

## *Algérie 54-62*

de **Jean Magnan**

Mise en scène par **Robert Cantarella**

« Terrain littéralement miné. Etre très vigilants. » (Notes dramaturgiques de Magnan)

Défi à relever : à texte « insomniaque », mise en scène insomniaque.

A mise en scène insomniaque, spectateur en éveil, tenu de réajuster sans cesse son regard, pour capter les différents éclats d'un spectacle qui essaie de restituer au plus près les ruptures et l'hétérogénéité de la langue de Magnan.

De déflagrations en déflagrations, de fulgurances en fulgurances, la mise en scène est à la recherche d'une forme en adéquation avec un texte fragmenté, éclaté, rétif à tout enfermement dans un point de vue univoque et dogmatique.

### **Le dispositif scénique**

S'impose un espace non figuratif (aux antipodes d'une reconstitution réaliste - les bruitages de mitraillettes eux-mêmes sont distordus, déréalisés) un espace ouvert, aux contours incertains (fresques de l'église, coulisses à vue..) excitant l'imaginaire du spectateur.

La musique (qu'elle soit en direct -musiciens installés à jardin- ou enregistrée) contribue également à suggérer d'autres espaces (tout comme la bande son finale -citation du film de Godard *Passion*).

S'impose un espace hétérogène, encombré d'objets, d'hommes et de femmes (en attente, ou au contraire affairés à changer les décors à vue). Bien sûr cette présence spectatrice ou active a quelque chose à voir avec « la perte de l'innocence » (Vitez) du théâtre contemporain qui montre ses coutures et la distanciation qu'elle induit. Mais elle donne aussi à voir du même coup, de façon à la fois concrète et métaphorique, la réalité d'un champ d'opération militaire.

S'impose un espace instable où tout est toujours en mouvement :

- ❑ Ballon rempli d'hélium et comme ballotté entre ciel et terre.
- ❑ Structure métallique centrale(château d'eau évoqué dans les didascalies ?) massive mais en même temps mobile et aérienne lorsque Sirius s'y suspend ou que Paul -double de l'auteur ?- parvient grâce à elle à monter sur la passerelle comme pour tenter de prendre un peu de hauteur par rapport aux événements et de les embrasser peut-être-par le détour des souvenirs d'enfance- dans un geste artistique.
- ❑ Chambre en modèle réduit installée sur la table de répétition et qu'on roule vigoureusement sur le plateau comme une machine de guerre ou un tréteau de théâtre (scène sur la scène ?) Là encore signes théâtraux et militaires, dans un souci d'adéquation de la forme et du sens, semblent converger.
- ❑ Lumières travaillées par la démultiplication ou la fragmentation :

- Jeu de lentilles qui permet d'obtenir des carrés de lumière sur lesquels viennent chanter Marcel et Lucette, sur lesquels Corto Maltèse et Paul déplacent leurs chaises à l'unisson (déplacement ludique et/ou stratégique : jeu d'échec/terrain miné ?) avant de se livrer à la jubilation de la parole.

Mais surtout la lumière convoque les **espaces intérieurs** des personnages.

Tous ou presque nous donnent à voir le spectacle de leur dédoublement.

Pas d'unité pour ces personnages perdus dans « les labyrinthes de cette histoire compliquée » (Paul).

C'est en tout cas ce que semblent nous dire leurs **ombres** projetées sur les différents panneaux blancs qui encombrant le plateau. : Paul isolé dans un rond de lumière quand il monte sur la table pour parler, Marcel et Lucette -saisis par la lumière instable d'une lampe à arc manipulée à jardin par Sutter-, la femme à la chrysanthème, Sirius...et bien- sûr Sutter dont l'ombre – en direct - est en prise avec l'autre, la grande, l'écrasante, la filmique projetée sur le panneau blanc.

