et à Bruxelles. Dans ce contexte artistiquement pauvre, Krejča constitue une influence profonde. Lors de notre entretien, alors que nous interrogeons le metteur en scène sur la pérennité de cette influence, pensant qu'après sa création *d'Hamlet-machine* d'Heiner Müller (mes : 1978), Liebens s'était totalement détourné du travail artistique de Krejča au profit d'une réflexion sur les mots, Liebens nous surprend et nous confie :

Plus le temps a passé, plus la présence de Krejča est prégnante, notamment dans l'approche du jeu de l'acteur. L'approche distanciée, c'est quelque chose qui ne m'intéresse plus maintenant.

Sans pour autant plaider la cause du réalisme psychologique, Liebens conçoit aujourd'hui le personnage comme une figure, un lieu traversé par une multitude de choses. Comme Krejča, Liebens trouve que le comédien devient véritablement créateur quand un plus grand nombre de choses est fixé. Il n'est pas question de mettre le comédien dans un carcan, mais de le mettre dans une lecture à travers la complexité même des choses.

L'autorité artistique de Krejča sur Liebens est grande. L'artiste la reconnaît lui-même et avec plaisir. Dès lors, nous pouvons remarquer que Krejča sert d'adjuvant au travail de Liebens. Son activité au Parvis marque le théâtre francophone belge de la décennie et des décennies à venir. Le jeune théâtre arrive ensuite, avec la bande (brechtienne) des quatre constituée par Sireuil, Van Kessel, Delval et Dezoteux. Force est de constater que la genèse du jeune théâtre belge remonte précisément au « vieux théâtre » contre lequel il s'insurge.

Chapitre 4 :

Rayonnement du théâtre de Krejča après le « za branou »

Roméo et Juliette : un épilogue

L'aventure de Krejča avec le Théâtre National de Belgique s'arrête en 1978, comme elle a commencé : par un Shakespeare. Krejča y monte la première pièce qui l'a rendu célèbre à travers l'Europe, la pièce qui avait séduit Brook et qui l'avait mené précisément dans ce théâtre treize ans plus tôt. L'impératif perpétuel de perfectionnisme et le désir de trouver pour chaque œuvre une lecture originale et actuelle conduisent Krejča à souvent revenir régulièrement à la même pièce. Aussi le *Roméo et Juliette* du TNB constitue sa quatrième mise en scène de l'œuvre, déjà montée à Prague en 1963, à la Havane en 1964 et aux *Bühnen der Stadt* de Cologne en 1969.

Huisman voulait absolument que Krejča reviennent au TNB. La correspondance entre les deux hommes montre combien ils espéraient ces retrouvailles artistiques depuis la reprise des *Trois Sœurs* en 1971. Parmi les propositions de Krejča, le choix d'Huisman se pose sur *Roméo et Juliette* car le directeur a quelques noms en tête pour la distribution. Le comédien belge Baggen est alors « considéré comme le jeune premier par excellence »¹. Huisman souhaite donc que ce dernier joue le rôle de Roméo. Baggen n'a pas le temps car il s'occupe du Théâtre Hypocrite. Le Théâtre Hypocrite est une parenthèse éphémère dans l'histoire théâtrale belge francophone. Fondé en 1976 par Baggen, Phillippe Geluck, Margarete Jennes, Alain Lahaye et Stéphane Verrue, le théâtre s'installe dans la salle du Ciné Rio. Son activité cesse lorsque la salle de cinéma est rasée en 1982.

A la mesure de sa démesure, Huisman décide donc d'engager la troupe de l'Hypocrite sur cette production. Krejča vient les voir au Ciné Rio dans « un spectacle drôle et sans

¹ Entretien avec Stéphane Verrue, Lille : le 30 VI 2010.

prétention »¹, *Petit précis de culture générale* de Stephen Leacock. Après le spectacle, Krejča discute avec l'équipe. Tous sont impressionnés par Krejča et ont envie de travailler avec lui.² C'est ainsi qu'une partie du Théâtre Hypocrite rejoint le TNB. Au côté de Baggen, nous retrouvons notamment Verrue à l'assistantat ou Geluck en Benvolio, ravi de jouer sous Krejča dont il a maintes fois entendu parler par son père qui diffuse les productions cinématographiques centre-européennes en Belgique.³

Le TNB procède à une audition pour trouver Juliette. Parmi les aspirantes au rôle, Krejča sélectionne Martine Monpierre. L'actrice, qui s'était écartée de la vie théâtrale depuis plusieurs années, revient donc en force. Toutefois, à la lecture des critiques et suite aux divers témoignages que nous avons recueillis, il semble que les qualités de son jeu ne soient pas suffisantes pour que rayonne Juliette. Nous pensons que le choix de Krejča a été motivé par les caractéristiques physiques de la comédienne, dont la physionomie rappelle Tomašová, la Juliette tchèque. A ce propos, notons que les acteurs belges de Krejča partagent souvent une morphologie et des traits similaires aux acteurs du « za branou ».

La documentation concernant ce spectacle du TNB est plus riche que celle relative aux autres productions de Krejča pour ce théâtre. La photographe, Danièle Pierre, a pris énormément de photographies au cours des répétitions et des représentations de la pièce. Quatre cents clichés sont reproduits dans la revue CAHIER THEATRE LOUVAIN⁴, dirigé par Delcampe qui attendait Krejča à Louvain-la-Neuve. Le découpage photographique est annoté par Verrue et Baggen. Ces notes ne sont pas des analyses mais des informations supplémentaires qui permettent au lecteur de mieux imaginer le passage d'une situation scénique à une autre ou les agissements entre les personnages. Le livre respecte la structure du spectacle. En ce sens, il constitue à nos yeux un témoignage précieux car il éclaire les options dramaturgiques du spectacle, en privilégiant certains moments. L'ordonnance des scènes choisie par Kraus et Krejča est suivie. Les cinq actes de la pièce deviennent vingt tableaux. La traduction choisie est celle de Bonnefoy que Krejča adapte. La mise en scène poursuit les mêmes interrogations que la création

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ Entretien avec Christian Baggen, Bruxelles : le 29 IX 2009.

⁴ « *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Mise en scène Otomar Krejča. Découpage photographique. » Nivelles : CAHIER THEATRE LOUVAIN, N° 38-39.

praguoise. D'ailleurs Krejča commence les répétitions par la projection du film réalisé par l'Institut théâtral de Prague à l'occasion de la première création de *Roméo et Juliette* au Théâtre National de Prague.

A travers ce spectacle, Krejča continue ses recherches sur l'homme. Dans la mise en scène belge, comme dans les mises en scène tchèque et allemande, *Roméo et Juliette* n'est pas simplement une histoire d'amour, mais érige ce sentiment comme la valeur la plus haute de la morale humaine. La mise en scène propose une parabole de l'intolérance. Tout en pointant les fanatismes dogmatiques, elle dépeint le courage de la jeunesse et la lâcheté incarnée par les parents. Plus loin, elle conjugue aussi l'amour, mais sans en faire le motif central : elle souligne les échecs amoureux des couples Capulet et Montaigu, l'amour maternel de la nourrice qui a perdu sa fille, les élans passionnés de Benvolio et de Mercutio qui n'ont pas encore rencontré l'amour, la solitude de Frère Laurent, amoureux de Juliette, et aussi la passion de Roméo et Juliette.¹ La fin tragique des protagonistes dénonce l'inutilité de leur double mort provoquée par la société environnante. Le ressort dramaturgique à partir duquel Krejča module est l'interpénétration des rapports amoureux et sociaux.

La mise en scène de Krejča ne séduit pas les critiques. Les journalistes imputent à « la représentation parlant davantage à l'esprit qu'au cœur »² une « sorte d'atonie diffuse »³. Ils vilipendent un spectacle d'une « déroutante banalité »⁴ qui « n'est pas rôdé »⁵. Ils s'interrogent sur ce « drame désincarné »⁶ :

Même en faisant le choix d'un parti pris antiromantique et d'un regard non historique soucieux d'éclairer avant tout la substance humaine de cette tragédie, était-il possible de l'aseptiser à ce point ?⁷

¹ Genaert, Ph. (1 XI 1979) : « « Roméo et Juliette » une vision lucide de la société par Krejka (Sic) ». *Le peuple*.

² Pinson, R. (14. VIII. 1078) : « Un « Roméo et Juliette » intemporel a ouvert le 18^{ème} Festival de Spa ». *La dernière Heure*.

³ Bertrand, J. (17 VIII 1978) : « Roméo et Juliette » Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

⁴ *Tribune de Genève* (20. IX 1978).

⁵ *Jour.* (13 VIII 1978)

⁶ Cordier, J.-P. (24 VIII 1978) : « Shakespeare a-t-il du cœur ? » *Echo de la bourse*

⁷ Bertrand, J. (17 VIII 1978) : « Roméo et Juliette » Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

Une des premières attaques porte sur la scénographie. Le décor, signé par Krejča et réalisé par Raymond Renard, cherche à reproduire celui imaginé par Svoboda en 1963. Les intentions de l'artiste tchèque s'y retrouve mais pas la magie qu'il y avait glissée. Les lumières n'ont pas le même charme. L'effet de brume est désuet. L'ensemble manque d'élégance et de finalisation. Le balcon paraît tellement lourd. D'ailleurs, il l'est : lorsque le spectacle est joué au Théâtre d'Ottignies, l'équipe technique de l'Atelier Théâtral est appelée car la scène s'écroule sous le poids du balcon. Les techniciens doivent placer des étaçons sous la scène.¹ Le malheur provient surtout du fait que le décor, composé par trois parallélépipèdes mobiles, est toujours changeant et toujours nécessaire. Seulement les manipulations des éléments nuisent au spectacle. Les comédiens et les techniciens n'en finissent pas de manœuvrer les trois blocs : un balcon, un mur et un praticable. Jean-Pierre Cordier note que « ces incessantes allées et venues contribuent encore à déshumaniser l'action, dans la vision de M. Krejca. »² Alors que Krejča a inventé avec Svoboda une scénographie dynamique, un autre critique parle de « raideur, mais aussi d'un climat de sèche froideur »³.

Une autre condamnation, directement liée à la scénographie, frappe le mur. Les acteurs ne cesse de l'escalader. Les comptes-rendus vitupèrent le concours de souplesse, faits de bonds et d'acrobaties, qui en découle. A cette gymnastique, qualifiée de gratuite⁴, s'ajoute « une agitation constante et fébrile, imposée aux acteurs »⁵ qui n'est pas sans rappeler la mise en scène d'Hilar. Ils gesticulent, rampent, se contorsionnent, se déchaussent sans raison apparente, s'abattent les uns sur les autres. « Ce sont des frénétiques. »⁶ A l'inverse de la critique qui est agacée par ses mouvements incessants, nous les comprenons comme une emphase placée par le metteur en scène sur le caractère ardent et impétueux de la jeunesse, sur la vitalité dont elle fait preuve.

Pour insister sur la jeunesse et la modernité qu'elle implique, pour mettre en avant aussi l'actualisation et l'universalité du propos shakespearien, Krejča a vêtu certains comédiens de jeans, de chemises, de blousons ou veste en cuir. Les personnages

¹ Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin. Bruxelles : le 7 XII 2010.

² Cordier, J.-P. (24 VIII 1978) : « Shakespeare a-t-il du cœur ? ». *Echo de la bourse*.

³ Bertrand, J. (17 VIII 1978) : « Roméo et Juliette » Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

⁴ Cordier, J.-P. (24 VIII 1978) : « Shakespeare a-t-il du cœur ? ». *Echo de la bourse*.

⁵ Smeets, M. (15 VIII 1978) : « « Un Roméo et Juliette » qui vous en met plein la vue ». Liège : *La Wallonie*.

⁶ Paris, A. (28. X. 1978) : « Roméo et Juliette au T.N.B. : il manque la grâce ». *Le Soir*.

féminins portent de longues robes. Tous les journalistes fustigent ce détail qui leur paraît incongru et anachronique car Krejča affuble ces mêmes acteurs de ceinturons et d'épées, brandies lors des combats. Cette option « incompréhensible »¹ s'explique encore, selon nous, par deux intentions de l'artiste. D'une part, les costumes répondent au dépouillement scénographique. Cette simplicité – allant jusqu'à Roméo se montrant torse nu – participe à l'inscription intemporelle de la pièce, traitant tant du temps présent que d'une époque lointaine. Le mariage de deux temporalités distinctes est symbolique, et non anachronique, car il généralise les thèmes inhérents au texte dramatique. D'autre part, les vieilles rapières combinées à des habits contemporains insistent sur la théâtralité de la représentation. Nous avons vu combien Krejča s'amuse à afficher le moment théâtral pour que le dialogue avec la salle puisse s'établir. L'association de ces deux référents temporels participe d'après nous à l'aveu de la théâtralité de l'événement.

Enfin, la presse blâme à l'unanimité l'inégalité du jeu des acteurs et leur tendance à être « tour à tour brouillons ou rigides »², à confondre « gesticulation et mouvement »³. L'interprétation de certains pèse sur le texte au lieu de le dégager et va jusqu'à la caricature.

La critique belge la plus positive est publiée dans *La libre Belgique* :

Irritant pour les uns par sa modernité, envoûtant pour les autres par sa santé contagieuse, le *Roméo et Juliette* de Krejča nous empêchera d'en voir désormais d'autres versions sans que la comparaison ne monte à l'esprit. Qu'un spectacle fasse ainsi phare dans la mémoire en montre déjà le caractère exceptionnel. En réactualisant un classique, au risque de choquer les conservateurs, Krejča prouve une fois de plus que le théâtre est l'art le moins figé qui soit.⁴

La mise en scène, controversée au Festival de Spa, chaleureusement acclamée en Yougoslavie, suscite à Bruxelles des réactions diverses, comme ce fut le cas de toutes les créations de Krejča présentées chez nous. Pour beaucoup – critiques, comédiens et spectateurs –, le spectacle constitue une expérience intéressante en soi, mais les

¹ Darimont, L. (16. VIII. 1978) : « « Roméo et Juliette » revu par Otomar Krejca : à corriger ! ». *Le Courrier*.

² *Journal de Genève*, 21. IX. 1978.

³ *Idem*.

⁴ *La Libre Belgique*, 29. X. 1978

résultats sont décevants. Les critiques de la pièce font figure d'épilogue à la complicité artistique entre le TNB et Krejča. Elles se montrent divergentes face à l'actualisation du propos, l'adaptation apportée à l'œuvre, la modernité du traitement de la mise en scène. Même si dans le cas précis de *Roméo et Juliette*, la majorité des comptes-rendus est plutôt négative. Krejča a, quoiqu'il en soit, pour la presse belge francophone, les traits d'un iconoclaste.

Roméo et Juliette met un terme à la collaboration « permanente »¹ entre Huisman et Krejča. Plus qu'une relation artistique, il y a une véritable amitié entre les deux hommes. Le même lien unit Kraus et Krejča à Huens. A travers la correspondance professionnelle, entre Krejča et Huisman, nous pouvons voir comment Huisman intervient souvent en faveur de Krejča, comment il l'aide dans l'obtention de permis de voyager, comment il s'enquiert de ses créations au Théâtre S. K. Neuman. Nous lisons la joie d'Huisman lorsqu'il apprend que Krejča part à Düsseldorf et l'espoir qu'il nourrit de le retrouver au TNB autour d'une nouvelle création. Les deux hommes attendent ces retrouvailles artistiques depuis 1970. La fréquence de leurs échanges épistolaires témoigne de leur volonté de poursuivre la collaboration initiée en 1963. L'intensité de cette dernière est brutalement arrêtée par la normalisation. Nous insistons sur ce point car il nous semble que Delcampe démérite Huisman dans son appropriation tout de go de Krejča.

Naissance d'un théâtre au milieu d'un champ de betteraves

L'atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve (ATLLN), qui devient en 1999 l'Atelier Théâtre Jean Vilar, est l'histoire d'un acharnement. Ce rêve, c'est celui de Delcampe qui, à force de ténacité, transforme un champ de betteraves en théâtre. Les prémices de l'ATLLN remontent à Louvain/Leuven où, en 1969, Delcampe fonde parallèlement au CET l'Atelier théâtral. Impressionné par Vilar, Delcampe travaille la même année avec l'équipe Jean Vilar dans ses archives. Après le décès de Vilar en 1971, Delcampe collabore pendant dix ans avec Paul Piaux au Festival d'Avignon. En 1975, toutes les institutions théâtrales de Louvain sont transférées à Louvain-la-Neuve, à la ferme du Blocry. Le théâtre s'installe dans la grange. Dans une nouvelle ville, dans un nouveau

¹ Lettre d'Otomar Krejča à Jacques Huisman datée du 9. IX. 1973 :
« Bien sûr j'aimerais beaucoup venir discuter d'une nouvelle collaboration qu'on pourrait déjà qualifier aujourd'hui de permanente. »

théâtre, Delcampe va tout mettre en œuvre pour réaliser son idéal de théâtre populaire. Comme il le confie lui-même, il doit « tout à Vilar »¹, à Benno Besson et Krejča.² Besson, acteur et metteur en scène suisse, fonde avec Brecht le *Berliner Ensemble*. Krejča est un anti-brechtien. Deux pôles que tout oppose et dont Delcampe fait la synthèse au sein de son atelier. L'atelier de Louvain-la-Neuve est un lieu où tout est à imaginer. L'énergie qui l'entoure est sincère et bouillonnante. En 1978, il faut y installer un atelier de confection des costumes et des décors. L'équipe technique crée à partir de bouts de chiffons. C'est le temps de la débrouillardise. Chacun s'investit dans un projet en lequel il croit. Les heures supplémentaires ne sont pas payées. Le week-end, l'équipe vient à pied depuis Bruxelles car les trains ne circulent pas encore le week-end jusque la nouvelle ville, ou reste dormir à la ferme pour être fonctionnel dès les premières heures. L'émulation est grande, l'ambition est haute. Les acteurs sont ravis d'être dirigés par des metteurs en scène de renommée internationale.

Krejča rejoint l'Atelier en 1978. Les arguments de Delcampe gagnent vite l'artiste tchèque à la cause de l'Atelier. Leurs intérêts se croisent. Delcampe a besoin de metteurs en scène internationaux pour asseoir le professionnalisme de son théâtre ; Krejča a besoin d'un théâtre à échelle humaine pour travailler. Le Belge lui sert un « théâtre-atelier » dans la tradition tchèque d'E. F. Burian ou dans la tradition française de Charles Dullin et Jovet sur un plateau neuf. Le théâtre défendu par Delcampe est un théâtre dirigé de manière artistique dans lequel chacun des animateurs, comédiens, techniciens, ouvriers, est un artisan autonome et responsable. Chacun doit faire preuve d'un rapport éthique et sincère par rapport au théâtre. Chacun y est créateur mais « à son poste »³. Delcampe, véritable patron, n'hésite pas à se séparer de celui qui enfonce le code moral de conduite de l'atelier, de celui qui infantilise les relations professionnelles dans l'entreprise. Les membres de l'ATLLN doivent toujours être « conscients que la fierté personnelle légitime naît du résultat artistique global et non du négoce privé »⁴.

Les velléités artistiques qui animent la troupe renouent avec le théâtre d'art, que Delcampe situe à la quadrature du cercle. Comme il le remarque :

¹ Delcampe, A (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. La Passion a 40 ans*. Eupen : Luc Pire. p. 30

² *Ibidem*, p. 22.

³ Delcampe, A. (II 1988) : *Mon chemin de théâtre. (de 1968 à 1988)*. Album du 20^{ème} anniversaire des Cahiers Théâtre Louvain. Leuven : Cahier Théâtre Louvain. p. 19.

⁴ *Idem*

Que de théâtre ou de maison, dites artistiques ou qualifiée de culture, usurpent leur nom. On y trouve en effet des bureaux par dizaines sans la présence d'un artiste. Que de sociologues, de relations publiques, d'administratifs, de dramaturges, d'apprentis sorciers de l'animation et de la mise en scène pour un acteur, un poète ou un peintre engagé sous contrat...

C'est à ce niveau d'abord qu'il faut situer la mort lente actuelle du théâtre. Car – pourquoi le cacher ? – le théâtre que nous aimons, que nous affirmons, que nous revendiquons est de nos jours menacé, il est en voie de disparition.¹

Delcampe se bat ici contre deux fronts. D'abord, il s'oppose au théâtre expérimental qui se développe en Belgique francophone depuis les années 1970 et qui trouve son expression particulière sous le nom de « Jeune Théâtre ». Delcampe met précisément l'art et la troupe au centre de la discussion théâtrale, et non les recherches sur le langage théâtral menées par un « apprenti sorcier ». Ensuite, il s'attaque contre le théâtre institutionnalisé et, plus particulièrement, contre le TNB qui, nous l'avons vu, s'attire les foudres de la nouvelle génération théâtrale. Delcampe critique l'adjectif artistique qu'on attribue à ce théâtre et la dérive du lieu vers un « théâtre-industrie ».

Aussi ayant foi en son rêve, même s'il fausse le contexte, Delcampe tente de rendre droit de cité au théâtre en lequel il place sa foi. Pour accomplir cette tâche, Delcampe a été leur chercher un maître :

C'est que pour dynamiser et entraîner une troupe comme la nôtre, [...] il ne suffit pas de se remuer, de s'agiter, de gaspiller son énergie en mouvements désordonnés. Non. Il faut encore trouver un maître. Le maître n'est pas ici un dominateur, ou celui qui dispose d'un pouvoir arbitraire sur les autres. [...] C'est l'artiste, l'écrivain ou le savant qui excelle tellement dans son art qu'il fait école. A partir de lui, de sa rencontre, de sa fréquentation assidue et d'un labeur commun, de nouvelles perspectives s'ouvrent devant nous, le champs de nos expériences s'élargit, le monde n'est plus tout à fait comme il était avant, la connaissance de soi et des autres se développe plus rapidement, l'artisanat progresse. [...] Souvent il est le garde-fou qui évite les égarements, les errements inutiles. [...] Il peut surtout, et s'il est un maître de notre art c'est là sa principale fonction, nous aider à faire un peu de lumière sur la vie, sur l'être humain [...]. Cet homme rare, nous l'avons longtemps cherché. Nous l'avons finalement trouvé.²

¹ *Idem.*

² *Idem.*

Il s'agit évidemment de Krejča. A nouveau, nous plaçons quelques bémols sur le discours dithyrambique que se réserve Delcampe. Cet homme rare, longtemps cherché, est connu en Belgique depuis 1965 ! Cet homme rare qu'il a « finalement trouvé » a déjà monté quatre spectacles dans notre pays, à vingt kilomètres de Louvain-la-Neuve. Nous ne remettons nullement en doute la joie de Delcampe de collaborer avec Krejča. Toutefois, force est de constater qu'il s'approprie la découverte d'un maître déjà déniché par Huisman il y a plus de dix ans. Delcampe omet à nouveau cette chronologie lorsqu'il écrit dans son curriculum vitae, téléchargeable depuis le site du Théâtre Jean Vilar, qu'il « travaille comme comédien sous la direction d'artistes qu'il a fait découvrir au public belge, comme Otomar Krejca. »¹ Nous remarquons son absence totale de reconnaissance envers le flair d'Huisman.

La collaboration entre Delcampe et Krejča débute, nous le verrons, avec *En attendant Godot*, pièce présentée au Festival d'Avignon 1978. Produite par l'ATLLN, elle regroupe des artistes-vedettes à l'instar de Georges Wilson, Michel Bouquet, Rufus et José-Maria Flotats. La pièce inaugure le nouveau théâtre de l'ATLLN, le Théâtre Jean Vilar. La troupe quitte la ferme pour s'installer au cœur de Louvain-la-Neuve. L'année suivante, toujours à la Cour des Papes d'Avignon, Krejča présente *Lorenzaccio*, produit par l'ATLLN et, cette fois, met en scène l'ensemble permanent du théâtre de la nouvelle ville wallonne. Pour cette raison, la pièce de Musset marque véritablement, selon nous, le début de l'aventure ATLLN-Krejča. En 1979, Krejča est nommé directeur artistique de l'ATLLN.

La compagnie a la chance de bénéficier de la direction de Krejča, pendant que Krejča a la chance de bénéficier d'une troupe. Tout semble concourir pour que Krejča ressuscite son « za branou ». Car Krejča vit à travers lui. Les autorités ont visé juste en privant Krejča de son théâtre. Après sa liquidation, Krejča tente de le reformer, que ce soit à Libeň ou à l'étranger.² En 1989, Krejča explique qu'il a toujours cherché à travailler dans la continuité du « za branou » :

¹ C.V. d'Armand Delcampe. Disponible à l'adresse : http://www.ateliertheatrejeanvilar.be/files/people/CV_ArmandDelcampe.pdf

Page consultée, le 20. VI. 2010.

² Vavřin, Vl. (12 IV 1991) : « Hlavně neohybat hřbet. » *Očanský děník*. Entretien avec Krejča.

Il me semble qu'à chaque mise en scène, que ce soit dans la plus grande ou dans la plus petite des maisons, j'ai toujours essayé de refonder le Dzb [Divadlo za branou]. Dans différentes mesures, cela a toujours réussi – pas une fois les acteurs ne m'ont délogé de ma table de metteur en scène – mais les résultats les plus durables se manifestent seulement lorsque l'on m'appelait encore et encore pour une collaboration dans un théâtre. C'est quelque chose de totalement différent que le travail suivi dans la continuité avec une troupe. Ce théâtre-là ne pense pas à son destin, à sa vie, mais à la seule mise en scène, puis à la suivante et ensuite encore à l'autre.¹

Cette apparente résurrection est donc possible en raison de plusieurs facteurs. D'abord, le facteur temporel. Nous pouvons augurer qu'une telle renaissance fût possible en Italie, mais Krejča n'est pas resté assez longtemps pour y souder une troupe. Il n'y a travaillé que trois saisons au *Teatro Stabile di Genova*, le temps néanmoins d'y monter trois pièces. Cela aurait également pu se faire en Suède, où Krejča a mis en scène quatre pièces à Västerås pour le théâtre *Ländsteatern*, deux pour le théâtre *Stadsteatern* à Malmö et encore deux autres pièces à Stockholm. Néanmoins, Krejča se trouve ici confronté à un problème linguistique. Il parle un peu en allemand, mais cela lui est difficile. Il faut sans cesse recourir à un interprète. En outre, tous ces théâtres sont des « théâtres-industries », selon le vocabulaire de Krejča. A Louvain-la-Neuve, les conditions linguistiques sont réunies. Krejča appartient, nous l'avons vu, à la génération qui a grandi sous la première République. La langue française et sa culture théâtrale lui sont naturelles. [Voir chapitres 1 et 2] A Louvain-la-Neuve, Krejča pouvait s'exprimer plus librement. C'est important que Krejča puisse développer ses idées dans une langue étrangère qui lui soit malgré tout proche. Krejča, dans sa direction d'acteur, use beaucoup de la métaphore. Pour que l'image soit transmise, il faut partager un héritage culturel commun. Il donne des renseignements sur ce qu'est la situation de la pièce, toutes les petites choses qu'il faut savoir puis oublier. Il élabore des sortes de poèmes autour du rôle qui permettent à l'acteur de créer.

Ensuite, l'ATLLN est un nouveau théâtre qui vient de s'implanter dans la région en 1975. Krejča rejoint donc une jeune équipe motivée. L'obtention d'une salle supplémentaire ajoute une nouvelle dose de dynamisme à l'énergie positive du lieu. De plus, Delcampe

¹ Krejča, O. Komise pro studiovou divadelní práci Svazu českých dramatických umělců a její aktiv mladých divadelníků : « Na téma kontinuita. Beseda o Divadle « za branou », » (Sur le thème de la continuité. Discussion autour du Théâtre « za branou »,) in : BULLETIN. N° 6. TISK FSB 123/89. p. 48.

va chercher Krejča pour qu'il dirige une troupe. L'ATLLN dispose en effet d'un véritable ensemble permanent comptant au total une trentaine d'acteurs et techniciens, auquel viennent encore si nécessaire s'adjoindre les étudiants de l'IAD, école de formation théâtrale située dans la ferme du Blocry.

Delcampe sait que Krejča a besoin de temps pour créer un spectacle. Aussi lui accorde-t-il de longues périodes de répétition, comme jadis à Prague. Delcampe comprend que le temps alloué aux répétitions n'est pas perdu car le spectacle parachevé a l'occasion de voyager à travers l'Europe et le Canada. Il s'agit donc d'un investissement dans la qualité artistique pour que dure un projet. Nous sommes donc dans une logique théâtrale inversée par rapport à l'usage belge qui oblige à produire des spectacles à la chaîne. [Voir chapitre 3] Contre la production artistiquement stérile, Krejča impose à l'ATLLN à la gestation d'une création le rythme du « théâtre-atelier ». Après le « za branou », Krejča concrétise en Wallonie une seconde fois son rêve buriannien du « théâtre-atelier » et celui, partagé par E. F. Burian et Frejka, du théâtre de troupe.

Enfin, à Louvain-la-Neuve, Krejča poursuit le travail de Frejka qui aspirait à un théâtre populaire. Dans cette ville vierge, la porte est ouverte à toutes les utopies et laisse pénétrer l'ambition d'un théâtre d'art et populaire. L'idée est surtout choyée et cultivée par Delcampe, fidèle suivant de Vilar. La délicate poétique de Krejča, pas toujours accessible, n'a plus qu'à trouver son public.

Les productions de Krejča à l'Atelier Théâtre

En attendant Godot : une leçon de théâtre

La première mise en scène de Krejča, produite par l'ATLLN, ne rencontre pas directement l'intimité du public wallon, mais la foule du festival d'Avignon. Nous sommes en 1978, soit dix ans après la débâcle d'Avignon, « l'année où la culture est morte » d'après la phrase célèbre de Julian Beck, le fondateur du *Living Theatre*. Cette année-là, la compagnie se retire du Festival suite à deux incidents. Le premier a été l'interdiction de jouer leur création *Paradise now* et le second a été la défense de jouer gratuitement dans les rues d'Avignon. La troupe présentait aussi *Mysteries and smaller Pieces*. Beck expose sa position dans la « Déclaration d'Avignon » :

Nous quittons le festival, parce que le temps est venu pour nous de commencer enfin à refuser de servir ceux qui veulent que la connaissance et le pouvoir de l'art appartiennent seulement à ceux qui peuvent payer, ceux-là mêmes qui souhaitent maintenir le peuple dans l'obscurité, qui travaillent pour que le pouvoir reste aux élites, qui souhaitent contrôler la vie de l'artiste et celle des autres hommes. Pour nous aussi la lutte continue.¹

La foule, gonflée à bloc par Beck, traîne Vilar dans la boue. On crie le slogan injuste « Vilar, Béjart, Salazar », et associe de la sorte la dictature portugaise à la soi-disant mainmise artistique de Vilar qu'on ne juge plus si dévoué à promouvoir la culture du théâtre populaire parmi les couches culturellement moins favorisées.

Sur ces entrefaites, Gérard Gelas, qui n'est pas officiellement programmé au Festival, annonce que sa pièce, *La Paillasse aux seins nus*, a été censurée en 1967 par le préfet du Gard, Georges Gerbod. Elle n'est donc pas montrée à Villeneuve-lès-Avignon. Béjart, qui donne *Messe pour le temps présent* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, invite les comédiens de la troupe du Chêne noir à monter bâillonnés sur scène afin de représenter symboliquement l'interdiction. Dans son combat pour la liberté d'expression artistique, la troupe de Gelas est rejointe par la compagnie du *Living Theatre* et les contestataires. La place de l'Horloge se transforme en forum public. Malgré les pressions, Vilar ne veut pas annuler les représentations du Festival, même en soutien avec les artistes. Pour lui, le théâtre doit se jouer, par respect pour le public.²

En 1978, le défi est grand pour les programmeurs du Festival. L'année s'impose un peu comme le triste jubilé de 1968, qui aux yeux des « boy-scouts du Festival » est l'année de la négation du professionnalisme.³ Il s'agit de poursuivre la mission du Festival, initié par Char, et de défendre un art de qualité pour tous. Dans la programmation du Festival, on retrouve entre autres le Théâtre du Chêne noir avec *Virigilo, l'exil et la nuit sont bleus*, *Le Misanthrope* et *L'école des femmes* mis en scène par Vitez, *Le cercle de craie caucasien* mis en scène par Besson et *En attendant Godot* mis en scène par Krejča. Ces deux dernières sont produites par l'ATLLN. Les programmeurs du Festival choisissent

¹ Beck, J. (1968) : Déclaration d'Avignon, cité in « Dossier 68 de Nouvelobs.com » du 29. IV. 2008, page consultée le 22. X. 2008.

² Loyer, E. (2007) : « Histoire du Festival d'Avignon ». Gallimard. p. 257.

³ Delcampe, A (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. op. cit.* p. 28.

d'écouter Delcampe et de confronter les deux auteurs et les deux artistes dans la Cour d'honneur. La rencontre au sommet est belle : Brecht face à Beckett, Brecht face à Stanislavskij, « l'art collectif déshumanisé » face à « l'art pour l'art »¹, Besson face à Krejča.

Lorsque, dans les années 1950, Krejča a lu pour la première fois *En attendant Godot*, il y a vu comme un « truc » dramatique.² De son côté, Beckett avoue ne pas savoir lui-même qui est Godot. A un metteur en scène américain qui lui pose la question, il répond : « Si je le savais, je l'aurais dit dans la pièce. »³ La remarque de Beckett reste présente à l'esprit de Krejča lorsqu'il monte pour la première fois la pièce au *Landestheater* de Salzbourg en 1970. D'ailleurs, le metteur en scène place en exergue de son cahier de régie une note de l'auteur dans le même esprit à propos de l'œuvre de James Joyce :

Ici on n'écrit pas sur quelque chose, mais c'est ce quelque chose lui-même.⁴

Krejča imagine alors avec Svoboda un décor qui répercute cette idée. Les loges de la salle se prolongent sur la scène. Un miroir est posé au fond du plateau afin de doubler la scène et la salle. Gogo et Didi sont cernés par la société.

Bablet remarque que, pour Krejča, Godot est « une œuvre d'une extrême rigueur fermée dans ses structures »⁵. En Avignon, Krejča va concrétiser ce qui est écrit et donner ainsi corps à la chose elle-même. Aussi, à l'inverse de l'univers clos et cyclique inhérent au texte de Beckett, Krejča propose une mise en scène ouverte et riche qui laisse le spectateur libre de se questionner, d'attendre Godot avec Estragon et Vladimir ou de ne pas l'attendre comme Pozzo. La scénographie de Yves Cassagne intègre les données du texte beckettien. La scène n'est plus un prolongement de la salle. Au contraire, elle s'en détache et devient un plateau suspendu de forme ellipsoïdale. Ce plateau matérialise selon nous les options littéraires choisies par l'auteur. D'une part, la forme évoque l'attente et répond à la dimension cyclique de l'œuvre. La pièce se décline en deux actes.

¹ Delcampe, A (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. op. cit.* p. 22. [Ce que Krejča pense de Besson, ce que Besson dit de Krejča. Propos rapportés par A. D.]

² Bablet, D. (1979) : « Image de la recherche : En attendant Godot de Samuel Becket. II Mise en scène d'Otomar Krejča » Série Théâtre. CNRS.

³ *Idem.*

⁴ Doležal, M. (21 III 1994) : « Otomar Krejča o Beckettovi ». *Denní Telegraf.*

⁵ *Idem.*

Le premier est peu ou prou similaire au deuxième. Les situations se répètent mais avec quelques nuances. Ainsi, par exemple, dans l'acte I, Pozzo tient Lucky à l'aide d'une corde. Dans l'acte II, le maître est devenu aveugle, Lucky muet. Un rapport de dépendance entre le maître et l'esclave s'est symboliquement installé. D'autre part, la scène évoque une piste de cirque. Estragon et Vladimir en sont les clowns. Dans sa pièce, Beckett mêle les genres. L'œuvre tient autant du cabaret ou du cirque que de la tragédie. De plus, le fait que le plateau soit surélevé augmente la dimension d'isolement des personnages, coincés dans une aire fermée, prisonniers de leur attente. L'impossibilité d'échapper absolument à quelque espace que ce soit, est aussi la condition même de l'homme en tant qu'être-au-monde. Enfin comme le souligne Bablet, au-delà de la scène, c'est le *no man's land*, l'ailleurs qu'imaginent Vladimir et Estragon, le monde de Godot.¹ Cet aspect est renforcé par le fait que le garçon, messenger de Godot, ne pénètre pas sur le plateau : il en parcourt seulement d'un pas lent le contour. Eux, comme le dit Vladimir, sont, au sens propre comme au figuré, sur le plateau :

En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.²

Dans le programme du spectacle, De Lannoy propose une analyse très pertinente du dispositif scénographique, toujours dans sa relation à la construction et au leitmotiv littéraires. En voici un extrait :

L'ellipse est l'équivalent d'un cercle vu sous un certain angle. Il y a donc un centre par rapport auquel tous les points des contours sont équidistants. Elle est aussi bien une figure circulaire qui, par l'élongation, a reçu un deuxième foyer. Le spectateur perçoit nettement à la fois cette circularité et cette élongation : entre la profondeur et la largeur maximales de ce plateau, la proportion est au moins de deux à trois.

