

La dialectique n'est plus ce qu'elle était

Le Complexe de Thénardier

Pierre Popovic

Numéro 132 (3), 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65229ac>

[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

Popovic, P. (2009). Compte rendu de [La dialectique n'est plus ce qu'elle était / *Le Complexe de Thénardier*]. *Jeu*, (132), 16–19.

Le Complexe de Thénardier

TEXTE DE JOSÉ PLIYA / MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE DENIS MARLEAU
COLLABORATION ARTISTIQUE ET VIDÉO STÉPHANIE JASMIN / LUMIÈRE XAVIER LAUWERS
COSTUMES ISABELLE LARIVIÈRE / MAQUILLAGES ET COIFFURES ANGELO BARSETTI
MUSIQUE NICOLAS BERNIER ET JACQUES POULIN-DENIS / DESIGN SONORE JULES BEAULIEU
AVEC CHRISTIANE PASQUIER (LA MÈRE) ET MURIEL LEGRAND (VIDO).
COPRODUCTION DE MANÈGE.MONS/CENTRE DRAMATIQUE ET CECN2 (BELGIQUE), ESPACE GO,
FESTIVAL DES FRANCOPHONIES EN LIMOUSIN, THÉÂTRE VARIA/CENTRE DRAMATIQUE DE LA COMMUNAUTÉ
WALLONIE BRUXELLES, PHÉNIX/SCÈNE NATIONALE DE VALENCIENNES (FRANCE) ET UBU,
PRÉSENTÉE À L'ESPACE GO DU 20 JANVIER AU 14 FÉVRIER 2009.

PIERRE POPOVIC

LA DIALECTIQUE N'EST PLUS CE QU'ELLE ÉTAIT

C'était la guerre, Vido (Muriel Legrand) errait seule loin de ses parents disparus dont elle ignorait le sort. Éperdue, elle était venue frapper à la porte de sa tante, qu'elle trouve aujourd'hui là, des années plus tard, au petit matin, endormie par terre au milieu du salon. Cette tante, qu'elle appelle respectueusement « Madame », le texte la désigne comme « la Mère » (Christiane Pasquier), parce qu'elle-même considère Vido comme son aînée, qui aurait mûri aux côtés de la petite Sjenana, que Vido aime tendrement, et du jeune Igor, pour lequel Vido a eu une passade érotique en dépit du fait qu'il aurait pu, sur le plan de l'âge, être son fils. C'était la guerre, mais l'est-ce toujours, là, dehors, derrière ce mur du salon aux fenêtres opaques ? Ledit mur est en fond et ne laisse deviner que des massifs d'ombre inquiétants, dont les passages sont soulignés par une musique lourde, obsédante, sourde, orageuse, qui paraît issue d'une forge gigantesque, obstinée, rageuse. Cette musique (Nicolas Bernier et Jacques Poulin-Denis) et l'organisation de l'espace scénographique, toujours restreint à la fois par le volume spatial alloué au jeu (une bande de quelques mètres) et par la distribution de la lumière (Xavier Lauwers), créent d'entrée une atmosphère oppressante, que ne viendront alléger ni l'action ni la dureté des débats.

Vido, ce matin-là, vient annoncer à la Mère qu'elle s'en va, qu'elle a rencontré « un homme aux cheveux bleus qui sent bon le Dakota », lequel l'aime et lui a appris que dehors la guerre était finie depuis belle lurette, qu'elle veut la remercier de l'avoir sauvée et obtenir sa bénédiction avant de partir. Se développant dans un huis clos étouffant, la discussion entre les deux femmes commence sur un quiproquo. Quand Vido annonce qu'elle veut quitter les lieux, la Mère comprend d'abord qu'elle veut quitter le salon pour regagner la cuisine où du travail est supposé l'attendre. Aussi se borne-t-elle, avec une lassitude hargneuse, à lui faire part des ordres et des récriminations habituelles : faites ci, faites ça, nettoyez ici, pas là, balayez comme ceci, pas comme cela, vous êtes négligente et inattentive, la preuve c'est que les rats sont revenus, etc.

