

Au risque d'être soi

Forêts de Wajdi Mouawad. Mise en scène de Wajdi Mouawad, une création des compagnies Au Carré de l'hypoténuse et Abé carré cé carré, Espace Go, du 9 janvier au 10 février 2007

Vivre de Brigitte Haentjens, d'après Virginia Woolf. Mise en scène de Brigitte Haentjens, une création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 23 janvier au 3 février 2007

Pierre L'Hérault

Numéro 214, mai-juin 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10414ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

L'Hérault, P. (2007). Au risque d'être soi / *Forêts* de Wajdi Mouawad. Mise en scène de Wajdi Mouawad, une création des compagnies Au Carré de l'hypoténuse et Abé carré cé carré, Espace Go, du 9 janvier au 10 février 2007 / *Vivre* de Brigitte Haentjens, d'après Virginia Woolf. Mise en scène de Brigitte Haentjens, une création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 23 janvier au 3 février 2007. *Spirale*, (214), 55–56.

Tous droits réservés © Spirale, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Au risque d'être soi

FORÊTS de Wajdi Mouawad

Mise en scène de Wajdi Mouawad, une création des compagnies Au Carré de l'hypoténuse et Abé carré cé carré, Espace Go, du 9 janvier au 10 février 2007.

VIVRE de Brigitte Haentjens, d'après Virginia Woolf

Mise en scène de Brigitte Haentjens, une création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 23 janvier au 3 février 2007.

par PIERRE L'HÉRAULT

Remarquable « *coïncidence* » que celle qui nous a valu la présence simultanée sur la scène montréalaise de Brigitte Haentjens et de Wajdi Mouawad, deux figures particulièrement inspirantes et exigeantes de notre dramaturgie. L'un et l'autre travaillent dans la durée, fidèles à un parcours qu'ils remettent pourtant en question à chacune de leurs productions. « *Je cherche*, propose Haentjens en parlant de *Vivre*, à renouveler le parcours artistique à l'intérieur de thématiques et d'univers qui ont des points communs. Cela m'a donc amenée à aller voir en elle, en Virginia, ce qui se cachait véritablement, à interroger le sens de cette fable sur le passage du masculin au féminin, sur la libération du féminin, d'aller voir sous le masque. » Quant à Mouawad, poursuivant sa traversée de la mémoire blessée, il écrit : « [...] voilà qu'avec la publication de *Forêts*, je réalise combien, depuis longtemps, je savais sans le savoir, que j'étais en train de travailler sur une histoire qui s'écrivait en quatre parties », les deux premières étant *Littoral* (*Spirale* n° 156) et *Incendies* (*Spirale* n° 198), et la quatrième annoncée sous le titre *Ciels*. Je ne chercherai pas ici à établir — ce qui est toujours hasardeux — des correspondances entre des pratiques et des univers fort différents, même si je ne peux m'empêcher de noter que les deux pièces sont centrées sur deux femmes qui cherchent à se dégager de la lignée et de l'histoire qui les enserrant de leurs « ombres ». L'une, Loup, réussit à sortir de la « forêt ». L'autre, Virginia, se noie dans le « grand lac de la mélancolie ». Je soulignerai plutôt à quel point le travail dramatique de Haentjens et de Mouawad nécessite l'« engagement » non seulement des créateurs, mais des acteurs et des concepteurs sans lesquels, précise Mouawad, il n'aurait « pas pu, ni eu la force d'arriver à la fin de l'écriture de *Forêts* ». L'entretien entre Haentjens et les

comédiens de *Vivre*, animé par Stéphane Lépine (*Les voies de la création*, Publication Sibyllines, 2007), témoigne du même « engagement » — le mot est repris chez Sibyllines. Il y est fait du reste allusion à l'expérience de Marie-Claude Langlois auprès de Mouawad dans un « processus [...] similaire ». C'est là, pour Céline Bonnier, une nécessité, car « un acteur développe un langage, c'est vrai, mais avec d'autres gens [...] un acteur n'a pas (d'autre) choix que de travailler en communauté ». L'engagement correspond ici à la « responsabilité » envers la parole théâtrale liant auteurs, concepteurs, acteurs et spectateurs.