Cette bi-polarité correspond, elle aussi, à une donnée fondamentale du théâtre – le dialogue ; le monologue théâtral est lui-même un dialogue entre l'acteur et la salle. Dans l'œuvre de Beckett, il y a une tension bipolaire entre Vladimir et Estragon, entre Pozzo et Lucky, entre les deux groupes, etc. Cette tension est troublée par l'attente d'un protagoniste central qui n'apparaît jamais. De même, la répartition de ces personnages dans l'espace ellipsoïde, la tension entre leurs mouvements et entre leurs situations, sont troublées par un centre

¹ *Idem.*

² Beckett, S. (1976) : *En attendant Godot*. Paris : Edition de Minuit. p. 176.

fascinant qui se dérobe toujours, puisqu'il n'existe qu'en imagination, en vertu du projet dramaturgique.

Aussi, force est de reconnaître qu'une nouvelle fois, Krejča conçoit une scénographie psycho-plastique, malgré qu'il ne collabore plus avec Svoboda. La psycho-plasticité du décor est liée à l'organicité de l'œuvre scénique défendue par Krejča. Chez lui, tout est organique et obéit à la représentation psychologique ou pour le moins intérieure des motivations et des contractions des personnages. Peu importe qui de Svoboda ou de Krejča a eu l'idée de concevoir un décor psycho-plastique. D'ailleurs les deux artistes le disent d'eux mêmes, ils travaillent ensemble et il n'y a pas de paternité des idées qui vaillent.¹ Néanmoins, il nous semble intéressant de remarquer qu'à l'heure où leur collaboration s'interrompt pour des raisons éthico-politiques, Krejča poursuit le même questionnement sur le prolongement psychologique du dispositif scénique.

Les motivations des personnages sont également traduites par leurs déplacements. Aussi, Vladimir et Estragon arpentent la scène, ils occupent l'espace en se déplaçant de manière sinueuse. Ce type de déambulation dénote leur attente. Pozzo et Lucky, quant à eux, traversent de manière rectiligne l'espace. Ils ne vivent pas dans l'attente de Godot.

Les acteurs contrastent sur ce plateau. A l'exception du garçon vêtu de blanc, ils portent des costumes noirs, qui tranchent avec la blancheur du plateau. Celui-ci est repeint après chaque représentation. Par un effet d'optique, les silhouettes se détachent de la scène. Ce découpage noir et blanc relève à nouveau de la bipolarité.

Aussi, nous le voyons, rien n'est livré au hasard. Krejča travaille à nouveau dans le souci de l'œuvre littéraire et de sa réalisation scénique, la plus fidèle et la plus précise. Les motifs de la circularité, de l'isolement et la bipolarité traversent tant le décor, les costumes que la mise en scène et amplifient le motif de l'absence.

Krejča soumet à nouveau une lecture personnelle de l'œuvre de Beckett. La pièce est considérée comme un classique connu du 20^{ème} siècle. Or, avec Krejča, la pièce prend

¹ « Dans cette sorte de collaboration, lorsque l'on imagine les résultats on découvre difficilement la paternité – et d'ailleurs la question ne se pose jamais de cette façon-là. » Krejča. In : Bablet, D. *Josef Svoboda. op. cit.* p.85.

une nouvelle dimension. Déjà, elle perd son étiquette de pièce intime. Avant Krejča, l'usage préconisait de jouer *Godot* dans une salle confinée devant un public restreint. Le metteur en scène tchèque bouleverse les codes. La pièce est jouée en plein air, devant 3500 personnes. La réception de la pièce change alors considérablement. Dans une petite salle, le spectateur se concentre surtout sur le cas intime des personnages, sur les tourments des personnages ; l'histoire devient celle de Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky qui se battent face à l'impossibilité de comprendre quoique ce soit. En plein air, avec l'espace infini, avec le rapport au temps du lieu, la pièce de Beckett prend une dimension universelle. Elle représente le monde. La dimension tragique de la pièce s'installe vraiment d'une manière très présente pour les spectateurs. Par un effet de catharsis, l'attente des personnages est vécue par la masse que représente le public, en même temps. Tous prennent conscience de l'attente, du fait de l'attente.

En outre, l'interprétation scénique que propose Krejča divise les critiques. Il est amusant de noter que l'opposition de la presse correspond à une réalité géographique. Ainsi les comptes rendus belges sont-ils élogieux pendant que les billets français se montrent plus sceptiques, voire incendiaires. Les Français trouvent que Krejča trahit le texte de Beckett. Ils préfèrent la lecture que propose Blin, présentée à la Comédie Française. Blin est un fervent amateur de *Godot*. Il a monté trois fois *Godot* avant de le jouer à la Comédie française. Son approche est plus conventionnelle. Il aborde la pièce selon la thématique existentielle de l'après-guerre.¹ En revanche, Krejča a voulu humaniser la pièce et la concrétiser. Selon la proposition de Krejča, Vladimir et Estragon sont deux clochards ordinaires. Leurs beaux costumes sont abîmés et usés. Ce ne sont plus des vagabonds qui sont entourés d'un nuage de poussière lorsqu'il se frappe l'épaule, mais de véritables « clodos » qui se jouent la même comédie chaque jour, rabâchant leur ritournelle. On reproche aussi à Krejča une interprétation politique de l'œuvre, résultant de son expérience en Tchécoslovaquie. Pour certains, *Godot* devient « la logorrhée savamment soporifique et débridée de l'intellectuel dévoué au pouvoir. »² Dans les faits, le pouvoir rattrape Krejča en Avignon. L'artiste a participé au Festival sans avoir reçu l'autorisation préalable des autorités tchèques. A cela s'ajoute, un entretien

¹ Cfr. Aslan, O. (1979) : « En attendant *Godot*. I Mise en scène de Roger Blin. ». Série théâtre. CNRS.

² Jeannet, D. (VII 1978) : « Avignon 1978 encore plus intéressant qu'il y a dix ans : ce qui a changé » *Journal de Genève*.

avec Krejča publié dans *le Monde* par Michel Cournot¹. Les propos retranscrits valent des heures d'interrogatoire à Krejča dès son retour à Prague.² Suite à ce fâcheux incident, Delcampe interdit à l'équipe technique du Jean Vilar de parler à Krejča dans le but de le protéger d'une éventuelle fuite.³ Les relations entre le metteur en scène et l'équipe restent donc sommaires.

En ce qui concerne l'interprétation politique de la pièce, nous pensons plutôt que Krejča, perçoit Godot à l'instar d'Havel, comme un « substitut d'espérance » qui permet aux hommes de survivre. Évidemment, cette interprétation apparaît plus évidente pour des personnes ayant éprouvé un régime totalitaire, néanmoins elle porte une dimension universelle. Havel écrit :

Encerclés, enserrés, colonisés de l'intérieur par le système totalitaire, les individus avaient perdu l'espoir de trouver une issue, la volonté d'agir. Bref, ils avaient perdu l'espoir. Et pourtant, ils ne perdaient pas le besoin d'espérer, ils ne pouvaient pas le perdre, car sans espoir, la vie se vide de son sens. C'est pourquoi, ils attendaient Godot. Faute de porter l'espérance en leur sein, ils attendaient un vague salut venu de l'extérieur. Mais Godot – celui qui est attendu – ne vient pas, simplement parce qu'il n'existe pas.⁴

La force universelle de ce Godot, si on en extrait le contexte strictement politique, est la quête du sens de la vie, de ce « quelque chose de plus » formulé de nos jours par Ivan Viripaev et Antonina Velikanova, notamment dans *Genèse n°2*. Krejča joue essentiellement sur cette corde. C'est pourquoi il humanise ses personnages en retranchant de la pièce « tout ce qu'il y a en elle d'essentiellement aride, désertique, de contraire, d'hostile à la vie. »⁵

Cette quête de sens, marquée par l'attente, Krejča la transmet à ses comédiens toute la durée des répétitions. Les répétitions se tiennent dans un hangar. Les membres de la troupe de l'ATLLN qui travaillent alors avec Besson ne sont pas au courant que Krejča

¹ Cournot, M. (6 VII 1978) : « Les tribulations de Krejča. Un Tchèque et Godot à Avignon ». *Le Monde*.

² Delcampe, A (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. op. cit.* p. 28.

³ Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin. Bruxelles : 7. XII. 2010.

⁴ Havel, V. (1992) : « L'attente. Allocution à l'Académie des sciences morales et politiques. » in : Havel, V. (1999) « Pour une politique post-moderne », trad. Jan Rubeš. Editions de L'aube. p. 5.

⁵ Marcabru, P. (18 VII 1978) : Quand Godot « s'attendrit ». *Le Figaro*.

est là.¹ Lors d'un de nos entretiens, Krejča nous a confié avec amusement comment il avait dirigé le quatuor. Il ne leur a donné aucune explication, les a laissé se perdre dans les méandres de sa mise en scène. D'après lui, Wilson était le plus perturbé par sa manière d'agir. A la lecture ou à l'écoute des interviews de Wilson, perce en effet un sentiment d'aigreur de la part du comédien à l'encontre de Krejča. Peu avant la première, Krejča leur a expliqué que cet état d'incompréhension était précisément ce que vivaient les personnages dans la pièce. Il les avait mis dans l'état des rôles, c'est-à-dire face à la solitude, au vide absolu, à l'incompréhension, avant de leur donner leur place sur la scène. Tous assimilent la leçon, même Wilson remarquera *a posteriori* :

C'est en dehors du jeu d'acteur, il ne faut pas jouer Godot, il faut être.²

A l'opposé de Wilson, Bouquet a été totalement charmé par Krejča qu'il considère comme un maître. Dans les entretiens réalisés à l'époque, Bouquet parle de manière très élogieuse du metteur en scène.

Ce metteur en scène est immense pour moi. C'est le plus grand metteur en scène avec lequel j'ai travaillé dans ma vie.³

Bouquet voit en Krejča un homme qui, comme Fritz Lang, a réfléchi sur l'humain. Pour l'acteur français, l'expérience de l'humain chez un metteur en scène est très importante car « c'est une terrible responsabilité de mettre en scène l'humain ; il faut avoir réfléchi sur la vie pour mettre en scène l'humain ». ⁴Plus tard, dans un autre entretien, il dit :

Un metteur en scène comme Krejca travaille d'abord sur l'être humain avant de travailler sur l'acteur. Pour un comédien, c'est dangereux, effrayant, mais aussi enrichissant.⁵

¹ Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin. Bruxelles : 7. XII. 2010.

² Midi 2, émission produite par Antenne. Journaliste : Jean-Jacques Dufour. 2. 23. III. 1985. Disponible sur le site ina.fr

³ François, A. (12 IV 1979) : « Michel Bouquet joue « Pozzo » : une définition de l'acteur. » Entretien. Bruxelles : *4 Millions* 4.

⁴ *Idem*.

⁵ Honorez, L. (23 VII 1979) : « En attendant Godot, Michel Bouquet réfléchit à l'avenir du théâtre ». *Le Soir*.

Dans le bel entretien « Un hommage à Krejča » réalisé par Vincent Radermecker, ancien acteur de Krejča qui travaille maintenant à la Bibliothèque Royale, Bouquet revient presque trente ans plus tard sur sa collaboration avec Krejča :

Le fait d'avoir travaillé avec Krejča m'a apporté quelque chose d'unique qu'aucun autre metteur en scène de théâtre ne m'a jamais apporté. [...] J'ai eu l'impression d'être avec un maître, c'est à dire avec quelqu'un qui tout à coup n'est plus tout à fait un metteur en scène et est quelque chose de plus, c'est-à-dire un témoin de l'auteur, un témoin idéal du spectateur, de la société, de la vie dans son ensemble, un métaphysicien, un philosophe en quelque sorte, et qui regarde des acteurs jouer et qui se sert merveilleusement de leur impossibilité à dominer la situation pour en rire et pousser cette impossibilité d'y arriver au point limite. Ce qui fait que l'être acteur est dans sa limite, il est constamment mis devant sa limite et il est quelque fois terrorisé d'être avec ses limites personnelles et il est obligé de les dépasser, ses limites, ses limites personnelles, ou de les accuser expressément à fond pour pouvoir sortir parce que sinon c'est la dégringolade totale. Donc il y a dans la cruauté de Krejča de mettre en scène, quelque chose qui relève de la naissance de la mise en scène. C'est la cruauté qui est l'arme principale pour parvenir à la vérité, à une vérité qui va être un enseignement pour tout ceux qui regardent l'œuvre terminée. Il y a ce courage chez Krejča d'aller au bout. [...] C'était un grand, grand moment de ma vie d'acteur.¹

Krejča fait une nouvelle lecture de cette œuvre considérée comme un des plus grands classiques du 20^{ème} que tout le monde pensait connaître. Rufus de dire :

Moi qui ai fait la régie de cette pièce pendant plusieurs mois, parce que j'étais régisseur au départ dans ce métier, je l'ai découverte ici à Avignon, alors que je l'ai vue tous les soirs.²

En effet, par la bipolarité et le cercle, Krejča a essayé de dévoiler « ce quelque chose » en soi beckettien.

En dépit des réticences de la part des quotidiens français, le public plébiscite la mise en scène. Le décor dépouillé et le jeu minimaliste désarçonnent face aux vieilles pierres du palais condamnées au lyrisme. Le Godot de Krejča triomphe en Avignon.

¹ Radermecker, V. (2007) : « Hommage à Otomar Krejča ». Entretien avec Michel Bouquet et Otomar Krejča. Archives du futur. Vidéo. AML.

² Midi 2, émission de télévision produite par Antenne. En direct du festival d'Avignon. 27. VII. 1979. Interview de Patrice Lecocq avec Wilson, Rufus, Burton et Bouquet. Disponible sur le site ina.fr

Le spectacle est repris au Théâtre Jean Vilar. Flotats, qui incarnait Lucky, est remplacé par André Burton. Le garçon, joué en Avignon par Fabrice Luchini, est interprété par Patrick Donnay. Les critiques s'accordent pour dire que les comédiens ont gagné avec la reprise en intensité et en profondeur.

La pièce rencontre un tel succès auprès du public qu'elle est à nouveau programmée en 1979 au Festival d'Avignon. C'est un fait rarissime, et c'est la première fois qu'une pièce est programmée deux ans de suite. La dernière de la pièce a lieu au Théâtre de l'Atelier à Paris en 1985.

Lorenzaccio : le rêve TNP

En 1979, Krejča est présent avec deux mises en scène au Festival d'Avignon. D'abord il y a la reprise de Beckett, puis il y a *Lorenzaccio*, la nouvelle création de l'ATLLN. Cela fait déjà huit ans que Delcampe a un pied dans Avignon. L'an passé, les deux pièces qu'il a produites ont internationalisé le festival.¹ Puaux, collaborateur de Vilar et actuel directeur du Festival, est proche de Delcampe. Il lui propose de donner un spectacle dans la Cour d'honneur. Si Godot était un spectacle de vedettes, il s'agit à présent pour Delcampe de présenter sa troupe aux Français. En montant une pièce sur la scène la plus prestigieuse d'Avignon, Delcampe joue un coup. Il y croit. Il a l'opportunité de prouver qu'il est le légitime continuateur de Vilar. Il avait été chargé par ce dernier de rassembler et de publier ses textes. Grâce à l'action de Delcampe, un premier livre, *Le Théâtre, service public*, a déjà paru en 1975 chez Gallimard.² Il ne néglige pas sa tâche ; un second livre, *Memento* sortira en 1981.³ Pour Avignon, il n'avait pas de pièce, mais le projet de créer une troupe à l'instar du TNP avec Krejča.

En raison du succès tonitruant qui avait accompagné la mise en scène pragoise de *Lorenzaccio*, Delcampe opte pour cette pièce. D'une part, Vilar avait lui-même monté la pièce en Avignon en 1952. Choisir la même pièce entre les mêmes murs revient à s'inscrire volontairement dans les traces de Vilar. D'autre part, la réalisation de Krejča

¹ Loyer, E. (2007) : « Histoire du Festival d'Avignon ». *op. cit.* p. 329.

² Vilar, J. (1975) : *Le théâtre, service public*. Théâtre Pratique. Nouvelle Revue française. Gallimard.

³ Vilar, J. (1981) : *Memento*. Théâtre Pratique. Nouvelle Revue française. Gallimard.

avait brillé en France au Théâtre des Nations et fait l'objet de comptes-rendus très élogieux signés par Dort ou encore Bablet.¹ Ce fait laisse présager une réception positive de la création wallonne. En plus, la mise en scène de Krejča est un spectacle fédérateur : sur le plateau, il y a beaucoup de comédiens, toutes générations confondues. Aussi, c'est bel et bien une troupe que le public verra. Delcampe se charge de la distribution. Pour le rôle-titre, il pense à Philippe Caubère, un ancien comédien du Théâtre du Soleil, qui vient de se faire remarquer dans le film d'Ariane Mnouchkine, *Molière*. Tout semble contribuer au sacre de la représentation et, à travers elle, à celui de Delcampe. Seulement, le contexte politique est différent. Le succès de la mise en scène pragoise tient aussi à l'année de sa présentation, 1969, juste après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, juste après l'illusion révolutionnaire lyrique de mai 1968 qui contestait tous les types d'autorité. La réception française du *Lorenzaccio* tchèque était donc surtout politique. En outre, *Lorenzaccio* représente pour les Français un objet culturel luxueux. La pièce de Musset, réputée injouable, qualifiée par l'auteur de « spectacle dans un fauteuil », n'a jamais été jouée dans son intégralité avant Krejča. Le rôle de Lorenzo est, par ailleurs, chargé d'histoire aux yeux des Français. D'abord incarné en 1906 par Sarah Bernhard puis par Falconetti, il retrouve des traits d'homme lorsque Philippe l'incarne pour le TNP. Depuis 1952, *Lorenzaccio* évoque directement le personnage joué par Philippe. Caubère fait pâle figure face au souvenir encore vivant de l'acteur vilarien décédé il y a précisément vingt ans.

La pièce est un four. La critique française trouve les décors et les costumes laids. Le décor est constitué de bloc en bois peu dispendieux et peint de blanc ; les costumes consistent en des justaucorps de couleur chair agrémentés de survêtements imprégnés du style de la Renaissance mais confectionnés dans des tissus synthétiques grossiers. La mise en scène est compliquée, elle brouille les cartes et ne permet pas de saisir le texte. « Le régisseur s'est pris pour un auteur »² remarque-t-on. Les comédiens toujours en scène semblent ne pas savoir qu'y faire. Leur performance est inégale. Le miracle du théâtre n'a pas eu lieu. En plus, le vent ne cesse de souffler et la voix de certains acteurs est emportée par le mistral. La critique raille ce *Lorenzaccio* qui « a pris du poids »³ et

¹ Cfr. Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe. ». *Les lettres Françaises*. Dort, B. (1970) : « Tentative de description de Lorenzaccio ». TRAVAIL THEATRAL. N° 1.

² Marcabru, O. (18 VII 1979) : « Une pesante machine ». *Le Figaro*.

³ Kanters, R. (28 VII 1979) : « Avignon : « Lorenzaccio » a pris du poids ». *L'express*.

qui « perd la vie dans la mise en scène de Krejča »¹. La presse ne s'accorde pas sur les raisons de l'échec – l'un² incrimine Caubère quand l'autre³ dit qu'il sauve un peu le spectacle – mais aucun n'applaudit la mise en scène dont « les belles intentions de [...] Krejča ne passe pas la rampe »⁴. Jean-Pierre Léonardini, auteur d'une critique positive en 1969 lors de la venue du « za branou » à Paris, reproche dix ans plus tard la stagnation artistique de Krejča :

Depuis son premier *Lorenzaccio*, il y a quinze ans à Prague, l'histoire et le théâtre ont évolué. Pas lui... le pire qui puisse advenir à un artiste c'est d'être à soi-même son propre académisme.⁵

La mauvaise réception de la création met un terme à la collaboration de Louvain-la-Neuve avec le festival et à la carrière de Delcampe en Avignon. En 1979, l'ambiance du festival est parasitée par le débat autour de la succession de Puaux car l'héritier de Vilar se cherche un successeur. Il l'avait trouvé pensait-il en l'animateur de l'ATLLN. Mais la filiation artistique entre Vilar et Delcampe prête désormais trop à rire. Sur le site du festival, une mauvaise plaisanterie circule⁶ :

Vous connaissez la dernière blague belge ?
Lorenzaccio à la Cour d'honneur !

La boutade est même reprise par le quotidien *Libération*⁷. Certains jugements journalistiques relèvent plus de la médisance que de l'information :

On voudrait bien défendre ce *Lorenzaccio* de Wallonie mis en scène par un Tchèque et joué par un Marseillais. [...] Avec une troupe d'emprunt et un feu de camps de boy-scouts de luxe, on prétend faire revivre en Belgique les grands principes de Jean Vilar.⁸

Guy Dumur termine d'enfoncer le clou lorsqu'il écrit dans le *Nouvel Observateur* :

¹ Honorez, L. (19 VII 1979) : « *Lorenzaccio* perd la vie dans la mise en scène de Krejča ». *Le Soir*.

² Macabru, O. (18 VII 1979) : « Une pesante machine ». *Le Figaro*.

³ Honorez, L. (19 VII 1979) : « *Lorenzaccio* perd la vie dans la mise en scène de Krejča ». *Le Soir*.

⁴ Surgers, A. (18 VII 1979) : « *Lorenzaccio*, de Musset ».

⁵ *L'humanité* (18 VII 1979)

⁶ Entretien de l'auteur avec Christian Crahay et Christian Baggens. Bruxelles : le 29 IX 2009.

⁷ *Libération* (23 VII 1979).

⁸ *Les Nouvelles Littéraires* (26 VII 1979).

Le Festival marque, sur le plan de la création, un net recul par rapport à ce qu'il fut du temps de Jean Vilar.¹

Pour le journaliste, depuis la mort de Vilar, le nouveau centre de la décentralisation théâtrale en France, c'est Nancy. La ville accueille en effet les metteurs en scène internationaux à la pointe des interrogations scéniques contemporaines. L'année précédente, par exemple, elle programmait Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor et Bob Wilson.² Delcampe comme Mnouchkine déclinent l'offre de Puaux de lui succéder³, c'est Bernard Faivre d'Arvier qui devient le nouveau directeur du festival.

Si *Lorenzaccio* scelle la fin du rêve d'Avignon pour Delcampe, il inaugure, nous l'avons vu, le projet TNP à Louvain-la-Neuve. Dans le programme de la pièce, Delcampe explique et confie son rêve :

La maîtrise de notre art s'apprend peu à peu mais se conquiert plus rapidement au contact du vrai maître. La création théâtrale ne peut surgir du vide. Elle est profondément enracinée. C'est pour cela qu'un novateur de théâtre comme Vilar il y a 30 ans intitulait son livre « De la tradition théâtrale ».

Et c'est aussi pourquoi Otomar Krejča, homme avant toute chose, acteur et philosophe de surcroît, poète du plateau c'est-à-dire metteur en scène si vous voulez, façonnera et entraînera cette compagnie dans les années à venir. En deux ans, nous espérons avoir constitué un répertoire de six sept spectacles que nous pourrons présenter en alternance un peu partout.⁴

Avant de jouer la pièce en Wallonie, la troupe remet son travail sur l'établi et répète à nouveau. Et, comme en Avignon, le public « a marché ».⁵ Les articles belges insistent sur ce point. Dans la majorité des comptes-rendus, peut se lire le type suivant de remarques, presque justificatives de la débâcle avignonnaise. La critique a vilipendé mais l'audience a apprécié :

¹ *Le Nouvel Observateur* (30 VII 1970).

² Loyer, E. *et al.* (2007) : « Histoire du Festival d'Avignon ». *op. cit.* p. 331.

³ Delcampe, A (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. op. cit.* p. 30.

⁴ Delcampe, A. (1979) : Programme de *Lorenzaccio*. Atelier Théâtre de Louvain-la-Neuve.

⁵ *La libre Belgique* (8 X 1979).

Contesté par la critique française lors de sa création en Avignon, mais remarquablement « suivi » par un public qui ne semble pas rebuté par l'immobilisme de la mise en scène [...], le *Lorenzaccio* de Krejča ne manque pas de singulières beautés. ¹

En Wallonie, le public répond présent et la réception de la mise en scène est plus positive. On parle de « trouvailles heureuses »² et de spectacle « scéniquement très beau », qui « a le mérite non négligeable d'ouvrir de multiples perspectives nouvelles dans le texte de Musset et d'en faire apprécier la richesse sémantique. »³

Il semble néanmoins que l'ATLLN joue la sécurité sur la création suivante vu qu'elle choisit un Čekhov, l'auteur dont la dramaticité a été révélée par Krejča, et la pièce des *Trois Sœurs*, pièce qui a assis la notoriété internationale de Krejča.

Les Trois Sœurs : l'ATLLN rayonne

Delcampe souhaite que Krejča crée un nouveau spectacle pour l'ATLLN. Mais Krejča ne veut pas. Alors, ils décident de reprendre les *Trois sœurs*. Cette décision est connue des comédiens au moment de signer les contrats pour *Lorenzaccio*. Quelques acteurs se lancent dans la pièce de Musset en convoitant déjà un rôle dans *Les Trois Sœurs*.⁴ Cette pièce est la deuxième création belge de la pièce par Krejča qui l'a déjà montée en 1970 au TNB. [Voir chapitre 3] Pour donner à la pièce une dimension nouvelle, l'Atelier Théâtral a également engagé des moyens importants au niveau du choix des décors et des costumes. Pour la scénographie, Delcampe propose à Krejča de collaborer avec le Français Guy-Claude François, réputé pour son travail au Théâtre du Soleil. C'est lui qui a notamment conçu les décors pour le film *Molière* de Mnouchkine. La scénographie qu'il propose rappelle celle de Svoboda, notamment dans les tons et la délimitation des espaces. Svoboda avait imaginé une scène grise habillée de meubles gris ; les différents lieux étaient cernés par la lumière. Le dispositif scénique de François diffère. Les meubles restent du même gris mais il scinde l'aire de jeu en trois espaces à l'aide de

¹ Grodent, M. (9 X 1979) : « *Lorenzaccio* à Louvain-la-Neuve : drame de conscience et fantasmagorie surréaliste ». *Le Soir*.

² *La libre Belgique* (8 X 1979).

³ *Le Soir* (9 X 1979).

⁴ Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin, Bruxelles : le 7 XII 2010.

tulles en dentelles accrochés à des grumes de bouleaux. Ce mode de tissage noble a la caractéristique de ne pas avoir de trame, aussi un accroc suffit pour devenir un trou béant. Outre les difficultés techniques liées au transport du décor que le particularisme de la matière implique, celle-ci est à l'image des personnages : apprêtée et sensible. Les costumes sont confiés à J. F. Skalický, qui collabore régulièrement avec l'Opéra de Covent Garden et le Metropolitan de New-York. Leur réalisation revient à la Casa d'Arte Cerratelli à Florence, qui confectionne aussi les costumes de Fellini. Les costumes reçus sont magnifiques, mais ce sont des costumes de cinéma, non prévus pour le théâtre. Ainsi, la robe d'Irina dans l'acte I est somptueuse, en soie et brodée à la main. Sur le dos, un lassage ferme la robe. Il faut beaucoup trop de temps pour que la comédienne, même aidée, enlève sa robe entre les actes. De plus, les tissus précieux ne se prêtent pas au lavage fréquent que le théâtre nécessite. La robe est donc superbe, mais sur scène, une autre robe est utilisée.¹ Les costumes changent d'acte en acte et traduisent les états d'âmes des personnages. Ainsi par exemple, la fameuse robe d'Irina, la cadette, blanche à l'acte I devient de plus en plus terne au fil de la pièce. A l'acte IV, la comédienne porte une jupe, un spencer et une cape de couleur grise et rouille. Ses cheveux ne balancent plus librement comme dans l'acte I où ils étaient noués en une haute queue de cheval, mais sont serrés par un chignon. Le décor, tout comme les costumes, servent donc de métaphores scéniques.

Pour sa troisième mise en scène des *Trois Sœurs*, Krejča adapte sa conception de la pièce à la scène du Théâtre Jean Vilar. Comme le remarque Jacques De Decker, « le spectacle de l'Atelier Théâtral n'est pas pour autant une reprise. Il se marque par la maturation, l'approfondissement dans la compréhension d'un texte qui se prête, par sa richesse et son extrême subtilité, à ces approches successives »². Krejča y soigne toujours plus les détails et se plonge encore plus dans l'œuvre. La mise en scène est tout simplement éclatante. Étant donnée l'existence de la subtile et prodigieuse analyse de Picon-Vallin, nous n'allons pas développer dans le cadre de cette thèse tous les motifs et les trouvailles de Krejča, mais renvoyons le lecteur au travail de la théâtrologue française.³ En outre, vu que Krejča s'appuie essentiellement sur le jeu de l'acteur, sa mise en scène varie inévitablement en fonction de ce dernier. Krejča recherche le comédien le plus

¹ *Idem*

² De Decker, J. (22. I. 1980) : « Les *Trois Sœurs* par l'Atelier Théâtral : les dentelles de l'amertume ». *Le Soir*.

³ *Cfr.* Picon-Vallin, B. (1982) : « Les *Trois Sœurs* » in : *Les voies de la création théâtrale*. CNRS. p. 35 et suiv.

proche de sa conception du personnage. Ainsi, il est surprenant de comparer les visages des acteurs de Krejča dans ses différentes mises en scène de mêmes pièces. Mais Krejča ne se contente pas de l'adéquation entre la physionomie de l'interprète et sa représentation du personnage. Il s'efforce de trouver des liens entre ceux-ci qui sont parlants. Krejča ne met donc pas en scène ses notes de travail ou ses souvenirs. Il prend en considération les apports des comédiens. La création est un vrai échange.

Krejča reste à nouveau au plus près du texte. Celui-ci provient de l'adaptation de Kraus et Huens, utilisée au Théâtre National, qui respecte fidèlement le style de l'auteur qui « jamais ne juge ni ne prend position »¹. Le texte scénique qu'il a imaginé doit être suivi précisément de la part des comédiens. Ils doivent développer un jeu commun tout en cultivant les réactions diversifiées de leur personnage. Dans ce jeu précis et délicat, Krejča incorpore les objets scéniques, la lumière, le son, pour dévoiler la polysémie des dialogues. L'organicité de la mise en scène est patente. Elle repose sur un rapport de contradiction intrinsèquement lié à l'œuvre : l'immobilisme et la mobilité de la réalisation scénique répondent aux paroles et aux silences čekhoviens. Les formes scénique et littéraire amplifient les contradictions internes des personnages et leurs aspirations inassouvies.

La création tourne en Wallonie, en France, en Italie et au Canada. La réception de la création de l'ATLLN est partout positive. Les critiques françaises et belges concordent. La pièce réhabilite Krejča auprès de ceux qui le jugeait sévèrement. Aussi, Cournot écrit à propos de la présentation des *Trois Sœurs* :

Elle est remarquable, nettement meilleure que ce que Krejča a montré en France ces derniers temps (*En attendant Godot et Lorenzaccio* en Avignon, *la Mouette* à la Comédie française) [...] [A]près une dizaine de minutes de jeu on dirait que nous sommes "branchés" sur ces êtres, sur leurs effrois, par des antennes parapsychologiques. C'est étrange et beau, ce n'est pas analysable, comme toute vraie poésie. [...] Ce spectacle attachant nous fait comprendre pourquoi Otomar Krejca était si aimé du public de Prague avant de s'exiler.²

¹ *Ibidem*, p. 37.

² Cournot, M. (4. X. 1980) : « Tchekhov en transit ». *Le Monde*.

Tout le monde journalistique s'accorde sur le fait qu'il faut voir la pièce. Les bémols que les journalistes belges émettaient en 1970 tombent. On ne critique plus l'adaptation ni la langueur de la pièce. Seul Cordier continue de reprocher au dernier acte, celui de la dislocation et des adieux, de ne pas maintenir « cette intimité si bien rendue dans les actes précédents »¹.

Outre la qualité du spectacle, nous voyons plusieurs raisons à la réception positive de la création. Tout d'abord, depuis 1970, dix ans ont passé et les mises en scène des pièces de Čechov ont quitté le mode de représentation issu de la tradition Pitoëff. Aussi, la mise en scène de Krejča, qui est à la base de la nouvelle réalisation scénique des pièces de l'auteur russe, ne paraît plus être un ovni dans le paysage théâtral belge. Ensuite, les comédiens de l'ATLNN commencent à comprendre le vocabulaire, la façon de travailler de Krejča.² De même, le public wallon connaît désormais bien la poétique krejčaienne et profite différemment du spectacle. Il peut s'amuser à recevoir la pièce au delà des répliques des personnages, mais également par les signes et les métaphores qui parcourent l'œuvre scénique. Enfin, la critique a expérimenté le théâtre des années 1970. Parallèlement, la sémiologie est devenue une discipline plus populaire. Aussi la presse est-elle plus amène de lire un spectacle qui sert un texte par des moyens exclusivement théâtraux, comme Krejča ne cesse de chercher à le faire.

Pour être complète, il nous reste à mentionner un incident lors de la générale des *Trois Sœurs*. L'histoire est intéressante en ce qu'elle nous dévoile un autre visage de Krejča. La générale se tient le 31 décembre. Tout est prêt pour le spectacle, la première se joue le 8 janvier. Les accessoires sont trouvés et astucieusement inventés. Une horloge sera cassée tous les soirs sur scène. L'équipe technique moule une horloge et la coule en céramique. Plusieurs horloges attendent en coulisse que leur heure sonne. Krejča souhaite une montre à gousset qui sonne un certain temps avec un air précis de Beethoven. Les techniciens s'ingénient et l'un d'eux créent une fausse montre dans laquelle est placée une boîte à musique. Les accessoires sont si réussis que lorsque Krejča monte en 1983 *Les Trois Sœurs* à Stockholm, l'équipe technique suédoise qui ne parvient pas à réaliser les accessoires selon les desiderata de Krejča demande à Louvain-la-Neuve

¹ Cordier, J.-P. (7. II. 1980) : « Les Trois Sœurs. Tchekhov le prophétique ». *l'Echo de la Bourse*.

² Entretien de l'auteur avec Stéphane Verrue, Lille : le 30. VI. 2009.

d'envoyer ceux de la création belge. Tous les meubles doivent être peints du même gris « gorge tourterelle » que celui utilisé par Svoboda. Les ateliers de la Cartoucherie ne parviennent pas à teindre un tapis. Un des techniciens de Louvain-la-Neuve y est parvenu. C'est le seul élément du décor qui manque car il est toujours en train de sécher.

La générale se passe. Les comédiens sont un peu déconcentrés, sûrement pensent-ils à leur réveillon. Après la répétition, Krejča ne reproche rien aux comédiens, mais reporte son énervement sur la technique. Il les démérite, les blâme pour leur manque de professionnalisme, dit n'avoir jamais vu ça en quarante ans de carrière. Évidemment, l'équipe technique qui était fière de son travail est terriblement déçue ; certains refuseront de travailler par la suite avec Krejča.¹ Cet épisode anecdotique nous révèle deux choses. Premièrement, il dénote l'intérêt exclusif de Krejča pour les acteurs, la technique lui est secondaire. Le théâtre se crée avec le comédien pas avec les accessoires ou le décor. D'ailleurs, il traduit très bien cette idée en laissant, au début de toutes ses créations, les comédiens s'offrir au public, affirmant ainsi la théâtralité de moment. Deuxièmement, il éclaire la personnalité de Krejča : l'homme ne condamne pas directement les comédiens dont le jeu n'est pas concentré, mais cherche à les impressionner indirectement, en accusant l'équipe technique. Par ce détour, il espère réprimander les acteurs.

