

Jean-Yves Coquelin

Le drapé de l'obturateur

Le jour et la nuit, Bourdieu/Bezace

En montant trois entretiens sociologiques extraits du recueil *La misère du monde* publié sous la direction de Pierre Bourdieu, Didier Bezace permet au Théâtre de l' Aquarium de renouer avec son goût pour le théâtre-vérité. *Le jour et la nuit*¹ rapporte les propos de trois femmes racontant leurs conditions de vie, leurs expériences. Il est, comme *Un conseil de classe très ordinaire* (1981) ou le triptyque *Les mots et la politique* (1990-92)², construit sur la théâtralisation d'une oralité qui, après être passée par l'écriture, rejoint la mise en corps. La première personne interviewée ("*Travail de nuit*") relate à travers son métier d'employée de tri postal l'inhumanité de sa liaison amoureuse, la seconde ("*L'émancipation*") explique à son père musulman les raisons qui l'ont conduite à le haïr, la dernière ("*Epouse et collaboratrice*") répond aux questions d'un enquêteur qui cherche à comprendre pourquoi les couples composés de deux individus exerçant la même profession finissent presque inévitablement par se disloquer. Ces femmes exposent les petits détails qui pourrissent leurs relations, qui salissent peu à peu leur environnement, qui les éloignent à mesure de leur idéal. Comme toujours en pareil cas, le discours tenu, de banal, de quotidien (celui que pourraient revendiquer des milliers de gens) devient singulier, unique et donc poétique dès lors qu'il passe par le double filtre de

l'interview et du théâtre.³ La force du travail de Didier Bezace tient à cette capacité de mettre en relief le vécu qui suscite les mots. De découper très méticuleusement la crête signifiante de cette ondulation de la mémoire, de la chair et de la langue.

De la direction d'acteurs à la scénographie (rigoureusement dépouillée) en passant par les lumières et les costumes, tous les éléments de la représentation concourent à offrir un écrin capable de laisser resplendir l'épaisseur de ces vies. Un écrin doux, sobre, presque neutre pourrait-on croire (mais évidemment la sobriété est déjà une position), discret et pourtant présent, net, indispensable. Comme le liseré blanc ou noir d'une photo qui, la bordant, la cadre, la limite, lui offre une séparation franche avec le réel tout en l'y inscrivant. Un écrin qui fonde le spectaculaire⁴ de ce qui n'était qu'intérieur.

Dans cette théâtralisation où l'intelligence trouve ostensiblement un repaire de choix (observez donc la malice de celui qui a compris que derrière ce quotidien se cachait du sublime !), Didier Bezace mise sur le rythme et le mutisme. La dilatation du temps qu'il impose périodiquement à la représentation, les césures, les accélérations, les poses et les pauses⁵ scandent la découverte des existences. Ces pulsations font entrer la parole et les corps dans le temps du théâtre, stylisent le mouvement d'origine, dessinent une fenêtre qui concentre le regard.

Mais cette imposition d'un rythme sacralisateur ne serait rien sans le silence. La contemplation de la vie qui se répand peu à peu, avec une délicate retenue, une spontanéité pudique, appelle l'écoute impassible. De multiples objets tiennent, dans le dispositif de Didier Bezace, le rôle d'observateurs muets. Une matière au repos est mise en scène, comme destinée à absorber de son inertie bienveillante, disponible, le choc de l'épanchement. Ces résidus-tampons désamorcent l'obscénité qui pourrait naître de l'effraction de l'intime. Didier Bezace aurait ainsi pu se contenter, comme dans les deux premiers entretiens, de la présence immobile et muette d'un interlocuteur dont on devine, par quelques réactions, l'écoute⁶, mais il a préféré impliquer dans ce jeu d'adresses d'autres présences. La table, lieu des rencontres et de la confession, supporte⁷ ainsi chacune de ces vies. Elle légitime sans jugement l'opportunité de la narration. Longue, noble, généreuse, elle installe l'énonciation. Au contraire du divan de l'analyste, elle relie les quotidiens de l'interviewée et du spectateur, par-delà et dans le théâtre. Elle théâtralise sans détourner la perspective, sans déplacer le sujet qui saisit là un compagnon.

