

Profils de la rentrée théâtrale

# LES PIEDS DE NEZ DE LA SOLITUDE

par Alain Leblanc

● Tous les soirs, c'est à peu près le même cérémonial. Ils sont agglutinés derrière le rideau comme des mouches derrière une vitre. Lui, il est seul en scène. Le rideau se lève. Il a beau jouer l'indifférence, celui qui est là par hasard, faire son entrée, ou ne pas la faire. Il n'a déjà plus le choix. Il le sait. Des accessoires, un décor, quelquefois rien. Et le silence, un vide immense à remplir, et eux en rangs serrés avec leur goût morbide, leur passion pour les performances. « C'est de la nuit et la solitude de toi-même que tu obtiendras ces moments où rien n'empêche de tout comprendre, de tout reconstituer de ce qui est humain » (R.M. Rilke).

Rufus, Romain Bouteille, Douby, Alberto Vidal, Jacques Luley, leurs noms seront un peu partout sur les affiches au cours de la saison — certains y sont déjà. Ils ont chacun leur univers, et pourtant, bien que leur seul point commun soit d'avoir choisi la solitude, on ne peut s'empêcher de les apparenter à une même famille. Peut-être parce que chacun d'eux manifeste un même mépris de l'exhibitionnisme, et considère qu'être seul en scène ne signifie pas nécessairement faire un numéro, vanter sa camelote comme on vante des épiluche-légumes dans les couloirs du métro, jouer les singes savants comme les trois quarts des « one man show » ont pu jusqu'ici le faire croire. « One man show » répond encore ici au mécanisme social de l'étiquette. Il situe trop une façon d'être. Qu'ils s'insurgent contre l'emploi du terme, ou qu'ils répondent par l'indifférence, tous sont unanimes à en réprocher l'utilisation. D'une part parce qu'ils ont autre chose à prouver que leur existence et que leur propos est en soi plus urgent que le profit et la revalorisation qu'ils pourraient en tirer, d'autre part parce qu'ils communiquent par leur présence un besoin de rencontre, d'entente et de réflexion. Bouteille a choisi la solitude pour faire connaître des vérités qu'il a ressenties comme capitales, Douby pour établir un contact direct avec le public sans que la pensée se perde ou s'affaiblisse à travers des intermédiaires, comme il est commun dans les trois quarts des représentations théâtrales où acteurs et metteurs en scène se servent avant de servir l'auteur qu'ils interprètent. Alberto Vidal voit dans cette solitude un retour à un état naturel que précisément le jeu des conventions et la convention du jeu nous ont fait oublier. Pour Jacques Luley, c'est tout simplement une manière d'être spontanée et instinctive qui se limite à sa motivation, parce que tous les discours sont intellectuels et qu'une action aboutie se suffit à elle-même. L'une des raisons essentielles toutefois de ces recherches solitaires, explique prosaïquement Rufus, c'est la censure économique. « Mon quatrième spectacle comprenait sept personnages, mon cinquième n'en comportait plus qu'un seul : moi. » On comprend qu'entre-temps il avait dû avoir une subite prise de conscience. Douleuruse, s'entend.

## RUFUS :

« Le geste est littérature. »

Il sera au théâtre Boulogne-Billancourt du 1<sup>er</sup> au 30 octobre avec un spectacle intitulé « le Héros national ».

Jouer seul est une manière de se faulxer par une fente de l'armure que représente la censure économique. C'est aussi une possibilité d'expression hors littérature, hors théâtre. C'est-à-dire hors système.

Les gens seuls en scène sont pratiquement toujours leurs propres auteurs, des auteurs à part entière bien qu'il ne soit pas possible de publier leurs textes. Un spectacle monté par Rufus se limite en effet à une soixantaine de pages. « Mais si on considère, dit-il, qu'un geste équivaut à trois ou quatre pages d'analyse et de descriptions, me voilà l'auteur d'un ouvrage de deux mille pages. » Un ouvrage où le sentiment n'est plus affaire de mots mais de jeu. Dès lors, on comprend qu'en jouant Rufus assume non seulement la fonction d'un comédien, mais celle du langage, c'est-à-dire qu'il devient un langage dont il est à la fois les manifestations et les règles. Il joue les mots qui ne sont pas écrits.

