Document généré le 23 avr. 2024 12:25

Jeu
Revue de théâtre

Quand le tropisme prend corps
Le Silence

Johanne Bénard

Numéro 108 (3), 2003

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25968ac

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

Bénard, J. (2003). Compte rendu de [Quand le tropisme prend corps : *Le Silence*]. *Jeu*, (108), 51–55.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

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/

JOHANNE BÉNARD

Quand le tropisme prend corps

J'étais d'abord sceptique... Une pièce de Sarraute mise en scène par Omnibus ? Comment le théâtre de Sarraute, qui est fondamentalement un théâtre de langage, pouvait-il trouver son profit dans une dramaturgie du mime ? Une pièce qui avait d'abord été créée pour la radio (comme toutes les pièces de Sarraute du reste) n'allait-elle pas nécessairement résister à l'imagination de créateurs, qui ne donneraient pas préséance au texte[1] ? Je suis venue assister au spectacle avec mes réserves et mon lot de préjugés ; j'en suis sortie à demi convaincue. Or, c'est à la réflexion que j'ai compris qu'au fond le texte de Sarraute avait gagné à être joué par Omnibus. En ne se limitant pas au texte, la mise en scène de Jean Asselin avait somme toute révélé la théâtralité de la pièce et donné une nouvelle dimension au projet général de Sarraute. Je serais même plutôt prête maintenant à soutenir qu'Omnibus a constitué rien de moins qu'un intéressant champ d'expérimentation pour l'expression des « tropismes », ces mouvements intérieurs ténus qui se produisent au seuil de la conscience.

Le Silence

TEXTE DE NATHALIE SARRAUTE. MISE EN SCÈNE : JEAN ASSELIN ; SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES : SYLVAIN PAVEAU ; ASSISTANTE AUX COSTUMES : ROXANE CHAMBERLAND ; ÉCLAIRAGES : STÉPHANE JOLICŒUR ; MUSIQUE ORIGINALE : BERNARD BONNIER, REMIXÉE PAR DJ CHIRURGIE. AVEC JEAN ASSELIN, CAROLINE BINET, MANON BRUNELLE, CATHERINE DE SÈVE, JACQUES E. LE BLANC, CHRISTIAN LEBLANC ET MARIE LEFEBVRE. PRODUCTION D'OMNIBUS, PRÉSENTÉE À L'ESPACE LIBRE DU 6 AU 24 MAI 2003.

Le tropisme au théâtre

En fait, à l'instar d'écrivains contemporains comme Beckett et Duras, si Sarraute met à l'épreuve la forme théâtrale, c'est peut-être d'abord qu'il est contaminé par la forme romanesque, voire plus spécifiquement par le récit. Or, cette interpénétration des genres influe sur notre réception de son théâtre. D'une part, l'œuvre de Sarraute, qui s'emploie d'abord à transposer le tropisme, présente une indéniable unité. D'autre part, Sarraute est plus reconnue comme une romancière que comme une dramaturge ; alternant avec les romans, les pièces sont toujours lues par rapport à ceux-ci, qui ont bien été les premiers à mettre au jour le tropisme. D'ailleurs, je me demande si on ne vient pas assister à une production d'une pièce de Sarraute pour se faire lire du Sarraute : moins pour voir jouer une histoire, moins pour voir représenté un texte que pour entendre l'écriture (la voix) de l'auteure : ses métaphores, son rythme, sa façon bien à elle de transposer les mouvements de conscience, de relever le défi de rendre par le langage des états qui se situent en deçà des dialogues.

1. Créée pour la radio en 1964, la pièce paraît la même année dans la revue *Le Mercure de France* et n'est portée à la scène par Jean-Louis Barrault qu'en 1967.