Sur cette table sont successivement placés trois objets au travers desquels la parole circule. Le réveil que Danielle et Serge remontent alternativement, dont on perçoit le cliquetis régulier et régulant, se présente, sur sa soucoupe de faïence, comme le dernier vestige de la relation décalée que l'homme de jour et la femme de nuit partagent. Il est l'ultime segment, l'indomptable morceau de ferraille qui ordonne le parallélisme de ces vies en instance. Sa présence illuminée, comme celle de la chandelle apportée par la sociologue, ponctue l'écoulement de l'absurdité cachée. Objets transitionnels⁸ qui placent le spectateur (auquel personne ne s'adresse directement) non dans la position du confesseur mais dans celle de l'absent. Dans le second entretien, l'actrice parle dans un micro que l'on devine relié au magnétophone à bandes qui repose sur la table et laisse tourner inlassablement ses bobines translucides. En consi-

gnant ainsi sa mémoire par le double intermédiaire de la présence immobile du père et du défilement magnétique, elle dispense le spectateur de prendre part à son drame. Comme le père et comme l'appareil enregistreur, il reste témoin mais, contrairement à eux, il ne justifie pas l'action. Et même lorsque, dans le troisième entretien, Didier Bezace bénéficie déjà de la théâtralité du dialogue, il continue de placer sur la table un fragment dérisoire qui situe l'échange : un minuscule cactus, enfermé dans un godet de plastique ocre, resplendit dans un pinceau de lumière. La table, les deux chaises, cette plante qui ne réclame aucun soin, reçoivent avec sérénité la décharge d'une désolation tranquille.

Tous ces éléments, imperturbables, dissolvent toute outrance dramatisante, tout lyrisme, toute tentation d'apitoiement. Ils théâtralisent la parole sans la rendre complaisante. Ils instaurent la solennité sans verser dans le rituel. Ils mettent en valeur le c(h)œur de ces vies déchirées sans le rendre ni plaintif, ni ridicule. Ils lui donnent une dignité qui force le regard. Chacune de ces femmes prend alors un éclat qui doit autant à sa résistance qu'à sa fragilité, autant à sa lucidité qu'à sa lâcheté, autant à son intelligence qu'à sa naïveté. Cette théâtralisation nous les rend tout simplement humaines, c'est-à-dire valeureuses et passagères.

Si la lumière (celle des projecteurs et de la chandelle) et la présence des objets rythment en silence les séquences, il est un autre instrument, cher au vocabulaire de Didier Bezace, qui vient parachever cette entreprise de théâtralisation basée sur la ponctuation et le mutisme : le rideau, qui, en dépit des désamours transitoires, reste l'enfant chéri du théâtre. Car ses fonctions multiples traversent inévitablement les questionnements qui fondent la théâtralité. Une étude de sa pratique pourrait sans doute être le support d'une puissante réflexion sur l'histoire des esthétiques, du théâtre de foire au Berliner Ensemble. Le rideau concrétise l'existence même de la représentation. Il concentre dans sa matière le tactile et le conceptuel, l'être-là du mensonge théâtral et sa pensée. De son velours ou de sa rugosité, de sa lourdeur ou de sa légèreté, il offre une sensualité propre. Son drapé, son tombé, sa façon de bouger, d'onduler, de frémir, de réagir aux appels d'air, aux effleurements, d'envelopper les formes qui s'y lovent, s'y frottent, en font un épiderme vivant. Sa faculté de cacher, de voiler, de laisser deviner, supposer l'indiscernable, l'invite à l'illusion. Il participe de la magie théâtrale, de son aptitude à pulvériser les certitudes du spectateur. Mieux que la frontière scénique qui n'est par essence qu'une coupure symbolique sans puissance directement magique (elle ne puise ses pouvoirs que dans l'acceptation commune de codes, dans le respect bilatéral de sa légitimité), le rideau soustrait autoritairement, mécaniquement, le spectateur et bâtit l'abri théâtral contre la salle. Il héberge le théâtre, lui garantit l'inviolabilité en arrêtant l'observation. Accessoire de l'artisanat du spectacle, il en est également le protecteur. Le dissimulateur. Epais et séduisant.

A la fois ornement porteur de sens, objet du savoir-faire des machinistes et gardiens de leurs secrets, le rideau cumule en soi tous ces niveaux d'existence. Mais c'est en l'animant, en le faisant participer très explicitement à la narration que Didier Bezace exacerbe malicieusement chacune de ses fonctions. Lorsque les deux pans étroits de tissu sombre traversent en sens inverse la longueur de la scène, ils ponctuent fermement les séquences. Immobiles.



