

Pour ne pas disparaître complètement

Johanne Bénard

Number 152 (3), 2014

Représenter la mort

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72623ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bénard, J. (2014). Pour ne pas disparaître complètement. *Jeu*, (152), 46–49.



POUR NE PAS DISPARAÎTRE COMPLÈTE MENT



How to Disappear Completely de Itai Erdal montre non seulement que la mort n'est pas irreprésentable au théâtre, mais qu'elle trouve sur la scène un lieu et un temps propices au deuil.

Johanne Bénard

How to Disappear Completely de Itai Erdal, présenté au Festival de Stratford en 2013 par le Chop Theatre de Vancouver.
© Emily Cooper

Alors que l'acteur semble prendre part
aux scènes du film, en dernière instance,
c'est le souvenir de la mère
qui acquiert une présence scénique.

Présenté en marge de la programmation principale, le spectacle de Itai Erdal, *How to Disappear Completely*, a été l'un des moments forts du Festival de Stratford 2013¹. Pièce remarquable créée par un concepteur d'éclairages natif d'Israël et produite par la compagnie de Vancouver Chop Theatre, elle poursuit une carrière internationale : à la soixantaine de représentations qui ont déjà eu lieu s'ajoutera cette année une centaine d'autres, avec un arrêt à Montréal les 18, 19 et 20 mars 2015 à l'Usine C.

How to Disappear Completely, qui constitue le témoignage d'un fils ayant accompagné sa mère durant les derniers mois de sa maladie (et l'ayant même aidée à mourir), est une pièce qui émeut, certes, mais surtout qui comporte une rare qualité poétique. Ce qui pourrait n'être qu'un banal euphémisme (le disparaître au lieu du mourir) est en fait une puissante métaphore, qui se déploie tout au long du spectacle. Qui aurait cru que la lumière pouvait être l'élément théâtral le plus apte à représenter la mort ? Il fallait bien un concepteur d'éclairages pour proposer de mettre non seulement la mort sous les projecteurs, mais de rendre visible les artifices de l'éclairage et d'en faire un éloquent repli de l'énonciation théâtrale.

L'ÉCLAIRAGE SUR LE DEVANT DE LA SCÈNE

Car si la mort d'un personnage peut être représentée de plus d'une façon au théâtre, ce sont les jeux de la lumière qui montrent mieux que tout autre artifice que l'absence n'est jamais totale (« complète ») et que ce qui n'est pas visible sur scène peut tout de même être présent. Les commentaires de Itai Erdal, qui, dans le spectacle, fait la régie de ses propres éclairages, invitent le spectateur à découvrir les différents usages et sens de la lumière au théâtre, un langage privilégié pour dire la présence et l'absence. Ils nous ramènent constamment au spectacle lui-même, et donc nous empêchent de nous laisser berner par l'illusion théâtrale, de même qu'ils révèlent les dispositifs théâtraux qui ont donné au fils les moyens de parler de la mort de la mère.

À ce propos, la démonstration la plus efficace demeure celle d'un des projecteurs les plus communs utilisés au théâtre, le projecteur à réflecteur parabolique (désigné par l'abréviation « par »), qui, utilisé à 100 %, produit une lumière crue ayant un effet « concert rock », mais qui a également le mérite de créer une ombre : la présence de l'absence. Or, cette lumière, lorsqu'elle est réduite à un très faible pourcentage (de 1 % à 5 %), produit étonnamment, tout à l'opposé, une lumière tamisée chaude. Tel que le précise l'éclairagiste en accompagnant son commentaire d'une diminution graduelle de la lumière, à ce niveau-là, comme dans les derniers moments de la vie, chaque pourcentage compte. De même, la lumière au théâtre, qui est avant tout affaire de convention, sera utilisée pour créer une atmosphère, renforcer une émotion chez le personnage ou représenter le ralentissement

1. Voir la critique parue sur le site Internet de *Jeu* le 4 septembre 2013.



du temps. Toutefois, nous confie Erdal, s'il est convenu que le personnage qui soliloque se déplace vers un espace de lumière, il est temps de remettre en question le principe selon lequel on évite de faire parler un acteur dans le noir, en prétendant qu'il ne sera pas entendu. Sortant de l'ombre pour nous raconter cette histoire qui lui pèse, Itai Erdal transforme les conventions théâtrales en un prodigieux réseau métaphorique, qui donne une plus-value symbolique au spectacle.

