

La solitude et la compagnie

Pierre Popovic

Number 75, 1995

50 + 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28025ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Popovic, P. (1995). La solitude et la compagnie. *Jeu*, (75), 53–58.

La solitude et la compagnie



« Cicéron. *Catilinaires* ».
Photo : Mario Viboux.

Les conditions matérielles de la représentation déterminent largement le type de théâtre qu'on pratique, tant en ce qui concerne le choix ou l'écriture des textes que l'approche scénographique ou la mise en scène. Par exemple, le lieu où l'on joue, les possibilités de régie que l'on possède et le budget dont on dispose ont une incidence directe sur les options esthétiques et le projet d'une compagnie. Ces déterminations institutionnelles, passant quelquefois pour triviales, le théâtre établi (« institutionnalisé » dit-on d'ailleurs parfois) a tendance à en minimiser ou à en nier le rôle en sorte que ses productions paraissent « naturelles », générées *sua sponte* à l'inten-

tion de beaux esprits bien au-dessus des contingences. Le Nouveau Théâtre Expérimental a toujours refusé de contribuer à la fabrique de ce genre d'illusion. À l'examen des spectacles montés depuis une quinzaine d'années, il est patent que, pour ses animateurs et créateurs, la pratique du théâtre exige une claire connaissance des positions et des rapports de force structurant le champ théâtral alentour et qu'elle n'est pas sans lien avec les cultures (populaire, littéraire, scientifique, etc.) et avec les débats sociaux environnants. Il y a, au fond de cette exigence, à la fois une position éthique et une dimension politique, au sens le plus noble et le plus large de ce dernier adjectif. *50 + 1* est une nouvelle manifestation de cette philosophie ouverte et de cette conception lucide de l'activité théâtrale.

Faisant se succéder deux spectacles on ne peut plus distincts, *50 + 1* épingle l'une des conditions de production ordinairement des plus limitantes : le nombre de comédiens. Tout étudiant en études théâtrales apprend tôt ou tard cet exemple célèbre de l'histoire récente : le « nouveau théâtre » doit son dépouillement non seulement à l'ascétisme métaphysique de Beckett ou au goût pour le laconisme de Ionesco, mais aussi à la nécessité pour de jeunes auteurs inconnus et sans moyens, au début des années cinquante, de faire des textes à moindres frais, c'est-à-dire jouables dans de petits théâtres avec un minimum de comédiens. La contrainte du nombre peut donc être pesante. Cette contrainte, le programme double proposé par le NTE l'exhibe, en joue et se joue d'elle, tourne autour et la prend à revers, la montre côté pile et côté face, tantôt avec humour, tantôt avec gravité, mais toujours avec une remarquable intelligence de jeu. En effet, la première partie, *50*, tire son nom du fait qu'elle lance sur scène cinquante comédiens appelés à réaliser les cinquante commandes qui leur sont adressées par une « régisseuse-maîtresse de cérémonie » aussi autoritaire que précise. Par contre, la seconde partie, *+1*, est aux mains d'un seul comédien (le mot interprète conviendrait peut-être mieux), Georges Trillat, donnant et théâtralisant *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, rien de moins.

Cinquante comédiens, cela fait du monde sur une aire de jeu, toute spacieuse et libre qu'elle soit. Les quelques minutes précédant le spectacle les montrent en scène, s'échauffant et conversant par petits groupes. C'est dans cet état que le public les rencontre d'abord avant que ne résonnent trois coups et que la responsable de la régie et du jeu ne fasse son entrée énergique. Sous sa baguette, le groupe des cinquante s'ordonne et répond bientôt à chacune des demandes, réalisant chaque thème imposé par une action qui, selon les cas, dure de quelques secondes à une dizaine de minutes. À cette performance collective, le rythme des séquences et la minutie de (la presque totalité de) leurs réalisations donnent quelquefois des allures d'exercice sophistiqué ou de chorégraphie. La régisseuse commande *la Danse de noces* de Bruegel, et tout le groupe se déplace sans aucune confusion, chacun allant à la place exacte où il doit être, adoptant la pose et le geste idoines en sorte que le tableau de Bruegel réapparaisse peu à peu, sous la forme d'un tableau vivant mais immobile, d'un pouvoir d'évocation tout à fait saisissant. Elle appelle « Le public au TNM », et le groupe mime, compose, représente le public du TNM avec la touche d'ironie nécessaire. Elle demande « *Love Me Tender* », « Mauvaises nouvelles de l'étranger », « Hiroshima » et elle est obéie au doigt et à l'œil, et le thème se concrétise avec la même netteté¹.

