

LES BORDS DU GOUFFRE

(Au sujet du *Temps des garçons*,
création texte et mise en scène Clyde Chabot,
décembre 2010, Atelier du Plateau)

Du malentendu. De *Médée(s)* au *Temps des garçons*, le problème du malentendu homme – femme se trouve déplacé, décadre. Dans *Médée(s)*, Clyde Chabot supposait encore un cadre au malentendu, elle suggérait qu'il y avait une perspective commune possible à l'homme et à la femme, mais la convergence ne se trouvait pas car l'homme la trahissait, la brisait, provoquant une autre loi, celle de la vengeance. Il y avait une loi de l'amour et une criminalité qui traversait chacun. Dans *Le temps des garçons*, comme dans un kaléidoscope, le malentendu se multiplie en facettes, qui dérivent les unes par rapport aux autres, qui n'ont plus de rapport à la loi. Il n'a plus de cadre.

Le malentendu passe du statut de problème à résorber, de « source de tous les malheurs », à celui d'un réel, d'un état des choses, qui induit néanmoins une recherche éthique commune pour lui faire face. Il ne s'agit donc pas non plus de subir la loi du fait accompli, passivement. « Une recherche éthique » veut dire que, considérant ce malentendu entre l'homme et la femme, l'un et l'autre peuvent se chercher *malgré tout*, et chercher à se tenir l'un devant l'autre en connaissance de cause. Non plus en cherchant à toute force à se faire comprendre par l'autre, mais en acceptant l'autre comme incompréhensible en partie, l'autre tel que son désir le constitue, c'est-à-dire malentendant, si j'ose dire - tout en sachant qu'on l'est tout autant que lui. La femme en tant qu'elle est femme, l'homme en tant qu'il est homme, sont des malentendants. La femme qui rêve « d'un amour pour la vie », l'homme qui voudrait « une fille pour la nuit ». Il y a une saynète entre Aliénor de Mezamat et Marc Bertin où le malentendu se traduit dans l'allitération qui s'établit entre ces deux paroles de l'un et de l'autre : un amour pour la vie, une fille pour la nuit, alors même qu'ils chantent en duo, joyeux. Leur désir à l'avenir, sur une telle base, ne pourra que s'assombrir, et le lien, se trouver malmené.

Plus avant, la femme dans *Le temps des garçons* se masculinise ; elle tend à faire corps avec la loi des garçons, cette loi volage des amours sans lendemain. Et à l'inverse, l'homme se féminise, en tendant l'oreille à la femme, en n'étant plus ce mur qu'il était dans *Médée(s)*. Il y a des figures de garçons dans la mise en scène, qui sont celles d'hommes amoureux, d'hommes devenus fidèles, d'hommes quittés. C'est la tension du désir qui les pousse l'un vers l'autre homme et femme, en sens inverse quand leur premier mouvement est non seulement de prendre l'autre pour un alter ego, mais de le sommer d'obéir à la loi de l'amour comme étant universelle, comme étant la plus juste – qui diffère entre l'homme et la femme, le premier préférant aimer dans la liberté et la seconde aimer dans la fidélité. Mais en cherchant à rejoindre l'autre sur son terrain, chacun se déplace et, dans le chassé-croisé, manque l'autre. Comme si ce mouvement mutuel pour se rejoindre malgré le malentendu, produisait deux déplacements en sens contraire, la femme acceptant des amours non totalisantes, des amours parcellaires, partielles, plurielles, et l'homme tendant au contraire vers la femme moins de sa vie que celle avec laquelle il vieillirait et mourrait (c'est une parole partiellement improvisée qu'a Gianfranco Poddighe sur le plateau). Dans les deux cas, une maladresse, une imposture légère, altère l'homme et la femme dans leurs nouvelles positions. Mais ce qui nous touche, c'est ce double mouvement pour se rejoindre et qui rate. Il faut aimer l'autre sexe pour lui abandonner une prime position de jeunesse, pour perdre des illusions, pour sacrifier l'amour fou ou la liberté royale du garçon. Il y a là quelque chose qui excède le désir si l'on veut croire concentré sur sa jouissance, mais qui sans cela ne serait pas. C'est cet amour « qui ne peut être dit » (c'est dit ainsi à la fin), qui est presque sacré, qui donne au *Temps des garçons* son énergie, et qui nous touche donc. Presque sacré, parce qu'il ne faut pas parler de ça, de cette impossibilité de s'aimer de façon synchrone, ou de l'impossibilité que deux mouvements d'amour coïncident, ce ratage du désir. **Il ne faut pas parler de la solitude qui est derrière ça, parce qu'elle est irrémédiable et annonce la mort. Mais, quelque chose s'ouvre, dans l'amour qui, s'il n'est plus réalisable dans la vie quotidienne, relève désormais du rêve utopique** - même si aimer modifie la réalité ; même si aimer une personne la modifie, comme cela nous modifie nous-mêmes. L'amour, plus que du rêve, est du domaine de l'utopie. Il est toujours à venir, jamais advenu sinon par fulgurances fugitives, par éclairs qui éblouissent les ténèbres un instant, et laissent une nostalgie poignante. Et en attendant, il inspire aux amants de réinventer leur lien, à contre-pied des conventions ou des lois sentimentales en usage (en couple, tout est réglé, codé jusqu'aux horaires de vie commune, mais dans la liaison, on ne doit plus rien à l'autre). Réinventer le lien, soit repenser comment se rencontrer, comment se retrouver, comment s'aimer. Pour penser ces choses, les amants ont leurs propres ressentis et imaginaires.

