

Fiche aval
Réalisée par Carole Vidal-Rosset



Pièces
de Philippe Minyana
Mise en scène par Robert Cantarella

Partir peut-être de leurs étonnements.

Convoquer la mémoire du spectacle en laissant s'exprimer spontanément le trouble suscité par ce qui est apparu aux élèves comme une étrangeté, étrangeté du texte, étrangeté de la mise en scène, étrangeté de cette rencontre entre deux gestes artistiques (le texte et la scène) à la fois dépendants (la mise en scène donnant à voir et à entendre le texte) et autonomes (la mise en scène donnant à voir et à entendre le texte à travers le prisme d'un univers- autre et singulier- celui du metteur en scène.)

Quoi qu'il en soit, ne pas neutraliser ce trouble - gage que quelque chose en eux s'est « ému », que quelque chose en eux « a bougé », mais peut-être les aider à lui donner forme par la mise en mots, en images, en croquis. On peut en effet leur proposer de dessiner l'espace scénique du premier et du dernier tableau afin qu'ils prennent la mesure du parcours de la mise en scène et qu'ils puissent mettre en perspective les différents éléments qui en sont constitutifs.

I Le dispositif scénique

1/ un espace non réaliste

Pas de reconstitution réaliste des différents lieux (intérieurs et extérieurs évoqués dans le texte). L'espace scénique est placé sous le signe de la **métonymie** :

- Au commencement de hautes cloisons suggérant l'intérieur d'une maison en construction, en chantier (plaques de placoplâtre brut sans enduit en fond de scène et à cour seulement, vitre de fenêtre pas encore posée, poudre de plâtre au sol, ouvriers traversant le plateau avec deux cloisons qu'ils transportent dans un hors scène- lui même en chantier ?-)

Maison ouverte aux quatre vents.

Espace intermédiaire à la fois intérieur et extérieur.

Entre-deux pouvant évoquer tout aussi bien les murs **extérieurs** des maisons contre lesquels s'appuieront les vieux villageois fatigués et malades dans la scène du retour au village natal.

NB : Deux adjuvants seulement dans cette scène des retrouvailles pour que surgisse tout un univers : l'intensité de la lumière (le plateau éclairé jusqu'alors par une lumière blafarde se trouve soudainement inondé de soleil et/ou de joie « Tac est au comble de la joie » comme le précise le texte.) et les bruitages (mobylette, animaux...) Moyens pauvres dans un espace pauvre : force de la suggestion pour le spectateur.

- La maison de jardin à jardin ! vaut sans-doute comme signe de la ruralité mais son statut n'est pas moins ambivalent : si les cloisons sont autant un dehors qu'un dedans, la maison

de jardin est autant un dedans qu'un dehors : la plupart des personnages (sauf précisément Tac et les errants du tableau 5) à un moment ou à un autre de la pièce y entrent et en sortent.

Elle est également la boîte à accessoires qui permet aux acteurs de changer de rôle (cf dans la dernière partie l'analyse de la façon dont le théâtre montre ses coutures)

- Quant à la maquette, ville miniature, posée sur une table à jardin, elle renvoie bien sûr à l'extérieur urbain.

Cloisons, maquette, maison de jardin....

Inscription redondante (et donc ironique) de la maison dans une pièce où il est essentiellement question de sa perte ?

En réalité la maison n'est jamais vraiment là : diffractée dans l'infiniment grand (hautes cloisons) ou l'infiniment petit (maison de jardin, maquette) sur dimensionnée ou sous dimensionnée, elle n'a au fond jamais taille humaine et l'espace en creux qu'elle dessine sur le plateau nu ressemble à un no man's land.

- Le jeu des acteurs et quelques accessoires permettent à eux seuls de délimiter des espaces : -l'installation des habitants sur neuf tabourets en fond de scène dans la séquence 1 par exemple suffit à suggérer l'appartement de Tac.
-quatre chaises, quatre tasses de thé fumant, un guéridon (dans la scène de la visite aux cousines) pour évoquer un salon bourgeois : le traitement minimaliste et métonymique de la scène fait l'économie d'une reconstitution précise d'un salon bourgeois (comportant par exemple comme l'indiquait la didascalie un portrait du général De Gaulle)
- Les meubles sont représentés par des miniatures un peu dérisoires quand ils ne sont pas tout simplement convoqués par la parole, le regard et le geste (les amis, par exemple désignant l'étagère.)