On comprend alors que la Mère exploite Vido, qu'elle lui a fait croire que la guerre dure encore et toujours afin de la transformer en domestique corvéable à merci, qu'elle lui a interdit d'aller dehors, la chargeant de surcroît d'empêcher ses deux enfants de sortir. L'esclave veut cependant enfreindre la loi et partir. Quand la Mère s'aperçoit de cette révolte commence un combat terrifiant entre les deux femmes. D'un côté la soumission reconnaissante et l'espérance du départ, de l'autre la volonté de puissance et le



Christiane Pasquier (la Mère) dans *le Complexe de Thénardier* (UBU, 2009, en coproduction). © Stéphanie Jasmin.

désir de contraindre. La mise en scène de Denis Marleau trouve un moyen simple et efficace pour symboliser l'affrontement et sa violence. Une longue table étroite barre la scène pratiquement du jardin à la cour. Les relations entre Vido et la Mère se marqueront par une gestuelle et des déplacements autour et au long de cette table. Dans les moments où le discours de la Mère se fait le plus humiliant, Vido sera prostrée, à terre et sous la table, au plus loin de sa maîtresse, comme un chien attaché au pied d'un meuble. La Mère, quant à elle, sera toujours plus libre de mouvements (sauf à la fin), ira et viendra de son côté, se campera d'aplomb pour donner de la voix et terroriser celle dont elle a instrumentalisé la force de travail contre une sécurité purement imaginaire.

L'échange décrit pas à pas tous les méandres présents et passés de cette exploitation d'une femme par une autre. Pour tuer la révolte, la Mère use de tous les moyens possibles et, sur son erre d'aller, dévoile diverses manœuvres de manipulation antérieures.

C'est une véritable joute rhétorique que le spectacle donne à voir. Christiane Pasquier, qui donne le ton et le rythme de la violence oratoire et affective, est monstrueuse de talent, passant de la fourberie la plus lâche à l'offre raisonnable, de la colère imprécatrice à la pitié rétroactive, de la haine de l'autre à la haine de soi avec un brio rare. Tantôt une inflexion au milieu d'une phrase, relevée d'un changement d'intensité dans le regard, suffit à opérer le passage d'une émotion à l'autre, d'une rouerie à l'autre. Tantôt un ton s'affaisse, est repris, revit, culmine, puis est rompu à la hache pour en laisser surgir un autre, sans que le corps, lui, ne cille. Mais en face Muriel Legrand relève le gant sans faillir. Son jeu montre que Vido accuse tous les coups, répondant parfois de la voix et, quand ce n'est pas possible tant l'autre tempête, de la main ou des yeux : chaque attitude et chaque parole cherchent à montrer combien la nécessité de la révolte est combattue par une vulnérabilité lancinante, intériorisée.

La Mère se montre successivement bienveillante (c'est pour son bien qu'elle ne veut pas que Vido sorte), conseillère (si Vido sort, elle sera seule et perdue, car ses parents sont morts, et elle sera bientôt tuée), culpabilisante (si elle sort, « ils » l'arrêteront, « ils » la tortureront et alors elle avouera n'importe quoi, mettant en danger tout le monde et Sjenana et Igor), entremetteuse (elle lui propose un marché : elle lui donne son fils Igor en mariage si elle reste), menaçante (elle pourrait exiger d'elle une « remise à sale » – c'est-à-dire dans l'état où elle se trouvait avant que Vido n'y travaille – de la maison, avant de peut-être la laisser partir). Inversement, les approches de Vido sont tour à tour détournées de leur sens : la déférence est tenue pour de la roubardise, la reconnaissance pour une cupidité déguisée, sa demande de bénédiction pour une vulgaire tractation dissimulée. La longue table qui sert de terrain de jeu à ce dialogue de sourdes n'est pas sans faire penser à cette redéfinition de la rhétorique proposée par Michel Meyer, lequel la conçoit non comme un art de la persuasion, mais comme une négociation de la distance séparant deux individus¹. Les déplacements de scène correspondent assez bien à cette idée, mais ils indiquent une chose supplémentaire. Si effectivement les mouvements de Vido vont régulièrement vers la Mère, indiquant de la sorte l'espoir réel d'un rapprochement et d'un accueil, le contraire ne se produit jamais. La Mère garde ses distances. À la fin de la pièce, quand, à bout d'arguments, elle se met à supplier Vido de ne pas partir, inversant dès lors factivement la relation maître/esclave, puisque le maître en l'occurrence se fait esclave dans l'espoir de garder son pouvoir², elle répétera à de nombreuses reprises, sentant Vido s'approcher d'elle : « Ne me touchez pas. » C'est là une clef pour une lecture possible de la pièce : écrasées dans un monde où l'idée de guerre, quand ce n'est tout bonnement la guerre pour vrai, est et demeure omniprésente, les deux femmes ne parviennent jamais à se rencontrer, ne parviennent jamais à faire un geste tangible



Le Complexe de Thénardier de José Pilya, mis en scène par Denis Marleau à l'Espace GO (UBU, 2009, en coproduction).

de compassion, qui leur permettrait de quitter le terrain toujours déjà miné des mots. Faute de quoi, la fin n'est guère réjouissante : la Mère se suicide en avalant un raticide ; Vido sort enfin, mais elle va vers un monde incertain, nantie pour longtemps d'une mémoire intime désolante.

