
Au pays de l'Île Montagne — un congrès, un symposium, du théâtre
Autour du 25^e Congrès de l'AICT

Brigitte Purkhardt

Numéro 138 (1), 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63167ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Purkhardt, B. (2011). Au pays de l'Île Montagne — un congrès, un symposium, du théâtre : autour du 25^e Congrès de l'AICT. *Jeu*, (138), 138–141.

BRIGITTE
PURKHARDT

AU PAYS DE L'ÎLE MONTAGNE : UN CONGRÈS, UN SYMPOSIUM, DU THÉÂTRE

Autour du 25^e Congrès de l'AICT

Du 15 au 20 juin 2010 s'est déroulé le 25^e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT), à Erevan en Arménie, sous les auspices du ministère de la Culture et de l'Association des théâtres de la République d'Arménie. Il a débuté par un symposium axé sur une redéfinition de la féminité dans le théâtre d'aujourd'hui, un concept non moins affecté par le système phallogratique que celui de la masculinité. Mais dans la foulée de l'émancipation des femmes, le féminin théâtral a déclenché une quête identitaire susceptible de transformer les aspects expressifs et formels autant de la création dramatique que des structures spectaculaires. Que sont-ils ? Que font-ils ? Où mènent-ils dans l'espace sociétal et esthétique ? Les communications ont ainsi exploré les multiples facettes d'une théâtralité au féminin de même que son évolution dans le temps : du personnage à l'interprète, de la dramaturge à la metteuse en scène. Et ce, dans le cadre de sa manifestation tangible dans les divers pays et à la lumière des conditions sociohistoriques avec, en filigrane, l'impact des valeurs féministes¹.

Cris et chuchotements de la féminité au théâtre

Bon nombre d'interventions ont traité de l'influence des créatrices sur la représentation de la féminité dans les arts de la scène, certaines autres soulignant tout de même l'apport masculin dans cette entreprise. Par exemple, du côté de la danse, parallèlement aux chorégraphies de Pina Bausch qui a supprimé la traditionnelle uniformité du groupe au profit de l'exploitation des qualités spécifiques individuelles, le chorégraphe suédois Mats Ek a évacué l'image romantique de l'héroïne grêle et fragile des ballets classiques. Sa princesse du *Lac des cygnes*, pieds nus et cuisses robustes, clame ses droits à l'amour et au libre arbitre à l'égal de tout être humain confronté à sa destinée. Au Japon, le danseur Kazuo Ohno a développé une forme personnelle du butô, la danse des ténèbres. Ses personnages incarnent un féminin lié à la spiritualité du cycle universel de vie et de mort à l'intérieur d'une rhétorique transsexuelle et humaniste où l'improvisation occupe une grande place. Au TheatreWorks, les Américains Robert Loon et Ong Keng Sen ont tenté, dans leur pièce intitulée *Geisha*, de sortir de son stéréotype cette artiste et hôtesse des salons de thé. Comme les clichés ont la vie dure, la production

1. On peut consulter l'ensemble des communications dans la revue Web de l'AICT, *Scènes critiques/Critical stages* : <www.criticalstages.org/>.

connut un lamentable échec. En Lettonie, depuis le début du XXI^e siècle, le metteur en scène Alvis Hermanis célèbre la diversité des types féminins par-delà l'obsession actuelle de la jeunesse et des apparences. Dans ses spectacles, il valorise la connivence de la femme avec l'homme, source de la richesse émotionnelle des rapports humains.