Mais si l'espace est traité de façon métonymique, il l'est aussi de façon discontinue.

2/ un espace discontinu

La discontinuité dans l'écriture (cf fiche amont) semble trouver sur le plateau des équivalents visuels immédiatement lisibles :

- Les cloisons non encore enduites laissent apparaître leurs joints !!
- Le plateau entre deux séquences reste parfois inoccupé pendant quelques secondes : ainsi par exemple en est-il entre la scène des retrouvailles et la scène de groupe (changement d'espace -extérieur/ intérieur et de temps : ellipse temporelle - on a probablement changé de saison : la lumière s'éteint et les amis portent des bonnets)
- La mise en scène exhibe ses différentes strates par le collage d'éléments hétérogènes qui vont rester sur le plateau tout au long de la représentation .

Le sens de ce collage est bien sûr à interroger.

Que les cousines puissent prendre le thé sur les gravats provenant de la démolition de la cloison qui a eu lieu deux séquences auparavant n'est sans doute pas innocent : indifférence aux malheurs de Tac (cf le nez bouché quand Tac s'en va) et du monde ou au contraire participation à la débâcle générale, à ce champ de décombres qu'est la société

d'aujourd'hui ? belle image en tout cas qui dit à la fois l'intime et le collectif , la petite histoire (celle de ces femmes dont le vernis se met à craquer et qui laissent apparaître leurs propres fêlures) et la grande Histoire métaphorisée aussi peut-être par cette poussière de plâtre au sol, salissure à laquelle aucun personnage n'échappe et qui laisse son empreinte sur chacun d'eux.

- Le passage brutal d'un espace scénique à un autre espace scénique (passage d'un lieu intérieur à un ailleurs extérieur : la plaine) au moment de la démolition de la cloison a d'ailleurs valeur de **fulgurance**.

Image **polysémique** qui n'en finit pas de parler à l'imaginaire du spectateur :

La violence de cette démolition à vue (cloison défoncée à coups de poings par un ouvrier semble-il sans état d'âme) qui ne nous épargne ni le bruit ni la poussière, renvoie à la violence subie par Lota (dont on a rasé la maison) à celle (comme tous les déclassés) qu'elle renvoie à son tour mais aussi (et là encore l'intime fait sa tresse avec le collectif) à la violence et à l'état de crise du monde actuel. N'est-ce d'ailleurs pas un signe du dysfonctionnement de la société que contre toute attente soit démolie non pas des murs vétustes mais une maison en construction c'est-à-dire en **devenir** ?

Pourtant à cette image de la désolation, de l'abcès-social ?- trop longtemps contenu et refoulé derrière une cloison qui finit par exploser, se superpose une autre image, image onirique d'un nouvel espace qui comme une machine à remonter le temps nous entraîne dans le passé de Tac, dans ses archives les plus intimes : c'est derrière cette cloison détruite que ses lettres sont déterrées et lues.

Image onirique qui d'une façon plus générale fait écho à la dimension fantastique du texte (femme qui s'enfonce dans le sol, photos qui sourient...). S'ouvre magiquement un autre espace, espace infini, grotte d'Alcandre qui nous donne aussi à voir à sa façon un épisode des contes et légendes de l'homme du 21^{ème} siècle (tout en exhumant discrètement les archives de l'histoire théâtrale)

Mais cette image qui rencontre à la fois le réel et le rêve flirte aussi du côté de la peinture. La démolition de la cloison dessine et impose à la vue un nouveau **cadre** (dans le cadre) : celui du **tableau**. Et ce nouvel espace nous fait à son tour remonter et transcender le temps : le fond doré, l'absence de perspective, l'organisation en triptyque- une figure centrale (Tac/Lota) et deux autres de chaque côté détachées nettement (la femme à la branche d'arbre / Michel) réactualisent le souvenir de certaines miniatures de la fin du Moyen-âge (représentant des scènes bibliques) tout en convoquant sous forme picturale une des matrices du texte : les Mystères moyen-âgeux (et leur organisation par tableaux)

- Ce nouvel espace n'a d'ailleurs pas fini de nous surprendre. Tel le chameau dont parle Kokkos dans *Le Scénographe et le héron*, le dispositif scénique a « dans sa bosse assez de ressources pour tenir pendant toute la représentation » !