La table, « lieu des rencontres et de la confession », les deux chaises, le « minuscule cactus, enfermé dans un godet de plastique ocre » et « qui ne réclame aucun soin », reçoivent « avec sérénité la décharge d'une désolation tranquille ». *Le jour et la nuit* : Karen Rencurel (la monteuse) et Daniel Delabesse (le sociologue) dans "Epouse et collaboratrice". [Frédéric Champy]

ils annoncent le passage à une autre histoire; en mouvement, ils oblitérent le temps qui s'écoule et éclipsent ainsi, de leur passage élégant, ce qui ne sera pas dit. Par leur lenteur silencieuse, leur majesté, ils imposent au spectateur un cadre de parole précis, orchestré. Didier Bezace dit avoir parfois quelques difficultés à faire comprendre aux machinistes combien il est important de travailler le poids des rideaux et la vitesse de leur déplacement. C'est en eux que repose la grâce de leur pouvoir architectural qui structure la théâtralité. Peut-être est-ce parce que le rideau, dans son imposante mobilité, convoque des forces qui échappent au spectateur ?... Garde immobile, il ordonne l'espace, seigneur animé, il touche au surnaturel. Si, par maladresse, il ne sait user de sa lourdeur, de son port, pour accrocher cette puissance irrationnelle, il se dissout dans le ridicule de l'artifice flétri. Mais, lorsqu'il est utilisé avec justesse, il devient signe fort et objet d'admiration. Il est spectacle. Spectacle renforcé si le rideau, tel le foulard du magicien, permet des apparitions inattendues comme dans *La femme changée en renard*⁹ où le spectateur se laissait surprendre par la découverte d'un canapé apporté par le glissement apparemment innocent de l'étoffe.

Didier Bezace étend encore l'usage du rideau. Ayant exploité la plupart de ses variations¹⁰, il sait convoquer l'effet qui sert le propos. Dans *Le jour et la nuit*, il pousse le raffinement jusqu'à entraîner, grâce au rideau, le théâtre dans le domaine cinématographique. Ou plus exactement à la fois dans les domaines cinématographiques et photographiques.

Comme si ce théâtre-vérité (que l'on appelle aussi théâtre-document) rejoignait le film documentaire, genre qui parvient parfois si bien à mêler indistinctement l'art cinématographique et le reflet d'une authenticité. Dans son déplacement latéral, le double rideau renvoie au fondu au noir qui segmente la narration cinématographique. Le fondu joue sur l'intrusion de la technique dans le récit fictionnel, sur l'infiltration de l'abstraction (une – ou plusieurs – tâche noire grandissante et dévorante, selon tous les processus graphiques imaginables) dans la mimesis. Il fait le travail du deuil pour et avec le spectateur. Lentement (d'où l'importance organique de la vitesse), il lui ordonne de se détacher de ce à quoi il a pu croire quelques instants, de s'extraire de l'illusion de la réalité pour revenir à la réalité de l'illusion. Le fondu au noir, dans sa progression douce mais implacable, condamne le spectateur à la dénégation.¹¹ Le rideau qui coulisse progressivement agit de même.

Mais contrairement au cinéma où l'existence du fondu n'est dû qu'à l'impression sur les images projetées d'une zone opaque de plus en plus vaste, le rideau de théâtre, tel que l'utilise Didier Bezace, renvoie plutôt dans sa matérialité à l'obturateur photographique. Il est un écran concret, qui se contracte ou se dilate, qui bouge, entre l'œil et le spectacle. A la différence du fondu qui n'agit que dans l'illusion produite par la vitesse de défilement mécanique des images devant le projecteur, le rideau continue d'exister hors de l'illusion et en signale même l'interruption. Il est rupture. Si le fondu cinématographique possédait le

pouvoir du rideau, il demeurerait ce puissant instrument de ponctuation narrative et serait – en même temps – coup de ciseau dans la pellicule. Il arrêterait le défilement. Comme dans l'appareil photographique le rideau de l'obturateur bloque la sensibilisation du film, le rideau de théâtre suspend le fonctionnement du théâtre. Mais sa particularité vient du fait que, simultanément, il participe de la théâtralité (alors que l'obturateur est étranger à l'épreuve photographique), car tout en étant suspendu, le théâtre continue de veiller, de vivre en sourdine, replié dans l'obscurité de ses agissements clandestins.