Au Perroquet vert : Schnitzler révélé

Delcampe insiste toujours auprès de Krejča pour qu'il propose une pièce qui ne soit pas une reprise. Krejča évoque l'éventualité des *Démons*. La nouvelle création de l'ATLLN est une pièce d'Arthur Schnitzler, intitulée *Au Perroquet vert*. L'auteur dramatique est alors peu connu du grand public belge. Patočková remarque que l'œuvre dramatique de Schnitzler entre depuis les années 1950 de plus en plus dans le répertoire des théâtres germaniques, même si au début des années 1980, elle n'a pas encore été « relue d'une façon neuve et pénétrante ». Les metteurs en scène qui s'attaquent à Schnitzler restent

¹Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin. Bruxelles : 7. XII. 2010.

encore emprisonnés dans les situations de l'œuvre et n'en perçoivent pas l'essence.¹ Exactement comme ce fut le cas avec Čekhov jusque dans le mitan des années 1960.

Schnitzler est un écrivain et médecin viennois qui a vécu de 1862 à 1931. Il appartient au groupe des hommes d'art et de sciences dont font partie Sigmund Freud, Hugo von Hofmannthal, Karl Kraus, Gustav Klimt, Gustav Mahler, Arnold Schönberg ou encore Robert von Musil. Le monde littéraire de Schnitzler dépeint la Vienne de ses jeunes années et de sa maturité. Il montre la Vienne que notre inconscient collectif perçoit comme un monde ordonné, prospère, où les classes sociales sont parfaitement séparées ; une Vienne qui est aussi la ville des valses, des opérettes, des pâtisseries et des cafés, des parades militaires. Schnitzler pointe la fin prochaine d'une époque, pourtant encore vivante et pétillante. Il dénonce la contradiction entre la surface alléchante et un noyau en perdition. Il est fasciné, non pas par la confrontation des valeurs négatives et des valeurs positives, mais par le vide de contenu humain entre les hommes et en l'homme lui-même.

Au Perroquet Vert a déjà été montée par Krejča au « za branou » en 1968. Huisman, nous l'avons vu, nourrissait le projet de monter la pièce au TNB dans les années 1970. La création de l'ATLLN en 1981 est la première édition de la pièce en Belgique. La première traduction française du texte date de 1986.² Peu de pièces de l'auteur dramatique autrichien ont été jouées en Belgique avant la mise en scène de Krejča. Nous en recensons quatre au total. Les trois premières sont des productions du TRP : *Souper d'Adieu* a été présentée en 1902. *Les derniers masques* a été jouée toujours en 1921 et *Liebelei* date de 1938. La quatrième pièce est programmée en 1963 dans le cadre de la semaine autrichienne. Il s'agit de la création du *Burgtheater* de Vienne, jouée en allemand au Palais des Beaux-Arts, *Anatol ein Zyklus*.³ Le cinéma français a rendu par deux fois célèbre une pièce de Schnitzler, intitulée *La Ronde*. D'abord en 1950, lorsque sort le film de Max Ophüls avec notamment Simone Signoret, Danielle Darrieux, Serge Reggiani, Philippe et Barrault. Ensuite, en 1964 dans le film franco-italien de Roger Vadim avec entre autres Jane Fonda et Anna Karina. Ces deux films constituent pour les

¹ Patočková, J. (1981): « Arthur Schnitzler ». Programme *Au Perroquet Vert*. Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve. P. 14.

² Schnitzler, A. : (1986) « Au Perroquet Vert ». trad. Audiberti, M.-L. et Christophe, H. Actes Sud – Papiers.

³ AML : base de données asp@sia.

Wallons, la seule référence, quelque peu éloignée, à Schnitzler. Krejča est le premier à créer en français, après plus de quarante ans, une pièce de Schnitzler. Il est le premier à monter *Au Perroquet Vert*, pièce que les Belges découvrent près d'un siècle après sa parution, par l'entremise du metteur en scène tchèque. Après la mise en scène de Krejča, nous dénombrons quinze mises en scène de pièces de Schnitzler en Belgique francophone, dont une de Delcampe¹.

Au Perroquet Vert, une pièce en un acte écrite en 1898, entremêle l'histoire et le théâtre, entre l'apparence et la réalité. L'action se passe à Paris le soir du 14 juillet 1789 dans un troquet appelé *Au Perroquet Vert*. Le tavernier Prosper est un ancien directeur de troupe. Les aristocrates aiment à fréquenter ce lieu, où les filles sont faciles et où des acteurs fustigent les travers de la noblesse. L'aubergiste agit comme metteur en scène, il dirige les improvisations de ses acteurs. Il se comporte à l'instar d'un critique social qui camoufle des vérités à l'encontre des aristocrates, derrière le jeu. Il énonce la vérité sans la prendre au sérieux. Sa troupe joue les révolutionnaires qui se préparent devant la porte du café à prendre d'assaut la Bastille. Les aristocrates jubilent devant la représentation de leur propre fin. Prosper y ajoute des interludes plus érotiques et des scènes de méfaits destinées à exciter un peu les aristocrates. Les acteurs et les filles tiennent leur rôle au milieu des clients, il n'y a pas de scène qui permettrait de traduire le caractère théâtral des récits. Aussi, les clients font malgré eux partie de la pièce. Les acteurs jouent mais n'ont pas pour autant réellement les qualités du personnage qu'ils sont en train de jouer. Par exemple, l'acteur Gaston incarne un pickpocket mais il ne peut pas voler. A sa première tentative de vol réel, il se fait démasquer. En revanche, il joue très bien le voleur. Grain, un vrai criminel qui essaie de rejoindre la troupe de Prosper, ne sait pas jouer. Il est capable de voler mais s'il devait, pour le jeu, montrer qu'il vole, il en perdrait l'aptitude. Ces deux personnages, Gaston et Grain, incarnent la contradiction entre la réalité et la représentation. L'acteur Henry démontre l'ambiguïté des apparences, celles du vrai et celles du jeu. Acteur vedette du cabaret, il tient ce soir son dernier rôle. Il souhaite quitter le cabaret pour vivre avec Léocardie, une femme de peu de mœurs, qu'il vient d'épouser. Henry est persuadé que le mariage va la transformer. Pour jouer ses adieux, il s'est inventé un rôle sur mesure, celui du mari

¹ *Les Sœurs ou Casanova à Spa*, création de l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve. Présenté à Louvain-la-Neuve en 1993 et au Festival de Spa. Texte adapté par Jacques De Decker.

trompé par le Duc. Il ignore que la situation est réelle ; les autres ne remarquent pas qu'il joue puisque c'est vrai. Quand son jeu devient réalité, il tue vraiment le duc et devient le héros de la Révolution.

Le jeu de l'illusion et du vrai trouve une exploitation scénographique. Cassagne, qui signe les décors, place des miroirs au fond du plateau qui renvoient aux spectateurs leur propre image. Aussi le public, comme les clients, prend place au milieu de la comédie de Schnitzler où tout est confondu. La construction littéraire du théâtre-gigogne est redoublée scénographiquement.

En montant une pièce de la fin du 19^{ème} siècle, l'ATLLN se place à l'écart des réflexions artistiques belges du Jeune Théâtre. Dans une lettre à ses comédiens, Krejča note :

Notre programme n'a rien à faire avec le « hit parade théâtral » dramaturgique, individualiste, formel.¹

Selon Krejča, le grand répertoire classique ne renie pas l'essentiel, au contraire il l'éveille. A nouveau, c'est le poète qui est le sourcier du plateau. Krejča ne tire rien de durable des créations collectives ou des shows individuels. Il se les explique seulement par la peur de se confronter au grand texte. Pour lui, ces recherches parasitent la base du théâtre, soit l'art de l'acteur sur le plateau, par « les fantasmes intellectuels à la mode, par les orgueils individualistes de différents prophètes »². Krejča ne veut pas polémiquer avec l'état du théâtre belge mais, porté par la conviction qu'il fait la chose bonne et nécessaire, il veut la partager avec sa troupe. Dans une lettre de bons vœux adressée à ses comédiens, Krejča insiste sur sa « foi en le vieux théâtre ».³ Pour Krejča, si le théâtre ne fonctionne pas sur l'expérience humaine, il meurt. Il ne faut pas faire du théâtre et ne pas dépasser le cadre du théâtre, il est nécessaire de le rattacher à la vie.

Krejča trouve que la pièce de Schnitzler symbolise le désarroi du monde occidental. Il observe encore en 1981 un prolongement de la fin du 19^{ème} siècle. « Car on n'a toujours

¹ Krejča, O. Lettre aux comédiens. Publiée dans le Programme *Au Perroquet Vert*. Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve.

² *Idem*.

³ Krejča, O. (22. XII. 1980) : Note à l'intention des comédiens. Archives personnelles de Christian Crahay.

pas trouvé la sortie. »¹ Aussi la pièce de Schnitzler est-elle très actuelle. Le vieux théâtre de Krejča et son ensemble de plus de quarante comédiens conquièrent la critique qui ne se trompe pas dans l'intention krejčaienne de dépeindre l'homme. Colette Godard souligne dans *Le Monde* :

Krejča s'intéresse un peu aux flottements d'identité, aux troubles similitudes, aux cache-caches du réel. Davantage à l'immaturité presque lâche d'une société narcissique. Il insiste sur la fascination des privilégiés pour les marginaux – les faux truands – et des marginaux – les artistes – pour les puissants. Personne ne s'accepte et n'accepte l'autre pour ce qu'il est. Et comment savoir ce qu'il est. C'est un des ressorts de cette pièce mouvante, ironique, infiniment riche.²

Sigrid remarque la présence d'une véritable troupe et s'étonne que la pièce ne soit pas « un classique fréquemment joué au même titre qu'Ibsen ou Pirandello. »³ La critique parle de « spectacle parfaitement abouti »⁴, d'un spectacle « étonnant »⁵, d'un « spectacle de qualité internationale »⁶. On salue « les admirables comédiens ».⁷

Au Perroquet Vert confirme que l'ATLLN est une troupe talentueuse. Son principal animateur est un chercheur, qui cherche par le théâtre pour le théâtre à travers l'acteur, et un découvreur qui, après sa relecture de Čekhov, propulse un nouvel auteur « classique » sur le devant de nos scènes, Schnitzler.

les démons : un rendez-vous manqué

Pour la prochaine création de l'ATLLN, Delcampe exige une exclusivité, une pièce que Krejča n'a pas montée antérieurement dans un autre théâtre. Et Krejča s'est « laissé faire »⁸. Leur choix se porte alors sur *les démons*. Cela fait déjà longtemps que Krejča est

¹ Sigrid, J. (9. V. 1981): « Rencontré Otomar Krejča ». *La Libre Belgique*.

² Godard, C. (14. V. 1981) : « Au Perroquet Vert par l'Atelier de Louvain ». *Le Monde*.

³ Sigrid, J. (14. V. 1981) : « Au Perroquet Vert ». *La Libre Belgique*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Pourquoi Pas ?* (21 V 1981)

⁶ De Decker, J. (15 V 1981) : *Au perroquet vert à l'Atelier théâtral : un chef d'œuvre révélé par Otomar Krejca*. *Le Soir*.

⁷ Dumont, J.-F. (15 V 1981) : « Au Théâtre Vilar à L.L.N. Au Perroquet Vert ». *La Cité*.

⁸ Hilaire, J. (13 II 1982) : « Rencontré Otomar Krejca, qui met en scène « Les Démons », de Dostoïevski ». *La Libre Belgique*.

intéressé par le roman de Dostoievskij. Dans son journal, Krejča remarquait en 1947 que Čekhov était la douleur humaine tandis que Dostoievskij était la frayeur de la folie.¹ Au départ, il comptait utiliser l'adaptation réalisée par Camus. Patrick, comédienne qui a joué Macha dans les *Trois Sœurs* de 1970 était une amie de Camus et avait joué la version de Camus dans la mise en scène de l'auteur. Elle parlait souvent et très positivement de l'auteur français à Krejča. De son côté, Krejča a conservé un bon souvenir de lecture de *L'étranger*. Lorsqu'il a lu *les possédés* de Camus, il a trouvé l'adaptation plutôt traditionnelle et trop statique. Il reproche à Camus d'avoir recours au narrateur qui permet de présenter dans des tableaux soignés l'intrigue complexe et bouillante de Dostoievskij.² Krejča décide donc de travailler lui-même à l'adaptation du roman. Dans ce but, il s'isole plusieurs mois à Karlovy Vary, où il se fait livrer le texte et les notes de Dančenko qui avait adapté le roman pour le « Mchat ». En tout, Krejča travaille deux ans sur l'adaptation des *démons*, secondé par Delcampe. La pièce de Krejča est fidèle au roman de Dostoievskij. Elle en garde la structure et toutes les intrigues dans le but de présenter au mieux la société et les réactions des hommes face à l'atmosphère révolutionnaire. Avant de nous pencher sur l'adaptation de Krejča, car celle-ci n'a encore fait jamais l'objet d'une analyse, il convient peut-être de rappeler les motivations qui ont poussé Dostoievskij à écrire ce roman.*

Dostoievskij conçoit *Besy* entre 1869 et 1872. Il est alors à l'étranger, d'où il suit très attentivement les événements en Russie. Il a assisté à Genève, en 1867, au Congrès de la Paix, où des représentants de l'Internationale, anarchistes ou socialistes, en même temps que des libéraux, ont tenu des discours violents dans une ambiance annonçant la fin du vieux monde, ou réclamant sa mort. Dostoievskij est effrayé. Bakounin, par exemple, souhaite l'écrasement de la Russie et la désagrégation de l'Empire par une guerre. D'autres affirment que la source de toutes les guerres se trouve dans l'*Évangile*. Tous ces discours donnent l'impression à Dostoievskij qu'une conspiration contre la Russie et la christianisme se prépare. Par l'intermédiaire de la presse ou des visites qu'il reçoit, il suit le déroulement de ce qui se passe et prend connaissance des cercles mystérieux, des

¹ Krejča, O. (2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky ». *Art. cit.* p. 92.

² *Ibidem*, p. 94. + Entretien de l'auteur avec Otomar Krejča.

* En annexes, nous récapitulons, par souci d'intelligibilité, les récits majeurs qui s'entremêlent pour former la fresque sociale dépeinte par l'auteur russe.

révolutionnaires, des partisans du terrorisme... Ces gens qu'il a rencontrés et ceux dont il a entendu parler peuplent l'univers des *Besy*. Au départ, Dostoïevskij voulait rédiger un pamphlet, mais il opte finalement pour un roman pamphlétaire dans lequel l'auteur prend position contre toutes les doctrines révolutionnaires.

Il ressort du roman de Dostoïevskij que nul n'est totalement maître de sa destinée. Les personnages sont manipulés tour à tour par l'un ou par l'autre ou sont le jouet de leur propre psychologie. Ils sont à la fois démons et possédés.

L'adaptation de Krejča

Krejča revisite le classique de Dostoïevskij. Pour son « poème scénique »¹, il choisit le titre *les démons*, en filiation directe avec le titre original tchèque du roman : *Běsi*. *Běsi* signifie les démons, mais comporte également un jeu de mot. En effet, si la terminaison plurielle du masculin animé est remplacée par la terminaison plurielle inanimée (*Běsy*), le terme homophone évoque quelque chose de l'ordre des obsessions ou du cauchemar. Ainsi la compréhension du roman de Krejča repose, selon nous, sur son patrimoine culturel tchèque qui diffère évidemment de l'entendement français. Krejča perçoit l'œuvre dans sa dynamique démoniaque et obsessionnelle. Dès lors, il axe son adaptation sur la dimension du possédant : les idées et l'honneur orgueilleux. Il insiste alors plus que Camus ne le fait par son adaptation sur l'homme et les ressorts éthiques ou amoraux de son comportement.

Par ailleurs, Krejča opte pour présenter la fresque dans sa complexité et donc pour laisser à chaque personnage sa place au sein de l'intrigue théâtrale. Il ne retranche initialement aucun personnage à l'exception de personnages tertiaires et du narrateur, présent dans la chronique de Dostoïevskij et dans l'adaptation de Camus. Chez le Russe, le narrateur, meilleur ami de Stepan Trofimovitch relate les faits de la bourgade et sert de confident au professeur retraité. Chez Camus, son rôle est similaire. Camus l'introduit en qualité de confident et afin de clarifier l'une ou l'autre situation. Par exemple, Grigoreïev intervient afin d'expliquer les raccourcis que l'auteur a pris, notamment en

¹ De Decker, J. (12 II 1982) : « O. Krejca, adaptateur de Dostoïevskij : « J'ai fait des *Démons* un poème scénique ». Entretien. *Le Soir*.

omettant l'épisode du bal. L'adaptation de Krejča apparaît plus dynamique car les actions et les paroles conduisent la narration. Le rôle d'un narrateur devient par conséquent obsolète. Pour illustrer cette vivacité, comparons les deux premières scènes.

Chez Camus, la pièce démarre par une ouverture du narrateur qui présente Stepan Trofimovitch et sa relation avec Varvara Stavroguine. Après cette introduction, *les possédés* plonge le spectateur dans le salon de Varvara où Stepan est en train de jouer aux cartes avec Grigoreiev.

Stepan : Ah ! j'oubliais de vous faire couper. Pardonnez-moi, cher ami, mais j'ai mal dormi cette nuit. Comme je me suis reproché de m'être plaint de Varvara auprès de vous !

Grigoreiev : Vous avez seulement dit qu'elle vous gardait par vanité, et qu'elle était jalouse de votre culture.

Stepan : Justement. Oh non, ce n'est pas vrai ! A vous de jouer. Voyez-vous, c'est un ange d'honneur et de délicatesse, et moi tout le contraire.

Entre Varvara Stavroguine. Elle s'arrête, debout sur le seuil.

Varvara : Encore les cartes ! (*Ils se lèvent*). Asseyez-vous et continuez. J'ai à faire. (...) ¹

Comme on le remarque dans cet échange, Grigoreiev sert uniquement à rapporter des paroles prononcées par Stepan. Plus loin, dans le même tableau, il relate la biographie du savant :

(...) Il y a d'abord vos conférences sur les Arabes en général, puis le début de votre étude sur l'extraordinaire noblesse morale de certains chevaliers à une certaine époque, et surtout votre thèse sur l'importance de la petite ville de Hanau entre 1413 et 1428 et sur les causes qui, justement, l'ont empêchée d'acquérir cette importance. ²

Ainsi, nous le voyons, son rôle est essentiellement de l'ordre de la restitution et du commentaire. C'est certainement pour cette raison que Krejča raye ce personnage de son adaptation. La première scène des *démons*, sous-titrée « En guise d'introduction »*, est éclatée entre deux espaces scéniques différents. L'action se déroule en alternance

¹ Camus, A. (1959) : *les possédés*, pièce en trois parties, coll. Le manteau d'Arlequin, Gallimard. pp. 17-18.

² *Ibidem*, p. 19.

* Profitons-en pour remarquer que Krejča structure son adaptation en respectant la chronologie des titres donnés par Dostoevskij à ses chapitres.

chez Stepan Trophimovitch et chez Varvara Stavroguine. Stepan rédige une lettre et monologue avant de rejoindre un groupe d'amis pour jouer aux cartes. Varvara range ses lettres et parle pour elle-même. Krejča choisit de commencer son intrigue avec une vieille rancœur de vingt années qui oppose les deux personnages. En effet, il y a vingt ans, Stepan a demandé la veuve en mariage pensant qu'elle appelait cette annonce. Varvara en a été piquée et a éconduit son prétendant. Stepan se souvient de ce soir-là.

Stepan : (écrivant la lettre, s'interrompt) : Tout cela n'était qu'hallucination...je m'arrête devant la fenêtre contemplant les nuages duvetés, glissant au clair de lune, je me retourne, Varvara que j'ai quittée il y a quatre minutes à peine sous la tonnelle...devant moi...me regarde implacable...

Varvara : (ordonnant les lettres) : Je ne vous pardonnerai jamais cela !

Stepan : Vingt ans déjà que j'attends la fin de – comment dire ? – de cet « incident ».

Varvara : Cet homme m'appartient.

Stepan : Personne n'a besoin de moi. Et chacun de mes pas a été surveillé.

Varvara : Abrégez, si vous pouvez.

Stépan : Vous me gardez, excellente amie, par pure vanité, vous êtes jalouse de ma science, de mes talents, au fond vous me haïssez, mais vous craignez pour votre réputation de mécène.¹

Ce duo de monologues est construit comme une discussion entre les personnages, évoquant la dispute d'un vieux couple où chacun revient avec sa ritournelle ancienne d'au moins vingt ans. Par ce choix, Krejča parvient d'une part à caractériser les deux personnages et d'autre part à singulariser le rapport qui les unit. A la différence de Camus, il ne recourt pas à un préambule du narrateur pour dépeindre cette relation et opte pour une scène énergique et humoristique qui confronte ces différents éléments. Dans son adaptation, Krejča met fortement l'accent sur leur amour comme dans la scène où Stepan est à l'agonie :

Stepan (serre sa main et la baise en silence): Je vous aimais, je vous aimais toute ma vie, vingt ans !

¹ Krejča O.(1982) : *les démons* de F.M. Dostoïevski. Leuven : Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. p.7.

Varvara : (regardant vers le loin, les dents serrés) : Et quand il se préparait à aller voir Daria il s'était parfumé, il avait mis une cravate neuve. (Elle saisit l'oreiller et le secoue en même temps que sa tête.) Vous vous souvenez ? Il y avait un clair de lune...sous la tonnelle... devant la fenêtre... T'en souviens-tu, homme léger, égoïste, cruel, éternellement cruel ! (Elle se couvre le visage de ses mains.) Assez ! Vingt ans ne reviendront pas !¹

Notons que l'« incident » du passé est habilement isolé par Krejča pour s'ériger en parabole d'un amour enfoui pendant de longues années derrière un semblant d'orgueil et de mépris, qui a contraint les personnages à agir sans s'ouvrir réellement l'un à l'autre. En outre, la reprise de ce motif sur lequel Krejča place une emphase lui permet de résonner différemment et lui confère une intelligibilité immédiate dans le chef du spectateur. Ce procédé est mainte fois utilisé par le metteur en scène tchèque au long de son adaptation. Ainsi par exemple en va-t-il de la filiation royale de Nicolas Stavroguine, qualifié de « Prince Harry », surtout développée dans l'imaginaire de Marie Lebiadkina.

Marie : Tu peux être son parent mais mon prince à moi est un faucon, toi, tu n'es qu'un hibou. Mon prince, s'il le veut, se prosterner devant Dieu, s'il ne le veut pas, il ne le fera pas ! Dès que j'ai vu ton visage quand tu m'as retenue, un ver a rongé mon cœur : ce n'est pas lui ! Tu n'es pas lui ! Jamais mon prince n'aurait eu honte de moi devant une jeune fille du monde. D'ailleurs mon Chatouchka t'a frappé sur la joue. Seigneur ! Si j'ai été heureuse c'est à l'idée que mon faucon vole au delà des montagnes, et contemple le soleil ; cela m'a suffi durant cinq ans.

Nicolaï (dents serrées) : Idiote !

Marie (ordonne) : Hors d'ici imposteur ! Je suis la femme de mon prince et je n'ai pas peur de ton couteau !

Nicolaï : Mon couteau !²

Plusieurs éléments apparaissent dans cet extrait. Tout d'abord, les aptitudes prémonitoires de Maria se démarquent. Comme chez Dostoievskij ou Camus, elle anticipe sa mort grâce à la cartomancie et connaît l'identité de son assassin avant même que celui-ci n'ait pris conscience de l'éventualité du crime. Ensuite, et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement, elle renie son Prince. Par là, elle renie tout un pan de la personnalité de Stavroguine.

¹ *Ibidem*, pp.122-123.

² *Ibidem*, p.54.

Une autre scène fait écho à celle-ci, en développant sur la dimension princière de Stavroguine. Plus particulièrement, sur sa dimension impériale.

Piotr : Le tsarévitch.

Nicolai : Comment ?

Piotr : Le prince ! Le chef, vous, vous !

Nicolai : Enfin, nous y voilà ! Imposteur !¹

Ces répliques répondent à la scène entre Marie et Stavroguine, citée en extrait ci-dessus, où les notions de prince et imposteur sont juxtaposées. Par un effet de résonance, le spectateur comprend que Stavroguine ne sera jamais ce prince car il a été répudié par Marie, l'un des personnages à la sagesse populaire de la pièce. Par ailleurs, ces quatre répliques lient les personnages de Piotr et de Nicolas. En effet, tout deux sont des imposteurs. Leur relation est étrange : ils ont besoin l'un de l'autre et sont le revers l'un de l'autre.

Piotr : Je suis un bouffon, mais vous, la principale moitié de moi-même, ne le soyez pas.²

Dans son adaptation, Krejča insiste sur cette ambiguïté, non retenue par Camus qui préfère souligner le caractère de Stavroguine dans un enchaînement narratif unipolaire. Ainsi, le comportement immoral de Stavroguine semble conditionné par son accointance avec Piotr. C'est par Piotr qu'il compromet Lisa. C'est par Piotr qu'il consent tacitement au meurtre de son épouse. C'est encore en compagnie de Piotr qu'il a vécu ses années de débauche à Saint-Pétersbourg. Ainsi Piotr devient chez Krejča le révélateur des penchants dépravés de Nicolas. A en croire les dires de Piotr, Nicolas serait en quelque sorte son jouet, sa chose : « Je vous ai enfanté. »³ Conséquemment, nous constatons que Stavroguine n'est pas libre de son destin.*

¹ *Ibidem*, p. 74.

² *Ibidem*, p. 97.

³ *Ibidem*, p. 74.

* Nous pourrions opérer un rapprochement similaire pour la relation entre Varvara Stavroguine et Stepan Trophimovitch.

Une autre manifestation de ces scènes jumelées s'observe ; la dernière discussion entre Lisa et Stavroguine renvoie à la confession de Stavroguine : à Pétersbourg, il s'est amusé à déshonorer une fillette, la jeune Matriochka. Celle-ci, persuadée d'avoir tué Dieu, s'est suicidée. Lorsque Stavroguine se repend chez l'évêque Tikhone, ce dernier comprend que par sa confession écrite, Stavroguine recherche la haine des gens pour les haïr à son tour, et non leur pitié. Là où l'aristocrate pense qu'ils seront horrifiés, Tikhone répond :

Il est des cœurs purs qui seront, en eux-mêmes, horrifiés mais ils passeront inaperçus et se tairont. Quant aux gens du monde ils ne craignent que ce qui contrarie directement leurs intérêts personnels. Le rire sera général.¹

Ce verdict de Dostoïevskij traduit une vision pessimiste de la nature humaine.

En résonance à cette scène, Krejča maintient l'objection de Lisa, développée par Dostoïevskij² et supprimée chez Camus :

Dieu me garde de vos révélations ! (Nicolai s'arrête.) Déjà en Suisse, l'idée s'est ancrée en moi que vous aviez sur la conscience quelque chose d'horrible, de sale, de sanglant et qui en même temps vous rendrait tout à fait ridicule. Gardez-vous bien de me le révéler, je rirais de vous jusqu'à la fin de vos jours. (Avec un geste de dégoût.) Je m'en vais !³

Ainsi, grâce à la reprise systématique de différents motifs annoncés (un amour de vingt ans, le Prince Harry, la confession risible), nous sentons dans l'adaptation une volonté de construction non pas linéaire mais explosée, à l'instar des espaces scéniques.⁴ De même cette manifestation par touches impressionnistes rappelle une structure musicale où la répétition de chaque micro-thème, devenu contrepoint, acquiert une valeur sémantique élargie.

Chez Krejča, aucun personnage actif n'est supprimé de la trame proposée par Dostoïevskij. De même aucune intrigue secondaire n'est omise si elle permet d'apporter une couleur nouvelle à l'un ou l'autre personnage. L'adaptation de Krejča est donc élaborée dans un souci de respect des ressorts narratifs mis en place par Dostoïevskij. Ce

¹ *Ibidem*, p. 81.

² Dostoïevski F. (1966) : *Les Possédés*, trad. B. de Schloezer. Paris : Le Livre de poche. p. 516.

³ Krejča O., *les démons*, *op.cit.*, p. 94.

⁴ Voir, par exemple, les deux espaces dédiés à la scène 1.

respect repose également sur la velléité de Krejča de proposer une palette nuancée de la psychologie des personnages.

Citons deux exemples pour illustrer cette idée. Premièrement, Krejča garde une anecdote glissée par Dostoïevskij dans son roman. Stavroguine rendant visite à Kirilov effraie un enfant avec laquelle ce dernier jouait au ballon. L'enfant se met à pleurer et se blottit contre une vieille dame qui s'empresse d'emporter l'enfant.¹ Ce détail, apparemment anodin, est riche de sens car l'enfant, c'est-à-dire un double littéraire de Matriochka, évoque la cause des tourments de Stavroguine. Krejča conserve cet ornement puisqu'il revêt pour le spectateur une dimension sémiologique évidente, campant déjà le personnage de Stavroguine dans une connotation négative face à l'enfant, symbole de vérité. La scène anticipe la confession de Stavroguine.

Kirilov (jette une grosse balle rouge, la petite crie : « Ba, ba ». Entre Stavroguine, la petite commence à pleurer) : Stavroguine ? (Apporte avec plaisir du thé brûlant.)²

Secondement, Krejča reprend un détail de l'intrigue de Dostoïevskij mais en déplaçant le lieu de l'action. Dans le roman, un groupe considérable de citoyens décident de se rendre chez le marchand Sévastianov qui hébergeait depuis dix ans Sémione Iakovlévitch, un « innocent » doté du don de prophétie. Lors de cette visite, Mavriki Nicolaïétitch est remarqué et reçoit un verre de thé sucré qu'il boit très poliment. Lisa lui enjoint alors de s'agenouiller près de Sémione en guise de reconnaissance et pour son plaisir personnel. (« Si vous ne vous agenouillez pas, vous ne viendrez plus chez moi. Je le veux, je le veux... »)³ Celui-ci exécute sa volonté, malgré l'insulte que lui inflige Lisa en présence de tous. Un malaise se dégage de cette situation. Sémione remarque la douceur de Mavriki. Puis Lisa s'empare de son fiancé et lui ordonne de se relever.

Krejča transpose cette scène, non pas chez le marchand absent de son adaptation, mais dans le salon de Julie Lembke. En voici le déroulement. Julie est en plein plaidoyer à l'égard de Stavroguine qui n'a pas rétorqué au soufflet de Chatov. Varvara l'en remercie. Maurice esquisse alors un salut militaire.

¹ Dostoïevski F., *Les Possédés*, *op.cit.*, p. 234.

² Krejča O., *les démons*, *op.cit.*, p. 36.

³ Dostoïevski F., *Les Possédés*, *op.cit.*, p. 322.

Liza : Maurice, agenouillez-vous à la place de Monsieur Liamchine. (Maurice regarde perplexe. Liza, têtue et passionnée.) Je vous en prie, je veux vous voir à genoux ! (Comme dans une crise nerveuse.) Si vous ne le faites pas, ne revenez plus chez moi ! Il le faut, absolument, je le veux ! (Maurice se met à genou, le visage grave. Tous regardent Liza. Malaise. Entre Nicolai.)
(...)
Liza (pousse un cri et cherche à relever Maurice) : Levez-vous ! Levez-vous tout de suite !
Comment osez-vous vous conduire ainsi ! (Elle le regarde droit dans les yeux avec terreur.)¹

Cette séquence offre plusieurs axes de lectures. D'abord, elle lie les personnages de Mavriki et de Stavroguine dans leur rapport à l'offense. Elle les unit à nouveau car l'ordre proféré par Lisa de se relever apparaît suite à l'entrée de Nicolas. Ensuite, elle confère un nouvel éclairage à Lisa, ainsi qu'à l'importance de ses débordements nerveux incontrôlables, dont le premier était justement survenu peu après le soufflet. Enfin, elle atteste la soumission de Mavriki pour Lisa qui se plie à tous ses caprices comme, plus tard, lorsqu'il lui pardonnera son infidélité avec Stavroguine. Aussi, l'introduction de cet événement à ce moment de l'intrigue n'est nullement le fruit du hasard. Comme dans tous ses choix, Krejča est guidé par l'impératif dramaturgique et sa volonté de toucher l'essence de chaque personnage.

C'est par l'introduction de ces détails que l'adaptation de Krejča préserve sa grande humanité. Elle présente des êtres psychologiquement ambivalents, sans que ne brille un personnage. Comme chez Dostoevskij, aucun n'est intègre. Leur éthique et marche de liberté sont malmenées. Les personnages sont tour à tour les bourreaux des autres. Ainsi en va-t-il des couples Varvara et Stepan, Piotr et Stepan, Piotr et Stavroguine, Stavroguine et Lisa, Mavriki et Lisa... Au fil de l'adaptation de Krejča, le spectateur comprend que chaque personnage est le démon d'un autre.

Stepan : Chacun de nous est coupable envers les autres. Avant tout, pardonnons à tout le monde et toujours espérons qu'ils nous pardonneront aussi.²

¹ Krejča O., *les démons*, *op.cit.*, p. 61.

² *Ibidem*, p. 119.

Plus loin, selon l'ambivalence homonymique du terme tchèque, chacun des caractères est en proie à ses obsessions, ses cauchemars. Comme le remarquait déjà Camus, Stavroguine est hanté par des diables.

Nicolai : (...) Mon démon se bat pour l'indépendance et ne cesse de me répéter que je cherche des fardeaux trop lourds, que je joue la comédie en n'y croyant pas.¹

La nature de son démon nous est révélée par l'évêque Tikhone lorsqu'il lui suggère de surmonter son désir de souffrance et de sacrifice et de mater ainsi son orgueil, d'écraser son démon.² Dès lors, nous pouvons clairement affirmer que le démon de l'homme est son amour-propre. L'adaptation de Krejča n'omet pas cette ligne interprétative. Aussi chaque personnage, chez Krejča comme chez Dostoievskij, agit ou est agi en fonction de son orgueil, de son honneur.

Piotr : (...) L'honneur est pour notre nation un fardeau encombrant.³

C'est par son ambition que Julie se rapproche des révolutionnaires et par vanité qu'elle n'annule pas le bal. L'orgueil guide aussi Varvara dans ses actions humanitaires et dans sa décision de placer Stefan Trofimovitch. Son orgueil conduira Stepan au trépas car celui-ci réagit, également en obéissant à son amour-propre, en prenant la route à pied, nullement préparé à un tel voyage. Piotr a compris que ce défaut latent habitait chaque homme et c'est ainsi qu'il parvient si facilement à les manipuler, régi lui-même par sa propre mégalomanie. Le suicide de Stavroguine peut aussi s'expliquer par ses fautes qui le rongent et son cœur orgueilleux qui mêle haine et remords. De même Kirilov met fin à ses jours pour prouver l'attribut de sa divinité. La fierté, l'honneur et l'orgueil seraient liés chez Krejča à l'idée de libre arbitre. Chaque personnage vivant d'une liberté de pensée altérée par son démon intérieur et influencée par son ou ses démons extérieurs de chair et d'os. Il est alors dépossédé de toute autonomie de pensée.

Piotr : (...) J'ai beau me creuser la tête, je ne sais qui remercier d'avoir réussi à arracher la dernière idée personnelle de la tête du dernier des derniers.¹

¹ *Ibidem*, p. 56.

² *Ibidem*, p. 82.

³ *Ibidem*, p. 64.

Pour cette raison, dans son adaptation, Krejča présente l'éthique en négatif. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la remarque de Stepan agonisant :

Je suis un vaurien sans honneur ! (...) J'ai menti toute ma vie. Même quand je disais la vérité. Je n'ai jamais parlé pour la vérité mais seulement pour moi.²

En montant *les démons*, et en pointant dans son adaptation la bisémie du terme, Krejča choisit de représenter sur scène la contre-morale pour interroger plus intensément l'humanité.

Le roman de Dostoïevskij constitue une mise en garde contre tout système idéologique quel qu'il soit. Sa portée et sa critique sont universelles car il s'attaque tant aux socialistes qu'aux démocrates, aux fanatiques religieux qu'aux conservateurs ou encore aux athées. Il se veut une catilinaire contre les idées extrêmes qui musellent la pensée libre.