Cloison, plaine, tableau, il évolue encore et devient sous nos yeux un écran -autre cadre d'une autre dimension - (« le théâtre peut parler du monde s'il parvient à se distinguer de lui à travers la récurrence de ses cadres » dit encore Kokkos) où sont projetées des photos animées et enfin dans la séquence finale une vidéo.

Deuxième fulgurance au regard de l'attendu théâtral : on passe brutalement d'un art vivant -le théâtre- à la vidéo. Et pourtant cette intrusion trouve une pertinence tant par rapport à

l'écriture (dont la discontinuité à quelque chose à voir avec le montage cinématographique) que par rapport à la fiction : au terme de son parcours Tac est dans un tout autre espace /temps (ellipse de 5ans//local désaffecté d'hommes politiques aux allures «de mafieux » tout droit sortis d'un polar) et il a perdu la mémoire. Il est ailleurs dans tous les sens du terme et cet ailleurs justifie ce traitement différent.

Presque mort il n'est plus déjà que la « pellicule » de lui même. Or l'image cinématographique, qui plus que le théâtre peut avoir commerce avec les morts et les fantômes, (elle est en tout cas la seule à pouvoir faire parler les êtres une fois morts et étymologiquement l'imago désigne l'empreinte du visage du mort) est donc plus apte à nous signifier l'effacement de Tac en tant que personnage et sa mort en pointillés. En même temps l'image vidéo susceptible d'être montrée en boucle permet de conserver une trace, une archive de Tac qui le constitue en **figure** éternellement présente.

La projection vidéo dit donc **à la fois la disparition du personnage et la naissance de la figure.**

Mais cette adéquation entre le propos scénique et l'écriture s'actualise également dans le jeu des acteurs.

II Le jeu des acteurs

1/ des figures

La partition mythologique à l'œuvre dans le texte induit un jeu très éloigné du naturalisme télévisuel. Ce que les acteurs et le metteur en scène nous donnent à voir et à entendre ce ne sont pas des personnages définis par leur psychologie mais des figures qui doivent restituer le texte, le citer et non plus vraiment le jouer ou le représenter. « Passeurs » avant tout « de mots », les acteurs ne recherchent pas l'identification et la démonstration ostentatoire d'affects.

▪ Tac

Le choix d'un acteur jeune pour jouer le rôle de Tac (vieil homme de 70 ans) introduit du reste un décalage troublant propice à la transformation de Tac en figure.

Quelle figure ?

Figure christique, incontestablement.

Difficile de ne pas repérer le visage émacié de l'acteur, mi homme-mi dieu, sa présence-divine- souvent transparente pour les autres(dès la première séquence, il est assis sur une chaise, écoutant les commentaires de la rumeur dont il est l'objet et pourtant personne ne le voit) ; difficile de ne pas penser au Christ quand arrivant chez ses amis, Tac ploie sous le poids d'un sac à dos : image forte d'un sans logis qui porte sa maison sur son dos comme on porte sa croix. Les amis eux mêmes lui mettront les bras en croix lorsqu'exténué il s'effondrera par terre.

Pour autant, Tac – figure du résistant à la norme - résiste aussi, semble-t-il, à un enfermement dans la seule figure christique. Lui qui n'a plus de pièces où vivre mais dont la figure se diffracte en plusieurs pièces, tire sa force de son opacité même.

Remontant le temps un peu plus, sa mélodie lors de son malaise-crise d'épilepsie ?-n'évoque t-elle pas aussi la figure du poète inspiré par les dieux.