En ce qui concerne maintenant la contribution des femmes à la représentation de la féminité au théâtre – voire à sa redéfinition –, elle se reflète dans toutes les sphères de l'art dramatique. Haut et fort ou dans la clandestinité. En Hongrie, durant la période communiste, le théâtre des femmes aiguisait ses griffes en cachette dans des lieux privés, libérant le corps féminin engoncé dans l'uniforme idéologique. Récemment en Géorgie, lors du dernier concours de création de la Fondation Toumanishvili, sur la centaine de textes reçus, les femmes ont devancé les hommes de façon évidente. Dans l'Inde des 20 dernières années, les festivals d'œuvres d'auteures et de metteuses en scène sont devenus monnaie courante. Dans le camp des dramaturges, on observe même une plus forte productivité chez les femmes que chez les hommes. Leurs créations projettent néanmoins sur la scène une émancipation féminine plutôt absente dans la réalité. Et pas n'importe laquelle : elle vise la renaissance de la femme des temps anciens alors qu'elle était l'égale de l'homme avant l'arrivée des musulmans au VII^e siècle, alors que, dans son union avec l'autre, elle participait à la plénitude spirituelle du dieu androgyne Ardhanarishwara et pouvait jouir de sa féminité sans se sentir coupable. Les revendications des femmes prennent aussi d'assaut les planches en Chine et en Iran. Mais de manière discrète, dans le non-dit, le double sens, l'allégorie. Ou par la dramatisation de figures féminines exemplaires. Toutefois, à moins d'être scolarisées et autonomes économiquement, la majorité des femmes de ces pays n'ont ni l'audace ni l'énergie d'envisager une quelconque émancipation.

En Amérique, les dramaturges femmes se sont peu à peu détournées de la condition féminine qui a fait couler beaucoup d'encre il y a trente ans. Bien que tous ses maux n'aient pas été soignés, les acquis sociaux et économiques des femmes ont fini par les sensibiliser à d'autres enjeux, dont les aléas catastrophiques de la condition humaine. Aux États-Unis, Ellen McLaughlin et Lynn Nottage ont toutes deux dénoncé l'horreur des conflits armés. La première revisite le cycle des Atrides dans une trilogie intitulée *Iphigenia and Other Daughters*. L'héroïne grecque y représente les millions de victimes innocentes de guerres absurdes, qui n'ont même pas le droit de résister à leur destin. Dans *Ruined* (prix Pulitzer 2009), la seconde adapte les témoignages recueillis dans un sanctuaire du Kenya fondé par des épouses répudiées pour avoir été violées par des soldats. S'y réfugient des jeunes filles fuyant la violence, l'excision, le mariage forcé. Il ne s'agit pourtant pas d'un docudrame. Sur scène, le sanctuaire s'est transformé en bordel, et le personnage de Mère Courage a inspiré la construction de celui de la tenancière. Quant à la Canadienne Judith Thompson, toute son œuvre tourne autour d'une quête

de soi et de l'autre, doublée d'une empathie à l'égard des déshérités de la vie. Les guerres psychologiques de tout un chacun se confondent aux guerres politiques de tous, tel que le traduit sa pièce *Palace of the End* où une soldate américaine, un inspecteur d'armes anglais et une mère iraquienne partagent l'espace existentiel d'une guerre qui les a happés dans ses rets. La pièce évolue par le truchement de monologues qui sont une forme narrative souvent utilisée dans le théâtre des femmes. Les dramaturges québécoises² en ont usé à maintes reprises, dénigrées par une critique machiste avançant que des femmes qui se racontent, ce n'est pas de l'art mais du témoignage... Leurs productions ne manquaient pourtant ni de quintessence verbale ni d'ingéniosité spectaculaire, ainsi que l'ont démontré *la Nef des sorcières* (collectif), *Les fées ont soif* (Denise Boucher), *Joie* (Pol Pelletier) et, dernièrement, *Tout est encore possible* (Lise Vaillancourt) et *la Liste* (Jennifer Tremblay). Des œuvres viscéralement signifiantes dans la perspective du vécu féminin qui, de plus en plus, déserte sa planète pour cette galaxie déroutante qu'est l'humanité. Au Québec, comme chez leurs consœurs d'Amérique, l'écriture dramatique des femmes a muté de l'œuvre au noir de la condition féminine au grand œuvre de la condition humaine.