L'énigme de l'origine

Par sa « manière de raconter et de déplier une histoire », Mouawad nous ramène dans chacune de ses pièces à la vérité du théâtre, c'est-à-dire au saisissement et à l'invention de soi par la parole échangée. D'où la préoccupation constante de l'origine, de la mémoire et la présence de personnages occupés à déchiffrer une énigme. D'où aussi la surprise, car la quête de l'origine ne s'accomplit jamais comme prévu, l'écriture conduisant les choses à sa façon, déjouant les scénarios, déportant le lieu d'origine vers un ailleurs non entrevu. Ainsi en est-il de *Forêts*. Le paléontologue Douglas Dupontel, qui mène l'enquête sur l'origine du personnage principal, Loup, 16 ans, y frappe littéralement un os. Tout commence en effet par la découverte d'un cancer qui s'est développé autour d'un os mystérieusement logé dans le cerveau d'Aimée, mère de Loup, et qui ne serait que la trace d'un jumeau originel, pièce manquante d'un crâne trouvé par le père de Dupontel sur le sol d'un camp de concentration nazi. L'ironique fantaisie annonce l'échec de la logique scientifique sur laquelle comptait Dupontel pour reconstituer la lignée de Loup. Tout en faisant la lumière

sur ses origines, Loup fait le deuil de sa mère morte il y a déjà quatre ans, envers qui elle éprouve un double sentiment : celui d'avoir été « abandonnée » et « sauvée » par cette mère qui, renonçant à l'avortement, et par le fait même aux traitements qui la guériraient, lui donne la vie en perdant la sienne. Tout vient en fait d'un choix qui ancre la pièce dans un espace-temps précis. La veille du jour de l'avortement, raconte Baptiste, le conjoint d'Aimée, celle-ci apprend par la radio la tragédie du 6 décembre 1989 à l'École polytechnique de Montréal, au cours de laquelle « [quatorze femmes sont mortes ce jour-là parce qu'elles étaient des femmes ». Sa décision est prise : « *Je n'en tuerai pas une quinzième* », dit-elle à son mari en lui annonçant qu'elle ne se présentera pas comme prévu à la clinique d'avortement. À Baptiste qui lui rétorque : « *La quinzième, ce sera toi !* », elle répond : « *Moi, je peux choisir, pas elle.* »

Je reviendrai sur ce mot « choisir », central dans la pièce. Il importe d'abord, à défaut de la résumer — entreprise impossible dans les limites de ce texte —, d'insister sur le fait que la pièce constitue une vaste remontée dans le temps, dont décembre 1989 n'est que la première étape, puisque, de 2006 (temps de l'action explicitement inscrit dans la pièce), nous sommes reportés aussi loin qu'au passage de l'Alsace de la France à l'Allemagne en 1872, en passant par la tragédie de Polytechnique déjà mentionnée, la guerre de 1939-1945 et la Shoah, et enfin, le conflit mondial de 1914-1918. Ce parcours se fait en suivant à rebours la lignée de huit femmes : Loup (née en 1990) à Aimée (mère de Loup) à Luce (mère d'Aimée, née pendant la guerre de 39-45) à Sarah et Ludivine (mère « génétique » et mère « nominale » de Luce, nées à la fin de la guerre de 1914-1918; résistantes) à Léonie (mère de Ludivine, née aux alentours de 1900) à Hélène (mère de

Léonie, née en 1872) et à Odette (mère d'Hélène, que l'on suppose née une vingtaine d'années plus tôt). Les termes mère « génétique » et mère « nominale » désignant Sarah et Ludivine indiquent que l'énigme porte sur l'identité de Luce, grand-mère de Loup. Selon le patronyme Davre qu'on lui découvre au cours de l'enquête, elle devrait être la fille de Ludivine, un maillon donc de la lignée des huit femmes. Mais voilà : un document médical trouvé au cours de l'enquête révèle que Ludivine ne peut être la mère de Luce puisqu'elle est hermaphrodite. Pourquoi alors Luce porte-t-elle le patronyme de Ludivine ? On finit par apprendre qu'elle est la fille d'une jeune résistante juive, Sarah Cohen, amie de Ludivine. Cette dernière, pour sauver son amie des camps de la mort, a échangé son identité avec elle. Ludivine Davre, devenue Sarah Cohen, mourra à Dachau en 1944. Luce, quant à elle, désormais munie du patronyme de sa mère « nominale » — elle ignorera toujours tout de cet échange d'identité —, aura été confiée à un aviateur canadien qui la confiera à son tour à une famille québécoise.

Cet échange d'identité, qui sauva Sarah et Luce, peut être vu comme un acte « réparateur », voire « sacrificiel » de la part de Ludivine dont l'aïeul, le riche industriel Alexandre Keller, avait en 1872 troqué sa nationalité française contre la protection des dirigeants allemands de ses usines de wagons de train qui serviraient quelque soixante-quinze ans plus tard au transport des victimes des camps d'extermination nazis.

