

# La parole affolée

## La propension au monologue du théâtre français contemporain

Georges Schlocker

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28761ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schlocker, G. (1994). La parole affolée : la propension au monologue du théâtre français contemporain. *Jeu*, (72), 104–108.

## La parole affolée

La propension au monologue du théâtre français contemporain\*

Depuis quelque dix ans, nous assistons au théâtre en France au retour du balancier littéraire. Le texte est redevenu l'élément moteur du spectacle promu par un acteur devenu essentiellement parleur. La valeur expressive du spectacle repose sur la qualité de l'acteur d'incarner le langage. Les temps sont loin où il fut une marionnette soumise à la volonté du metteur en scène dont le talent primordial était celui d'arrangeur, autrement dit de choréographe.


Page précédente :  
le Petit Bois d'Eugène Durif  
(Espace GO, 1993).  
Photo : Yves Renaud.

Si ce phénomène de revalorisation du texte s'observe dans bien des pays, il y a une caractéristique assez particulière de la scène française qui force l'attention. Chez des auteurs entre trente et quarante ans, nous constatons depuis peu une frénésie verbale qui trouve sa justification en elle-même. Un personnage apparaît sur scène, homme ou femme, la plupart du temps seul et, s'il est accompagné par d'autres, ceux-ci, pendant longtemps, se taisent. Voilà que le personnage en question explose en paroles. Il soliloque en poussant, dans un silence tendu à l'extrême, son partenaire qui, au bout d'un moment, éclate à son tour et déverse un flot d'éruclations moins en direction de l'autre, ce qui amorcerait un dialogue, qu'en direction de la salle.

Les feux de la rampe déchainent compulsivement, dirait-on, des êtres sous pression qui s'épanchent maintenant avec une véhémence devant laquelle ils sont désarmés eux-mêmes. « Parler pour sauver la vie », comme dit une des femmes dans *Chambres* de Philippe Minyana, voilà leur devise. La scène n'est donc point le lieu qui déclenche une action, elle est plutôt le lieu privilégié de l'introspection d'un sujet qui ressasse les événements d'un passé demandant à se réincarner. Ce passé en aucun cas n'évite le témoignage, sous menace de périr dans le silence et d'étouffer, du même coup, son porteur.

\* Il a été question, dans nos précédents numéros, de deux dramaturges dont parle l'auteur de cet article. Voir la critique de la pièce *Inventaires* de Philippe Minyana parue dans *Jeu* 61, 1991.4, p. 171-174, ainsi que l'article de Lynda Burgoyne, « Eugène Durif : poète dramatique », dans *Jeu* 65, 1992.4, p. 101-103. Une seconde mouture de la mise en scène de *Inventaires* sera présentée à l'Espace GO du 10 janvier au 11 février 1995 avec les mêmes comédiennes. N.d.l.r.

Le monologue exacerbé constituant la trame du spectacle tout entier, nous le rencontrons dans des œuvres de Pascal Rambert, d'Eugène Durif ou de Philippe Minyana. C'est ce dernier qui donne de sa finalité la description la plus analytique. Dans une conversation sur les intentions esthétiques de son théâtre, reproduite dans le programme du spectacle des *Guerriers* que Robert Cantarella a présenté à la Comédie de Reims en octobre 1991, voici comment il s'explique :

  
[Plusieurs  
de ces personnages  
sont des laissés-  
pour-compte  
pour qui] la vie  
ne s'affirme que  
le temps du passage  
sur la scène,  
autrement dit  
le temps que le flot  
du langage charrie  
leur récit.

[...] lors du passage à l'acte, pour le théâtre, je ne m'intéresse qu'au moment, au parler. Je rejette toute psychologie. Je souhaite que le texte engage l'acteur dans une grande dépense d'énergie comme dans le chant par exemple. Il faut un élan. Sur le plateau il faut que la parole se dresse, qu'elle soit verticale... Je préfère que les acteurs plongent dans le paragraphe et trouvent dans l'urgence une manière de dire, d'être... Jany Gastaldi comme par exemple Maité Nahir, Dominique Valadié, André Marcon pour ne citer qu'eux, foncent dans le texte, le pulvérisent.

La pièce en question présente trois monologues de soldats tombés dans les batailles de la première guerre. Souvenirs sanguinolents proférés par des morts, souffrances de guerre qui font subsister l'homme comme jeté hors de lui-même. La résurrection de la parole du néant de la mort est ainsi du ressort de la scène. En pulvérisant le verbe tel que l'exige Minyana, l'acteur fournit la caution de l'extrémité existentielle de l'épreuve invoquée.