Emotion très forte à voir ainsi extériorisée sur l'écran la « tempête sous un crâne » de Sutter : entre respect de l'ordre et insoumission, entre ivresse et sobriété, entre vie et mort, Sutter se débat contre ses démons, contre son fantôme ; ce que dit de façon particulièrement saisissante cette ombre filmée ( - imago : étymologiquement l'image du mort- ) affolée (elle tourne sur elle même ) fragmentée et démultipliée (photos d'identité)

Miroir magique (où comme chez Lewis Carroll tout est à géométrie variable : de l'ombre géante à la photo d'identité) le panneau blanc se transforme au gré du spectacle.

Forme sens, il est un clin d'œil au caractère très cinématographique de l'écriture de Magnan (cf. fiche amont) quand il sert de support à la projection d'un film, d'un générique (la didascalie initiale -liste des personnages- est présentée comme telle), d'indication des personnages (cf. petite pancarte brechtienne) parfois malicieusement fléchée (Tartarin/Sirius), de la photo d'Abdelkader, ou d'images du désert (un peu floues et suggérant encore d'autres espaces).

Forme sens, il est aussi cette page blanche sur laquelle s'inscrit l'interrogation fondatrice du texte « Comment dire ?»

C'est pourquoi il est aussi légitimé à cadrer la parole des personnages (ils s'expriment souvent devant le panneau)

Forme sens, il est aussi à l'instar de l'écriture de Magnan (fluctuante, instable cf. les différents registres fiche aval) une force toujours en mouvement.

Glissant sur des rails, il dessine des sous-espaces à chaque fois différents (couloir, paroi de la chambre, terrain militaire - dans la séquence où Alkazelzer et Sirius montent la garde, les panneaux se referment comme pour signaler aussi la fin de cette « pièce dans la pièce »- ...)

## **Les costumes**

Cette instabilité contamine également les costumes. Là encore pas d'unité : à l'image de ces hommes englués dans un entre-deux (temps de l'attente/temps des opérations ; appartenance à la France / appartenance à l'Algérie...) englués dans l'indécision des points de vue, les costumes dessinent des Janus schizophréniques : Sutter (combinaison à dominante kaki devant / blanche derrière), Paul (djellaba devant/costume citadin derrière)... qui distillent une inquiétante étrangeté.

Se construit un univers onirique proche de Lewis Carroll ( les costumes comme autant de cartes à jouer de différentes couleurs).

Pas de reconstitution réaliste donc des habits militaires de l'époque. Seules quelques citations métonymiques du militaire sont déclinées (cf. le travail sur les différentes nuances de vert)

D'une manière générale les costumes jouent du décalage et du contrepoint : l'univers pesant, mortifère de la guerre n'est pas rendu par des effets appuyés. Plus les costumes se construisent sur des couleurs vives (Lucette en jaune / Sirius en rouge...) plus ils disent l'absurdité fondamentale de la guerre. (« l'imbécile désastre dont parle Sutter »)

Dès lors, Paul au moment de sa première apparition, peut bien arborer une chemise verte à strass et tel un présentateur de music-hall s'emparer du micro ou le donner à Corto Maltèse pour mettre en scène et amplifier la confiance chuchotée.

Ce que cherche avant tout à dessiner les costumes ce sont des **figures** :

- figures de clowns (Akaselzer/Sirius : Laurel et Hardy - le grand en vert / le petit en rouge !- Tartarin avec sa doudoune rouge, son chapeau de paille et sa tapette pour mouches !)
- figures de la connivence (Paul et Corto Maltèse habillés de la même façon : veste kaki / pantalon bleu)
- figure de la femme patriotique et de la putain (citation tricolore sur la robe mais dos nu, bottes et bas résille blancs)
- figure du chien ! !....

## Le jeu des acteurs

Le désir de faire surgir des figures et de gommer un jeu naturaliste et psychologique fondé sur l'identification, se manifeste aussi par le statut qui peut être dévolu aux costumes : actants à part entière, les pulls des trois militaires (Alkaselzer/ Marcel/ Corto Maltèse) dans la séquence du bar, sont utilisés comme des marionnettes.