Choisir

On s'en doute, cette remontée complexe dans le temps ne se fait pas de façon rectiligne, mais au gré d'une composition en fragments de 23 tableaux présentés en fonction de la véritable temporalité de cette pièce

qui n'est pas le passé, bien qu'il y soit très important, mais le présent de Loup qui cherche un sens à la vie que sa mère lui a donnée en perdant la sienne, partagée entre la reconnaissance et le reproche, « *le chagrin et la colère* », ne sachant trop quoi faire de ce legs de « douleur ». Le présent de Loup, toujours à l'avant-scène, commande l'agencement des fragments qui débordent les uns sur les autres, se télescopent pour créer un espace — temps imaginaire et réel dans lequel il est tout à fait acceptable, pour ne pas dire attendu, que les personnages du passé et du présent se côtoient comme acteurs ou témoins. Ainsi les voit-on entrer en dialogue les uns avec les autres, traverser brusquement la scène comme des figures d'une rêverie. Mouawad est passé maître dans cet art de faire cohabiter, sans confusion pour le spectateur, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent, « *comme si, plus important encore que le passé, il y avait les ténèbres qu'il fallait pénétrer, quitte à y laisser sa peau et sa raison, pour tenter d'éclairer la violence de notre présence* ».

L'histoire de *Forêts* n'est ni une distraction ni un amusement — la référence explicite à la « *forêt féroce et âpre et forte* » de Dante est à cet égard claire —, mais une exigence de la connaissance. Elle fouille les recoins les plus sombres et les plus violents de la mémoire occidentale du xx^e siècle. Elle propose au spectateur un parcours initiatique dont l'enjeu n'est pas seulement la transmission ou la reconstitution d'un savoir, mais un sens à inventer pour sa propre aventure. L'un des fils d'Albert Keller, qui a isolé sa famille au creux de la forêt des Ardennes, ne dit-il pas à son père : « *Pourquoi nous imposer si violemment ton rêve? [...] Pourquoi faut-il que toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veuillent sacrifier leurs fils!* » On reconnaît dans cette protestation le vieux motif des contes où l'enfant est conduit dans une forêt pour y être égaré. Qui n'est autre que le motif du mythe d'Édipe! La dramaturgie et la réflexion de Mouawad sont farcies de références explicites ou implicites au mythe. J'ai été frappé de voir dans le livre entretient fait avec Jean-François Côté, *L'architecture d'un marcheur* (Leméac, 2005), que les titres des neuf chapitres constituent des références à autant de mythes, à la fois balises et énigmes pour le marcheur. Le mythe n'est pas pour lui une

les deux pièces sont centrées sur deux femmes qui cherchent à se dégager de la lignée et de l'histoire qui les enserrant de leurs « ombres ».

parole « *impérative* » (Barthes), dont le sens, n'en étant pas donné d'emblée ni définitivement, exige une interprétation. Loup choisit, c'est-à-dire prend le risque d'être elle-même : « *Moi qui croyais être liée par mon sang au sang de mes ancêtres / Je découvre que je suis liée par mes promesses / Aux promesses que vous vous êtes faites.* » Par le truchement de ses personnages, c'est à sa responsabilité que Mouawad renvoie le spectateur. Si pour lui, l'art ne peut changer le monde, du moins nous met-il en face de nous-même : « *L'art met au jour notre portrait. La qualité de nos rêves. C'est à ceux qui font face à ce miroir de décider s'ils veulent agir ou non.* »

« Des "moi" qui ne sont jamais nés »

Chez Virginia Woolf, l'image que renvoie le miroir n'est guère engageant. Irrécevable plutôt : « *Mais un autre souvenir se rapporte au miroir. Je m'y regardais quand un horrible visage — une tête d'animal — est apparue soudain derrière mon épaule. S'agissait-il d'un rêve? Me regardais-je un jour dans le miroir quand quelque chose, à l'arrière-plan a remué et m'a paru vivant? Je ne puis en être certaine. Mais je n'ai jamais oublié l'autre visage, ni qu'il m'a effrayée.* » D'où, de son propre aveu, « *cette honte* » de son corps qui la sépare à jamais d'elle-même. D'où peut-être son errance parmi les fantômes de ses morts (entre autres, sa mère, sa sœur Stella, son père, son frère Thoby, son neveu Adrian...), dans le souvenir des explorations incestueuses de son demi-frère sur son corps d'enfant, parmi les « *ombres des personnes* » qu'elle aurait pu être, « *des "moi" qui ne sont jamais nés* ». Haentjens a composé *Vivre* — quel travail minutieux et passionné! — principalement à partir de « *textes tirés de Orlando, Moments of Being, du Journal et de la correspondance.* » Si Orlando a été le « *point de départ* », c'est qu'il impose à la pièce sa structure spatiotemporelle : « *Je crois que ce qui m'attirait dans ce roman et*

