

Bibelot d'inanité

Coma, texte de Pierre Guyotat, mise en scène de Thierry Thieû Niang, avec Patrice Chéreau, présenté au TNM du 30 oct. au 4 nov. 2012

Julien Lefort-Favreau and Jessie Mill

Number 299, Spring 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68816ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefort-Favreau, J. & Mill, J. (2013). Review of [Bibelot d'inanité / *Coma*, texte de Pierre Guyotat, mise en scène de Thierry Thieû Niang, avec Patrice Chéreau, présenté au TNM du 30 oct. au 4 nov. 2012]. *Liberté*, (299), 46–47.

Bibelot d'inanité

De la difficulté d'incarner une langue performative et des pieds nus de Patrice Chéreau sur les planches du TNM.

JULIEN LEFORT-FAVREAU
ET JESSIE MILL

COMA DE PIERRE GUYOTAT est un texte du retour : retour à l'enfance et retour à la langue normative. Après des années d'expérimentations formelles, Guyotat signe un assemblage baroque de souvenirs d'enfance et d'épisodes tirés des années 1976 à 1982, période de dépression où il tente de « transformer » sa langue. L'anarchie apparente des pensées, fragmentaires et désordonnées, n'en altère jamais la force narrative. Ainsi, Patrice Chéreau prend en charge ce qui pourrait être une longue didascalie, un souffle épique composé essentiellement d'actions. Le montage du texte rend sensible cette traversée, reprenant le début et la fin du livre. Mais entre les deux, le caractère baroque, bric-à-brac et confus propre à cette épopée semble moins appuyé. En réalité, l'écriture de *Coma* écorche le corps – « le mot me déchire », écrit Guyotat – et l'on peut déceler à la lecture la force d'une écriture performative, faite à même l'usure de la chair. L'écriture engage une introspection et une rencontre difficile avec l'autre : « Cette langue dépasse ma pauvre force, elle va plus vite que ma pauvre volonté. »

Coma, texte de PIERRE GUYOTAT, mise en scène de THIERRY THIEÛ NIANG, avec Patrice Chéreau, présenté au TNM du 30 oct. au 4 nov. 2012.

Telle une confession, *Coma* est adressé d'abord à soi, puis aux autres et finalement à Dieu.

Dans un fonctionnement calqué sur l'action de la mémoire, les pensées arrivent par à-coups, dans un va-et-vient défiant la chronologie, imposant un désordre d'associations inattendues. L'artifice de la diction soignée et le rythme régulier maintenu par Chéreau ont d'ailleurs pour effet de lier les étapes du trajet plus qu'elles ne le sont réellement. Le seul fil non rompu dans le texte est peut-être celui d'une parole

tendue. Telle une confession, *Coma* est adressé d'abord à soi, comme pour se purifier, puis aux autres et finalement à Dieu. C'est sous le regard du metteur en scène Thierry Thieû Niang que Chéreau entreprend ce « voyage athlétique », expression qu'il emprunte à Guyotat, pour lire seul *Coma*. L'exercice pratique que représente la lecture en scène lui permet de faire l'expérience d'une transmission. Ce faisant, il cherche, à travers son propre corps cette fois, la voie qui mène le texte au spectateur. Comment peut s'incarner sous leurs yeux un texte sur la lente disparition d'un sujet ?

Ce récit est aussi politique – comme on dit de Pasolini qu'il est politique quand il réécrit l'évangile selon Mathieu. Car c'est bien ce que fait *Coma* : réécrire la Passion du Christ. Guyotat raconte le chemin de croix que représente pour lui l'écriture à la fin des années soixante-dix. Comme Job, souvent évoqué, il est plutôt du côté des vaincus. Sa littérature vient d'en bas. Tentant d'écrire *Histoire de Samora Mâchel* (encore inédit) et *Le Livre* (publié chez Gallimard en 1984), il se mine complètement la santé, vivant dans un *camping-car*, il se nomadise, prend des analgésiques et finit par sombrer dans le coma. À travers ces épreuves du corps, Guyotat souhaite incarner le Verbe, mais surtout le faire exister dans le réel, d'où son caractère performatif. Récit d'une dépression, d'une dégradation physique, d'un investissement total dans la création, *Coma* marque le passage à une langue dite normative et souhaitée anonyme. Guyotat *est parlé* par une langue qui le dépasse : c'est la langue de l'effacement de soi. Elle est aussi la force politique de *Coma*. La lente déliquescence qui est racontée devient une forme de résistance politique, une résistance au flot commun. Ce texte résulte donc de la tension paradoxale entre la résistance à la langue de tous et le désir de rejoindre le lecteur.

