

Le chemin de Damas
de **August Strindberg**
mise en scène **Robert Cantarella**

Texte et mise en scène : une même « pulsion rhapsodique »

(J.P. Sarrazac)

La modernité du texte de Strindberg ressortit avant tout à sa monstruosité formelle : véritable manteau d'Arlequin, la pièce tire sa force du montage et de la mise en tension de genres différents (mélodrame, vaudeville, féerie nordique à la Peer Gynt, drame faustien, drame naturaliste, drame symboliste, épopée, confession intime, drame à stations inspiré des Mystères médiévaux...) de registres (lyrique, épique, pathétique, comique...) de niveaux de langue différents (littéraire et prosaïque) d'espaces discontinus (mer, montagne, chambre, hôtel...) qui constituent autant de stations sur le chemin de l'Inconnu. Strindberg déjoue encore l'horizon d'attente du spectateur de la fin du XIX^{ème} quand il impose une structuration hétérogène : presque classique (distribution par actes) dans les 2 premières parties, éclatée (discontinuité absolue des différents tableaux) dans la dernière, mais aussi quand il convoque une forme nouvelle, hybride, privilégiant l'entre-deux, oscillant entre rêve et réalité, forces conscientes et inconscientes, vie et mort... à l'instar de la quête surréaliste d'un point improbable où les contraires cesseraient d'être perçus contradictoirement.

Or la mise en scène de Robert Cantarella obéit à cette même **pulsion rhapsodique** :

A chaque partie son esthétique et sa réalisation scénographique.

1/ le dispositif scénique

La première partie rythmée par la descente d'une succession de toiles peintes fait signe du côté de la tradition théâtrale du XIX^{ème} (même si toute les toiles peintes n'ont pas le même statut : authentiques toiles d'opéra récupérées en l'état -montagnes, sous-bois, cascade... - photo projetée -ville contemporaine à l'ouverture de la pièce-, photo imprimée sur une toile pour la mer, plan projeté de cuisine intégré...)

La seconde partie installe un univers plastique plus contemporain: cellules blanches, transparentes qui glissent sur des rails de cour à jardin, s'emboîtent les unes dans les autres, dessinent un espace mouvant et glacé.

Contemporanéité dans le choix des matériaux. Mais aussi peut-être palimpseste théâtral : les cellules comme citation des « **mansions** » qu'on trouvait sur la scène des Mystères moyenâgeux (auquel Strindberg -comme le fera plus tard Kaiser -a emprunté la structuration par **stations**.) ?

NB : Strindberg a d'ailleurs écrit lui-même des Mystères : cf. *Coram populo* que l'on peut trouver en prélude à *Inferno*, ouvrage autobiographique rédigé juste avant *Le chemin de Damas* et relatant la crise mystique de l'auteur)

Le plateau retrouve sa nudité dans la dernière partie : micros et lumière comme seuls adjuvants scénographiques. La lumière surtout, à la fois parce qu'elle fait partie intégrante du dispositif scénique (néons incrustés dans les murs qui entourent le plateau) et parce qu'elle donne à voir des figures géométriques et abstraites (images subliminales de la quête d'une transcendance improbable ?)

2/ Les codes de jeu

Le métissage du plateau (acteur polonais/ Jacek Maca, allemand/Wolfgang Menardi, hollandais / Johanna Korthals, français / Florence Giorgetti, Emilien Tessier...) fait à sa façon écho à la polyphonie du texte : autant d'acteurs autant d'éclats de langue étrangère, autant d'accents différents qui redonnent à la langue son étrangeté et permettent de faire entendre les mots au présent comme s'ils advenaient dans l'ici-maintenant de la représentation. (A ce titre la didascalie projetée avant que ne commence le spectacle peut se lire comme une indication réflexive sur le jeu de l'acteur : les lettres défilent et on ne déchiffre qu'après coup les mots qu'elles vont former : comme si le texte s'inventait au fur et à mesure...)

Autant d'acteurs autant d'écoles de théâtre différentes (jeu très physique de l'acteur allemand, de l'actrice hollandaise ou de l'inconnu, plus classique du médecin ...) qui frottent la singularité de leurs différents codes de jeu à l'instar de la baroque bigarrure du texte.

Cette friction est du reste à l'œuvre à l'intérieur même du jeu des acteurs. La Dame, notamment, (Florence Giorgetti) ne cesse d'orchestrer une série de ruptures : du tragique au comique, de l'émotion à la froideur, du (sur)-joué au distancié, du retenu (ouverture de la première partie) au jeu plus expressionniste ... même si toujours son phrasé décalé neutralise les attendus d'une interprétation psychologisante et naturaliste. « *Viens ! /peut-être ! Viens /peut-être ! Viens !...* ».

