

Fragments de la Mousson d'Été | prendre des nouvelles du présent

Autour de trois lectures à la Mousson d'Été, été 2020 : R. Kricheldorf, *La Maison sur Monkey Island* ; S. Longman, *Chien Fusil* ; M. Caramès-Blanco, *Gloria*.

Par Arnaud Maïsetti

« À quoi bon des poètes en temps de manque ? » – la question fébrile d'Hölderlin ne porte plus seulement l'angoisse métaphysique d'un retrait, elle dit radicalement ce qu'il en est de ces mois. Bien sûr, quand on manque avant tout de lits en réanimation et de masques, il est sans doute obscène de réclamer des poètes. À cette obscénité, les lignes que commettent la plupart d'entre eux ces mois ajoutent leur poids de désolation, de consternation même, et de rage. De journaux de confinement aux notes déconfinées, on n'a finalement pas tant manqué de paroles d'écrivains vautrés dans eux-mêmes. Décidément, si le romantisme du confinement aura été un privilège de classe, on a eu la preuve de quel côté de la barricade se tenaient bien d'auteurs *enchantés* de pouvoir livrer à qui mieux mieux froissements d'âme et rêveries intérieures tandis qu'ils étaient *enfin* débarrassés du souci de voir le monde, tenu à l'arrêt. Retiré, la réalité sociale laissait voir de ces auteurs ce qu'il en est de la terre quand la marée arrache l'eau des côtes. Des terres vaseuses, comme un ventre pourri où barbotent les poissons bientôt crevés et s'avachissent les yachts. Alors, à quoi bon ? Peut-être déjà pour désigner ce manque, et susciter le dégoût. Ou lever le désir d'autres possibles. C'est pourquoi on tient *malgré tout* (et en dépit du bon sens) à ces voix d'aujourd'hui, guettant en eux les inflexion où puiser les forces pour aujourd'hui, pour demain. Du 21 au 27 août se tenaient les 25e Rencontres théâtrales Internationales à l'Abbaye des Prémontrés – la Mousson d'Été avait insisté, et au milieu du paysage dévasté des festivals estivaux, se dressait comme un dernier rescapé.

On prendrait donc des nouvelles du présent telles que nous les adressent les dramaturges d'ici et d'ailleurs, portant la question d'Höderlin comme un talisman, comme une inquiétude. Quid ?



C'est un aller-retour rapide, entre Marseille et Pont-À-Mousson, qui donnera une vue partielle du festival. Deux jours seulement, cinq lectures : des visages masqués, des gestes qu'on dit barrières (soit donc le contraire de gestes), une distanciation dite sociale (soit donc le contraire de la socialité) : des mesures sanitaires démesurées (passage de flics le soir pour veiller au bon gré, et à verbaliser l'ivraie) – nous sommes bien dans le présent. C'est le programme de ces journées : entendre des auteurs le nommer. À cette vue rapide, n'en proposer qu'un regard rapide, comme on sonde, par jets brefs, un paysage souterrain, seulement relever des failles où pourraient jaillir ce qu'on ignore, s'entretenir – pourquoi pas ? – de la beauté géodésique d'aujourd'hui. De ces textes, arracher comme une cartographie, approximative et mal découpée, schématique, presque injuste, de ce que font les écritures théâtrales du monde, voire ce qu'elles font au monde, et au théâtre.

Kricheldorf, Singer l'extrême présent

De Rebekka Kricheldorf, autrice allemande formée à l'Académie des Arts de Berlin, on sait la virtuosité caustique : de l'affreusement ludique *Villa Dolorosa* (2009) qui réécrivait les *Trois Sœurs* sous les lois de l'emmerdement maximum, au terriblement drôle *Extase et Quotidien*, l'écriture de Kricheldorf tourne autour d'une même édifiante contradiction qui ressemble à un constat. Pour la moyenne bourgeoisie, l'injonction au bonheur écartèle les êtres entre leur recherche forcenée d'une jouissance immédiate et la quête désespérée d'un sens, sens qu'elle croit trouver justement dans cette jouissance, jouissance qui ne cesse précisément de faire écran au sens. Impasse qui autorise toute drôlerie.

L'ensemble se déployant donc dans une énergie débridée puisée aux mêmes inquiétudes des vieux boulevards tels qu'on peut les lire idéologiquement : si la pièce / la bourgeoisie s'agitent tant, c'est que l'affolement répond au pressentiment que les bases sur quoi reposent cette société sont menacées, voire en train de s'effondrer. Derrière Labiche, il y a 1870 ; sous Feydeau perce 1917.