Quand se connaître, dans quel lieu, comment se parler, se toucher ? Ils ont leurs propres rythmes intérieurs souvent peu synchrones : Quand et comment joindre l'autre, comment penser et jouir du temps l'absence, comment savoir quand il faut mettre fin ? Et leur propre notion de ce qui est juste pour l'autre : Jusqu'où dire pour ne pas mentir ? Comment ne pas exclure l'autre, même si le désir passe ou qu'un autre désir surgit ? etc.

Reconstitution. Reconstitution de scènes du malentendu. Sur le plateau, des scènes sont filmées, enregistrées, photographiées, en gros plan parfois et *vidéoprojetées* non pas sur un écran mais sur la matière même d'un mur, comme donnant aux facettes que j'ai évoquées plus haut, concernant le malentendu, la forme de visions, d'apparitions de visages, des visages des acteurs, d'autant que la scène filmée n'est pas toujours celle jouée au premier plan. Il y a aussi l'écran d'ordinateur de la vidéaste qui est visible pour certains spectateurs. Pourquoi pas un écran en bonne et due forme ? Parce que la reconstitution ici représente le mode bien particulier par lequel tout un chacun pense à celui ou celle qu'il aime, en son absence. Dans l'absence de l'autre, on ressasse ce qui a été dit, on se souvient, l'esseulé(e) analyse les scènes qui ont eu lieu, leur cherche un sens. Et cette reconstitution mentale, souvent, laisse dans le flou la limite entre ce qu'on se représente, imagine de l'autre, et ce qui a été vécu, réel. On est donc plus dans le domaine de la vision, de la hantise hallucinatoire que du visuel, que du documentaire. - d'où la projection à même le mur. En fait, chez l'amoureux, ça n'arrête pas mentalement de reconstituer, c'est-à-dire de collecter des images, des informations, des reliques de rien, d'écrire aussi, de tenter de synthétiser, de tendre vers une vision globale des choses qui, elle, ne cesse de se dérober. C'est le principe même du rapport au malentendu qu'implique le désir amoureux. Dans la mise en scène, cela donne aux acteurs leur statut : ils sont des gens qui reconstituent, des *agents de reconstitutions*, pour une enquête en cours, menée par la metteur en scène, sur des malentendus amoureux qui ne sont pas forcément les leurs (ils ne sont pas dans leur autofiction). Clyde Chabot dirige les acteurs de cette manière qu'ils ne soient pas impliqués comme des personnages, mais comme s'ils étaient témoins d'eux-mêmes, premiers témoins des reconstitutions - les spectateurs seraient les seconds. Le texte, en procédant d'une écriture de l'intime qui part autant du propre vécu de la metteur en scène que de témoignages, comporte une dimension autofictionnelle, qui renvoie à une identité non privée, anonyme même, étant donné que dans l'intime on est personne tout en étant particulièrement vivant, on y est presque animal. C'est cependant elle ? qui organise les reconstitutions, qui en a le désir, qui mène la recherche.

Scéniquement, presque chaque fois, il y a des acteurs non impliqués qui regardent des acteurs qui s'approprient une scène, voire qui les aident à la monter en faisant les accessoiristes. L'un peut ouvrir sa scène par exemple comme sur un tournage : « Texte 3. Noir » Certains acteurs prennent en charge telle ou telle partie du texte qui devient leur scène dans laquelle ils peuvent parfois avoir besoin d'autres acteurs qui figurent les protagonistes de leur scène. La présentation de l'ordre des scènes, laisse l'impression d'un désordre savant, d'un texte compulsé et étudié comme un dossier d'enquête, avec des focus sur certains chapitres, donnant lieu à reconstitution. Un écran d'ordinateur est souvent vidéoprojeté où apparaissent les numéros des premières scènes qui sont à rebours de VI à I puis texte VII. Les acteurs peuvent écrire des fragments du texte. Ou alors le texte défile, l'écran se trouve déplacé, de taille augmentée, puis il redevient écran de cinéma vide où les acteurs prennent la valeur de personnages, donnant à la reconstitution une autre forme.

Ici, un mot sur les interprètes. Ils représentent chacun une position singulière dans l'espace de la pensée amoureuse. Eric Antoine, plus jeune et ténébreux, non sentimental, poisson volant, pour qui la femme peut être une alliée, une camarade ; Anne-Sophie Juvéval séductrice et torturée cherchant sa voie ; Aliénor de Mézamat, blessée, secrète, en mal d'amour, pleine d'espoir ; et Marc Bertin, sentimental, ex-romantique, blessé, désormais solitaire invétéré ; ainsi que Gianfranco Poddighe, l'ex-séducteur qui s'est rangé mais qu'un rien pourrait revenir à ses anciennes manières. Ces deux derniers voyant encore la femme en objet d'un idéal, ou d'une jouissance. Ce sont aussi eux qui sont le plus déplacés dans la mise en scène, c'est-à-dire dont la corporéité semble hétérogène, peut-être parce qu'ils incarnent le plus le malentendu avec la femme. Le malentendu avec l'homme romantique qui élève la femme sur un piédestal étant tout aussi destructeur pour cette dernière que celui avec le coureur de jupons. Dans les corps, ces positions se marquent par une certaine lourdeur, un certain enfermement des mouvements, voire une raideur, et sur les visages par une expression souvent plus marquée, plus sombre.

