

théâtre ● ouvert

Le Journal



n° 23

janvier / février / mars 2009

2,50 €

LE JOURNAL 23

AVEC NOELLE RENAUDE

- 3 *La promenade* / Noëlle Renaude
- 12 *Le grand théâtre du (petit) monde* / Michel Corvin

ENTRE LES MURS

- 21 *Parcours de combattants* / Claudine Gironès
- 26 *Points communs, points de suspension* / Yves Pagès
- 28 *Entre les murs, le triptyque du tableau noir* / Bernard Bouvier
- 31 *Tentative d'auto-analyse* / François Bégaudeau

CHANTIER D'ECRITURE

- 33 *Un nid pour quoi faire* / Laurent Poitrenaux

ET POURTANT CE SILENCE NE POUVAIT ETRE VIDE

- 38 *Un texte d'émancipation* / Michel Cerda
- 41 *Une écriture du silence* / Entretien avec Jean Magnan
- 45 *Robert Gironès Salut* / Micheline Attoun
- 48 *Elles tuent comme on passe l'aspirateur* / Jean-Pierre Léonardini

AVEC NOELLE RENAUDE

Suite d'un parcours riche en lectures, publications, créations, commencé en 1987 avec Noëlle Renaude : sa pièce *Promenades*, mise en espace à Théâtre Ouvert en 2006, est créée par Marie Rémond en mars 2009¹.

Noëlle Renaude explore dans son écriture les limites de la théâtralité et suit un chemin très personnel ponctué d'aventures « hors normes ». Elle écrit pendant trois années, sous forme de « feuilleton », la pièce *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*² pour l'acteur Christophe Brault : l'histoire de centaines de personnages interprétés lors de lectures publiques par l'acteur seul. Noëlle Renaude poursuit également une réflexion de plus en plus radicale sur l'espace – de la page et du plateau de théâtre – et, après avoir écrit des textes sans aucune didascalie et parfois sans même nommer le locuteur, elle propose aujourd'hui dans ses deux derniers textes publiés *Une belle journée* et *Topographies*³ une spatiation des mots sur la page, à l'aide de quadrillages, débords, cases, et pictogrammes.

Auteur atypique, articles atypiques...

Voici deux inédits : une rêverie métaphysique et concrète sur l'art de la promenade, par Noëlle Renaude, et une analyse transversale malicieuse de son oeuvre par Michel Corvin, professeur honoraire à la Sorbonne Nouvelle.

¹ *Promenades*, de Noëlle Renaude, mise en scène Marie Rémond, avec Caroline Arouas, Jean-François Auguste, Christophe Garcia, Christiane Gufflet, Valérie Kéruzoré, Nicolas Maury, Alexandre Steiger, du 6 au 28 mars 2009 à Théâtre Ouvert. Le texte est édité aux Ed. Théâtrales, collection Texte Nu/ Mots d'Auteurs.

² *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, de Noëlle Renaude, Ed. Théâtrales publié en trois volumes, puis, en 2005, en intégralité dans un seul volume.

³ Editions Théâtrales, 2008.



© Robert Cantarella

La promenade

Noëlle Renaude a écrit spécialement pour ce numéro du journal l'un de ses rares textes non théâtraux, un essai en forme de promenade sur le thème de la promenade...

La promenade se fait sans carte sans boussole sans équipement. Elle se fait seul à plusieurs avec ou sans chien. A vélo à cheval ou en barque mais plus généralement à pied. Avec une canne un bâton les mains dans les poches ou bras ballants, la promenade se fait dans un périmètre connu, apprécié, un cadre familial. La promenade est une chose qu'on fait, refait, reproduit, réitère, ça ne se réinvente pas la promenade. On en connaît en général le déroulement par cœur. Elle ne doit pas surprendre, ce n'est pas son but. On n'a rien à y découvrir de neuf.



© Jean-Julien Kraemer

Gaëtan Vourc'h,
Carte Blanche
à Noëlle Renaude,
mai 2006

On n'en modifie pas les trajectoires et encore moins les contours qui sont eux du ressort du paysage sur lequel on ne peut rien. On sait toujours, en promenade, où on va. On sait toujours, en promenade, où on est. On ne s'y perd jamais ce serait ridicule voire honteux de se perdre en se promenant. Même sorti des sentiers battus on sait qu'on est encore chez soi. La promenade fait partie des habitudes. La promenade se fait toujours dans le coin et surtout pas en milieu hostile. La promenade permet qu'on se dérouille, qu'on prenne l'air, qu'on fasse courir le chien ou qu'on digère mais aussi qu'on vérifie que les choses sont pérennes et encore à la place où on les a toujours vues. Ou que les changements quand changements il y a ne sont pas des transformations brutales et définitives du paysage aimé et des valeurs admises. La promenade ne déroute pas non plus, ce n'est pas l'objectif de la promenade de nous angoisser, de nous perturber. La promenade n'a rien de touristique ni d'éducatif. On la fait en général sûr de soi en pensant à autre chose, il arrive qu'on n'y prête tellement pas garde à la promenade qu'on est surpris qu'elle soit finie et qu'on soit déjà rentré. La promenade n'intervient pas non plus elle ne doit pas intervenir comme une rupture dans le cours de la journée. On peut profiter par exemple d'une promenade pour poursuivre une discussion entamée à table. Elle a oui un début et une fin, elle se décide se fait et se termine, mais pendant la promenade le reste qui ne se promène pas continue à vivre en dehors d'elle et on n'a pas le sentiment quand on rentre d'avoir vécu un événement majeur hors du temps et de l'espace communs qui nous serait arrivé et qui nous isolerait de ceux qui l'auraient loupé. La promenade n'a rien d'obligatoire et c'est encore heureux. Il y a les promenades favorites, les rituelles, celles qu'on fait dans l'ordre, toujours le même, celles qui s'accordent au temps dont on dispose ou au temps qu'il fait ou à la saison. Les promenades qu'on aime faire partager mais dans lesquelles personne ne veut nous suivre. Les promenades abandonnées qu'on ne refera plus jamais parce qu'on a déménagé, ou parce que le site a été bouleversé quand il n'a pas été tout bonnement ravagé. Les promenades mémorables troublées par un événement, un animal mort une chute stupide une attaque de taons la rencontre avec un chasseur et sa meute, qui marquera à jamais comme un point rouge ou noir la promenade quand on la refera par la suite. La promenade peut être ratée ou réussie, produire un sentiment de stérilité absolue ou au contraire de plénitude absolue, elle peut aussi et c'est sa nature première ne produire que le plaisir ou le déplaisir qu'on a à la faire. Les promenades avortées rendent tristes, on se sent frustré et pas grand chose. A l'inverse, si on part pour le petit tour et qu'on fait en fin de compte le très grand tour on tire de cette rallonge inattendue une belle satisfaction et ça n'est pas rien. Une promenade ne se prépare pas, ne se prévoit pas à l'avance. On ne dit pas tiens si on allait se promener dans quinze jours à tel endroit. La promenade est instinctive. Sitôt désirée décidée elle se fait. Ou pas. Il existe en effet et fréquemment des réticences ou des inerties, notamment dans les groupes, qui ruinent tout désir et annulent la promenade à peine évoquée. Pourtant la promenade ne demande pas de compétence, d'intelligence, de fonctions particulières. Elle est donnée à tout le monde. La promenade est une activité accessible au plus grand nombre. Et ce n'est pas parce que la promenade ne doit pas surprendre qu'elle est obligatoirement pépère ou poussive, on peut la souhaiter sportive et il y en a de crevantes. Le style de la promenade dépend obligatoirement du relief, il faut le

rappeler. La promenade se pratiquant en morne plaine tout comme en terrain accidenté, chaque extrême topologique organise, c'est incontournable, son type d'arpentage. On ne choisit pas le quelconque ou le grandiose. On choisit la promenade qui se présente à l'endroit où on est. La promenade est intimement unie au paysage qu'elle emprunte. Et le promeneur uni au paysage dans lequel il se trouve. Un promeneur en morne plaine peut toujours rêver de balade en montagne et d'horizon grandiose il n'a pour le moment et pour seul but de promenade et il le sait que sa morne plaine et son horizon quelconque. Et il serait stupide d'imaginer que ce promeneur insatisfait décide de se transporter brusquement en Auvergne pour assouvir son envie de grandiose. La promenade n'est pas un voyage. Là où on est on se contente de la promenade qui s'offre et du paysage qui va avec. La promenade en barque n'est possible par exemple que s'il y a de l'eau aux alentours. Voilà d'ailleurs un curieux type de promenade, d'aspect circulaire exclusivement sur étangs et lacs, on y fait des ronds et rien d'autre, et à sens unique sur rivière ou fleuve, on y suit le courant et voilà tout. La plus étonnante de toutes est certainement la promenade en voiture. Si elle rebute le marcheur elle résout en gros les désaccords familiaux. Il est plus facile on le sait d'enfourner avec autorité tout le monde dans la voiture et de s'en aller sinuer à petite vitesse le long des départementales entassés à quatre ou cinq dans l'habitacle que de s'escrimer à convaincre l'ensemble des membres du clan que la marche est bonne pour les poumons et le moral, ce qui est effectivement vrai, la marche est bien meilleure pour les poumons et le moral que l'immobilité sur roues qui finit trois fois sur quatre dans les bouchons du retour. Plus pittoresque, écologique et archaïque est la promenade en carriole. Mais elle exige un cheval, un âne ou un poney et bien sûr une carriole. Le cheval est une belle et élégante façon de sillonner landes et vallons, encore faut-il bien connaître le cheval, pouvoir monter dessus, s'y maintenir, savoir le diriger, connaître des rudiments d'équitation pour échapper à la chute, au ridicule, à la peur, et jouir un minimum du point de vue et de l'écoulement du paysage. La promenade à ski est elle aussi réservée à ceux qui savent glisser sans tomber et maîtrisent l'outil et apprécient un tant soit peu la neige. La promenade à vélo est celle qui, en dépit de la machine, ressemble le plus à la promenade pédestre, jusqu'à un certain point. Elle requiert elle aussi peu de science, savoir tenir un équilibre, et c'est à peu près tout. Elle est absolument démocratique. Mais il y a des sentiers qu'un vélo ne peut pas emprunter, des obstacles qu'il ne peut pas franchir, des sols qui lui sont fatals. Le vélo a ceci de commun avec la marche qu'on se met, si la promenade à pied nous use, à rêver au vélo qui serait ma foi plus reposant, et si la promenade à vélo nous crève, à soupirer après la marche qui nous paraît o combien plus peinarde. Cela dit on peut toujours marcher en poussant le vélo. Mais quiconque a poussé un vélo en côte sait qu'il aimerait mieux grimper seul, aidé par le balancement de ses bras, plutôt que d'avoir sur lesdits bras la charge morte du deux-roues qui, on le sait bien, sans le secours d'un couple de mollets, n'est plus qu'un objet encombrant, privé d'autonomie et sans aucune sorte d'utilité.

La promenade pédestre a à voir avec la lecture. On peut couper à travers bois comme on peut sauter des pages pour aller plus vite. Le raccourci fait partie de la promenade comme il fait partie de la lecture. Mais on y perd beaucoup et on est rarement fier de ne pas avoir

fait la promenade comme elle doit être faite dans sa continuité jusqu'au bout sans en éviter les difficultés ni les longueurs. La promenade a à voir aussi avec l'écriture. Elle a ses rythmes, ses reprises, ses points de respiration et ses digressions autorisées, ses détours, ses rebours et ses passages imposés, mais surtout une formidable vocation à dire toujours la même chose seules les conditions dans lesquelles elle s'opère étant variables à l'infini et assez peu reproductibles. Tout dépend de qui fait la promenade. La promenade n'appartient pas qu'à un seul, d'autres la font ou l'ont faite, empruntent les mêmes chemins, se sont arrêtés aux mêmes croisements et ont mis leurs pas dans les invisibles traces de ceux qui les ont précédés et si tout le monde s'en doute personne ne sait vraiment qui est passé par là ou y passera dans l'avenir. La promenade nous ressemble. On la fait comme on est. On la fait là où on se sent bien et où on s'y retrouve. Parcourir des zones agressives c'est tout l'opposé de la promenade, ça fait partie de ces obscurs devoirs qui nous agitent en dehors justement des temps dévolus à la promenade.

La promenade se fait en campagne ou en ville à la mer ou à la montagne sur du relief ou sur du plat à découvert ou en sous-bois, par tous les temps, elle peut s'agrémenter de la cueillette des champignons, des mûres, des pommes, du ramassage des marrons, du lèche-vitrine en ville, de siestes au soleil, de pauses contemplatives, d'échanges amoureux, de petits goûters, elle se fait en tongs en bottes en baskets en short en robe en ciré. On la fait à toutes les heures mais quasiment jamais au cœur de la nuit, ou alors on la fait en zone urbaine sous éclairage public. C'est un plaisir lié à la lumière. La promenade du soir se pratique en été et elle est particulièrement agréable car plus rare mais elle est aussi nettement plus courte que celle qu'on fait quand il fait jour. La promenade est au choix raide ou imaginative, docile ou transgressive. On peut suivre les chemins tracés, les laies, les sentiers ou accepter de se déchirer les chevilles dans les chaumes ou de crapahuter au milieu des broussailles. La promenade est libre et se cadence à volonté. Le promeneur solitaire va comme il veut. A deux, à trois en groupe, il est de bon ton et normal de régler son pas sur le plus lent. De toutes façons, si on l'oublie, le plus lent imposera toujours son tempo, ceux qui, oubliant systématiquement l'apathique copain qui se traîne derrière eux, et cavalant distraitemment devant, passeront leur temps à s'arrêter pour l'attendre. La distance parcourue sera conséquemment ce que le lent a décidé qu'elle serait, pas une minute, pas un mètre de plus. Si on injecte dans ce schéma de promenade un excité qui ne tient pas en place et qui veut en découdre avec le terrain, il s'arrangera pour faire ce que lui a décidé qu'il ferait, il ne s'arrêtera pas comme les autres pour attendre le lent qui prend tout son temps, ramasse des châtaignes se taille des bâtons scrute chaque tronc d'arbre fait pipi et tire sa crampe, il ira, l'excité, toujours loin devant, s'en reviendra constater où en sont les choses, ne s'arrêtera pas une seconde avec les autres encore en train d'attendre l'amateur de bâton qui avance au ralenti, il ira, il dira, évaluer la suite des opérations, s'autoriser un petit détour dans le bois, il dira, pour voir à quoi ça ressemble, attaquer la colline pour découvrir, il dira, ce qu'il y a derrière, fera ce qu'il aura dit puis rejoindra à nouveau la petite troupe qui se sera cette fois remise en marche et ainsi de suite jusqu'à la fin du parcours. Il aura de cette manière fait dix fois plus de chemin que les autres, c'est ce qu'il voulait, il sera content, le lent aussi, mais les

autres alors là non, qui n'auront pas réussi à se décider à lâcher le ramasseur de châtaignes à qui ils en voudront de se sentir aussi frustrés, c'est légitime, et qui jureront à l'unisson de le bannir de leurs promenades futures. L'excité quant à lui, il est temps de déclarer entre parenthèses qu'un chien aurait fait tout pareil lors de la fameuse promenade de l'après-midi, se comportant en bulles d'effervescence et d'impatience, sera déjà au lit ou reparti se promener à la brune pour voir la mer s'il y a un bout de mer à voir dans le secteur. Il existe un mode de promenade tout à fait à part, c'est la promenade incluse dans le voyage en territoire étranger. Elle se fait aux abords de l'hôtel, du lieu de résidence, dans un moment inemployé, elle n'a rien à voir avec la marche forcée propre au tourisme, elle s'inspire tout de suite du modèle le plus repérable pratiqué en terrain connu, elle en adopte immédiatement la locomotion et l'air tranquille, mais on ne peut pas feindre longtemps d'ignorer que ce n'est pas le Cher au bord duquel on dérive à petits pas comme si on était chez soi mais la Volga qui grince sous l'effet du dégel ou le Saint-Laurent que fendent des baleines. Aussitôt qu'on s'est formulé la chose la promenade tourne court et on rentre dare-dare à l'hôtel pour y lire, y dormir, y faire ce qu'on a à y faire. A l'extrême de ces promenades expérimentales, la plus courue qui soit, et la plus désolante aussi, celle que chacun a pratiqué une fois au moins dans sa vie, c'est celle du dimanche après-midi sur les trottoirs des villes ou des banlieues. Les promeneurs se tiennent le bras ou la main, passent devant des magasins clos, croisent d'identiques ennuyés tristes qui se tiennent le bras ou la main, enchaînés volontaires à leur basset, dépassent les mêmes magasins clos et considèrent, sans aucun avis sur la question de la duplication du phénomène, parce qu'on est dimanche, les autres ennuyés tristes, hommes enchaînés à leurs bassets tout comme eux, qui les croisent en se tenant le bras ou la main et manifestent le même néant d'opinion qu'eux. La promenade au cimetière est plus gaie que cette flippante flânerie dominicale et urbaine. Voyons ces mêmes hommes et bassets, exactement les mêmes, transférés par magie au beau milieu de la Beauce un dimanche après-midi, ils n'auront jamais, bien que tout perdus à la limite de l'insignifiance dans l'immensité céréalière, que l'air de désœuvrés partis respirer l'air des champs. La désolation ne leur collera pas aux semelles comme dans ces rues de ville que désertent chaque fin de semaine le commerce et le brouillon du vivant. La Beauce, au moins, même le dimanche ne respire pas le dimanche. La Beauce respire la constance, la permanence, l'absence. La Beauce s'étend hors du temps.

