

« La guerre »

Johanne Bénard

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27367ac>

[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

Bénard, J. (1991). Compte rendu de [« La guerre »]. *Jeu*, (58), 173–177.

fait irruption dans nos vies que par l'intermédiaire des chroniques de faits divers.

Le malaise est dans l'œil de l'entomologiste.

micheline letourneur

«Le personnage est habillé, sinon comme un cuirassier de la Première Guerre, du moins comme un militaire.» Photo : Pierre Longtin.

«la guerre»

D'après *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Montage des textes : Téo Spsychalski et Michel Chiron. Mise en scène : Téo Spsychalski; décors et accessoires : Jeannette Jurenak; éclairage et bande sonore : Michel Lavoie. Avec Michel Chiron. Production du Groupe de la Veillée, avec le concours de l'Association française d'Action artistique (Paris), présentée à l'Espace de la Veillée du 8 janvier au 3 février 1991.

la guerre : texte et contexte

Étaient-ils audacieux, passionnés de théâtre ou désintéressés, cette quinzaine de spectateurs qui avaient délaissé leur téléviseur au lendemain de la déclaration de la guerre du Golfe pour aller assister à la «représentation» de *la Guerre* à la Veillée? D'une représentation l'autre. Paradoxalement, dans une société largement médiatisée où la guerre est diffusée en direct, tout semble irrémédiablement faux; la guerre est condamnée à apparaître comme le souvenir de toutes ses représentations — films et jeux Nintendo confondus. Mais la guerre au théâtre? Est-elle plus vraisemblable, plus crédible; est-ce dans la mesure où la représentation du réel ne prétend pas à la fidélité et avoue son artifice qu'elle rend mieux compte du réel? À la Veillée, les spectateurs qui assistaient à une adaptation théâtrale de textes littéraires transposant l'expérience d'une autre guerre, à des décennies d'intervalle, allaient peut-être y trouver, à l'instar des pièces brechtiennes avec leur décalage entre l'histoire représentée et le contexte de la représentation, une leçon d'histoire.

J'ai en tête cette métaphore célinienne où l'auteur, pour expliquer sa poétique, montre comment il faut tordre le bâton dans l'eau pour que, réfraction oblige, il paraisse



droit. Certes, Céline ne parle pas là de la représentation du réel, mais de la transposition de la langue elle-même dans ses textes : la langue qu'il faut travailler et (re)fabriquer pour qu'elle donne l'impression du parler. Déplaçons avec lui la question. Ainsi, je ne poserai pas ici le problème de la représentation (impossible?) de la guerre, mais celui de la théâtralisation du texte célinien. Car selon moi, c'est la première question que pose, avec beaucoup d'acuité, l'adaptation de Michel Chiron et de Téo Spychalski. Comment le théâtre peut-il prendre en compte ce paradoxe célinien d'une langue «tordue» qui donne l'illusion du spontané et de la transparence de l'oral? L'adaptation de Céline au théâtre ne risque-t-elle pas de s'empêtrer dans une double transposition?

Le spectacle se présente comme un collage de différents textes de Louis-Ferdinand Céline sur la guerre. Il s'agit des récits concernant la Première Guerre : la majorité des passages a été tirée du roman de 1932, *Voyage au bout de la nuit* — dont c'est l'épisode inaugural —, mais on trouve aussi une scène de *Casse-pipe*, le roman de 1949, et, à la fin, des fragments du *Carnet du cuirassier Destouches*, le journal intime de l'auteur écrit en 1913 et dont la publication est posthume. Or, dans l'œuvre et la vie de Céline, la Deuxième Guerre a pris aussi beaucoup de place. La problématique, mais non moins incontournable, collaboration de l'écrivain (sous la forme de trois pamphlets antisémites et de lettres aux journaux de l'Occupation) lui vaut l'exil et la prison au Danemark, tout en constituant la matière à transposer des derniers romans, écrits plus de dix ans après l'expérience. Le Ferdinand de la trilogie allemande n'est pas moins traqué que le Bardamu du *Voyage*. Mais, dans l'écriture célinienne, l'horreur n'est plus dès lors évoquée d'un même point de vue; les échos autobiographiques et idéologiques brouillent le récit de guerre. Cette question a pu prévaloir dans le choix du metteur en scène et de l'interprète, qui ont voulu montrer (réhabiliter?) un Céline univoquement pacifiste.

