

« Chutes »

Stéphane Lépine

Number 72, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28765ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1994). « Chutes ». *Jeu*, (72), 124–128.

S.V.P. METTRE EN SCÈNE

Stéphane Lépine

« Chutes »

Pièce en cinquante-six tableaux de Gregory Motton, traduite de l'anglais par Nicole Brette, avec la collaboration d'Evelyne Pieiller, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Le répertoire de saint Jérôme », 1990, 125 p.

Une planète et quatre ou cinq mondes

Il y a trente ans, l'Angleterre tranquille et puritaine connaissait une véritable révolution artistique. Les Beatles galvanisaient les foules (et les consciences) en criant *Help!*, les premiers groupes psychédélics faisaient leur apparition, c'était l'affirmation du *free cinema* et de réalisateurs comme Ken Loach, Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson. Et au théâtre les *angry young men* occupent la scène. Qui sont-ils, ces jeunes hommes en colère ? Ils ont pour nom John Osborne, l'aîné du groupe, John Arden, Arnold Wesker, Shelagh Delaney, Joe Orton. Ils sont pour ainsi dire venus au monde sur les scènes londoniennes dix ans plus tôt, en 1956 très exactement, année de la création de *Look Back in Anger* de Osborne. Mais très vite, leurs études de mœurs sur fond d'anticonformisme et de contestation des valeurs sociales, politiques et culturelles des aînés prennent l'affiche du Royal Court Theatre et des autres grands théâtres du West End.

Trente années ont passé et l'Angleterre, qui se relève péniblement du thatchérisme, vit aujourd'hui une seconde révolution, à peu près en tous points similaire. My Bloody Valentine et PJ Harvey ont remplacé les Beatles. Le cinéaste Ken Loach est toujours là et son regard sur la société britannique, dans des films comme *Riff-Raff* et *Raining Stones*, est toujours aussi décapant. Mais s'il y a véritablement « nouvelle vague » comme je me plais à le croire, elle est cette fois moins amenée par les auteurs de théâtre que par les romanciers, et particulièrement par les écrivains venus des anciennes colonies britanniques.

Tout a commencé en fait en 1981, année où Salman Rushdie obtient le Booker Prize, la plus haute récompense littéraire dans le monde anglo-saxon, pour *les Enfants de minuit*. Rushdie est d'origine indienne. Il est né à Bombay en 1947, le 15 août très exactement, soit le jour même de la proclamation de l'Indépendance. Depuis l'attribution de ce prix, Rushdie a continué à raconter avec une verve éblouissante les lendemains chaotiques de son pays natal, a conquis des centaines de milliers de lecteurs à travers le monde, au grand dam des intégristes musulmans. Puis de leur côté, les éditeurs,

journalistes, membres des jurys des prix littéraires se sont battus pour imposer cette nouvelle génération d'écrivains nourris de traditions littéraires diverses, fils spirituels de Rushdie en mesure de porter sur la société britannique un regard autre. Résultat : en dix ans, le Booker Prize a récompensé deux écrivains australiens, un Sud-Africain (J. M. Coetzee), un Nigérian (Ben Okri), un Japonais (Kazuo Ishiguro), un Canadien (Michael Ondaatje), et contribué à faire connaître les noms de Timothy Mo, originaire de Hong-kong, de Rohinton Mistry, Indien de Bombay vivant au Canada, du Nigérian Chinua Achebe ou de Hanif Kureishi, Pakistanais de la deuxième génération qui a signé les scénarios des films *My Beautiful Laundrette* et *Sammy and Rosie Get Laid* pour le cinéaste Stephen Frears et un roman absolument remarquable, *le Bouddha de banlieue*.

Nouvelle vague romanesque, disais-je, mais à laquelle participe Gregory Motton, « probablement né dans les années soixante, nous apprend son éditeur français Christian Bourgois, peu porté sur la confiance biographique », auteur de quatre pièces publiées et jouées en Grande-Bretagne, dont une seule a paru jusqu'à ce jour en traduction française, *Chutes*. La lecture de *Chutes* a été pour moi un choc similaire à celui que j'ai éprouvé il y a dix ans, au moment de la découverte des œuvres théâtrales de Botho Strauss. À la première lecture on peut croire que Motton explore un univers proche de celui de *Lion in the Streets* de Judith Thompson, présenté au Quat'Sous en 1991 dans une très belle mise en scène de Claude Poissant : un quart-monde urbain dont les paumés arpentent les pavés. Mais la matière textuelle de *Chutes* est beaucoup plus riche, beaucoup plus déstabilisante, et l'œuvre d'une plus grande envergure. La pièce donne une musique, une rythmique, la nécessité d'inventer une matière vivante colossale par rapport à un langage très restreint : le couple de *The Woods* de David Mamet fait figure d'érudits loquaces aux côtés des figures qui peuplent l'univers de *Chutes*. Motton livre ici une pièce très contemporaine, comme il s'en écrit peu au Québec, très proche du dérèglement, de la perte des repères, de cet espèce de big-bang visible dans lequel nous sommes entrés. Une production réussie de *Chutes* pourrait donner une toile énergétique très minutieusement tricotée. Et puis il y a dans le texte de Motton — ce qui ajoute au plaisir — tout un réseau de références plutôt jouissif, des allusions à des films de série B, d'espionnage, de science-fiction, de James Bond, d'agents doubles et de femmes flics, de films hollywoodiens de l'époque de Bogart. Motton utilise et pille tout : Ulysse, Jonas, la Bible, la bande dessinée.