La promenade est une activité sociale inscrite dans la chose publique, celle du jour férié, du dimanche, en est un exemple parfait, c'est le jour vide, le jour où on se promène, le jour où on y a droit, on s'y sent convenable et consensuel, on circule sans avoir rien à faire comme tout le monde et on n'en conçoit aucun remords. Elle a cependant, la promenade, si on la sort de son contexte autorisé, un autre visage, d'une stupéfiante incorrection, celui de la fautiveuse de trouble, de la perturbatrice d'ordre, insupportable aux actifs, disons aux travailleurs. Mettez un promeneur dans le champ d'activité d'une foule qui vaque et vous verrez que la nonchalance du lambin à vélo, le relâchement du traînard à pied, la lenteur de l'escargot en auto, font de manière irréparable désordre dans le tableau. Ces empêcheurs de courir tout droit, qui imposent sans s'en douter un contre-courant anarchique et mollasson au sein



©JJK

Promenades, de Noëlle Renaude, mise en espace par Marie Rémond à Théâtre Ouvert en 2006

des flux à la besogne, redoublent illico la fureur du citadin qui bosse, du paysan qui trime et de l'automobiliste qui trace. Problème ou bonheur, c'est selon, de non concordance de temps habités, incorrection propre à la grammaire qui offre au langage son bancal, son râpeux, ses non coïncidences et lui ôte par là ses habits du dimanche.

Il serait à ce propos, intéressant de savoir exactement quand est apparue, chez les premiers hommes, l'idée de promenade, inséparable de son corrélat, le loisir. On imagine l'homme tout juste séparé de son état d'animal, occupé principalement, tout comme l'animal encore, à sa survie et à sa reproduction. Il y a bien eu un jour pourtant ou l'un d'eux est sorti flâner aux environs de son gîte sans avoir le souci ni de la chasse ni de la cueillette pour le simple plaisir de traîner sans but dans les herbes folles, de se dégourdir les membres inférieurs, de jouer avant d'aller dormir des derniers rayons du couchant dans le silence de la préhistoire, dont on peut se faire quand même, même dans le vacarme d'aujourd'hui, une petite idée.

La promenade est un acte qui s'accommode à merveille de silence. Mais elle s'accommode pas mal non plus de conversation. Le silence n'influe quasiment pas sur l'élasticité du pas du promeneur, le pas du promeneur perturbe à peine le silence, il l'effleure sans plus, il s'y love, cependant que la conversation, c'est clair, doit, elle, s'ajuster au mouvement. Le pas la soumet à sa technique. On ne conversera pas de la même manière s'il y a ascension et petit trot, le souffle et ses hachures réglant dans ce cas l'ordonnement des phrases au risque de brisures syntaxiques bizarres, ou lors d'un cheminement tranquille, les paroles parvenant sans peine dans ce cas de figure-là à se placer dans l'ordre qu'exige la logique du sens. Il arrive cependant que ce soit la conversation qui soumette le pas des promeneurs à sa technique. Et là c'est elle qui va modifier de manière tragique la dynamique du groupe en balade en la réduisant à une désastreuse succession de syncopes. On connaît tous cette catégorie de bavards qui ont toujours un tas de choses à se dire mais ne peuvent pas parler et avancer en même temps. Aux premiers « non » « ah » « dis » le bloc s'arrête net, dans les silences il se remet en branle pour restopper aussi sec sitôt que l'une des pipelettes place à nouveau son mot, son cri, son étonnement, son désaccord, sa version des faits. Ces promenades intarissables relèvent de l'aporie. Si leur durée est d'une longueur appréciable, la longueur du chemin parcouru est elle d'une insignifiance proche du zéro. Ce qui fait qu'on ne sait plus très bien si la promenade a eu lieu. Ou non.

La promenade est le temps idéal pour tout individu s'y consacrant d'une disponibilité totale vis-à-vis de l'environnement. C'est un des rares moments où l'être humain met en œuvre avec brio la capacité infinie qu'il a d'absorber tout ce qu'il voit entend hume perçoit touche,

avec la liberté qu'il a aussi de se concentrer uniquement sur une question qui l'obsède sans s'occuper de ce qu'il pourrait voir entendre humer percevoir et toucher, et comme l'être humain est également d'une agilité inouïe en phase d'oisiveté, il a tout loisir d'en éprouver les vertus qui le feront passer sans le moindre accroc d'un état à l'autre. Ça vagabonde sacrément dans l'esprit du promeneur, dans son langage, et dans ses membres, et ça lui fait le plus grand bien, au promeneur. La promenade va de pair avec l'oisiveté, la joie, le plaisir, la disponibilité, redisons-le, elle ne devrait par conséquent jamais s'encombrer de désagrément et pourtant dieu sait si elle peut tourner facilement au châtement. Vos amis vous ont promis juré une courte promenade alors qu'ils savent, mais pas vous, qu'ils ont choisi la grande balade. Celle qui fait trente kilomètres. Celle qui demande des notions d'escalade que vous n'avez pas, un brin d'entraînement que vous n'avez pas, le goût de la glissade sur les fesses que vous n'avez pas, un chapeau contre le soleil que vous n'avez pas, des godasses étanches que vous n'avez pas, une confiance dans leur sens de l'orientation que vous n'avez pas, un minimum d'eau que vous n'avez pas, des orteils non sujets aux ampoules que vous n'avez pas, une endurance que vous n'avez pas plus, des gants fourrés que vous avez négligé de prendre, une peau qui résiste aux mouches aux coups de soleil que vous regrettez de ne pas avoir, un amour immodéré de la reptation sous clôture que, vous le vérifiez, vous n'avez pas c'est clair, une taille supérieure à un mètre soixante-dix et une envergure et écartement de cuisses que vous n'aurez jamais pas la peine de vous faire d'illusions, une affection pour la douleur que vous étiez sûr de ne pas avoir on vous en fournit la preuve, un vrai bon sac à dos et pas celui de votre petit neveu qui vous scie les lombaires, une solide dose d'humour qui vous a quitté depuis près de trois heures, une sorte de courage dont vous n'aviez même pas idée qu'on pût en être doté, un paquet de vertus dont vous vous foutez complètement, dont vous ne voulez pas et ne voudrez plus jamais au grand jamais entendre parler. Vous arquez sous le cagnard dans le crachin contre le vent avec pour seule perspective le retour déjà accompli aux pénates. Vous êtes enfin rentrés, ça y est, le calvaire est derrière vous, vous êtes en nage et cramplé, congelé et livide, vermoulu et trempé, crotté et lessivé, hors d'usage, sur les rotules, défait, la renarcissation prendra du temps et vous le savez, il faut maintenant vous soigner les pieds devant tout le monde, vous essuyer la sueur, vous décongeler les doigts, vous décroter les espadrilles, ou vous en séparer vu leur état de délabrement, et vous les aimez ça oui vos espadrilles, vous panser les blessures, envisager stoïquement les courbatures, et vous faire dire, en plus de tout ça, que c'était juste enfin quoi une balade de rien une mise en jambes pas plus et qu'on vous aurait cru ça oui plus costaud bien plus

physique, en plus on est déçu, on vous le montre, vous avez déçu, on vous le dit, vos amis voulaient vous faire plaisir, ils vous croyaient à leur hauteur, ils vous avaient prêté des talents, vous n'êtes pas loin d'être traité d'imposteur, votre ingratitude vous sera alors notifiée et vous demanderez pardon, mortifié, de vous être montré aussi nouille et grabataire, si peu à la hauteur, tellement nul, ça ne servira à rien, ils vous caseront à vie parmi les impotents et les boulets, mais peut-être qu'après coup, cette promenade se sera transformée dans votre souvenir, pas dans le leur car ils sont coriaces et n'en démordront jamais tant qu'ils vivront, en haut fait héroïque que vous raconterez aux autres certes sans vous en priver certes et plus d'une fois certes et avec orgueil certes et pas mal d'extensions de votre cru certes mais que vous ne serez certes pas près de réitérer. Non certes, vous ne vous ferez plus avoir par ce type de plan de promenade pourri.

Sans aller jusque-là, une promenade qui avait tout pour être une réussite, peut se trouver ruinée subitement par une bête étourderie. L'air est tiède, le ciel d'un bleu lisse, les prairies en fleurs, on décide d'aller se promener aux alentours, on se gare sur les pavés d'un village, puis on part s'étourdir de nature, de brise, de soleil, de vaches, de vert, de paysage, d'herbes, de pensées vagabondes, mais voilà qu'on s'engueule, notre inconséquence native nous a fait aborder le sujet qui fâche. On continue à se promener, que faire d'autre, rien autour de nous n'a changé, l'air tiède, le bleu du ciel, les fleurs dans les prairies, la brise légère, or on néglige désormais les vaches, la nature, le soleil, le zéphyr et les fleurettes et aussi les pensées vagabondes, puis on ne tarde pas à rebrousser chemin, on marche nettement plus vite qu'à l'aller, et cette balade qui aurait dû s'y dissoudre, va s'incruster dans la mémoire et y flotter comme d'autres infimes désastres du même ordre que pour une raison qui nous échappe on se découvre impuissant à évacuer une bonne fois pour toutes.

Les promenades des poètes sont quelquefois des substituts fonctionnels à l'impéritie de certains en matière de balade. Ou à l'incapacité dans laquelle il nous arrive d'être de nous soumettre à l'exercice. Suivre les mots qui marchent comme si on y était est souvent une excellente occupation qui nous fait respirer, bouger, penser. L'idéal est de faire fusionner les deux. On peut se promener un livre à la main, lire en marchant, faire des pauses lecture. Qu'on manque d'imagination ou que la redondance et la littéralité ne nous fassent pas peur, on peut aller jusqu'à badauder en Cévennes avec Stevenson, accompagner Pétrarque au Ventoux, fouler les chemins sablonneux des landes ou les gras labours au côté de Schmidt, rêver en même temps que Rousseau à la surface des lacs, suivre Cingria aux rives de l'Oise, s'embarquer vers les phares de Woolf, zoner dans les ports et les périphéries derrière Rolin, marcher longuement dans Nelson Park avec Bessette, ou bien lire Hérodote partout où bon nous semble, pour ne citer que ces arpenteurs-là, les premiers venus à l'esprit.

La promenade est un concept large et elle a l'esprit ouvert. Elle commence dès le petit tour, ce minimum ambulatoire favori en général des personnes très âgées ou des très jeunes enfants, ou encore des chats. Si le chien ne pose pas de question et se satisfait de toute gambade offerte, le chat n'ayant pas en nous la confiance aveuglée du chien ne progresse

surtout pas sans filet, il nous suit mais vérifie constamment ses arrières, une fois franchies les frontières de son territoire, qui se trouve être la plupart du temps le même que le nôtre. Il est pratique à l'occasion d'un de ces petits tours d'y inviter les trois éléments cités, l'enfant, le vieillard, le chat, auquel se greffe en général et volontiers le mauvais marcheur dont les chétifs besoins de promenade seront amplement comblés par ce petit va-et-vient de dix minutes fait d'un train de sénateur. La promenade s'étend, donc, de ce petit tour, par lequel on commence à petits pas branlants dans la carrière, avec ou sans le chat, et par lequel on finit par les mêmes petits pas branlants dans la même carrière, avec ou sans le chat, de ce petit tour elle s'étend disais-je, la promenade jusqu'aux frontières de la randonnée qui contient entre autres la course en montagne et qui exige, elle, carte boussole et équipement, capacités physiques et implique une toute autre sorte de gymnastique et de préparation mentale. La randonnée ou la course en montagne à l'inverse de la promenade ne se décident pas sur un coup de tête, et elles ne doivent pas être familières ni répétées. On n'y chérit surtout pas comme dans la simple promenade les sentiers battus. Elles obéissent à un flagrant appétit d'aventure et de neuf. Notions qui n'entrent pas du tout mais alors pas du tout dans le cadre de notre petite promenade.

Noëlle Renaude

Noëlle Renaude a écrit une vingtaine de pièces, publiées d'abord par Théâtre Ouvert dès 1987 (*Rose, la nuit australienne*) puis par les Editions Théâtrales où est publié aujourd'hui l'essentiel de son œuvre. Parmi ses derniers textes de théâtre publiés : *Par les routes* (Ed. Théâtre Ouvert/Enjeux, 2006), *Bon, Saint-Cloud*, (Ed. L'Avant-scène, in *La Famille. Petites formes de la Comédie-Française*, 2007), *Une belle journée et Topographies* (Ed. Théâtrales, 2008).

Noëlle Renaude ou le grand théâtre du (petit) monde



©JJK

Michel Corvin, en observateur curieux des nouvelles écritures, était venu à l'invitation de Noëlle Renaude lors de sa carte blanche à Théâtre Ouvert en 2006, faire une conférence exceptionnelle sur « L'esprit du lieu »¹ chez quelques auteurs contemporains. Il nous livre ici un article tout aussi exceptionnel sur le parcours d'écriture de N. Renaude, en attendant la publi-

cation d'un ouvrage qu'il consacre entièrement à cet auteur, à paraître fin 2009 aux Editions Théâtrales.

Il y a deux façons d'écrire du théâtre. L'une qui consiste... à continuer d'en écrire : raconter une histoire avec enjeu et / ou problème socio-existential, incarnée en personnages engagés dans un temps et un espace reconnaissables et s'exprimant en un langage quotidien ou relevé, le tout mâtiné (virtuellement) d'images vidéo et de quelque sonorisation bruyante avec, à intervalles point trop éloignés, une pincée insistante de sexe (parlé ou mimé) et de nus aguichants. L'autre façon consiste à croire, orgueilleusement – et pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici – que le théâtre est à réinventer : en demandant d'abord à tout ce qui s'appelle texte, d'où qu'il vienne, d'insuffler un sang neuf dans le vieux corps du théâtre ; en se penchant ensuite et surtout sur les catégories dramatiques usuelles dont on s'aperçoit qu'elles sont loin d'avoir dit leur dernier mot. L'opposition dès lors ne se fait plus, comme on l'a trop dit, entre un théâtre de texte et un théâtre d'images (théâtre-littérature contre théâtre-spectacle) mais entre un théâtre paresseux, souvent brillant mais enfermé dans le cercle d'habitudes esthétiques prises pour des évidences et donc pour des lois, et un théâtre à risque qui, refusant les routines, va au-devant de la pire des injures : d'être traité de théâtre intellectuel et inutilement compliqué car – on en est bien d'accord – on ne va pas au théâtre pour se prendre la tête !

¹ A lire dans le n°183 de la revue *Théâtre/Public* dans la rubrique « Autour de Noëlle Renaude », avec notamment des articles sur la mise en espace de *Promenades* par Marie Rémond et la mise en scène de *Par les routes* par Frédéric Maragnani à Théâtre Ouvert.

Pourtant, si l'on est de bonne foi, on admettra, par exemple, que la transcription sur le papier d'une phrase censée prononcée par quelqu'un dont le nom se trouve dans la marge et adressée à quelqu'un d'autre d'aussi marginal n'a pour garantie d'intelligibilité et, à plus forte raison, d'évidence, que la caution de *n* siècles de vie théâtrale. Ne serait-il donc pas souhaitable de s'interroger *in vivo* sur le fonctionnement du théâtre et de tirer de cette réflexion, non un corps de doctrine rébarbatif mais un ensemble d'œuvres dont la vitalité scénique serait la meilleure preuve de validité dramatique ? Je pense, ce disant, – mais elle n'est pas la seule de son espèce – à Noëlle Renaude, avec qui je voudrais ici emprunter quelques-uns des chemins de traverse qu'elle a su ouvrir dans le champ théâtral.

L'Arche de Noëlle

Sur les planches (de son bateau) l'humanité – que dis-je l'humanité ? le monde entier – grimpe et s'installe : bêtes et choses, vivants et morts, concepts et fantasmes, cartes postales et fiches techniques, journaux intimes et transcriptions patoisantes, poussées d'obscénités (en tout petits caractères) et courrier administratif, fatrasies et joliesse stylistiques, rébus et chansons, portraits express et formules lapidaires, monologues intérieurs et contes de bonne femme, élogues à l'antique, recettes de cuisine et proclamations patriotiques, apophtegmes et constats d'huissier, inventaires et nomenclatures... Tous s'embarquent pour essayer de traverser la vie et d'arriver, vaille que vaille, non à un port de bonne espérance mais plutôt au débarcadère du « Et ainsi de suite » (*Madame Ka*) ou au cimetière des illusions perdues où

« Sur leur tombe on inscrit
Ils avaient vécu leur vie
Dessous ces mots on grava
Quand c'est fini on s'en va » (*Ma Solange...*).