« L'art du spectacle en France a toujours été profondément littéraire, dit Rufus. L'emploi que l'on a fait de la langue française et du théâtre en ont fait des armes de répression. Ainsi, le théâtre populaire signifie-t-il pour lui développer la passion du théâtre et donner les moyens à chacun d'assouvir cette passion, soit l'entrée à 10 F, et le refus du terrorisme intellectuel. Lorsqu'on a quelque chose de vital à exprimer d'ailleurs, on doit pouvoir se faire comprendre à travers un mot, une phrase, un jet, un dessin, comme Folon. Ce qui n'est plus vital tourne vite à la « littérature ». C'est la raison pour laquelle Rufus écrit chacun de ses spectacles comme s'il devait être le dernier, c'est-à-dire à lui seul la synthèse de toutes ses pensées, ses connaissances, ses sensations, d'où la nécessité de ne pas s'encombrer et de recourir à l'essentiel. Dans « le Héros national », le problème posé est celui du rapport d'approbation et de désapprobation dans lequel nous vivons les uns et les autres. « Il faut avoir, dit Rufus, une créativité pour pouvoir sortir de l'ordre, et ignorer délibérément ce que les autres attendent de vous. » D'autant que l'esclavage commence dès l'enfance, avec l'éducation, la religion, l'école. Depuis toujours, tout conspire à

nous soumettre à l'autorité supérieure. Héros, exemple, devoir, un code nous guide et nous soumet suivant la société, le temps. Car si les références évoluent, si le héros n'est plus en 1975 ce qu'il était il y a vingt ans, le processus, lui, est resté le même. Et il n'est pas moins aliénant.

## JACQUES LULEY :

Un athlète de cœur

Il passera à partir de la mi-octobre au Petit Théâtre (l'ex-Splendid) dans un nouveau spectacle : « Détritus et Poing final ». Jacques Luley se situe en dehors de tout système de références, et illustre en ce sens on ne peut mieux l'anti-héros national. Ce qu'il fait ne s'apparente à rien, n'est régi par aucune loi. Ce n'est pas non plus un défi. Simplement un refus de concessions. Loin d'être intellectuelle, sa démarche est intuitive et spontanée. Chez lui, la pensée est sensation, souffle, frôlement.

« L'athlète du cœur », dit A. Artaud à propos de la fonction du comédien. « L'acteur devient ce qu'il sent, beaucoup mieux et rapidement qu'un penseur ne devient ce qu'il pense, on un employé ce qu'il fait », note aussi Louis Jouvet dans « le Comédien désincarné ». Jacques Luley est cet acteur et plus. C'est dans la manière dont il restitue ce qu'il perçoit dans sa façon de descendre un escalier ou de manger un gâteau, dans les intentions dont il habille les silences qu'il devient spectacle. Aucune analyse, ni discours, et pourtant tout est dit. Dans les maisons de jeunes, un débat suit systématiquement le spectacle, il faut expliquer l'inexplicable, donner des raisons, justifier des intuitions. « Ce qui est important, c'est ce qui est », dit Jacques Luley. Evidence à laquelle il convient de se soumettre. En 1972, il présente au café-théâtre de Neuilly « Sidelar », et ensuite « Harmonium et Gardien de but ».

En 1974, Yvonne Taquet le programme dans une nouvelle émission télévisée consacrée au café-théâtre, ainsi qu'Alberto Vidal. La série, née au milieu des grèves, ne verra jamais le jour. Enfin, le théâtre Essai reçoit « Haut-Parleurs et Cargots lents ». Jacques Luley surprend par son utilisation toute personnelle de l'espace, des mots, des sons. Au milieu des confetti, des serpentins, des bribes de rêve, de mémoire s'arrachent. Il y a toute la désuétude d'un monde qui ne veut pas finir, le refus des références, de l'intégration, un



(PHOTO JEAN-PIERRE GAPIHAN)

Alberto Vidal : « Nécessité de l'attente, du découragement obligé pour comprendre mieux ».



(PHOTO ALAIN-GILLES BASTIDE)

Jacques Luley : « La propreté est suspecte ».

tragique vécu et assumé au travers d'une saine morbidité. Deux noms s'associent à celui de Jacques Luley : Joël Hubaut (qui vient d'exposer ses toiles récemment à la Galerie Noire) pour la conception des décors, et Dominique Gousset, qui réalise la bande musicale et sonore du spectacle. Les enregistrements, éléments capitaux de ces créations, ont lieu un peu partout. Une tempête reconstituée dans un lavabo, par exemple. L'élaboration de la bande son va permettre que s'établisse un dialogue, ce n'est pas

un support, mais la continuité d'un univers, un univers qui se conjugue à l'imparfait : « Je n'aime pas ce qui est trop propre, trop net, trop bien, c'est suspect. Il y a dans la propreté l'idée de calcul. »