Dans son œuvre, chaque personnage agit à un moment donné avec une morale douteuse. L'exemple le plus significatif étant peut-être lorsque le lecteur apprend que l'humaniste Stepan a perdu aux cartes son serf Fedka. Celui-ci deviendra par la suite un vagabond bagnard. Aucun n'est réellement autonome par rapport à son destin ; tous sont conditionnés, possédés, par une doctrine ou par les autres qui deviennent tous deux à leur tour les possédants.

Chez Camus, l'insistance est placée sur le possédé, sur la possession de l'homme comme en témoigne notamment le titre choisi. Aussi supprime-t-il de l'action scénique tous les passages ayant trait uniquement aux confédérés pour les placer dans la bouche du narrateur. Pour cette même raison, nombreux personnages présents dans la chronique russe sont absents sur la scène française. Cette omission s'explique par l'intention

¹ *Ibidem*, p. 64.

² *Ibidem*, p. 120.

camusienne de souligner la possession plutôt que le possédant dont l'interprétation la plus répandue est celle des idées.

Camus insiste sur la capacité du personnage de Stavroguine de libérer les pulsions et les desiderata des autres acteurs de la fresque. Pour ce faire, il oriente l'intrigue des *possédés* autour de l'aristocrate et l'érige en meneur de l'action, maintenant toutefois Piotr non loin de lui. Ce dernier ne revêt pourtant plus, chez Camus, la stature dostoevskienne.

L'adaptation de Camus relève plus du registre littéraire que celle de Krejča. Camus, en effet, attribue une place de choix au narrateur. De même, s'il supprime certains passages de l'intrigue dostoevskienne, il n'en demeure pas moins fidèle à certains échanges de répliques et ne se permet dans la restitution que de maigres arrangements par rapport à la version originale. Par contre, l'approche de Krejča se veut plus dynamique. Krejča, bien qu'il respecte scrupuleusement la chronologie, les jalons et l'envergure de l'intrigue du romancier russe, s'octroie plus de libertés au niveau de la forme. Il s'autorise à éclater les espaces, à jouer sur l'enchaînement des répliques. Il se permet de déplacer certains éléments narratifs pour les transposer dans un contexte différent sans les dénaturer mais afin de souligner la particularité du personnage. Par rapport à Camus, il intègre différents sous-motifs qui se répètent pour attribuer à l'œuvre une intelligibilité plus frappante. Cette distinction entre les deux adaptateurs peut s'expliquer par leur condition : l'un est avant tout un homme de lettre ; l'autre un metteur en scène. La pièce du premier est une adaptation théâtrale, la seconde est qualifiée de poème scénique, dont le terme invoque déjà un rapport direct à la scène, à l'action et à la mise en scène.

Chez Krejča, l'adaptation repose sur la compréhension homonymique du terme *Běsi/y*. La pièce s'intéresse tant au possédé et qu'au possédant en insistant néanmoins sur les possédants, sur les démons : l'orgueil et les idées. L'orgueil ou l'honneur, nous l'avons abordé, est le moteur de beaucoup de destins brisés au sein de la pièce. Il est également à la base de nombreux non dits. Les idées sont quant à elles représentées par différents groupes de personnages. Le plus évident est certainement celui des révolutionnaires socialistes. L'idéologie socialiste qui traverse le roman est présente au sein des deux

adaptations. Néanmoins, les projets de manigance révolutionnaire sont développés en détail chez Krejča alors que chez Camus ils sont parfois rapportés par le narrateur.

Enfin, Krejča rapproche les personnages de Piotr et de Stavroguine en se basant sur la double proposition de Dostoevskij. Ce rapprochement n'est pas opéré par Camus car il perçoit Stavroguine comme un instigateur qui émerveille Piotr. Pour lui, Piotr influence Stavroguine, mais l'ambiguïté persiste étant donné la qualité ambivalente de ce personnage à refléter les désirs d'autrui. Premièrement, Krejča met l'accent sur la remarque de Chatov qui stipule qu'un être sans racine est un être sans but, sans dieu, ce qui amorce une vie désordonnée et chaotique : (...) « Qui perd tout lien avec son pays, perd aussitôt ses dieux, c'est-à-dire ses buts. »¹ Deuxièmement, les deux hommes sont séparés de leurs parents : Stavroguine (dont le père est mort et qui ne vit plus chez sa mère) et Piotr (dont la mère est morte et que le père a placé en pension) sont coupés de leurs racines paternelles. Aussi, cette coupure, orchestrée dans la sphère familiale, s'élargit aux sphères comportementale, sociétale et nationale. Jouant de cette similitude, Krejča érige les deux personnages à un niveau double de manipulations et d'atrocités. Le parallèle entre Piotr et Stavroguine s'observe aussi dans le père qu'il s'échange. Piotr ne profite pas de Stepan Trofimovitch pendant que celui-ci élève spirituellement Stavroguine.

En fin de pièce, le metteur en scène pragois opère un autre parallèle, thématique cette fois, entre le personnage de Stavroguine et celui de Stepan Trofimovitch, père de Piotr. Dans son adaptation, Krejča alterne les moments propres à l'agonie de Stepan et les préparatifs du suicide de Stavroguine. Tous deux s'interrogent philosophiquement sur la vie et la mort, la Russie et l'homme. Nicolas, nous venons de le voir, n'est plus lié à son pays et erre sans but. Stepan meurt d'avoir voulu rencontrer son pays, ce qui est illustré par la métaphore du voyage et par sa vie dédiée à la réflexion humaniste.

Ainsi, nous pouvons unir ces deux similitudes et en déduire que Piotr et Stepan sont des doubles de Stavroguine : Piotr figure le côté sombre de Stavroguine tandis que Stepan évoque sa face humaniste. Cette philosophie aspirant à la quête de la vérité et de la moralité, reposant sur le libre arbitre et la tolérance, implique l'éthique. La valeur

¹ Krejča O, *les démons*, *op.cit.*, p. 124.

morale traverse l'adaptation de Krejča. L'artiste tchécoslovaque confère une stature particulière aux démons intérieurs qui habitent tous les personnages de la pièce et ce très clairement dès le début de l'adaptation. Or chez Camus, le lien ne se noue qu'à la fin de la pièce en citant le passage de l'évangile pour l'étendre plus généralement à toute la Russie. Krejča universalise également les paroles bibliques au pays malade mais, à l'instar de Dostoïevskij, il a donné à voir la valse de ses destins possédés.

L'atmosphère, la réception et les retombées de la création

Dans sa mise en scène, Krejča conserve les indications vagues de Dostoïevskij. L'auteur place son action dans une bourgade où il y a beaucoup de boue, mais sans en préciser le nom. L'environnement est anonyme. Il s'en dégage seulement des atmosphères. Le décor est signé par Yves Cassagne, mais dans les faits, il s'agit d'un décor totalement imaginé par Krejča¹. Il s'agit d'un espace indéterminé, délimité par des rideaux sur lesquels sont projetés des peintures et des dessins d'Annie Cardin. Quant aux costumes de Skalický, ils sont d'époque mais adaptés à l'oeil du début des années 1980. La mise en scène est visuellement très belle, « faite d'ombres et de lumières »².

L'atmosphère qui entoure la création contamine l'esprit de troupe. L'adaptation surtout pose problème. Certains signes ont déjà mis la puce à l'oreille aux deux adaptateurs. Au départ, Delcampe et Krejča ont proposé à Pierre Dux de la Comédie Française et à Laurent Terzieff de jouer dans la pièce. Ils ont tous les deux refusé car ils n'aimaient pas les extraits de l'adaptation qu'ils ont lu.³

Alors que les répétitions ont débuté à l'Atelier, le texte n'est pas prêt. Chaque soir, Anne Wibo et Delcampe se retrouvent chez Krejča. Le metteur en scène traduit la pièce dans un français approximatif, Delcampe rend ses lettres au texte que Wibo retranscrit. Le lendemain matin, un membre de l'équipe technique tape le manuscrit et photocopie le tapuscrit. L'après-midi, les comédiens reçoivent leur texte et répètent. Delcampe ne cesse de dire à Krejča qu'il faut revoir l'adaptation, en couper des passages, pour recentrer l'action et alléger la pièce. Krejča refuse. Krejča est angoissé par la création et

¹ Entretien de l'auteur avec Otomar Krejča, confirmé par Christian Guillemin.

² Hislair, J. (23 II 1982) : « Une mise en scène lumineuse de Krejca : « Les Démons » à Louvain-la-Neuve ». *La Libre Belgique*.

³ Entretien de l'auteur avec Armand Delcampe. Louvain-la-Neuve : le 24 VI 2010.

donne l'impression de se décomposer face à Dostoïevskij. Le premier filage est un fiasco total. Il dure plus de sept heures. Il faut absolument couper dans le texte. Les coupes ont deux conséquences directes. Pour le soir de la première, certaines scènes sont supprimées ; certains rôles disparaissent totalement de l'adaptation. Les comédiens sortent donc de la distribution. Ainsi Alida Latessa qui incarnait Sophie, la colporteuse d'évangile qui veille sur Stepan à l'agonie, ne joue plus dans la pièce. Outre la déception énorme des comédiens, c'est aussi la crédibilité de l'ATLLN qui est mise à mal. Cela implique également un budget conséquent dépensé pour peu en retour. Des contrats signés entre l'Atelier et les comédiens doivent être honorés alors que les comédiens ne jouent pas. Leurs costumes spécialement confectionnés restent sur les cintres. La seconde répercussion est la perte inévitable du sens des enjeux de l'intrigue de Dostoïevskij. L'adaptation réduite dure encore plus de trois heures.

La réception de l'adaptation est une catastrophe. Personne ne comprend l'histoire ; l'adaptation de Krejča est, nous l'avons vu, très intelligente et très fine, mais elle ne permet pas aux spectateurs de saisir les motivations des personnages. Trop elliptique, ou du moins pas assez didactique, le public et la presse sont désemparés face au texte. L'adaptation de Krejča est peut-être plus dynamique que celle de Camus mais, dans les faits, le narrateur était utile car il permettait aux spectateurs de suivre le fil de l'histoire ô combien complexe de Dostoïevskij. Puis, l'adaptation est trop longue. Krejča a peut-être ici idéalisé le public. Comme il le dit souvent, il ne faut pas faire du théâtre pour le public car on prostitue alors le théâtre. Il faut faire le théâtre pour le public que l'on se souhaite. Toutefois, pour *les démons*, Krejča propose une mise en scène et un texte trop exigeants. Jacques De Decker parle dans *Le Soir* d'un rendez-vous manqué car l'absence du narrateur « empêche d'apprécier une production dont les qualités scéniques et théâtrales sont extraordinaires ». Plus loin, il explique que le public n'est pas assez informé de l'enjeu des affrontements :

Chacun se trouve obligé de deviner, de supputer une explication que peut-être, son voisin, pourrait aisément lui fournir. Mais avoue-t-on volontiers, devant une œuvre de ce format, lorsque l'on se voudrait cultivé, qu'on ne l'a jamais lue, qu'on n'a pas pris le temps de la relire, qu'elle se trouve aujourd'hui enfouie dans un coin de notre mémoire ? L'on se trouve à

consulter, dans la pénombre, un programme où les noms de famille des personnages ne sont souvent même pas mentionnés.¹

Dans les critiques, nous ne lisons pas de critiques négatives à l'encontre de la mise en scène qualifiée d'intelligente, ni du jeu des acteurs. Le seul hiatus vient de l'adaptation peu claire qui, selon les journalistes, dessert totalement le spectacle et le roman de Dostoevskij.

Lors de la dernière, les techniciens se permettent une blague de mauvais goût. (Au théâtre, la coutume veut que le jour de la dernière d'une pièce, un des membres de la troupe fasse une farce au metteur en scène.) La boutade choisie est irrespectueuse. Certains techniciens se sont déshabillés en coulisse et ont mis au point plusieurs gags douteux, tellement ils étaient ivres et tant ils en avaient marre de Krejča.² Sa remarque lors de la générale des *Trois Sœurs* a certainement provoqué ce genre de réaction méprisante. Delcampe ne laisse pas passer l'injure. Il réplique par une note, que nous restituons dans sa totalité car elle traduit bien l'esprit de travail qui doit régner à l'ATLLN :

Nous constituons une équipe d'artisans simples, honnêtes, qualifiés. Nous le restons malgré le désir manifeste de certains d'entre nous de nous transformer en histrions [...] exhibitionnistes. Il y a des maisons où l'on raffole de ces malades et d'autres où on les soigne.

La technique est la plaque tournante d'un théâtre : elle doit être solide, volontaire, intelligente, avoir le culte du réflexe rapide et juste... Tout le reste est littérature. Aucune distinction ne peut être faite entre l'art sur le plateau et la technique qui l'accompagne, l'escorte, le prépare, l'aide à mûrir et à s'affiner par la machinerie, la manutention, l'éclairage, le son, etc.

La technique dans un théâtre est créatrice. Elle ne peut être un amalgame anonyme ni, a fortiori, un ramassis de larves alcooliques irresponsables face à l'œuvre et au public.

Je ne rougis jamais de mes collaborateurs, j'essaie toujours de m'en séparer avant.

L'incident est clos. Souhaitons-le.³

¹ De Decker, J. (25 II 1982) : « *Les Démons* vus par Krejca : un rendez-vous manqué ». *Le Soir*.

² Entretien avec Christian Crahay et Christian Baggens. Bruxelles. 29 IX 2009.

³ Delcampe, A. (II 1988) : « Note aux techniciens (spécialement aux « anciens » » datée du 17 mars 1982. in : *Mon chemin de théâtre. (de 1968 à 1988). op. cit.* p. 22.

Ce climat tendu est alimenté par d'importants soucis financiers que rencontre alors le Théâtre Jean Vilar. Au moment d'annoncer à la presse la saison 1980/81 de l'Atelier théâtral, Delcampe a lancé un appel au secours :

A la date du 31 juillet 1981, si le département de la Communauté Française [...] ne peut ou ne veut, au su et au vu de la réussite artistique et publique, nationale ou internationale de notre théâtre, lui octroyer pour 1981 une subvention adéquate, je mettrai définitivement et irrémédiablement fin à son activité.¹

Le Ministre Philippe Busquin vient en aide à l'ATLLN et inscrit en juillet 1981 au budget de la Communauté Française une subvention permettant à l'Atelier théâtral de poursuivre le programme de création que s'est donné la compagnie. Ainsi les répétitions des *démons* et la reprise des créations précédentes ont pu débiter : une nouvelle tournée internationale des *Trois Sœurs* et une tournée internationale des *démons*. Malheureusement, en 1982, l'ATLLN ne reçoit pas un centime, pas une lettre officielle confirmant une promesse de subvention. Les successeurs de Busquin à la Communauté Française ne se manifestent pas. Début 1983, l'Atelier théâtral est en état de cessation de paiement. Les acteurs ne sont plus payés. Il s'agit de tenter de sauver des emplois, un rêve et de rester, en dépit des circonstances, un atelier de création. La Reine Fabiola intervient en faveur de l'Atelier. Cette parenthèse financière sert à illustrer l'autre côté de l'Atelier, le côté administratif et son lot de tracasseries quotidiennes qui, malgré la foi en l'art, en le théâtre populaire et de création, déteignent sur l'ambiance du lieu. *Les démons* se jouent pendant cette tourmente. La première a lieu le 12 février 1982. En raison de la déroute que connaît la création, la tournée internationale prévue pour le spectacle est fortement réduite, ce qui limite aussi les rentrées d'argent sur lesquelles comptait l'ATLLN. Dans le budget du Théâtre Jean Vilar, les tournées internationales sont le poste d'entrées le plus conséquent.² Le Conseil d'administration de l'Atelier théâtral somme Delcampe de renvoyer Krejča. Delcampe se plie à l'exigence. Il parvient néanmoins à négocier pour que son ami et maître bénéficie encore de son salaire de professeur à l'IAD*. Aussi profite-t-il d'un visa lui permettant de travailler à l'étranger dans d'autres théâtres.

¹ Delcampe, A. (II 1988) : *Mon chemin de théâtre. (de 1968 à 1988). op. cit.* p. 65.

² Cfr. Delcampe, A. (II 1988) : *Mon chemin de théâtre. (de 1968 à 1988). op. cit.*

* Krejča était officiellement engagé en Belgique comme professeur bien qu'il travaillât quasi exclusivement comme metteur en scène.

La pièce d'après Dostoevskij scelle la fin de la collaboration de Krejča avec l'ATLLN. Le travail autour de l'adaptation s'est mal passé. La mauvaise réception de celle-ci sera le coup de grâce à la complicité des deux hommes. Delcampe est contraint de renier son maître ; le maître s'en va. Il quitte la Belgique, où il ne reviendra plus créer.

Pour être complète, il nous faut rapporter ici le deuxième rendez-vous manqué entre Drouot et Krejča. En 1985-86, Drouot succède à Huisman et devient le nouveau directeur du TNB. Son désir de collaborer avec Krejča qui n'avait pu se concrétiser dans les années 1960 [voir chapitre 3] le poursuit. Il aimerait inscrire au programme du TNB une nouvelle mise en scène de Krejča. Drouot a vu à Bochum *Le faiseur de théâtre* de Bernhardt. Séduit par la pièce, il en bloque directement les droits. Par l'entremise de cette pièce, il souhaite réunir Bouquet et Krejča. En 1986, Krejča vient passer trois jours à Bruxelles dans la perspective de ce projet. Bien qu'il ne se sente pas beaucoup d'affinité avec la dimension caustique de la pièce de Bernhardt, Krejča est enchanté par l'idée de retrouver Bouquet. Le projet ne voit pas le jour car Bouquet n'est pas libre avant un an et demi. Impatient de monter la pièce, Drouot se tourne alors vers le metteur en scène flamand Walter Tillemans. Aujourd'hui il considère que son impatience était une erreur artistique. Les rendez-vous de théâtre entre Drouot et Krejča ont été rêvés par les deux artistes, ils n'ont jamais abouti.¹ En 1989 et en 1995, Krejča donnera encore un stage au Centre International de Formation en Art du Spectacle.

Après *les démons*, Delcampe abandonne son projet de TNP avec Krejča, mais continue à croire en son rêve. Besson, qui avait quitté le navire lorsque Krejča était arrivé, revient pour créer *L'oiseau vert* de Carlo Gozzi. Krejča doit abandonner son illusoire « za branou » belge. Il n'y était pas préparé, sa douleur est forte. Lors de la conférence de presse avant la première des *Démons*. Krejča confiait à Hislair :

¹ Entretien téléphonique de l'auteur avec Jean-Claude Drouot : 23 XI 2010.

Je suis heureux de travailler avec Delcampe. Si j'étais malheureux, j'arrêteraï d'ailleurs tout de suite. Mais on s'est choisi et nous sommes condamnés à vivre ensemble. La seule difficulté pour moi : il m'empêche d'aller ailleurs. Il est très jaloux et il a raison.¹

Les deux hommes avaient encore beaucoup de projets : Pirandello, Miller, Molière, Giraudoux et Shakespeare, que des nouvelles pièces jamais mises en scène par Krejča, produites expressément pour la troupe permanente de l'ATLLN. Mais la réalité financière et l'échec de cette première création auront eu raison d'eux. Un autre facteur, que nous serions tentée de baptiser le syndrome de Macbeth, est aussi la cause de la destitution de Krejča. Delcampe commence à ressentir le besoin de tenir les rennes. Une première rupture dans le rapport « maître/disciple » se remarque depuis la saison précédente. Un peu avant de se lancer dans l'aventure des *démons*, Delcampe décide de franchir une étape. Il est passé à la mise en scène et a monté en 1981 avec succès *Fin de partie* de Beckett. Il a en quelque sorte prouvé qu'il était capable de créer de bons spectacles seul. Au cours du travail de création sur *les démons*, Delcampe cesse d'appeler Krejča, le « maître » ou « Monsieur Krejča » et le dénomme moins respectueusement « le vieux ».² De nos divers entretiens, il ressort que l'élève aspire à assassiner le maître.

Après toutes ces années, Krejča nous a confié avoir été très heureux à Louvain-la-Neuve. C'est à l'atelier qu'il a été le plus heureux du temps de son semi exil.

Sur les traces de Krejča après le « Goulag Théâtre »

La fin des années 1970 et le début des années 1980

Si dans les années 1960, la poétique de Krejča apparaît comme un changement prometteur et interpellant face à la stagnation du théâtre francophone belge, celle-ci est perçue différemment dans le courant des années 1980. Ces dernières sont aussi des années « *dark* ». Que ce soit sur le plan musical où se confirment des groupes tels que *The Cure*, *Suicide*, ou le jeune *Einstürzende Neubauten*, sur le plan médical avec l'arrivée du sida, ou sur le plan climatique où les premières sonnettes d'alarme sont tirées, la décennie est plutôt sombre en dépit des vêtements fluorescents qui font leur apparition.

¹ Hislaire, J. (13 II 1982) : « Rencontré Otomar Krejca, qui met en scène « Les Démons », de Dostoïevski ». *La Libre Belgique*.

² Entretien de l'auteur avec Christian Guillemin. Bruxelles : 7. XII. 2010.

L'attitude nihiliste des punks se répand et le slogan « no future » des *Sex Pistols* sied à un nouvel état d'esprit qui se généralise. L'utopie de 1968 est loin et les espérances qui l'accompagnaient s'effondrent. Aussi, sur la scène théâtrale européenne, on revient, ainsi que le note Banu, « au théâtre d'art comme le fils prodige à la maison du père »¹. En Belgique, comme toujours, les généralisations ne sont pas applicables. Si Delcampe, qui se veut l'héritier de Vilar, reste dans la tradition théâtrale des années 1930 françaises, les « apprentis sorciers » du « Jeune Théâtre » continuent dans la voie qu'ils ont ouverte à la suite de Liebens. Au tournant des années 1970-1980, Krejča, appartient à la génération qui représente un théâtre devenu, pour eux, obsolète. Cette considération n'enlève rien à la reconnaissance de la qualité de son travail, seulement, *mutatis mutandis*, un pan du milieu théâtral francophone bruxellois ne se préoccupe absolument plus de ses créations à Louvain-la-Neuve. Une scission, autre que géographique ou confessionnelle, point entre l'INSAS et l'IAD. La nouvelle génération théâtrale qui s'annonce a été formée au sein de ces écoles fondées deux décennies auparavant. Les jeunes comédiens ont été formés par les animateurs du Jeune Théâtre et s'inscrivent dans la continuité de la modernité qu'ils représentent. D'autant plus, que les ténors de l'avant-garde belge dirigent maintenant des théâtres dont la réputation est assise à l'instar du Varia. Un autre, Van Kessel, « dauphin » d'Huisman, dirigera bientôt (en 1990) le TNB, contre lequel il s'était auparavant insurgé. Ils représentent aussi, comme le remarque Delhalle, des employeurs potentiels.² L'influence de Krejča porte dès lors uniquement sur les membres de l'ATLLN et les étudiants de l'IAD, qui jouent dans ses mises en scène.

Le « Goulag Théâtre »

Les comédiens qui travaillent depuis plusieurs années sous la direction de Krejča ont pris l'habitude de surnommer le Théâtre Jean Vilar « le goulag théâtre ». Le sobriquet, qui se veut plutôt affectueux, traduit plusieurs sentiments. Il s'applique au caractère autoritaire de Krejča. Ce dernier semble une personne différente par rapport au temps de sa première venue. Les souvenirs que nous avons recueillis des artistes qui ont

¹ Banu, G. (2000) : « Les Cents ans du théâtre d'art » in : *Les cités du théâtre d'art*. op. cit. p. 19.

² Delhalle, N. : « D'une génération à l'autre. Mode et forme d'émergence dans le théâtre belge francophone. » in : PROSPERO EUROPEAN REVIEW. Theatre and Research. <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=35&lang=1&edition=8>. Page consultée le 18 juillet 2010.

côtoyé Krejča avant la fermeture du « za branou » et ceux qui l'ont fréquenté pendant son semi exil artistique montrent un changement dans sa personnalité. Il semble devenu plus ironique. Dans sa direction d'acteur, il peut se montrer parfois très cassant. Le terme « goulag » reflète les exigences que Krejča pose dans le travail théâtral. Les acteurs répètent les reprises alors qu'ils travaillent sur les nouvelles créations. Ils doivent être costumés, maquillés et en scène à l'heure précise où débutent les répétitions. Après chaque représentation, ils reçoivent des notes de Krejča afin de poursuivre le processus de création. Pour les comédiens, l'expérience est riche. D'autant plus que l'acteur est en permanence sollicité par le « système de Krejča ». La part de création de l'acteur est très importante dans sa manière de travailler. Après sept ans de collaboration, les comédiens entrent « en communion »¹. Il paraît donc logique que sa démarche laisse des marques sur les acteurs l'ayant expérimentée et comprise. Certains interprètes se sont totalement fermés à la « méthode » de Krejča. Comme Volter au TNB, Pierre Santini n'a pas supporté sa pratique et a quitté l'Atelier Théâtral après quelques jours de répétition. D'autres, en revanche, se sont ouverts, ont développé une nouvelle approche de leur métier.

L'acteur français Dominique Rozan écrit à propos de sa collaboration avec Krejča à la Comédie française :

Aucun des comédiens qui eurent la chance de travailler avec lui ne me contredira : la rencontre avec Otomar Krejča nous a comblés au-delà de toute espérance. Les trois mois de répétitions furent un enrichissement permanent sur tous les plans, une remise en question de chacun, un décapage de tout ce que des années de pratique peuvent laisser de dommageable dans le jeu d'un interprète, l'abandon de toutes les facilités qui sécurisent un acteur face au public et l'éloignent de son personnage, « le charme du jeu risqué », comme il nous l'a écrit dans un de ses lumineux et implacables comptes rendus de répétitions.²

Delcampe, de son côté, se livrant à Odette Aslan, ira plus loin :

Sa méthode rend vraiment l'acteur responsable et créateur. Krejča tient compte des gens. Il a un sens aigu de l'observation. Ce qui me fascine chez lui, c'est la manière dont il nous regarde. C'est un très grand acteur, il a joué tout le répertoire, donc il a éprouvé des choses. Et pour

¹ Entretien de l'auteur avec Christian Crahay, Bruxelles : le 29 IX 2009.

² Rozan, D. (X 1981) : « A propos d'Otomar Krejča ». Comédie française. Programme n° 101.

nous autres acteurs, d'un point de vue extrêmement égoïste, c'est une chance fantastique de travailler avec un tel homme. Un jeune acteur peut ainsi gagner cinq ou dix ans dans la connaissance et l'approfondissement de son art. L'acteur grandit quand il est regardé et guidé par un œil aussi grand.¹

Nous avons récolté pareils témoignages chez tous les artistes interrogés.

Krejča et ses épigones

Le Théâtre de l'Éveil : une expérience de comédiens

Les tournées du *Perroquet Vert* et de *Fin de Partie* (mes : Delcampe) battent leur plein. Pourtant l'avenir de l'ATLLN est sombre. Les tournées des *démons* sont annulées. Outre les subsides financiers qui n'arrivent pas, le sort continue de s'acharner sur le théâtre : la troupe est officiellement dissoute. On remercie Krejča et tous les comédiens. L'Atelier Théâtral survit encore mais plus dans la même structure ; aucun nouveau directeur artistique n'est invité. Delcampe en prend la charge. Il va travailler à sa nouvelle mise en scène : *l'Échange* de Paul Claudel. La pièce compte quatre personnages. Delcampe, qui se réserve un rôle, choisit de collaborer avec trois acteurs français : Flaminio Corcos, Fanny Delbrice, et Sylvie Gentil, soit aucun acteur belge issu de l'ATLLN. Krejča a quitté la Belgique. A Paris, il prépare *le Père* de Strindberg, chez Vitez, avec Claire Wauthion dans la distribution.

Dans ce contexte marqué par la fin annoncée d'une époque stimulante, les comédiens qui se retrouvent au chômage décident de ne pas se laisser abattre, en dépit de « la malédiction qui pèse sur le théâtre belge : l'impossibilité de créer et de poursuivre, à long terme, une recherche théâtrale basée sur une véritable troupe »². Face à l'instabilité et aux interrogations qui entourent la prochaine saison et forte de son expérience avec Krejča, une poignée de comédiens de l'ATLLN décide en février 1981 de poursuivre l'aventure et de monter collectivement un spectacle.

¹ Aslan, O. (1982) : « Entretien avec Armand Delcampe » in : *Les voies de la création théâtrale*. CNRS p. 117.

² Pion, G. (2007) : *1982-2007. En Éveil depuis 25 ans. Mémoire d'une aventure théâtrale*. Bruxelles : Le théâtre de l'Éveil. p. 10.

Nous avons six mois devant nous avant que Pierre Laroche n'entame avec la troupe cette fois, la mise en scène du *Mariage de Figaro*, nous avons voulu mettre à profit notre expérience commune.¹

Petit à petit, leur choix se pose sur *L'éveil du printemps* de Wedekind. Delcampe les soutient dans leur projet utopique. Il met à leur disposition l'infrastructure technique et administrative du Théâtre Jean Vilar et offre des contrats au cachet pour les professionnels, des défraiements pour les autres, la mise à disposition de l'atelier de construction et des techniciens. Par ailleurs, les acteurs sont autorisés à puiser dans les anciens costumes pour le nouveau spectacle que Delcampe inscrit au programme de la saison suivante en automne 1982 dans le théâtre du Blocry. La première est prévue pour le 25 octobre. Pour annoncer la création au public, les comédiens optent pour l'appellation très précise et un rien alambiquée : Création-production Autonome des Acteurs de la Compagnie de l'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve.

La troupe est un mélange des comédiens professionnels qui étaient là depuis *Le cercle de craie caucasien*, mis en scène par Besson et d'autres professionnels et étudiants arrivés pour jouer avec Krejča. L'âge des acteurs varie de vingt-deux à quarante-deux ans. Les trois principaux initiateurs du projet sont Christian Crahay, Jean-Marie Pétiniot et Guy Pion. Les deux premiers appartiennent aux doyens de la troupe et sont acquis au travail de Krejča. Crahay dit de Krejča qu'il trouve sa manière de travailler vraiment passionnante. Ce sont des gens comme Krejča ou Brook qui font que, malgré tout, il a envie de continuer dans ce métier.² Pétiniot, quant à lui, se connaît deux pères : Besson avec lequel il continue de travailler jusqu'en 2002 et Krejča. Comme l'acteur nous l'explique : l'essentiel est à sentir. Besson et Krejča sont ses deux patrons auxquels il pense encore tous les jours.³ La troisième cheville ouvrière a rejoint l'Atelier Théâtral à l'occasion de la reprise des *Trois Sœurs*. D'abord, Pion doit remplacer Patrick Donnay dans le rôle de Fédotik. Puis, trois mois plus tard, il reprend le rôle de Touzenbach, initialement joué par Caubère. Ce dernier quitte l'atelier pour commencer l'écriture de son one-man-show. Pion ne vient pas de la même école que Krejča. Il a joué au Parvis dans des mises en scène d'André Steiger. Lorsque l'on fait appel à lui, il joue à l'ETM

¹ De Decker, J. (27. X.1982) : « *L'éveil du printemps* : est-ce l'éveil d'une compagnie ? ». *Le Soir*.

² Entretien de l'auteur avec Christian Crahay. Bruxelles : le 29 IX 2009.

³ Entretien de l'auteur avec Jean-Marie Pétiniot. Bruxelles : le 16 XII 2010.

dans les spectacles dirigé par Liebens. Plutôt habitué à l'approche brechtienne, il a des problèmes pour s'adapter à la vision stanislavskienne du travail de Krejča. L'apprivoisement s'étend sur l'espace d'une année. Lors de notre entretien, il dira :

Ce qui m'a le plus posé problème au départ est ce qui m'a le plus attiré finalement.

Aujourd'hui, il est totalement acquis au style du metteur en scène tchèque et continue de transmettre cet héritage au Conservatoire Royal de Mons où il enseigne.

Les rôles sont distribués d'un commun accord : Crahay et Pion deviennent les responsables à la mise en scène. Pétiniot joue le rôle de Melchior. André Leanaerts sera « l'œil critique ». Michel Bawedin est le trésorier... La création est annoncée par les canaux de diffusion de l'ATLLN. Le spectacle est proposé en plus du bouquet de spectacles compris dans l'abonnement. Quelle n'est pas la surprise des comédiens de voir que la quasi totalité des abonnés ont ajouté *l'Éveil du Printemps*. Les représentations passent d'une à cinq semaines. Une tournée vient encore se greffer. La presse relaie l'enthousiasme qui porte les acteurs. Jacques De Decker titre son article d'annonce : « *L'éveil du printemps* : est-ce l'éveil d'une compagnie ? »¹. Un peu plus tard, le même journaliste rend compte de la création :

Disons-le tout net : voici un spectacle événement, un de ses prodiges théâtraux comme il ne s'en produit pas toutes les saisons et qui réconcilie avec le théâtre ceux qui auraient pu mettre en doute, déçu par ce qu'ils sont amenés à voir, l'amour qu'ils lui portent. [...] Pas question, ici, comme on l'a trop vu ces dernières années, de metteurs en scène démiurges et d'acteurs marionnettes, exécutants serviles la fantasmagorie personnelle.²

Le soir même de la première, par l'entremise d'un étudiant de la section cinéma de l'IAD, l'ovation du public est diffusée en duplex au Journal télévisé de 23 heures de la RTBF. Pion se souvient :

¹ *Le Soir*, 27 X 1982.

² De Decker, J. (5 XI 1982) : « *L'Eveil du printemps* à Blocry au clair des talents en fleur ». *Le Soir*.

Les représentations à Louvain-la-Neuve se déroulèrent dans un véritable climat d'euphorie : nous avons de toute évidence marqué un très gros point pour notre premier essai.¹

L'année suivante, le Théâtre de l'Éveil est né. L'objectif initialement poursuivi est de préserver la tournée du spectacle prévue la saison suivante. Sur les seize acteurs du début, douze restent. Tous sont intégrés au conseil d'administration de la nouvelle compagnie. Aujourd'hui encore, la stricte administration est toujours assumée par les comédiens. Alors que l'aventure s'officialise, Pion rédige une lettre à l'attention de tous, dont voici un extrait :

Il me semble indispensable que nous définissions ensemble les grandes lignes de ce projet de compagnie. Ces grandes lignes sont d'ordre artistique et politique (ou éthique pour ceux que le mot gênerait). Que voulons-nous faire de cet instrument ? Qu'est ce qu'une compagnie théâtrale ? [...] La Compagnie de l'Éveil se veut une cellule permanente de création axée sur un théâtre populaire et réaliste. Par populaire, j'entends compréhensible aux larges masses, adoptant et enrichissant leurs modes d'expression. Par réaliste, j'entends qui dévoile les causes complexes des rapports sociaux, qui dénonce les idées dominantes, c-à-d les idées de la classe dominante.

Le théâtre a dans son essence une fonction sociale, c'est cette fonction que la compagnie de l'Éveil entreprend de redécouvrir et de faire partager à ses spectateurs éventuels²

Le Théâtre de l'Éveil poursuit le travail initié à Louvain-la-Neuve ; là où il s'est arrêté. La lettre témoigne d'une filiation avec l'esprit de Delcampe et avec celui de Krejča. L'Éveil aspire à un théâtre citoyen. En juin 2010, Pion a donné une interview à Éric Russon, dans laquelle il précise les envies et les racines de la compagnie. En voici un fragment :

Le Théâtre de l'Éveil est donc né de ce désir de « faire quelque chose ensemble », qui tient de l'utopie, de la naïveté, d'une envie de liberté. Et cela se retrouve dans certaines thématiques liées à cette notion fondamentale de démocratie. A l'époque de sa création, les artistes de l'Éveil avaient dressé une liste de 20 pièces à lire et qui pourraient être montées un jour. En vingt cinq ans, L'Éveil a créé 15 de ces pièces, preuve d'une belle constance d'esprit et de conscience. Et preuve qu'il y a des textes fondateurs, comme il y a des pères fondateurs. Ces pères de théâtre dont il semble à Guy qu'on n'ait pas le désir de se souvenir en Belgique.

¹ Pion, G. (2007) : *En Éveil depuis 25 ans. op. cit.* p. 19.

² *Ibidem*, p. 27.