Le récipiendaire du prix Thalie 2010, l'Américain Richard Schechner – praticien et théoricien du théâtre –, après les remerciements d'usage, a clôturé le symposium en émettant une hypothèse révolutionnaire sur le sujet. Puisque la majorité des grands rôles dans le théâtre classique et moderne sont masculins et que, dans les écoles de théâtre et sur le marché du travail, il y a plus d'actrices que d'acteurs, ne serait-il pas pertinent de concevoir désormais des distributions « libres » qui ne tiendraient pas compte du sexe, de la race, de l'âge, de l'apparence des acteurs et actrices ? Les répercussions d'une telle approche profiteraient non seulement aux femmes mais à l'art théâtral en soi. « Primo, cela donnerait à l'interprète l'avantage d'être distribué dans un rôle pour son seul talent. Secundo, cela créerait une distance entre l'acteur et le personnage, ce qui pousserait spectateurs et interprètes à considérer les rapports entre texte et jeu plutôt que d'identifier l'interprète à son personnage. Tertio, cela minimiserait davantage le lien déjà tenu entre théâtre et réalisme. Quarto, interprètes et spectateurs



Richard Schechner, praticien et homme de théâtre américain, a reçu le prix Thalie 2010, remis à l'occasion du Congrès de l'AICT à Erevan, en Arménie. © Sophie Proust.

2. Dont j'ai parlé dans ma communication intitulée « L'évolution du personnage féminin dans l'imaginaire des dramaturges québécoises ». J'en profite pour remercier le Conseil des Arts du Canada d'avoir soutenu mon projet de voyage à Erevan en défrayant le coût du transport aérien.

seraient plus aptes à ne plus considérer les notions de sexe, race, âge, apparence comme des « fatalités biologiques » mais comme des phénomènes variables historiquement conditionnés³. » Au terme de son allocution, Schechner a recommandé aux critiques de défendre une telle approche dans leurs écrits, pour que les femmes réalisent enfin sur scène ce qu'elles ont déjà accompli dans la société.

Rappelons que le prix Thalie honore tous les deux ans un auteur dont les écrits ont enrichi la réflexion critique sur l'art du théâtre. Quant à Richard Schechner, il est professeur, critique, metteur en scène, rédacteur en chef de la revue américaine *The Drama Review*, fondateur de la troupe East Coast Artists et auteur de nombreux ouvrages sur le théâtre traduits dans plusieurs langues. Il préconise une approche expérimentale du théâtre et a beaucoup interrogé la performance. Il puise ses outils méthodologiques dans les sciences humaines : anthropologie, sociologie, philosophie, psychanalyse. Il est le troisième récipiendaire du prix Thalie, dont la remise a été suivie de l'assemblée générale de l'AICT durant laquelle a été adopté le « Code de pratique », plusieurs fois présenté aux diverses sections nationales et autant de fois amendés en conséquence. Il renferme une dizaine d'articles qui recommandent aux critiques quelques lignes de conduite à observer dans le cadre de leurs activités professionnelles. Les unes relèvent des attitudes comportementales à cultiver et les autres des principes éthiques à respecter. Toutes sont rédigées dans un esprit d'ouverture qui offre un ensemble d'ordre général qui n'entraverait pas les modes d'action particuliers des diverses sections à travers le monde. Le congrès s'est terminé par l'élection du nouveau comité exécutif. Pendant toute sa durée, les critiques ont pu découvrir le théâtre arménien à raison de deux représentations par soir.

Un théâtre multicolore dans une ville rose

D'emblée, le nombre imposant d'acteurs sur le plateau étonne. La plupart sont jeunes et font preuve d'une parfaite maîtrise corporelle. Leur jeu très physique ne sacrifie pourtant rien à l'intensité émotionnelle. Leur présence et leur sincérité compensent parfois l'aspect rudimentaire de certaines mises en scène. Le pays n'étant pas riche, les acteurs sont peu rémunérés. Il n'y a pas non plus assez d'écoles dramatiques pour répondre à la demande. Les jeunes font donc leur apprentissage sur les planches. Les productions à l'affiche font alterner auteurs étrangers et auteurs nationaux, pièces du répertoire théâtral et adaptations d'œuvres littéraires. Au programme durant cette semaine : Aristophane, Shakespeare, Baudelaire, Gogol, Werfel, Brecht, Dürrenmatt, Ende, Santoyan, Tigranyan, Teqgyozyan, Yernjakyan, Saroyan. En ce qui a trait à William Saroyan, il semble très populaire en Arménie : trois de ses pièces étaient à l'affiche à Erevan en même temps. Il est né cependant en Californie, en 1908, de parents arméniens. Ayant perdu son père en bas âge, il a passé une partie de son enfance