l'uniformisation du monologue

L'adaptation respecte l'ordre narratif du *Voyage* — la scène d'ouverture de *Casse-pipe* venant

comblent l'ellipse de l'introduction du bleu dans le corps de garde — mais, à cause des trop nombreuses coupes, il est difficile de suivre quelque histoire. Tout au plus le lecteur non familier avec les textes céliniens y verra-t-il une unité thématique. Cette dernière est d'ailleurs la seule à prévaloir dans la dernière scène qui enchaîne avec le journal intime du soldat, qui n'a somme toute rien de célinien (pour autant que le célinien soit sinon une langue, du moins un style) et qu'il me paraît plutôt inopportun de mettre sur le même plan que la transposition romanesque du *Voyage* — qui s'avère bien le premier livre que publie l'écrivain, près de vingt ans après.

D'un autre point de vue, il faut dire que le monologue (théâtral) uniformise l'énonciation plurielle du texte romanesque; c'est contre cette inertie du texte récité que l'interprète semble se battre. Car il n'arrive pas, par son jeu, à faire sentir les niveaux différents de la narration et des dialogues. Cela tiendrait-il à la spécificité du texte célinien? La scène que l'acteur rend la mieux est la seule qui soit tirée de *Casse-pipe*; le dialogue du bleu avec l'officier paraît mieux réussi que celui, par exemple, de Bardamu et d'Arthur Ganate, qui constitue le début du *Voyage* comme le début de la représentation. Or, dans le *Voyage*, l'intégration des dialogues (du moins pour le passage en question) est plus importante; les discours de paroles se fondent le plus souvent dans une narration ménageant différentes transitions, jusqu'à confondre parfois les deux registres. Ainsi, les incises déclaratives placées à la fin des répliques (du genre de «qu'il me dit») paraissent tout à fait redondantes au théâtre : tant redondantes, par rapport à la parole (présente) de l'acteur, que superflues, dans la mesure où il n'y a plus de narration. Ou bien, ce sont les situations d'énonciation qui n'apparaissent plus clairement parce que tel discours de paroles du roman est coupé de son contexte. En soi, bien sûr, peu importe que le discours d'un personnage secondaire comme Princhard semble prêté à Bardamu (le narrateur-personnage du *Voyage*), mais on déplorera que cette méprise prive le monologue de son sens, qui est bien en premier ironique : c'est le soldat en convalescence qui explique à Bardamu (le

spectateur croira, non sans quelques contresens, que l'on s'adresse à lui), juste avant qu'on le renvoie au champ de bataille, comment on fera de lui un héros, bien qu'il ait pitoyablement volé des boîtes de conserve pour fuir la guerre.

L'espace de la remémoration

L'aspect le plus intéressant de la représentation pourrait être l'espace qu'elle instaure. C'est là que le texte célinien semble transposé avec le plus de bonheur. D'abord, il faut dire que le décor n'est pas naturaliste et qu'on n'a pas cherché à représenter un champ de bataille. L'espace où se



Michel Chiron,
dans *la Guerre*.
Photo : Pierre Longtin.