Le spectacle d'Omnibus est donc venu en quelque sorte bousculer nos attentes en dépassant la dialectique roman/théâtre. En détachant distinctement le tropisme de la forme narrative, en le tirant un peu plus du côté du théâtre, il a véritablement renouvelé la pièce. D'ailleurs, pourquoi le tropisme ne pourrait-il pas être foncièrement théâtral ? Après tout, les langages du corps et de l'espace peuvent tout autant révéler le tropisme que le langage qui, tel que le concède Sarraute elle-même, ne peut qu'imparfaitement s'en approcher. De même, selon Arnaud Rykner, le spécialiste du théâtre de Sarraute, l'acteur lui-même est un « perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouillonnement de sensations primitives qui seules commandent l'action théâtrale[2] ». Alors que le théâtre de Sarraute crée paradoxalement un dialogue du silence pour exposer les tropismes qui émergent dans les creux d'une conversation, la production d'Omnibus, qui a vu dans le silence « le moteur d'une théâtralité », a également joué du corps et de l'espace pour suppléer à la parole.

Le Silence de Nathalie Sarraute, mis en scène par Jean Asselin (Omnibus, 2003). Photo : Robert Etcheverry.

« *Le Silence* »

Le titre de la pièce est à prendre littéralement, puisque toute « l'action » tourne autour d'un silence. Ainsi, comme le note Rykner dans la préface à la réédition Folio de la pièce en 1993 : « Six personnages parlent parce qu'un septième se tait. » Au lieu d'être, comme dans le théâtre classique, un accessoire, le personnage muet est au centre de la pièce : son catalyseur. De même, la tension dramatique est à la mesure de la lourdeur de ce silence énigmatique, qui alimente la « sous-conversation » (autre terme sarrautien) et, puisqu'au théâtre cette dernière doit nécessairement remonter à la surface, la conversation. La situation paraissait pourtant des plus banales. Le monologue inachevé du premier homme (H.1), qui se présentait comme la simple description d'un élément architectural remarqué lors d'un voyage, semblait loin de constituer la source du moindre conflit dramatique. C'est donc paradoxalement l'absence de réaction de la part de Jean-Pierre, le seul personnage à porter un nom dans cette pièce, qui pousse H.1 à s'interrompre. Le mutisme de Jean-Pierre cache-t-il du mépris ou de l'indifférence face au lyrisme de son discours ? Les personnages (H.1, H.2, H.3, pour les hommes et F.1, F.2, F.3, pour les femmes) se perdent en conjectures et sont en quelque sorte pris au piège des tropismes, qui dégénèrent en fantasmes d'amour, de haine et de

2. « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes », *Revue des sciences humaines*, n° 217, janvier-mars 1990, p. 141-142.

mort. Le personnage silencieux, figure tour à tour christique (qui pardonne) et satanique (qui damne), deviendra d'ailleurs en quelque sorte le bouc émissaire du groupe.

Le dénouement surprend-il ? Non seulement, à la fin, le silence est-il brisé sans aucune raison apparente, mais encore n'est-il pas justifié d'aucune façon. Jean-Pierre, que rien ne semblait pouvoir faire parler, se décide finalement à poser une question à H.1 sur un livre d'architecture qu'il vient de mentionner. La banalité et le caractère ponctuel de la question sur le nom de l'auteur de ce livre sur l'art byzantin permettent un raccord astucieux du dialogue brisé[3]. Ultimement, tout rentre dans l'ordre conversationnel. Le dialogue revient à la surface ; le tropisme est refoulé, le silence et la pièce elle-même sont impudemment déniés.

La scénographie

La première mise en scène de la pièce, en France, avait privilégié l'axe horizontal de l'espace, qui figurait la linéarité de la conversation ; jouant en quelque sorte au ras du sol, Jean-Louis Barrault avait fait asseoir les comédiens sur des tatamis de judo. L'aire de jeu aménagée par Omnibus crée, quant à elle, un espace onirique, qui, grâce à l'axe vertical, transpose les profondeurs intimes du tropisme : il s'agit d'un plateau en pente sur lequel les acteurs glissent ainsi que d'une plateforme à laquelle ils accèdent par des échelles et qui comporte une porte centrale praticable : le seuil de la conscience ? Par ailleurs, à l'espace intérieur d'un salon bourgeois, que connotent les accessoires chez Barrault, est substitué un espace extérieur, qui est plutôt celui d'une banlieue d'Amérique, avec un Jean-Pierre qui, face au public[4], arrose dérisoirement avec un boyau un sol recouvert d'une tapisserie rétro – dont l'une des fonctions (avec les costumes) pourrait être de situer vaguement la pièce dans les années de sa création. Cette eau qui coule ne représente-elle pas du reste astucieusement le flux de la conscience ou de l'inconscient ? Si on félicite Omnibus pour avoir trouvé un symbole aussi efficace, on peut regretter la trop forte présence du boyau d'arrosage (le bruit de l'eau qui, remplissant le silence, semble représenter la parole de Jean-Pierre), de même que le caractère trop appuyé de ses connotations sexuelles.