1. Curieusement, ce mécanisme de commande et de réalisation rappelle le principe de la LNI, l'improvisation en moins.



50 est en effet une pièce sur le pouvoir, sur toutes les formes de pouvoir et sur les violences et les horreurs qui découlent de son exercice et de ses abus [...]



Les unités d'action, d'intrigue ou de thème en prennent donc ici pour leur grade, mais le spectacle ne cède pas à la tentation de l'éclectisme débridé. Il ne s'agit pas en effet d'établir un record ou d'épater la galerie par quelque tour de force. Certes, le défi est réel et magistralement relevé, mais sa nature compte moins que la réflexion qu'il doit susciter et que la cohérence de la forme théâtrale qui ressort de l'ensemble. C'est pourquoi la liste des cinquante thèmes, quelque diversifiée qu'elle soit, n'en est pas moins organisée autour de dix unités thématiques ou motifs distincts qui, quoique non directement reliés et non ostensiblement articulés les uns aux autres², laissent entrevoir un fil conducteur, une pensée qui anime et traverse le tout. Ces dix unités sont les suivantes : 1) *les bases du jeu* : alignés comme un groupe de gymnastes, les comédiens se mettent tous ensemble, dans un mouvement parfaitement synchronisé, de face, de dos, de profil, puis ils expriment des émotions (la joie, la tristesse) sur commande ; 2) *représentation et mimésis, la peinture* : il s'agit de reproduire par l'assemblage des gestes et des corps des tableaux de grands peintres, *la Danse de noces* de Bruegel, *la Liberté guidant le peuple* de Delacroix, *le Jardin des délices* de Jérôme Bosch, *Un dimanche d'été à la Grande Jatte* de Seurat, *l'Enseigne de Gersaint* de Watteau³, *l'Enterrement du Comte d'Orgaz* d'El Greco ; 3) *la théâtralité du politique* : présentation de moments historiques et de personnages politiques : « Saint-Just à la Convention le 10 octobre 1793 » (dans un discours où il s'oppose féroce-ment aux partisans de la Constitution fédéraliste...), « Cicéron. *Catilinaires* » (un comédien donne, en latin, le célèbre discours d'accusation — *Quousque tandem, Catilina, abutere etc.* — tandis que ses partenaires dessinent le Forum et ses environs),

« La pluie ».
Photo : Mario Viboux.



2. C'est ma lecture du spectacle qui dégage ces dix unités, elles ne sont pas signalées comme telles au cours de la représentation.
3. Et ils n'oublièrent pas le formidable chien de Watteau !