S'imposent des figures (la Dame, l'Inconnu, la Mère dont il importe peu de ce fait qu'elle soit jouée par un homme ou une femme- cf. le théâtre élisabéthain -) qui gardent cependant leur poids de chair . Les réalités prosaïques (mandats, pensions alimentaires...) qui côtoient dans le texte les interrogations métaphysiques trouvent leur équivalent scénique dans l'attention portée aux corps par exemple (cheveux mouillés et collés par l'eau contenue dans le seau d'eau et projetée par les diables sur l'Inconnu, corps dénudé - l'inconnu essuyé par la Dame-, corps nourris –compensant leur mal-être en absorbant goulûment de la nourriture ; les pensionnaires du *Le bon secours* bavant leurs yaourts sur des plateaux de self-service).

Mais l'hétérogénéité convoquée dans la mise en scène n'est pas seulement là pour faire allégeance à la nature rhapsodique du texte : elle constitue également une tentative de réponse aux questions posées par la représentation d'un texte vieux de plus de cent ans.

Comment faire entendre aujourd'hui cette pièce qui malgré la modernité du montage entre différentes formes, présente aussi une rhétorique légèrement empoissée pour un spectateur du XXI^{ème} siècle ? Comment ne pas risquer les stéréotypes scéniques inhérents à cette rhétorique et aux figures convoquées (le mendiant et le dominicain notamment) ?

Des écarts avant toute chose

Pour devenir le « passeur » du texte, pour rendre possible et familière sa lisibilité, la mise en scène semble paradoxalement cultiver la distance-pour ne pas dire la « distanciation » en adoptant le « détour » (J.P.Sarrazac) ou plutôt l'écart, le décalé qui, invitant le spectateur à enregistrer des effets d'étrangeté, place celui-ci dans une posture de surplomb.

C'est ainsi qu'entrent en connexion -en collision- des temporalités différentes :

1/ dans les champs artistiques :

Si les toiles peintes valent comme citation du théâtre du XIX siècle, s'inscrivent clairement dans notre paysage artistique contemporain, la scène-installation (le tas de bois à cour, les projections vidéo notamment) et les partis pris cinématographiques (montage abrupt des séquences dans la dernière partie, effets travelling -produit par le jeu de l'acteur et la lumière-hors-champ introduit par les voix-off -didascalies - importance de la bande-son d'une manière générale : rumeur de la ville, avion qui passe et qui comme chez Godard rend les propos des personnages inaudibles -de même quand ils parlent derrière une vitre ou un rideau plastifié-ou les force à s'interrompre – l'avion vrombit significativement au début de la 2^{ème} partie lorsque l'Inconnu se plaint d'être pris pour un autre « ils m'appellent docteur » et donc de n'exister pas....)

2/ Dans les univers sonores

Les univers sonores proviennent de sources très différentes. Ils ressortissent soit à des médiums classiques (fanfare, chants in live dans la dernière partie...) soit à des médiums contemporains (musique de TV ou de radio qu'on entend en bruit de fond dans la chambre d'hôtel, enregistrement de la rumeur de la ville, enregistrement d'un bruit de micro-onde, d'un bruit de moulin, d'un avion, play-back, utilisation de micro-HF pour amplifier les voix ou les modifier...)

3/Dans les univers visuels :

▪ Les costumes

D'époque pour certains (L'inconnu, du moins dans les deux premières parties, la Dame, le Médecin, la Mère ...) contemporains pour d'autres (les acteurs amateurs dans la scène de la taverne, l'inconnu dans la dernière partie) et recouverts de tulle coloré pour tous (excepté les acteurs amateurs).

▪ Les lumières

Lumières vives, fluo même, à plusieurs reprises, qui surlignent crûment l'espace et contrastent avec le romantisme de certaines toiles peintes (à la Caspar David Friedrich) et le caractère vieillot des luminaires (lampadaire, petite lampe de guéridon)

Recours insistant aux néons :

- ✓ Chiffres lumineux pour indiquer les trois parties de la pièce.
- ✓ Inscription HOTEL (métonymie qui dit aussi bien l'extérieur de l'hôtel que l'intérieur. Les lettres sont écrites à l'envers : point de vue de L'Inconnu et de la Dame qui sont à l'intérieur de la chambre)
- ✓ Néon qui éclaire la cuisine
- ✓ Inscription « Le bon Secours »
- ✓ Pancarte lumineuse « la mendicité est interdite dans cette commune » accrochée contre la toile peinte représentant le sous-bois.

La rencontre de deux temporalités (montage dialectique de la toile peinte XIX^{ème} siècle et du néon contemporain) provoque à la fois une familière proximité (la toile peinte flanquée d'un néon se trouve immédiatement dépoussiérée, projetée dans le XXI^{ème} siècle) mais aussi une évidente étrangeté qui maintient à distance l'illusion théâtrale.