Le musicien, le sonorisateur et la vidéaste, ont le statut dans la représentation d'assistants d'un tournage, d'assistants des reconstitutions au sens large, du directeur photo à l'accessoiriste, en passant par la script (la vidéaste ou peut-être Aliénor de Mézamat qui va régulièrement écrire au début à l'ordinateur le numéro des scènes voire la réplique unique de la scène 5). Ils sont silencieux, ils sont

liés entre eux, ils sont peut-être détenteurs des règles d'un protocole que les acteurs doivent respecter. Le sonorisateur par exemple envoie un son que Clyde Chabot appelle un « gong » et qui ressemble à un bip de jeu télévisé, à la fin de chaque scène, coupant parfois un acteur qui s'exalte, brisant toute continuité, toute « mélodie de jeu », privant le spectateur de « s'embarquer » dans l'humeur d'un pathos. Ce sont des garde-fous. C'est une manière de mettre en confiance le spectateur, de lui dire qu'il ne sera pas directement témoin d'une scène traumatique ou hystérique. Mais c'est aussi une manière, je vais y revenir, d'évoquer le pathos comme appartenant au secret de chacun, de commencer à le jouer et de le laisser en suspens, de le passer en quelque sorte. Sur un autre plan, ces procédés de garde-fous donnent des bords à ce gouffre qu'est aussi le malentendu. En tout cas, ces trois intervenants ont un rôle, ils sont plus que sonorisateur, musicien, vidéaste. Il y a une scène où Anne-Sophie Juvénal sourit de manière engageante au musicien qui lui répond affectueusement : on peut se dire que sur le plateau de tournage même, le malentendu continue de produire ses effets. Il n'est pas seulement l'objet de la reconstitution, il s'immisce jusque dans la reconstitution. Le plateau, dès lors, n'est plus le lieu d'une représentation, mais d'une *situation* publique. Chaque spectateur (je vais y revenir) est à la fois un analyste et un témoin, mais est pris en sorte dans la situation. Du moins, c'est ce qui est... représenté.

L'esprit scénographique du *Temps des garçons* reconstitue une série de scènes, comme d'après des témoignages, pour donner à voir et dénouer un crime soupçonné d'avoir été commis. Pas besoin du décor mais d'un espace transformé en studio de tournage. Des bâches blanches au sol, un bifrontal en angle, pour casser l'idée d'un spectacle, le bar de l'Atelier du Plateau intégré comme une coulisse où les acteurs restent en vue. L'enquête porte sur malentendu à partir de l'étude expérimentale des jeux de regards, des rapports entre les corps. Scènes au sol par exemple au début, entre Anne-Sophie Juvenal et Eric Antoine qui jouent un couple ayant fait ou qui va faire l'amour ; scène où Gianfranco Poddighe touche le visage, le caresse, d'Aliénor de Mézamat ; scène où Gianfranco Poddighe enlace avec tellement d'amour Anne-Sophie Juvénal ; scène de groupe comme d'amis. **Ce n'est pas naturaliste, les scènes ne renvoyant pas à une réalité identifiable singulière mais à des schémas de situation. Les interprètes n'incarnent pas, ils rejouent sans appuyer la scène.**

Pour finir ici de comparer *Médée(s)* et *Le temps des garçons*, si le premier travail ouvrait l'espace du pathos, du cri, le second le suppose avoir déjà eu lieu. Clyde Chabot dans cette dernière création ne renie pas le pathos, mais le sous-entend hors champ. Tout le travail des éclairages qui oscillent de la lumière brute, blanche à l'assombrissement vers l'obscur, donne cette touche-là, d'une visibilité inquiétée. Les dialogues ne sont pas ceux de la scène première – primitive, ai-je envie de dire, avec la résonance psychanalytique que l'expression revêt, renvoyant au trou que toute scène primitive constitue en chacun de nous tout en nous fondant, et en nous vouant à la répétition, selon la théorie, le trou provenant de l'oubli traumatique ou le black out fait sur cette scène inaugurale. **Le cri n'est pas dépassé, mais il a déjà eu lieu. Les dialogues sont des commentaires du cri, après-coup. Ils font des hypothèses sur cette scène initiale dérobée, traumatique** et déclinée ensuite sans cesse. Sur ces scènes chocs dissoutes dans le temps, devenues peut-être fantasmatiques avec le temps. A-t-on vécu et partagé un sentiment amoureux réciproque ? Était-ce imaginaire ? S'est-on trompé à ce point sur l'autre ? Peu importe... il reste le doute.

