Document généré le 25 avr. 2024 05:24

Jeu
Revue de théâtre

Prêter sa voix ou donner un texte

Alexis Martin lit Louis-Ferdinand Céline Lettres à Génica, folies d'amour

Pierre Popovic

Numéro 139 (2), 2011

URI : https://id.erudit.org/iderudit/65224ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Popovic, P. (2011). Compte rendu de [Prêter sa voix ou donner un texte / *Alexis Martin lit Louis-Ferdinand Céline* / *Lettres à Génica, folies d'amour*]. *Jeu*, (139), 56–59.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Alexis Martin lit Louis-Ferdinand Céline

SPECTACLE PRÉSENTÉ À LA CINQUIÈME SALLE DE LA PLACE DES ARTS LE 17 JANVIER 2011, DANS LA SÉRIE **STUDIO LITTÉRAIRE**.

Lettres à Génica, folies d'amour

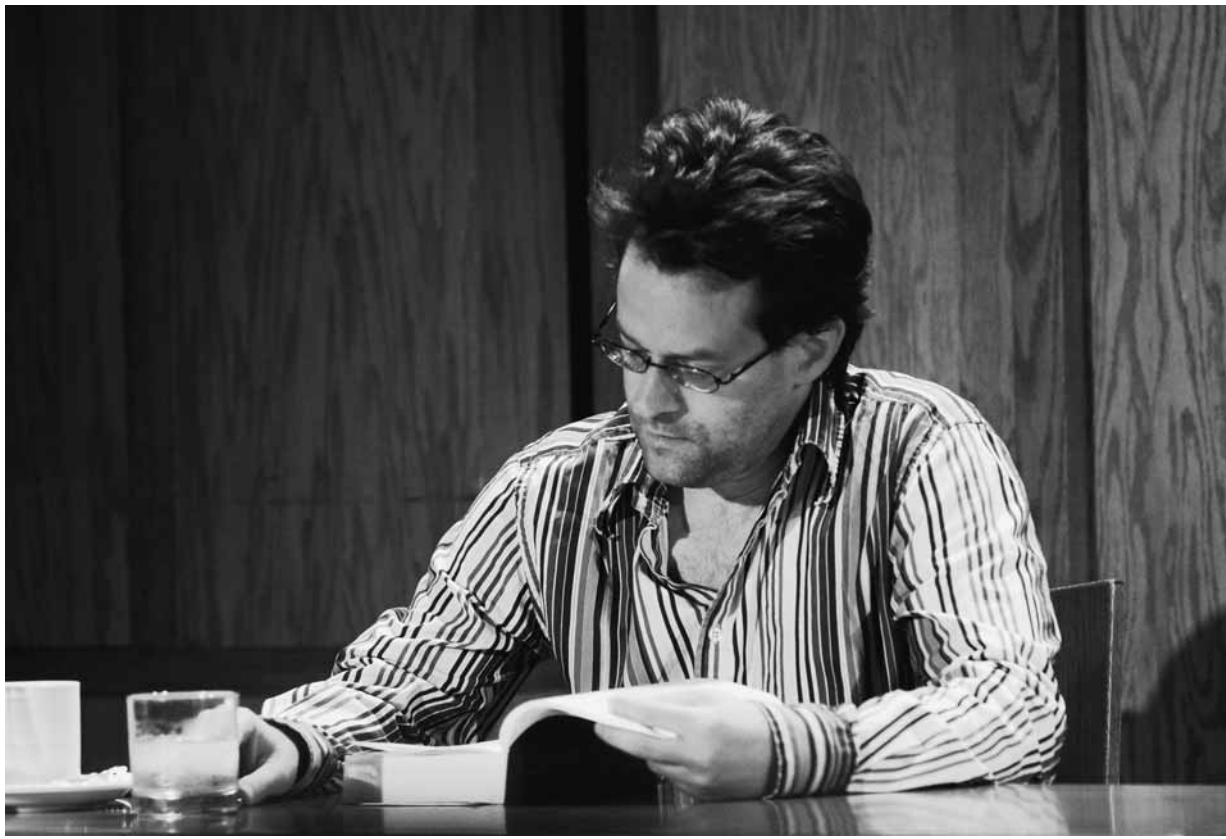
TEXTES D'**ANTONIN ARTAUD**, LUS PAR **CAROLE BOUQUET**.
SPECTACLE PRÉSENTÉ AU GESÙ LES 18 ET 19 FÉVRIER 2011
À L'OCCASION DU **FESTIVAL MONTRÉAL EN LUMIÈRE**.