Il n'y a pas d'argument de base dans *Chutes*. Toute l'organisation de l'œuvre repose d'abord sur la rencontre, sur le choc de plusieurs mondes (*Une planète et quatre ou cinq mondes*, dirait Octavio Paz à propos de cette pièce travaillée par le politique) dont le pivot serait la réalité brute et brutale d'un quartier métissé, style Brixton. Mais ceci n'est encore en quelque sorte qu'un point de départ. Car Motton n'a pas hésité à multiplier les personnages (ils sont au nombre de vingt) et les histoires (cinquante-six tableaux qui ne contiennent jamais plus de vingt répliques et qui tous sont coiffés d'un titre : « Théâtre, argent et bonnes manières », « Temps, odysée de l'espace, défense de fumer », « Sel », « Une lumière brille dans une grotte obscure », etc.). S'il existe deux sortes de théâtre, un théâtre de la rétention et de l'épuisement (tendance Beckett) et un théâtre de la

profusion, *Chutes* relève bien évidemment de la seconde catégorie, et ce malgré le morcellement du discours et la raréfaction de la parole individuée. Et c'est ainsi que la pièce va faire tourner, entrecroiser, entrelacer, l'existence de quelques spécimens d'une faune toute londonienne. Motton prend l'Amante espagnole, le Violent, Geronimo, Rigoletto, Clancy, l'Amie, Carrol, Anita, Rolon, l'Homme qui a escaladé la tour des postes, Hetty, l'Agent, l'Écrivain, le Nigérian, le Messager, la Secrétaire, l'Homme armé, Madame Vanessa, l'Homme du club de jazz, la Femme du club de jazz (on pense inévitablement au *dramatis personae* de *Roberto Zucco* par exemple), les mélange, les combine même (sans pour autant tomber dans la mathématique, Motton n'est pas un Oulipien) et regarde comment ça bouge, comment ça voyage entre eux. La fiction se place donc d'emblée sous le signe du brassage, de l'impureté. Outre le métissage évident de l'espace urbain où l'action se déroule, quartier où se croisent naturellement toutes formes de minorités (« paumés, alcooliques, frappés divers, clochards : humiliés et offensés, chus, déchus, et qui, pourtant, s'occupent de vivre », note Evelyne Pieiller dans sa courte mais fort juste présentation), l'auteur prend plaisir à écrire les alliances et les rencontres, à mixer les discours et les corps. D'abord dans la rencontre saugrenue et momentanée entre Carrol et son amie. La scène a pour titre « La diseuse de bonne aventure » :

CARROL	—	Je m'excuse.
L'AMIE	—	D'où viens-tu ?
CARROL	—	Je suis allée voir une diseuse de bonne aventure.
L'AMIE	—	Qu'est-ce qu'elle t'a dit ?
CARROL	—	Elle ne m'a pas du tout regardé les mains. Elle a dit « le monde entier est en danger ». Et elle est sortie en me laissant dans sa tente. Je suis en retard ?
L'AMIE	—	En retard ? En retard pour quoi ?

Ensuite dans la séquence où « Le consultant reçoit une carte orange », séquence où l'on retrouve Carrol chez la diseuse de bonne aventure. Anita n'est plus là. Le violent est habillé en madame Vanessa et a pris sa place comme le loup dans le conte du *Petit Chaperon rouge*. Il tend quelque chose à Carrol.

CARROL	—	Qu'est-ce que c'est que ça ?
MME VANESSA	—	Une carte orange.
CARROL	—	Merci.
MME VANESSA	—	Les voyages coûtent tellement cher de nos jours.