Le doute seul importe. Le malentendu en quelque sorte, comme je l'écrivais plus haut, est l'objet de l'enquête mais il s'insinue aussi entre ceux qui mènent l'enquête. Il y a sur le plateau deux femmes actrices et une vidéaste et trois hommes, ainsi qu'un musicien et un sonorisateur, tous sont en jeu. Mais les acteurs proprement dit jouent « l'amant » et « l'amante ». Il peut y avoir la femme et deux amants, ou l'homme et deux maîtresses, ou encore l'homme et la femme dédoublés, chacun joué par quatre ou cinq acteurs, dans un chœur (dans la scène chantée sur Petit cède bleu... par exemple). C'est une enquête de reconstitution ou un club de séparés anonymes qui organise des séances de psychodrame. Ce qui veut dire qu'on est avant tout jugement. On essaie de voir ce qui se passe dans la relation homme / femme – ce qui s'est passé. Pas de distribuer des points mais de penser le lien. La confusion entre le passé et le présent est permanente, comme un trouble grévant la scène même. Comme si toutes les scènes intimes liées à de l'amour faisaient échos à d'autres scènes plus anciennes. Ce qu'on sait. La relation amoureuse étant hantée par la sexualité infantile et le refoulement de l'inceste. Ce n'est pas le sujet, mais c'est convoqué à l'état de trace. Comme une donnée sur laquelle on n'a pas de prise. C'est dit : « Ça insiste, ça remonte, ça revient », ce sont presque les premiers mots (avant il y a « qu'est ce qu se prépare »). Et ce fragment textuel, qui commence la création, est repris presque à la fin mais dans une autre position de l'acteur (Eric Antoine). Ou encore : « En lieu et place des blessures primitives, chacun retranché sur son

territoire... » (Aliénor de Mezamat), blessures primitives qui peuvent à la fois être ici celles des premières trahisons amoureuses et celles qu'elles-mêmes réactivent, qui sont enfouies dans l'enfance, qui nous constituent, qui sont le moule d'une répétition à venir, et qui dérivent de cette scène primitive plus haut évoqué. Ces toutes premières blessures ont été occultées pour préserver une image idéale des parents ou de la fratrie, et exorciser le démon de l'abandon, de la sauvagerie première, où l'homme est un loup pour son prochain. Comment se tenir devant ça ? Je reviens ici à ce que j'ai écrit plus haut : **Clyde Chabot n'essaie pas de voir comment ça pourrait aller mieux, mais comment se placer par rapport à un état de fait d'emblée piégé. Comment se placer donc.** D'une certaine manière, le décadage de chaque scène par rapport à la précédente dans l'espace scénographique, place le regard dans la situation de chercher un angle de vue, une façon d'appréhender l'objet différemment. **La mise en scène ne dit pas où il faut regarder ni comment, il n'y a pas de stabilité, de certitude - le spectateur doit chercher à faire lui-même la mise au point, le montage.** À la fin, la scène est même retournée comme une veste sur l'extérieur, les acteurs se plaçant face aux spectateurs en L, compte tenu de la configuration de l'installation des chaises qui est telle. Et ils leur adresse des questions d'une manière qui n'appelle pas de réponse, sinon intérieurement, pour chacun, des questions qui ne peuvent se répondre qu'individuellement. Or jusqu'à présent, s'ils n'étaient pas refermés sur eux et gardaient à l'œil les spectateurs en les prenant à témoins de façon implicite, le centre de l'action de jeu était chaque fois entre eux. Là, il se trouve entre les spectateurs et les acteurs, dans le face-à-face, collectif. C'est cette façon de nous renvoyer la question de l'intime en s'adressant aux spectateurs comme à un collectif d'individus (et non collectif communautaire), comme à un « nous », qui donne cette sensation de retournement. Jusque-là on était dans un « je », qui n'était certes pas un solipsisme, puisqu'il s'entrecroisait au « tu », mais à la fin, il y a un nous. Clyde Chabot nous fait regarder ensemble ce malentendu constitutif de la relation ou du moins inhérent à elle, qui n'est plus une question privée, individuelle mais bien une question commune ou d'espace commun. Lacan disait qu'il n'y avait pas de rapports sexuels mais textuels. Au sens d'un rapport qui se cherche et se manque à tout coup, mais aussi au sens où ce rapport en impliquant le langage, implique un espace politique, un espace partagé, celui de la langue qui sert à nous entendre.

Quand même, le pathos.