PIERRE POPOVIC

PRÊTER SA VOIX OU DONNER UN TEXTE

Les spectacles *A lit B*, entendre : *tel comédien de renom lit tel grand écrivain*, connaissent depuis quelque temps une vogue certaine[1]. Les optimistes diront qu'ils sont la preuve d'un attrait qui se maintient pour les grands textes malgré tout ce qu'ont pu leur faire les réformes successives de l'enseignement et l'indifférence ou l'hostilité manifestée par les élites politiques envers la chose littéraire ; les pessimistes, que s'il est besoin aujourd'hui d'un acteur exubérant pour faire valoir La Fontaine, c'est que le fabuliste n'est plus lu, pas même à l'école, qu'il n'intéresse désormais que deux tondus et trois spécialistes séniles, que ses vers resteraient lettre morte s'ils n'étaient revampés par un cabotin de talent. Plutôt que de reconduire cette opposition statique entre optimisme et pessimisme, mieux vaut s'efforcer de la dépasser par un saut vers la critique afin de se demander ce qui se passe dans ces *A lit B* suffisamment étranges pour ne pas avoir, que je sache, de nom spécifique. Le mot « spectacle » jure par rapport à eux et ne s'emploie que faute de mieux. La théâtralité n'en est pas toujours évidente, sinon en tant que performance de la voix. Jouer et lire, écriture et lecture, littérature et théâtre y entretiennent des relations complexes, variables selon les cas. L'équation entre le comédien, l'écrivain et son œuvre n'est pas très stable non plus, d'autant que la règle dominante est que l'œuvre lue n'a pas été écrite pour le théâtre. Cela va-t-il de soi que la voix de l'acteur soit un apport à un texte qui n'a pas *a priori* été conçu pour être projeté de la voix vers un public ? Ce public vient à l'œuvre avec une image approximative de la personnalité culturelle du comédien : les rôles qu'il a joués, les personnages qu'il a incarnés, ses interviews, son image médiatique forment une manière de filtre. Quand bien même Luchini annoncerait qu'il va lire *le Tombeau des Rois*, le spectateur s'attendrait à ce qu'il y mette de la couleur, des effarements feints, des séquences dites dans un galop distrait de manière à permettre des arrêts lourds sur de bons *mots d'auteur*, des marches et des courses sur les planches, une énergie de l'autre monde. Ce n'est pas ici le lieu pour raffiner ces remarques et questions intuitives et pour conduire la recherche (historique, sémiotique, pragmatique) qu'elles appellent, mais, à défaut, un compte rendu comparé de deux spectacles présentés récemment sur les scènes montréalaises peut permettre d'indiquer quelques réflexions provisoires.

1. Une enquête historique permettrait de situer ce succès actuel dans la longue et la moyenne durée. En lointaine préfiguration de ces *A lit B* figurent, par exemple, les lectures faites autrefois par les auteurs eux-mêmes ou par des tierces personnes (comédiens, amis) dans les salons littéraires et dans les réunions mondaines. Plus récemment, la télévision française (France 3) présenta, entre 1979 et 1981, une série d'émissions « Un comédien lit un auteur » (on y vit Jean Carmet lire Antoine Blondin, Bulle Ogier lire Christine de Rivoyre, etc.). Nombre d'alluvions de ce genre pourraient être recueillies.



Alexis Martin lit Louis-Ferdinand Céline, présenté à la Cinquième Salle en janvier 2011. © Studio littéraire.

L'écrivain, le salaud, l'homme, l'œuvre, et nous

Une courte présentation précède le début d'*Alexis Martin lit Louis-Ferdinand Céline*. Elle consiste à souligner qu'il serait inacceptable de faire semblant d'ignorer que, si *l'écrivain Céline* fut « l'un des plus grands écrivains français du XX^e^ siècle », *l'homme Céline* fut quant à lui un salaud et un antisémite de la pire espèce à telles enseignes qu'il aurait été indécent pour Alexis Martin de ne lire que des extraits de *Voyage au bout de la nuit*. Soixante-six ans après la publication de *Portrait d'un antisémite* par Sartre dans *les Temps modernes*, le spectateur n'ignore pas ce dont on vient de vouloir le prévenir. Il est en train de se dire que les choses sont mal engagées, qu'il n'est pas venu pour apprendre une leçon dont il n'ignore rien, mais les choses s'enchaînent. Au centre de la scène une chaise, une table, une liasse de feuillets, un livre, une cruche d'eau et un grand verre attendent le comédien qui entre d'une allure ostensiblement décontractée, répondant aux applaudissements d'un signe de tête et de la main. Il prend la cruche et se sert un grand coup d'eau en disant : « Je crois que je vais avoir très soif ce soir. » Il boit. Ce parti-pris de familiarité sonne bizarrement. Il s'empare des feuillets, les arrange un peu (ils résistent) et se lance. La première demi-heure à peu près est consacrée à la lecture de l'incipit du *Voyage*. Lire revient ici à dire, et plutôt mal. Le comédien bute sur des mots. Chaque changement de feuillet est une pénitence. La prose de l'auteur n'est pas assez connue de l'intérieur, en conséquence le rythme est incohérent. La « petite musique » célinienne, avec son crincrin de geignardise, de hargne rentrée, de dérision demi-drôle, de compassion morose et de faconde grise, est congédiée. Bardamu semble minéralisé dans un seul ton. Il n'en est qu'un autre, plus criard, pour les paroles des autres personnages. La langue n'a aucun relief. La syntaxe et la ponctuation sont si mal respectées que nombre de phrases perdent du sens. Plusieurs dédoublements de complément d'objet, typiques de l'intégration de l'oralité dans la voix du texte, vont à la casse. De quelque côté qu'on l'entende, c'est mauvais. Au bout des feuillets, cela s'arrête. Alexis Martin s'adresse au public pour redire que le grand écrivain était un salaud. Et de le prouver en se mettant à lire des extraits de *Bagatelles pour un massacre*, non sans avoir précisé que « c'est le même style ». Les passages en question sont sans surprise de la plus haute crapulerie raciste, mais l'affirmation que « c'est le même style » commanderait des nuances.