Et de rappeler qui furent, pour lui, ces pères fondateurs : Dario Fo, André Steiger, Henri Chanal*, Pierre Debauche, Marc Liebens, Otomar Krejca. Avec eux, Guy Pion, partage la rigueur qu'impose ce métier. Car les gens de théâtre ont une immense responsabilité vis-à-vis de la société. Ils sont parmi les rares, avec les politiciens, les scientifiques, les sportifs aussi, à qui on donne la parole. Et donc l'artiste se doit d'être un individu responsable qui ne peut pas dire n'importe quoi, parce que son discours est public. D'où la nécessité de rigueur de pensée, d'interprétation, de choix artistiques qui sont forcément liés à une rigueur de vie.¹

L'Éveil est l'une des dernières troupes de la Belgique francophone, unie par l'idéal commun du théâtre d'art et de la responsabilité. La compagnie n'entre pas dans les logiques de l'individualisme artistique et du commercial qui dominent aujourd'hui le panorama culturel du pays. Elle continue à croire en ce qui l'anime : en l'homme et en l'inscription du théâtre dans la société. Avec le spectateur, les animateurs de l'Éveil tentent de chercher le sens de la vie et celui de l'art théâtral dans la société contemporaine. Les questions posées par Pion au début de l'aventure sont encore celles qui les taraudent aujourd'hui. Seule la terminologie a changé. Remarquons enfin que le Théâtre de l'Éveil est l'un des seuls théâtres en Belgique francophone à engager un dramaturge : Michel Tanner.

Stéphane Verrue et Christian Baggen

Après l'obtention de son diplôme à l'INSAS, Verrue devient en 1974 l'assistant de Gildas Bourdet dans la région du Nord pas de Calais dont il est originaire. En 1976, il retourne à Bruxelles pour fonder le Théâtre Hypocrite, puis commence à collaborer avec Krejča au TNB.

Verrue avait lu les différents comptes-rendus français à propos du Lorenzaccio pragois de Krejča ; il a vu les spectacles de Krejča au Théâtre des Nations. Il lui en parle et devient son assistant à la mise en scène. Pour *les Trois Sœurs*, Verrue a dû insister auprès de Delcampe car celui-ci voulait ne prendre qu'Isabelle Cardin. Pour finir, il y aura deux assistants pour la pièce de Čechov. Verrue sert surtout d'interface entre les comédiens

* Henri Chanal, acteur, danseur, metteur en scène, pédagogue et fondateur du Théâtre laboratoire vicinal (TLV) et du Plan K.

¹ Russon, E. (26 VI 2010): « L'invité du Public ». Interview retranscrite par Michel Vanderlinden, disponible sur le site :

http://www.theatredeleveil.org/index.php?option=com_content&task=view&id=62
page consultée le 18 VIII 2010.

et le metteur en scène, Cardin de secrétaire personnelle. L'auteur russe intéresse beaucoup Verrue car, à la lecture, il ne perçoit pas l'intérêt de le monter. Après sa collaboration avec Krejča, qui l'a introduit à la complexité de l'auteur grâce à la dramaturgie de Kraus, Verrue trouve aujourd'hui que c'est « un des auteurs les plus puissants »¹ du répertoire. Néanmoins, dans ses créations, il ne s'est pas encore attaqué à Čekhov.

De retour au Théâtre Hypocrite, il travaille sur un nouveau spectacle. Il s'agit d'une adaptation : *Vendredi 13*, réalisée par Verrue d'après le roman noir de David Goodies. La pièce est jouée en avril 1981. Puisque le travail avec Krejča avait été si intéressant, Verrue s'inspire de sa « méthode ». Il arrive avec une mise en scène très écrite dans laquelle le non dit prime. Dans sa direction d'acteur, il insiste pour que le comédien ne joue pas les mots mais la situation, l'état intérieur du personnage. Parmi les comédiens, il y a Baggen et Jacques Cappelle, qui ont travaillé avec Krejča. D'après les souvenirs du metteur en scène, le spectacle est une vraie catastrophe. Il comprend alors que l'application directe de la méthode n'a pas de sens. Néanmoins ces trois années d'assistantat au côté de Krejča ont laissé, nous allons le voir, quelques traces sur son travail.

En 1984, Verrue retourne dans le Nord Pas de Calais et fonde en 1986 sa compagnie, « avec vue sur mer ». En 1994, il met à son tour en scène *Roméo et Juliette*. Pour cette création, il demande à Baggen de le rejoindre et de l'assister dans la mise en scène. Avant de débiter le travail, ils se sont remémorés leur collaboration avec Krejča. Bien que celle-ci était connotée de l'esprit des années 1970, ils se rappellent comment l'un des maîtres mots de Krejča pour sa mise en scène était la tolérance. Leur mise en scène n'a rien à voir avec celle de Krejča. Dans leur dramaturgie, ils creusent l'homosexualité non assumée de Mercutio, sa jalousie envers Juliette et son amour pour Roméo. Néanmoins, dans leur approche, les deux metteurs en scène se réclament de Krejča, surtout Baggen. Ce dernier voit Krejča « comme son père au théâtre »².

¹ Entretien de l'auteur avec Stéphane Verrue, Lille : 30. VI. 2010.

² Entretien de l'auteur avec Christian Baggen, le 29 IX. 2009.

L'approche que Verrue a de Beckett est marquée par Krejča. Fasciné par Beckett, Verrue a monté quinze dramaticules de l'auteur irlandais. En 2007, il en a présenté trois au Théâtre d'Arras : *Pas, Pas moi, Berceuse*, trois faux monologues incarnés par trois comédiennes. Avant cela il en avait monté une dizaine avec des handicapés mentaux. Avant de se frotter à Beckett, il importe de sonder le texte. Il faut aller chercher la vérité là, où elle n'est pas écrite. Verrue est persuadé que son travail à Louvain-la-Neuve l'a aidé à approcher le non dit des courtes pièces de Beckett. Sa dernière mise en scène des dramaticules n'est pas une reproduction du travail de Krejča, loin de là. Le traitement plastique est différent : *Pas moi*, par exemple, est articulée dans le noir, seule la bouche de la comédienne est éclairée. Mais la genèse du travail est alimentée notamment par les discussions que Verrue a eues avec le metteur en scène tchèque, auxquelles viennent se joindre les lectures commentées de l'œuvre de Beckett. La mise en scène de Verrue laisse surgir, sous la banalité des mots, « la difficulté d'être » et « l'essentiel » : « la solitude, la maladie, le vieillissement, la mort à proximité de la vie »¹. L'artiste français touche donc à l'humanité contenue dans ces textes beckettien.

En 2002, Verrue adapte *Talisman* de Nestroy. C'est par Krejča qu'il découvre l'auteur autrichien. Pour son adaptation, il se sert de la pièce *Une corde à un bout*, réalisée par Kraus et Mahler d'après les œuvres complètes de Nestroy.²

La richesse artistique de Krejča se décline dans l'œuvre de Verrue. Le Français a été impressionné par l'utilisation de la polyphonie et du contrepoint dans les spectacles de Krejča. Il retient aussi de Krejča l'importance du travail corporel. Selon Verrue, « le comédien français est une tête parlante ». Il explique cela par la réception française du théâtre de Brecht. Avec Krejča, il a pu expérimenter l'engagement physique du comédien dans la mise en scène. Les mouvements scéniques chez Krejča – que l'on se rappelle du final des *Trois Sœurs* – sont à la limite de la chorégraphie signifiante. Il hérite encore de Krejča la conviction que c'est par le texte qu'il faut poursuivre les recherches théâtrales. Avec Krejča, il pense qu'il faut se mettre au service de l'auteur et « enrichir la

¹ Voiturier, M. (12 VI 2007) : « Des Huis-clos de parole enfouie ». *Rue du Théâtre*. Site : <http://www.ruedutheatre.info/article-6786319.html>, page consultée le 10. VI. 2009.

² Kraus, K. & Malher Z., *Une corde avec un seul bout*. Farce avec chansons. Mot à mot de la pièce tchèque. Archives personnelles de Stéphane Verrue.

pensée du poète avec les éléments fondamentaux du théâtre : les comédiens dans l'espace »¹.

Krejča est également important dans le parcours artistique de Baggen. Sa vie a été changée au contact de Krejča :

Dans ma vie professionnelle, il m'a vraiment fait comprendre à quel point être acteur était un métier très sérieux. Aujourd'hui je suis convaincu, et Krejča est celui qui a mis le germe de cela, que l'art en général, et le théâtre, est en profonde recherche de réalité. Prenons l'exemple d'un peintre qui toute sa vie tente de représenter un cheval. Son cheval ne sera vrai que lorsqu'il touchera à la réalité. Selon moi, la meilleure représentation du cheval est celle qu'en a faite Picasso avec Guernica. Un cheval qui incarne la guerre. Un cheval qui englobe une totalité. Ce rapport à la réalité, nécessaire à l'art – la conviction que j'en ai aujourd'hui –, a été insinué par Krejča.²

Nous le voyons, Krejča transmet à Baggen la compréhension kosíkkienne de l'art comme réalité concrète. [Voir chapitre 2] Cette conception alimentera ensuite le travail artistique de l'artiste belge. Ce dernier nous confie encore que c'est probablement grâce à Krejča, et à Caubère, qu'il a pris conscience de ne pas être un acteur et s'est dirigé vers la mise en scène. Dans son travail de metteur en scène, il fait référence à Krejča : il le cite. Par exemple, il reprend ses phrases lorsqu'il faut revenir vers un jeu concret :

Souvent, lorsqu'un acteur s'emportait en répétition, lorsqu'il se laissait prendre par la réplique, Krejča lui disait pour le ramener à la réalité du jeu : « Vous voulez fonder église ? » Par ces quelques mots le comédien comprenait qu'il en faisait de trop, que cette réplique n'était pas la réplique centrale pour son personnage et qu'il n'était pas nécessaire d'y mettre une telle emphase.³

Baggen reprend ainsi certaines métaphores expressives de Krejča lorsqu'il dirige. La démarche théâtrale de Baggen diffère de celle de Krejča. Baggen ne monte pas le répertoire classique. Il travaille essentiellement sur des textes qu'il conçoit lui-même, ou au départ de créations collectives, ce qui est à l'opposé de la démarche de

¹ Entretien de l'auteur avec Stephane Verrue, le 30 VI 2010.

² Entretien de l'auteur avec Christian Baggen, le 29 IX. 2009.

³ Idem.

Krejča. Toutefois, dans l'essence théâtrale, Baggen se sent proche de Krejča. Par son art, il s'efforce d'appréhender l'homme intemporel, le cheval de Guernica.

Krejča devenu personnage

Le Roman d'un acteur

La création du *Roman d'un acteur* voit le jour en 1981 au Théâtre Hypocrite. L'intention des fondateurs du théâtre est de faire vivre le lieu. Aussi ouvrent-ils la scène aux créations d'autres artistes, dont ils ne partagent pas forcément la même conception du métier, et aux essais de leurs amis. Le théâtre accueille ainsi les mises en scène de Brison, Delval et Sireuil, et *Le Roman d'un acteur* pour venir en aide à Caubère. Celui-ci veut essayer son one-man-show, qu'il répète seul depuis 1980, année où il a quitté l'Atelier Théâtre. Il demande d'abord à Delcampe s'il peut le jouer gratuitement au Théâtre Universitaire. Mais ce dernier refuse, certainement est-il encore blessé par le départ de l'acteur. Caubère se tourne alors auprès de Verrue et Baggen qui acceptent de lui prêter pour une dizaine de jours la salle du Théâtre Hypocrite. Ils se partageront les recettes des entrées. Le soir de la première, une trentaine de spectateurs sont présents. Parmi eux est assis De Decker qui rédige un papier incendiaire. Il y dénonce le nombrilisme du spectacle. Toutefois, le hasard de la programmation de la première chaîne de télévision belge viendra en aide au succès de la création de Caubère. La RTBF diffuse *Molière*, le film de Mnouchkine, dans lequel l'acteur français interprète le rôle-titre. Le lendemain de la retransmission, le public vient en masse au théâtre. La capacité de la salle comptait cent vingt fauteuils. Tous les soirs, ce sont plus ou moins trois cents personnes qui se serrent dans la salle ; une centaine de spectateurs est assise à même la scène.

Le Roman d'un acteur est une auto-fiction théâtrale imaginée par Caubère. Conçue comme une épopée burlesque, la pièce compte au total onze tableaux, divisée en deux parties. La première partie, qui contient six épisodes, relate l'histoire d'amour entre Clémence et Ferdinand au Théâtre du Soleil. Ferdinand Fauré et le double théâtral de l'auteur. Les épisodes II et III, intitulés « Ariane ou l'Âge d'Or » et « Jours de Colère », également connus en tant que « Ariane I » et « Ariane II » raconte la création de *l'Âge d'Or* à la Cartoucherie de Vincennes et la rupture entre Ferdinand et Ariane après la

mise en scène de *Molière* en Avignon. La seconde partie, qui n'est pas présentée au Théâtre Hypocrite car elle est toujours en cours d'écriture, traite précisément de la période de Louvain-la-Neuve. Il s'agit des aventures de Bruno et Ferdinand à l'Atelier Théâtral de la Nouvelle Belgique, dirigé par Armand Delbarre. Cette section compte cinq épisodes. « Le champ de Betteraves », « Le voyage en Italie » et « Le bout de la nuit » composent la « Trilogie Belge » qui raconte l'errance de Ferdinand au pays des betteraves après l'échec cuisant de *Lorenzaccio* en Avignon. Avec beaucoup d'humour et de causticité, Caubère évoque le rêve de Delbarre de rayonner sur toute la « Vallonie » et sur le monde. Il y raille Krejča avec beaucoup de tendresse.

Joué pour la dernière fois en 1994, *Le Roman d'un acteur* est enregistré à cette même occasion. Les éclairages sont réalisés par Baggen.

Les Anciens

Les Anciens, joué par les acteurs Crahay et Anne-Marie Loop, voit le jour au Théâtre de la place des Martyrs en avril 2009 dans une mise en scène d'Olivier Coyette. La pièce est écrite par Coyette. Avant d'en commencer l'écriture, il se tourne vers les deux comédiens et leur demande de lui envoyer une série de photographies à partir desquelles il brodera lui-même l'histoire des *Anciens*. Au texte imaginé par Coyette, chacun des acteurs vient greffer deux souvenirs liés à son métier. Il est assez significatif de remarquer que les deux moments choisis par Crahay, qui a travaillé avec beaucoup de metteurs en scène et avec les plus grands, comme Brook ou Besson, soient directement en rapport à Krejča. Les anecdotes sont reprises dans leur intégralité en annexes. La première évoque sa perte de contrôle nerveuse lorsqu'il jouait Chatov dans *les démons*. Sur scène, il devait aider sa femme à accoucher ; la veille, il venait d'assister à la naissance de sa deuxième fille. Le deuxième souvenir se rapporte à la tournée des *Trois Sœurs* en Italie et au trac qui envahit Crahay avant de monter sur la scène du beau théâtre *Argentino* à Rome. Krejča remarque l'instabilité qui envahit l'acteur et vient s'asseoir près de lui. Quelques minutes avant que la représentation ne débute, il lui chuchote l'incroyable historique du théâtre et les grands noms qui ont joué sur cette scène *Les Trois Sœurs*, après quoi il s'éclipse en lui tapant amicalement le dos. Les critiques italiennes du spectacle de l'ATLLN sont bonnes, Crahay est heureux de les présenter à Krejča qui feint de s'en moquer. A travers ce récit, nous voyons avec quelle humanité Crahay dépeint le metteur

en scène tchèque. Nous comprenons à quel point la reconnaissance du maître est importante pour l'acteur.

La Couturière

La Couturière est un spectacle conçu d'après un collage de textes de Shakespeare, Kafka, Koltès et Pétiniot. Le spectacle, élaboré sous le regard de Fabrice Murgia, se base sur un dialogue entre musique et texte. Le comédien Pétiniot est en scène avec quatre musiciens : Kathy Adam au violoncelle, Pascal Chardome à la guitare et au piano, Didier Laloy à l'accordéon diatonique, Frédéric Malempré aux percussions. Le spectacle en cours d'élaboration, a été présenté en juillet 2010 en avant-première au Festival de Spa et au Festival au Carré à Mons. Pétiniot virevolte parmi les spectateurs et se souvient plein d'émotion. Il joue le journal intime d'un comédien. Par la musique, il livre son âme d'homme, qui rit, qui pleure et danse avec lui de ses histoires. Enfant, il rêvait de raconter... Et il raconte des bouts de vie. Il raconte l'histoire d'un homme qui quitte la maison et qui voyage. Il revient à la maison et comprend que l'important c'est le chemin, c'est le détour. Lors de notre entretien, il nous confie que l'importance du détour lui a été inculquée par Krejča et Besson. Il nous explique que la pièce est truffée de références et de paroles de ses deux pères. Nous n'avons pas vu la pièce. L'acteur refuse de nous envoyer le texte. Néanmoins même si nous ne pouvons savoir concrètement quelle est la place de Krejča dans cette création, nous savons qu'il parle à travers de l'un de ces hommes que joue Pétiniot. Le titre du spectacle renvoie évidemment au monde du théâtre : la couturière étant le nom donné à l'avant-dernière répétition d'une pièce, celle qui précède la générale.

Dans le *Roman d'un acteur* tout comme dans *Les Anciens* ou dans *La Couturière*, il ne s'agit que d'anecdotes. Caubère n'a pas apprécié la débâcle de *Lorenzaccio* et ne formule pas toujours des propos gentils envers Krejča et Delbarre. Crahay, de son côté, est plein de reconnaissance envers l'artiste tchèque. Pétiniot se souvient des phrases et des idées qui l'ont touché. Ces citations théâtrales dénotent l'importance du metteur en scène tchèque dans le parcours artistique des trois acteurs. En ce sens précisément, elles nous intéressent et méritent de figurer dans cette étude. Krejča – le maître est transfiguré pour devenir un personnage fictif incarné par ses disciples.

Conclusion

Le renouveau théâtral tchèque des années 1960 est chargé par la riche tradition de son avant-garde historique. Celle-ci s'est elle-même développée à partir de la synthèse des diverses cultures qui ont traversé Prague. Krejča a bénéficié, alors qu'il était acteur, de collaborations d'exception. Il a été dirigé par quatre ténors du théâtre tchèque dont trois appartiennent à la modernité : Kvapil, E. F. Burian, Frejka et Radok. Sa conception de la mise en scène se conjugue avec son expérience d'acteur. Krejča tire plusieurs enseignements de la saison passée avec son premier maître E. F. Burian. Premièrement, il acquiert la conviction que le théâtre repose sur les exigences éthiques d'un travail artistique. Ensuite, à l'instar d'E. F. Burian, il conçoit le théâtre comme un atelier de travail. Enfin, il perçoit l'importance d'une organisation rythmique des composantes théâtrales qui combinent le mouvement scénique, la lumière, la musique et l'espace.

La seconde collaboration déterminante pour Krejča correspond aux années passées à Vinohrady. Frejka y met en place sa vision d'un théâtre populaire et musical dans sa composition. Il trouve son inspiration, comme Krejča après lui, dans le texte dramatique et le jeu des acteurs. La rencontre avec Frejka est fondamentale dans le parcours artistique de Krejča. D'abord, Frejka lui confie sa première mise en scène. Ensuite, au Théâtre de Vinohrady, Krejča rencontre Kraus et les textes de Čechov à partir desquels son intérêt pour Stanislavkij est stimulé. Enfin, en travaillant avec Frejka, Krejča prend conscience de la responsabilité attenante à la profession : le théâtre est un lieu de prise de parole. Il retient de son maître ce grand conseil : ne dire aux acteurs que ce dont on est convaincu soi-même.¹

Dans son travail de mise en scène, Krejča s'inspire des legs de la modernité après les avoir évalués de manière critique. Sa poétique est également nourrie par la pensée structuraliste de l'École de Prague. Il a publié une série de réflexions sur le théâtre contemporain et la mise en scène, en s'intéressant particulièrement à la place du metteur en scène dans le théâtre de la fin des années 1940. Dans un premier temps, il soutient l'idée que le metteur en scène est l'auteur original du spectacle. Plus tard, il conçoit la mise en scène comme une interface entre le poète et l'acteur.

¹ Hommage à Otomar Krejča. Entretien avec Krejča. Film réalisé par Vincent Radermecker. ALM.

Les principes de l'esthétique structuraliste conjugués à la conception du théâtre musical d'E.F. Burian et Frejka conduisent Krejča à concevoir un spectacle comme une « forêt de signes ». Chaque élément de la représentation est signifiant : le geste, le déplacement, l'objet, la voix, la posture du comédien, la lumière, la musique, les sons, la scénographie qui devient dynamique et psychoplastique. L'interaction entre ces divers éléments crée la symphonie organique. Sur le plateau, ils dialoguent entre eux et apportent aux spectateurs une compréhension presque fractale du texte qui se trouve enrichi par la construction polyphonique de l'œuvre scénique. Des contrepoints à l'action principale viennent l'éclairer ou préciser la biographie du personnage. La polyphonie du spectacle est composée au départ d'une analyse dramaturgique minutieuse.

Si le metteur en scène relaie les mots du poète vers l'acteur, ce dernier, par le biais de la vie de son personnage, transmet au spectateur le monde du poète : la nouvelle réalité authentique. Pour ce faire, Krejča condamne l'esthétisme à tout prix et insiste sur le caractère concret. Il ne faut pas pour autant comprendre ici que Krejča revendique une mise en scène réaliste, illusionniste, mimétique. Au contraire, Krejča avoue la théâtralité : avant chaque représentation, les comédiens viennent se présenter, s'offrir au public. Krejča prône une mise en scène poétique et insiste sur le rôle interactif et signifiant de chacun des éléments scéniques. Pour Krejča, la force de l'art réside « dans le détour par lequel de la réalité il retourne à la réalité ». Par le biais de la métaphore scénique, il déploie, le temps de la représentation, une réalité de vie plus authentique.

Dans sa direction d'acteur, Krejča doit beaucoup à Stanislavkij. Comme lui, Krejča pense que le metteur en scène ne doit pas commencer par se préoccuper de produire une réaction chez le spectateur. Il faut d'abord apprendre « l'art d'exposer avec clarté l'intrigue d'une pièce, de formuler l'action nettement »¹. Il doit ensuite comprendre « la logique des événements et leur interdépendance »² et, de la sorte, guider les acteurs vers « le sens profond de la pièce »³. Aussi, par Stanislavskij et Frejka, Krejča a-t-il l'intuition qu'une direction artistique doit être aussi philosophique : la façon d'orienter le travail de

¹ Stanislavski, C. (1980) : *Ma vie dans l'art*. Lausanne : L'Âge d'Homme. p. 202.

² *Ibidem*. p. 181.

³ *Ibidem*. p. 177.

l'acteur vers une interprétation intérieure des personnages doit suffire et être conçue de sorte que tout le reste en découle naturellement.

Dans le système de Krejča, qualifié par certains de dictatorial, l'acteur est libre. Krejča laisse une place de plus en plus importante à la créativité de l'acteur, à ses propositions artistiques, et aux accidents de répétition. A ce propos, Liebens évoque « la beauté de la tâche » dans les mises en scène de Krejča. Krejča détermine, par exemple, les déplacements ou les actions, mais n'est pas opposé aux propositions des comédiens. Seulement, en cours de répétitions, il arrive souvent que la direction de Krejča semble à l'acteur la plus juste par rapport à son personnage. L'acteur n'est pas enfermé dans des contraintes. Au contraire, à partir de celles-ci, il peut affiner son jeu et « s'élancer jusqu'aux étoiles ». La création est aussi ouverte et permanente. Krejča tend à la compréhension la plus profonde du texte et des personnages, afin d'arriver aussi à un entendement plus profonde de l'humain. Par ses mises en scène, Krejča tend à cerner l'homme intemporel. Il s'efforce de rendre chaque personnage humain et explore ainsi la complexité de la vie et de l'existence. La grande empathie envers l'humanité dont il fait preuve lie la quête de Krejča à celle de Frejka et, à travers lui, au civilisme hilarien. Les trois hommes mettent en avant la dimension éthique intrinsèque à la pièce et cherchent à esquisser la complexité humaine. Aussi, à partir du concept de Rubiner du *Mensch in der Mitte* repris par Hilar, l'œuvre d'art, avant de revêtir une fonction politique et sociale, tend pour eux vers une plus grande humanité. La poétique de Krejča se situe bel et bien dans l'humain ; son théâtre apolitique est avant tout un regard sur l'homme.

Krejča est un chercheur qui scrute dans la *konkrétnost* du jeu. Après chaque répétition ou après chaque représentation, il donne de nouvelles informations aux comédiens. Ceux-ci sont donc constamment dans un processus de création stimulé et alimenté par Krejča. Cette conception infinie de la mise en scène participe à la nécessité de jeu vivant, à l'organicité de l'œuvre et à la quête du sens humain. A travers elle, nous comprenons pourquoi Krejča monte souvent les mêmes pièces.

Les liens théâtraux belgo-tchèques s'intensifient après l'action de propagande que constitue l'Expo 58. Pendant les années 1960, la Belgique francophone accueille un florilège de metteurs en scène tchèques dont les créations divisent la critique : Lohniský,

Strejček, Roháč, Radok et Krejča. Grâce à son flair légendaire, Huisman révèle Krejča à la scène belge francophone avant que celui-ci ne fonde le « za branou ». Lorsque Krejča vient en Belgique, c'est la première fois qu'il travaille dans un pays non socialiste. Krejča est une figure atypique dans le paysage culturel belge des années 1960. Les pièces jouées pendant quatre saisons chez nous au tournant des années 1960-1970 appartiennent aux mises en scène charnières de l'histoire théâtrale de notre pays. L'histoire du théâtre belge est marquée par une absence de tradition et par le retard de son avant-garde. Radok pointe, malgré lui, la faiblesse des avant-gardes francophones, lorsqu'il a besoin d'un spécialiste du mouvement pour sa mise en scène du *Jeu de l'amour et de la mort* au Théâtre Royal du Parc en 1967 et que Reding se tourne vers un artiste flamand. La Belgique est dotée d'un Théâtre National seulement après la seconde guerre mondiale. Le système de subventions imaginé par les politiques ralentit une émulation déjà diminuée.

Pendant les années 1960, une conscientisation s'articule autour de l'art théâtral. La confrontation avec les créations étrangères, à l'instar des propositions artistiques du *Living theatre*, de Brine, de Radok ou de Krejča, pointe le besoin de réformes. Le théâtre 140 à Bruxelles accueille quelques créations internationales dignes d'attention et encore peu connues. Des écoles de formation d'acteurs sont fondées, un Centre d'Études théâtrales également. Dans les années 1970, le métadiscours théâtral devient important : les artistes commentent leur travail dans des revues, rejoints par des sémiologues. Dans la perspective de relayer le travail des metteurs en scène en l'explicitant, des revues spécialisées sont créées. C'est à ce moment-là aussi que la dramaturgie commence à se développer véritablement dans notre communauté. Ces nouvelles initiatives sont une réaction contre la stagnation de la scène belge francophone. Les animateurs du renouveau appellent un théâtre expérimental de leur vœu. Krejča joue un rôle clé dans leurs interrogations, mais il n'est pas le seul évidemment.

L'arrivée de Krejča en Belgique s'explique par une ouverture des frontières en Tchécoslovaquie et par une intensification des échanges théâtraux européens dans le courant des années 1960. Elle est aussi liée à l'intérêt qu'Huisman, et après lui Delcampe, témoignent envers le théâtre populaire. A l'époque où rayonne le « za branou », Krejča introduit en Belgique francophone la riche tradition des avant-gardes

historiques tchèques et une application théâtrale des principes esthétiques structuralistes de l'École de Prague. Cet apport arrive dans notre pays au moment où les animateurs théâtraux s'interrogent sur l'état du théâtre en Belgique et où s'opère une prise de conscience de sa stagnation. Il stimule donc les recherches en cours. Par son invitation, le TNB devance donc tous les théâtres européens. La seconde période belge de Krejča s'inscrit dans la réalité des années 1980. Après les désillusions de 1968, on observe dans l'histoire théâtrale européenne un retour vers le théâtre d'art. C'est le chemin que choisit Delcampe, communiste déçu, avec l'Atelier Théâtral de Louvain-La-Neuve. Krejča y poursuit ses recherches théâtrales avec sa troupe. Sa poétique va alors à chaque fois se démarquer par son côté innovant, unique et paradoxalement traditionnel. A nouveau, c'est la puissance de la tradition tchèque et la conviction philosophique de Krejča qui impressionnent ses collaborateurs et se déclinent à travers les excroissances théâtrales francophones belges. En tout, Krejča monte neuf spectacles en Belgique sur les quarante et une créations qu'il crée à l'étranger, soit près d'un quart de ces mises en scène internationales sont belges.

La collaboration artistique entre Krejča et Huisman, qui se commue rapidement en une amitié sincère, est « permanente » comme l'écrit le metteur en scène tchèque. En 1965, « le paysan du Danube » monte *Hamlet* ; l'année suivante, *La Mouette*. En 1970, il revient avec *Les Trois Sœurs*. Entre temps, Krejča travaille à Prague, Vienne, Cologne et Stockholm. A partir de 1971, la collaboration entre Krejča et Huisman est contrainte de cesser pour sept ans en raison de la normalisation. Krejča revient en 1978 pour y monter, *Roméo et Juliette* la pièce par laquelle Huisman l'a connu. En collaborant avec lui, Krejča choisit de travailler dans un « théâtre-industrie », alors qu'il les exècre. Toutefois le TNB né en 1945, en comparaison par exemple avec le *Burgtheatr* à Vienne inauguré en 1741, est une industrie encore balbutiante.

A la fin des années 1970, au même moment qu'Huisman, Delcampe propose à Krejča de prendre la direction artistique d'un jeune « théâtre-atelier », situé dans une nouvelle ville, Louvain-la-Neuve érigée en 1972 : l'ATLLN. Krejča qui est presque exploité à Düsseldorf, où Günther Beelitz ne veut pas le lâcher avant la fin de son contrat de deux ans et exige que Krejča produise un maximum de pièces, accepte sans l'ombre d'une hésitation la proposition de Delcampe. Krejča, qui ressent des affinités envers la culture

francophone, y entrevoit la possibilité de refonder le « za branou ». Delcampe perçoit en Krejča un maître qui va asseoir la réputation de l'ATLLN, et au delà sa propre réputation. D'ailleurs il n'hésite pas à trahir la vérité historique et à s'approprier la découverte nationale de Krejča. Le metteur en scène tchèque devient de la sorte l'objet d'un enjeu delcampien.

Néanmoins les débuts de l'Atelier à la Ferme du Blocry sont marqués par une exaltation collective. Delcampe a réuni Krejča, Besson et Coline Serreau. Après un an, Krejča devient officiellement le maître de l'Atelier. Besson et Serreau quittent Louvain-la-Neuve. La période de Krejča à l'ATLLN est intense. Deux pièces sont montées en Avignon : *En attendant Godot* et *Lorenzaccio* avant d'être reprises à Louvain-la-Neuve pour inaugurer le Théâtre Jean Vilar. Trois autres mises en scène suivent : *Les Trois Sœurs*, *Au Perroquet Vert* et *les démons*. L'aventure sans fin annoncée se clôt brutalement. La dernière création essuie un échec retentissant auquel s'ajoutent des problèmes financiers conséquents et une tragédie du pouvoir en train de se jouer entre Delcampe et Krejča. Ce dernier part alors pour Paris, c'est le chapitre italien qui commence, puis le suédois qui reprend.

Les productions de Krejča en Belgique qui n'étaient pas toutes réussies scindent à chaque fois la critique de la Communauté française. Ces dissensions dans la presse écrite s'expliquent d'une part par le manque de formation à la discipline des polygraphes. D'autres part, la spécificité des créations de Krejča provoque nécessairement des réactions tranchées. De plus, le metteur en scène propose, à chaque fois, une lecture nouvelle de la pièce en jeu. C'est peut-être ici, dans le traitement dramaturgique, que se situe l'apport le plus évident de la poétique krejčaienne en Belgique francophone. Krejča libère les personnages d'Hamlet, Roméo et Juliette de la tradition romantique. Il confère à Beckett une dimension universelle et sort les personnages beckettien et l'œuvre de l'auteur de l'ambiance intimiste dans laquelle ils étaient systématiquement plongés. « Ses Čekhov » perturbent car ils sont affranchis de l'impressionisme réaliste des mises en scène de Pitoëff qui a influencé la réception francophone de l'œuvre théâtrale de l'auteur. Depuis Krejča, aucune nouvelle lecture de Čekhov n'a été présentée en Belgique francophone. Outre la découverte de la dramaticité inhérente aux pièces de Čekhov, Krejča a également révélé au grand public et à la profession un auteur de génie :

Schnitzler, peu monté sur nos scènes avant le passage de Krejča dans nos contrées. Après la première création en langue française du *Perroquet Vert* en 1981, quinze autres mises en scène à partir des textes de Schnitzler seront montées en Belgique francophone. Bien que Krejča ne travaille ni en Belgique ni en France sur Nestroy, il fait connaître l'auteur à ses collaborateurs : Verrue, son assistant à la mise en scène de 1978-1980, signe en 2003 la traduction française et la mise en scène de *Talisman*, une pièce de l'auteur autrichien.

L'esthétique de Krejča va de pair avec un programme dramaturgique poétique ou čekhovien. Les œuvres qui intéressent Krejča traitent toujours de l'homme et de ses contractions et tentent de « dévoiler » une connaissance. Etant donné son approche phénoménologique, Krejča opte pour des pièces qui sont construites sur le détour et le non dit et qui mènent à ce dévoilement. Krejča n'a pas la prétention d'apporter de réponse, seulement il transpose théâtralement les interrogations universelles de la recherche de la réalité et du sens. Le théâtre de Krejča englobe, à l'instar du cheval de Picasso dans *Guernica*, une totalité, la réalité concrète de Kosík. Sorte d'anagnôrisis, le théâtre porte un regard révolté et cathartique sur le présent et permet d'accéder à une compréhension nouvelle par le monde scénique qu'il développe.

A partir du non dit, Krejča ouvre un espace de théâtralité infinie. Il ne procède pas arbitrairement mais après une profonde analyse des motifs dramaturgiques et des intentions réelles, concrètes et humaines des personnages. Aussi la façon dont Krejča approche le texte ne laisse indifférents ni les auteurs dramatiques ni les animateurs théâtraux belges.

Du point de vue des auteurs, Sigrid, qui est également critique pour *La Libre Belgique*, salue son travail. Willems va plus loin : il confesse qu'après la découverte des mises en scène de Krejča, il n'est plus possible d'écrire comme auparavant. Le renouveau scénique belge francophone des années 1960 auquel Krejča prend une part active, influence le développement de l'écriture de Willems. Ce dernier, dans la veine čekhovienne, va donner une place de plus en plus importante au non dit. L'auteur tente de cerner d'invisibles blessures et des bonheurs ineffables, de percevoir le dédoublement du monde, d'entrevoir l'envers des choses alors que le temps de l'action semble se figer, la mémoire être lacunaire et les mots ambigus.

En 1970, le Théâtre du Parvis est fondé par Lefébure, Liebens et Patrick. Les deux derniers connaissent bien le travail de Krejča. Patrick pour avoir été comédienne sous sa direction ; Liebens pour avoir assisté aux répétitions des *Trois Sœurs*. Le Parvis combine plusieurs influences esthétiques représentées par trois grandes figures du théâtre : Vilar, Brecht et Krejča. Il est un théâtre d'art et critique. Il s'adresse à un public populaire. Les intentions du Parvis sont directement politiques sans pour autant être militantes. En cela, elles diffèrent du théâtre de Krejča. Néanmoins le Parvis hérite de plusieurs traits krejčaiens. Premièrement, il y a la notion de troupe et le refus du système passif des abonnements. Ensuite vient l'approche structuraliste du texte et de la mise en scène, de laquelle découle une conception organique et polyphonique de la représentation. Enfin, il y a la rythmique psychophysique dans le jeu des acteurs : le mouvement, la marche. Patrick et Liebens se réclament de Krejča. Aujourd'hui encore, Liebens reconnaît s'être détaché d'une direction d'acteur brechtienne au profit de l'approche proposée par Krejča. Le metteur en scène est profondément marqué par le co-texte développé par Krejča d'après Stanislavskij et par l'inscription du comédien dans la complexité des choses. Ce que Krejča importe au Parvis, c'est une continuité théâtrale que la scène belge francophone n'a pas. Krejča est nourri par la tradition des avant-gardes historiques tchèques. Évidemment, les créations et les activités multiples du Théâtre du Parvis ne se limitent pas à cet apport, mais il est néanmoins substantiel. Le Parvis connaît des excroissances artistiques remarquables pour le théâtre belge francophone, connues sous le nom de « Jeune Théâtre » (1976-1986). L'effervescence qui caractérise ses théâtres, en dehors du circuit des théâtres déjà installés, en dehors des théâtres que les animateurs du Jeune Théâtre qualifient de « traditionnels ». Les animateurs de ce dernier s'opposent au théâtre défendu par Krejča qui, dans les années 1980, ne leur semble pas assez radical et ne « balaie » pas assez la scène. Toutefois force est de constater que Krejča, par son rôle au Parvis, est à la fin des années 1960 un adjuvant au renouveau du théâtre belge francophone des années 1970-1980.