Ce rapport cruel, ce chassé-croisé que j'ai évoqué plus haut comme fuite ou quête d'amour, les garçons souvent commençant volages et finissant moralistes, tandis que les femmes allant au bout de leur quête qui commence fleur bleue finissent libertines (pas au sens volage mais au sens où elles ne cherchent plus à construire un couple), ça ne laisse pas indemne. Il y a là du pathos mais pas celui de la trahison, de la tragédie d'un orgueil souillé, qui tombe de haut. Non, il ne s'agit pas ici de la vexation cuisante de qui se découvre avoir été mené en bateau. Il s'agit du pathos de qui a vu la faille qui sépare homme et femme, ce malentendu ai-je dit. Il s'agit du tremblement qui saisit qui s'approche de la faille. Il y a au moins la scène finale – qui conclut donc – où Gianfranco Poddighe chante en anglais sur une guitare électrique, avec sa capuche. Il commence romantiquement, rock, puis peu à peu passe à un désespoir amoureux, ça devient punk, il se souvient d'une femme qui l'a embrassé, en rêve... il hurle, et pendant ce temps, comme dans une boîte de nuit, une femme danse terriblement, se désarticule, se traîne au sol, pendant qu'un couple danse doucement un slow comme étranger au réel environnant. Il surgit là un expressionnisme jusque-là absent, qui témoigne de l'existence d'un désir plus énigmatique, qui destine des êtres, qui les marque de manière irréversible. La faille en devient terrifiante, comme un gouffre. La douleur de qui réalise que son idéal amoureux ne se réalisera jamais renvoie directement à l'angoisse de castration (qui concerne bien cette idée que l'homme et la femme ne sont pas organisées semblablement au niveau du phallus), autant dire à la mort, mais pas à la belle mort, non, à la mort affreuse, abandonnée, après une vie qui ne s'est pas accomplie. À une mort qui fait de nous des riens, des déchets. Les blessures primitives sont en ce sens des destins, au sens archaïque, grec, tragique. **À ce moment-là, les acteurs sont sortis de leurs précédentes figures d'agents d'une reconstitution. Ils sont des individus, des personnages autofictionnels. Si jusqu'à présent, leur jeu évitait au spectateur de s'identifier aux figures d'hommes et de femmes, pour maintenir cette distance sans laquelle il ne pourrait se déplacer autour de la scène du malentendu, pour la regarder, il lui est rappelé à la fin que dans la vie, il est dedans.** Il éprouve dans la vie le plus grand mal à se déplacer justement, à voir ce qui lui arrive.

Ainsi, le spectateur sort du *Temps des garçons* plus dans le trouble que dans l'humeur d'un analyste, mais dans ce trouble, il garde la mémoire de l'analyste qu'il peut être aussi. Ici, « analyste » est sans allusion à la psychanalyse qui n'a pas d'influence directe sur cette création (? tout est lié à la

psychanalyse). Pourtant, il y a dans cette idée de reconstitution un lien avec la pratique psychanalytique, de la cure, qui ressemble à une enquête de reconstitution du passé, d'analyse à partir du souvenir, et du fantasme, difficiles à départir l'un de l'autre. Le spectateur donc, est placé en analyste, devant des exercices de reconstitution. Mais, le retournement de la fin, où les acteurs lui font face, et entrent dans cet expressionnisme plus haut évoqué, le fait glisser vers une position de « regardé », d'analysé. Il est inclus dans la situation non plus comme assistant de la reconstitution mais comme sujet de la relation. Il devient sujet d'une relation - aussi ténue soit-elle - avec des acteurs, où il ressent immédiatement ce malentendu et cette séparation (l'acteur est intouchable), même de manière métaphorique, qui le rappelle à sa propre déchirure intime. De sorte qu'il ne peut nier que ce qu'il a vu le concerne de près.

L'écriture, justement. Plus que dans les précédents textes de Clyde Chabot, au plus près du mouvement de l'intime, elle participe ici d'une abstraction, d'une poétique de la nomination pure :

« Rencontrer le visage de celle qui n'a pas de nom, essentielle. /Par hasard, la rencontrer encore. /Encore / Faire plus ample connaissance avec elle, sans dire le nom. »

Abstraction ne veut pas dire sans chair, loin s'en faut, puisque c'est peut-être bien l'intime qui est abstrait par définition, la chair qui procède de l'anonymat, d'une forme de dépossession (au sens où avoir un corps, avoir un nom induisent de posséder ces choses comme choses) :

« Inquiétudes sur d'autres terrains. Aouieconomie, aouielebudget, aouielesrappels, aouiec'estquoilaproportionpourunartistedutempspasséàrealisersonoeuvreetdutempspas séàpréparerchercherréunir

« Les lèvres. A l'intérieur. Agitation perpétuelle de la langue qui pousse vers les dents comme si elle cherchait à sortir de là. Sans répit. tournoie, remue, appelle. Je découvre un organe sans repos, une muqueuse ayant sa logique, un rythme que l'on ne peut contraindre, arrêter, contourner sauf par des voix complexes : attachement, capture entre les dents, rencontre avec un autre organe dans le même état ou un objet de substitution » (texte non joué).

Point de ces détails privés qui rendraient l'écriture concrète, narrative, et qui proposeraient au spectateur un voyage en terrain connu. Une ou des histoires pour rêver. Non, s'il reste de la narration, c'est à l'état de traces, de rumeur remontant d'un monde perdu. Si Marseille est prononcé à un moment ou le Nord de la France, on entend, dans l'ensemble de l'écriture, que c'est un Marseille ou un Nord symbolique qui sont convoqués. Un Vieux-Port dans une ville, le commencement du midi, le ciel bleu, le vent, la lumière brillante. Quelque chose d'un désir qui peut renaître, là-bas, de l'ancien, par l'intemporalité, vers un début¹. Ou un Nord où on contraire un désir est étouffé :

« Des rendez-vous dans un no man's land. Que tu avais choisi au nord de la France. Hors des zones de visibilité / Rester incognito /Passer inaperçu. »