meurt l'acteur est assez dénudé : dans un coin, on trouve un pupitre (auquel il ne s'assoira pas) et au centre, une chaise, d'où il récitera le dernier monologue tiré du *Carnet*. Mais à l'arrière-scène, dans une demi-pénombre, sont amassés différents objets qui n'appartiennent pas uniquement à l'inventaire militaire. Se fondant dans une masse indistincte, ces objets de ferraille poussiéreux, dans leur désordre, leur diversité et leur accumulation renvoient en premier au bric-à-brac célinien; dans l'univers romanesque, les objets s'accumulent et s'empilent, menaçant à tout moment d'engouffrer les personnages; mais aussi, et surtout, ils suggèrent la «cour de *scrap*». Ils sont non seulement des objets à mettre au rancart (dont le désordre effraie), mais des objets-déchets à mettre au rebut. Lieu de l'absence ou non-lieu — que d'ailleurs l'acteur n'habite pas —, il constituerait l'espace de la remémora-

tion, dessinerait l'espace du souvenir en même temps que celui de la mort.

Le personnage, lui, est habillé, sinon comme un cuirassier de la Première Guerre, du moins comme un militaire. Mais deux éléments empêchent une lecture univoquement réaliste de son costume : la poussière qui le recouvre de même que la canne et la béquille à l'aide desquelles il se déplace. Le personnage à l'allure blafarde, dont le programme précise qu'il n'a pas d'âge («de tous âges» ou «sans âge»), réussit-il à conjuguer deux temps : le temps de l'histoire (de guerre) passée et le temps du récit ou de la représentation, où le personnage fait figure de revenant? Survivant ou mort-vivant de la guerre... La canne et la béquille seraient à lire ainsi comme les signes d'une disjonction temporelle : le «rappel», dans l'univers irrémédiablement présent de la représentation théâtrale, du souvenir et du récit. Il faut bien dire alors que ce qui se superpose au monologue du *Voyage* (ce qui paraît l'encadrer ou lui donner lieu) n'est pas la véritable instance narrative du roman, mais une autre instance qui pourrait être celle des derniers romans. Non seulement le spectacle, en combinant les figures du combattant et du vieillard (se rappelant), télescope les temps et thématise l'horreur de la guerre qui continue de hanter le vieillard — parce que son souvenir, dans toute son horreur, ne ternit pas —, mais encore il fait écho au narrateur-personnage qui, dans toute la trilogie, se promène avec ses cannes en chancelant : le Ferdinand qui erre dans une Allemagne apocalyptique. Par ailleurs, c'est à ce même univers romanesque que nous renvoie la thématique elle-même du revenant : que l'on songe seulement au prologue de *D'un château l'autre*, avec son bateau-mouche revenant de l'au-delà — version célinienne de la légende de la barque de Charon.

Certes, il faudrait ajouter que la ressemblance entre l'acteur et Céline est frappante; tant le maquillage de l'acteur (et d'abord, donc, ce fard blanc) que ses poses (certains profils sont hallucinants de ressemblance) et l'éclairage semblent évoquer cette similitude, voire l'appuyer. Par-delà l'espace textuel des romans de la Deuxième Guerre, c'est le hors-texte du biographique qui

est interpellé. Or, tout cela ne réussit pas à former un système, à établir, dans la représentation elle-même, une cohérence. À la fin, quand l'acteur débite le texte du *Carnet*, le spectateur se méprend sur la portée ou l'origine du souvenir de Rambouillet, c'est-à-dire sur le contexte que constitue «cette triste journée de novembre» qui le (nous) «reporte» à Rambouillet : aux treize mois qui séparent le narrateur de son expérience se substituent les années séparant le soldat de son fantôme. Toutefois, en déplaçant le texte célinien, ou en le rendant ambivalent, la représentation échoue à proposer un autre espace-temps, à réorganiser un autre système, où le signe théâtral, sinon relaie le signe textuel, du moins dialogue avec lui. En dernière instance, donc, le décor et le costume des personnages ne réussissent pas à imposer cet espace de la remémoration qui aurait pu contrebalancer l'aplatissement du monologue (sans la perspective des différentes énonciations romanesques) et l'uniformité du temps de la représentation — tendant à tout ramener au présent.