Tac assis dignement sur son tabouret (à la fin de la séquence un lorsque les commerçants viennent lui rendre ses meubles) n'est-il pas semblable (autant qu'au Christ recevant des offrandes) à Ulysse qui lors de son retour à Argos après avoir traversé différents mondes revient déguisé en mendiant et reçoit de la nourriture des mains des prétendants de Pénélope ? Bref, figure riche et insaisissable, la figure de Tac s'enrichit d'un miroitement de significations et peut, semble-t-il, supporter les représentations subjectives, fantasmatiques et culturelles (Tac = personnage beckettien ?) des spectateurs.....

- Les habitants

Les habitants eux-mêmes ont valeur de figures : figure de la rumeur, mais aussi figure ancestrale, celle du chœur antique racontant la vie d'un personnage tragique-ce qui du reste en creux et par contamination fait de Tac un personnage tragique-.

Ce chœur, disposé frontalement face au public, avec à son centre un coryphée qui questionne les autres, s'impose dès la première séquence par une posture hiératique et une scansion musicale. Rien d'étonnant dès lors si dans l'avant dernière séquence la lumière qui éclaire leurs seuls visages les auréole d'une dimension quasi divine (la lumière qui détache leurs visages du reste du corps, ayant le pouvoir en quelque sorte de les dématérialiser, de les déréaliser) : penchés sur la maquette, ils semblent commenter d'en haut le sort des mortels.

- Et tous les autres

Tous les acteurs font entendre le texte en jouant du décalage entre des termes prosaïques et leur profération : scandés presque musicalement les mots « pa/ra/cé/ta/mol », « o/pé/rée », « merdé », « pâtes »... deviennent des mots extraordinaires et inédits, « nappes d'ivresse et de jubilation » comme le dit Dubuffet...

Tous les acteurs chorégraphient leurs gestes et leurs déplacements avec la plus grande rigueur :

- rentrer, sortir, tenir un plateau, plier un tablier sont pour la bonne des gestes aussi réglés et définitifs que sauter par la fenêtre
- le rituel du thé met en scène le ballet des tasses portées en cadence ou en décalé aux lèvres des cousines.
- quant au geste de la main qu'adressent à jardin les vieux villageois à Tac, (séquence 3) son caractère statique (l'absence de gesticulation du bas du corps transformant quelque peu les acteurs en sémaphores) et répétitif (mécanisé comme celui d'un automate) déréalise la scène et la colore d'une dimension onirique et presque fantomatique....

....

2/Pour autant (en écho à l'écriture de Philippe Minyana qui tresse figures et effets de réel cf les différents registres de langue) les acteurs gardent leur poids de chair et leur jeu « stylisé » n'empêche pas la vie et l'émotion de sourdre.

Derrière ces figures se donnent aussi à voir des corps, des corps qui souffrent, des corps qui boivent, des corps qui regardent (la pose hiératique des habitants ne nuit pas à l'expressivité de leur regard quand sur le ton de la confidence ils s'adressent directement aux spectateurs) des corps vêtus d' habits qui nous parlent d'aujourd'hui (ceux des habitants qui sont un peu les nôtres, ceux de Tac et de Lota dont les parkas, manteaux longs et capuches nous rappellent inévitablement les dérisoires cuirasses des SDF pathétiquement armés pour affronter le froid des rues) des corps en mouvement entraînés dans toutes sortes de clowneries (le charcutier et son drôle de corps tout contorsionné, le propriétaire et ses chutes à répétition, les deux

ouvriers et leur façon particulière de porter les cloisons-prétexte aussi semble t-il à un intermède comique –cf les différents registres dans le texte-))

Des corps mais aussi des voix, des timbres, des intonations (cf le charcutier qui répète sur plusieurs tons « Et la patère ») des débits, propres à la singularité de chacun des acteurs...à moins que l'un d'entre eux ne se les approprie tous ! comme dans cette scène étrange où un seul acteur, sorte d'homme orchestre, dit la didascalie (de 3 pages) comme un poème et fait parler tous les personnages (le vieil homme, Tac, la femme...) tandis que les acteurs (transformés en gnomes abominables sortis d'un film de David Lynch) miment quelques actions indiquées dans la didascalie. Que cette situation d'énonciation particulière soit la mémoire du tâtonnement des répétitions (comment arriver à se repérer dans ce passage touffu et cette surenchère d'indications ?) n'enlève rien à la force artistique de la scène telle qu'elle nous est donnée. Eviter le commentaire redondant de la didascalie en ne mimant pas toutes les indications, produit un décalage entre la parole et l'action qui n'est pas sans signification au regard du statut toujours « décalé » de Tac. La marginalité de Tac ne trouve t-elle pas dans ce décalage son expression métaphorique ?