Alors que Sireuil, Delval et Dezoteux fondent le Théâtre Varia en 1981, Krejča est à Louvain-la-Neuve, à l'ATLLN. Deux conceptions différentes se font face. D'un côté, les recherches portent sur le langage théâtral et les expérimentations ; de l'autre sur un théâtre d'art et de qualité. Dans ce contexte, le propos de Krejča semble pour les

animateurs du Jeune Théâtre appartenir au passé qu'ils réfutent. Même si la sphère d'influence de la poétique de Krejča porte maintenant sur les comédiens qu'il côtoie directement, elle reste tout de même conséquente. La majorité des comédiens de l'ATLLN et du TNB sera d'ailleurs impressionnée par le charisme de Krejča. A leurs yeux, il représente un maître incontesté.

D'après les témoignages récoltés parmi ceux-ci, la direction d'acteur de Krejča s'apparente à une pédagogie pour les acteurs, appréciées par ceux qui en adoptaient la rigueur. Le metteur en scène est exigeant. Il a pour habitude de dire :

Les poires tombent du poirier quand elles sont pourries. Pour cueillir les belles poires, il faut grimper haut dans l'arbre.

Ce refus de la facilité, Krejča l'impose non seulement à ses comédiens mais aussi à lui même. En travaillant avec Krejča, le comédien accepte d'être toujours en recherche. A l'encontre de son approche, il y a eu des adeptes et une levée de boucliers. Tous les acteurs ne sont pas prêts à succomber « au charme du jeu risqué ». Baggen, Bouquet, Crahay, Patrick, Pétiniot, Pion, Oudart, Wauthion sont, quant à eux, acquis à son style. Ils ont été pénétrés par la stature de Krejča. Le poète n'est pas seulement un metteur en scène. C'est aussi un grand acteur qui a joué presque tout le répertoire. Dans son travail de direction, il sait ce qu'il peut exiger. Il n'a pas peur non plus de monter sur le plateau pour accompagner les acteurs dans leur jeu. C'est un comportement assez inhabituel. Des entretiens, il ressort que le fait de le voir sur le plateau devient pour eux un déclencheur : par son corps, Krejča parvient à leur faire comprendre que le verbe n'est plus juste. Les comédiens belges expérimentent grâce à Krejča le jeu psychophysique de l'école russe. Ils comprennent aussi que Stanislavskij prône autre chose qu'un jeu psychologique et qu'il y a une différence entre la vérité et la justesse. La vérité n'existe pas, il faut être juste. Il faut garder le fil rouge qui tient le personnage. Krejča ne parle pas de manière psychologique des personnages. Il les présente toujours par rapport à la situation dans laquelle ils se trouvent. Son théâtre tient compte des éléments extérieurs qui font la situation. Krejča dirige au moyen de métaphores. Par exemple, il donne des noms aux actes. Dans les *Trois Sœurs*, l'acte III devient l'acte de l'incendie. Le feu prend à l'extérieur mais aussi à l'intérieur des personnages. Krejča prononce des indications très concises dont il ne donne pas les clés. Il s'agit d'images précises qui, en apparence, n'ont

rien à voir avec le sujet et qui montre l'humanité que les comédiens sont invités à représenter. A partir des poèmes que Krejča brode autour du personnage, c'est au comédien à trouver le fil rouge. Dans son travail de pédagogue au Conservatoire de Mons, Pion transmet à ses étudiants la méthode de Krejča, son système d'accueil du personnage, que Pion a lui-même expérimenté à Louvain-la-Neuve.

Certains acteurs ont plusieurs pères. Crahay est le fils théâtral de Brook et de Krejča quand Pétiniot est l'épigone de Besson et de Krejča ; Pion celui de Krejča, Steiger et Liebens. Verrue voit son travail dans la continuité de celui de Steiger et Krejča. L'acteur français Bouquet, qui a travaillé avec Krejča par l'entremise de Delcampe, ne se connaît qu'un grand maître : Krejča. De même en est-il pour Baggen. Aussi il est question ici de tradition du théâtre d'art et d'alliance entre les conceptions du théâtre épique et celles du théâtre lyrique. Mais l'essentiel est indicible. Même si l'essence reste, la main d'un nouveau metteur en scène peut effacer le travail de fond qu'y avait laissé un autre.

Ce que le temps ne peut toutefois estomper, c'est le chemin spirituel qu'a initié le metteur en scène. Pour Krejča, le théâtre est vie et philosophie. L'empreinte philosophique de Krejča est restée très prégnante, surtout chez les comédiens. Le spectacle de Pétiniot, *La couturière*, consacré au chemin en témoigne. Par ailleurs, Krejča devient personnage dans *Le Roman d'un acteur* de Caubère et dans *Les Anciens* par les anecdotes de Crahay. Les pièces jouées par Crahay et Pétiniot sont récentes. La première date de 2009, la seconde de 2010. Cette caractéristique témoigne de la pérennité et de la force du souvenir ainsi que de la trace indélébile que Krejča laisse dans leur âme de comédien.

La philosophie de vie et de théâtre qu'apporte Krejča se décline encore dans une nouvelle expérience théâtrale, toujours en cours aujourd'hui : le théâtre de l'Éveil. Ce théâtre est né du désir commun des acteurs de Krejča de poursuivre ensemble le travail de recherche artistique permanente entrepris avec le metteur en scène à l'ATLLN. Fondé initialement par Crahay, Pétiniot et Pion, l'Éveil partage plusieurs caractéristiques avec le théâtre de Krejča. Il s'agit de l'une des dernières compagnies professionnelles du paysage théâtral belge francophone unie autour de l'idéal du théâtre d'art et de troupe. Les comédiens conçoivent tout spectacle dans sa réalité perfectible. Pour eux, il témoigne du moment d'une démarche artistique et ne constitue pas un événement isolé

plus ou moins bien réussi, plus ou moins bien accueilli au gré des modes. L'Éveil, tend vers un théâtre civique, vers un théâtre qui interroge la démocratie. De Krejča, les comédiens retiennent encore la part de responsabilité qui revient à l'artiste et à l'homme. L'Éveil est un prolongement concret de la troupe de l'ATLLN de Krejča, un prolongement de son « za branou » belge.

Le théâtre est un art vivant, inscrit dans l'ici et le maintenant. Au tomber du rideau, la salle se vide et il ne reste que le noir. Toutefois l'instant théâtral naît d'une continuité et d'un dialogue entre le passé et le présent. Les traces que Krejča a laissées sur les scènes belges francophones s'estompent avec le temps. Le théâtre continue d'évoluer avec ce dernier, il ne s'arrête pas avec le départ de Krejča. Le théâtre de l'Éveil poursuit depuis 1982 son cheminement artistique propre, les acteurs composant la troupe ont changé. Ni l'Éveil, ni le Parvis en son temps, ni les mises en scène de Baggen ou celles de Verrue ne sont des répliques du travail de Krejča, mais le prolongement d'un « senti ». Ce « senti » se conjugue sous plusieurs formes : transmission d'un héritage au Conservatoire, prolongement de la recherche théâtrale, regards dramaturgique et philosophique, mémoire d'acteur en jeu, écriture dramatique et personnage.

Annexes

Les Anciens

Anecdote 1 liée à Otomar Krejča (Christian Crahay)

Je garde un souvenir particulier du théâtre *Argentino* de Rome. Un des plus beaux théâtres d'Italie. La scène était cirée tous les jours par les régisseurs ! C'était très beau. Nous commençons une série de représentations des "Trois sœurs" de Tchekhov dans la mise en scène d'Otomar Krejca. Je jouais le rôle d'un militaire, amoureux d'Irina, la plus jeune des trois sœurs, mais le pauvre était perpétuellement éconduit par celle-ci. Bref un amour impossible. Beau personnage un peu "illuminé", poète à ses heures. Son nom : Soliony.

Lors de la première représentation, j'étais assis dans le noir, en coulisse, très concentré, prêt à entrer en scène. J'avais le trac au point d'avoir envie de vomir, comme d'habitude ! Le brouhaha de la salle était très présent. Le rideau allait se lever d'une minute à l'autre, quand Otomar vint s'asseoir discrètement à côté de moi.

(Il chuchota, roulant les r avec son accent slave et sa voix grave caractéristiques)

Beau théâtre n'est-ce pas !

Moi *(Chuchotant aussi)*

Oui, très beau et très impressionnant !

(Pause)

Otomar

Oui, naturellement !

(Pause)

Otomar

Vous savez qui est directeur de ce théâtre ?

Moi

Non !

(Pause)

Otomar

C'est monsieur Vittorio Gassman !

Moi

(Mon cœur s'accélère d'un coup). Le regardant bouche bée : Ah !

(Pause)

Otomar

Vous savez, il y a quelques années, on a monté "Les trois sœurs" de Tchekhov dans ce théâtre !

Moi

Ah oui ! Ah !

Otomar

Et ça a été très très grand succès, vous savez !

(Pause)

Moi

(Mes mains deviennent moites !)

....Hmm...

(Pause)

Otomar

Et vous savez qui était le metteur en scène ?

Moi

Euh, non, pas vraiment... non, je ne sais pas...

(Pause)

Otomar

C'était monsieur Vis-con-ti !

Moi

(Je regarde mes pieds, ils sont toujours là, ouf!)

Ah bon... Ah oui...Qui ?

Otomar

(Se penchant un peu plus vers moi)

Luchino Visconti, très grand metteur en scène, et très célèbre vous savez !

Moi

Oui, oui, je sais...

(Pause)

Otomar

Et ça a été très grand triomphe !

Moi

Ah bon...?

(On entend dans la salle la sonnerie qui appelle les retardataires !)

(Pause)

(Je deviens de plus en plus nerveux, mes genoux s'entrechoquent de manière incontrôlable. Otomar commence gentiment à m'énerver ! Pourvu qu'il se taise maintenant.)

Otomar

Et vous savez qui jouait votre rôle ?

(Pause)

(Je décide de me taire)

Otomar

Et il a eu énorme succès vous savez !

Moi

(Presque distrait)

Non, je ne sais pas !

(La sonnerie s'arrête, la lumière dans la salle s'éteint, le silence s'installe. Le rideau s'ouvre, lumière sur le plateau... je me lève...il se lève à côté de moi...)

Otomar

(Très bas à mon oreille)

Ça était monsieur Mastroianni ! Alors... Allez-y maintenant...

Il me donna une grande tape amicale dans le dos et disparut aussitôt !

Deux jours plus tard, les critiques du spectacle sont sorties dans la presse romaine. Et l'une d'entre elle était très élogieuse pour votre serviteur. Et toc ! Je me suis précipité tout haletant chez Otomar, brandissant l'article comme un étendard. Il y jeta un vague coup d'œil, et me dit sans sourciller : "Articles de journaux, c'est juste bon pour emballer pommes de terre" ! Et bien sapristi, en voilà une réponse me suis-je dit.

Mais j'ai vu dans ses yeux qu'il était fier de moi !

Anecdote 2 liée à Otomar Krejča (Christian Crahay)

C'était un samedi de 1982, très exactement le 13 mars. Ce soir là, il s'est passé quelque chose de très étrange. Je jouais le rôle de Ivan Chatov dans "Les démons", mis en scène par Otomar Krejca, d'après le roman de Dostoïevski. C'était la dernière représentation, près de Paris. Le matin même, vers quatre heures, Françoise venait de mettre au monde notre seconde fille Sarah. J'avais assisté à l'accouchement et tout s'était très bien passé.

Vous devez savoir que, dans la pièce, j'avais une très belle et forte scène à jouer. Courageusement, je devais aider ma femme à accoucher dans la petite et froide mansarde où j'habitais. Pendant les répétitions, je m'étais toujours dit que si ma fille pouvait naître avant la fin des représentations et que je puisse assister à la naissance,

cela me permettrait de jouer la scène avec le talent, l'intensité et l'émotion d'un très grand acteur puisque j'aurais vécu la situation en vrai ! J'en étais convaincu, j'allais impressionner. Et bien ce fut une franche catastrophe. Pendant toute la scène, je n'ai fait que pleurer, pris à la gorge par l'émotion. J'arrivais à peine à dire mon texte. Les sanglots étaient irrépressibles, les mots devenaient inaudibles. Les spectateurs se demandaient ce qui se passait. Tout le monde courait dans tous les sens dans les coulisses.

Bref, je n'ai jamais joué aussi si mal de ma vie. Je suis rentré dans ma loge la queue entre les jambes, décidant sur le champ de ne plus jamais faire de théâtre ! J'avais la sensation que l'on m'avait fait une mauvaise blague. J'étais furieux. Je n'y comprenais plus rien.

Et le lendemain, dans le train qui me ramenait à la maison, je me suis souvenu d'une phrase que le grand pédagogue et homme de théâtre russe Stanislavski avait écrite: "L'acteur peut utiliser les émotions de sa vie privée pour nourrir un personnage, à condition d'attendre sept ans avant de les restituer sur un plateau".

Morale de cette histoire: " Faire un enfant est une chose, faire du théâtre en est une autre" !

Les Démons : intrigue du roman de Dostoievskij

L'intrigue du roman est complexe. Elle se situe dans une bourgade russe et suit pendant plusieurs jours bon nombre de ses personnages. Plusieurs histoires, enchevêtrées entre elles, y sont développées dont voici les deux principales. La première s'intéresse à un groupe de révolutionnaires socialistes. La seconde dépeint les histoires de cœur de Stepan Trofimovitch Verkhovenski et celles de Nicolas Stavroguine.

Le groupe de révolutionnaires comprend Lipoutine, fonctionnaire de la province, Virginski, fonctionnaire de la ville, Arina, son épouse qui exerce la profession de sage-femme, Chigaliov, son frère, Liamchine, un employé des postes et Erkel, un officier. Ensemble, ils forment un club révolutionnaire, prêt à intervenir pour renverser le pouvoir en place. Ils pensent constituer un groupuscule parmi d'autres établis en Russie et à l'étranger. Ils ont choisi comme chef Piotr Verkhovenski, bien que celui-ci ne se soit jamais proclamé en tant que tel. Piotr jouit d'une influence considérable sur ces individus, ainsi que sur Kirilov et Chatov qui souhaitent quitter l'organisation mais ont toujours une dette envers elle. Kirilov, convaincu que le seul moyen de substituer l'homme à Dieu et de prouver son inexistence est de se suicider, a accepté de se tuer pour la cause lorsque ceci sera nécessaire et de rédiger une lettre utile à l'organisation avant de commettre son acte fatal. Chatov, de son côté, quittera définitivement l'organisation après la remise d'une presse, grâce à laquelle il imprimait des proclamations socialistes à l'étranger. Piotr les manipule tous alors qu'il rêve de placer ce groupe sous la tutelle de Stavroguine, aristocrate fascinant, à qui il voue un culte sans limite. Ce dernier l'appelle d'ailleurs son « singe ».

Afin d'infiltrer la sphère politique, Piotr et les confédérés se rapprochent du gouverneur Lembke par l'entremise du salon de son épouse, Julie, qui leur est toujours ouvert. Celle-ci, animée par le dessein de promouvoir toujours plus haut son époux dans la hiérarchie du pouvoir, se lie avec les révolutionnaires et nourrit l'envie naïve de démanteler leur complot ce qui devrait nécessairement plaire aux instances politiques supérieures. De son côté, Piotr l'utilise pour déstabiliser psychiquement le gouverneur et discréditer le couple aux yeux de la population. Sur l'insistance de Piotr, Julie organise un bal en faveur des institutrices. Ce bal rassemble toutes les couches sociales de la ville jusqu'aux moins fréquentables, sert de tribune pour les socialistes et est l'occasion pour certains ouvriers mécontents, préalablement chauffés par une fraction du groupe révolutionnaire, de bouter le feu dans un quartier de la ville. Ces incidents conduiront le gouverneur à la folie. Son épouse prendra alors conscience de la valeur de son mari et se détournera de Piotr qui ne la laissait pas indifférente.

Piotr manipule également le groupe des confédérés, toujours à des fins personnelles et non pour la cause commune. Ainsi, il le convainc que Chatov (qu'il déteste pour avoir reçu de sa part un crachat au visage à l'étranger) est un dénonciateur et qu'il va révéler l'existence de l'organisation aux autorités. Il fomenté son meurtre auquel prendront part chaque membre du groupe même si des dissensions se font sentir, à l'exception de Chigaliov qui quittera les lieux du crime peu avant l'arrivée de la future victime. Le plan établi est simple. A la tombée de la nuit, Erkel enjoint Chatov de lui indiquer où il a caché la presse. Près du lieu se tiendront les autres membres. Lorsque Chatov aura indiqué la localisation exacte de la presse, les autres l'assailliront et le tueront d'un coup de revolver. Le plan se déroule comme prévu car Chatov, bien qu'il ait été préalablement

averti par Stavroguine du danger qu'il courrait, a relâché sa vigilance. Son épouse, Marie, est revenue après plusieurs années d'absence pour accoucher du fils de Stavroguine. Fou de joie, Chatov ne pense qu'à l'enfant et son bonheur possible avec Marie, il se jette dans le piège que lui a tendu Piotr. L'enfant et Marie mourront peu après, celle-ci ayant perdu ses esprits s'enfuit dans la neige.

L'assassinat est couvert un temps par Kirilov qui, sous l'insistance de Piotr, s'en accuse avant de s'ôter la vie. Peu après, Piotr fuit vers Moscou. Les autres membres du groupe succombent peu à peu à la folie, ce que Piotr n'avait pas envisagé. Liamchine entre dans une crise nerveuse, Lipoutine relatera tout aux autorités... La vérité sera ainsi découverte ; Piotr, enfui à l'étranger, ne sera pas inquiété.

Stepan Trofimovitch Verkhovenski est un humaniste libéral un peu lâche. Il n'a jamais connu de véritables succès scientifiques car il avait peur de s'engager dans sa carrière. Convaincu qu'il était considéré comme un intellectuel séditieux, il a toujours remis la rédaction de ses articles à plus tard. Il se réunit régulièrement avec quelques amis et joue aux cartes tout en conversant sur les réformes politiques possibles en Russie. Il est le protégé de Varvara Petrovna Stavroguine, veuve du général Stavroguine, qui règne sur la province. Elle l'a pris sous son aile pour parfaire l'éducation de son fils Nicolas, de sa cousine Lisa Drozdov, et de la sœur de Chatov, Daria, alors qu'ils étaient enfants. Leur éducation parachevée, elle a continué à verser une rente à Stepan Trofimovitch et à l'entretenir. Celui-ci a pour confident Grigoriev, narrateur de la chronique dressée par Dostoevskij. Stepan et Varvara sont attirés l'un par l'autre mais ne se l'avouent qu'à demi-mot à la mort du savant.

Varvara, dame réputée dans le canton pour son âme charitable, est une entremetteuse bien malchanceuse. D'une part, elle prévoit que son fils épouse Lisa. Néanmoins malgré que Nicolas se soit rapproché d'elle en Suisse, un mariage est peu probable. Bien qu'amoureuse de cet être charismatique, Lisa se fiancera à Mavriki Nikolaevitch car, en Suisse, il était également très proche de Daria. D'autant plus qu'une rumeur court : à Pétersbourg, Nicolas aurait épousé une boiteuse, Maria Lebiadkina, sœur du capitaine Lebiadkine, un falstaff toujours ivre. Cette rumeur sera confirmée par l'intéressé lui-même. Cela n'empêchera pas Lisa de succomber, par le truchement de Piotr, à Nicolas pour une nuit avant d'apprendre l'assassinat de la boiteuse et de son frère orchestré par Piotr non sans l'accord tacite de Nicolas. Lisa et Mavriki, lui ayant pardonné son égarement d'un soir, seront lynchés par la population lorsqu'ils chercheront à se renseigner sur le double meurtre chez les Lebiakine.

D'autre part, Varvara projette d'unir Daria à Stepan. Ceci dans un premier temps afin de mettre fin aux bruits se propageant sur l'éventualité d'une relation entre son fils et sa pupille. Par faiblesse, Stepan consent au mariage car avec la dote de sa future épouse, il pourra rembourser une partie du domaine qu'il a mal géré à son fils Piotr qui lui réclame son dû. Néanmoins, Stepan ne souhaite pas tant « couvrir les péchés d'autrui » par cette union. De son côté, Daria l'accepte par soumission à Varvara bien qu'elle soit amoureuse de Nicolas. Elle est sa confidente et donc au courant du mariage de Nicolas. Néanmoins cette intention d'alliance sera ruinée par Piotr qui lira à dessein et devant tous les intéressés des passages d'une lettre que son père a rédigée, notamment celui où il partage avec son fils ses doutes sur l'intégrité de sa fiancée qui se serait peut-être compromise. Le mariage annulé, Varvara dépréciera fortement Stepan. Celui-ci lui

semble d'ailleurs de plus en plus poussiéreux face aux nouvelles idées révolutionnaires : là où les socialistes prônent la destruction pour ensuite reconstruire et se basent sur le progrès en rejetant l'art, Stepan souhaite que les hommes s'aiment, envisage une restructuration du système tel qu'il est et surtout revendique la nécessité des livres et de l'art. Enfin, suite à un scandale lors du bal organisé par Julie Lembke, Varvara le prie de s'effacer de sa vie contre une pension considérable. En héros romantique, Stepan refuse et décide de s'enfuir secrètement à pied par la grande route. Cette fuite est aussi motivée par sa crainte d'être relégué en Sibérie. Sa demeure a été perquisitionnée sous les ordres de Blumer. Dès lors, Stepan est à nouveau persuadé qu'il va être persécuté en raison de ses idées. Tombé malade en chemin, il s'éprend d'une femme simple, d'une colporteuse d'évangiles qui veillera sur lui lors de ses derniers jours. Varvara apprenant ce qu'il advient de Stepan accourt, mais ne peut qu'assister impuissante à sa mort. Elle prendra la colporteuse, Sophia, sous sa protection.

Parallèlement, Nicolas contacte Daria par lettre afin qu'elle s'exile avec lui au milieu d'une nature austère en Europe. Celle-ci est prête à sacrifier sa vie pour veiller telle une garde-malade sur cette « araignée » qu'il représente. Elle sait beaucoup de lui, jusqu'aux détails du meurtre. Malgré sa dévotion, Nicolas choisit de se suicider, peut-être pour ne pas avoir à retravailler sur la confession qu'il a faite peu avant à l'évêque Tikhone : à Pétersbourg, outre une vie de débauche digne du Prince Harry, il a déshonoré et conduit délibérément au suicide une enfant, Matriochka.

Index

A

Adam, Kathy, 16, 296
Albertazzi, Giorgio, 187
Andreev, Leonid, 185
Anrieu, Paul, 225
Antoine, André, 17, 27, 29,
Apollinaire, Guillaume, 23, 25, 53
Appia, Adolphe, 27, 122
Aragon, Louis, 25, 53
Archard, Marcel, 47
Arcimboldo, Giuseppe, 15
Arden, John, 230
Aristophane, 46, 48
Aron, Paul, 9, 224, 225, 227, 231
Artaud, Antonin, 227
Aslan, Odette, 178, 248, 285, 286

B

Baal, Frédéric, 227
Bablet, Denis, 9, 92, 95, 105, 106, 132, 133, 143, 150,
152, 154, 165, 170, 171, 174, 177, 187, 189, 190,
191, 218, 219, 231, 245, 247, 253
Baggen, Christian, 6, 210, 233, 234, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 305, 306, 307
Bahr, Hermann, 27
Bakst, Léon, 22
Baldová, Zdenka, 32
Banu, Georges, 122, 123, 125, 127, 135, 163, 174, 284
Barba, Eugenio, 228
Barrault, Jean-Louis, 166, 175, 261
Baty, Gaston, 136, 191
Bawedin, Michel, 288
Beaumarchais, Pierre A. C. de, 41
Beck, Julian, 196, 243, 244
Beckett, Samuel, 126, 144, 245, 246, 247, 248, 252,
283, 291, 302
Béjart, Maurice, 226, 244
Bejblík, Alois, 168
Bělohradský, Václav, 158
Beneš, Edvard, 19, 21, 23, 28, 99, 157
Béranger, Pierre-Jean de, 139
Bergman, Ingmar, 166
Bernhard, Sarah, 253
Berry, Chuck, 89
Berteau, Marcel, 188
Besson, Benno, 101, 239, 244, 245, 249, 282, 287, 295,
296, 302, 306
Biebl, Konstantin, 16, 24
Bir, Jacqueline, 180
Blin, Roger, 225, 248
Blok, Aleksandr, 21, 52
Boccioni, Umberto, 20
Bogatyrëv, Semën S., 21
Boháč, Ladislav, 61, 164

Bolek, Emil, 63
Bonney, Yves, 185, 234
Borovský, Karel Havlíček, 47
Bossair, Georges, 184
Bouquet, Michel, 241, 250, 251, 282, 305, 306
Bourdet, Gildas, 290
Brahe, Tycho, 15
Brandt, Willy, 167
Brdečka, Jiří, 181
Brecht, Bertolt, 18, 38, 39, 44, 98, 158, 181, 218, 228,
229, 230, 239, 245, 292, 304
Breton, André, 23, 24, 25
Březina, Otokar, 51
Briec, Gisèle, 195, 207
Brison, Elvire, 227, 294
Brook, Peter, 9, 14, 122, 166, 170, 176, 177, 185, 186,
187, 219, 220, 233, 287, 295, 306
Bukner, Josef, 87
Burešová, Marie, 66
Burian, Emil František, 5, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 46, 47, 49, 51, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 68, 69, 74, 76, 77, 79, 88, 92, 97, 100,
123, 136, 210, 239, 243, 297
Burian, Jarka M., 8, 10, 11, 15, 19, 20, 27, 28, 32, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49,
51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 74, 76, 77, 79, 85, 88, 92, 95, 97, 100, 123,
131, 134, 135, 136, 143, 151, 154, 165, 177, 200,
210, 239, 243
Burian, Vlasta, 51
Burton, André, 15, 251, 252
Busquin, Philippe, 281
Buzzi, Paolo, 21

C

Calderón, Pedro, 38
Camus, Albert, 126, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
274, 275, 276, 277, 278, 279
Čapek, Karel, 16, 23, 28, 54, 62, 178, 185
Cappelle, Jacques, 291
Cardin, Annie, 278
Cardin, Isabelle, 278, 290
Cassagne, Yves, 245, 263, 278
Caubère, Phillippe, 253, 254, 287, 293, 294, 296, 306
Čechov, Anton Pavlovič, 6, 61, 70, 71, 73, 75, 105, 114,
144, 164, 165, 167, 171, 176, 193, 194, 196, 197,
199, 200, 201, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 256, 259, 261, 264, 265, 290, 297, 302
Černý, František, 8, 11, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 30,
31, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 53, 57,
61, 62, 63, 64, 65, 69, 73, 79, 88, 90, 91, 93, 130,
140, 141, 167
Chaplin, Charles, 18
Char, René, 163, 244
Chardome, Pascal, 296
Charles IV, 15
Chatrian, Alexandre, 47

Chéreau, Patrice, 166
Chesselet, Robert, 213, 218
Chytilová, Věra, 126
Činčera, Radúz, 118
Ciulei, Liviu, 135
Claudel, Paul, 139, 286
Claus, Hugo, 98, 229
Cocteau, Jean, 25, 46, 50, 53
Collin, Audrey, 222
Copeau, Jacques, 29, 122, 136
Copferman, Émile, 13, 166
Corcos, Flaminio, 286
Cordier, Jean-Pierre, 235, 236, 259
Corneille, Pierre, 30
Costa, Orazio, 178
Cournot, Michel, 249, 258
Coyette, Olivier, 295
Crahay, Christian, 254, 263, 280, 285, 287, 288, 295,
296, 305, 306, 308, 311
Craig, Gordon, 27, 32, 122
Creuz, Serge, 214, 215
Cvetaeva, Marina, 7, 21

D

Daan, Lea, 202
Dančenko, Nemirovič, 265
Darrieux, Danièle, 261
Daufel, André, 196
Daumal, René, 23
De Decker, Jacques, 257, 262, 264, 266, 279, 280, 286,
288, 294
De Lannoy, Stephan, 14, 144, 147, 148, 151, 152, 220,
246
Debaar, André, 184, 188
Debauche, Pierre, 228, 229, 289
Degan, Catherine, 192, 193
Dekmine, Jo, 226
Delbrice, Fanny, 286
Delcampe, Armand, 144, 147, 148, 151, 152, 166, 226,
234, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 249,
252, 254, 255, 256, 260, 262, 264, 278, 280, 281,
282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 294, 300,
301, 302, 306
Delcuvellerie, Jean-Marie, 220
Delhalle, Nancy, 9, 229, 230, 284
Delsemme, Paul, 226, 227
Delval, Marcel, 227, 232, 294, 304
Denie, Danièle, 188
Deschamps, Jean, 139
Dezoteux, Michel, 220, 227, 232, 304
Disney, Walt, 180
Djagilev, Sergej, 22
Doležal, Miroslav, 62, 245
Donnay, Patrick, 252, 287
Dort, Bernard 143, 151, 153, 154, 174, 213, 229, 253
Dostál, Karel, 32, 53, 60
Dostálová, Leopolda, 27, 32, 33, 165
Dostoevskij, Fëdor M., 22, 265, 266, 267, 269, 271,
272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 282, 313,
314
Dréman, Jiří, 46
Drouot, Jean-Claude, 175, 229, 282
Dua, Jo, 222
Dubrulle, Paulette, 198
Dullin, Charles, 136, 239

Dumur, Guy, 254
Dunlop, Franck, 222
Duren, Monique, 215
Dürrenmatt, Friedrich, 126
Dusigne, Jean-François, 122, 135, 136
Dux, Pierre, 278
Dvořák, Antonín 60
Dyk, Viktor, 43, 61

E

Efros, Anatolij, 170, 218
el Nouty, Hassan, 147
Eluard, Paul, 139
Erben, Karel J., 40
Erckmann, Emile, 47
Ernotte, André, 202
Esselin, Martin, 177
Euripide, 47

F

Fabien, Michèle, 223, 229
Faivre d'Arvier, Bernard, 255
Falconetti, Renée Jeanne, 253
Falize, Jean, 182
Falk, Suzy, 202, 207, 208, 209
Faltis, Dalibor, 93
Fasbender, Michel, 194
Fejtő, François, 58, 59
Fellini, Federico, 166, 257
Fialka, Ladislav, 90
Filopvský, František, 91
Fischer, Otokar, 45, 48
Fišer, Jan, 69
Flajshansová, Kateřina, 202, 203
Floc, Yvette de, 182
Flotats, José-Maria, 241, 252
Fo, Dario, 289
Fonda, Jane, 261
Forman, Miloš, 126
Fort, Henri, 122, 171, 206
François, Guy-Claude, 17, 58, 119, 250, 256
Frattellini, frères, 17
Frejka, Jiří, 5, 15, 17, 19, 25, 34, 35, 36, 37, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 54, 55, 59, 60, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 74,
75, 79, 85, 87, 88, 92, 96, 97, 99, 100, 123, 124,
135, 136, 138, 142, 152, 154, 159, 165, 186, 211,
243, 297, 298, 299
Freud, Sigmund, 261
Frisch, Max, 70, 101, 142
Fuks, Ladislav, 87
Futurista, Ferenc, 20

G

Gabin, Jean, 199
Gallerová, Vlasta, 4, 7, 8
Gauthier, Jean-Jacques, 191, 192, 217
Gelas, Gérard, 244
Geluck, Philippe, 233, 234
Gentil, Sylvie, 286
Gerbod, Georges, 244
Ghelderode, Michel de, 131
Gilbert-Lecomte, Roger, 23

Glancová, Helena, 128, 167
Godard, Colette, 264
Godinas, Janine, 202
Goethe, Johann Wolfgang von, 41, 60, 158
Goldoni, Carlo, 48
Goll, Yvan, 25, 46
Goodies, David, 291
Gorkij, Maksim, 39, 51, 72, 73, 74, 95
Gott, Karel, 89
Gottwald, Klement, 44, 87
Gozzi, Carlo, 282
Griboedov, Aleksandr S., 49, 51
Grimm, les frères, 43
Grossman, Jan, 88, 127, 130, 166, 176
Grotowski, Jerzy, 227, 228, 255
Grötz, František, 33

H

Haas, Hugo, 32
Hájek, Jiří, 50, 140, 162
Hála, Katia, 90, 97, 135, 136
Hamlet, 149, 153
Hašek, Jaroslav, 18
Hauptman, Gerhart Johann Robert, 63
Havel, Václav, 87, 88, 99, 126, 127, 129, 130, 157, 162, 176, 178, 249
Háy, Gyula, 39
Hebbel, Friedrich, 68
Hegerová, Hana, 89
Hellman, Lillian, 93, 94
Heyduk, Josef, 96
Heythum, Antonín, 46
Hilar, Karel Hugo, 5, 15, 18, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 47, 48, 49, 55, 60, 74, 123, 136, 142, 165, 168, 169, 202, 211, 236, 299
Hilbert, Jaroslav, 48
Himmler, Heinrich, 43
Hislaire, Jacques, 200, 205, 221, 264, 278, 282, 283
Hitler, Adolphe, 43, 48, 54
Hlávka, Miloš, 37, 46, 47, 48, 49
Hoffmeister, Adolf, 53
Hofman, Vlastislav, 31, 35, 48
Holub, Miroslav, 87
Holzbachová, Míra, 46
Honzl, Jindřich, 5, 15, 17, 21, 22, 24, 25, 34, 35, 36, 37, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 75, 82, 88, 92, 93
Hora, Josef, 52, 87
Horníček, Miroslav, 91
Hrubín, František, 87, 97, 102, 104, 110
Hubalek, Claus, 98
Huens, Jean-Claude, 131, 175, 187, 188, 194, 198, 199, 207, 218, 223, 229, 238, 258
Hugo, Victor, 5, 15, 18, 29, 30, 32, 46, 139, 229, 261
Huisman, Jacques, 142, 164, 166, 176, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 201, 207, 225, 233, 238, 241, 261, 282, 284, 300, 301
Huisman, Maurice, 226
Husák, Gustáv, 129
Hynšt, Miloš, 98
Hyvnar, Jan, 11, 29, 30, 31, 34, 56, 76, 115, 135

I

Ibsen, Henrik, 264
Ionesco, Eugène, 126

J

Jakobson, Roman, 21
Jarry, Alfred, 25, 53, 127
Jasný, Vojtěch, 125
Jelínek, Hanuš, 23
Jennes, Margarete, 233
Jessner, Leopold, 30
Jevrejnov, Nikolaj N., 46
Ježek, Jaroslav, 46
Jirsíková, Nina, 62
Joël, Jacques, 180
Jollet, José, 225
Jottrand, Anne, 191, 192, 207
Jouvet, Louis, 47, 122, 136, 137, 141, 142, 216, 239
Joyce, James, 245
Juliana, Reine des Pays-Bas, 180
Just, Vladimír, 4, 8, 20, 162