dans ce personnage était évidemment la transformation, le changement de sexe. Orlando traverse et les siècles et les sexes. » Les trois cents ans sur lesquels se déroule Orlando soulignent la quête d'une femme pour accéder à la création, et mettent en valeur l'impossibilité pour Virginia Woolf de rassembler une « *identité [qui] paraît morcelée, fragmentée en trois pôles* » qui donne forme à trois personnages : Virginia (Céline Bonnier), son mari Leonard (Sébastien Ricard) et sa sœur Vanessa (Marie-Claude Langlois). Ces personnages sont eux-mêmes doubles, à l'instar de Leonard, double d'Orlando, lui-même double de Vita, etc. Tous doubles, jumeaux de Virginia. Dédoulement vertigineux, presque à l'infini.

Le relais des mots d'un personnage à l'autre, d'un double à l'autre, est efficacement suggéré, notamment par certains passages dits à l'unisson ou successivement par les trois personnages et par le jeu de cricket dont le mouvement des boules évoque celui des mots. Mais, avant tout, c'est le jeu des comédiens qui fait remarquablement saisir ce va-et-vient entre Virginia et ses personnages. Sébastien Ricard rend ainsi compte de son expérience : « *Nous sommes les "moi", les ombres des personnes réelles qu'elle a côtoyées et des personnages qu'elle a créés. Nous sommes des impressions de Virginia, hybrides et superposées les unes sur les autres.* » Dans le même sens, Marie-Claude Langlois, parle des comédiens comme des « *figures de la psyché d'un écrivain au travail [...] parfois des figures réelles de sa vie, parfois des intentions, parfois nous sommes uniquement récits.* » En écho au « *Nous sommes des mots* » de Virginia Woolf, Ricard renchérit avec la formule : « *Nous sommes des mots inscrits dans une recherche.* » Pour sa part, Céline Bonnier insiste sur les « *déplacements d'un centre à l'autre* » et sur la nécessité pour l'acteur de « *trouver un lien entre ces différents "centres", ce que Virginia, pour sa part,*

n'a pas trouvé, ce qui la plaçait dans un constant déséquilibre. »

Le poids des mots

Ce ne sont pas là de vains propos, car ce « *constant déséquilibre* », les comédiens le font sentir par la distance toujours gardée entre l'interprète et son personnage. Grâce à une gestuelle tenant à la fois du mime et de la chorégraphie, le comédien n'assume jamais totalement la parole qu'il porte ni n'adhère complètement au personnage dont il sauvegarde l'altérité. Stéphane Lépine parle pertinemment d'un jeu qui « *se situe à mi-chemin de l'incarnation et de la mise à distance...* » Il exprime ainsi en raccourci la proposition de Haentjens qui vise à mettre en valeur la théâtralité de l'écriture de Woolf en l'inscrivant dans « *un espace où il y a comme toujours une petite chaise et un divan, un espace qui est à la fois celui de la vie réelle et celui de la fiction, celui de la vie et celui de la scène. Dans cet espace, une femme et ses proches (sa sœur, Leonard), une femme et ses personnages, Orlando et ses doubles mènent un combat entre la fusion et le détachement, entre la vie et l'œuvre, entre la dépendance et l'indépendance entre la désolation et la consolation, entre soi et l'autre.* » L'espace scénographique, pour reprendre le mot de Haentjens, est conçu comme une « *conque* », une coquille en spirale qui, s'élargissant progressivement, s'ouvre sur l'avant-scène, « *comme un couloir, comme un passage menant vers on ne sait où, vers l'œuvre peut-être, à moins que du passage arrive le passé, la tradition.* » Vers « *on ne sait où* », en effet! Venant du fond étroit du coquillage, Virginia — et ses doubles — y retourne à la fin de la pièce qui se termine sur une contradiction : l'appel de la mort et l'évocation du beau : « *La terre s'éloigne de mon navire qui se retire dans la mer de la vieillesse. La terre avec ses enfants. Un temps. Que notre dernier regard soit pour tout ce qui est beau.* »

Tout ce qui précède dans la pièce permet de sentir le poids des mots, de mesurer l'engagement auquel ils donnent lieu, le « *risque* » qu'ils invitent à prendre, « *quitte*, comme l'écrit Mouawad, à y laisser sa peau et sa raison pour tenter d'éclairer la violence de notre présence ». M'est-il permis d'imaginer Loup reprenant la phrase « *inachevée* », restée « *en suspens* » sur les lèvres de Virginia? ●