Certes la voix et la cadence du comédien demeurent strictement les mêmes, mais à l'écoute des mots il appert que la geignardise cette fois est haineuse, la hargne obsessive et sortie toutes chienneries dehors, la dérision mortifère et collée sur l'ennemi (le Juif), toute compassion anéantie, la faconde irriguée d'une lueur assassine. Cela s'arrête à nouveau. Et le comédien annonce qu'il va lire ces pages où, dans *Vie et destin* je crois, Vassili Grossman décrit avec une précision et une intelligence terribles ce que c'est que l'antisémitisme et ce que sont ses conséquences. Le roman de Céline vient de passer définitivement par la fenêtre.

J'ai souvent vu Alexis Martin bien mieux inspiré que ce soir-là. Pour ma part, je ne puis pas concevoir qu'une lecture du *Voyage* se limite à ses premières pages. Lire le *Voyage* exige au minimum de voyager avec le voyageur, d'aller avec lui vers l'Afrique, vers l'Amérique, vers la petite banlieue parisienne crado, de le voir aussi, ce voyageur, comme l'invention d'un petit héros médiocre, tiraillé à hue et à dia par une vie qu'il ne comprend pas. Pour le faire, il aurait fallu aller vraiment au roman, circuler en lui, ce qui n'a pas eu lieu. L'écriture célinienne, ainsi que je l'ai noté ci-dessus, n'a pas été mieux servie. Et puis, il y a surtout que ce n'est pas à *A lit B* que j'ai assisté, mais à *A juge B*, pas à une lecture, mais à un procès, ce qui ne serait que malvenu s'il n'y avait un côté fort problématique dans cette décision. Dans le dispositif mis en place, Céline est la quintessence unique du salopard, une tache noire isolée et bien circonscrite sur une page blanche immaculée : devenu l'exemplum solitaire du fumier idéal, il constitue par rétroaction le comédien et son public en assemblée de vertueux splendides. Si vraiment l'écriture de Céline s'abolissait en lui jusqu'à ne produire que cette singularité abjecte, il y a longtemps qu'elle n'intéresserait plus grand monde hormis les historiens de l'antisémitisme, de la collaboration et du fascisme. Or l'affaire est un tant soit peu plus complexe. D'une part, faire de Céline un cas de cette façon, c'est par avance être pris à revers, car c'est exactement ce que l'écrivain va produire après coup, dans *Féerie pour une autre fois*, dans *Nord*, dans *Guignol's Band*, élaborant un plaidoyer *pro domo* et un système de défense pervers qui le conduisent à se sublimer en seul bouc émissaire commode. D'autre part, élire Céline en parangon de salaud mène à omettre que l'abjection célinienne nous colle à la peau à tous : c'est ce qui nous dérange et nous fait peur, et le seul moyen de la combattre est d'aller au fond de la fascination qu'elle exerce. Une telle ambition aurait demandé beaucoup plus de travail sur les textes et une prise de risque autrement courageuse.

Aimer à se « manger la cervelle »