Plusieurs éléments significatifs peuvent conduire vers d'autres lectures, à corréliser ou non avec celle qui vient d'être proposée.

L'une d'elles ferait fond sur la série de répliques renvoyant à des événements historiques et à des guerres. Au fil du déroulement des répliques se rencontrent des allusions claires à la Seconde

1. Cf. *De la problématique*, Paris, PUF, 2008, 320 p. ou *Principia Rhetorica*, Paris, Fayard, 2008, 324 p.

2. Il serait intéressant de considérer l'œuvre de José Pilya comme une *tragédie contemporaine* et de prendre pour point de départ d'une telle lecture un classique de la critique théâtrale s'appuyant sur la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, l'essai de Serge Doubrovsky *Cornelle et la dialectique du Héros* (Gallimard, 1963, 588 p.). *Le Complexe de Thénardier* est une manière de tragédie parlant d'un monde où, comme le dit la Mère, il n'y a plus – en apparence – « ni maître ni esclave ».



Sur la photo : Muriel Legrand (Vido) et Christiane Pasquier (la Mère). © Stéphanie Jasmin.

Guerre mondiale et à l'Holocauste, à un génocide moins défini mais qui pourrait être celui du Rwanda, à des pratiques de torture dont le passé récent nous a rappelé la triste banalité. Les rats, dont il est souvent question, et le raticide avalé par la Mère ne sont pas sans évoquer *la Peste* de Camus où l'envahissement d'une ville par les rats symbolise, comme on sait, la contagion des esprits et des consciences par le fascisme. Ce sont donc les guerres, les génocides, les horreurs proches de nous, celles du XX^e et du XXI^e siècle, qui sont ici en cause, même si le cri final de la Mère dans son agonie a quasiment valeur métaphysique (ou, au moins, anthropologique) : « Il n'y a pas d'humanité. » Cette Mère reconnaît d'ailleurs une emprise directe de la barbarie,

avec laquelle elle « a collaboré », expliquant son comportement par une volonté de survie déclinée en ces termes : « Je n'ai pas hésité : comme une coyote, je suis partie en chasse et j'ai pris la pitance là où je l'ai trouvée. Dans le camp de l'horreur. »

Une autre lecture s'enquerrait de savoir ce que Thénardier vient faire dans cette galère. Pour sûr, le recueillement de Vido et sa transformation en esclave domestique par la Mère rappellent directement l'arrivée de Cosette et le sort qu'elle subira chez les infâmes Thénardier inventés par Victor Hugo. Mais d'autres raccords sont agissants tout au long de la pièce. À l'instar de Cosette, Vido ne sait pas lire. La Mère le sait bien et, comme Thénardier, elle fait des faux, qu'elle lit à Vido, en lesquels les parents de cette dernière, qui seraient prisonniers quelque part, enjoignent leur fille d'être obéissante et respectueuse envers leur tante. Il faut aussi se souvenir du fait que Thénardier est présenté dans *les Misérables* comme un « bourgeois manqué³ » et qu'il finit sa vie comme marchand d'esclaves, comme « négrier ». La Mère a bien des rapports avec tout cela : elle pense tout en termes de « marché » et tient que chacun a un prix. Les ultimes séquences de son discours prouvent que l'esprit de Thénardier traverse l'histoire en adoptant des masques successifs et qu'il imprègne le temps présent de la glorification joviale du marché : « Les temps ne changent pas. [...] Une seule chose demeure : l'intérêt. Tout s'achète, tout se vend, tout se paie. »

Thénardier triomphe souvent⁴, sans doute, et ce qui se passe aujourd'hui autour de nous est là pour en mesurer le désastre consécutif, mais il reste au moins le théâtre pour le dire et s'en inquiéter, et une pièce, *le Complexe de Thénardier*, vraiment écrite, bien soutenue par une bonne mise en scène et par une bonne scénographie, défendue avec bravoure par deux comédiennes dont l'énergie et la loyauté réciproque sont à elles seules des raisons d'encore espérer. ■

3. C'est-à-dire, dans la logique hugolienne, qu'il a les qualités de la bourgeoisie, esprit d'entreprise, adhésion sans réserve à l'économie de marché, recherche constante du profit, culture lettrée, individualisme calculateur, mais perverties par une forte immoralité et une non moins forte fascination pour le crime.

4. De nos jours, il s'appelle Cheney, Madoff, parfois plus innocemment Lagarde, Sarko, « commandites », etc.