Ainsi va la vie et ainsi va la susdite pièce puisque le mot FIN est écrit – en 2^e dessous – sur leur (notre, votre, tout aussi bien) tombe.

Mais pourquoi ces tristes fins alors qu'on a fait preuve pendant des centaines de pages – qu'on s'appelle Alex Roux (dans *Ma Solange...*) ou Madame Ka – d'une inépuisable faconde déversée soit en leur nom propre, soit en puisant dans les souvenirs et l'imagination du dieu omniscient qu'est le narrateur Noëlle Renaude ? Parce que les mots sont bien plus souvent prometteurs de gâchis, de menace et d'incompréhension que de réconfort et d'échange : Madame Ka ne réussira pas à faire dire « je t'aime » à son « oiseau parleur » et quel est ce « je » qui, dans *Ma Solange*, lance : « Je porte plainte contre la vie qui m'a fait tout mal fichu » ? Un « je » dépersonnalisé sans doute, un représentant quelconque de l'humanité souffrante. Les mots et les phrases arrivent et reviennent par grappes, identiques, répétés jusqu'à l'exaspération. Exaspération de qui ? Du lecteur peut-être (qui s'en sort en masquant son malaise sous le rire) mais pas du personnage lui-même : prenez Madame Ka, restée placide sous les ressassements existentiels de sa mère. Ce qu'elle tire de ses ratages successifs d'essai de dialogue, c'est une philosophie du temps qui, dans son immobilité, installe sa personne dans une sorte de permanence désespérée : « Le temps ne va jamais. Jamais il ne va. Le temps

ne va jamais. La preuve. J'ai déjà mon âge. » Que ce soit un « je » qui parle ou un « il » dont on parle (mais qui est ce « on » ? et qui parle à qui ?) c'est tout un : ça parle à travers eux, anonymement, en un flot irréprensible de confidences pitoyables et risibles : « Ecoutez-nous un peu et riez avec nous de ce fatras piteux, écoutez par pitié nos aveux déferlants » (*Ma Solange...*).

Echouée sur la grève – sur la crève, oserait-on dire – l'Arche de Noëlle n'a pas la chance d'être avertie par une colombe de la fin du déluge et du retour au calme plat des petites vies sans histoire. Un oiseau traverse bien l'univers de Madame Ka mais cet insupportable volatile du genre mainate s'acharne à massacrer les rengaines de Jacques Brel ou à piailler des enfilades de numéros de téléphone. A quoi sert le langage alors ? D'appel à communication impossible ou refusée ? Sans doute, mais il y a plus : Renaude, dans son Arche accueille d'abord des mots : les mots de toute la création, mots qui sont des choses et qui excèdent toute possibilité d'incarnation sur un plateau par leur nombre, par leur identité aussi, car ils sont loin d'être tous génériques et collectifs si l'on songe à tous les noms propres, à tous les prénoms qui remplissent son œuvre à longueur de pages. Des mots qui sont aussi des voix : si Renaude donne l'impression d'apprécier tellement les accidents du langage (celui de Marcel dans *Ma Solange* ou celui du peintre G. dans *Madame Ka*), si elle se penche si souvent sur les parlures et les patois qu'elle restitue en ce qui paraît être déformations savoureuses de la *koinè*, mais qui est en fait le rendu le plus exact possible d'un phonétisme autre, c'est qu'à travers ces jeux de sons et de mots, on *entend* quelqu'un parler dans le temps même qu'on déchiffre avec une certaine lenteur des phonèmes agglutinés en groupes compacts. La langue qu'on parle d'ordinaire a perdu sa chair, et les calembours et autres inventions verbales ont pour but de faire retour sur la matière des mots, si bien que le son fasse sens. Point n'est besoin, chez Renaude, de ces astuces. Ce qu'une lecture muette de ses textes fait entendre, c'est la langue parlée, parlée par ceux qui ont un cheveu sur la langue ou un bec de lièvre, parlée par les Normands ou les Francs-Comtois : on les voit pour ainsi dire sortir de la page pour s'exprimer avec les sons et les rythmes de leur terroir, avec leur syntaxe maladroite et leurs tics langagiers, leurs « scies » ou leurs prétentions au bien-dire. Ce n'est plus l'Arche de Noëlle mais l'Arche de Babel !

Dans la distorsion entre ce matériel verbal foisonnant et le contenu d'idées ou d'affects exprimés, réside une bonne part du grotesque propre à Renaude : dans une alliance des contraires où il est impossible de faire le départ entre les deux composantes de la gaieté et du malheur, ses personnages sont sinistrement drôles ou d'un comique morbide irrésistible : au bout du compte on ne retient d'eux que leur tentative vaine de briser le cercle des solitudes et d'échapper à l'enfermement des monades dans un moi exsangue. Ce qui ne rend pas leur vie plus heureuse, mais rend tellement réjouissante la lecture de leurs aventures : « l'homme est tragique car il est ridicule ».

Suivez le guide (tout en gardant les yeux rivés sur le seul texte)

Renaude est spécialiste en voyages immobiles, avec ce que cela comporte de multiplicité des points de vue pour le parleur, de risque de vertige pour le lecteur quand, sans crier gare, il est requis de changer la direction de son regard ; de percevoir – avec les yeux de l'esprit

– ce que son guide voit, lui, par-dessus le mur (c'est le procédé de la teichoscopie). En montant en haut de la tour du château de Saint-Julien des Affiquets (dans la pièce du même nom) la vue est vaste et plongeante : tout le panorama du village et de la campagne environnante s'étale devant les touristes, mais seule la guide a le droit de *dire* ce qu'ils peuvent voir. Son pouvoir va jusqu'à l'indiscrétion et au voyeurisme : elle fait suivre à ses clients les étapes de la conquête sexuelle, au sol, de Marie-Cécile par Mickey Belépi, tandis que la mère Belépi « continue à se gratter » que, sous son parasol, la comtesse lâche une plaisanterie et qu'au-dessus de la base militaire l'hélicoptère de la gendarmerie tourne en maraude.

Le voyageur immobile qu'est le lecteur s'amuse à constater que tout mouvement est riche en traquenards et qu'il suffit d'entrer à plusieurs dans une maison (celle de 8) pour se perdre, simplement en allant d'un lieu à l'autre : du trottoir de la rue au même trottoir (entre l'entrée et la sortie donc) il y a la courette, le couloir, la cuisine, la salle à manger, le salon et le jardinet. Pour peu que l'un des visiteurs s'attarde quelque part, le tissu conjonctif de tous ces espaces se déchire et la petite troupe, dispersée, est dissoute. Belle métaphore des rapports d'un groupe de comédiens aux prises avec l'espace scénique. Espace scénique non plus perçu dans ses limitations habituelles imposées par les catégories du dedans et du dehors, et des sous-lieux que peuvent offrir les placards (chez Feydeau) ou les poubelles (chez Beckett), mais dans toutes les dimensions – écrites – d'un lieu couché sur le papier. L'espace, grâce au livre, se déploie, expansif et autonome : il prend des allures de labyrinthe, mystérieux, mouvant et vivant. C'en est fini de la clôture à quoi la boîte à l'italienne contraignait le mouvement du discours : le théâtre n'a plus de lieu ; il est partout chez lui puisqu'il est de nulle part. Plus question, comme chez Feydeau ou Beckett, de jouer avec lui ; c'est lui qui prend les initiatives, *manœuvre* les personnages et provoque l'échec ou la réussite de leurs entreprises.

Est-ce la fin du langage articulé ?

Lancée sur cette voie (toujours l'espace !), Noëlle Renaude va explorer d'autres possibilités de spatialisation de l'écriture théâtrale. Dans *Une belle journée* et *Topographies* tout est sur le papier : la mise en page est une mise en scène et le lecteur, déjà rompu avec Renaude à faire preuve d'activité, se voit ici promu au rang de praticien omnipotent : aidé par le corps des caractères d'imprimerie et par les blancs répartis sur la page, il règle le timbre, l'intensité et le rythme des voix ; il connaît le nombre et l'emplacement des parleurs selon qu'ils se partagent la page par moitiés ou davantage ; les répliques s'entrelacent selon que l'œil va de gauche à droite et *vice versa* ; en raison de la police de caractères choisie le lecteur saisit le ton du discours : une belle cursive penchée est promiseuse de douceur et de sentiments parfumés ; un calligramme chaotique est annonciateur d'orage. Par le jeu des apocopes et des aphèreses on voit les lignes entrer dans la fenêtre de l'ordinateur : quand la saisie informatique est volontairement imparfaite, le début et la fin des mots sont coupés. Le lecteur repère les bruits ambiants et les identifie sans difficulté quand il s'agit, par un pictogramme, de distinguer le bruit d'un train de marchandise de celui d'une ambulance ; plus difficilement quand il s'agit de distinguer le chant d'une merlette de celui d'un merluchon ! Il suit l'évolution du jour et du climat ; il perçoit l'écoulement du temps à la minute près

parfois, quand la tension monte entre Lui et Elle, par exemple de 9h04 à 10h. On les entend même rêver, chacun de son côté, et s'endormir. Et, lorsque la page est imprimée en noir, c'est le noir sur le plateau (imaginaire) et la fin de la pièce. Isomorphisme parfait du signifiant et du signifié, dirait un linguiste : forme et fond totalement indissociables ; la perception de l'une fait comprendre l'autre, sensoriellement.

Il y a suffisamment de redondances dans ces isomorphismes pour qu'on retrouve le régime habituel de communication du sens sur un plateau : les redondances habituelles (et nécessaires), entre costume et fonction, entre ton de voix et affects, entre bruitage et lumière, par exemple, sont transférées sur le papier en redondances typographiques tout aussi efficaces : le gras et le maigre, l'italique et le romain et l'infinie richesse de la police des caractères disent à l'œil ce que les mots veulent dire, avant même qu'ils *parlent*. Car il s'agit bien de parole : on retrouve dans *Une belle journée* et *Topographies* les marques de l'oralité connues depuis *Ma Solange...* (accidents du langage, syllabes agglutinées), mais compliquées de chevauchements, entrelacs, interruptions, suspensions, unissons, changements d'orientation du dialogue qui circule d'une colonne à l'autre. Si bien que l'on n'a plus besoin, pour savoir qui fait quoi, vers qui celui-ci se tourne, ce que celui-là a derrière la tête et ce que ce troisième cache dans les mots qu'il prononce, d'encadrer le texte d'un espace prédéterminé, d'une information préalable sur les *dramatis personae*, d'indications scéniques qui relèveraient, soit des techniques et des conventions théâtrales, soit de l'intervention de l'auteur. Le théâtre comme vision effective des choses et des gens est écarté au profit d'une virtualité généralisée. C'est le texte qui fait voir. Il faudrait prendre au pied de la lettre le populaire « écoutez voir ». Lancez cette injonction au lecteur et il verra ! Le théâtre — ce lieu d'où l'on voit — est sur la page ; ce qui rend presque second (sinon secondaire) le recours au plateau. C'est du théâtre à entendre de tous ses yeux.

La part du je

Comment l'identité se construit-elle, individuelle et relationnelle, à partir de petits faits et de petits souvenirs ? Ce ne sont pas des morceaux du passé qui ressurgissent dans *A tous ceux qui* mais du présent encore plus immobile que distendu, et lié aux différents moments de l'après-guerre : l'histoire y passe, grande et petite, dans ce monument familial élevé aux morts de tous ceux qui se sont trouvés une place (dérisoire, inconfortable, prétentieuse, satisfaisante...) sur l'échelle du temps. La pièce est constituée d'une série de toasts portés entre eux aux membres d'une même famille, adressés aussi à des valeurs, y compris patriotiques — car le titre ne peut pas ne pas évoquer le « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie » de Hugo. C'est aussi un instantané éclaté des relations de tout un village, du plus jeune (4 ans) à la plus vieille (100 ans), à travers un temps sans durée : l'avenir est placé à l'orée de la pièce comme il l'est à son terme. La généralité des valeurs s'articule au particulier des anecdotes sur fond de deuxième guerre mondiale : la pièce est dite se situer une « journée d'été à la campagne à la fin des années quarante. » Des circulations s'établissent presque sournoisement entre les événements historiques et les destins individuels, et l'histoire se glisse entre les mailles du quotidien. Les 11 familles, représentées parfois par un seul indi-

vidu, parfois par cinq ou six, saisis dans leurs relations (souvent sexuelles et adultérines), donnent lieu à des séquences autonomes où un « je » s'exprime ou plutôt se décrit de l'extérieur comme s'il était le narrateur de lui-même (à moins qu'il s'agisse de souvenirs prenant la forme de récits). Parfois un narrateur omniscient et invisible (un familier de Noëlle Renaude ?) tient la plume et décrit froidement ce qu'il sait de ses « sujets ». Le lien qui unit les séquences les unes aux autres et l'ensemble des séquences aux toasts (auxquels est réservée la page de gauche du texte), c'est le rire au milieu des ruines : ruines de la guerre, ruines de la vie. La longue liste nécrologique de Mélanie Ocur, âgée de 96 ans, sonne comme un appel aux morts, mais néanmoins, dit Abel Gloriette : « La nuit vient. Dansez. Dansez. » Dans l'angoisse d'un « je » qui se dissout (« Moi qui suis là et qui n'y suis déjà plus », constate Abel) son invitation à la danse vibre comme un des plus beaux chants d'amour qui puisse s'adresser, envers et contre tout, à la vie.

Avoir (son) lieu

Pour sauvegarder son identité, même et surtout quand on est clochard, il faut trouver la bonne distance (dans la pièce du même nom). Encore une affaire d'espace, dira-t-on ! Sans doute ; une affaire de langage, aussi et, par ce double biais, une affaire de reconnaissance existentielle. Dans l'appel à la charité des passants, le bon équilibre — entre l'affirmation atone d'une misère qui laisse indifférent et la surenchère d'une misère qui irrite — est une question d'ordre linguistique et spatial, pour trouver le mot juste qui met chacun — le solliciteur et le sollicité — à sa place. « Cet homme très pauvre » sait ainsi qu'« il maintiendra le bon cap et la bonne distance », « la place que tous volontiers lui abandonnent ». Qu'il soit engagé dans une action animée qui provoque au mouvement ou clochard immobile au coin d'une rue en quête de survie, garder ses distances et tenir à sa *situation*, c'est le moins que n'importe quel personnage de Renaude veuille accomplir avec les moyens qu'elle lui accorde : des mots qui sont des traces, des traces qui s'inscrivent dans les limites de la page. C'est en cela qu'il est vraiment personnage de théâtre, si impliqué qu'il soit dans une écriture romanesque : l'espace le tient et le maintient dans une posture théâtrale et tant qu'il est quelque part, il existe. Mais attention à ne pas sortir des limites (du cadre, de la page). « Ceux qui impec narguent le monde du haut du mur » ont un statut de guide dans *Saint-Julien des Affiquets* mais de puissance suspecte — et maligne — à l'égard de ceux qui se dépatouillent dans le réel, dans *Promenades*. Il n'y a pas d'ami ni de place sur terre pour ces marginaux-là : qu'ils restent dans la marge, qu'ils en sortent même, on ne les verra même pas disparaître. C'est ce qui arrive à Bob : il a un problème avec l'espace. Tout, pour lui, se résume en (termes de) mouvements et lieux : « ici », « au-dessus », « en bas », « jusqu'à », « avec vue sur », « c'est un chemin qui part sur », « j'irai chez »... Plus exactement, il s'agit de tentatives de mouvements mais avortées : Bob bouge, mais à son corps défendant ; il est mis dehors ou il piétine, pris dans le cercle de son inertie. Ce qu'indique le titre de la première séquence : « Ce qu'on peut imaginer [...] et être vu comme un début de fin. » Pour Bob, la vie n'a pas de *sens* : l'aller y vaut le retour, c'est la disposition même des lettres de son nom qui l'indique ; au cours de toutes les séquences il va se trouver rejeté. En dernière chance,

il part pour remonter au point de départ, au lieu où il a passé son enfance, mais il se trompe d'orientation ! Et l'on parvient au titre de la dernière séquence : « Ce qui suivit et précéda ce qu'on n'élucida pas. » Homme de nulle part, exclu de tout lieu, Bob « s'éclipsa » : il sort du champ de vision du narrateur et s'évanouit dans la nuit sans laisser de trace. Il n'y a pas de tombeau pour les êtres de papier.

La place du lecteur

Noëlle Renaude est la greffière minutieuse d'innombrables situations express : situations d'expérience (ou données pour telles), insolites et inédites au théâtre qui, néanmoins appellent les postures et les voix de comédiens : Claude écrit une lettre à Aurélie ; elle l'a quitté, lassée d'être battue ; il promet de s'amender et la supplie de revenir, sinon gare à elle s'il la retrouve (*Ma Solange...*) ; dix-huit salariés de firmes japonaises assistent, du haut des tours de Notre-Dame, au suicide d'une « désespérée en rouge » dont le corps rebondit de corniche en gargouille (*ibidem*). Ces « choses vues », ces « petits faits vrais », comme disaient Hugo et Stendhal, appartiennent à l'univers du roman, c'est-à-dire d'un narrateur tout puissant pour qui le personnage n'intervient qu'incidemment comme parcelle de son jeu de reflets dans le miroir qu'il promène le long des chemins. Plus précisément Renaude procède par courts prélèvements sur le temps et l'espace et ses constructions fictionnelles, qui restent souvent suspendues, incomplètes, ont pour résultat de désorienter – au sens topographique du terme – le lecteur.