---

3. Dans un article récent pour *l'Annuaire théâtral* (n° 33, printemps 2003, p. 78-90) intitulé « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute », j'ai proposé une lecture féministe de cette pièce, dont le dénouement met en scène deux hommes qui en viennent ultimement à communiquer sur une question d'érudition. D'ailleurs, cette lecture pourrait être encore plus pertinente pour l'autre pièce de Sarraute présentée cette année à l'Espace GO, dans une mise en scène de Christiane Pasquier : *Elle est là*. Car, dans cette pièce de 1978, une femme impose son silence à des hommes, qui eux s'acharnent désespérément à la faire parler, en utilisant tous les moyens, dont la violence verbale et physique – allant même jusqu'à la maintenir assise de force pour l'empêcher de partir. On lira par ailleurs, dans *Jeu* 107, 2003.2, le compte rendu qu'a fait Diane Godin de cette production : « Quelques lieux communs à propos de Sarraute », p. 136-139.

4. Chez Barrault, Jean-Pierre faisait dos au public, alors que, dans une mise en scène plus récente de Jacques Lassalle (au Vieux-Colombier en 1993), il lui faisait face en s'appuyant sur une barre horizontale. Pour ces détails sur les mises en scène françaises de la pièce, voir la notice de Rykner dans les *Œuvres complètes* de Sarraute (Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996). On pourra lire également le compte rendu, par Marie-Andrée Brault, de la mise en scène de Jacques Lassalle de la dernière pièce de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (1981), présentée à Montréal en 1999 dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques : « L'infime et l'immense », *Jeu* 93, 1999.4, p. 98-100. Notons en passant que la production d'Omnibus apparaît diamétralement opposée à cette production, où, dans un décor vide (qui visait les hauteurs), la parole « chargeait littéralement les lieux ».

Le travail de l'acteur

Omnibus a-t-il eu raison d'ajouter à la pièce ce prologue véritablement cacophonique où les personnages, livres en main, récitent leurs répliques à toute vitesse et tous ensemble ? S'agissait-il de connoter l'aspect littéraire du théâtre de Sarraute ou simplement de donner l'effet d'une sous-conversation, qui ne serait pas intelligible ? Le spectateur qui se demande quel sens donner à cette récitation est plutôt soulagé de constater qu'il ne s'agissait que d'un hors-d'œuvre et que la pièce ne va pas être jouée dans cette confusion. Certes, par la suite, les gesticulations frénétiques des comédiens, qui, dans leur excès, s'apparentent à des symptômes hystériques, déplacent singulièrement les répliques en leur surimposant d'autres images. Alors que le texte de Sarraute, qui est dit avec beaucoup de sensibilité et de finesse, décrit métaphoriquement le tropisme, le corps de l'acteur, avec ses gestes non coordonnés, ses mimiques grotesques et ses rires convulsifs, le représente sans médiation, en le reconfigurant au niveau de pulsions primaires, voire d'instincts ou de réflexes. De même les personnages, dont l'identité précaire est déjà figurée par l'absence de nom propre, risquent à tout moment de se réduire à leurs corps, qui, s'attirant sous l'effet de forces tropismiques, s'empilent et s'agglutinent. Or, c'est pour Omnibus une façon (théâtrale) de retourner à l'origine de la métaphore du « tropisme », qui, comme on le sait, désigne littéralement en biologie les mouvements d'approche ou de recul d'organismes simples provoqués par des excitations extérieures comme la lumière ou la chaleur. La mise en scène se construit efficacement autour du contraste entre ces deux manières de montrer (par le texte et le corps) le tropisme.