K

Kačer, Jan, 127
Kafka, Franz, 18, 125, 127, 296
Kalandra, Závěš, 44, 87
Kantor, Tadeusz, 255
Karcevski, Sergej, 21
Karen, Bedřich, 32
Karina, Anna, 261
Kárnět, Jiří, 77, 78, 79, 200
Kašlík, Václav, 45
Kästner, Erich, 39
Keaton, Buster, 18
Kepler, Johannes, 15
Khlebikov, Velimir, 21
Klenová, Eva, 98
Klicpera, Václav Kliment, 48, 62, 69
Klíma, Ivan, 87
Klimt, Gustav, 261
Klusák, Jan, 128
Koblasa, Jan, 128, 151
Kočí, Přemysl, 166
Kohout, Pavel, 162, 181, 182, 183, 185
Kolář, Jiří, 87, 126
Koltès, Bernard-Marie, 296
Komenský, Jan Amos, 157
Konečná, Jarmila, 151
Konrád, Kurt, 16, 44
Kopecký, Jan, 138, 140, 170
Kopta, Josef, 64
Kosík, Karel, 119, 120, 121, 137, 157, 303
Kott, Jan, 169
Koudelka, Josef, 128
Koun, Karolos, 142
Kouřil, Miroslav, 41, 42, 43, 50, 56, 57, 62, 66, 68
Kramař, Karel, 21
Krašínski, Zygmunt, 30
Kraus, Karel, 5, 49, 51, 68, 69, 70, 73, 75, 83, 84, 85, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 117, 118, 121, 124, 125, 128, 133, 134, 136, 137, 138, 143, 150, 155, 176, 178, 194, 195, 196, 198, 199, 207, 234, 238, 258, 261, 290, 292, 297
Krejča, Otomar, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 34, 45, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,

103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311

Krejča, Otomar Jr., 167
 Krejčí, Iša, 46
 Kříž, Karel, 8
 Kroha, Jiří, 57
 Kröschlová, Jarmila, 46
 Kruščev, Nikita, 87, 203
 Kubešová – Kvapilová, Hana, 27
 Kundera, 99
 Kundera, Ludvík, 98
 Kundera, Milan, 96, 99
 Kurš, Antonín, 63, 65, 67
 Kvapil, Jaroslav, 5, 15, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 49, 55, 56, 60, 69, 74, 165, 297

L

La Fontaine, Jean de, 139
 La Maison de Bernarda Alba, 92
 La Mouette, 114, 164
 Lacina, Václav, 46, 48
 Laforge, Jules, 41
 Lahaye, Alain, 233
 Laloy, Didier, 296
 Lambilliotte, Maurice, 202, 203
 Landovský, Pavel, 162
 Langer, František, 22, 29, 49, 69
 Langham, Michael, 178
 Larec, Yves, 197, 209
 Laroche, Pierre, 222, 225, 286
 Latessa, Alida, 279
 Lavelli, Jorge, 226, 227
 Le Marchand, Lucienne, 196
 Le Paige, Hugues, 229
 Leacock, Stephen, 234
 Leanaerts, André, 288
 Lefébure, Jean, 228, 304
 Léger, Fernand, 23, 50, 91
 Lehman, Hans-Thies, 89, 172
 Leirens, Jean, 213
 Léonardini, Jean-Pierre, 154, 155, 174, 254
 Lerminier, Georges, 190, 192
 Lheureux, Albert-André, 222, 227
 Lhiem, Antonim, 126
 Liebens, Marc, 166, 228, 229, 230, 232, 284, 287, 289, 299, 304, 306
 Liška, Zdeněk, 205
 Lloyd, Harold, 18

Lohniský, Václav, 167, 181, 182, 183, 184, 208, 211, 299
 Lom, Stanislav, 48, 49
 Loop, Anne-Marie, 295
 Lope de Vega, 63
 Lope de Vega, Felix, 48, 63, 68
 Lorca, Federico García, 92, 206
 Louvet, Jean, 228
 Luchini, Fabrice, 252
 Lugné-Poë, Aurélien, 27, 29
 Lukas, Frank, 215
 Lustig, Arnošt, 126

M

Mácha, Karel H., 40
 Macháček, Miroslav, 96, 166
 Machiavel, Nicolas, 128
 Machník, Bohumil, 66
 Machonin, Sergej, 144, 169, 170, 188, 190, 195
 Maeterlinck, Maurice, 10, 38
 Mahen, Jiří, 53, 98
 Maler, Gustav, 261
 Mahler, Zdeněk, 96
 Majakovskij, Vladimir, 21, 31
 Majerová, Marie, 22
 Malempré, Frédéric, 296
 Manes, Raoul de, 202
 Mann, Thomas, 18, 102
 Margaret d'Angleterre, 180
 Marinetti, Filippo Tommaso, 20, 53
 Maršálek, Josef, 98
 Martin, Karl-Heinz, 30, 177
 Marx Brothers, 18
 Marx, Karl, 119
 Masaryk, Tomáš Garrigue, 15, 16, 21, 28, 29, 99, 157
 Mayerová, Milča, 46
 Mazáčová, Barbara, 111
 Medek, Mikuláš, 128
 Menuhin, Yehudi, 180
 Meriko, Maria, 206
 Meyrat, Roger, 23
 Miller, Arthur, 107, 181, 283
 Minazzoli, Christiane, 139
 Mnouchkine, Ariane, 122, 253, 255, 256, 294
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 24, 62, 69, 136, 253, 256, 283, 294
 Molitor, Anne, 215
 Monmarte, Danièle, 17, 18, 125, 176
 Monpierre, Martine, 234
 Moravec, Emanuel, 51
 Morin, Edgar, 12
 Moudouès, Rose-Marie, 171, 176, 191
 Mukařovský, Jan, 21, 75, 78, 81, 82, 155
 Müller, Heiner, 232
 Musil, Robert, 261
 Musset, Alfred de, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 154, 156, 241, 253, 254, 256
 Muzika, František, 61

N

Nádhera, Rudolf, 59, 62
 Nejedlý, Zdeněk, 26, 45, 49, 56, 57, 58
 Neruda, Jan, 53
 Nestroy, Johann, 111, 207, 292, 303

Neumann, Stanislav Kostka, 31, 33, 46, 57, 167, 181, 182, 208
Neveux, Georges, 49
Nezval, Vítězslav, 16, 17, 24, 38, 46, 51, 53, 63, 178
Novotný, Jaroslav, 33, 63, 129
Nový, Oldřich, 51

O

Olivier, Claude, 171, 173, 295
Ophüls, Max, 261
Ornest, Ota, 86
Ortner, Herman H., 50
Osborne, John, 94

P

Palouš, Karel, 58, 63
Paris, André, 197
Patočka, Jan, 119, 130, 157, 162, 198
Patočková, Jana, 4, 8, 9, 12, 97, 125, 135, 139, 144, 155, 156, 159, 164, 165, 171, 175, 194, 196, 216, 220, 260, 261
Patrick, Janine, 202, 207, 208, 209, 210, 221, 227, 228, 229, 230, 252, 265, 287, 304, 305
Pavliček, František, 96
Pešek, Ladislav, 48
Pétiniot, Jean-Marie, 202, 287, 288, 296, 305, 306
Petišková, Ladislava, 45, 48, 50, 66
Philippe, Gérard, 139, 187, 192, 253, 261
Picasso, Pablo, 293, 303
Pickels, Antoine, 215
Picon-Vallin, Béatrice, 71, 214, 216, 217, 218, 257
Piemme, Jean-Marie, 223
Pierre, Danièle, 234
Pillarová, Eva, 89
Pinkas, 23
Pinter, Harold, 128
Pion, Guy, 286, 287, 288, 289, 290, 305, 306
Pirandello, Luigi, 264, 283
Piscator, Erwin, 18, 38, 42, 178, 202
Pivec, Jan, 61
Plachá, Lída, 98
Planchon, Roger, 225, 226, 228
Plaute, 48, 49, 69
Pleskot, Jaromír, 45, 49, 59, 69, 70, 96, 107, 166
Pogodin, Nikolaj, 39
Ponc, Miroslav, 46
Pouillard, Raymond, 226
Pousseur, Isabelle, 220
Prampolini, Enrico, 20
Preisner, Rio, 128
Presley, Elvis, 89
Prévert, Jacques, 139
Procházka, Antonín, 18
Prokoš, Bedřich, 98
Průška, Jaroslav, 53
Ptáčník, Karel, 87
Puaux, Paul, 238, 252, 254, 255
Puškin, Aleksandr S., 40, 51, 69

R

Radermecker, Vincent, 4, 133, 251, 297

Radok, Alfréd, 5, 6, 34, 42, 45, 51, 59, 69, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 104, 107, 113, 130, 159, 166, 177, 178, 179, 180, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 297, 300
Raimund, Ferdinand, 111
Randax, Georges, 196
Ransan, André, 217
Ravar, Raymond, 225
Reding, Roger, 201, 202, 203, 207, 212, 300
Reggiani, Serge, 261
Reine Fabiola, 281
Reinhardt, Max, 18, 20, 27, 29
Renard, Raymond, 236
Rensonnet, Jo, 184
Resnais, Alain, 225
Ribemont-Dessaignes, Georges, 25
Rilke, Rainer Maria, 18
Riva, Emanuella, 175
Rivière, Madeleine, 188
Roels, Marcel, 208
Rogiers, Patrick, 227
Roháč, Jan, 180, 208, 300
Rolland, Romain, 34, 49, 138, 202, 203
Romains, Jules, 47, 53
Ronsard, Pierre de, 139
Rostand, Edmond, 64, 65
Rovis, Jean, 202
Roza, Dominique, 285
Rubeš, Jan, 3, 4, 7, 18, 24, 88, 92, 125, 249
Rubiner, Ludwig, 34, 211, 299
Rudolf II, 15
Rufus (Jacques Narcy), 241, 251
Russon, Eric, 289, 290

S

Sachs, Hans, 46
Šafránková, Libuše, 165
Šalda, František Xaver, 38, 47, 63
Šamberk, Ferdinand František, 48, 93
Santini, Pierre, 285
Sarraute, Claude, 187
Sarrazac, Jean-Pierre, 176
Sartre, Jean-Paul, 126
Saudek, J. V., 168
Schiller, Léon, 29
Schnitzler, Arthur, 6, 207, 260, 261, 263, 264, 303
Schönberg, Arnold, 261
Schwitters, Kurt, 18, 46
Seifert, Jaroslav, 16, 21, 24, 87
Šejbalová, Jiřina, 46
Settimelli, Enrico, 20
Seutin, Michèle, 229
Shakespeare, William, 28, 29, 47, 48, 49, 69, 99, 110, 114, 141, 166, 168, 169, 170, 178, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 233, 234, 235, 236, 283, 296
Shaw, George B., 53
Signoret, Simone, 261
Šigríd, Jean, 221, 222, 264, 303
Šik, Ota, 129
Šiktanc, Karel, 87
Šíma, Josef, 23, 46
Singe, John, 46
Sireuil, Philippe, 227, 232, 294, 304
Skála, Jaroslav A., 63, 67
Škoda, Jan, 51, 56, 58, 63, 100, 167

Skrbková, Lola, 66
Škvorecký, Josef, 126
Slánský, Rudolf, 87
Slípka, Hugo, 46
Šlitr, Jiří, 89, 180
Smetana, Bedřich, 19
Šmída, Josef, 77
Smoček, Ladislav, 127
Smrkovský, Josef, 129
Sokolovský, Evžen, 98
Solnsteva, Larisa, 164
Sophocle, 34, 46, 63
Soraya d' Iran, 180
Šotola, Jiří, 87
Soupault, Philippe, 25, 53
Spinette, Alberte, 222
Šrámek, Fráňa, 29
Srba, Bořivoj, 98, 128
Stalin, Joseph V., 40, 87, 177
Stanislavskij, Konstantin, 14, 22, 27, 29, 50, 58, 71, 72,
74, 91, 105, 118, 122, 124, 136, 158, 159, 160, 164,
168, 202, 216, 245, 298, 304, 305
Steiger, André, 287, 289, 306
Stein, Peter, 220, 229
Štěpničková, Jiřina, 94
Stibor, Oldřich, 98
Strehler, Giorgio, 122, 123, 135, 138, 142, 156, 163,
176, 220, 227, 229
Strejček, Jan, 182, 208, 300
Strindberg, August, 121, 286
Stroupežnický, Ladislav, 63
Štyrský, Jindřich, 17, 23, 24
Šubert, František Adolf, 28
Suchý, Jiří, 89, 90, 180
Švankmajer, Jan, 89
Světlá, Karolina, 53
Svoboda, Josef, 35, 42, 45, 54, 68, 92, 93, 94, 95, 96,
105, 106, 113, 124, 134, 152, 160, 178, 179, 180,
186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 198, 211,
217, 236, 245, 247, 256, 260
Svoboda, Ludvík, 130
Swinarski, Konrad, 135
Synge, John M., 38

T

Tairov, Aleksandr, 17, 22, 38, 46, 48, 50, 52
Talich, Václav, 60
Tanner, Michel, 290
Teige, Karel, 16, 24, 87
Terzieff, Laurent, 278
Tigríd, Pavel, 128
Tille, Václav, 45
Tillemans, Walter, 282
Tomašová, Marie, 2, 7, 96, 234
Topol, Josef, 84, 96, 98, 99, 102, 107, 117, 131, 134,
135, 168, 175, 178, 193
Toporkov, Vassilij Osipovič, 164
Tovstonogov, Georgij, 191, 218
Toyen (Čermínová, Marie), 17, 23, 24
Träger, Josef, 45, 57, 140
Triolet, Elsa, 198, 199
Tříška, Jan, 96, 128
Trnka, Jiří, 51, 68, 181
Trojan, Josef, 46, 51
Tröster, František, 48, 49, 51, 73

Trubeckoj, Nikolaj, 21
Tyl, 170
Tyl, Josef Kajetán, 48, 51, 68, 110, 111, 112, 114, 144,
170
Tynan, Kenneth, 166, 177, 191

U

Urbanová, Elena, 94, 168, 169

V

Vachek, Emil, 48
Vačkář, Dalibor, 93
Vaculík, Ludvík, 87, 130
Vadim, Roger, 261
Vailland, Roger, 23
Vakhtangov, Evgenij, 22, 50
Valberg, Nicoles, 226
Van Crughten, Alain, 215
Van Kessel, Philippe, 227, 232, 284
Vančura, Vladislav, 16, 53, 87
Vasteels, Robert, 205
Vávra, Otakar, 107
Veltruský, Jiří, 21, 75, 76, 78, 82
Verhaeren, Emile, 31, 33
Verley, Bernard, 187, 192, 194
Verne, Jules, 181, 182, 183
Verrue, Stéphane, 6, 233, 234, 259, 290, 291, 292, 294,
303, 306, 307
Veverka, Ludovík, 32
Veyne, Paul, 12
Vilar, Jean, 97, 122, 138, 139, 140, 141, 142, 166, 170,
174, 187, 225, 228, 238, 239, 241, 243, 244, 245,
249, 252, 254, 255, 257, 264, 281, 284, 287, 302,
304
Villon, François, 139
Vincent, Liliane, 184
Viripaev, Ivan, 249
Vitez, Antoine, 122, 138, 166, 227, 228, 244, 286
Vojan, Eduard, 27
Vojířová, Ludmila, 113
Voltaire (François Marie Arouet), 128
Volter, Claude, 187, 285
Von Kleist, Heinrich, 30
Vorel, Antonín, 42
Voskovec, Jiří, 17, 18, 36, 51, 55, 89
Vostrá, Alena, 128
Vostrý, Jaroslav, 71, 104, 114, 127, 193
Vrchlický, Jaroslav, 28
Vychodil, Ladislav, 205, 211
Vyskočil, Ivan, 8, 89, 90, 176

W

Wauters, Marie-Yvon, 229
Wauthion, Claire, 286, 305
Wedekind, Frank, 20, 41, 287
Weiner, Richard, 18, 23, 25
Wellek, René, 21
Werfel, Franz, 18
Werich, Jan, 17, 18, 36, 51, 89, 126
Wibo, Anne, 14, 278
Wijkaert, Martine, 227
Wilde, Oscar, 74, 95

Willems, Paul, 221, 222, 303
Wilson, Georges, 175, 241, 250, 251, 255
Withman, Walt, 33
Wolf, Friedrich, 39
Wolker, Jiří, 16

Zahradníček, Jan, 87
Zavattini, Cesare, 180
Zavřel, František, 50
Zeffirelli, Franco, 178, 187
Zeyer, Julius, 63
Zich, Otokar, 45, 75, 78, 82

Z

Záhorský, Richard, 63

Bibliographie

Ouvrages / un seul auteur

- Aristote (1980) : *La Poétique*. coll. Poétique. Paris : Éditions du Seuil.
- Aron, P. (1995) : *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de la langue française en Belgique*. Théâtre National de la Communauté Française. La Lettre Volée.
- Aslan, O. (2009) : *Paris capitale mondiale du théâtre. Le Théâtre des Nations*. Paris : CNRS.
- Bablet, D. (1970) : *Josef Svoboda*. Lausanne : La Cité.
- Banu, G. (2006) : *La Scène surveillée : essai*. Arles : Actes Sud.
- Beckett, S. (1976) : *En attendant Godot*. Paris : Édition de Minuit
- Bělohradský, V. (1982) : *Krize eschatologie neosobnosti*.
- Blaive, M. (2005) : *Une déstalinisation manquée. Tchécoslovaquie 1956*. Bruxelles : Éditions Complexe. Coll. « Histoire du temps présent ».
- Burian, E. F. (1946) : *O nové divadlo*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky.
- Burian, E. F. (1955) : *Kronika armádního uměleckého divadla*. Praha: Naše vojsko.
- Burian, J. M. (2000) : *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa : University of Iowa Press.
- Burian, J. M. (2002) : *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, London : Routledge.
- Burton, R. (2003) : *Prague : a cultural and literary history*. New York : Interlink Books.
- Camus, A. (1959) : *Les possédés : pièce en trois parties adaptée du roman de Dostoïevski*. Paris : Gallimard.
- Černý, F. (1970) : *Dějiny českého divadla. Drama 1848–1918*. Vol. III. Praha: Academia.
- Černý, F. (1983) : *Dějiny českého divadla*. Vol. IV : *Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia Nakladatelství Československé Akademie věd.
- Černý, F. (2000) : *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia.
- Černý, F. (2008) : *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989)*. *Vzpomínky*. Praha : Divadelní ústav.
- Černý, J. (1964) : *Otomar Krejča*. Praha : Orbis.
- Černý, J. (2007) : *Osudy českého divadla po druhé světové válce*. Praha: Academia.
- Černý, V. (1992) : *Paměti 1945-1975*. Brno : Atlantis.
- Delcampe, A. (II 1988) : *Mon chemin de théâtre. (de 1968 à 1988)*. Album du 20^{ème} anniversaire des Cahiers Théâtre Louvain. Leuven : Cahier Théâtre Louvain.
- Delcampe, A. (2009) : *Atelier Théâtre Jean Vilar. La Passion a 40 ans*. Eupen : Luc Pire.
- Delhalle, N. (1996) : *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*. Le Cri-ULB-ULg.
- Demetz, P. (1998) : *Prague in Black and Gold: Scenes from the Life of a European City*, New-York : ed. Farrar, Straus and Giroux
- Dostoïevski F. (1966) : *Les Possédés*, trad. B. de Schloezer. Paris : Le Livre de poche.
- Dusigne J-F. (1997) : *Le théâtre d'Art. Aventure européenne du XXème siècle*. Paris : éditions théâtrales.
- Fejtő, F. (1952) : *Histoire des démocraties populaires. L'ère de Staline. 1945-1952*. Coll. Esprit « Frontière ouverte ». Paris : Seuil.
- Fencl, O. (1963) : *Le Théâtre tchécoslovaque contemporain*. Praha : Artia.
- Fischer-Lichte, E. (2010) : *Theater seit den 60er Jahren*, UTB. Tübingen : Francke. 1^{ère}

publication : 1998.

Frejka, J. (2004) : *Divadlo je vesmír. Eseje, Kritiky, Analýzy*. Praha : Divadelní Ústav.

Frisch, M. (1964) : *Journal 1946-1949*. Trad. Besson M. et P. Pilliod. Ed. Gallimard.

Goetz-Stankiewicz, M. (1979) : *The Silenced Theatre: Czech Playwrights Without a Stage*.

Toronto : University of Toronto Press.

Götz, F. (1925) : « K. H. Hilar v národním divadle » in : K H Hilar. Praha : Rutte ed

Havel, V. (1989) : *Interrogatoire à distance*. Entretien avec Karel Hvižd'ala. Trad. Jan Rubeš. La tour d'Aigues : éditions de l'Aube.

Havel, V. (1989) : *Interrogatoire à distance*. Entretien avec Karel Hvižd'ala. Trad. Rubeš, J. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Havel, V. (1999) : *Pour une politique post-moderne*. Ed. de l'Aube.

Hedbávný, Z. (1994) : *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Národní Divadlo. Divadelní ústav.

Heinich, N. (2004) : *La sociologie de l'art*. Paris : La découverte. Première édition 2001.

Hilar, K. H. (1925) : *Boje proti včerejšku*. Praha: Fr. Borový.

Hilar, K. H. (1930) : *Pražská dramaturgie*. Praha: Sfinx janda.

Hilar, K. H. (2002) : *O divadle*. Praha : Divadelní ústav.

Hislaire, J. (2005): *Le théâtre à Bruxelles. Chronique. 1943-2004*. Bruxelles : Les éditions du Passage.

Honzl, J. (1925) : *Roztočené jeviště* (La scène tournante). Praha : Odeon.

Honzl, J. (1956) : *K novému významu umění*. Praha: Orbis.

Iser, W. (1985) : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. trad. Sznycer, E. Liège : Pierre Mardaga.

Jauss, H. R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Jotterand, F. (1970) : *Le théâtre Américain*. Paris : Seuil.

Jouvet, L. (1967) : *Nepřevtělený herec* [extraits de *Le comédien désincarné* et *Témoignages sur le théâtre*]. trad. Eva Uhlířová. Praha : Orbis.

Just, Vl. (1984) : *Proměny malých scén: Rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha : Mladá fronta.

Kott, J. : (2006) *Shakespeare notre contemporain*. Paris : Petite bibliothèque Payot. Première édition : 1962.

Koudelka, J. (2006) : *Koudelka*. Paris :Delpire éditeur. [sélection de photographies].

Kraus, K. (2001) : *Divadlo v službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav.

Kriseová, E. (1991) : *Václav Havel. La biographie*. Trad. Rubeš, J. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Kosik, K (1988) : *La dialectique du concret*. Trad. : Roger Dangeville. Paris : Les éditions de la Passion. (1^{ère} et 2^{ème} éditions François Maspéro, Paris. 1970. 1978.)

Lehmann, H.-T. (2002) : *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

Lista, G. (1976) : *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique*. Tome 2. Lausanne : La Cité. L'Âge d'homme.

Lista, G. (1997) : *La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Paris : cop. Carré, Arles : Actes sud.

Marès, A. (1995) : *Histoire des Pays tchèque et slovaque*. Coll. Nations d'Europe. Ed. Hatier.

Mukařovský, J. (1936) : *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* Praha : Borový ; également in : (1966) *STUDIE Z ESTETIKY*. Praha : Odeon.

Musset, A. (1978) : *Lorenzaccio précédé de André del Sartro*. Gallimard.

Monmarte, D. (1991) : *Le Théâtre libéré de Prague : Voskovec et Werich*, Paris : Institut

d'Études Slaves.

Patočka, J. (1990) : *Les Essais hérétiques*. Verdier.

Patočka, J. (1992) : *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha. Première édition : 1936.

Pavis, P. (1996) : *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.

Peslin, D. (2009) : *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*. L'Harmattan.

Pion, G. (2007) : *En Éveil depuis 25 ans. Mémoire d'une aventure théâtrale*. Bruxelles : Le théâtre de l'Éveil.

Pithart, P. (1990) : *Osmádesátý*. Praha : Rozmluvy.

Ptáčková, V. (1982) : *Česká scénografie XX. Století*. Praha : Odeon.

Reznikow, S. (2002) : *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*. Paris : Honoré Champion.

Ripellino, A. M. (1993) : *Praga Magica : Voyage initiatique à Prague*. Paris : Plon.

Rolland, R. (1946) : *Divadlo lidu. Studie o novém divadle*. [Le Théâtre populaire] Trad. Kopecký, J. & Kraus, K. Praha : ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.

Rolland, R. (1956) : *Beethoven a ženy*. Trad. Kraus, K. Praha: SNKLHU. pp. 179-233.

Roy, C. (1968) : *Jean Vilar*. Coll. Théâtre de tous les temps. Paris : Éditions Seghers.

Rubiner, L. (1917) : *Der Mensch in der Mitte*. Berlin : Verlag der Wochenschrift die Aktion.

Russell, R. (1988) : *Russian drama of the Revolutionary period*. Rowman & Littlefield.

Schnitzler, A. (1986) : « Au Perroquet Vert ». trad. Audiberti, M.-L. et Christophe, H. Actes Sud – Papiers.

Tairov, A. (1923) : *Das entfesselte Theater*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam. [Le théâtre désenchaîné, titre français : *Notes d'un metteur en scène, 1921/ Le Théâtre Libéré, 1974*]

Tirard, P. (1996) : *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*. Bruxelles : CFC-Éditions.

Trensky, P. (1978) : *Czech Drama Since World War II*. New York : Sharpe.

Tyl, J.K. (2004) : *Strakonický Dudák*. Praha: Arthur.

Vargin, O. (2008) *Regards sur l'art de « l'autre » Europe. L'art contemporain est-européen après 1989*. Paris : L'Harmattan.

Veltruský, J. (1994) : *Příspěvky k teorii divadla*. Praha : Divadelní ústav.

Verhaeren, E. (1905) : *Svítání [Les Aubes]*, trad. S.K. Neumann, Praha : Knihy dobrých autorů. IV.

Veyne, P. (1970) : *Comment on écrit l'histoire. Essais d'épistémologie*. Point. Seuil.

Vieille, L. (2007) : « Entretien avec Anne Molitor ». Bookleg entretien. Belgique : Maelström.

Vilar, J. (1955) : *De la tradition théâtrale*. Collection Idées. Paris : Gallimard.

Vilar, J. (1975) : *Le théâtre, service public*. Théâtre Pratique. Nouvelle Revue française. Gallimard.

Vilar, J. (1981) : *Memento*. Théâtre Pratique. Nouvelle Revue française. Gallimard.

Voisine-Jechova, H. (2001) : *Histoire de la littérature tchèque*. Fayard.

Vrbka, T. (2004) : *Státní opera Praha. Historie divadla v obrazech a datech 1888-2003 / The Prague State Opera – Theatre History in Pictures and Dates 1888-2003* Praha : Slovart.

Willems, P. (2005) : *Vers le théâtre. Ecrits 1950-1992*. AML. Éditions Labor.

Zich, O. (1931) : *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich.

Mémoires / thèses / Cours

Collin, A. (1999) : « Paul Willems : les formes de l'absence ». Mémoire ULB. Dir. Raymond Trousson.

Decleire-Brasseur, M. (1993) : *La satire politique au théâtre libéré de V+W*. Mémoire ULB présenté sous la direction de Rubeš, J.

Flock, S. (2006) : Prémisses de l'esthétique d'Otomar Krejča. Mémoire de DEA. ULB présenté sous la direction de Rubeš, J.

Hála, K. (2009) : *Les années soixante : un « âge d'or » du théâtre tchèque*. Thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne sous la double direction de Xavier Galmiche et de Eva Stehlíková.

Rubeš, J. (2003-2004) : Idéologie et Culture. Cours. ULB.

Ouvrages/ deux auteurs

Biro A., Passeron, R. (1982) : « Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs », Fribourg : Office du livre et Paris : Presses universitaires de France.

Loyer, E. & de Baecque, A. (2007) : *Histoire du Festival d'Avignon*. Gallimard.

Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue

Aron, P. et al. (2003) : *Un siècle de théâtre en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XXème siècle*. Centre belge de l'IIT-CF / Éditions Le Cri.

Bablet, D. (dir.) (1972) : *Otomar Krejča et le Théâtre za Branou*. Paris : La Cité.

Banu, G. (dir.) (2000) : « Les Cent ans du théâtre d'art » in : *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*. Paris : éditions Théâtrales.

Bělina, P. et al (1995) : *Histoire des Pays tchèques*, coll. Points, Seuil.

Bréha, H. (dir.) (1999) : Mexique, miroir magnétique. MELUSINE. Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme. Paris : L'Âge d'homme.

Churaň, M. (a kol.) (1994) : *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století*. Praha: Nakladatelství Libri.

Emond, P. et al (dir.) (1984) : *Le Monde de Paul Willems*. Archives du futur. Edition Labor.

Fischer-Lichte E., Kreuder F., Pflug I. (dir.)(1998) : *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen : Francke.

Flock, S. et al. (dir.) (2008) : *Les Tchèques et les Belges : une histoire en miroir*. Prague : Institut d'Histoire contemporaine de l'Académie des Sciences de la République tchèque, Centre d'études tchèques, Université libre de Bruxelles.

Hájek J. et al. (1990) : *Divadlo nové doby 1945-1948*. Praha: Panorama.

Janoušek, Pavel (dir.) (2008) : *Dějiny české literatury 1945-1989, Díl III. 1958-1969*, Praha : Academia.

Just, Vl. (éd.) (1989) : *Z dílny malých scén*. Praha : Mladá fronta.

Just, Vl. (dir.) (1995) : *Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech*, Praha : Divadelní ústav.

Krejča O., Svoboda J., Hirschová J. (1964) : *Milan Kundera - Majitelé klíčů: Rozbor inscenace Národního divadla v Praze*. Praha : Divadelní ústav.

Patočková, J. (4/2001) : *Opožděná zpráva o likvidaci*. Praha: DIVADELNÍ REVUE.

Pospíšil M. W., Páleníček J.-G. (dir.) (2007) : *Culture tchèque des années 60*. Paris :

L'Harmattan.

Servant, C *et al* (dir) (2002) : *Skrznaskrz, Les Tchèques et la France au cours des siècles*. Gallery.

Otomar Krejča et le théâtre za branou. (X-XII 1970) in : TRAVAIL THEATRAL. N°1. pp. 5-55.

Divadelní avantgarda. Kritiky a referáty z let 1926-1941. (1978). Praha: Divadelní ústav

Marc Liebens (2006) in : ALTERNATIVES THEATRALES. N° 90-91.

Théâtre à l'Est (1978) in : CAHIERS DE L'EST, n° 12-13, 1978.

Chapitres dans ouvrage

Ambros, V. (2006) : « Prague : « Magnetic Fields or the staging of Avant-garde » » in : *History of the Literary cultures of East-Central Europe*. Vol II. Marcel Cornis-Pope et John Neubauer (ss dir.). Philadelphia : John Benjamins Publishing.

Banu, G. (1984) : « A l'est, regards froids sur un théâtre qui s'éloigne. Théâtre à l'Est. ». in : *Le Théâtre, sortie de secours*. Paris : Aubier. pp. 37-55.

Beneš, Z. *et al*. (2002) : « Vingt ans de cohabitation tchéco-allemande dans la République tchèque » in : *Pour comprendre l'Histoire. Les relations tchéco-allemandes entre 1848-1948*. Prague: Éditions Gallery. pp. 68-69.

Day, B. (VIII-IX 1987) : « Les traditions d'avant-garde du théâtre tchèque » in : Prague, cité magique. « CRITIQUE ». Paris : Edition de Minuit.

Fischer-Lichte, E. (1993) : « Rückkher der Avantgarde ? » in : *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. UTB. Tübingen: Francke.

Haller, M. (1961) : *Dějiny dramatického oddělení pražské konservatoře* (Histoire du département dramatique du conservatoire de Prague), in : 150 let pražské konservatoře (150 ans du conservatoire de Prague), Praha, pp. 281-308.

Hyvnar, J. « Le grotesque et le théâtre de Karel Hugo Hilar » in : *Le grotesque de l'Histoire*, Fiszler Stanisław (dir), Éditions Le Manuscrit.

Hyvnar, J. (2008) : « Herec v Krejčově uměleckém divadle » in : *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha : KANT, Disk, pp. 189-217.

Kraus, K. (1967) : « Le théâtre tchèque : l'oeuvre de Josef Topol », in : Jacquot, Jean (dir.) : *Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris : CNRS. pp. 301-324.

Obst, M. (1968) « K. H. Hilara česká avant-garda » in : *K. H. Hilar*. ed. Hilmera, J. Praha: Národní Muzeum.

Peterka, J. (1983) : « Civilismus », in: Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literárních směrů a skupin*. pp. 31-34

Raeff, M. (1988) : « La culture et l'émigration » . In: Etkind, E. *Histoire de la littérature russe, Le 20ème siècle, la Révolution et Les années vingt*. Paris: Fayard.

Träger, J. (1967) : « AMP divadelní kritik a dramaturg », in : Píša, A. M. *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty*. Praha: Československý spisovatel. pp. 295-296.

Urbanová, E. (1993) : « Romeovi a Julii je čtyřít sta let » in : *Drama a dramatická výchova*. Praha: Scienta. pp. 5-13.

Articles dans revue / Un seul auteur

Aslan, O. (1979) : « En attendant Godot. I Mise en scène de Roger Blin. ». Série théâtre. CNRS.

Bablet, D. (1979) : « Image de la recherche : En attendant Godot de Samuel Becket. II

Mise en scène d'Otomar Krejca» Série Théâtre. CNRS.

Bablet, D. (1964) : « L'organisation du théâtre en Tchécoslovaquie » in : THEATRE POPULAIRE. n° 54. pp. 42-62.

Banu, G. (I-III 1978) : « Les 'lézards' ou la dissémination, ruse de la dissidence » in : TRAVAIL THEATRAL. n° 30. pp. 122-128.

BejblíkA. (II 1964) : « K problemům aktualizace. Nad Topolovým a Krejčovým Romeem » in : DIVADLO. pp. 38-45.

Burian, J. M. (1967) : « Theatre in Czechoslovakia: Reflections of a Participating Visitor » in : DRAMA SURVEY. vol. 6. n° 1. pp. 92-104.

Burian, J. M. (IX 1972) : « Otomar Krejča's use of the mask » in : THE DRAMA REVIEW, Vol. 16. pp. 48-56.

Burian, J. M. (III 1984) : « High Points of Theatre in the First Czechoslovak Republic » in : MODERN DRAMA. XXVII. 1.

Burian, J. M. (1992) : « The Not So Velvet Fallout of Czechoslovakia's Velvet Revolution » in : THEATRE THREE. V. 10/11, pp. 65-75.

Burian, J. M. (1995) : « The Dark Era of Modern Czech Theatre: 1948-1958 » in : éd. R. A. Shanke, Central College: THEATRE HISTORY STUDIES. XV. pp. 41-67.

Crépon, M. (II 2009) : « La « valeur » du travail et la « force » des idéologies. Une lecture des Essais hérétiques ». Esprits : *L'universel dans le monde post-colonial*. pp. 177-190

Černý, J. (1970) : « Dynamika hereckého projevu » (la dynamique du discours de l'acteur). in : DIVADLO. N°1. pp. 44-52.

Delhalle, N. (2007) : *Changer de théâtre, changer de monde. Les pratiques théâtrales des années 1970 dans le théâtre belge francophone*, in : « Une nouvelle façon de vivre ? Les années 1970 ». LES CAHIERS D'HISTOIRE DU TEMPS PRESENT, N°18.

Dewetter, J. (X 1960) : « Nalezený zapalovač » (Le briquet retrouvé), Praha: DIVADLO. pp. 529-532.

Dort, B. (1 IX 1970) : « Tentative de description de 'Lorenzaccio' ». in : TRAVAIL THEATRAL. N°1. pp. 29-38.

Dvořák, A. (1955) : « K zájezdu Théâtre National Populaire ». DIVADLO.

el Nouty, H. (X-XII 1962) : « L'esthétique de Lorenzaccio ». in : *Présence de Musset*. REVUE DES SCIENCES HUMAINES. Faculté des sciences humaines de Lille. fasc.108.

Flock, S. (X 2008) : « Première réflexions d'Otomar Krejča, prémices de son théâtre ? », in : SLAVICA BRUXELLENSIA, N°1, Université Libre de Bruxelles. pp. 31-40.

Flock, S. (2010) : « Panegyrika na Atelier Théâtre Jean Vilar » in : DIVADELNÍ REVUE 1. pp. 184-186.

Flock, S. (2010) : « Humanistyczny teatr Otomara Krejčy: kiedy szept etyczny staje się polityczny » in : STUDIA SLOWIANOZNAWCZE.

Hedbávný, Z. (1992) : « Alfréd Radok : Chodská nevěsta » in : DIVADELNÍ REVUE 3. pp. 29-38.

Helgheim, K., trad. Stehlíková, K. (1-2005) : « « Racek » : Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969 ». Praha : DIVADELNÍ REVUE, Prague. pp. 30-53

Honzl, J. (1922) : « O proletářské divadle » in : REVOLUČNÍ SBORNÍK DEVĚTSIL. Praha. pp. 87-98

Honzl, J. (1923) : « Aleksandr Tairov : Das entfesselte Theater ». STAVBA. 2. 108n.