Nomination pure qui suppose que tout est vécu, perçu, au travers du désir. Il n'y a pas de description de choses, absolument aucune référence réaliste. Le réel n'est pas prouvé par des matérialités, par des descriptions, par du visuel. Il n'existe qu'à travers les pensées liées au désir. Il y a là de l'âme. Du mouvement d'âme. Descendre à l'esprit des choses. C'est une écriture qui était déjà dans les précédents textes de Clyde Chabot mais qui prend ici toute la place. On ne s'arrête pas aux détails concrets d'une rencontre mais à l'arrière-plan mental, sensible, lié à ce malentendu et à l'angoisse qu'il crée. Si une scène énumère des dates², qu'on suppose celles des retrouvailles d'amants

¹ « Sous le ciel bleu azur de midi, à Marseille, fin de l'automne /Sur une terrasse /Dans la nuit qui dure enfin /Dans l'étreinte alanguie et insouciant /Chez toi »

² « 24 octobre, 25 octobre, 29 octobre, 30 octobre, 7 Novembre, 8 Novembre, 14 décembre, 15 Décembre, (5 janvier), 16 janvier, 17 janvier, 18 janvier / 18 janvier. Une étreinte d'éternité. /Puis plus rien »

au cours de leur liaison, les dates sont citées abstraitement, en chiffres, vite, pour symboliser comment la date, dans l'imaginaire amoureux, a un rôle fort, celui de prouver que ça a été, qu'il y a eu un lieu et un temps à la rencontre, qu'elle a été bien réelle, alors que tout du vécu amoureux après coup donne au contraire la sensation d'être hors du temps, insaisissable, non localisé, irréel. Le réel amoureux comme je l'ai suggéré plus haut déstabilise non seulement l'identité mais la représentation du monde. C'est là une lutte entre le réalisme qui a besoin de s'assurer que la vie existe (!), et la sensibilité intime qui sait que l'existence des choses n'est qu'imaginaire, n'est qu'animée par l'imaginaire et ce dernier par le désir. L'existence amoureuse étant essentiellement mentale, alors même qu'elle seule donne au corps son réel, sa chair. Sans cette existence amoureuse, combien irréel nous sentons-nous. C'est là le paradoxe. Clyde Chabot en tant que metteur en scène rend jouable un texte à la poésie abstraite, parce qu'elle travaille sur ce paradoxe de la chair rendue plus réelle, dans le désir qui rend tout irréel.

Il y a le je, le tu, l'homme, la femme, et les *mouvements* d'âme qui sur le plateau se traduisent par des changements de position (debout, assis, au sol), des traversées de plateau, des gestes entre acteurs (se toucher, se regarder, s'attraper).

« Impossibilité de t'écrire / les jours passent entre distance et proximité ».

Cette langue à la poésie caractérisée, pour les acteurs, manque d'images exploitables par eux. Ils doivent donc inventer des jeux de situation qui créent l'image, et les vivre pour pouvoir évoquer la pensée secrète de qui serait dans cette situation, mais après-coup (au moment de la reconstitution, de la nomination). Il faut souligner ça. Les acteurs ont travaillé par improvisation des jeux de scènes, de situation, à ? du texte qui leur évoquent le texte. Ils ne jouent pas le texte qui n'est pas jouable comme tel. Par exemple :

« Texte 9

Si tu ne l'as pas déjà vu
J'aimerais aller voir ça avec toi
Sinon
je pourrais aussi te rendre tes vidéos
J'ai beaucoup aimé celle là, pas encore regardé les autres.
Quelles nouvelles de ton côté
Comment va ton coeur comment va ton esprit
Comment bat ton coeur
Vers quel horizon
Comment tu gères toi le temps
Comment tu croises les regards
Est ce que tu me l'as dit
Est-ce que l'on se reverra
Qu'est ce que tu vis
Quel est ton secret
Quel est mon secret
Quelle mise en partage
Abîme nécessaire ou glacial
A bientôt. »

Sur le plateau, Éric Antoine prend en charge ce texte, le distribuant aux autres acteurs en ajoutant « Lui », « Elle », introduisant l'idée d'un dialogue entre deux amants dont il n'est pas partie. Aliénor de Mézemat et Marc Bertin se tournent le dos, c'est peut-être ce couple-là, tandis qu'à l'écran, un visage de femme apparaît en gros plan. Marc Bertin reprend au micro, « Comment va ton esprit ? ». Eric Antoine s'adresse désormais à Gianfranco Poddighe et à Anne-Sophie Juvéanal, qui, contre le mur, semblent en train de se séduire. Comme si pour mettre en scène cette question du malentendu et de la nécessité d'avoir à se tenir devant lui (de ne pas l'ignorer), Clyde Chabot organisait la scène d'une écoute. Eric Antoine sous-titre en quelque sorte une scène muette, qui devient ainsi lisible. La metteuse en scène travaille à rendre lisibles (plus que visibles) des situations, et non à les représenter d'une façon qui impliquerait une spectacularisation. Autrement dit, il y a des acteurs qui rôdent, qui

s'approchent, qui ont des jeux de scène et de regards évocateurs des situations de désir, de séduction, de mise en jeu du sexuel, comme d'absence, de rumination intérieure, de rupture, et collé ou monté, un texte qui rend lisible, ces mouvements-là.