« Madame Thatcher » (en action au Parlement britannique), « Hitler » (des gens écoutent un discours vociféré par la radio) ; 4) *la réception/consommation du théâtre* : vues en prises directes et ironiques sur le public « Au Rideau Vert », « Au TNM », « Chez Jean-Duceppe », « Au Festival Juste pour rire » (le public du NTE jouant son propre rôle dans cette suite de séquences) ; 5) *le théâtre de répertoire* : « Le récit du Cid », « Bergers et bergères », « Macbeth », « L'assassinat de Jules César » (qui pourrait aussi entrer dans la catégorie précédente) ; de ce groupe se dégagent « Une distribution shakespearienne » et une « Autre distribution shakespearienne », doublet mettant en exergue par sa redondance le nombre ridiculement petit de rôles féminins (autres que ceux de domestiques ou de figurantes) offerts par le théâtre du maître de Stratford ; 6) *la socialité quotidienne* : « Love Me Tender » (séance de *slows*), « La plage », « Les files d'attente » ; 7) *la douleur et l'horreur* : « Le cri » (emplissant le noir, et l'on songe à la toile d'Edvard Munch), « Transports en commun » (répartition du groupe en trois sous-groupes, formant chacun le wagon d'un train d'horreur que l'éclairage noie peu à peu dans le noir — Auschwitz) ; 8) *la ville, la mort* : évocations du cimetière Côte-des-Neiges ; 9) *le rite, le sacré* : un temple hindou, « Mauvaises nouvelles de l'étranger » (l'intégrisme intolérant), etc. ; 10) *la guerre* : « Hiroshima », « Napalm » (image d'un bombardement par bombes incendiaires lors de la guerre du Viêt-nam).

Au beau milieu de cette profusion d'actions⁴, un court insert curieux où l'on entend Jean-Pierre Ronfard demander à voix haute : « Mais quel est le sens de tout cela ? » Pour le moins, la question est bonne. L'examen des dix unités susmentionnées permet de tenter d'y répondre. Quelle que soit la sphère d'activités à laquelle elles se rattachent (théâtre, politique, histoire, vie sociale), la plupart des séquences sont investies de sens et s'inscrivent dans un double jeu de relations. Le premier, et le plus important, est celui des relations de pouvoir. *50* est en effet une pièce sur le pouvoir, sur toutes les formes de pouvoir et sur les violences et les horreurs qui découlent de son exercice et de ses abus : pouvoir de la représentation, pouvoir du dictateur et totalitarisme, violence institutionnelle, pouvoir et violence guerriers, pouvoir de la rhétorique révolutionnaire, pouvoir de la médiatisation de l'actualité, etc. Le second, non sans lien avec le précédent, est celui des relations du théâtre avec ce qui lui est extérieur (histoire, vie sociale, politique, champ théâtral) et avec ce qu'il sémantise de toute nécessité (aléas de la condition humaine, émotions, désir amoureux). Il aurait été facile de placer la pratique théâtrale en un simple contrepoint critique du reste, de lui accorder *a priori* le beau rôle, une fonction critique à l'égard des pouvoirs de tout acabit. La conception de *50* et sa mise en scène refusent clairement cette facilité : le jeu de *commandes/exécutions* qui structure toute la pièce suggère que l'activité théâtrale elle-même est l'objet de jeux de pouvoir tandis que la façon dont, par exemple, on montre comment la domination politique use *aussi* de moyens théâtraux indique qu'une coupure radicale entre le théâtre et le hors-théâtre ne serait qu'une autre illusion. Cette conception et cette mise en scène font voir que le théâtre et le hors-théâtre sont dans un continuum (discursif, sémiologique), ce qui, par effet de retour, restitue au théâtre un pouvoir singulier, celui de connaître et de reconnaître,

4. Il y a même une séance « Break », indiquant que l'on a bien affaire ici à une séance de travail.



« Tout nu »,
Photo : Mario Viboux.

dans toutes les sphères de la vie sociale, la part du jeu, et de désamorcer par là les effets de croyance. Deux séquences singulières, étrangères aux dix unités susdites, complètent ce dispositif. L'une s'intitule simplement « La pluie » : les cinquante acteurs traversent, chacun à leur manière, une averse techniquement très réussie. Cette pluie, élément vital par excellence, a valeur poétique : elle métaphorise un bien précieux, universel, à préserver coûte que coûte dans cette « Histoire idiote racontée par un homme ivre » ; le théâtre peut être l'un des moyens de cette sauvegarde. L'autre clôture le spectacle : un tirage au sort a lieu, et le comédien dont le nom sort est invité par la maîtresse du jeu à se montrer nu au public ; il aura cependant *le choix* d'accepter ou de refuser. Dans cette métonymie du jeu transparait la fonction du théâtre telle qu'elle est conçue par le NTE : face à tous les pouvoirs, internes ou externes, la fonction du théâtre est de garantir la possibilité du choix ou, en d'autres mots, en ce temps qui voit le retour de diverses formes de totalitarisme, de travailler à la préservation de la liberté (de choix, de pensée, de jeu)⁵.