Il y a quelque paradoxe à lire sur scène un auteur qui reprocha maintes fois au théâtre de n'être trop souvent qu'un « exercice de lecture ». Mais les paradoxes sont faits pour être levés et les défis relevés, ce à quoi Carole Bouquet parvient avec brio dans sa lecture des *Lettres à Génica Athanasiou*, lettres qui accompagnèrent la relation passionnelle qu'Antonin Artaud entretint avec l'actrice roumaine de 1922 à 1927. Une scénographie discrète, mais significative informe l'espace de jeu : des esquisses stylisées de mur sur les côtés, deux panneaux de séparation en fond de scène qui permettent de se replier à l'abri et de donner de l'espace au temps, quelques objets (une chaise, une très petite table) composent un lieu qui symbolise l'effraction réciproque des intériorités à laquelle se livrent les textes. Ceux-ci forment une correspondance amoureuse violente, avec ses moments de pur lyrisme et ses envolées pleines de vivacité. Mais tudieu ! Pour un élan gagné, combien de lourdeurs, d'exigences, de tensions, d'angoisses, de rages, de demi-tours ! Chaque lettre est un recommencement et une épreuve. Carole Bouquet le donne notamment à saisir par quelques retraits et déplacements, par une alternance entre la position assise et la position debout. La prose épistolaire d'Artaud oscille entre la raideur et la générosité, entre les reproches rechignés et les remerciements amoureux. En conséquence, si la silhouette est toujours droite, les gestes pondérés et la robe noire classique et sobre, ce sont les souplesses de la voix, la variété des regards et la plasticité des traits du visage qui font vivre les mouvements tourmentés du cœur. Il faut beaucoup de sueur et de maîtrise pour parvenir à lire cette hybridité permanente des affects dans cent passages comme celui-ci : « [Paris, 11 mai 1923.] Mon ange, ma chérie, Douce femme. Aujourd'hui j'ai eu envie de me pendre. Je dis ENVIE. Je veux dire que je serais assez disposé à disparaître si ça pouvait se faire sans dommage ni tracas. Il fait un temps lamentable. Mais mes mauvaises dispositions d'esprit m'affligent encore beaucoup plus que le temps. Je regrette beaucoup d'avoir accepté cet engagement à la Comédie des Champs-Élysées[2]. » Les lettres naviguent ainsi en permanence de l'offrande à l'autre au repli dévasté sur soi (et de l'offrande à l'autre de ce repli), du familier au tragique, du relâché au sévère. Dans une séquence du spectacle, la comédienne passe d'un fragment cajoleur à un télégramme sec avant de lire un passage détaché sur la vie littéraire et d'enchaîner debout sur une colère noire. Elle tient une chemise contenant les textes et y jette quelquefois un coup d'œil, pour le plan sans doute, mais les lettres sont connues du cœur et données avec une aisance qui, comme le naturel, en est une de théâtre. Deux vecteurs sont la

2. Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou précédées de deux poèmes à elle dédiés*, Paris, Gallimard, NRF/Le point du jour, 1969, p. 51.

force de cette lecture. D'abord la volonté de mettre en évidence l'équivocité indéfiniment relancée de la subjectivité : l'épistolier se construit comme sujet par la passion et le désir qu'il éprouve, mais il a si peur de l'aventure qu'il dispute, corrige, revient sur hier, parle d'autre chose, ferraille à reculons contre lui-même, tandis que, dans le même mouvement, il se vide et s'abandonne et s'offre contradictoirement comme la chose de l'autre, quémandant une prise en charge dont il pressent qu'il la reniera demain. Ensuite la manière de scander en douce la course à l'échec. C'est miracle que cet amour ait duré cinq ans, le temps pour l'amoureux d'avoir confié sa solitude et son horreur de soi jusqu'à les partager de force comme un somptueux cadeau érotique. Et de laisser tomber dans la lettre de rupture : « Mais j'estime que dans un certain domaine tu es devenue désormais aussi seule que moi, et que MOI SEUL puis remplir cette solitude, comme toi seule peux remplir la mienne […][3]. » En raison de ce transfert d'après coup, le fait que ce soit une femme qui lise les lettres d'Artaud à Génica ajoute à la complexité de cette accablante union dans la rupture.

Pour conclure

La comparaison des deux performances montre qu'il ne suffit pas qu'un comédien *prête sa voix* à un auteur pour arriver à produire une lecture vivante d'un texte. La présentation de la correspondance d'Artaud par Carole Bouquet repose sur une véritable prise de risque et un énorme travail d'intériorisation du texte en amont, lesquels sont le seul double moyen pour accéder à une interprétation dynamique d'une œuvre. Au même titre que la voix, le texte est alors *donné*, réinventé tel qu'en un autre lui-même une comédienne le change. *In vivo*, la réussite s'en mesurait au fait que très vite cette comédienne s'était arrangée pour laisser *toute* la scène à Nanaqui[4], à ses lettres et à l'ombre portée en elles de Génica. ■

Lettres à Génica, folies d'amour, lecture des *Lettres à Génica Athanasiou* d'Antonin Artaud par Carole Bouquet, spectacle présenté au Gesù en février 2011 à l'occasion du Festival Montréal en lumière. © L'Équipe Spectra.

3. *Ibid.*, p. 278 [septembre 1927].

4. C'est ainsi qu'Artaud signe, la signature mimant par avance la doublure finale du solitaire (ne dirait-on pas qu'il se nomme par la désignation de l'autre, cette « nana qui… »).