Inconsciemment le lecteur de pièces classiques se met en disposition frontale : il a devant lui, immobile, le livre comme il aurait le plateau de la scène : tout est cadré et balisé, sa seule initiative propre étant de métamorphoser en vision tabulaire (dans l'imagination) ce qu'il perçoit linéairement dans le temps réel de sa lecture. En face de Renaude, le lecteur est désancré : je ne songe pas seulement au fait que le narrateur extra-diégétique qu'elle est s'immisce constamment dans la narration, que les indications scéniques sont indissociables du texte dialogué, que le contenu d'une œuvre ne soit autre, assez souvent, que son contenant même (l'enchaînement des entrées et des sorties dans *La Comédie de Saint-Etienne*, le compte rendu des déplacements d'un lieu à un autre dans *Par les routes* ou dans *Promenades*), ce qui ne réduit nullement à un exercice formel cette priorité donnée aux structures. Je songe au fait que, chez Renaude, le lieu d'émission de la parole est constamment mobile et que, dès lors, le lecteur est dans l'impossibilité de *se mettre à la place* de celui qui parle : il n'a plus de prise sur lui et se voit tenu de le laisser s'exprimer tout seul.

Impression étrange de liberté que donnent ces pièces nullement poussées par l'urgence de parvenir à un dénouement quelconque, et encore plus étrange l'impression d'indépendance que ressent le lecteur : la rencontre d'un texte de Renaude et d'un lecteur est la rencontre de deux libertés.

Michel Corvin

REFERENCES

Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, 1996, 1997, 1998
Madame Ka, 1999
A tous ceux qui, 2002
La Comédie de Saint-Etienne, 2002
Saint-Julien des Affiquets in *Divertissements touristiques*, 2003
 8, 2003
Promenades, 2004
Par les routes, Editions Theatre Ouvert, Coll. Enjeux, 2005
La Bonne Distance in *25 petites pièces d'auteur*, 2007
Une belle journée, 2008
Topographies, 2008

Sauf indication contraire, toutes les pièces sont publiées aux éditions Theatrales.

Michel Corvin, professeur honoraire à la Sorbonne Nouvelle (Institut d'Etudes théâtrales), écrit actuellement un ouvrage consacré à l'écriture de Noëlle Renaude, *Noëlle Renaude : Atlas alphabétique d'un nouveau monde*, à paraître aux Editions Théâtrales fin 2009. Maître d'œuvre du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Ed. Bordas, nouvelle édition en novembre 2008), il a coédité le *Théâtre complet* de Genet (Gallimard, la Pléiade).

ENTRE LES MURS¹

Lorsque François Wastiaux a proposé à Théâtre Ouvert sa version scénique d'*Entre les murs*, de François Bégaudeau, nous ne savions pas que le roman allait être adapté au cinéma et remporter le succès que l'on sait. Aujourd'hui, à Théâtre Ouvert, voici le spectacle, basé sur un « théâtre-récit² » retravaillé pendant une session de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre en décembre 2007, à laquelle participait l'auteur. Là, une mécanique de théâtre se met en place, inattendue et irrévérencieuse : les mêmes acteurs jouent les professeurs et les élèves, ainsi des fils se tissent entre des personnages que tout semble opposer. Plus qu'une « adaptation », cet *Entre les murs* théâtral est une œuvre à part entière qui se démarque du roman en lui conservant cependant ses dialogues et ses personnages. C'est pourquoi, parallèlement au spectacle, nous publions la version scénique de François Wastiaux dans notre collection Enjeux.

Pour éclairer cette démarche singulière, nous avons choisi de susciter quatre articles, dont chacun des auteurs traite à sa façon la thématique du passage d'un art à l'autre : Claudine Gironès, femme de théâtre, raconte l'itinéraire hors normes du metteur en scène François Wastiaux ; Yves Pagès, écrivain et éditeur chez Verticales, aborde le mouvement des écritures non théâtrales vers le plateau aujourd'hui ; Bernard Bouvier, professeur de français, spectateur témoin de l'EPAT, réfléchit sur le « triptyque *Entre les murs* » roman/pièce/film ; enfin, François Bégaudeau, écrivain, comédien et critique, rebondit sur une proposition que nous lui avons faite : faire une analyse critique – et humoristique – de ses livres.

¹ *Entre les murs*, théâtre-récit de et par François Wastiaux, d'après le roman de François Bégaudeau publié aux Ed. Gallimard / Coll. Verticales, avec Elsa Bouchain, Sarah Chaumette, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher, Jérôme Marin, Barnabé Perrotey, Bachir Sam, du 16 janvier au 14 février 2009 à Théâtre Ouvert. Coproduction Valsez-Cassis, Théâtre Ouvert, Théâtre du Vésinet, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, Arcadi.

² Le théâtre-récit est né à Théâtre Ouvert en 1975 avec *Catherine*, d'Antoine Vitez, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon.

Parcours de combattants

Claudine Gironès retrace le parcours de François Wastiaux – qu'elle a connu notamment au Théâtre du Maillon de Strasbourg qu'elle a dirigé – et de sa compagnie Valsez-Cassis : une volonté de mettre en scène textes théâtraux et non théâtraux qui abordent l'humain dans toutes ses particularités. Parcours sensible et non chronologique par une fidèle.

J'ai toujours autant de plaisir à voir un spectacle de François Wastiaux, depuis ce jour de 1992 où il a débarqué à Strasbourg avec sa compagnie « Valsez-Cassis » (un nom bizarre dont on ne savait ni comment l'écrire ni ce qu'il voulait dire !...) pour participer au festival de premières mises en scène *Turbulences* que nous venions de créer au Maillon.

C'est Agnès Sourdillon, comédienne chez Stéphane Braunschweig, qui m'avait remis en main propre le dossier de : *Les Carabiniers*³, une adaptation théâtrale par Yves Pagès du film de Jean-Luc Godard. Le spectacle obtiendra à la fois le prix du jury de professionnels qui accueilleront par la suite certaines mises en scène de Wastiaux, et le prix du jury de jeunes du quartier de HautePierre avec lesquels celui-ci mènera plusieurs ateliers. Nous avons tous été séduits par le brio avec lequel F.W. avait su réinventer la fable tout en restituant la force et l'humour de cette dénonciation de la guerre et des compromissions humaines : c'était un vrai projet théâtral, original, sans concessions, brillant. Des qualités que j'ai retrouvées dans les mises en scène de François Wastiaux au cours d'une collaboration qui n'a cessé qu'avec mon départ en retraite.

François Wastiaux a une manière singulière et personnelle d'aborder le théâtre : il fait théâtre de tout, s'appropriant films, romans, récits, enquêtes, essais... au même titre que des écritures dramatiques pour les mettre en scène. Il peut le faire grâce au compagnonnage avec un auteur, Yves Pagès, dont il monte régulièrement les textes et qui écrit pour lui la plupart des adaptations, ce qui donne une réelle cohérence au travail de la compagnie. Car il s'agit d'une vraie compagnie où se retrouvent au fil des productions un certain nombre de collaborateurs, acteurs, musiciens, plasticiens : Arnaud Bailleul, Patricia Boulogne, Elsa Bouchain, Meike Bürger, Sarah Chaumette, Stéphanie Constantin, Gérard D'Élia, Sylvain Fontimpe, Luis Naòn, Yves Pagès, Barnabé Perrotey, Bruno Pesenti, Gianfranco Poddighe, Diana Sakalauskaïté, Bachir Sam, Benjamin Serero, Agnès Sourdillon, Cécile Thiéblemont.

³ *Les Carabiniers*, avec Stéphanie Constantin, Valère Habermann, Christophe Pourcines, Valérie Volf, Yves Pagès et François Wastiaux, Prix Turbulences 92.



Labo Lubbe et Portraits crachés



© Benjamin Séréro

Cet intérêt pour des auteurs venus d'horizons divers s'explique, me semble-t-il, par la curiosité de F.W. pour les perspectives les plus différentes avec lesquelles on peut raconter les bizarreries de notre monde et particulièrement parler des hommes et des femmes plus ou moins décalés, plus ou moins cassés qui y vivent : cassés par la guerre, par la pauvreté, par la bêtise, l'ignorance, par la société... Et ce que je trouve intéressant dans le travail de F.W., c'est qu'il réussit (presque) toujours à questionner à travers eux notre monde, notre propre place dans celui-ci, sans démagogie, avec un point de vue politique, souvent avec humour et une véritable tendresse pour ces « identités marginales ». Comme pour Bardamu du *Voyage au bout de la nuit*⁴, de L.F. Céline, sa première mise en scène à partir d'un roman foisonnant et complexe dont il a rendu l'esprit avec quelques moments forts dans une interprétation ludique et juste du texte. Et comme pour ces jeunes gens rencontrés et racontés par Pagès dans *Les Gauchers*⁵ : mal dans leur peau, aux prises avec leurs parents, le collègue, les petites et grandes misères de leurs vies pas faciles, mais si vivants et tendres, violents et drôles, que les acteurs interprétaient avec une belle énergie au service d'une réelle théâtralité.

⁴ *Voyage au bout de la nuit* de L.F. Céline, avec Barnabé Perrotey et François Wastiaux. Théâtre du Berry Zèbre, CDN de Nancy, décembre 1989, CDR de Tours, Théâtre de la Cité Internationale janvier 1993.

⁵ *Les Gauchers*, d'Yves Pagès, Ed. Julliard, avec Cécile Thiéblemont, Agnès Sourdillon, Bruno Pesenti, Barnabé Perrotey et François Wastiaux. Création en mai 1993 à Dijon dans le cadre du Festival Théâtre en Mai. Production : Théâtre en Mai, Théâtre de la Cité Internationale, Le Maillon, La Coupole.

Ainsi, il nous aura fait découvrir des auteurs ou des textes méconnus ou inédits pour notre plus grand bonheur : un des meilleurs souvenirs de notre collaboration fut cet atelier réalisé avec des adolescents de Haute-pierre sur *Splendid's*, pièce alors inédite de Jean Genet. Le plaisir avec lequel ces jeunes gens jouèrent aux gendarmes et aux voleurs de Genet, acceptant même le travestissement, pas facile pour un petit mâle de Haute-pierre devant sa famille et les copains du quartier... Un très beau travail, à la fois émouvant et drôle, à l'occasion duquel Bachir Sam s'est révélé un formidable acteur, sensible, juste. Il a d'ailleurs tellement pris goût au théâtre dans ces ateliers qu'il continuera à en faire à Strasbourg et avec F.W. et nous le retrouvons ici dans *Entre les murs*.

De Genet, F.W. nous aura aussi fait connaître *Le Bagne*⁶, dont ils établirent avec Yves Pagès la version complète et qui fut représenté dans un triptyque avec *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et le fameux *Meurtre d'un bookmaker chinois*, d'après le film de John Cassavetes.

Son projet était de mettre en perspective des points de vue très différents (très, en effet !) sur des meurtriers, la façon de commettre ou de projeter un meurtre, l'état d'esprit de ceux qui l'ont fait ou vont le faire, le regard de la société sur eux : les bourgeois de Labiche étaient prêts à supprimer plusieurs personnes, pour échapper au bain justement, mais resteront de braves bourgeois puisque tout cela était une erreur... Le traitement de Genet était particulièrement réussi avec ce mélange de réalisme brutal, de délire poétique et en même temps d'humour. F.W. reprendra pour Cassavetes une approche musicale qu'il y avait déjà à la création pour réaliser un véritable opéra mis en musique par Luis Naòn et produit par l'Opéra de Buenos Aires⁷.

Cette idée aussi de mettre en scène les documents déjà mis en film par Depardon et de trouver le décalage nécessaire pour en faire un véritable objet théâtral : *Les Parapazzi*⁸, avec ces journalistes filmant, interviewant, dérangeant le bon déroulement des entretiens, évitant ainsi la redondance du documentaire sur le documentaire... Parler des « gens » en leur donnant le statut de vrais personnages de théâtre, interprétés et non « reproduits » par des acteurs : c'est aussi ce qu'il fera avec Marinus Van der Lubbe, l'incendiaire du Reichstag, à

⁶ *Le Bagne*, de Jean Genet, *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et *Meurtre d'un bookmaker chinois*, d'après le film de John Cassavetes, avec Agnès Sourdillon, Bruno Pesenti, Barnabé Perrotey, Gianfranco Poddighe, Laurent Gerstenkorn, Michel Baudinat et François Wastiaux. Création à la Ferme du Buisson en janvier 1997. Production : Le Maillon, Le Volcan, Le Granit, La Ferme du Buisson, Théâtre de Cherbourg, Scène Nationale d'Aubusson.

⁷ *El ultimo Requiem Para el Chino*, opéra de chambre de Luis Naòn d'après John Cassavetes, production du Teatro Colòn, Opéra de Buenos Aires en partenariat avec l'AFAA, en 2000.

⁸ *Les Parapazzi*, d'Yves Pagès, Ed. Les Solitaires Intempestifs, avec Stéphanie Constantin, Julie Denisse, Yves-Noël Genod, Marcial Di Fonzo Bo, Philippe Marteau et Agnès Sourdillon. Production : Festival d'Avignon, TGP St-Denis, 1999.

partir de ses « Carnets de route » adaptés par Pagès. Un spectacle⁹ complexe pour parler d'une époque complexe, d'une situation complexe, d'un personnage complexe, dont on sortait un peu déstabilisé face aux certitudes qu'on pouvait avoir, face à l'Histoire qu'on a toujours tendance à simplifier. Un spectacle où se mêlaient les moments d'émotion, d'humour, de réflexion, portés par des acteurs engagés, avec un regard toujours bienveillant sur Lubbe, cet homme paumé, sincère, dépassé par ce qu'il vivait.

Outre Labiche et Genet, François Wastiaux a tout de même mis en scène quelques vraies pièces de théâtre dont un *Hamlet*¹⁰, encore une victime de ce qui l'entoure, la famille, le pouvoir, et de ses propres démons ; un *Hamlet* où déjà l'espace scénique vu comme un plateau de télévision donnait une distance vis-à-vis de la pièce de Shakespeare, perturbait l'action, lui donnait un tempo particulier et renforçait cette impression qu'Hamlet ne peut jamais échapper aux regards et à l'attente des autres.

Et deux pièces de Nikolaï Erdman, *Le Suicidaire*¹¹ et *Le Mandat*¹², pièces peu connues, surtout *Le Mandat* réputée inmontable, où il est question de s'interroger sur les dérives d'une société devenue folle dans un univers théâtral délirant mettant aux prises les petites gens avec un pouvoir totalitaire.

Des *Gauchers*, au tout début de son travail, à *Portraits crachés*¹³ et même avec la performance managériale de *Pouvoir Point*¹⁴, Yves Pagès a toujours accompagné le parcours théâtral de F.W. et voici que celui-ci lui fait une infidélité avec François Bégaudeau et son montage d'*Entre les murs*. Une découverte dont il m'avait parlée bien avant le prix France Culture-Télérama¹⁵ et la Palme d'or de Cannes... Encore une histoire de jeunes dans un environnement où ils sont mal adaptés, dont ils refusent les règles et ne comprennent pas les enjeux, où leurs rapports aux adultes sont nuls voire violents. Sans issue... ? En tous cas, sans leçon, sans solution évidente, complexe, comme les spectacles de F.W. qui évitent toujours le manichéisme, l'a priori, et nous incitent à voir d'un autre point de vue.

Claudine Gironès

Administratrice des compagnies de Robert Gironès, Jean-Paul Wenzel, Jean-Louis Hourdin, des Théâtres Les Fédérés, à Montluçon et L'Aquarium, à Vincennes, Claudine Gironès a dirigé le Maillon, à Strasbourg et la Ferme du Buisson, à Marne la Vallée. Elle a été membre du Jury du concours d'entrée à l'École Nationale du T.N.S. sous la direction de Stéphane Braunschweig.

⁹ *Labo Lubbe*, d'Yves Pagès d'après *Les Carnets de route de Marinus Van der Lubbe*, l'incendiaire du Reichstag. Avec Diana Sakalauskaïté, Stéphanie Constantin, Bachir Sam, Gianfranco Poddighe et François Wastiaux. Création en 2004 au Théâtre des 13 Vents-CDN de Montpellier. Co-production : Valsez-Cassis, Arcadi, Théâtre des 13 Vents CDN de Montpellier, CDN de Besançon. Reprise en 2005 au Théâtre de la Cité Internationale, Théâtre Antoine Vitez (Aix-en-Provence), Athanor (Albi).

¹⁰ *Hamlet*, de Shakespeare, avec Bruno Pesenti, Chantal Lavallée, Gilbert Marcantogni, Agnès Sourdillon, Barnabé Perrotey, Lefteris Kehagliou, Tasio Libérakis, Christophe Doubriez, François Wastiaux. Création au Granit en 1994. Production : Le Granit, Le Volcan, Scène Nationale d'Albi, Le Maillon.