Rumination par exemple. Anne-Sophie Juvéval et Aliénor de Mézamat sont seules, les hommes sont partis, et elles pensent à haute voix, comme deux amies, témoins l'une pour l'autre d'un désarroi sur lequel s'appesantir serait redondant :

« Et si le vide cette fois / Et si du vide cette fois / Rien ne devait plus /Venir /Le vide : chaos de potentialités inouïes, expériences inconnues, /ou / vacuité, époque glaciaire après l'incendie / Si moi-même avait entamé un éloignement par strates, étapes, déplacements, dérivations multiples / Si le chemin du retour ne pouvait désormais plus être retrouvé » (texte 10)

Le texte est plus qu'un matériau textuel, même s'il est traité comme tel. Il constitue un arrière-monde. Plusieurs pages défilent à l'écran, qui ne sont pas mises en scène. Il y a un excès de texte sur la représentation possible, sur la possibilité de représentation. Cet excès renvoie au pathos que j'ai mis en lumière dans le paragraphe précédent. Devant la faille, il importe de nommer les frontières, de cartographier ses contours, d'éviter de s'y engouffrer. Il ne s'agit pas non plus de lui tourner de dos ou de l'occulter, mais de la longer, de rester sur ses bords, au bord. C'est quand même la faille qui réunit homme et femme, c'est elle qui constitue les amants et je dirais même, qui est à l'origine du désir. Comme un foyer secret. **Dans *Le temps des garçons*, la sensation de tourner autour de ce gouffre s'accompagne de celle d'approcher du mystère du désir, avec humilité, en toute subjectivité.** Pourtant la langue peut paraître participer d'une entreprise d'objectivation puisqu'elle est abstraite, mais non, tant le je et le tu sont omniprésents, tant le texte maintient un dialogue ou du moins une adresse d'un locuteur à un autre ou d'autres, précis. L'amant(e) ou les amant(e)s, ne sont pas pris en général mais comme des personnages d'un vécu. Le texte semble issu de déchantations, distillations, de témoignages, d'expériences propres, il ne vient pas de rien, mais de Il a une dimension autofictionnelle particulière. L'aspect fictionnel ne provient pas d'une narrativité, de l'histoire de l'auteur qu'elle aurait retravaillée. Non, il provient paradoxalement comme du négatif de cette histoire, comme de ce qui serait l'expérience vécue à différencier de l'histoire biographique (ou fabulée à partir d'éléments biographiques). C'est ce qui reste du vécu quand on en extrait les éléments narratifs, circonstanciels. **Simplement, l'écriture a filtré tout ce qui pouvait se rapporter à une identité personnelle, narrative, pour ne dire que ce qui se passe au plan de l'intime.** Il peut y avoir certes des bribes plus généralisantes tel « Le masculin, puissance d'enfouissement, de présence... » Mais c'est, dans le cadre scénographique d'une reconstitution, énoncé comme hypothèse - ce n'est pas asséné. D'où que la nonchalance des acteurs soit cassée dans la scène finale, pour signifier aussi qu'ils ne sont pas « au-dessus de ça », que nous ne le sommes pas, que nous partageons cet endroit d'une folie, du regard plongé dans ce gouffre-là d'un amour attendu et jamais exaucé, ce que nous savons en toute lucidité. **La folie ici vient de l'extrême lucidité. Le rêve n'est plus possible, la foi est perdue, en partie.** Pour reprendre la dernière phrase de la précédente citation : « et si le chemin du retour ne pouvait plus être retrouvé ». **Et si l'innocence enthousiaste et brûlante des premiers élans amoureux était perdue à jamais après les trahisons, les brisures ?**

Et après ? Il y a l'écriture, le plaisir pris à écrire quand on est saisi de désir, l'idée d'écrire à l'autre et sur l'autre aussi, il y a ce rapport textuel à l'autre qui prend le relais.

« L'écriture, traduction d'états fugitifs ou travail régulier / Une virtualité qui s'amenuise /Substitution du sujet par /l'objet. / Un joli cadeau de Noël. Inédit. Pour donner forme à l'absence / Rencontres anonymes /Une affaire sérieuse En quelque sorte Une jolie aventure /Un déplacement est-il possible ? / Une relation distancée / Une amitié particulière colorée de mémoires enfouies. »

Le lien n'est pas perdu. Le désir fonde le lien, mais le textuel prend le relais. C'est lui qui peut donner lieu à un passage à un autre genre de lien. On est là dans l'utopie même si, dans tout vécu amoureux, il y a toujours un rapport aux mots, si minimes soit-il, à l'interprétation des mots, à des mots blessants, explosifs, ou au contraire épiphaniques... On tombe amoureux des mots que l'autre a

dit ou mis en branle. Mais là où le lien change de nature et participe d'une utopie, c'est quand il devient une question de langage, quand le malentendu, conscient chez les amants, exige du langage, toujours plus de langage – lettres, mails, paroles, appels téléphoniques. Même la reconstitution du lien se ferait sur le moment de la relation, à deux, au travers d'une conversation ininterrompue entre eux. Peut-être le désir y perdrait-il... mais la question du gouffre, de la faille, sera plus supportable. Quand on parvient à nouer un lien avec l'autre dont la différence nous en fait un étranger tel qu'il semble ne pas parler notre langue, alors quelque chose s'accomplit.