la double transposition

Mieux que le décor, la bande sonore du spectacle met en contexte le monologue de Bardamu; d'une part, les chansons d'époque situent l'histoire (et la guerre), d'autre part, les bombardements créent d'une certaine façon l'espace du champ de bataille. Par ailleurs, pour qui a lu la trilogie allemande, cet enregistrement de bombardements rappelle, sinon (dans une mise en abyme) les phrases hachurées, haletantes et éclatées du dernier style célinien, du moins les très nombreuses descriptions des bruits de la guerre qui accompagnent la traversée infernale du narrateur-personnage. Mais, puisqu'il faut bien y venir, la langue célinienne dans tout cela? La représentation fait-elle écho aux textes rythmés de Céline, à sa petite musique? Je dirais que non. L'échec du spectacle tient, selon moi, à une impasse théorique, que l'on peut comprendre à partir de la poétique célinienne.

L'auteur lui-même s'est maintes fois expliqué sur l'aspect fabriqué de son style qui se présente comme un simulacre de la langue parlée. Aux lecteurs et critiques incrédules, il a dû constamment répéter que ses textes étaient énormément

travaillés. Et les études céliniennes ont bien montré depuis comment, pour faire passer l'oral dans l'écrit, Céline systématise et utilise exagérément des traits de la langue parlée (l'ellipse, l'absence de négation, la mise en relief, etc.). Le texte célinien donne l'impression à son lecteur d'un texte parlé, d'un texte qu'on lui lit dans le creux de l'oreille (pour reprendre une image de l'auteur). Or, cette langue créée pour donner l'illusion de la parole peut-elle véritablement être parlée? L'adaptation théâtrale risque de révéler, paradoxalement, le travail du texte : son côté factice et forgé. Ainsi, dans le présent spectacle, l'interprétation de l'acteur — pour autant qu'on puisse soutenir qu'il y avait un seul ton — ne donnait pas l'impression de la spontanéité ni du naturel; les intonations étaient le plus souvent exagérées, la voix emportée, le rythme accentué aux dépens des inflexions de la syntaxe (et du sens). Une interprétation que venait renforcer une gestuelle parfois outrée, surcodifiant le théâtral. La question, certes, n'est pas de condamner une interprétation non réaliste du texte célinien, mais de faire ressortir la transformation que le théâtre fait subir au texte célinien. La langue de Céline au théâtre paraît inévitablement fautive. S'agit-il toujours du style (de l'effet) célinien?

Car, ce que l'on a perdu en route, c'est l'émotion; en «transposant» la langue orale (le terme est celui qu'emploie Céline en l'opposant à la transcription), ce que veut d'abord capter l'écrivain c'est une émotion... évanescence. Une pulsion, un désir dirions-nous plutôt maintenant. Le rythme que le sujet crée dans la phrase sert à faire passer l'émotion de la parole. En fait, le texte célinien s'écrit au plus près du corps; l'écriture célinienne inscrit le corps dans le non-dit de ses ellipses, le trop-plein de ses répétitions ou les balancements de sa syntaxe. De sorte que, pour moi, la véritable théâtralisation du texte célinien devrait passer par la transposition du texte (faut-il parler alors d'incarnation?) dans le corps de l'acteur. Dans la mesure où l'esthétique de Céline et d'Artaud sont assez proches, je rappellerai, pour appuyer ma thèse, le très bon spectacle qu'a créé la Veillée la saison dernière : *Artaud tête à tête*. Là, le corps de l'acteur (en l'occurrence Gabriel Arcand) parlait par-delà la poésie d'Ar-