¹¹ *Samoubitsaa (Le Suicidaire)* de Nikolaï Erdman, avec Katérina Gozzi, Juliette Battle, Bachir Sam, Samuel Carneiro, Bruno Pesenti, Stéphanie Constantin, Julien Lacroix, Arnaud Bailleul. Co-production : Athanor, Scène Nationale d'Albi, Halle aux Grains (Blois). Co-réalisation : Théâtre Paris-Villette, production Valsez-Cassis, en 2002.

¹² *Le Mandat* de Nikolaï Erdman, avec Stanislas Nordey, Bruno Pesenti, Katérina Gozzi, Diana Sakalauskaïté, Stéphanie Constantin. Salle Wilson du Théâtre Gérard Philipe de St-Denis, production Valsez-Cassis et TGP de St-Denis.

¹³ *Portraits crachés*, d'Yves Pagès, Ed.Gallimard/Coll. Verticales, avec Stéphanie Constantin, Diana Sakalauskaïté, Barnabé Perrotey, Sylvain Fontimpe, Blandine Jeannest et François Wastiaux en 2006-2007 à Anis Gras (Arcueil). Co-production : Valsez-Cassis, Arcadi. Co-réalisation : Anis Gras, Théâtre Antoine Vitez (Aix-en-Provence), Centre national du Théâtre.

¹⁴ *Pouvoir Point*, d'Yves Pagès, avec Yves Pagès et François Wastiaux, performance créée en mai 2007 au Marathon des Mots à Toulouse, puis dans le cadre du Festival Sonorités au Centre Chorégraphique National de Montpellier, au Festival de Bron, au Théâtre d'Auxerre, Lieu Unique (Scène Nationale de Nantes), Théâtre de l'Union CDN de Limoges, Club 44 à la Chaux-de-Fonds (Suisse).

¹⁵ *Entre les murs*, de François Bégaudeau, Ed. Gallimard, Coll. Verticales, a reçu le Prix France Culture-Télérama en 2006.

Points communs, points de suspension

Des écritures tournées vers le plateau

Alors que l'on voit aujourd'hui un certain nombre de romanciers dont les écritures se tournent d'une façon ou d'une autre vers le plateau de théâtre, Yves Pagès, romancier et éditeur dans la collection Verticales / Editions Gallimard, et complice de François Wastiaux, avec qui il a fait un certain nombre de spectacles, nous dresse un panorama des liens entre les écritures contemporaines qu'il publie et le théâtre.

Les vases sont peu communicants entre l'écriture théâtrale contemporaine et les tendances actuelles du roman. Les auteurs pour la scène et ceux de prose narrative s'ignorent souvent, vivent dans deux mondes séparés par des esthétiques, des réseaux, des modes de subvention et des publics peu enclins à partager sinon à confronter leurs pratiques et enjeux respectifs. De part et d'autre, chacun dans les us et coutume de son milieu, on se toise en chiens de faïence, faute d'une vraie curiosité mutuelle. Constat intuitif qui ne demande qu'à être interrogé, relativisé, et peut-être contredit à tête reposée.

Prenons, par exemple, le catalogue des éditions Verticales – où je publie et collabore –, une maison qui, en douze ans d'existence, a maintenu politique d'auteur et exigence littéraire, dans un paysage éditorial gagné par une logique marchande à très court terme. A priori, nous ne dérogeons pas à l'esthétique hégémonique du moment en publiant des œuvres de fiction, sous les seuls intitulés « roman » ou « récit ». Donc, aucun texte à vocation théâtrale. Et pourtant, à mieux y regarder, cette règle souffre bien des exceptions, ou pour le dire de façon moins « souffrante », nombre d'auteurs verticaux ont su inventer des chemins de traverse, se prêter à certains mélanges des genres ou carrément passer de l'autre côté du miroir, et des cloisonnements obligés.

Pas de généralité en la matière, mais des passerelles à chaque fois singulières. Dans le cas d'Olivia Rosenthal, c'est une volonté délibérée d'aller arpenter un territoire déjà familier, qui lui a donné l'envie de produire une œuvre dramatique : *Les Félics m'aiment bien* (Actes Sud-Papiers 2004). La même expérience a récemment tenté Jean Delabroy, dont *La Séparation des songes* vient de sortir dans la collection Théâtre Ouvert / Tapuscrit. Anne Luthaud écrit également des pièces en marge de son travail de fiction : *Les clés, la grand-mère et la haine* (créée au théâtre de Bligny, 2005). Pour ma part, c'est la longue fréquentation du metteur en scène François Wastiaux qui, après plusieurs adaptations communes (*Voyage au bout de la nuit*, d'après le livre de L.-F. Céline ou *Les Carabiniers*, d'après le film de J.-L. Godard), m'a convaincu de franchir le cap et d'écrire deux pièces : *Les Parapazzi* (Les Solitaires Intempestifs, 1998 ; créée au Festival d'Avignon) et *Labo Lubbe* (créée au Théâtre de la Cité internationale, 2004). Convenons que cette démarche est loin d'être majoritaire, elle prend la plupart du temps des

tours et des détours moins délibérés. Ainsi, avec *L'Os du doute*, Nicole Caligaris a publié chez nous une violente satire de la langue du management qui peut tout à la fois se lire comme un patchwork fictionnel que comme un prétexte scénique qui a d'ailleurs été monté sur les planches. De même, le dernier ouvrage de Jacques Rebotier, *Description de l'homme*, encyclopédie d'une utopique espèce presque (h)umaine, sert déjà de matières premières à une tétralogie en cours de tournée ; la prochaine publication de Jean-Charles Masséra (*We are l'Europe*, à paraître octobre 2009) joue aussi sur les deux tableaux, poursuivant son travail de détournement textuel par *cut up* entamé dans ses précédents livres, tout en prévoyant leur mise en dialogue fragmentaire dans le prochain spectacle du metteur en scène Benoît Lambert. Outre ces projets à double emploi, bâtards au sens le plus noble du terme, on compte aussi des objets moins identifiés, comme les fictions radiophoniques pour France-Culture qui poussent nombre d'auteurs, tel Pierre Senges, à quitter leurs habitudes narratives pour se risquer à un dispositif de mise en voix. Citons encore les expériences d'association texte/musique qui illustrent une autre manière polyphonique d'aborder les arts vivants. Elles ont donné lieu à la sortie conjointe d'un livret avec CD : *Dis pas ça*, de Lydie Salvayre et du guitariste Serge Teysot-Gay ou *Frère animal* de Arnaud Cathrine et du chanteur Florent Marchet. Pour clore ce panorama succinct, il faudrait évoquer le renouveau, aux frontières de la poésie sonore et de l'art contemporain, des « performances », hors tout effet de mode. Chloé Delaume ou Olivia Rosenthal ont, sur des modes distincts, multiplié ces « petites formes » prenant en compte les contraintes scénographiques dès leur conception. Je m'y suis récemment risqué avec une fausse conférence intitulée *Pouvoir Point*, et j'ai pu ressentir combien, dans cet au-delà de la simple lecture publique, l'auteur renoue physiquement avec le mentir-vrai du comédien. Il demeure cependant une autre piste, à mes yeux majeure, pour mettre à bas les préjugés entre « théâtraux » et « romanciers », celle de la fusion-acquisition, pour user d'un barbarisme provocant, disons plutôt de l'appropriation mutuelle. À l'image de l'avant-dernier roman de François Bégaudeau, certains murs gagnent à tomber, en se frottant à d'autres pratiques artistiques. Tant de fictions hors norme ne demandent qu'à se faire imploser, transfigurer, cannibaliser par une réécriture scénique. Le biais de l'adaptation peut sembler à beaucoup périlleux, impur ou frustrant, mais il est le moyen le plus direct d'offrir une seconde vie à des œuvres au potentiel secrètement théâtral. Au nom de quelles œillères se priver d'un tel vivier de dramaturges, même à leur insu ?

Yves Pagès

Yves Pagès a publié une dizaine d'œuvres de fiction, dont *Les Gauchers* (Julliard, 1993), *Petites Natures mortes aux travail* (Verticales, 2000), *Le Théoriste* (Verticales 2001, Prix Wepler) et *Portraits crachés* (Verticales, 2003). Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages critiques sur Céline, Victor Serge, les graffitis de 1968 et l'incendie du Reichstag en 1933 (en collaboration avec Charles Reeve). Depuis 1998, il fait partie de l'équipe éditoriale des éditions Verticales.

Son expérience théâtrale date des années 90, aux côtés du metteur en scène François Wastiaux – expérience au plein sens du terme, comme comédien, assistant artistique et dramaturge-auteur. De cette complicité active sont nés plusieurs spectacles écrits par Yves Pagès : deux adaptations (*Les Carabiniers*, 1991, *Les Gauchers*, 1993) et deux pièces (*Les Parapazzi*, 1998, *Labo Lubbe*, 2005). Dans ce même esprit, il a également travaillé avec le metteur en scène Benoît Bradel (*L'Invention de la giraffe*, 2004) et le compositeur Luis Naón (*Sainte-Nitouche*, 2002).

Entre les murs, le triptyque du tableau noir

Il était tentant – évidemment – de faire intervenir un professeur au sujet d'*Entre les murs*... non pas pour polémiquer sur l'école ou la façon d'enseigner, mais pour réfléchir sur ces trois objets de natures différentes, complémentaires, que sont le roman, la pièce et le film *Entre les murs*. Nous avons eu envie de donner la parole à Bernard Bouvier, professeur de français passionné par le théâtre, spectateur assidu que l'on voit depuis des années venir à Théâtre Ouvert avec des groupes d'élèves (surtout des scientifiques, nous a-t-il dit), et dont la prise de parole nous avait impressionnés lors d'une séance publique de travail pendant la 4^e session de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre, avec François Wastiaux, François Bégaudeau, et les comédiens d'*Entre les murs*, en décembre 2007.

Le roman de François Bégaudeau en 2006, un travail théâtral sous forme d'une mise en espace proposée par François Wastiaux en décembre 2007, enfin un film réalisé par Laurent Cantet et sorti en septembre 2008... Sous le même titre et la même histoire, 3 écritures, 3 modes de représentation très différents. Comparer Roman / Théâtre / Cinéma constituait autrefois un exercice scolaire canonique tombé depuis en désuétude (puisqu'il fallait inmanquablement établir une hiérarchie au nom de valeurs traditionnelles profondément ancrées dans l'institution). Depuis maintenant une génération, les frontières entre ces différentes formes d'expression se sont très largement ouvertes : une grammaire romanesque influencée par le rythme cinématographique, un théâtre qui ne craint pas de s'accaparer récit, image projetée, chorégraphie, un cinéma qui revendique un statut d'auteur... Bref, de nouveaux territoires où se conjuguent tragique, quotidien, phrases, mouvements, gestuelle, vidéos, chorégraphie. On peut donc tenter de faire un survol de ces 3 moments, même au risque de paraître artificiel. Mais François Bégaudeau lui-même parcourt tout le triptyque comme auteur, conseiller, scénariste et acteur.

Le roman constitue la matrice de l'ensemble, sous la forme d'une chronique d'une année scolaire très ordinaire dans un collège réputé difficile, chronique ponctuée par des blancs, un peu comme les fondus au noir au cinéma. Quatre grands chapitres correspondant à la fois à l'effectif de la classe (variable en fonction des conseils de discipline internes et externes...) et aux vacances scolaires. Un récit cyclique, donc, avec les formules répétitives propres au style épique, créatrices d'un univers interne, largement auto-référentiel : Tarek et son obsession

de la dictée, Alyssa la questionneuse, Souleymane et sa capuche, Dico et ses demandes provocatrices, Mézut l'éternel paumé, mais aussi Géraldine et ses adorables petits seins, le principal et la langue de bois, les tee-shirts très Metal du collègue hard-rocker, la machine à café qui s'obstine à refuser les pièces, la photocopieuse rétive... On alterne les épisodes chronologiques et les images de reconnaissance qui à la manière de clichés installent du fixe dans le flux mouvant d'une année scolaire. Le JE du narrateur reste lui aussi un « garant » narratif, comme un pivot autour duquel le récit gravite, être de papier qui est à la fois dans et très au-dessus.



©JJK



Entre les murs,
à l'EPAT,
en 2007



Evidemment, le film suppose une « adaptation libre » du livre. Laurent Cantet, dans la foulée de *Ressources Humaines*, s'empare de l'histoire pour aboutir au succès d'une fiction-docu centrée sur le personnage-témoin du prof de français. Mais le metteur en scène de cinéma est tenu par des contraintes très fortes : un espace obligatoirement cadré, resserré, étroit (alors qu'on ne peut pas parler d'espace pour la phrase), une temporalité techniquement limitée, une durée de « lecture » exclusivement contraignante, à la seconde près. Du coup, les choix faits au moment de l'écriture du roman volent en éclats, et d'autres s'imposent : par exemple, à cause de la photogénie propre à tout acteur, Souleymane-et-sa-capuche accède à une autre réalité que celle de personnage dans une phrase-formule, il devient véritablement porteur de son destin comme l'atteste son tatouage (de l'ordre du visuel et non de l'écrit), la boudeuse marginalisée de fait dans le texte est pleinement présente dans son cadre d'image dans le film ; elles se met à exister sans autre justification que sa présence : le narrateur du récit perd sa prééminence, la vedette lui est volée par d'autres stars qui ne laisseront pas envahir leur champ ni même leur contre-champ. JE devient IL un peu comme les autres ; passant d'auteur à acteur, F. Bégaudeau extériorise sa propre intériorité.

Le film enferme une histoire d'enfermement entre les « murs » de plans serrés de près : quasiment pas de monde du dehors (même le bar en ouverture du film est une cage de verre sans horizon, avec une tête en gros plan ; l'image ne permet pas l'espèce de fuite que les phrases au début du roman autorisaient). Le cinéma ne reflète pas simplement la réalité, il y a un réel qui n'existe qu'au cinéma, au point qu'il finit par absorber la réalité du spectateur qui se fond dans la facticité : contrainte d'espace, contrainte de temps, rythme, champ de vision, autant de paramètres de « vérité » qui font l'intérêt de séries comme *Urgences*, mais qui nous privent de toute possibilité d'intervention ; le film de Cantet n'échappe pas à cette loi.

Rendre / Donner au spectateur sa réalité, c'est ce que fait le théâtre.

L'espace du théâtre n'est tenu ni par les rhétoriques du récit ni par les exigences du tournage. L'espace scénique permet tout : lors de la mise en espace d'*Entre les murs*, les comédiens faisaient aussi bien des rôles d'élèves que des rôles de profs ; l'espace était balisé par des tables très mobiles, à la fois salle de classe, salle de conseils, bureau de la principale ; le passage de rôle se fait par des moyens très simples, par exemple en passant sous les tables. La pièce ne change rien aux échanges dialogués du roman, elle ne change rien aux situations. Elle reprend telles que les confrontations verbales, les conversations publiques ou intimes : depuis l'affrontement caractéristique prof/élève(s) et le discours monologué, connu d'avance, de la principale, jusqu'aux papotages sur un coin de table autour des vacances ou du logement et les bavardages clandestins en plein conseil de classe entre 2 collègues qui s'ennuient ferme (alors que dans le film, ce sont 2 élèves déléguées qui sont prises de fou rire : efficacité du réalisme oblige). A partir de tout ce matériau, la pièce crée un brassage sans grand souci de liaisons explicatives, mais selon un dispositif spatio-temporel présent là, devant nous : si dans le film, tout est déjà joué, au théâtre tout se joue ici-maintenant. Au spectateur de faire jouer aussi sa propre représentation de la réalité, et c'est dans cet échange entre les propositions qui nous sont faites et notre propre interprétation que toute pièce prend son sens : la racine grecque toujours présente dans le mot « théâtre » signifie porter son regard sur... Le théâtre était le lieu du spectateur à Athènes, celui qui assistait dans la trilogie d'Oreste au passage de la violence individuelle à la loi de la cité et à la naissance de la démocratie. Spectateur-citoyen, espace scénique, point de rencontre de lignes convergentes : le spectateur athénien projetait sa connaissance du mythe, le dramaturge lui renvoie un transfert du mythe sur la réalité historique du moment – Comme Labiche renvoie à son public tout un non-dit social – *Entre les murs* version scénique renvoie un univers si bien connu qu'on peut le débarasser de tout réalisme : une situation pure libérée des lois de la narration. Un espace pur libéré du spectacle. Le théâtre est devenu certainement un lieu privilégié de l'échange au sens politique le plus fort.

Bernard Bouvier

Tentative d'auto-analyse

Romancier, chroniqueur dans la presse écrite et à la télévision, depuis peu comédien, François Bégaudeau n'en finit pas de cumuler les rôles... Voulant mélanger les genres, nous lui avons lancé un pari à peu près impossible : faire l'analyse critique de ses livres. François Bégaudeau, à coups de références fantaisistes, se livre à un jeu de cache-cache où l'humour potache est roi, et dans lequel le lecteur attentif de ses romans prendra plaisir à démêler le faux du vrai.