Que reste-t-il de la puissance de cette langue, qui dans le livre rend sensible la déchéance du sujet ? Que reste-t-il de cette violence de l'histoire ? Que peut restituer la scène de la force politique de cette littérature ? Cette puissance que l'on confère ici à *Coma*, la retrouve-t-on dans la mise en scène de Thierry Thieû Niang, dans la voix de Patrice Chéreau ? Opère-t-elle ?

Une impression d'expérience partielle se dégage d'une discussion avec d'autres spectateurs – les uns obnubilés par les pieds nus de Chéreau jusqu'à voir disparaître l'un de ses orteils, les autres perdus dans la densité du texte ou simplement déçus d'une diction ou d'une voix. Chose sûre, la rencontre attendue avec ce grand texte n'a pas eu lieu pour tous. Attente créée, il faut bien le dire, par la présence de l'acteur davantage que par la mise en jeu d'une œuvre méconnue. Même si ses spectacles n'ont jamais été accueillis à Montréal, Chéreau arrive précédé d'une réputation dorée acquise grâce à son cinéma que l'on connaît mieux, mais aussi à la fortune de ses grandes mises en scène de théâtre et d'opéra qui ont fait de lui l'un des artistes de théâtre les plus célèbres en Europe. Pour les Français, il est le metteur en scène de Bernard-Marie Koltès, et depuis cette rencontre artistique, il est considéré comme un véritable découvreur et passeur de textes contemporains.

Guyotat, pour sa part, se fait d'abord connaître à la fin des années soixante par *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden*, qui avec une intensité indéniable évoquaient la guerre d'Algérie. Par la suite, son écriture se radicalise et confère un statut pour le moins ambivalent à une œuvre exigeante, voire opaque. Poursuivant un travail avant-gardiste jusqu'au début des années 2000, il jouit d'une réputation enviable, mais son lectorat se réduit graduellement, sans doute effarouché par un univers extrême déjouant les normes de lisibilité. Son parcours et les mondes qu'il convoque rappellent à certains égards celui de Koltès, mais aussi celui de Genet, également mis en scène par Chéreau. On pense au Genet plus tardif, celui qui convoitait simultanément les fesses des policiers et celles des Black Panthers pendant leurs

Guyotat est parlé par une langue qui le dépasse : c'est la langue de l'effacement de soi.

affrontements au cours des années soixante, ou celui qui soutenait les Palestiniens tout en promettant de s'en désolidariser lorsqu'ils obtiendraient leur indépendance.

La ligne de force qui relie ces auteurs permet de mieux comprendre pourquoi Chéreau s'attaque à ce texte. Dans sa mise en scène mythique de *La solitude des champs de coton* de Koltès, cette pièce où Chéreau joue avec Pascal Gréggory, le *dealer* et le client se confondent sans cesse et les rapports de domination omniprésents s'inversent. Chéreau le dit lui-même, il n'est pas acteur, il est l'acteur d'un seul rôle, précisément celui du *dealer*... Que comprendre de cette filiation ? À la fois une érotisation du politique et une volonté claire de prendre le parti des vaincus de l'Histoire tout en sachant que le bourreau n'est jamais loin. En un sens, ces artistes ont en commun de rendre sensible la violence de l'Histoire, souci qui habite également le cinéma de Chéreau (pensons à *La Reine Margot* où, malgré la présence *comateuse* d'Isabelle Adjani, le film historique en costumes se transforme en film d'horreur gore).