[Georges Trillat]
n'essaie pas
d'incarner

Rimbaud. Il installe
au contraire une
médiation entre le
texte et lui, en sorte
de se ménager un
espace de lecture et
de jeu.



Après l'abondance et la dilatation, l'unicité et l'ascèse ; après la compagnie, la solitude. La présentation d'*Une saison en enfer* par Georges Trillat n'est pas une bouture mais le complément dialectique de *50* ; c'est un spectacle à part entière, avec sa cohérence, sa sensibilité, sa pensée, son imagination. Sa qualité tient aux faits que Trillat ne récite pas le texte d'*Une saison...* comme un poème⁶ et qu'il n'essaie pas d'incarner Rimbaud. Il installe au contraire une médiation entre le texte et lui, en sorte de se ménager un espace de lecture et de jeu. Cette phrase extraite de ses « Notes d'intentions » décrit cette médiation :

Le personnage qui raconte l'histoire est une sorte de clochard qui, un jour, a trouvé le texte de Rimbaud et l'a appris par cœur ; il en a assimilé les pensées et, aujourd'hui, en fait un soliloque de bar, de rue, de quai de gare... un monologue de théâtre.

Le mot important dans cette note est *soliloque*, mais il faut à la fois le distinguer de *monologue* et de *discours* comme le fait Jean-Pierre Sarrazac dans une étude récente :

Le soliloque n'est pas *monologue*, puisqu'il permet le dialogue de voix discordantes à l'intérieur de soi-même ; il n'est pas non plus *discours*, dans la mesure où il saisit la pensée au moment où elle est en train de se former, lorsqu'elle émerge, se contredit, se reprend, se corrige, se complète, s'affermir⁷.

Cette intériorisation de voix en bataille, cette pensée qui accroche le langage et tire, le travaille au corps pour naître vaille que vaille, pour éliminer toutes les scories du langage figé et de l'autobiographie complaisante, ce sont les dimensions actives du texte de Rimbaud que le clochard de Trillat fait ressortir. Passer par l'intercession de ce personnage n'est cependant pas sans péril, car le clochard est devenu au fil des ans et des films un stéréotype du théâtre et du cinéma français ; quelques déformations de langue

5. Il faudrait ajouter à cela le pluralisme avec lequel le groupe des cinquante a été constitué : la répartition équitable selon les sexes, pluralité des origines, variété des formations et des familles théâtrales, etc.

6. Ce que le texte d'ailleurs n'est pas, mais l'aura poétique de Rimbaud est telle qu'il est fréquent de le voir tenu pour tel.

7. Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 393.

et de mâchoire exagérées n'évitent pas totalement cette michelsimonisation de la figure. Mais ce n'est là qu'un inconvénient mineur dans une interprétation qui a de remarquables qualités : son dépouillement (un léger barda sur caddie à roulettes et une lampe au bout d'un fil qu'on peut monter ou descendre tiennent lieu d'accessoires et de décor), son occupation de l'espace (à coups de marches nerveuses, comme obsédées de mots), son sens du rythme mettent en évidence la difficulté, les heurts de la quête d'innocence menée par Rimbaud. Changeant de voix, de gestes, Trillat souligne également les schizophrénies locales que multiplie le texte, et sa façon de rendre celui-ci donne à entendre combien Rimbaud, pourtant grand poète de l'œil, écrivait aussi à l'oreille et à la voix, en même temps que son économie de moyens laisse toute la place possible à une prose dont la densité de sens est à couper le souffle. ♦