Je mentirais en niant que le mensonge soit au cœur de mes livres. Devant ma réticence à écrire cette petite auto-analyse de l'œuvre, Valérie a suggéré le jeu comme fil conducteur possible. Valérie est gentille et délicate : elle dit le jeu, mais c'est au mensonge qu'elle pense. La notion de jeu est la version light du virus de l'imposture qui s'est peu à peu introduit dans le sang de mes livres.

Qui a pu sérieusement croire que j'aie été l'entraîneur de foot dont le monologue irriguait *Jouer juste*, alors que le livre est sorti en septembre 2003, c'est-à-dire un gros mois après la mort de Marie Trintignant sous les coups de Bertrand Cantat. Le texte était pourtant explicite : « C'est la même chose que leurs étreintes d'antan quand un soir ils s'entretuent. » En plus j'avais pris soin de ne pas donner de nom au dit entraîneur, alors que j'en possède deux en comptant mon pseudonyme. Quant aux joueurs, ils se voyaient attribuer des prénoms inspirés des membres du premier gouvernement Jospin (97-2000), et l'héroïne s'appelait Julie comme dans la tragédie antique de Nikos Aliagas.

On retrouve une Julie dans mon second roman, *Le cirque*, sauf qu'elle n'est pas jongleuse. Trois ans plus tard, dans *Fin de l'histoire* elle serait remplacée par une Jeanne. Autre prénom, même initiale. Autre fille, même fille puisque confrontée aux attermoissements d'un narrateur lui-même flanqué d'un certain... Jules. Trois ans avant, j'écrivais une fiction biographique sur les années de grâce du chanteur des Rolling Stones, dont il est inutile de rappeler le prénom. Et pourtant Mick Jagger n'est pas mort en 1969 comme je m'escrimais à le démontrer dans ce livre, avec une impénitente mauvaise foi (mais n'avais-je pas écrit aussi, dans *Histoire de l'homme nouveau*, que « toute foi est d'abord mauvaise » ?). La thèse dominante parmi les historiens du rock le fait mourir quelques années après, et même encore quelques années après, voire plus tard.

Cela dit on a connu des thèses dominantes tout à fait fantaisistes. Mentionnons par exemple De Gaulle. Et je ne parle pas de la somme d'approximations qui jalonnent le roman *Entre les murs*, dont l'entourloupe magistrale aura bien été de faire croire à un document. Au hasard : les reproductions impressionnistes scotchées au mur de la salle des profs, les cheveux blancs du CPE qui en fait ne venait pas du tout d'un autre collège du dix-septième arrondissement,

Sandra et Nora, les cafés de la machine, la prof de physique, le conseil de classe en salle 302, la fellation au labo photo, les animaux, etc.

Le film est beaucoup plus juste, pour la raison simple que je ne l'ai que co-écrit et que je n'y interprète mon propre rôle que dans les deux-tiers des scènes. Je crains qu'hélas la pièce de François ne nous fasse revenir en arrière sur le chemin de la vérité, c'est-à-dire en avant sur le chemin du faux, en confiant à un homme l'interprétation du prof d'anglais.

J'ai dit à François : j'ai rarement vu un prof d'anglais ne pas écouter Radiohead. Il m'a dit : je suis désolé François mais non. J'ai dit : faudra pas venir chialer François. Il m'a dit : si jamais un jour je chiale, je t'appelle et prends-moi en photo tant qu'à faire. Et c'est là qu'on s'est battus et qu'il a perdu un œil.

Je m'en veux un peu parce que c'était son plus bel œil, mais je persiste à penser qu'une larme est une larme, et inversement. Quand Florence Aubenas est revenue d'Irak en juin 2006, tout le monde aurait trouvé normal qu'elle pleure. Elle n'a pas pleuré, alors tout le monde s'est dit c'est pas normal. Ça cache quelque chose. Quand une personne rit, les sages voient qu'en vrai elle pleure. Moi comme un con je gobe le mensonge du rire. Et j'écris *Fin de l'histoire* pour le dire. Et là on se moque de moi : oh le niais il l'a crue. Je suis blessé.

J'appelle Jeanne à titre de réconfort. Venant de lire ce qui la concerne, dans le livre, elle refuse de me voir et part au Canada. À l'aéroport de Montréal, il fait -12 degrés, mais elle sait parfaitement pourquoi elle est venue. Elle est venue trouver l'amour vrai.

Elle le trouve et il s'appelle Flup. Soudain il fait meilleur à Montréal, il fait -12 toujours mais bien meilleur.

Or j'ai connu Flup lors de mes années de primaire à Châteaudun. Flup était né en 75, j'étais plus jeune d'un an et pourtant c'était moi qui commandais. Lui ne l'aurait pas pu car il était doux comme le miel, oh oui je m'en souviens doux comme le miel.

François Bégaudeau

François Bégaudeau a publié chez Gallimard, collection Verticales *Jouer juste* (2003), *Dans la diagonale* (2005), *Entre les murs* (2006), *Fin de l'histoire* (2007). En mars 2009 paraît *Vers la douceur* chez le même éditeur. Il a également écrit *Un démocrate Mick Jagger, 1960-1969* (Ed. Naïve, 2005), des essais : *Une année en France*, avec Arno Bertina et Oliver Rohe (Ed. Gallimard, 2007) et *Antimanuel de littérature* (Ed. Bréal, 2008) et une pièce de théâtre *Le Problème* (Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit, 2008). Il a participé à des ouvrages collectifs, notamment *Devenirs du roman* (Ed. Naïve, 2007). Il interprète au cinéma le rôle principal dans *Entre les murs*, de Laurent Cantet, adapté de son roman, Palme d'or du Festival de Cannes 2008.

CHANTIER D'ÉCRITURE

Pour rendre compte de l'une des activités particulières à Théâtre Ouvert – les Chantiers¹ – le comédien Laurent Poitrenaux nous livre quelques impressions de travail.

Un nid pour quoi faire

Laurent Poitrenaux – Propos recueillis

Un nid pour quoi faire, d'Olivier Cadiot, Ed. P.O.L. 2007

« Cour royale en exil cherche conseiller en image »

Un roi sans royaume, en exil dans un chalet à la montagne, accompagné d'une cour légèrement décadente, cherche pour redorer son image un conseiller en communication. Commence alors une folle équipée avec putsch, avalanche, alcool et psychotropes. Mené par Olivier Cadiot, le conte devient épopée sociale et politique, comédie de mœurs, haute-voltage littéraire à l'humour jubilatoire.

Du 6 au 25 octobre 2008, lors du Chantier n°17 à Théâtre Ouvert, Ludovic Lagarde et ses comédiens ont exploré le roman d'Olivier Cadiot – *Un nid pour quoi faire* – et construit peu à peu une partition de théâtre. Au cours des deux premières "séances de travail ouvertes au public"² de ce Chantier, le metteur en scène a expliqué son approche : un « dézingage » littéral du livre – découpage et collage de phrases sur de grandes feuilles A3 pour établir un « chemin de théâtre ». Ensuite, l'équipe s'est attelée à résoudre des questions très concrètes de distribution de la parole entre les comédiens, de superpositions sonores, d'organisation du brouhaha : un rendu oral du cut-up littéraire. Ce travail, à différentes étapes, est montré à l'auteur afin qu'il puisse réécrire ou

¹ A travers une œuvre scénique inédite ou en cours d'écriture, les Chantiers de Théâtre Ouvert donnent la possibilité à des auteurs de confronter leur écriture au travail du plateau avec la collaboration d'un metteur en scène et de comédiens, pendant deux à trois semaines. Le public est convié à assister à des étapes du travail en cours.

² Les mercredis 8 et 15 octobre à 15h.

ajouter du texte. L'ultime sortie publique³ du Chantier réunissant à Théâtre Ouvert auteur, metteur en scène, comédiens, s'est voulue un instantané d'un état du travail. Il ne s'agissait pas d'un spectacle, mais de l'aboutissement de cette première période de recherche. A la table, les comédiens, ainsi que Ludovic Lagarde, sonorisés, ont lu un premier montage du texte, avec déjà des « mouvements » très distincts : d'accélération, d'effets sonores, de pause. Une belle promesse de spectacle à venir...

Pour entrer dans les coulisses de ce Chantier, nous avons demandé à l'un des comédiens, Laurent Poitrenaux, de nous en dire un peu plus. C'est avec plaisir que nous retrouvons ici cet acteur emblématique du parcours qui lie Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde — il a été de chaque aventure — qui, pendant le Chantier était aussi à l'affiche de Théâtre Ouvert pour la reprise d'*Ebauche d'un portrait*, d'après le *Journal* de Jean-Luc Lagarce, mis en scène par François Berreur.

Un nid, deux nids, trois nids

Les trois semaines de Chantier à Théâtre Ouvert ont été le premier temps de travail de l'équipe réunie autour de Ludovic Lagarde. C'était un défrichage du texte d'Olivier Cadiot, une ébauche de montage. Pour la première fois, dans la collaboration entre ce metteur en scène et cet auteur, le projet est envisagé sur une période très longue : environ deux ans avec en alternance des étapes de travail sur le plateau et des périodes de réécriture d'Olivier. Les prochaines étapes seront : la création du spectacle à Lorient en avril 2009 — une sorte de « Nid numéro un » — puis, après retravail éventuel, un « Nid numéro deux » à la rentrée 2009. Le « Nid numéro trois » sera créé à Avignon en 2010⁴, ultime étape, pour laquelle, pourquoi pas, des rôles pourraient être ajoutés, étoffés, réécrits par Olivier. Cela ne veut absolument pas dire que chaque étape est un brouillon, c'est simplement un projet long, ample, pour lequel on se permet le luxe de prendre du temps.

Compagnonnage nouvelle manière

C'est une nouvelle manière de travailler, par rapport aux précédents projets de Ludovic à partir de romans d'Olivier : *Le Colonel des zouaves* en 1997, *Retour définitif et durable de l'être aimé* en 2002, *Fairy queen* en 2004 — je ne mets pas dans le même groupe *Sœurs et frères*, en 1993, qui est la seule pièce écrite directement pour le théâtre par Olivier.

Ce qui change dans ce projet c'est le nombre de comédiens — une dizaine alors que nous n'avons jamais été plus de trois sur les précédents. Le Chantier à Théâtre Ouvert et la dernière « sortie publique », pendant laquelle nous avons fait une lecture, était très important pour vérifier que cela pouvait fonctionner, avec un groupe si important.

Une autre différence très importante de ce projet par rapport aux précédents c'est que là, Ludovic ne veut pas rendre compte de l'intégralité du livre. Il veut centrer le texte scénique sur la cour royale — quitte à y injecter d'autres passages — parce que c'est ce qui lui semble

le plus théâtral et que c'est là que se disent les choses sur notre époque qu'il a envie de raconter. Peut-être que c'est pour cette raison que l'intervention d'Olivier entre chaque étape de travail risque d'être plus importante que d'habitude. Après tout, Olivier a construit son roman en quatre ans, maintenant le texte est publié, et Ludovic le remet en chantier en n'en prenant qu'une partie qu'il reconstruit... Forcément, c'est un nouveau travail pour lui, et cela demande des temps de « dépôt », pour prendre du recul sur ce nouvel objet. Ludovic lui demande de nourrir des personnages qui existent fort dans le livre mais qui, théâtralement, manquent de partition : le Prince, la Duchesse. Il est vraisemblable qu'Olivier écrive du texte pour ces personnages-là. Pour *Retour définitif et durable de l'être aimé*, il y avait eu deux moutures du texte, mais en général, il y a assez peu de « réintervention » d'Olivier. Pour *Fairy Queen* en revanche, il avait écrit des monologues pour Alice, à la demande de Ludovic.

La distribution

Avant d'arriver à Théâtre Ouvert, l'idée était que je prenne en charge le personnage de Robinson, le narrateur, il n'était pas décidé de quelle manière serait pris en charge le rôle du roi : joué par un acteur, voix off ? Au début du Chantier, par commodité, Ludovic m'a demandé de lire la partition du roi, pour travailler à la table, et puis au fur et à mesure on s'est dit qu'il y avait là une sorte d'évidence. Reste à trouver maintenant qui va interpréter Robinson⁵ ! Ludovic aurait pu faire interpréter tout le roman, tous les personnages d'*Un nid pour quoi faire*, par un seul acteur, comme il l'avait fait pour *Le Colonel des zouaves*, mais je crois que ce travail ne l'intéressait plus, il l'a déjà fait. Je crois qu'il y a une nécessité pour lui — et c'est ce qui est intéressant pour nous — d'inventer pour chaque spectacle une nouvelle méthode.

Le Chantier et ses séances ouvertes au public

Pendant cette première phase de travail, à la table, à Théâtre Ouvert, nous avons cherché à trouver une structure. Ce travail, nous l'avons dévoilé lors de deux séances de travail ouvertes au public, les mercredis après-midi, c'était quelque chose d'assez délicat pour les comédiens, surtout la deuxième fois (la première fois, c'était au bout de trois jours de répétition, donc on était encore un peu extérieur au travail, et puis c'est surtout Ludovic qui avait parlé pour présenter sa méthode de travail). Là, le public a pu assister à ces moments de « travail sur la matière du texte » pendant lesquels on tâtonne, les choses n'avancent que très lentement, on nage dans des problèmes très concrets dont souvent le public n'a pas du tout conscience. On se montre dans la fragilité du travail, à nu. A ce stade-là, les acteurs sont assez désespérés et cela peut être assez gênant d'être devant du public.

A la fin du Chantier, c'était important je crois de présenter une lecture du montage que nous avions fait, pour voir comment résistait l'oralité du texte, constater l'impact que cela pouvait avoir sur les gens, prendre conscience — même à cette étape de travail — de ce qui pouvait fonctionner ou non. Ensuite, Olivier et Ludovic se sont parlés longuement, et Ludovic

³ Lundi 20 octobre à 19 h.

⁴ Olivier Cadiot est l'artiste associé au Festival d'Avignon 2010.

⁵ Pendant le Chantier c'est Ludovic Lagarde qui a lu le rôle de Robinson.

nous a transmis pas mal de notes sur les tunnels, les évidences, les manques, les moments qui fonctionnaient. Pour la prochaine lecture, au mois de décembre à Reims pendant le festival *Reims à scène ouverte*⁶, l'adaptation va sans doute être un peu modifiée.

Un travail d'équipe

Le travail d'adaptation est vraiment collectif. Ludovic est à l'écoute des remarques de chacun. Souvent, surtout au début, Valérie Dashwood ou moi, qui sommes les « anciens » de la bande, donc plus familiers de l'écriture d'Olivier, sommes plus intervenus, mais globalement tous les acteurs participent. Car le but de Ludovic est que les acteurs s'approprient l'objet, il arrive donc avec une structure mais celle-ci peut exploser car il s'agit surtout d'inventer ensemble une nouvelle matière théâtrale.

*Propos de Laurent Poitrenaux recueillis par Valérie Valade
Novembre 2008*

Laurent Poitrenaux, en tournée avec *Ebauche d'un portrait* jusqu'en 2010, jouera début 2009 dans *La Flèche et le moineau*, d'après *Cosmos* et le *Journal*, de Gombrowicz, mis en scène par Didier Galas, avec Simon Bellouard, Édith Christoph, Didier Galas, Jean-François Guillon, Fany Mary et Sylvain Prunenec. Création du 22 au 24 janvier 2009 au Bateau Feu, scène nationale de Dunkerque, puis en tournée, et du 4 au 7 mars au Centre Pompidou à Paris.

Ludovic Lagarde prend la direction de la Comédie de Reims en janvier 2009. C'est la cinquième fois qu'il met en scène un texte d'Olivier Cadiot (poète, romancier édité chez P.O.L., il écrit aussi des textes pour les compositeurs Georges Aperghis, Rodolphe Burger et Pascal Dusapin), après *Sœurs et frères*, *Le Colonel des zouaves*, *Retour définitif et durable de l'être aimé* et *Fairy Queen*. La création de *Un nid pour quoi faire* aura lieu en résidence au CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, le 22 avril 2009.

Ludovic Lagarde,
Laurent Poitrenaux



© JJK

⁶ Pendant *Reims à scène ouverte* 2008 a été également présenté le spectacle *Ebauche d'un portrait*, d'après le *Journal* de Lagarde.

ET POURTANT CE SILENCE NE POUVAIT ÊTRE VIDE

Gros plan sur Jean Magnan, auteur disparu prématurément en 1983, dont *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide* a été présentée pour la première fois par Théâtre Ouvert en 1978. Michel Cerda, qui vient de la mettre en scène (spectacle créé au Théâtre National de Strasbourg en 2008, en tournée en 2009¹), raconte sa découverte de la pièce. Nous revenons avec quelques documents ou témoins de l'époque, sur les personnalités de l'auteur Jean Magnan et du metteur en scène Robert Gironès, autour de *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, inspirée du crime des sœurs Papin.



Mise en scène Michel Cerda, 2008



Catherine Mouchet,
Marie Rémond



Célia Catalifo, Anne Alvaro

© Franck Beloncle

¹ Forum du Blanc-Mesnil du 6 au 8 novembre 2008, Comédie de Saint-Etienne du 21 au 25 avril 2009 ; Théâtre La Piscine à Antony le 6 mai.