Les rideaux au charme suranné des théâtres à l'italienne sur lesquels les peintres se sont amusés à dessiner en trompe-l'œil un rideau en partie relevé (précisément à l'italienne) sont là pour nous le rappeler : le rideau de théâtre protège le sommeil feint de la scène et ne cesse de l'animer dès qu'elle se réveille. Il est à la fois et tour à tour cadre de l'illusion et accessoire de l'illusionniste.¹²

Dans *Le jour et la nuit*, les rideaux, de leur subtile présence à la fois hors et dans le théâtre, nous soufflent indirectement que, pour que la réalité nous touche, il suffirait de mieux savoir écouter, de mieux savoir regarder ceux qui ont, avant le théâtre, (sou)tenu les propos que les acteurs reprennent sur la scène. Comme les rideaux jouent au théâtre, voilà ces femmes de la ville projetées sur les planches. Leur présence virtuelle est évidente, elles sont là, en filigrane. Et comme les rideaux, lorsque le théâtre cesse, elles résistent et continuent ailleurs, dans le quotidien que nous partageons, à vivre leur discours. Le réel que retranscrit *La misère du monde* dans ses pages serrées étant à la fois matière de théâtre et matière de vie, il ne reste qu'à comprendre que ces existences sont tout aussi dignes et valeureuses dans la réalité que sur la scène.¹³ Tout aussi déterminantes pour l'avenir du tissu social avant la mise en spectacle que pendant son déroulement lumineux. Tout aussi capitales dans la nuit individualiste qu'au faux grand jour dramatique. Ainsi, *Le jour et la nuit* construit une théâtralité, véritable écrin de ces paroles posées, pour mieux nous convaincre qu'il est urgent de nous passer de cette démonstration. Qu'il est urgent de suspendre le théâtre. De rester à l'écoute alors que le rideau tombe et que, dehors, la misère du monde n'en finit pas de grandir.

J.-Y.C.

1 – *Le jour et la nuit* d'après trois entretiens extraits de *La misère du monde* publié sous la direction de Pierre Bourdieu, adaptation et mise en scène Didier Bezace. Conception musicale Laurent Caillon. Lumières Dominique Fortin. "Travail de nuit", un entretien de Rosine Christin, avec Odile Frédeval (la sociologue), Marina Pastor (la postière) et Georges Rucquet (Serge). "L'émancipation", un entretien de Abdelmalek Sayad, avec Corinne Juresco puis Marianne Merlo (la voix de Farida) et Salah Teskouk (le père). "Epouse et collaboratrice", un entretien de Jean-Pierre Faguer, avec Daniel Delabesse (le sociologue) et Karen Rencurel (la monteuse). Production Théâtre de l'Aquarium. Les deux premiers entretiens ont été d'abord présentés en juin 1995 dans le cadre des Rencontres de la Cartoucherie organisées par le Théâtre de la Tempête autour de *La misère du monde*. *Le jour et la nuit*, composé des trois entretiens, a été créé le 4 mai 1996 au Théâtre de l'Aquarium à Paris. *La misère du monde* est publié aux Editions du Seuil.

2 – Il serait même possible de remonter au temps des *Héritiers* (1968), spectacle conçu à partir d'une étude de Bourdieu, lorsque Jacques Nichet, avant la fondation du Théâtre de l'Aquarium (1970), travaillait déjà cette matière avec Didier Bezace et Jean-Louis Benoît. *Les mots et la politique* était un triptyque composé de : *Les vœux du Président*, conception et mise en scène de Jean-Louis Benoît, créé le 15 mai 1990 (avec les discours de fin d'année du Président de la République François Mitterrand de 1981 à 1988); *La nuit, la télévision et la Guerre du Golfe*, conception et mise en

scène de Jean-Louis Benoît, créé le 9 juin 1992 (avec des extraits de "L'heure de vérité", "7 sur 7" et de journaux télévisés relatifs à la Guerre du Golfe); *Marguerite et le Président*, mise en scène de Didier Bezace, créé le 4 février 1992 (avec des extraits d'entretiens entre Marguerite Duras et François Mitterrand publiés dans *L'Autre Journal*). Dans un entretien avec Anne Laurent publié par le Théâtre de l'Aquarium, Didier Bezace s'exprime ainsi : « Le fait que les entretiens tirés de *La misère du monde* aient nourri énormément de spectacles, je n'en ai pas été étonné. Je pense que, dans ce pays, les gens de théâtre cherchent avidement un rapport à la réalité. Quand, tout à coup, ce réel se présente, écrit noir sur blanc, on a tendance à se jeter dessus ! Je trouve cela juste et salubre, dans un paysage théâtral où s'imposent souvent la tentation du confort du répertoire et le processus de consommation molle qui s'ensuit presque obligatoirement. »