Fin de la scène, qui n'est d'ailleurs pas la plus courte, certaines, comme « Tentative de fuite », se réduisant à une didascalie : *L'hélicoptère semble descendre en piqué. Le violent, bien que handicapé par sa jambe, essaye de s'enfuir, mais l'appareil, en se déployant soudainement au-dessus de lui, l'oblige à faire un brusque écart, à sauter à cloche-pied sur le côté et il se retrouve plié en deux.*

Pour Gregory Motton, le social n'est pas seulement un sujet, il est surtout une matière qu'on investit, qu'on travaille, un tissu même. Le tissu urbain, le tissu relationnel, le tissu

politique. Le tissu urbain déconnecté, ses terrains vagues, ses quartiers endormis. Le tissu relationnel où chacun cherche l'autre sans vraiment le trouver. Le tissu politique qui oscille entre paranoïa des flics et du pouvoir, et schizophrénie des minorités contestataires. Il y a là quelque chose de profondément décousu, c'est-à-dire, au sens plein du terme, d'impossible à coudre, de véritablement fragmenté, ensemble dont les parties ne se raccordent pas, dont les morceaux ne tiennent pas ensemble. Chaque personne semble une monade fermée sur elle-même ; chaque discours est clos sur lui-même comme le discours politique et sexuel que véhiculent certains personnages. Tout cela est évidemment paradoxal, car cette fragmentation semble en parfaite contradiction avec l'affirmation du mélange ; mais c'est justement la force de cette œuvre que de faire coïncider l'inconciliable en une formule où tout peut coexister avec tout, essayant de trouver de nouveaux rapports sans vraiment y parvenir et sans vraiment échouer non plus, paradoxe qui en dit long sur l'époque. La pièce, en outre, dit sans doute quelque chose de l'individu (britannique ou non) d'aujourd'hui, de son être urbain en particulier. Que signifie aujourd'hui habiter dans une ville comme Londres, être en butte aux agressions de toutes sortes et pourtant affirmer le plaisir d'être là ? C'est le corps qui est en jeu ici, un corps qui doit se définir dans sa capacité à résister. Si Carrol, Anita, Rigoletto, certains autres sont dans leur élément (même s'ils souffrent) au milieu des émeutes, des policiers trop zélés et des injustices, c'est que leur corps (et la capacité de rêver qu'il porte en lui) résiste. Le corps d'autres personnages au contraire est constamment à l'épreuve des coups, des chutes. On leur tape dessus, on les traque, on les surveille, ils tombent, leur vie à Londres se transforme en un récit initiatique, en une épreuve de passage. Vers où ? Voilà la question.

Il ne faudrait pourtant pas en conclure que *Chutes* est une œuvre dure, triste, noire ; c'est bien au contraire une pièce vivante, rythmée, musicale même, gaie (et non pas gay), virant parfois au burlesque. C'est une comédie grave qui excelle à mélanger les tons, les registres. En somme, le programme esthétique de Gregory Motton est en parfaite adéquation avec son sujet ; il est par définition métissé, bigarré, carnavalesque même (mais oubliez Ghelderode), soutenu seulement par l'intelligence instinctive du moment, souvent à la limite de l'opportunisme, du pittoresque, mais comme sauvé par la contingence des actes, la singularité des corps, des visages, des lieux. Il n'est guère fréquent en 1994 (la pièce date de 1989) de lire une pièce qui tient à la fois de Judith Thompson, de Rainer Werner Fassbinder, de Botho Strauss et de Marco Micone, sans négliger un vrai plaisir de la narration qui n'étouffe pas sous le conventionnalisme formel, et que cette œuvre nous raconte sans complexe la violence, le dérisoire, le désarroi, mais aussi la gaieté, la vitalité, l'énergie de l'époque.

Le metteur en scène Claude Régy signait la création française de *Chutes* il y a deux ans au Théâtre Saint-Denis à Paris. Et en mai dernier, lors du festival Théâtre en Mai de Dijon, fut créée *Ambulances*, dont la presse française a fait écho mais qui, au moment où j'écris ces lignes, n'a toujours pas paru en français. Il semble s'agir une fois de plus de personnages malades ou estropiés, traînant dans la rue ou dans les laveries, se repassant dans une boîte de carton un bébé mort, avant de se faire ramasser par des ambulanciers. Mais si l'on retrouve dans *Ambulances* les mêmes qualités que *Chutes*, jamais le sordide n'est pris au pied de la lettre. D'abord parce que l'écriture de Motton, comme celle de

Koltès, tourne le dos au réalisme. Les personnages ne disent pas « Tu pleures » mais « Tes yeux se sont changés en eau », et entre deux vomissements un clodo dit à un paumé : « Tu déambules çà et là comme une ballerine. » Ensuite parce que l'humour affleure très souvent, et que Motton ne se prend pas pour une assistante sociale. Nul apitoiement non plus sur les êtres qu'il met en scène : s'ils sont tombés dans le ruisseau, l'écriture de Motton fonctionne pour eux comme une bouée de sauvetage. C'est le langage comme bouffée d'oxygène. ◆