Un texte d'émancipation

Le metteur en scène Michel Cerda raconte sa découverte enthousiaste de *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, de Jean Magnan, pièce qu'il a mise en scène avec une double distribution : chacune des quatre comédiennes – Anne Alvaro, Catherine Mouchet, Célia Catalifo et Marie Rémond – jouant selon les représentations le rôle d'une bonne ou celui d'une patronne. A lire, à la suite, l'extrait d'un autre texte du metteur en scène sur les « variations » de cette double distribution.

C'est Robert Cantarella qui m'a parlé de Jean Magnan, il venait de prendre la direction du CDN de Dijon. Peut-être m'a-t-il parlé d'*Algérie 54-62*, texte qu'il allait monter par la suite mais c'est *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide* qui a accaparé mon attention, certainement à cause du titre trop long et très énigmatique... Surtout, ce titre résonnait comme « un appel à l'écriture », un silence qu'il fallait dire par des bruits et des sons, un vide qu'il fallait remplir par des mots, tout cela m'a intrigué. La lecture par la suite a été saisissante et joyeuse, je n'avais jamais rien lu de pareil, je découvrais une pièce à la fois classique et réaliste dans sa structure et pourtant singulière et cocasse dans ses dialogues. Comme je ne savais pas ce que je lisais, je comprenais au fur et à mesure qu'il s'agissait du crime des sœurs Papin, ce texte, donc, était une énième variation du fameux crime abominable perpétré dans les années trente au Mans et pourtant aucun rapport avec *Les Bonnes* de Genet. A travers cette variation sur les sœurs Papin, je décelais intuitivement entre les mots : un projet intime d'écriture, je découvrais un nouvel auteur dramatique. Ce texte est resté longtemps dans ma mémoire, le choc émotionnel qu'il avait produit fabriquait du désir... : il est devenu un projet de création et de mise en scène. N'ayant jamais entendu parler de Magnan auparavant je n'avais donc pas non plus vu la mise en espace de Robert Gironès en 1978 à Théâtre Ouvert, j'étais encore un lycéen à cette époque. Faire de ce texte aujourd'hui un projet de mise en scène sur une simple lecture, sans connaissances et sans a priori, devenait une aventure excitante. C'est tout d'abord son incongruité qui me l'a rendu attachant, pourquoi des sœurs meurtrières parlent-elles de choses aussi futiles que les couleurs des pages du magazine qu'elles ont pu entre apercevoir ? Pourquoi ne se souviennent-elles jamais de ce qu'elles disent ? Pourquoi Sainte Thérèse d'Avila côtoie-t-elle Gloria Lasso ? Que viennent faire la guerre d'Algérie et les touaregs avec les sœurs Papin, qu'y a-t-il de commun à tout cela ? On y trouve même un alexandrin de Racine... Cette perte de repères historiques et culturels excitait ma curiosité. Rien n'indiquait à la première lecture le portrait des deux abominables sœurs meurtrières tel qu'on se l'imagine. Il ne s'agissait donc pas d'une restitution qui se voulait fidèle. D'ailleurs dans ce texte, peu importe la fable et son issue fatale, le crime est traité un peu à la va comme je te pousse. Quel était donc le chemin emprunté par Magnan, quel était ce

plaisir du détour, pourquoi autant d'infidélités, pourquoi ici le visionnaire prenait-il le pas sur le reporter (autre énigme-autre excitation), que le plateau devrait peut-être résoudre, en tout cas travailler. Aujourd'hui que le texte a été travaillé et représenté, j'en parlerai différemment.

Le plaisir et la joie procurés à la lecture n'ont pas été émoussés par le travail de plateau, tout au contraire. Je n'ai pas l'habitude lorsque je monte une pièce de lire tout ce qui a été écrit par l'auteur ou sur lui, je m'en tiens au texte que je travaille, je le fréquente de plus en plus pour écouter ce qu'il a à nous dire et ce temps de fréquentation avec les acteurs est toujours un peu long. Aussi ai-je appris assez tardivement (juste avant les répétitions) que ce titre était en fait emprunté à Lacan dans un article qu'il a consacré à la paranoïa des sœurs Papin. Cette découverte a conforté l'impression que j'avais eue à la première lecture...

Et pourtant ce silence... est un texte extrêmement bien tissé et pourtant volontairement troué ; un texte entre rêve et réalité, un texte qui parle du mystère et qui le contient. Ce texte évoque un crime inexplicable et c'est bien autour de l'inexplicable que s'articule la pièce. Chaque scène est écrite comme une petite enquête que les sœurs (et le spectateur) doivent résoudre ou au contraire qui resta inexplicée. Mystère...

Comme je le disais auparavant, ici peu importe l'histoire, nous la connaissons tous, ce que nous découvrons, c'est la position de Magnan sur le fait divers, la liberté qu'il prend : son rapport au réel. Son rapport au mystère. Il avoue son désir de vouloir écrire sur ce qui s'est réellement passé et dont on ne sait rien. *Et pourtant ce silence...* et *Algérie 54-62* rendent parfaitement compte de cette préoccupation d'écriture, c'est effectivement en s'appuyant sur le réel et en s'en émancipant que l'écriture de Magnan prend tout son sens.

L'écriture de Magnan dans ce texte témoigne du plaisir à être entre le réel et le mystère, de cette expérience joyeuse et douloureuse (parce qu'inconnue) de l'arrachement au réel. Alors on comprend pourquoi ce texte évoque avec insistance le thème de « l'émancipation ». Et pas uniquement comme sujet social, s'il évoque l'émancipation des deux jeunes filles de la pièce, Odile et Lydia, il travaille aussi l'écriture de Magnan, qui s'arrache au fait divers, au réel, à ce qui a eu lieu, pour prendre une forme qui lui est propre, intime. En ayant conscience de cohabiter avec un théâtre classique et bourgeois, sur lequel il s'appuie, Magnan invite le lecteur et le spectateur dans *Et pourtant ce silence...* à faire l'expérience de ce goût (un peu particulier) qui évoque le passage à une nouvelle forme composée d'ancien et de nouveau, une forme un peu hybride. Une pièce très adulte parce que très écrite, qui contient le sujet de l'adolescence.

Il dira par la suite qu'à partir de ce texte il n'écrira plus de la même façon, cette pièce est donc bien un texte d'émancipation, une pièce qui célèbre un rite de « passage », un passage à l'acte. Et pour cela un tissage subtil de langues, un bruissement de sons harmonieux, un agencement de silence en écho : un mystère. Comme le sont tous les passages qui nous arrachent de la réalité pour nous mener vers l'avenir et l'inconnu.

Michel Cerda

Variations (extraits)

(...) Le répertoire fait connaître plusieurs vies à une œuvre dramatique mais le théâtre qui nous est contemporain échappe le plus souvent à cette expérience... Une représentation, une proposition, une seule... Il devrait lui aussi résister à la consommation unique et immédiate et se mettre quand il le peut en variation. Lorsque Jean Mignan écrit *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide* en s'inspirant d'un fait divers : le crime des sœurs Papin survenu le 2 Février 1933 au Mans sur leur patronne et sa fille, il écrit consciemment son texte comme une variation puisqu'il sait l'écrire après *Les bonnes* de Genet. Il sait écrire un texte de plus sur ce même fait divers dont il veut réinterroger sciemment le mystère... Ainsi comme la Tragédie le fait, tout au long de l'histoire théâtrale lorsqu'elle déroule plusieurs figures d'« Antigone », de « Médée » ou d'« Electre », Mignan lorsqu'il écrit *Et pourtant ce silence*... nourrit le temps tragique, il veut se heurter lui aussi à l'énigme des « Sœurs Papin », nouvelles figures tragiques des temps modernes. Il cherche à travailler encore ce qui nous dépasse et nous est incompréhensible mais prend un autre chemin. (...)

Dans cette fable qui réunit et oppose les bourreaux et les victimes, il n'y a pas de distribution de rôle qui fixe l'histoire alors j'ai voulu moi aussi proposer une variation dans le dispositif de mise en scène : une variation de distribution des rôles. Les quatre actrices, Anne Alvaro, Catherine Mouchet, Célia Catalifo et Marie Rémond, joueront à leur tour dans des représentations successives les sœurs et les patronnes. Le spectateur pourra ainsi s'exercer à revenir voir la même pièce avec les mêmes actrices mais distribuées différemment, assister aux différents rythmes de la pièce, à leurs dictionnements différents, éprouver une expérience qui joue avec les codes de la représentation furtive : une variation et voir ainsi une autre même pièce qui ne sera ni tout à fait la même ni tout à fait une autre...

M. C.

Michel Cerda s'intéresse particulièrement aux écritures contemporaines et a mis en scène notamment des textes d'Eugène Ionesco, William Faulkner, Federico Garcia Lorca, Noëlle Renaude, Gertrud Stein, James Stock, Serge Valletti. Il a aussi mis en scène des solos d'acteurs : François Morel dans son texte *Les Habits du dimanche*, Ariane Ascaride dans *Pour Bobby*, de Serge Valletti ; et travaillé avec des compagnies de cirque. Il intervient sur la formation de l'acteur à l'école du Théâtre National de Strasbourg, au Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne et à la Femis.

Et pourtant ce silence ne pouvait être vide, de Jean Mignan, mise en scène par Michel Cerda, Théâtre National de Strasbourg, du 8 au 25 octobre 2008. Coproduction TNS, Cie Le Vardaman, Comédie de Saint-Etienne, Forum du Blanc-Mesnil.

Une écriture du silence

Entretien avec Jean Mignan

Ci-dessous un entretien avec l'auteur Jean Mignan, publié par la revue *Théâtre/public*¹, au moment où la mise en espace de *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide* était présentée par Robert Gironès à Théâtre Ouvert au Festival d'Avignon. Rencontre avec un auteur également dramaturge dans la Compagnie de Robert Gironès, dont l'activité d'écriture était donc très engagée dans le concret du théâtre.

Théâtre / public : *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, est une pièce très écrite, très maîtrisée. Est-ce votre première pièce ? Comment articulez-vous votre travail de dramaturge au Théâtre de la Reprise que dirige Robert Gironès et celui d'écrivain ?

Jean Mignan : J'ai déjà écrit huit ou neuf pièces mais qui m'ont semblé très peu abouties. Je considère celle-ci comme ma première pièce véritable.

J'ai effectivement produit cette pièce après plusieurs années de collaboration au Théâtre de la Reprise qui ont assurément influencé le projet. Il est une forme de réponse au problème de la place et du statut du texte dans la représentation que nous nous posons au fur et à mesure des spectacles.

Aujourd'hui, l'équipe artistique du Théâtre de la Reprise est au chômage puisque Robert Gironès a vu son contrat se prolonger jusqu'en juillet 79 avec pour seul objectif de résorber le déficit actuel. J'ai, jusqu'à présent donc, été dramaturge. A ce propos, je crois que le sens allemand du terme a trop évacué la fonction d'écriture que recouvrait étymologiquement le mot. Le travail d'écriture me semble, moi, indispensable. Inversement, il est important qu'un dramaturge / écrivain soit dans un théâtre, connaisse tant les problèmes de construction d'un décor que ceux de gestion. Ecrire en dehors de ces réalités concrètes me paraît une démarche qui appartient au passé.

En ce qui me concerne, je continue d'écrire, mais je suis un peu dans le vague. Il me semble qu'après cette pièce, je n'écrirai plus comme cela au théâtre. Elle me semble contenir encore trop d'histoire.

Aujourd'hui, j'ai envie d'écrire une pièce sur les gens, ouvriers et personnel du théâtre, qui fréquentent un petit café du huitième arrondissement de Lyon. Ils sont tous marginaux, au sens qu'ils ne peuvent pas intéresser notre société du spectacle. Je souhaiterais écrire la trame invisible de ce réel et travailler sur la couleur, les pigments du réel, sur ce qui n'est visible qu'au microscope.

¹ Théâtre/public n°22-23, juillet-septembre 1978.

T/p : Vous venez de faire allusion à la prise en compte de la question du décor par exemple. Vous allez, je pense, continuer de travailler comme dramaturge sur cette pièce, comment aborderez-vous le problème de celui que vous avez décrit dans la pièce qui est très lourd, très réaliste ; presque un décor pour le cinéma ?

J.M. : Je ne sais si nous allons inventer un autre lieu ou non. Celui que j'ai décrit, incontestablement, pose des problèmes pour Théâtre Ouvert. En effet, ce texte ne peut avoir d'existence qu'en fonction d'un certain nombre d'actions très précises par rapport auxquelles il est décalé, actions quotidiennes qui racontent l'histoire vers le meurtre. Si nous n'avons pas les éléments qui nous permettent de jouer ces actions, le texte risque d'être assimilé à une sorte de tragédie antique. Par exemple, les scènes entre Madame et Mademoiselle sont écrites pour être jouées hors plateau, les bonnes travaillant, elles, sur le plateau à ce moment. En fait, savoir si nous aurons un lieu unique ou en étages, ce n'est pas une question que je veux me poser. C'est maintenant à Gironès et à l'équipe d'y réfléchir. Ma participation au travail collectif sur cette pièce est très problématique. Je suis les choses, ce qui, d'un côté, nous permet d'aller plus vite, mais d'un autre côté, je me sens dans une position de gêne : j'ai le sentiment qu'on me déshabille, que je me mets à peler petit à petit. Et puis j'ai du mal à décoller du lieu réel que j'ai décrit dans le texte. En fait, l'intervention d'un autre dramaturge que moi est nécessaire. Les comédiens, les personnes extérieures qui interviennent dans le travail, découvrent des choses que moi-même j'ignore.

T/p : L'histoire que vous racontez est celle des sœurs Papin, décrite également dans *Les Bonnes* de Genet. Comment vous situez-vous par rapport à ce texte ?

J.M. : C'est aussi l'histoire racontée dans *Les Abysses* de Vauthier, tourné en 1963 par Papatakis. J'ai lu la pièce de Genet bien sûr, mais je l'ai ignorée dans le travail. Ce qui, en fait, m'a le plus servi, c'est le texte de Lacan paru en 1933 au moment du procès, publié en annexe de sa thèse et qui traite des « motifs du crime paranoïaque ». Ce qui m'intéresse, c'est cela, le travail sur la paranoïa, à partir d'une phrase qu'aurait prononcée Léa Papin à propos d'elles, les bonnes, et des patronnes : « On ne se parlait pas. » Le titre de la pièce, *Ce silence ne pouvait être vide*, est lié à cette phrase, il indique qu'il s'agit d'une écriture du silence.

T/p : Comment s'inscrit cette pièce, qui devrait être montée l'an prochain, dans le parcours du Théâtre de la Reprise ?

J.M. : Le travail sur Svevo et *La reine Christine* portait sur le rapport du dit et du non dit. Ici, tout porte sur le non dit. Les échanges de paroles entre les bonnes et les patronnes sont presque inexistantes puisque les bonnes de toutes façons, font le travail d'une manière mécanique.

T/p : Le lieu dont vous parlez : une grande maison bourgeoise qui emploie un personnel domestique est un lieu d'où sont traditionnellement absentes les luttes de classes, bien que les phénomènes d'exploitation y soient criants. Le personnel domestique reproduit le discours des maîtres, calque ses comportements. En quoi cela vous intéresse-t-il ?

J.M. : Ce lieu est peut-être celui où prennent naissance les réflexes de classe. Cela dit, objectivement, je sais ce qu'est la lutte des classes, mais c'est une terminologie qui me semble récupérée par l'idéologie dominante. Je ne sais pas aujourd'hui quelle chose précisément je peux aborder sous cet angle de la lutte des classes, même si je sais où sont les luttes, comment elles s'articulent. Je ne sais pas comment on peut dire ces choses au théâtre. La référence à Brecht ne serait pas la bonne. Aborder tout fait divers sous l'aspect de la lutte des classes me paraît réducteur. Mais en abordant la paranoïa, on parle obligatoirement de la lutte des classes. Mon approche du politique est sans doute floue, incertaine, mais je ne la crois pas moins réelle. Cela m'intéresse de faire travailler un langage, de voir comment y jouent les forces, les tensions sociales. C'est par là que j'ai envie de dire le politique. Aucune lutte de classes ne peut expliquer cette chose que serait « en soi » un meurtre. C'est dans la pièce un acte de l'ordre de la tragédie. C'est un accroc, rien ne le justifie à ce moment précis. Mademoiselle en le provoquant – elle a le pouvoir de la parole – commet un acte suicidaire. Elle est elle-même exploitée par Madame que Monsieur exploite. La pièce traite un noyau d'exploitations multiples.

T/p : Monsieur est absent physiquement de la scène où n'apparaît aucun personnage masculin. Pourquoi ?