taud; le texte alors venait comme supplément au jeu et à la présence de l'acteur. Il le relayait ou lui faisait écho. Mais je pense également au spectacle-collage *Cantate grise*, produit cet automne par le Théâtre Ubu, à partir de textes (extraits de romans et dramatiques) de Beckett. Dans la dernière scène (pièce) interprétée par Danièle Panneton, *Pas Moi*, tout à l'opposé du spectacle *Artaud*, le corps est presque entièrement absent; seule la bouche de l'actrice est visible. Or, l'émotion passe dans le rythme haletant du texte : sinon aux dépens du sens, du moins, parfois, quand (parce que) le sens du texte s'absente. Le corps est alors *représenté* par la bouche et la voix de l'actrice, et nous ne sommes pas très loin de la représentation de la voix dans le texte célinien *Iu*. À la lumière de ces deux spectacles, une seule adaptation de Céline me paraît toutefois possible, et souhaitable. Alors que, si l'on veut mettre l'accent sur la voix de l'acteur pour faire passer l'émotion, il faudrait retravailler les textes de Céline, voire les déconstruire, pour en faire un monologue proprement théâtral — monologue qui pourrait ressembler au monologue beckettien —, on gagnerait selon moi à adapter plus librement l'œuvre de Céline; il s'agirait alors plutôt de faire parler le corps de l'acteur, en mettant le texte en sourdine. En fait, le spectacle de la Veillée contenait en germe cette adaptation; on aurait pu ainsi explorer la gestuelle du corps malade d'un Bardamu-Céline vieillissant (je pense en particulier à la lenteur des gestes préluant au dernier monologue) et proposer un tout autre travail de l'acteur.

La question du «texte emprunté» (pour faire référence au dossier de *Jeu* 53) revêt donc un caractère particulier chez Céline en ce que la transposition de la langue est au cœur de la poétique de l'écrivain. En fait, tout se passe comme si la théâtralisation était une seconde transposition imposée au texte célinien et que cette double transposition annulait la première ou bien la donnait à lire, le travail du texte ressortant inévitablement dans sa récitation. On devrait donc y penser à deux fois avant de donner à entendre les textes de Céline en misant sur leur musique et leur oralité. Le texte célinien sera d'autant moins dénaturé qu'il sera réinventé à même le langage théâtral; le corps de l'acteur,

par-delà sa voix, pourrait être son lieu privilégié. Il faudra se résigner alors peut-être à désertier le texte.

johanne bénard

«parcours scénographique»

Texte de Gilles Arteau avec la collaboration de Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène : Jacinthe Harvey; conception des images, de la mécanique sonore et de l'installation-décor : Émile Morin; environnement sonore : John Oswald; éclairages : François Soucy; costumes et maquillages : Jacinthe Demers. Avec Sylvie Couture, Daniel Desputeau, Pascale Landry et François Marquis. Lecture-spectacle de la troupe Recto-Verso, présentée à l'Espace Libre, le 20 novembre 1990, dans le cadre des 20 jours du Théâtre à Risque.

une fable dramatique

La troupe Recto-Verso de Matane nous donnait l'an dernier une version de son cru d'une pièce de René-Daniel Dubois¹ qui fut saluée unanimement par la critique pour son audace, son esprit d'invention et l'excellence du jeu des comédiens. Fière de cet accueil, la troupe décidait de présenter du 13 novembre au 1^{er} décembre sa dernière production, intitulée *Parcours scénographique*, dans le cadre des 20 jours du Théâtre à Risque. Des difficultés de financement ayant fait avorter le projet à la dernière minute, la troupe a néanmoins tenu à présenter à l'Espace Libre une lecture de son spectacle sous forme de théâtre-audio.

Parcours scénographique est un *work in progress* dont la version initiale a été présentée en juin 1990 au Musée d'art contemporain de Montréal. Fin septembre, une version remodelée de ce premier spectacle était donnée pendant trois semaines à Matane. Cette fois encore, avec cette création, Recto-Verso va à contre-courant. Comme le précise le programme, il s'agit d'une recherche multidisciplinaire basée sur les lieux

1. Il s'agit de 26th, *impassé du colonel Foisy*. (Voir la critique du spectacle, signée Yvon Dubeau, dans *Jeu* 54, 1990.1, p. 183-186. N.d.l.r.)