## ALBERTO VIDAL : Parvenir à une sagesse de la folie

Le Palace l'accueille à partir de la mi-octobre dans « le Diable à ressort ». Alberto Vidal lui aussi collabore étroitement avec une équipe composée d'un accessoiriste, un costumier, un décorateur et un comédien en scène : Hugo Benavente. Habitué aux petites salles, Alberto Vidal s'est trouvé confronté à la réalité spatiale de la grande salle du Palace, car le mécanisme du langage théâtral change avec la dimension du lieu. Le premier souci d'Alberto Vidal est de visualiser dans l'espace le sens caché du texte qu'il interprète. C'est à la fois un problème d'expression, et par voie de conséquence de communication. Toutefois, s'il s'agit de suggérer par l'image ce qui n'est pas dit, celle-ci ne doit pas pour autant être considérée comme un substitut. En observant l'homme et son comportement au sein de la société, Alberto Vidal fait rire, sans cependant avoir jamais recours au gag. Pour lui, le rire que l'on tire du gag est un rire de comédie. Le sien équivaut à une certaine lecture du tragique, qui fait que l'on rit de la vie avec la même force dont on serait capable de la prendre au sérieux. Du mime à l'écriture à l'accessoire — qui joue dans « le Diable à ressort » un rôle important — Alberto Vidal poursuit une même recherche. Dépasser par une démarche presque scientifique le stade de la sensibilité individuelle, démystifier l'idée d'exploit personnel sur une scène. Le spectacle comprendra deux parties : « La Naissance de Fauston » et « Fauston à Saint-Poet », à travers lesquelles il s'efforcera de libérer l'accessoire de sa fonctionnalité et comprendre le drame qu'il rée par sa dynamique dans l'espace. L'accessoire doit rentrer dans un certain rapport avec le conteur. Dans « le Diable à ressort », la Terre apparaît comme un grand animal, avec ses crises, sa respiration, ses colères, des parasites, des petites bêtes minables grouillent à sa surface : nous. « Le but de mon théâtre, c'est de montrer le dérisoire de tout orgueil et de toute suffisance de l'homme. » Et en effet comment se prendre au sérieux lorsque l'on sait faire partie d'un jeu ?

## DOUBY :

« Le Diable au corps »

Il est en ce moment, ainsi que Romain Bouteille, à la Pizza du Marais rebaptisée les Blancs Manteaux. Douby a une formation de mime et de comédien. Son propos est multiple. Depuis 1966, date où il débute à la « Vieille Grille », il a réussi à constituer une

heure quarante-cinq de sketches qui s'attaquent à la pollution, la publicité, l'information, la consommation. L'art de Douby vient de son extrême habileté à opérer des mutations inattendues et rapides de son personnage. C'est vif, brillant, rythmé, clownesque, et d'une technique qui se connaît. Bref, c'est rusé.

## ROMAIN BOUTEILLE : « Socrate et la science »

Quand on parle de ruse, on pense aussitôt au « cracheur de phrases » de Romain Bouteille. Car il arrive à cette performance : nous faire rire en touchant à ce qui tragiquement nous pose au centre du jeu, sans que nous ayons décidé des règles. La ruse étant ici intellectuelle, et non pas physique et technique comme chez Douby. Parce que les vérités et les choses fausses cohabitent, Romain Bouteille adore manier le paradoxe. Parce qu'il ne veut pas trancher aussi : « trop confortable ». A la différence d'Alberto Vidal, Jacques Luley, Rufus, Romain Bouteille a choisi le verbe, l'argumentation. Nous assistons à une brillante démonstration, qui vise à rendre suspectes les divagations de la science qui n'est vraie, dit-il, que lorsqu'elle s'arrête. Nous vivons depuis des siècles sur un mensonge qui a donné aujourd'hui aux hommes une puissance d'autant plus dangereuse qu'elle est incontrôlée : la puissance nucléaire. Tout le monde falsifie les résultats dans le sens de l'économie. Ce n'est pas une attaque en règle de la science en soi, mais bien plutôt de l'utilisation qu'en font les chercheurs. Parce qu'elle doit avancer, elle ne peut jamais faire marche arrière à temps, parce qu'elle ne connaît pas de responsables, elle va où elle veut. En jouant la fausse naïveté, Romain Bouteille retrouve un des principes cartésiens essentiels : le doute. Le rire qu'il provoque est un rire mathématique, parce qu'inévitable. On ne peut ne pas rire, et pourtant c'est notre avenir et la tragédie du monde qui sont posés là à plat sur quatre planches. Peu ou pas d'effets extérieurs, chez Bouteille la gymnastique passe par l'esprit. Pirouettes, acrobaties, on vole du non-sens au contresens, d'inductions en déductions conduits par un fil invisible : la vérité scientifique. Paradoxalement, c'est grâce aux théories scientifiques, aux lois mêmes de la science, que Bouteille justifie sa démonstration. Paradoxalement aussi, le rire qu'il provoque fait naître une sorte de malaise et d'angoisse.

Il faudrait bien sûr citer dans ce tour d'horizon Coluche au Café de la Gare, et bien d'autre à venir. Tous ces poètes de l'éphémère, puisqu'eux seuls possèdent leur vérité propre, et qu'à l'instar du comédien remplaçable, nul ne pourra jamais interpréter. Auteurs de silences qu'eux seuls savent lire, leur vérité disparaîtra avec eux car, elle aussi, est éphémère.