Kricheldorf n'écrit cependant pas des pièces de boulevard, parce que l'affolement caricatural qu'elle dessine est critique et clinique. Sous le scalpel impitoyable de sa mécanique, elle illustre, en les grossissant pour mieux les faire voir, les mœurs de l'époque. En forçant le trait, elle suit sa courbe. En ce sens, *La Maison sur Monkey Island* paraît exemplaire de cette écriture, et de ses impasses, tant à force d'adhérer à l'époque, rien n'empêche plus d'être en adhésion avec elle. L'intrigue est un cliché avec lequel elle joue voracement jusqu'à s'en laisser dévorer :

*« Dans la cuisine d'une maison située sur une île isolée de l'océan Pacifique est réunie une équipe d'experts : la psychologue Kristina, Hannes, sociologue, André, maître en manipulation spécialisé en neuro-économie, et Ann, neurobiologiste. Invités en résidence par la société Animalsdelight, ils ont pour mission de mettre au point la stratégie de commercialisation d'une viande produite **in vitro**, parfaitement éthique mais hors de prix. Malgré cet objectif et les attraits de leur cadre de travail tropical, ils prennent rapidement conscience que quelque chose, dans la maison, ne tourne pas rond... »*

Désigner les publicitaires comme « représentants » ultimes de notre société, c'est sacrifier à la figure quasi-obligé désormais quand il s'agit de pointer, par allégorie, le fonctionnement mercantile de notre monde conçu comme un produit. Et la langue publicitaire, son phrasé, ses tics, ses modes de pensée, devient comme une sémiologie totale. La pièce

enfile cette immense perle, consciente de jouer avec une idée reçue qu'elle tâche de dynamiter pas à pas, ou plutôt au pas de charge. Ce faisant, Kricheldorf emboîte deux pièces en une : à la farce publicitaire prend le relai une intrigue à suspense, où l'autre cliché de la société de surveillance vient finalement faire oublier le premier. Comme si la pièce n'avait pas réussi à choisir entre les deux champs ? Ou comme si l'autrice n'avait pas su choisir quelle pièce elle désirait écrire ? De fait, on perçoit de moins en moins de nécessité, tant la composition semble guidée par le goût du gag, du bon mot et de la situation grotesque : tant l'arbitraire s'impose.

Surjouant les délires effrénés de la société de consommation, l'obscénité arrogante de l'individualisme néo-libéral, les vertiges rigolards des injonctions paradoxales de notre temps, la pièce ne fait que *singer* l'époque telle que la construction médiatique l'impose. Peut-être la rend-elle lisible, visible ? Mais codée dans la même syntaxe qu'elle, elle ne fait peut-être que participer à sa même vacuité. Sa prétention à vouloir pointer (?) la grotesque prétention de nos contemporains court le risque de voir cette pièce comme l'ultime avatar de ses symptômes, l'un des signes de sa vanité, qui consisterait à faire miroiter pour elle-même son inanité et de s'en réjouir. Gris (de l'écriture) sur gris (de l'époque), ne se laisser voir que du gris perçu sous coke, un rose délavé et flashy.

C'est une direction, une tendance, une menace aussi : regarder le monde comme il est sous prétexte, en moraliste, d'en arracher les tares, mais ne pas voir que sa puissance tient justement à regarder en retour (n'est-ce pas cela, aussi, l'effet Méduse ?) avaler toutes les formes pour les rendre à son image – jusqu'à ce que le rire, loin d'être l'instrument de force qui résisterait aux injonctions médiatiques de notre présent, ne devienne qu'une pilule de plus à avaler, servant peut-être à avaler les autres.

Longman, le temps sans mémoire

L'orage sur lequel tombe, interminablement, la fin de la pièce, la faisant tomber elle aussi dans son abîme, dit quelque chose du temps qu'il fait, parmi nous. Le ravage, le désir d'un immense déferlement qui nettoierait le monde et son atroce réalité. Celle du {Chien-Fusil} est d'une banalité spectaculaire. Dans les confins de la campagne anglaise – peut-on être plus loin que cela dans ce monde ? – deux sœurs pointent une arme sur un homme qu'elles ont surpris, rôdant dans les champs, préparant un mauvais coup sans doute. Lui dit que non, qu'il est là sans savoir pourquoi, qu'il resterait bien. Les filles acceptent. Elles sont seules ; le frère est parti ; le père est mort ; le grand-père aussi, après être devenu fou. La pièce commence : et immédiatement s'interrompt, plonge en arrière d'elle pour déployer tout ce qui a tenu en peu de mots déjà. On sait donc tout ce qui va advenir : la fuite du frère, le suicide du père, la folie du grand-père – tout ce qui a fini par produire la solitude tragique des sœurs est écrit, nous aura été lapidairement confié. C'est la première leçon, considérable et simple, de la pièce : rien n'aura lieu. Rien n'advient, sauf l'essentiel : son expérience. Ou plutôt : si on sait le terme fatal de tout, reste à l'éprouver, c'est-à-dire à nous le conter. Et cela seul importe. Ce degré de liberté infinie dans le plus stricte fatalité sans issue.

La pièce fraie dignement. Sa structure renversée lui permet de creuser longuement ses failles, sans tenir au faux suspense de son devenir déjà éventé. Le temps n'accomplit que ce qui a déjà été accompli. Tous sont ici d'ailleurs pour le dire : aspirer à ailleurs – où le prologue les a jetés –, sans, dans le présent de la narration y parvenir. Le frère répète son ennui d'être là-bas, rêve de villes, de lointains ; le père n'apparaît jamais, sauf dans les paroles de ses filles : comme un fantôme de son vivant ; le grand-père, frappé d'Alzheimer, ne cesse de raconter la même sordide anecdote d'une rencontre

à la sortie d'un pub. Tous sont dans une boucle infinie que seule la mort, ou la disparition, sauverait. Le grand-père surtout, comme une image de la pièce en son sein, incapable de mémoire, ne peut se souvenir que d'un événement qu'il inflige à tous ceux qu'il croise.