J.M. : Je me demande si la seule recherche politique vraie aujourd'hui, la plus profonde, la plus révolutionnaire ne passe pas par la recherche d'une parole qui serait celle de la femme. Toute la scène de la pièce où Odile (Mademoiselle) travaille au magnétophone, raconte cela. Elle cherche un mot, une phrase qui serait la clé d'un autre langage, d'une autre pensée. Il y a tension, recherche d'une autre parole, et en même temps impossibilité de la dire. Il est absurde de vouloir imaginer ce que serait une autre histoire qui aurait fait l'économie du passage au système patriarcal. La pièce au départ s'appellerait *Les Erinnyes*. J'ai travaillé sur l'idée d'une société matriarcale, sur ce que serait sa parole. La terminologie de luttes de classes, comme je le disais, est utilisée, récupérée par tous les pouvoirs, et la fonction de l'artiste, de l'écrivain est justement, me semble-t-il, de tenter de mettre à jour une autre parole, de chercher les lieux où elle pourrait poindre. Alors je cherche du côté des femmes. C'est aussi lié peut-être à une attitude par rapport à moi-même, à une envie de laisser parler une partie féminine de soi, réprimée, refoulée. De là, il se peut que s'invente un autre regard. Monsieur est absent physiquement de la scène mais très présent, sa parole est répandue partout dans la maison. Dans la vie d'Odile, il y a eu un homme qui disparaît au cours de la pièce. En « appelant » sa mort, elle dit son incapacité à bouger et c'est une situation que

connaît la majorité des gens. Dans les rapports de l'épouse au mari, des enfants aux parents, il existe ainsi de violents désirs d'émancipation qui se heurtent à l'incapacité de rompre avec une tradition affective. Il se peut que ce soit la conception des rapports amoureux, familiaux qui rende toute fuite impossible et mette en question toute lutte des classes.

T/p : Votre référence, comme celle de la majorité des auteurs de Théâtre Ouvert cette année, est le discours analytique, voire lacanien. Comment vous en expliquez-vous ?

J.M. : Je ne connais pas particulièrement Lacan, ce qu'il dit est très compliqué pour moi. Néanmoins, son approche du monde me semble aujourd'hui celle qui rend compte du plus grand nombre de choses, de la façon la plus complexe, même si, après, on se sent encore plus nu. Cette parole est moins réductrice qu'un discours de type strictement idéologique car elle tient compte des idéologies. Elle fait travailler les idéologies antérieures en les reprenant.

Propos de Jean Magnan recueillis par Nicole Collet

Jean Magnan est né en 1939 à Alger où il vécut jusqu'en 1959. Après avoir suivi une formation au CNSAD de Paris, il entame une carrière d'acteur et de metteur en scène. A partir de 1975, il devient dramaturge au Théâtre de la Reprise, Centre dramatique national de Lyon, dirigé par Robert Gironès, puis auteur dramatique. *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, mis en espace à Théâtre Ouvert en 1978, est mis en scène l'année suivante par le Théâtre de la Reprise. Ecrite en 1979, *Entendu des soupirs* (Ed. Jean-Claude Lattès) est mis en scène par Robert Gironès au théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 1980. Il écrit ensuite *L'Homme défait ou La Vie et la mort de Christopher Marlowe*, dramaturge élisabéthain puis *Nobody is perfect* pour les élèves de l'école du Théâtre National de Strasbourg et *Un peu de temps à l'état pur* pour Anne Torrès et Philippe Crubézy. Il entame au début des années 80 un projet de pièce en trois volets sur la guerre, que devait mettre en scène Robert Gironès, mais n'a eu le temps d'écrire que le premier volet : *Algérie 54-62*. Jean Magnan est mort assassiné en 1983.

Et pourtant ce silence ne pouvait être vide et *Algérie 54-62* sont publiées dans le même volume aux Editions Théâtrales.

Robert Gironès / Salut

C'est lors de sa naissance à Avignon en 1971 que Théâtre Ouvert a rencontré le metteur en scène Robert Gironès. Micheline Attoun, codirectrice de Théâtre Ouvert, raconte cette rencontre et le dialogue artistique et humain qui en a découlé, fait de partage de découvertes théâtrales.

C'était dans le début des années 70, ces années glorieuses du théâtre où, après Chéreau, Vincent, Lavelli, allaient naître et éclore tant de nouveaux talents. C'était l'époque où les journalistes avaient de la place pour écrire et rendre compte, où le chômage n'existait pas, où tout était possible. Le hors-festival d'Avignon, comme l'appelait Jean Vilar, n'était pas encore constitué en méga-structure et la rumeur d'Avignon pouvait en une nuit se répandre comme une traînée de feu et attiser les curiosités.

Or donc, Théâtre Ouvert venait de naître. En même temps, il se jouait quelque part dans la banlieue d'Avignon, un spectacle, où l'on pouvait reconnaître les noms de divers comédiens et que la curiosité nous poussa à aller voir. Et l'on découvrit avec ravissement un spectacle insolent, sophistiqué, hautement politisé : *Playa Giron 61* du nom de la célèbre Baie des Cochons de Cuba, et une bande d'acteurs au jeu stylisé, ironique et mordant. C'était la première mise en scène de Robert Gironès.

C'est ainsi que celui-ci se trouva invité, dès la deuxième année de Théâtre Ouvert, à venir présenter une mise en espace à la Chapelle des Pénitents Blancs et qu'à l'automne 1971, il franchit pour la première fois le seuil de notre appartement. Seulement voilà : de texte contemporain, il n'en connaissait pas, même déjà publié, même déjà joué, connu, reconnu, non, il ne voyait pas ce qui aurait pu l'intéresser, il n'avait même pas de piste à fournir. Et le voilà reparti avec une pile de manuscrits sous le bras. Cinq fois le manège se répéta : il partait avec une brassée, revenait quinze jours après, l'air dégoûté mais nullement découragé. La sixième fois, c'est lui qui avait un texte sous le bras. Il tenait son auteur, un inconnu, Bernard Chartreux et il déclara tout de go : « Si ne n'avais pas lu les trente textes que vous m'avez passés, jamais je n'aurais trouvé *Le Château dans les champs*. »

Mis en espace à l'été 1972, ce texte, plébiscité, devint l'année suivante un spectacle au Cloître des Carmes, dans le festival in, conformément aux vœux de Jean Vilar qui avait souhaité des passerelles entre le travail de défricheur de Théâtre Ouvert et les lieux du festival. Ce fut la seule et unique fois où cela fut possible : Vilar n'était pas mort depuis longtemps.

L'année suivante, cet obstiné découvreur de textes que se révéla Gironès nous proposa une autre pièce d'un nouvel auteur inconnu, dont il fit une lecture mémorable aux Pénitents Blancs. Mémorable parce que la salle était bondée, qu'il y avait du beau monde et que la moitié de l'assistance sortit avec un fort mal de tête et la conscience que quelque chose

s'était passé. A travers ce texte d'un intellectualisme débridé, assez obscur et dont le titre même était référentiel – *Le Château dans la tête* – on venait d'assister à la naissance d'un nouvel auteur : Michel Deutsch.

Entre temps, le Théâtre de la Reprise était devenu une nouvelle compagnie avec laquelle il fallait compter. Bientôt, Robert Gironès, son directeur animateur, était nommé à la surprise générale, à la tête du Théâtre du 8^e à Lyon, un vaste vaisseau où il serait certainement difficile de continuer une recherche aussi pointue. C'était mal connaître Gironès, un cabochard, un utopiste, un artiste tourmenté mais cohérent, un risque-tout qui avait hélas l'alcool facile, mais le cœur bien accroché.

Très vite, il revint nous proposer un nouveau texte, encore une découverte, et non des moindres. Cette fois c'était un poète, un artiste de la langue qui avait retenu du célèbre procès des sœurs Papin, une phrase dite par l'une des deux sœurs : « On ne se parlait pas. » Et pourtant, se dit-il. C'est sur ce silence qu'il bâtit une pièce, qui n'avait de commun avec celle de Genet que le fait divers : *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, après des années de purgatoire, vient d'être créée de nouveau dans une mise en scène de Michel Cerda dans un Théâtre National. Entre temps, l'auteur, Jean Magnan, avait écrit trois ou quatre autres textes fulgurants, dont *Entendu des soupirs*, monté par le même Gironès, avant que l'auteur ne meure prématurément, assassiné. La légende Magnan commençait. Une distribution éblouissante réunissait Monique Mélinand – qui interprétait Solange dans *Les Bonnes* lors de la création par Louis Jouvet et qui jouait ici la patronne – Bérangère Bonvoisin, Christine Boisson, Laurence Roy. Le silence, en effet, était à couper au couteau, lorsque Bérangère, face public, épluchait interminablement une pomme de terre en déclinant un texte d'une beauté à couper le souffle. L'émotion était palpable. L'année suivante la création du spectacle avait lieu au Théâtre du 8^e de Lyon, lieu improbable et imposant pour une pièce au lyrisme provocant. Gironès avait encore frappé. Plus tard il devait présenter encore de Jean Magnan *Algérie 54-62* un montage de nombreux fragments laissés par son auteur, jamais finalisés.

Il faut dire que ce diable d'homme était fascinant. Tour à tour ombrageux, sombre, suicidaire, il pouvait aussi se montrer le plus charmant des hommes et avait une force de persuasion qui ne devait rien au bavardage. Il était fier, coléreux mais fidèle en amitié et très entier dans tout ce qu'il entreprenait. Il fallait l'aimer et on ne l'aimait jamais assez. En tous cas il était souvent difficile de le lui montrer, mais il avait aussi de brusques accès de sentimentalité qui faisaient qu'on lui pardonnait toutes ses incartades. Il lui arrivait de nous proposer des auteurs qui n'entraient nullement dans notre champ d'activité, ce qu'il refusait évidemment de reconnaître, comme Max Aub, un auteur hispano-mexicain qu'il monta néanmoins ailleurs. Plus tard il créa une pièce d'un de nos auteurs, Jean-Paul Fargeau¹, à Avignon, avec un succès mitigé. Il poursuivait son chemin. Des acteurs fidèles le suivaient.

Par quel curieux cheminement en vins-je encore une fois à penser à lui lorsqu'il s'agit de révéler la toute première pièce d'une jeune femme qui avait pour cadre un hôtel maternel pour mères célibataires en détresse. Trois futures mères, adolescentes, y vivaient leur histoire,

sans sentimentalité aucune avec un éclairage cru quoique décalé. Je pensais qu'il fallait un metteur en scène qui aime la pièce et la choisisse sans connaître le nom de l'auteur, car elle était connue du milieu théâtral. J'eus alors recours à un stratagème et la fis lire à Robert, sous un nom inventé. Il la lut. Elle lui plut. Il accepta de la mettre en espace et il fallut ensuite lui révéler délicatement qu'il s'agissait d'un auteur qu'il connaissait bien, autrement. Ce jour-là, nous avons bien ri, le premier moment de gêne passé, avec lui et ensuite avec Arlette Namiand qui ignorait tout de ma tentative. Un très beau travail théâtral suivit cette rencontre à Théâtre Ouvert en 1984, lorsque fut présentée la mise en espace de *Surtout quand la nuit tombe* d'Arlette Namiand, suivie, l'année suivante, de la création du spectacle. Entre temps, Théâtre Ouvert était devenu un Théâtre de Création contemporaine à Paris, puis un Centre Dramatique National.

En somme, que de beaux souvenirs. Et ce sont eux qui affleurent aujourd'hui, alors que ni Magnan ni Gironès ne sont plus avec nous, mais que continue à vivre ce *Silence*, qui est aussi l'occasion de rendre hommage à un découvreur de textes hors pair, un homme à part, un homme qui a été apprécié et aimé plus peut-être qu'il ne l'a jamais su, et dont la mémoire perdure. Salut Robert !

Micheline Attoun



© D.R.



Et pourtant ce silence ne pouvait être vide, de Jean Magnan, mise en espace par Robert Gironès à Théâtre Ouvert, Avignon 1978, avec Bérangère Bonvoisin, Christine Boisson, Monique Mélinand, Laurence Roy.

¹ 1989 *Brûle rivière brûle*.

Elles tuent comme on passe l'aspirateur

Clign d'œil à Jean-Pierre Léonardini, journaliste à *L'Humanité* pendant de nombreuses années et fidèle spectateur de Théâtre Ouvert, qui avait tout de suite perçu la singularité de Jean Magnan. Voyage dans le temps : nous voici spectateurs au festival d'Avignon de *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, de Jean Magnan, mis en espace par Robert Gironès. Cet article a été publié le 2 août 1978, dans *L'Humanité*.

Le ménage définitif

Elles tuent comme on passe l'aspirateur

« ET POURTANT, CE SILENCE NE POUVAIT ÊTRE VIDE », de Jean Magnan, par Robert Gironès, au Théâtre Ouvert (Avignon).

Les sœurs Papin, domestiques de leur état, assassinaient leur patronne et sa fille en 1933. Du coup, il y eut « Les Bonnes », de Genêt et, plus tard, au cinéma, « Les Abysses », de Papatakis. Aujourd'hui Jean Magnan.

On pourrait croire que « Et pourtant, ce silence ne pouvait être vide » consiste en de simples variations sur le thème donné. Il n'en est rien. Voici d'emblée (mais peut-on dire « d'emblée » quand Magnan avoue huit pièces déjà composées, dont il ne se contente pas), une écriture au tracé ferme, consciente de ses prérogatives, prodigue de secrets révélés.

La parole rougeoyante

Mais le pluriel s'impose : on devrait dire « écritures ». D'un monde à l'autre on ne parle pas pareil, dans le même il y a aussi des différences. Les sœurs ont entre elles la parole rougeoyante du délire paranoïaque ; la patronne emploie l'ordinaire langage de la sentimentalité bourgeoise, sa fille celui de la névrose. C'est l'incompatibilité de tout cela qui fait sens, dans la condensation d'une mésempente. C'est-à-dire qu'elles ne peuvent s'entendre. « On ne se parlait pas... », avait dit, paraît-il, la plus jeune des meurtrières au tribunal.

Mettant « en espace », Robert Gironès accuse superbement l'antagonisme entre le travail domestique et l'orgie de l'imaginaire. Les bonnes (Bérandère Bonvoisin, Christine Boisson) épiluchent, briquent, repassent, font reluire. Ce luxe de détails qui n'en sont pas, conduit à chauffer à blanc le naturalisme. Ce qui a la longue devrait le faire fondre.

Il appartient aux deux autres (Monique Mélinand, Laurence Roy) de tenir la partition dévolue au « boulevard » psychologique. Ce n'est pas moins ardu ; la dépense n'est plus de l'ordre de la sueur, mais de la cruauté mentale.

L'échafaudage

Gironès — esquissant le tressage subtil des codes de représentation — dresse l'échafaudage d'un spectacle à venir bouleversant. Le cinéma et la peinture servent ici au théâtre, dans une sorte de précis de conception en actes ; où la lumière, la distance focale, le glacis symbolique sont parties prenantes.

Jacques Lacan trouva dans l'affaire Papin de quoi nourrir sa thèse sur la paranoïa. Magnan reconnaît être passé par lui pour travailler sur ce qu'il faut nommer, littéralement, l'indiscible. On prendra la mesure de cette dureté, très belle, qui consiste à montrer à la loupe les rapports de sujétion et de pouvoir — et que dire de la vision de ces jeunes femmes à croupetons ou mimant leur toilette intime, renvoyant le spectateur à son voyeurisme fondamental ? Tout le théâtre, aussi bien, n'est peut-être

que la nostalgie mal lavée d'un vieil amour ancillaire.

A la fin, les deux filles qui ont, comme eût dit Nietzsche, « des folles dans la tête », tuent comme on passe l'aspirateur, dans un vertige d'absolu qui s'empare parfois des femmes qui ont la phobie des poussières. Pensent-elles, en un éclair, faire le ménage définitif ? Brève illusion. Le dernier mot, c'est : « Ben, on en a fait, du propre... »

JEAN-PIERRE LEONARDINI.



Bérandère Bonvoisin, Monique Mélinand, dans « Et pourtant ce silence ne pouvait être vide ». — « L'échafaudage d'un spectacle à venir bouleversant ».

Théâtre Ouvert

Le Journal 23

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Micheline Attoun, Pascale Gateau, Valérie Valade

Collaborations :
François Bégaudeau, Bernard Bouvier, Michel Cerda, Michel Corvin, Claudine Gironès, Jean-Pierre Léonardini, Yves Pagès, Laurent Poitrenaux, Noëlle Renaude.

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
Entre les murs à l'EPAT, 2007, ©Jean-Julien Kraemer

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction* /
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie* /
Didier Grimel, *administration* /
Audrey Houy-Boucheny, *relations publiques* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
Fanny Trochet, *secrétariat* /
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net accueil@theatreouvert.com

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en janvier 2009
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXX

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 24

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- les spectacles
 les lectures
 les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à déposer à l'accueil
du théâtre ou à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 6 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

1^{er} trimestre 2009

SPECTACLE

16 janvier - 14 février

Entre les murs

François Bégaudeau /

François Wastiaux

MISE EN VOIX

Les 19, 26 janvier

et 4 février, à 18h30

Fin de l'histoire

François Bégaudeau /

Cécile Backès

SPECTACLE

6-28 mars

Promenades

Noëlle Renaude /

Marie Rémond

NOUVELLE PUBLICATION :

Entre les murs,

théâtre-récit de François Wastiaux,

d'après le roman de

François Bégaudeau,

Théâtre Ouvert / Enjeux