Sur l'immense plateau nu du TNM, Patrice Chéreau lit le texte de Guyotat, avec pour seul mobilier et accessoire une chaise en bois. Il lit, c'est-à-dire qu'il a le texte en main. Les mots lus plutôt que mémorisés, «souvenus», renvoient sans cesse au texte, à l'écriture, voire à la littérature. Mais est-ce vraiment une lecture ? Ou bien : n'est-ce seulement qu'une lecture ? Chéreau connaît le texte, assez bien sans doute pour le jouer. Présentée comme un spectacle, la lecture de *Coma* est au moins une mise en espace, «une promesse de théâtre», dirait Georges Banu, volontairement demeurée sur le seuil, à la frontière entre littérature et théâtre, entre l'autonomie de l'une et le potentiel de l'autre.

Si on le prend autrement, s'il s'agit seulement d'une lecture, peut-être y avait-il quelque chose en trop dans cette

présentation, mise sur le même pied qu'un spectacle (et au même prix), sur la grande scène du TNM. Après sa création à la Villa Médicis, *Coma* fut présenté à Paris au Petit Odéon (petite salle du Théâtre de l'Odéon), puis au Théâtre des Abbesses, petite salle du Théâtre de la ville. À Bruxelles, le spectacle était accueilli au Théâtre des Tanneurs, autre petite jauge. Le grand plateau et l'immense volume du TNM auraient-ils desservi l'expérience montréalaise ?

Il manque au spectacle la première page du livre, qui en dit la genèse : «Je voyais, j'entendais ce texte, en langue normative, sous forme de prière, de lamentation.» Pour le théâtre, une chose demeure fondamentale : *Coma* est le fait d'une crise artistique provoquée par la langue. C'est une langue de crise, de rupture, tout ce que le théâtre peut souhaiter. Si tout un pan de la dramaturgie contemporaine invente sa langue dans une crise de la scène et de la représentation, cette langue de crise est ici engendrée non pas par le théâtre, mais par l'écriture. Une crise de la langue *dans le livre* en quelque sorte, venue d'un désir absolu de son accomplissement dans le réel. Peut-être est-ce là que réside l'intérêt de la démarche : partir non pas de l'acteur et son jeu, mais de la lettre, en restant au plus près de la lecture.

Le travail spatial de Thierry Thieû Niang tient davantage du délicat aiguillage que de la véritable direction. Son apport se voit peut-être plus qu'il ne s'entend, dans les déplacements de Chéreau plutôt que dans l'énonciation de la parole. *Coma* est aussi un spectacle sur la nomadisation : Guyotat habite dans un *camping-car* et se balade partout en Europe. Au fil de sa déchéance physique, il perd contact avec la réalité des lieux qu'il occupe. Il en vient par exemple à délirer et croit voir des soldats romains dans les ruines qu'il visite. Cette sorte de déréalisation de l'espace par le mouvement incessant, l'impossibilité de se fixer, explique peut-être l'impression d'une course désaxée ainsi que la position décentrée de l'acteur sur le plateau. La trajectoire de Chéreau est sommaire, son déséquilibre permanent semblant parfois le confiner au piétinement. Ses gestes, eux, paraissent aléatoires, répétitifs, comme pour parer à un vertige. Le jeu fragile, esquissé dans la lecture, est par moments très juste, notamment dans la dernière scène. Tout à coup, le souffle hachuré de Chéreau rend toute la beauté de la renaissance de Guyotat.

À la fin du texte, l'expérience trouble de l'auteur opacifie la lecture. Ni lui ni le lecteur – ni le spectateur à leur suite – ne savent que le corps entre dans un coma réel, vécu. En témoigne cet épisode loufoque, repris sur scène avec humour, où Guyotat à table avec Antoine Vitez voit s'envoler le canard de son assiette. Ce battement d'ailes halluciné donne la mesure de sa lente disparition. À la fin du spectacle, l'espace est redéfini d'abord par l'horizon du corps couché, puis se referme sur Chéreau assis, baigné d'une lumière blanche et théâtrale. Le moment où il sombre est aussi celui d'une douloureuse renaissance artistique, point d'impulsion même du texte. Réapprenant à parler avec les mots de Mallarmé : «Aboli bibelot d'inanité sonore», l'auteur retrouve «ces sons tentateurs qui [l']ont amené sous son ombre». *Coma* de Guyotat se termine sur une virgule, celui de Chéreau de même : rien d'autre qu'un signe sur une partition. **L**