Ainsi le théâtre se définit comme la caisse de résonance d'une existence traquée. L'auteur ne craint plus la redondance. Au contraire, celle-ci authentifie la contrainte intérieure qui empêche tout discours structuré. Bien avant le contenu rationnel du message vient

*Inventaires* de Philippe Minyana, mis en scène par Louise Laprade à l'Espace GO en 1991. Sur la photo : Sophie Faucher, Diane Lavallée et Suzanne Champagne. Photo : Yves Renaud.



son contenu obsessionnel. Cette rhétorique ne vise pas, au premier chef, l'agencement de la parole pour donner plus de relief à la description, mais tend plutôt à susciter une impression d'urgence sensorielle. Le personnage s'assure de l'acuité de sa situation par le douloureux débordement verbal dont il a l'air d'être la victime.

Cela devient évident dans une autre pièce de Minyana intitulée *Chambres*. À Sochaux, la ville de l'automobile, six jeunes femmes racontent leur vie,

témoignant d'un et même moule : adolescence, premier amour, désillusion, premier enfant, etc. Elles se battent avec l'existence anonyme d'une fourmi sociale dans un environnement industriel. Chacune d'elles met en lumière un déficit que son discours cherche à rattraper. Leur situation s'est érigée devant elles sans leur laisser d'issue. Seul le discours-fléuve arrête le temps et leur procure un instant de soulagement. Ainsi elles parlent pour respirer : « Jouissance divine de dire tout, toutes ces choses qu'on ne dit qu'une fois », souligne Minyana.

Dans la poésie française, à partir des années trente, nous faisons connaissance avec la « parlerie ». Tel était le nom du murmure préverbal traduit en vers par Henri Michaux. De la même façon, Nathalie Sarraute avait déchiffré les mouvements inavouables qui agglutinent les mots dans le cerveau. Le sens des susurrements prélogiques réside avant tout en leur quantification.

Le style théâtral en question, qu'avec Minyana on peut appeler celui « de la parole affolée », se distingue par la violence et la redondance de la parole ainsi fouettée. L'introspection à laquelle nous faisons allusion ne fait point avancer le personnage dont elle met en lumière la face cachée. En le conjurant, elle le dépouille de son passé ; on dirait que le souvenir s'arrache de son porteur par l'éruption des mots. Ceci est au moins valable pour le théâtre de Minyana.

Eugène Durif, dans *le Petit Bois* ou dans *BMC* (sigle pour « Bordel militaire de campagne ») joué en 1991, entre autres à Saint-Denis, se base sur la même esthétique du flot verbal, mais en ne repoussant pas l'individualité du personnage, clairement dessiné, avec ses tenants et aboutissants sociaux aussi bien que psychologiques.



Yves Soutière dans *le Petit Bois* d'Eugène Durif, monté par René Gagnon à l'Espace GO en 1993. Photo : Yves Renaud.

*Inventaires* (Espace GO, 1991). Photo : Yves Renaud.

  
[...] le théâtre  
apparaît comme  
le lieu où est  
sollicitée la bouche  
d'ombre.  


Un vagabond parle et parle puisque le silence l'effraie. À nouveau, il s'agit de quelqu'un qui vit dans les plis de la société, qui cherche à se soustraire du regard des autres (il a un meurtre à camoufler) et qui scrute en même temps son passé. En effet, beaucoup de représentants de ce type de théâtre sont des marginaux déshabitués de la parole mais en qui elle entre par effraction. Des laissés-pour-compte tout ébahis de ne pas se trouver rejetés en ce lieu de sublimation tranquille qu'est pour eux la scène. Leur patrimoine sont les bribes du quotidien, y compris quelques souvenirs d'antan de gestes ou de lecture (la Bible, par exemple). Pour eux aussi la vie ne s'affirme que le temps du passage sur la scène, autrement dit pendant le temps que le flot du langage charrie leur récit. Ainsi nous nous rendons compte du caractère fortement invocateur de ce théâtre.

En effet, c'est dans la masse verbale qu'a lieu l'action. C'est en elle qu'apparaît l'image d'une réalité fort perturbée et qui, à travers un filtre de la conscience nommé langage, nous parvient sous des apparences de plus en plus dérangées. Autre exemple : une actrice assise à une table raconte sa vie de prostituée pendant la guerre d'Algérie, dans un BMC. Les souvenirs malaxent les expériences subies au passé. Plus ils tentent de les capter fidèlement, plus ils n'en saisissent qu'une image de travers. La femme racontant l'événement (auquel se mêle inextricablement son amer commentaire) s'aperçoit avec rage qu'il lui échappe. « Des mots, des mots, des mots », la consistance humaine de l'échange entre homme et femme s'est irrémédiablement évaporée. Seul lieu de réanimation de la réalité : le théâtre, cette institution vaine.