Que les acteurs (mis momentanément hors jeu : ils deviennent des marionnettistes) manipulent à vue leurs pulls, en dit long sur le dédoublement des personnages (manipulé/manipulant) et sur leur rapport ambigu à l'Armée (seraient-ils manipulés comme des marionnettes ?)

S'impose en tout cas visuellement pour les spectateurs la figure forte de trois militaires marionnettisés et comme déjà morts. Et leur discours s'entend d'autant mieux que sa profération par un corps fait de matière inerte (la marionnette -pull) le colore d'étrangeté. Le texte ainsi se révèle autrement.

Temps fort de la mise en scène, où le spectateur se sent d'autant plus impliqué que l'adresse frontale (largement adoptée du reste dans l'ensemble du spectacle qui supprime le 4<sup>ème</sup> mur), se fait cette fois-ci dans une salle éclairée.

D'autres figures toutefois peuvent s'imposer non par le retrait du corps de l'acteur mais au contraire par sa mise en valeur.

Soit que celui-ci se fige dans une posture quasi sculpturale :

- La femme aux chrysanthèmes : figure de la pleureuse, les mains recouvrant le visage (avant que l'énergie du désir ne remette son corps en mouvement)

- Lucette : dans sa robe moulante jaune affirmant sa féminité solaire en prenant des poses qui seront pérennisées par les photos prises par Marcel (et que le jeu de la lumière projettera en ombre sur la paroi comme s'il s'agissait de diapositives)
- Les trois mauresques : assises, jambes dressées en l'air, retenant en équilibre précaire un objet sur leurs pieds, un pull recouvrant leur tête. Elles donnent à voir des corps étrangement déformés aux frontières du cauchemardesque et du grotesque. Figures énigmatiques en tout cas....

Soit que le corps des acteurs manifeste au contraire l'absurdité de cette « drôle de guerre » par une gesticulation et une agitation apparemment désordonnée mais en réalité très chorégraphiée :

-Les déplacements quasi dansés de Paul et Corto Maltèse (ce dernier calant ses pas sur ceux de Paul.)

- Les pantomimes d'Alkaselzer qui, autant que sa bouteille, sont peut-être le signe du décrochage au regard du réel que provoque l'alcoolisme.
- Les acrobaties vaines de Sirius se suspendant à la structure métallique sans pouvoir comme Paul accéder à la passerelle. Impossible pour lui d'atteindre l'inaccessible étoile.
- Le rock dansé par Lucette et Marcel (sur une musique d'une star de l'époque : Elvis Presley) comme une façon de s'étourdir...
- La pantomime d'un mort vivant : Sutter. Mise à nu, pied empêtré dans sa combinaison, tête ivre entre les mains, hurlant à la mort comme un loup, se débattant avec son ombre géante, « jouant » avec son fantôme... comme une métaphore de son chaos, de sa déchirure intérieure.

Moment d'émotion intense à voir ainsi l'énergie d'un corps en tension et qui parle...

Que l'adresse soit frontale ou dirigée vers le miroir, elle donne à entendre la chair du texte.

Chaque syllabe est détachée, surarticulée, arrachée à la banalité. « **Chère âme / le soir est sombre aux lycanthropes...** ». L'acteur se fait le « porte voix » de la tessiture du texte, de ses ruptures, de ses agencements, de ses harmoniques.

Dans l'ensemble de la pièce du reste le parler est parfois presque chanté. Les acteurs modulent leur voix, font varier les hauteurs comme pour mieux restituer les différentes ruptures du texte que la musique (en contrepoint ou en accompagnement) à sa façon, par ses interruptions brutales (sortes de cut sonores) souligne d'ailleurs aussi.

Et c'est de cette instabilité généralisée (dispositif scénique, costumes, musique, insertion de chansons d'époque, jeu des acteurs...) que sourd un climat d'inquiétante étrangeté et d'atroce inquiétude. Et voilà que la guerre se dit ...