Le *Temps des garçons* procède d'une subjectivité féminine. Vers la fin, *Laisse tomber les filles* de France Gall, est chanté par les deux actrices, avec une pointe sarcastique et une belle énergie de vie, faisant résonner la prédiction de la chanteuse, « un jour c'est toi qui pleureras.... on ne joue pas impunément avec l'amour innocent ». Humour, ici, d'avoir choisi cette chanson frivole des années 60, années incarnant une libération sexuelle plutôt vide de sens, pour dire que si le malentendu blesse d'abord les femmes, il les rend peut-être plus fortes pour plus tard et de l'interpréter musicalement avec une guitare électrique rageuse... Clyde Chabot n'essaie pas de jouer les impartiales, mettant à égalité homme et femme. Elle sait où elle en est, de sa propre quête, elle dit « c'est le temps des garçons », c'est celui qui s'impose souvent à celui des femmes, celui qui est peut-être terminé, et / ou le temps de l'amour. Comme elle pourrait dire « c'est le temps d'une expérimentation avec le désir masculin, d'une expérimentation de ses gradations, déclinaisons, d'une expérimentation pour chaque fois se placer de sorte à ne pas se retrouver dans la position hystérique de la femme vengeresse, vaincue, lâchée. Place aussi de la femme qui écrit et renverse peut être ainsi le rapport amoureux partiellement subi dans ses limites. Comment objecter au masculin, une position dans ce qui prend l'aspect non d'une guerre des sexes mais d'un jeu, d'une partie à mener. Il faut se placer. La femme est mobile, elle se place et replace, se déplace, sur le plateau, tandis que l'homme est moins mobile, plus souvent pris entre apparition et disparition. Il entre et sort, il prend dans ses bras, il touche, il regarde, mais il est relativement fixe (excepté Eric Antoine dont il a été dit plus haut sa spécificité).

Clyde Chabot, partie à partir d'un auteur de théâtre souvent expérimental (Heiner Müller) dans un théâtre explicitement interactif (encore que cet adjectif ne convienne pas tout à fait non plus aux différentes versions d'*Hamlet-Machine* qu'elle a donnée), aujourd'hui produit un théâtre à dimension autofictionnel, qui pourrait sembler réunir les ingrédients d'un théâtre moins expérimental : il y a un texte, un jeu d'acteur, des spectateurs qui écoutent et regardent, un cadre de scène. Mais ni le texte, ni le jeu des acteurs, ne sont ceux d'un théâtre conventionnel. C'est un texte poétique, fragmentaire, qui n'est aucunement écrit comme réparti entre des personnages. C'est un texte, de parole pure. Le jeu n'est pas incarné, naturellement. J'ai parlé d'acteurs témoins de leur propre reconstitution. Mais aussi, ce texte implique une recherche pour créer des situations d'où dire chaque fragment, des situations non réalistes. Enfin, le rapport à l'image, à la production d'images, que j'ai commenté sous le thème de la reconstitution (la prise de son, l'enregistrement d'images sur le plateau, les photographies en direct), peut plus largement être vu comme une permanente critique du spectacle. Du spectacle que la comédie des sentiments aussi constitue. Jusque dans l'intime, la sensation de jouer un cinéma, de vivre des moments mémorables, insinue le vice du spectacle. La critique du théâtre sous-jacente à cette forme de théâtralité défendue par Clyde Chabot a pour portée la critique des formes de vie théâtralisées, malgré nous d'ailleurs, jusque dans l'intime. Parfois, on joue tellement bien justement parce qu'on incarne, parce qu'on y croit fort. Cette critique n'est pas appuyée, cette critique donc aussi de la foi dans nos propres passions ; elle est en acte, elle est là, et elle distille ses effets corrosifs chez le spectateur. La critique du théâtre ne passe plus par une recherche de participation du spectateur mais par un travail de sape de ses formes usuelles, toutes fondées sur la protection des illusions, de la foi, dans tout ce qu'on vit. Cette représentation d'un acteur témoin n'est pas non plus à confondre avec la fameuse distanciation brechtienne. L'acteur témoin n'est ni ironique, ni divisé entre un moi qui joue jusqu'à la caricature et un moi qui critique. L'acteur est témoin de situations passées qu'il rejoue (reconstitue) non pas de manière intégrale mais schématiquement. Pour mémoire. Ce regard du témoin qui montre, jette le trouble, parce qu'il laisse le spectateur penser ça, sans lui donner d'indications sur ce qu'il faudrait en penser. Cela l'engage essentiellement à témoigner à son tour. C'est ça qui est particulier, alors que le théâtre conventionnel engage à juger, à commenter. Et ce qui est assez beau, c'est que cela se fasse sans revendication en ce sens, en acte, presque discrètement, si bien que le spectateur ne se sent pas pris d'emblée dans un théâtre expérimental.

MARI-MAI CORBEL, 4 avril 2011.