▪ Les objets

Les objets participent de cette même dialectique : un micro pend de façon provocante contre une toile peinte XIX^{ème} (cascade), une chaise de plage façon hypermarché est adossée contre une autre... La contemporanéité affleure par fragments : bouteilles d'eau cristalline, coupes en plastique, sceaux en plastique, plateaux en plastiques, table basse, canapé (aux accoudoirs chromés dans lequel s'assoient des personnages en costume XIX^{ème} !) mais aussi les citations d'une époque antérieure: fer à repasser, lampadaire, lampe de guéridon « kitsch », bar-glacière....

Dans tous les cas (univers contemporain et citation d'époque –2^{ème} partie -ou univers d'époque et citations contemporaines -première partie-) l'actualisation de la pièce se fait toujours par contamination fragmentaire de différentes temporalités.

Dans tous les cas les objets convoqués ont en commun de n'être pas des accessoires fabriqués pour les besoins de la pièce. « Importés du dehors » (la glacière, par exemple, retravaillée mais dénichée au départ chez Emmaüs) –avec effet de réel assuré pour les spectateurs dijonnais : canapé provenant du hall de la salle de théâtre rue d'ahuy, bouteilles d'eau cristalline de la cuisine !- les objets ordinaires, extraits de la « vraie vie » -utilisés d'ailleurs de façon fonctionnelle et non métaphorique (la bouteille pour boire, le siège pour s'asseoir, le fer pour repasser -même si c'est d'une bien curieuse façon qui vaut surtout comme signe de la colère hystérique de la mère! !) contribuent à distancier l'illusion théâtrale (présence de l'acteur derrière le personnage, fiction dénoncée comme telle...)

Pourtant –tour de force de la mise en scène-les effets d'étrangeté (générateurs de distanciation) sont en même temps constitutifs de la fable elle même.

L'inquiétante étrangeté

C'est que l'esthétique de l'écart vaut aussi comme forme-sens : la mise en tension d'éléments scéniques hétérogènes permet de dire les tensions qui fermentent à l'intérieur de la boîte crânienne de l'Inconnu.

Tempête sous un crâne d'un personnage sans cesse taraudé par le doute, l'inquiétude fondamentale, la folie qui guette... à l'instar de Strindberg (dont on sait qu'il a ouvert la voie à un théâtre autobiographique -tout en lui donnant une portée épique et universelle- fondé moins sur la représentation de relations interpersonnelles que sur celle de son propre théâtre intérieur et de ses fêlures intimes) mais aussi d'Hamlet, de Faust (matrice essentielle de la pièce).

La mise en scène démultiplie ainsi les signes d'un esprit qui vacille. Strindberg et son personnage traquaient compulsivement les signes. Le spectateur est lui même convié à leur déchiffrement.

1/ Un univers du ressassement

Le dérèglement d'un esprit obsessionnel se donne déjà à voir dans le retour du même ou ce qui est encore plus troublant dans le retour du presque même (cf. les didascalies):

- Gestes répétitifs du fou qui maître de l'espace dans la seconde partie s'occupe inlassablement à faire passer les cellules de cour à jardin puis de jardin à cour puis de cour à jardin....
- Mouvement sisyphéen, maniaque dans sa régularité, lorsqu'il installe puis reprend puis réinstalle puis reprend puis réinstalle des fagots de bois... (chez le médecin dans la première partie)
- Toiles peintes qui reviennent dans les derniers actes de la première partie (cf. didascalies) mais comme dans un jeu des sept erreurs avec de légères différences (liées à la lumière) ou de plus importantes (rue de ville contemporaine présentée de jour au début et de nuit à la fin de la première partie). Même chose pour le rideau plastifié (éclairé différemment à l'ouverture ou à l'entracte) ou pour le rideau de l'hôtel (baissé au début relevé en partie dans sa seconde apparition)
- Retour des mêmes acteurs : Florence Giorgetti par exemple incarnant à la fois la Dame et la première femme de l'Inconnu...

2/Un univers de doubles :

Strindberg est hanté par la figure du double. L'Inconnu en est une et lui-même peuple la scène de ses propres fantômes. D'entrée de jeu la figure androgyne du diable (diffractée entre deux acteurs : l'un homme, l'autre femme) impose l'image de la dualité. Le choix du tulle, pelure aux formes incertaines, pure surface sans réelle consistance (rappelons-nous que le bébé, enfant bientôt mort, est fabriqué de tulle) qui recouvre le costume de tous les personnages (hormis les acteurs amateurs dans la scène de la taverne) laisse à penser que toutes les **Figures** convoquées (mendiant, fou, loup garou, dame...) sont autant de projections de l'inconnu lui-même.

Je est constamment un autre.