Ce décalage ou du moins cette dissociation entre la parole et l'image semble d'ailleurs être une forme- sens fidèle à l'écriture discontinue de la pièce et récurrente dans la mise en scène : dans la séquence finale l'image vidéo et le son ne proviennent pas non plus de la même source (l'image est muette, pas de bruits de pas, de téléphone, et les acteurs se doublent en quelque sorte dans des micros)

Cette étrangeté se décline aussi selon une autre modalité dans la scène des retrouvailles : le bruitage très massif (trop ?) massif pour le théâtre (bruit insistant de mobylette...) n'obéit-il pas davantage à une convention cinématographique et naturaliste (les bruits de fond couvrant presque les voix des acteurs ?) Autrement dit n'y a-t-il pas là encore dissociation, dissociation entre le son de nature « cinématographique » et l'image de nature théâtrale ?

Quoi qu'il en soit depuis l'apparition du cinéma, comme le dit Vitez, quelque chose « de l'innocence du théâtre s'est perdu. » La mise en scène contemporaine ne peut donc plus, si elle veut s'inscrire dans la modernité, nous bercer de l'illusion théâtrale. C'est pourquoi Robert Cantarella n'hésite pas là encore (cf fiche sur Soukhovo-Kobyline) à susciter un trouble chez le spectateur en lui donnant à voir une démarche réflexive où le théâtre, s'interrogeant sur lui même, montre ses coutures.

III Les coutures

Montrer ses coutures, c'est changer de décor à vue : emporter son tabouret ou sa tablette en quittant le plateau, détruire une cloison (et en faire on l'a vu un élément constitutif du sens)... Montrer ses coutures c'est aussi changer de costume presque à vue : les huit acteurs devant jouer une trentaine de rôles enfilent succinctement une perruque ou un tablier pour se transformer : or cette transformation se fait le plus souvent dans la petite maison de jardin, grosse malle à accessoires (de magicien ?), cabine d'essayage, tréteau forain, coulisse à vue, qui s'exhibe comme telle et qui du coup reste allumée.

Si la coulisse reste allumée, la salle l'est aussi à certains moments (notamment au début du spectacle comme pour mieux assimiler les habitants aux spectateurs en les faisant cohabiter dans un même espace).

Cette absence brechtienne de séparation entre la scène et la salle permet en effet aux spectateurs et aux habitants d'échanger leur rôle. Si les spectateurs sont comme les habitants

(autres habitants impliqués aussi par la rumeur), les habitants sont comme des spectateurs : qu'ils soient constamment à regarder ce qui se passe sur scène signale sans-doute leur posture d'épieurs, d'observateurs (cf la rumeur), mais qu'ils soient assis sur des tabourets dans un espace ambivalent (autour de la petite maison : c'est à dire dans un espace qui est à la fois la coulisse, le plateau mais aussi la salle -il nous faut d'ailleurs passer devant eux à jardin pour aller nous installer sur nos sièges-) les constitue en spectateurs et introduit une distanciation qui nous renvoie à notre propre statut de spectateur. A moins qu'observés par la femme immobile sur le devant de la scène (aux côtés du récitant dans la séquence : La visite) nous ne devenions à notre tour acteur (manifestant notre trouble ! !)

Dans cette perspective le chantier (absence de joints entre les plaques de placoplâtre, maison en construction...) et l'exhibition de toutes les strates de la mise en scène (cf supra) peuvent peut-être aussi se lire comme une représentation métaphorique du travail de la mise en scène et de la nécessaire activité spectatrice.