à l'orphelinat avant que sa mère puisse le prendre en charge. Les durs moments de sa vie et de « la » vie constituent la principale matière de son œuvre. Jamais dans la désespérance toutefois, mais dans l'acharnement à s'en sortir et dans la foi en la destinée. Voilà sans doute une raison de son succès en Arménie, qui a tant souffert au cours de son histoire. La dénonciation de l'oppression turque s'est d'ailleurs manifestée dans trois spectacles. *Les Quarante Jours de Musa Dagh*, d'après le roman de Franz Werfel, raconte le génocide arménien de 1915. Ce roman écrit par un Juif autrichien, en 1933 durant la montée du nazisme, prophétise l'Holocauste par le biais de la tragédie arménienne. Les soldats d'*Homme pour homme* de Brecht portent l'uniforme turc et *Sasuntsi Davit* relate le combat patriotique d'un jeune homme qui s'identifie au héros éponyme ayant jadis bouté hors du pays des envahisseurs musulmans. Une atmosphère cérémonielle baignait ces spectacles, issue de l'amalgame de recueillement et d'allégresse du public.

Il conviendrait encore de souligner l'originalité du théâtre de marionnettes. Outre la grâce esthétique de celles-ci, leur manipulation par les marionnettistes fait partie de la représentation. Car ceux-ci ne cherchent pas en général à camoufler leur présence. Ils portent souvent des costumes qui s'apparentent à la situation, livrent leur texte en direct et interviennent même dans l'intrigue en tant qu'acteurs, danseurs et chanteurs. S'en dégage la vision d'un monde holistique régi par la multitude de ses forces vitales. Dans le répertoire jeunesse, *le Théâtre d'ombres d'Ophélie* d'après Michael Ende mérite des éloges. Ophélie travaille au théâtre comme souffleuse, faute d'être actrice à cause de son pauvre filet de voix. Les ombres des *dramatis personæ* l'accompagnent à la maison où elle peut réaliser son rêve avec leur complicité, jusqu'à ce qu'un accident d'auto les propulse tous dans une représentation cosmique infinie. Une vingtaine de jeunes de 8 à 18 ans entourent l'actrice adulte dans une succession de scènes utilisant la parole, le mime, la pantomime, la danse et les ombres chinoises. Un spectacle ciselé avec art et apprécié de tous. Côté répertoire classique, j'ai été intriguée par un traitement singulier du *Macbeth* de Shakespeare, adapté et monté par Armen Khandikyan, une figure marquante du théâtre arménien. Le véritable héros de la pièce est un bouffon qui s'acharne, du début à la fin, à déplacer de grosses roches délimitant son aire vitale à l'image de quelqu'un qui voudrait changer le cours de sa vie. Sauf qu'il n'y a pas de bouffon dans cette œuvre du grand Will, que le metteur en scène a située dans un environnement gothique contrôlé par trois sorcières aux allures vampiriques vidant le destin du héros de sa substance. On a dès lors l'impression d'assister à un psychodrame dans lequel tous les personnages seraient une projection des différentes facettes de la personnalité du bouffon. Comme si toute l'intrigue émanait de cette réplique de la scène 5 de l'acte V de *Macbeth* : « *It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.* » Intéressant...

3. Traduction libre.



Macbeth, mis en scène par Armen Khandikyan, figure marquante du théâtre arménien, à l'occasion du Congrès de l'AICT à Erevan. © AICT.

CI-CONTRE :
Le Théâtre d'ombres d'Ophélie,
 mis en scène par Vahan Badalyan,
 présenté à l'occasion du Congrès de l'AICT
 à Erevan, en Arménie. © AICT.

La tournée des théâtres a généré d'agréables balades à travers Erevan, la « ville rose » en raison des nombreux édifices en tufs d'origine volcanique de cette couleur, capitale de cette « île Montagne » ainsi que le géographe prussien Carl Ritter avait surnommé l'Arménie à cause de sa ressemblance avec une forteresse inaccessible. La découverte de sa culture théâtrale y a heureusement ouvert une brèche. ■