A l'instar du fou qui dans la chambre rose prend sa place sur le banc à côté de la dame et se retire quand il revient ou des voix enregistrées (dans la troisième partie) dont on perçoit non sans trouble qu'elles sont dissociées du corps (Corps d'Emilien Tessier/ Voix de Mickaël Lonsdale), viennent d'ailleurs (autre endroit où peut-être affleure dans la pièce le sentiment de transcendance)

3/ Un univers de l'indécidabilité

Inquiétante étrangeté d'autant plus saisissante pour le spectateur que la mise en scène démultiplie les signes d'indécidabilité.

Quête surréaliste d'un point où les frontières se brouillent et s'abolissent.

- Brouillage du statut des toiles peintes :

Certaines toiles peintes ont un statut incertain : la représentation de la mer est-elle une toile peinte ? une photo ?, une photo entoillée ? celle du sous-bois, une toile peinte ? un mur sur lequel on peut fixer une pancarte lumineuse : « La mendicité est interdite.. » ?

- Brouillage du vu et de l'entendu :

Décalage entre ce qu'énonce la voix off « intérieur rococo... » et la réalité sur le plateau d'un décor dépouillé et contemporain – lampes mises à part – (canapé aux accoudoirs chromés, table basse...).

Trouble du spectateur. Qu'est-ce qui est à considérer ? ce qu'on voit ou ce qu'on entend ? Trouble qui sollicite l'imaginaire. A chacun de construire mentalement l'univers évoqué.

- Brouillage du rire et de l'effroi

La scène (cène) de l'Asile hésite entre le cauchemardesque (tenues rayées identiques, attitudes décalées ...) et le burlesque (en partie pour les mêmes raisons !)

- Brouillage de la vie et de la mort

Le cercueil déposé à jardin dès le premier acte introduit la mort dans la vie avant que la vie ne soit introduite dans la mort: dernière image.

- Brouillage du présent et de l'avenir

Acte II : L'inconnu et la Dame sont à l'hôtel mais déjà ils sont à la mer –la toile peinte de la mer se laisse deviner derrière le rideau-. Même chose pour la cuisine derrière laquelle apparaît déjà la chambre rose.

Cette presque simultanéité semble inscrire leur histoire dans un hors-lieu et un hors-temps.

- Brouillage de l'intérieur et de l'extérieur

La chambre d'hôtel est à la fois un extérieur (pas de lit, pas de draps ...) et un intérieur (voilage, lettres du panneau lumineux vues de l'intérieur)...

- Brouillages des identités

Chaque comédien (hormis l'inconnu) joue plusieurs rôles et il est à la fois ni tout à fait le même ni tout à fait un autre (cf. la didascalie in L'Asile : « un homme qui ressemble au médecin mais qui n'est pas lui ; un homme ressemblant au Fou... »). A l'Asile chaque comédien porte d'ailleurs un masque fabriqué à partir des empreintes prises sur le visage d'un autre.

4/Un univers de l'enfermement

Première image : L'Inconnu balayé par la lumière, comme un homme traqué, coincé entre l'écran sur lequel est projeté la didascalie et le rideau plastifié.

Sentiment d'oppression qui s'accroît quand Ingeborg (Acte IV) habillée par les deux diables apparaît dans une tenue sans manche qui réveille pour le spectateur les terreurs liées aux contes de la folie ordinaire : la camisole de force.

Oppression devant ces cellules imbriquées (2^{ème} partie) les unes dans les autres et dont on sent qu'on ne peut échapper.

La représentation de la folie colore encore le plateau quand le fou s'enferme dans une cage vitrée (univers froid, aseptisé). Voilà que l'on se prend à penser aux « petites maisons » emblématiques du « grand enfermement » dont Foucault nous parle dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*.

Image forte en tout cas qui donne à voir une humanité en souffrance « battant les murs de son aile timide/Et se cognant la tête à des plafonds pourris.. ».

Les gesticulations de l'acteur allemand derrière la vitre (même si elles sont aussi une trace de sa présence active sur le plateau quand il est lui-même hors-jeu pendant les répétitions) suggère le piège refermé sur l'animal.

Image polysémique en tout cas, métaphore du théâtre lui-même qui cadre et met sous loupe la condition des vivants.

Image récurrente du reste dans l'univers du metteur en scène : on pense à la boîte vitrée dans la pièce de Kaiser *Du matin à minuit* dans laquelle des femmes/mannequins agitaient leurs corps aussi sensuellement que désespérément.

Retour du même aussi dans les costumes (la diablesse porte le même costume à losanges que Ada dans *Dynamo*).

Désir pour Robert Cantarella de faire entendre un écho fidèle à la dimension autocitationnelle des textes de Strindberg (réurrence de motifs obsessionnels - scène de taverne, scène de ménage...- qu'on retrouve aussi par exemple dans *Mademoiselle Julie*)? ou tout simplement tropismes de l'univers d'un artiste ?