Le temps est un piétinement. La puissance de la pièce réside dans sa faculté à se saisir de cette unique idée et d'y faire tenir chaque instant, de ployer sur elle-même jusqu'à l'insupportable. Chaque réplique est répétée ; presque chaque mot même, redoublé, renforce chaque seconde dans une autre identique. La pluie n'est pas si différente.

Au terme de la pièce, sa faiblesse – un usage paresseux des ellipses : l'indication prononcée de {*temps*} suffisait à basculer plus tard ou avant –, devient une force sidérante. Une même scène est jouée, à distance du temps, dévitalisant les mots à force d'avoir été épuisé. Puis, le temps passe : littéralement. On se promet de quitter le lieu : la sentence tombe : « une année passe » ; puis une autre ; une autre : et une autre ; jusqu'à l'orage de fin du monde.

C'est la réécriture des *Trois sœurs*, réduites à deux, et sans même le désir de rejoindre Moscou : c'est la solitude quand on ne peut même pas la partager ; c'est le temps perdu, quand on ne désire même plus le retrouver. Lorsqu'on adopte la position en *chien de fusil*, c'est qu'on a renoncé : position fœtale. Mais la pièce ne dit pas le renoncement du monde, au monde : elle raconte plus sûrement ce qu'il en est de l'abandon, et pourtant, la force de se lever chaque jour, aller au champ, cueillir les mauvaises récoltes, abattre un troupeau malade, sauver deux bêtes, recommencer : recommencer.



Caramès-Blanco, faux-fuyant

Une journée dans la vie d'une femme, Gloria, qui donne son titre à la pièce : une journée comme une autre, à ce détail près qu'elle la verra commettre plusieurs crimes avant de

prendre la fuite. Longue coulée de temps, égrenant les heures, racontant la plongée dans le quotidien misérable – l'affreux du couple, les ménages humiliants, les désirs enfouis –, et trouée par le crime, qui ferait figure de rédemption.

Il y aurait la pièce possible : une dramaturgie vengeresse, où la condition sociale serait la raison de cette brutale sortie de route, sa dignité lorgnant vers Genet plus que vers le Rond-Point. Mais dans la virtuosité certaine de l'écriture, rien qui ne laisse penser que cette pente étroite et ardue soit prise. Plutôt serait emprunté le chemin royal de la folle embardée, sans cause ni raison d'être, hors le prétexte à l'écriture. Plane dès lors le soupçon de l'arbitraire, où la situation domine tout : son spectaculaire ostentatoire, sa drôlerie cynique, sa glorieuse insoumission. Gloria la glorieuse revendique tant sa liberté qu'elle en devient suspecte.

Son auteur, Marcos Caramès-Blanco, laisse tellement voir son désir de raconter une émancipation rageuse que celle-ci ne possède ni horizon ni appui. Reste l'émancipation pour elle-même, qui désarme au lieu d'attiser l'ardeur puisqu'elle ne tient compte que d'elle, et ne vaut que pour et par elle.

Le récit emporté, fiévreux, *pop* à souhait, soulignant à mille endroits sa parfaite maîtrise des codes de l'écriture {dite}contemporaine laisse en chemin : on regarde cette fuite comme au bord de la route du Tour on assiste à l'échappée traditionnelle vouée à être reprise à quelques centaines de mètres de l'arrivée par un peloton qui ne s'était même pas aperçu du coureur parti. Prendre la poudre d'escampette quand rien n'est affecté du monde, c'est saisir la proie pour l'ombre : la fuite vaut pour la ligne qu'elle trace dans les devenirs, davantage que par refus égotiste du monde.



Appendice. Danan, *Démasquer la réalité*

Le soir, on aura entendu l'impromptu de Joseph Danan. L'auteur, relisant Eugène Sue à la pâle lueur de notre présent (dé)confiné, regarde le théâtre comme ce miroir renversé. Les masques ne sont plus sur le plateau, mais dans les rues : et que dévoilent-ils ? S'inquiétant de ce qui, déjà, s'est perdu, des liens essentiels, des espaces quand ils sont voués à l'hygénisme sécuritaire, la parole se confie à ses propres doutes, tramée dans sa fragilité : elle fraie cette exigence commune qui tient tout autant loin d'elle la singerie sarcastique que la grandiloquence tournant le dos au monde et se préférant à tout ; refusant également le tragique d'un temps voué à lui-même que le sourire en coin. Relisant Eugène Sue, les processions en temps d'épidémie, il se souvient du passé capable de laisser voir à travers lui nos jours, passé qui, se pensant condamné, a cependant produit notre présent : et qu'en faire ? Du temps, sans doute, à n'en pas compter, et pour des jours que nous ne connaissons pas.