3 – « Ces petites usures nous arrivent à tous. Elles sont souvent tout à fait enterrées parce qu'elles sont banales d'abord, mais surtout parce qu'elles font partie d'existences qui n'ont jamais le droit à une mise en théâtre. C'est déjà le travail de Bourdieu que d'arriver à mettre à jour, par l'entretien, ces misères cachées, qui font partie de l'existence quotidienne, qui la constituent même et qu'on ne trouve même plus anormales. Le théâtre prend le relais. Grâce à la mise en écriture, et à la mise en images, grâce à une mise en « publication », ces choses ordinaires deviennent un peu extraordinaires. Donc importantes. Peut-être. » (Didier Bezace, entretien avec Anne Laurent)

4 – Dans son entretien avec Anne Laurent, Didier Bezace revient à plusieurs reprises sur l'enjeu de la mise en théâtre d'une parole réelle. A propos de Danielle, la postière venue de l'Aveyron à Paris : « Cette attitude, auto-protectrice en apparence mais qui fabrique sa propre logique de misère, cette manière d'échapper à sa situation réelle, cette sorte de ruse avec la réalité, cette mauvaise foi en somme qui amplifiait son exil intérieur, tout cela m'avait semblé à la fois émouvant et théâtral. Théâtrale aussi sa singularité. A son sujet, je me suis posé la question du particularisme. En effet, elle avait gardé son accent et je voulais savoir comment une personne devenue personnage sur un plateau de théâtre, pouvait être travaillée dans ses particularités mêmes. L'accent au théâtre, c'est extrêmement connoté, des paysans de Molière aux personnages de Pagnol. Je voulais savoir dans quelle mesure on pouvait s'en servir pour amplifier la densité d'un personnage, pour rendre compte d'un désarroi, d'un déplacement. [...] Avec Farida, je me suis posé d'autres problèmes de théâtre. Là, s'est mis en place une dramaturgie qui se référerait presque à un modèle littéraire. Avec la présence sur scène de l'ombre du père, personnage principal et haï, on n'est pas loin finalement d'un équivalent de *La lettre au père* de Kafka. La question essentielle était de respecter les paroles de Farida, qui sont des paroles réelles, et de les transformer pourtant en actes de théâtre. C'était comme un autre modèle théâtral, où le personnage avait, avec la parole, un outil qui lui permettait de vivre, ou au moins d'assumer son existence, et peut-être d'aller plus loin. La parole y prenait un autre statut. » Il insiste également sur la capacité du théâtre de mettre en scène « en creux, quelque chose d'important dans leur vie à elles... » que leur discours ne peut incarner seul.

5 – Entre chaque entretien par exemple, la salle est éclairée.

6 – Le jeune homme tente nerveusement de fumer une cigarette avant de remonter le réveil durant deux séquences silencieuses dans lesquelles il est seul à bouger. Le père se lève et prend son manteau lorsqu'il croit avoir entendu tout ce que sa fille avait à lui dire.

7 – C'est sur la table que reposent symptomatiquement les mains de ces femmes. Farida vient, elle, s'adosser un temps au pied avant droit.

8 – D'autres objets jouent ce rôle de prisme : les lunettes noires (Farida ne supporte plus la lumière du jour), la cigarette et le cendrier-miroir de poche. Déjà dans *La femme changée en renard*, l'homme muet (le mari) sortait par instant un mouchoir et la jeune femme (la renarde) pulvérisait un peu de parfum, seuls éléments de la matérialisation de leur drame.

9 – *La femme changée en renard* d'après David Garnett, adaptation et mise en scène de Didier Bezace (1994), avec Christophe Grundmann, Serpentine Teyssier, Benoît Muracciole.

10 – Il a exploré presque tous les procédés d'utilisation : à l'allemande, à la grecque, à l'italienne, à la française et dans les seules limites de l'imagination, leurs combinaisons. En 1992, dans *Je rêve (mais peut-être pas...)* de Pirandello au Petit-Opéra avec la Comédie-Française (Geneviève Casile et François Chaumette), les rideaux remontaient entre l'italienne et la française, dans un magnifique drapé, en traversant la scène diamétralement. Cette transition permettait le passage d'une pièce (*L'état* mise en scène par Jean-Louis Benoît) à l'autre. L'utilisation de l'étroit rideau n'occultant qu'une partie de la scène et manœuvré à la grecque, comme dans *Le jour et la nuit* et *La femme changée en renard*, est une variation à laquelle Didier Bezace semble particulièrement attaché.