La dualité du spectacle est d'ailleurs renforcée par l'intégration de six « parenthèses mimiques », qui ont non seulement pour fonction d'« illustrer les sensations des protagonistes par des images », mais encore, plus spécifiquement, de donner à voir les (prétendus) fantasmes de chaque personnage par rapport à Jean-Pierre. La conversation s'interrompant, les personnages composent des tableaux mimographiques qui, ensemble, recréent une seconde unité au spectacle et font écho au crescendo des sensations qu'éprouvent les personnages confrontés au silence[5]. Ainsi, tour à tour, les personnages enlèvent leurs chaussures (abandonnent les conventions sociales) et se laissent glisser sur la pente lubriquement mouillée de la scène. Cette chute les entraîne dans un monde imaginaire où règne en maître le silencieux qui, sans aucune censure, se laisse aller à ses désirs : scènes orgiaques culminant dans celle où Jean-Pierre, qui semble se masturber frénétiquement, laisse passer entre ses jambes les six membres du groupe ou scènes de violence aboutissant à une tuerie, alors que Jean-Pierre brisera irrévocablement le silence de ses six coups de revolver. Omnibus s'est-il alors irrémédiablement éloigné de Sarraute ? Si je trouve somme toute légitime cette façon non orthodoxe de faire jouer le corps pour l'expression du tropisme, j'aurais quelques réserves quant à la tendance du spectacle à tirer le tropisme sarrautien du côté du rêve et de l'inconscient, à en proposer, par le biais du symbolisme sexuel et de la bipolarité des pulsions de vie et de mort, une interprétation psychanalytique. Je dois dire par ailleurs que le rôle actif de Jean-Pierre dans ces mimographies, qui s'oppose

5. Comme l'a fait Lorent Wanson pour sa mise en scène audacieuse d'*En attendant Godot* (voir mon compte rendu dans *Jeu* 107, 2003.2, p. 101-106), Jean Asselin choisit de remplir les silences des tableaux mimographiques par la musique (de Bernard Bonnier).

Le Silence de Nathalie Sarraute, mis en scène par Jean Asselin (Omnibus, 2003). Photo : Robert Etcheverry.

foncièrement à son originale apathie, a pour résultat de diminuer l'effet de surprise de sa réplique à la fin de la pièce ; son mutisme est ici en quelque sorte compensé par sa forte présence scénique et par ses contacts avec les autres membres du groupe. C'est là en somme une conséquence malheureuse mais inévitable d'un choix de mise en scène par ailleurs tout à fait justifiable.

Le tropisme en images

Parmi les images du spectacle que je retiens se trouvent celles des personnages qui, à tour de rôle, pour représenter le trop-plein d'émotions, voire de tropismes, se figent dans la position du cri, imitant par là le fameux tableau de Munch. Car le tropisme est pour moi ce cri qu'au théâtre, ni les signes linguistiques (de la conversation) ni les signes visuels (du théâtre ou de la peinture) ne peuvent tout à fait représenter. Le silence, qui est le centre de cette pièce comme de tout le théâtre de Sarraute, non seulement peut être perçu négativement par l'ouïe, c'est-à-dire senti comme un manque dans les interruptions de la conversation, mais positivement par le sens de la vue, dans les gestes et les mimiques des corps qui l'expriment et ainsi lui donnent un sens[6]. On saura gré à Omnibus de nous l'avoir si bien rappelé. Gageons que ceux qui ont assisté à ce spectacle ne liront plus Sarraute de la même façon. **j**

6. Cette direction donnée à la mise en scène est d'ailleurs explicitée dans le programme : « On n'assiste pas à un tel spectacle les yeux fermés, en consommateur. Les sens aux aguets, on entend et on voit, en détail et grossie à l'extrême, cette chose, le for intérieur. »