Honzl, J. (1923) : « Scény Aleksandra Tairovova ». STAVBA. 2. 162n.

Honzl, J. (1923) : « Vlivy, fakta a zásady nového ruského divadla ». STAVBA. 2. 185-186.

Honzl, J. (1940) : « Pohyb divadelního znaku ». in : SLOVO A SLOVESNOST. n° 6. pp. 177-188.

[En français : « La mobilité du signe théâtral », *Travail théâtral*, n° 4, 1971, pp. 6-20].

Herman, J. (1992) : « Kapitoly z české dramatiky po roce 1945: Divadla malých forem I.

- Reduta », AMATERSKA SCENA. n° 8. pp. 10-11.
- Herman, J. (1992) : « Kapitoly z české dramatiky po roce 1945: Divadla malých forem II. Zábradlí a Semafor », AMATERSKA SCENA. n° 9. pp. 10-11.
- Herman, J. (1996) : « O historii zřizování divadel v Čechách ». Praha : SVĚT A DIVADLO. N°5. pp. 158-166.
- Hyvnar, J. (2003) : « Hry s hercem v poválečných diskusích » Praha : DISK. N°3. p. 16-21.
- Jindra, V. (1989) : « Přirozený stav ». DIVADLO. pp. 58-63.
- Just, V. (1991) : « Červená Sedma ». DIVADELNÍ REVUE. N° 4. 91ff.
- Kárnet, J. (XI 1945) : « Válka mezi generacemi » in : GENERACE . 1. Mladá Fronta. pp. 24-28.
- Kraus, K. (1941) : « Hledání básníka ». STUDENSKÝ ČASOPIS 20, N° 6-7, pp. 200-203.
- Kraus, K. (1941) : « Dvakrát Shakeaspeare » (Deux Shakeaspeare). STUDENSKÝ ČASOPIS 20, N° 8. pp. 239-240.
- Kraus, K. (1941) : « Teatrália ». STUDENSKÝ ČASOPIS 21, N° 1. pp. 21-23.
- Kraus, K. (1942) : « Dramaturgie a doba ». ČESKE SLOVO 34. N°62.
- Kraus, K. (2005) : « Tradicí proti tradici » in : DRUHÝ BREH, časopis Švandova divadla. Roč. 3. pp. 10-14.
- Kraus, K. (2010) : « In theatre and in lie he ventured everything » in : CZECH THEATRE. N° 26. Prague : Art and Theatre Institute. pp. 47-49.
- Krejča, O. (1945/46) : « Co je režisérismus ? » in : DIVADELNÍ ZAPISNIK , N°1, pp. 145-150.
- Krejča, O. (1945/46) : « Dvě diskuse, I. Co je režisérismus? » in : DIVADELNÍ ZAPISNIK . N°1. pp. 302-309.
- Krejča, O. (1945/46) : « K otázce režisérismu » in : DIVADELNÍ ZÁPISNÍK. pp. 124-133.
- Krejča, O. (1946/47) : « Z hercových zápisků » in : DIVADELNÍ ZÁPISNÍK. IV. Prague. pp. 230-240, pp. 544-556.
- Krejča, O. (1955) : « Josef Topol, Půlnoční vítr (Úvaha nad rukopisem) ». In : DIVADLO. N°6. pp. 470-483.
- Krejča, O. (1962) : « Herec není sám ». IN : DIVADLO. n°4.
- Krejča, O. (III 1970) : « Herec jako cvičená opice (v uzavřeném systému znaků) » in : DIVADLO. [Trad. française « l'acteur est-il un singe vivant enrhumé dans un système de signes ? » in : TRAVAIL THEATRAL, N°1, 1970.]
- Krejča, O. (V 1999) : « Theatre at the end of the century. (Stanislavsky and Brecht) ». in : CZECH THEATRE. N° 15. Prague : Art and Theatre Institute. pp. 21-24.
- Krejča, O. (III 2003) : « U Emila Františka Buriana... ». in : DISK, N° 3. pp. 111-135.
- Krejča, O. (XII 2003) : « Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky » (Acteur chez EFB et JF). Praha: DISK, N°6. pp. 83-106.
- Krejča, O. (IV-VI 2004) : « Un ami pour toujours » in : *Denis Bablet. Théâtrologie et engagement*. Picon-Vallin, B. (dir.) Gennevilliers : THEATRE/PUBLIC, N°173. pp. 22-24
- Machonin, S. (1965) : « Odvaha k mužnosti » in : DIVADLO, N°5, pp.42-49.
- Makonj, K. (1970) : « zvěcnění » in : DIVADLO. pp. 6-16.
- Mazáčová, B. (1991) : « Krejčovy inscenace Tyla » in : DIVADELNÍ REVUE. N°3. pp. 48-56.
- Mracek, Vl. (1970) : « Lorenzaccio » in : DIVADLO. N°1.
- Mracek, Vl. (1970) : « Pokus o pochopení », in : DIVADLO. pp. 33-43.
- Neuman, Julek. (1994) : « Shadows on the stage: Indirect theatre censorship in Czechoslovakia. 1969-1989 » in : Elinor S. Shaffer (ed) *Revolutions and Censorship*. COMPARATIVE CRITICISM. Vol.16. Cambridge University Press. pp. 39-69.
- Patočková, J. (1994) : « Cinq ans après » in : CZECH THEATRE. N° 8 Prague : Art and Theatre Institute p. 2-7.

- Patočková, J. (1998) : « Faust as a Theatre of the World / Faust comme théâtre du monde ». in : CZECH THEATRE. N° 14. Prague : Art and Theatre Institute. pp. 19-27.
- Patočková, J. (4/ 2001) « Otomar Krejča : umělecké divadlo a politika » in : DIVADELNÍ REVUE. pp. 49-65 [version résumée trad. fr. « Otomar Krejča : le théâtre d'art et la politique ». in : Banu, G. (dir.) (2000) : *Les Cités du Théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler*. Paris : Éditions Théâtrales, pp. 290-297.]
- Patočková, J. (1/2007) : « Krejčův český Čechov - léta šedesátá » in : DIVADELNÍ REVUE. pp. 3-42.
- Patočková, J. (3/2007): « Krejčův český Čechov a jiní na přelomu šedesátých a sedmdesátých let » in : Praha : DIVADELNÍ REVUE. pp. 27-63.
- Patočková, J. (2/ 2008) : « Krejčův čtvrtý Racek a poslední sezona Divadla za branou (1971 -1972) » in : DIVADELNÍ REVUE. pp. 17-43.
- Patočková, J. (2010) : « The artist and his mission in theatre ». in : CZECH THEATRE. N° 26. Prague : Art and Theatre Institute. pp. 45-46.
- Perlman, M. (1971) : « Un entretien avec Krejca ». Bruxelles : REVUE GENERALE. N°4. pp. 31-42.
- Piel, J. (1987) : « Prague : un carrefour, un pont » in : *Prague cité magique* in : CRITIQUE. pp. 619-620.
- Plešák, M. (5 XI 1969) : « Divadlo v prostoru a čase » in: DIVADLO. N°20. pp. 66-70.
- Pömerl, J. (1995) : « Před první svobodnou sezonou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945) ». Prague: DIVADELNÍ REVUE. 3. pp. 55-63.
- Quaghebeur, M. (1978) : « Le devenir du Jeune Théâtre en Belgique francophone » in : *Dossier du Cacef*. Namur. N° 61
- Quaghebeur, M. (1995) : « Une littérature différente » in : *La littérature belge de langue française. Itinéraires de contacts et cultures*. Vol. 20. Paris : l'Harmattan.
- Quaghebeur, M. (2006) : « Unir Texte, Scène, Histoire et Forme : un classicisme de la modernité » in : *Marc Liebens*. ALTERNATIVES THEATRALES. pp. 27-30.
- Radermecker, V. (2001) : « La chronique des Archives et Musée de la littérature. Petit aperçu du Théâtre du Parvis » in : TEXTYLES, n°20.
- Rubeš, J. (1979) : « La correspondance pragoise. Histoire et jalons en marge du Surréalisme ». Bruxelles : COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES. N°123-128, pp. 5-15.
- Sarrazac, J.-P. (XII 2003) : Travail théâtral : Une revue de théâtre à l'époque de la fragmentation. REGISTRE. n°8. pp. 9-20.
- Saurel, R. (VII 1965) : *Le théâtre, comme Phoenix*. LES TEMPS MODERNES. pp. 157-165.
- Semil-Jakubowicz, M. (1976): « Post-War Drama in Eastern Europe (Bulgaria, Czechoslovakia, Hungary, Poland, The Soviet Union) » in : Nicoll A., *World Drama*, London : Harrap, London. pp. 861-871.
- Suchařipa, L. (III 1966) : « Člověk je stejně sám » in : DIVADLO. p. 6-14.
- Svoboda, J. (1961) : « Nouveaux éléments de scénographie », *Scénographie – Le Théâtre en Tchécoslovaquie*, éd. De l'Institut théâtral à l'occasion de la troisième biennale des Arts Plastiques à Saõ Paulo en 1961, pp. 58-68.
- Vasteels, R. (15 I 1968) : « Deux mises en scène révolutionnaires » in : LA REVUE NOUVELLE. pp. 88-94.
- Veltruský, J. (1996) : « Esquisse d'une sémiologie du théâtre » in: *Cercle de Prague*. «DEGRÉ ». N°85-86. p.c3-c172.
- Vostrý, J. (III 1960) : «Od «čechovování» k čechovovi». DIVADLO. 3. pp. 146-150.
- Vostrý, J. (IV 1963) : « Od « Čechovování » k Čechovovi », DIVADLO. pp. 183-192.
- Vostrý, J. (IX 1962) : « Moudrost formy » in : DIVADLO. pp. 21-31.

Article dans revue/ plusieurs auteurs

Banu, G. & Sallenave, D. (2010) : « In the service of the « poet's words ». in : CZECH THEATRE. N° 26. Prague : Art and Theatre Institute. p. 49.

Komise pro studiovou divadelní práci Svazu českých dramatických umělců a její aktiv mladých divadelníků (1989): « Na téma kontinuita. Beseda o Divadle za branou » in : BULLETIN. N° 6. TISK FSB 123/89. pp. 38-50 [pro interní potřeby členů a aktivistů].

Articles de presse et entretiens

Bablet, D. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio à Prague : un univers, des hommes, un triomphe. ». *Les lettres Françaises*.

Beck, H. (11 II 1966) : « Les théâtre bruxellois : au national : la Mouette de Tchekov ». Bruxelles : *Le drapeau rouge*.

Betrand, J. (17 VIII 1978) : « Roméo et Juliette » Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

Bezděk, Z. (XII 1970) : « Spa 1970 ». Praha : *Československý loutkář*.

Borze (9 XII 1964) : « Le Théâtre National de Belgique a joué 'Le Tour du Monde en quatre-vingt Jours'. Mons : *Journal de Mons et du Borinage*.

Brož, J. (24 VI 1993) : « Divadla je pro politiku škoda ». Praha : *Lidová Demokracie*.

Burian, J. M. (III 1990) : « Notes from Abroad, Havel and the Velvet Revolution ». *American Theatre*. Vol. 6. N°12.

Burian, J. M. (VI 1991) : « Notes from Abroad, Krejča's Voice Is Heard Again in Prague ». *American Theatre*. Vol. 8. N°3.

Burian, J. M. (XII 1994) : « Notes from Abroad, Cloudy Forecast for New Prague Spring ». *American Theatre*. Vol. 11. N°10.

Černý, F. (1957-58) : « Divadla spřízněných duší ». Praha: *Divadelní noviny* 1. N°3. p. 4.

Copferman, E. (22 VI 1972) : « Les derniers rappels du théâtre za branou ». *Le Monde*.

Cordier, J.-P. (24 VIII 1978) : « Shakespeare a-t-il du cœur ? ». *Echo de la bourse*.

Cordier, J.-P. (7. II. 1980) : « Les Trois Sœurs. Tchekhov le prophétique ». *l'Echo de la Bourse*.

Cournot, M. (6 VII 1978) : « Les tribulations de Krejča. Un Tchèque et Godot à Avignon ». *Le Monde*

Cournot, M. (4. X. 1980) : « Tchekhov en transit ». *Le Monde*.

Darimont, L. (16. VIII. 1978) : « « Roméo et Juliette » revu par Otomar Krejča : à corriger ! ». *Le Courrier*.

De Decker, J. (22. I. 1980) : « Les Trois Sœurs par l'Atelier Théâtral : les dentelles de l'amertume ». *Le Soir*.

De Decker, J. (15 V 1981) : *Au perroquet vert à l'Atelier théâtral : un chef d'œuvre révélé par Otomar Krejča*. *Le Soir*.

De Decker, J. (12 II 1982) : « O. Krejča, adaptateur de Dostoevskij : « J'ai fait des Démons un poème scénique ». Entretien. *Le Soir*.

De Decker, J. (25 II 1982) : « Les Démons vus par Krejča : un rendez-vous manqué ». *Le Soir*.

De Decker, J. (5 XI 1982) : « *L'Eveil du printemps* à Blocry au clair des talents en fleur ». *Le Soir*.

Degan, C. (31 X 1995) : « Trente ans après, la mémoire (re)mise en scène ». *Le Soir*.

Doležal, M. (21 III 1994) : « Otomar Krejča o Beckettovi ». *Denní Telegraf*.

Doležal, M. (9 XI 2009) : « Otomar Krejča. Zemřel jeden z mála českých režisérů, kterého si zvaly přední evropské scény » in : *Hospodářské noviny*.

Dubrulle, P. : « « Les Trois Sœurs » de Tchekhov par le T.N.B. Une grande œuvre ». Charleroi : *Journal de Charleroi*.

Dumont, J.-F. (15 V 1981) : « Au Théâtre Vilar à L.L.N. Au Perroquet Vert ». *La Cité*

François, A. (12 IV 1979) : « Michel Bouquet joue « Pozzo » : une définition de l'acteur. » Entretien. Bruxelles : *4 Millions 4*.

Fraňková, J. (30 XII 1993) : « Noblesní nuda ». Praha : *Express*.

Gaillard, P. (1948) : « Divadlo v Paříži ». 10/6. N°3. *Politika*.

Gauthier, J.-J. (7 VI 1965) : « Au Théâtre de Nations, la Belgique présente : Hamlet » : *Figaro*.

Genaert, Ph. (1 XI 1979) : « « Roméo et Juliette » une vision lucide de la société par Krejka (Sic) ». *Le peuple*.

Germoz, A. (1 XI 1967) : « Radok est devenu quelqu'un de bien ». Bruxelles : *Spécial*.

Gilbert, C. (8 II 1985) : « Le Convive de Pierre, Un don Juan différent ». Paris : *L'humanité*.

Gilliat, P. (24 I 1965) : « Beyond the witch-hunters ». *The observer weekend review*.

Gisselbrecht, A. (20 V 1970) : « Entretien avec Otomar Krejča. Directeur artistique du théâtre za Branou de Prague ». *L'humanité*.

Godard, C. (14. V. 1981) : « Au Perroquet Vert par l'Atelier de Louvain ». *Le Monde*.

Goffeaux, R. (20 XI 1967) : « « Le jeu de l'amour et de la mort » vu par le tchécoslovaque Alfréd Radok » : *La tribune de Genève*.

Grodent, M. (9 X 1979) : « *Lorenzaccio* à Louvain-la-Neuve : drame de conscience et fantasmagorie surréaliste ». *Le Soir*.

Guillemot, J. (24 X 1954) : « Comment Gérard Philippe a été kidnappé à Varsovie », *le Drapeau Rouge*.

Halada, J. (VII 2003): « Czechoslovaks at World Expositions – Part VII Expo '58 in Brussels » in : *Expo Magazine*, Pardubice : Theo publishing. N°1.

Halton, K. (14 III 1965) : « A man called Krejča ». London : *Sunday Times*.

Hansres, J. (26 I 1965) : « Hamlet : Otomar Krejčas Inszenierung im Théâtre National de Belgique ». *Neue Zürcher Zeitung*.

Hislair, J. (XI 1967) : « Le Jeu de l'Amour et de la Mort ». Bruxelles : *La libre Belgique*.

Hislair, J. (1970) : « « Les Trois Sœurs » dans la mise en scène de Krejca. ». *La Libre Belgique*

Hislair, J. (13 II 1982) : « Rencontré Otomar Krejca, qui met en scène « Les Démons », de Dostoïevski ». *La Libre Belgique*.

Hislair, J. (23 II 1982) : « Une mise en scène lumineuse de Krejca : « Les Démons » à Louvain-la-Neuve ». *La Libre Belgique*.

Honorez, L. (19 VII 1979) : « *Lorenzaccio* perd la vie dans la mise en scène de Krejca ». *Le Soir*.

Honorez, L. (23 VII 1979) : « En attendant Godot, Michel Bouquet réfléchit à l'avenir du théâtre ». *Le Soir*.

Honzl, J. (2 VII 1925) : « Úspěchy Rusů v Vídni, Tairovovo divadlo ». *Rudé pravo*.

Honzl, J. (24 VII 1925) : « Úspěchy ruského divadla, Tairovova scéna ». *Rudé Pravo*

Hořec, P. (28 II 1969): „Národ sobě umelci národu, Otomar Krejča“

Houssin, M. (25 IV 1985) : « Fabuleux Bouquet ». Paris : *L'Humanité*.

Hrabovská, Ka. (26 II 1965) : « Medzi Bruselom a Bratislavou ». Bratislava : *Kultúrny život*.

Jangl, K. (14 II 1965) : « Divadlo za hranicemi a doma, Režisér Otomar Krejčahovoři o své inscenaci Hamleta v Bruselu ». *Lidová demokracie*.

- Jeannet, D. (VII 1978) : « Avignon 1978 encore plus intéressant qu'il y a dix ans : ce qui a changé » *Journal de Genève*.
- Kadečková, J. (VIII 1969) : « London Applauds Czech Theatre, world theatre season presents Krejča's company ». Praha : *Czechoslovak Life*.
- Kanters, R. (28 VII 1979) : « Avignon : « Lorenzaccio » a pris du poids ». *L'express*.
- Kanters, R. (19 IV 1980) : « Gentleman Krejča ». *L'express*.
- Krejča, O. (2 VII 1959) : « Vybojovaný optimismus ». *Kultura* 59. 26. pp. 2-3.
- Krejča, O. (1962 ?) : Prověřka dramatu. p.448-450. [Entretien conduit par Viktor Kudělka]
- Krejča, O. (25 X 1965) : Svobodné Slovo.
- Krejča, O. (8 X 1966) : « Druhá sezóna Divadla za branou ». *Květy*.
- Krejča, O. (7 XI 1967) : « Boj za lidské štěstí ». *Rudé Pravo*.
- Krejča, O. (I 1969) : « Wie soll das Theater weiter gehen. Pressekonferenz in Prag am 21 X 1968. ». *Theater Heute*.
- Krejča, O. (1970) : « Věčná proměna ». *Divadelní Noviny*.
- Krejča, O. (1990) : « K diskontinuitě českého divadla ». *Scéna*. n°7.
- Liehm, A. (29 II 1964) : « P. Brook na otázku A.J. Liehm » in : *Literární noviny*.
- Leirens, J. (21 V 1970) : « « Les Trois Sœurs » de Tchekhov au Théâtre National ». Bruxelles : *La cité*.
- Lenoir, J.-P. (23 I 1965) : « Hamlet 'Sees' Ghost of Father with Aid of New Plastic Mirror ». *New York Times*.
- Lenoir-Kingham, G. (X 1965) : « Rekordní sezóna. Praha: *Divadlo*.
- Léonardini, J.-P. (15 V 1970) : « La mort masquée ». *L'humanité*.
- Lerminier, G. (7 VII 1965) : « Hamlet par le Théâtre National de Belgique au Nations » : *Le Parisien Libéré*.
- Longhampt, J. (8 II 1985) : « Au plus près de Pouchkine ». Paris : *Le Monde*.
- Macabru, O. (18 VII 1979) : « Une pesante machine ». *Le Figaro*.
- Machalická, J. (5 X 2000) : « Taková ostuda vyvolá skepsi ». Praha: *Literární Noviny*.
- Machalická, J. (16 I 2010) : « Divadelník Karel Kraus: Kdo říká, že bylo lépe, ztratil pamět ». Praha: *Lidové noviny*
- Macho, M. (12 XII 2003) : « Osamělý běžec Otomar Krejča ». Praha : *Mladá Fronta dnes*.
- Machonin, S. (31 I 1965) : « Bruselský Krejčův Hamlet ». Praha : *Rudé Právo*.
- Machonin, S. (13 II 1965) : « Waterloo, Bosh a Krejčův Hamlet ». Praha : *Literární Noviny*.
- Machonin, S. (16 II 1966) : « James Bond a Racek ». Praha : *Literární Noviny*.
- Machonin, S. (5 XI 1969) : « Lorenzaccio ». Praha : *Divadelní Noviny*.
- Mazačová, B. (23 III 1995) : « Dramaturg. S Otomarem Krejčou o Karlu Krausovi. (Rozhovor) ». *Literární Noviny* 6. N° 12. p. 10.
- Novotný, M. (27 IV 1924) : « Zdramatizovaná tragédie I » Praha: *Národní Listy*.
- Nožka, J. (20 II 1965) : « Československá divadelní invaze ». Praha : *Svět v obrazech*.
- Palazvelo, P. (26 VII 1964) : « Čierna Júlia v Havaně ». Bratislava : *Svoboda*.
- Pantolon (25 V 1970) : « Au National. Les trois Sœurs de Tchekhov. » Bruxelles : *Pan*.
- Paris, A. (7/8 VI 1964) : « C'est un Tchèque qui met en scène le grand succès (probable) de Spa, 1964 ». *Le Soir*.
- Paris, A. (23 IX 1965.) : « « Hamlet » Un spectacle exceptionnel... ». *Le Soir*
- Paris, A. (1970) : « « Les Trois Sœurs » L'éternel mal de vivre ». *Le Soir*.
- Paris, A. (28. X. 1978) : « Roméo et Juliette au T.N.B. : il manque la grâce ». *Le Soir*.
- Patočková, J. (25 I 2002) : « Otomar Krejča, portrét muže který ještě věří na divadlo. ». Praha: *Hospodářské noviny*.
- Patočková, J. (23 XI 2005) : « Velké 'malé divadlo' ». Praha : *Lidové Noviny*.

- Petišková, L. (1988) : « Být věrný sám sobě » in : *Scéna*. č. 6.
- Pinson, R. (14. VIII. 1978) : « Un « Roméo et Juliette » intemporel à ouvert le 18^{ème} Festival de Spa ». *La dernière Heure*
- Prchalová, R. (3 XI 1992) : « Divadlo za Branou na jeviště mchat ». Praha : *Večerník*.
- Prchalová, R. (17 XII 1993) : « S Otomarem Krejčou o režijní práce ». Praha : *Večerník*.
- Prchalová, R. (17 V 1994) : « Smysl má pouze rozvíjená souvislost ». Praha : *Večerník*.
- Rechtorisová, M. (III 1991) : « Hovoríme s režisérom a zaklatadel'om divadla za branou Otomarem Krejčom ». Bratislava : *Smena*.
- Rulf, J. (21 VI 2001) : « Léta v zrcadlové síni ». Praha : *Reflex*.
- Rolečková, E. (31 V 1994) : « Ministerstvo kultury odpovídá Otomaru Krejčovi ». Praha : Rudé právo.
- Sajíc, J. (29 IV 1924) : « *Romeo a Julie* ». Praha: *Lidové Listy*.
- Sarraute, Cl. (31 I 1965) : « 'Hamlet' au théâtre national de Bruxelles » : Paris : *Le Monde*.
- Sigrid, J. (9. V. 1981) : « Rencontré Otomar Krejča ». *La Libre Belgique*.
- Sigrid, J. (14. V. 1981) : « Au Perroquet Vert ». *La Libre Belgique*.
- Smeets, M. (15 VIII 1978) : « « Un Roméo et Juliette » qui vous en met plein la vue ». Liège : *La Wallonie*.
- Stanislavčík, T. (13 X 1997) : « Kalendář divadelního příběhu jednoho režiséra ». Praha: *Literární Noviny*.
- Suchomelová, J. (9 VII 1969) : « Divadlo Za branou v Brně ». Brno : *Mladá Fronta*.
- Surgers, A. (18 VII 1979) : « Lorenzaccio, de Musset ».
- Svoboda, J. (19 I 1965) : « Za Krejčou a za hamletem do Belgického Bruselu ». Praha : *Svobodné Slovo*.
- Topol, J. (2001) : « Otomar Krejča podle mne ». Praha : *Divadelní noviny*. n°17.
- Tynan, K. (1^{er} IV 1967) : « The Theatre Abroad: Prague. ». *The New Yorker*. pp. 99-122.
- Uhliřová, E. (20 IV 1966) : « Dvojí podoba Krejčova Racka ». Praha : *Divadelní a filmové Noviny*.
- Uliřová, E. (1966/1967) : « Dvojicí podoba Krejčova Racka », *Divadelní noviny*, №19, p.1+8
- Urbanová, A. (29. IX. 1950) : « Cesta operety » : *Lidové noviny*.
- Vačkář, P. (3 III 1965) : « Blesk z čistého nebe ». Praha : *Divadelní a filmové Noviny*.
- Valtrová, M. (1993) : « Hraje váš tatínek ještě housle? ». Prague : *Primus*. p.228f.
- Vavřin, Vl. (12 IV 1991) : « Hlavně neohýbat hřbet ». *Občanský děník*.
- Verhoye, B. (3 IV 1970) : « Otomar Krejca : idéologie is filosofie voor imbecielen ». Antwerpen : *Die nieuwe Gazet*.
- Vilar, J. (13 III 1968) : « Herec a režisér v spolupráci . Naše mezinárodní anketa ». Praha : *Divadelní Noviny*. N° 17.
- Wanatowiczová, K. (19 XII 2005) : « Život za Branou ». Praha : *Týden*. pp. 58-62.
- Weiner, R. (3 VII 1921) : « Z pařížských divadel ». Praha: *Literární noviny*.
- Werner, J.-M. (17 XI 1967) : «Le jeu de l'Amour et de la Mort » : *La Critique*.

Articles de presse non signés

- (16. IX. 1950) : « Důvěra v dobré divadlo » : *Lidové noviny*.
- J.P. (1 III 1964) : Romeo mluví v Havaně španělsky. *Lidová demokracie* .
- (31 XII 1964) : « Le Tour du monde en quatre-vingt jours ». Bruxelles : *Syndicats*.

(21 I 1965) : « Krejčův Hamlet v Bruselu ». Praha : *Lidová Democracie*.
R.P. (23-1-1965) : « Hamlet ». *La Dernière Heure*
(23 I 1965) : « Krejčova inscenace Hamleta v Bruselu ». Praha : *Rudé Právo*.
(26 I 1965) : « Hamlet im Brüssel. Erfolg unserer Künstler ». Praha : *Aufbau und Frieden*.
(1 II 1965) : « Z Praskich teatrów ». Ostrava. *Glos ludu*.
(17 II 1965) : « Belgian Hamlet Seen in a Distorting Mirror ». London : *The Times*.
(27 II 1965) : « Krejča v Bruseli ». Bratislava : *Film a Divadlo*.
(6 III 1965) : « Czech Shakespeare Pleases Even British Critics ». *Prague Newsletter*.

(1967) : « Hamlet » Gastspiel des Bristol Old Vic im Schauspielhaus. Juni-Festwochen. Zürich.

(9 II 1966) : « Telegraficky – stop ». *Divadelní a filmové noviny*.
(15 II 1966) : « The Seagull in the Czech Manner ». London : *The Times*.
(23 III 1966) : « Proces uměleckého vedení » (?). *Divadelní a filmové noviny*.

(16 XI 1967) : « Le jeu de l'amour et de la mort ». Bruxelles : *Pourquoi Pas ?*

(15 IV 1970) : « Les Trois sœurs », d'Anton Tchekhov, par le Théâtre National ». Verviers : *Le Courrier*.

(17 V 1970) : « Un Bon vent qui vient de l'Est ». Bruxelles : *Le patriote illustré*.

(21 V 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov ». Bruxelles : *Le Peuple*.

(21 V 1970) : « Le jeu de l'ombre et des lumières » : *L'Echo de la Bourse*

(30 V 1970) : « Les trois sœurs de Tchekhov, mis en scène par Krejca ». Bruxelles : *Les Beaux-Arts*.

Dox. (14 IV 1970) : « Le Théâtre National présente « Les Trois Sœurs » de Tchekhov ». Verviers : *Le jour*.

L. D. (15 IV 1970) : « « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov par le Théâtre National. » Verviers : *Le Courrier*.

MIE (16 IV 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » d'Anton Tchekhov » Verviers : *Le Travail*.

V. M. (17 IV 1970) : « Au Théâtre National « Les Trois Sœurs » de Tchekhov ». Bruxelles : *La libre Belgique*.

(2 III 1971) : « Rencontré les Trois Sœurs, Quatre femmes et un même amour du métier ». *La Libre Belgique*.

(X 1980) : « Les Trois Sœurs à Tournai ». Saison 80-81. *Revue Mensuelle*.

[+ les articles nécrologiques sur Krejča publiés en République tchèque, France et Belgique]

Programmes, brochures et documents dramaturgiques

[tous les programmes des pièces de Krejča au TNB et à l'ATLLN ; Programme de Lohniský au TNB ; Programmes de Radok au TRP...]

Banu, G. (XI 1982): « Je traduis ce que j'aurais aimé écrire ». Entretien avec Robnard, J. in : *Chaillot, Journal du Théâtre National de Chaillot*.

Brook, P. (1965) : « Peter Brook présente O. Krejča ». in : Programme du Théâtre National de Belgique, Hamlet.

Dort, B. (I 1981) : « Le défi de Krejča » in : Programme de la Comédie française. pp. 17-8.

Kraus, K. (1959) : *Festival a seminář činohry Národního divadla*. Praha : vyd. Svaz československých divadelních umělců. p. 25. [Brochure rassemblant les exposés et les discussions échangées durant le séminaire.]

Kraus, K. (1970) : « Otomar Krejča. Metteur en scène ». Extrait du Programme « Les Trois Sœurs » du Théâtre des Nations.

Krejča, O. (1959): *Festival a seminář činohry Národního divadla*. Praha: vyd. Svaz československých divadelních umělců.

Krejča, O. Lettre aux comédiens. Publiée dans le Programme *Au Perroquet Vert*. Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve.

Krejča, O (1982) : « Le Père ». Théâtre National de Chaillot. Descriptif de la Saison 1982-1983.

Krejča, O : « Divadla je pro politika skoda », tiré des interviews autobiographiques de O.K. réalisées au cours des années 1989-1997, rassemblée par Ladislava Petiskova, in : Faust de J. W. Goethe, livre-programme de la mise en scène au Théâtre National de Prague, 1997, p. 129.

Radok, A. (1967) : *Jeu de l'Amour et de l'Amour*, notes de mise en scène. Archives TRP.

Rozan, D. (X 1981) : « A propos d'Otomar Krejča ». Comédie française. Programme N°101. pp.5-6.

(XI 1968) : « Théâtre des Nations » in : Périodique du Théâtre National Populaire. N° 118. pp. 17-18.

« *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Mise en scène Otomar Krejča. Découpage photographique. » Nivelles : CAHIER THEATRE LOUVAIN. N° 38-39.

Lorenzaccio, Musset, En attendant Godot, Beckett, deux mises en scène d'Otomar Krejča. (1980). Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve : Cahier théâtre Louvain. 41. Série documents dramaturgiques.

Webographie

Beck, J. (1968) : Déclaration d'Avignon, cité in « Dossier 68 de Nouvelobs.com » du 29 IV 2008, page consultée le 22 X 2008.

C.V. d'Armand Delcampe Disponible à l'adresse : http://www.ateliertheatrejeanvilar.be/files/people/CV_ArmandDelcampe.pdf
Page consultée, le 20. VI. 2010.

Delhalle, N. : « D'une génération à l'autre. Mode et forme d'émergence dans le théâtre belge francophone. » in : PROSPERO EUROPEAN REVIEW. Theatre and Research. <http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=35&lang=1&edition=8>. Page consultée le 18 juillet 2010.

Gregorová, J. (25 VII 2002) Les tchèques célèbres et moins célèbres. Jaroslav Kvapil. Émission de Český rozhlas retranscrite en français sur : www.radio.cz/fr/article/30649. Page consultée le 22 février 2010.

Russon, E. (26 VI 2010): « L'invité du Public ». Interview retranscrite par Michel Vanderlinden, disponible sur le site : http://www.theatredeleveil.org/index.php?option=com_content&task=view&id=62, page consultée le 18 VIII 2010.

Pochez, N. (14 V 2007) : Interview promotionnelle de Suzy Falk pour le site de « comedien.be. » : <http://www.comedien.be/Suzy-Falk> , page consultée le 17 juin 2007.

Seifert, J. (1956) : « Discours au 2^{ème} Congrès de l'Union des écrivains ». <http://bohémica.free.fr/auteurs/seifert/discours.htm>.

Spurná, H. (7 IX 2001). Voiceband. Ed. Divadelní revue: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1394>. Page consultée le 17 mars 2010.

Voiturier, M. (12 VI 2007) : « Des Huis-clos de parole enfouie ». *Rue du Théâtre*. Site : <http://www.ruedutheatre.info/article-6786319.html>, page consultée le 10. VI. 2009.

Vidéotheque

Bablet, D. (1978) : *Entretien de D.B. avrc O. K. à l'occasion de la présentation de « En attendant Godot » au Festival d'Avignon*. Meudon : Serddav-CNRS.

Bablet, Denis (1983.) : *Josef Svoboda, scénographe*, Meudon : CNRS audiovisuel.

Caubère, P. : *Le Roman d'un acteur*. La Belgique 2^{ème} partie. Malavida.

Činčera, R. (1963) *Romeo a Julie 63 – Historie* (Roméo et Juliette 63 – L'historique). 82 minutes. Divadelní ústav

Radermecker, V. (2006) : « Hommage à Otomar Krejča ». Archives du Futur. Archives et Musée de la Littérature.

Midi 2, émission produite par Antenne. Journaliste : Jean-Jacques Dufour. 2. 23. III. 1985. Disponible sut le site ina.fr

Midi 2, émission de télévision produite par Antenne. En direct du festival d'Avignon. 27. VII. 1979. Interview de Patrice Lecocq avec Wilson, Rufus, Burton et Bouquet. Disponible sut le site ina.fr

« Estival ». Emission animée par Janine Modave du 28 VII 1964, Archives RTBF.

Archives

Archives du Théâtre National de Belgique

Archives du Théâtre National de Prague

Archives du Divadlo Na zábradlí

Archives et Musée de la Littérature

Archives du Théâtre Royale du Parc

Archives diplomatiques du Royaume de Belgique

Archives de la Ville de Bruxelles

Archives de la RTBF
Archives personnelles de Christian Crahay
Archives personnelles d'Otomar Krejča
Archives biographiques de l'Institut théâtral de Prague
Services documentation de l'Institut théâtral de Prague
Vidéotheque de l'Institut théâtral de Prague

Entretiens

Christian Baggen, Bruxelles : 29 XI 2009
Christian Crahay, Bruxelles : 29 XI 2009
Stefan De Lannoy, Bruxelles : 18 II 2008
Armand Delcampe, Louvain-la-Neuve : le 24 VI 2010
Jean-Claude Drouot, par téléphone : le 23 XI 2010
Karel Kraus, par téléphone, le 11 XII 2010
Otomar Krejča, entretiens réguliers de 2006-2009
Christian Guillemin, Bruxelles : 7 XII 2010
Yves Larec, Bruxelles : 28 VI 2010
Lars Larsen, Prague : III 2007.
Marc Liebens, entretien téléphonique : le 10 XII 2010.
Jana Patočková, entretiens réguliers de 2006-2010
Jean-Marie Pétiniot, Bruxelles : le 16 XII 2010.
Guy Pion, Bruxelles : le 26 VI 2010
Marie Tomašová, entretiens réguliers de 2006-2009
Vincent Radermecker, Bruxelles : le 15 V 2007
Stephan Verrue, Lille : le 30 VI 2010.
Ivan Vyskočil, Entretiens réguliers depuis 2006.
Le machiniste du national : 10 II 2008