Il serait fort malhabile de la part du metteur en scène de recourir à la tautologie, c'est-à-dire de souligner par le geste scénique le message des mots. C'est pourquoi dans les pièces de Pascal Rambert, de Minyana, mais aussi dans celles de Durif, l'acteur peut prendre certaines attitudes ; il peut se tenir debout ou assis, mais ses gestes, sa démarche tout entière seront sobres.

Il n'en va pas de même pour le théâtre de Valère Novarina. Voilà effectivement le grand rétheur théâtral d'aujourd'hui. Mais ce qui le hante, lui, c'est l'enchaînement des mots, leur tissage en vue de produire une tapisserie imaginaire tramée par leur seul prestige. *La Lettre aux acteurs* que joua avec brio l'acteur belge Pizzuto représente un enchaînement de récits polémiques ou cocasses érupté par un



acteur assis dans une chaise roulante. On admire alors son savoir-faire, qui consiste à apporter des ustensiles qu'il exhibe, à virevolter dans sa chaise, de telle sorte que tout dans l'espace, non seulement sa mimique, se charge d'expressivité. Alors que la parole affolée témoigne d'une situation proche de l'effondrement, la rhétorique de Novarina se déploie sans contrainte et rappelle, avec ses déversements multiples, une fontaine baroque aux cascades d'eau brillamment structurées.

Avec *John & Mary* (créé en janvier 1992 au Théâtre des Amandiers, à Nanterre), Pascal Rambert a écrit l'histoire de Roméo et Juliette à l'ère du grand capitalisme. Un homme et une femme s'aiment, mais renoncent l'un à l'autre à cause de l'argent. Trois couples entrent dans la scène tapissée entièrement de bleu telle une boîte fermée. Un quadrille se fait et se défait aux yeux du spectateur : les mouvements sont lents ou ralentissent, l'essentiel est le débit des vers dont l'auteur les a gratifiés. L'auteur, dans le programme, livre en quelque sorte son art poétique :

*John & Mary* est une pièce sur l'exercice de la langue, sur le langage en tant qu'instrument de pouvoir et de définition de chacun... C'est d'ailleurs ainsi que se construit mon travail : la langue mise en œuvre par des histoires très classiques d'amour et d'argent... Ce qui m'intéresse, moi, c'est le mot, mais j'ai aussi mal à me définir, à faire le lien entre les sensations que j'éprouve... d'un instant à l'autre. Bref, j'ai parfois l'impression de ne pas exister, de n'être que traversé, malmené, enfin possédé par la langue. Tout comme mes personnages qui sont comme des fantômes, des corps vides, des enveloppes vides, dont la bouche seule est en exercice.

Ainsi, le théâtre apparaît comme le lieu où est sollicitée la bouche d'ombre. Les torrents qu'elle met en liberté créent ce que l'art doit produire : l'artifice doté d'une forte charge symbolique. Cela ne va jamais sans violence ni arbitraire, mais cela va surtout en introduisant le dérèglement de ce qui peut rester de l'ordre. Ordre dans la société, ordre des pensées sous un crâne, tout est sorti partiellement des gonds sous le choc de la masse verbale.

Un dernier exemple nous est fourni par la pièce *le Souverain fou* d'Hervé Péjaudier. Dans le titre est englobé, mis entre parenthèses le mot discours. Un roi s'adresse à son peuple et lui dévoile les principes de son exercice du pouvoir.

Je vous parle et vous ne pourrez jamais me faire taire. Telle est ma souveraineté inélectable, et vous le comprenez, peuple sage, qui ne tentez que si rarement complots, attentats, séditions ou autres enfantillages... Vos corps sont le lieu où ruisselle ma parole et vous baigne sans fin.

Le roi tient un monologue, certes, mais un monologue tout à fait dramatique. Son propos relève en grande partie de la satire politique et se trouve bien éloigné des coups de sonde qu'un solitaire applique en son for intérieur. La pléthore du langage est là aussi le moyen stylistique décisif. Pour les jeunes auteurs français, théâtre est visiblement synonyme de verbe-fleuve. ♦