LA MORT SUR LA SCÈNE ET SUR L'ÉCRAN

Il faut toutefois dire que le premier média employé pour témoigner de l'histoire de la mère (Mery) n'était pas le théâtre, mais le cinéma. Ainsi, en 1999, au moment où Mery a demandé à son fils, qui terminait des études de cinéma à Vancouver, de la rejoindre en Israël pour l'aider à mourir, le premier réflexe de l'artiste a été de documenter sa mort en produisant un film. Or, le documentaire qui en a résulté, comportant des entrevues avec la mère et ses proches, est demeuré longtemps un matériau brut, sans finalité esthétique. Il aura fallu 5 années pour que Erdal commence à l'éditer, et 10 ans pour qu'il soit présenté au public, non dans son intégrité, mais comme une composante d'un spectacle théâtral – auquel il travaillera 2 ans avec le concepteur et metteur en scène James Long. D'une part, ce délai a donné au fils la distance nécessaire pour pouvoir entreprendre le travail d'écriture, et d'autre part, sa présence scénique a transformé le témoignage passé et figé de la tragédie en une expérience présente. Car, si le spectateur peut penser que c'est le film qui compense les failles de la représentation théâtrale, la genèse du spectacle nous enseigne que c'est plutôt le théâtre qui est venu à la rescousse du film, pour dire la douleur. Comme il l'a souvent répété en entrevue, Erdal vit la représentation théâtrale comme une façon d'être, de nouveau, avec sa mère.

Les commentaires sur le film – qui devient de plus en plus tragique au fur et à mesure que progresse la maladie de Mery – sont entremêlés de récits autobiographiques empruntant au *stand-up* comique, pour raconter, par exemple, l'aventure invraisemblable et hilarante d'une attaque par un dugong australien. Erdal prend bien soin ainsi de ne pas tomber dans le mélodrame. Comme pour les éclairages, l'acteur contrôle et manipule la projection sur un écran en fond de scène: tantôt les images se figent, tantôt elles *disparaissent* derrière un rideau noir. La grande originalité du spectacle demeure cependant la façon dont ce documentaire, présenté en langue originale (l'hébreu), est doublé en anglais: aux sous-titres se substituent les explications de Erdal sur la scène ou, plus singulièrement, un doublage qui fait se superposer sa voix à celle des «personnages» à l'écran, qu'il s'agisse de la sienne, de celle de l'ami d'enfance (Amir) ou des voix féminines de la mère et de la sœur (Ayana). Alors que l'acteur semble prendre part aux scènes du film, en dernière instance, c'est le souvenir de la mère qui acquiert une présence scénique.

LE THÉÂTRE ET LE DEUIL

S'il est un lieu commun de dire de la mort qu'elle est irréprésentable, il semble bien que le spectacle de Itai Erdal se soit approché des limites de cette représentation, en nous montrant non que l'on peut, sur scène, «disparaître complètement», mais que l'on peut, au théâtre, au gré de multiples représentations, rejouer cette mort sur le mode de l'illusion, pour lui donner ultimement un sens. Car le théâtre ici favorise le travail du deuil du créateur, et cela tant par le processus d'écriture que par les répétitions du spectacle. Tenter de faire disparaître la mère complètement serait alors semblable au jeu du *fort-da* que décrit Freud, qui permet à l'enfant de vivre la séparation avec la mère en lançant inlassablement une bobine au loin (*fort*), ce qui, dira Freud, la fera «disparaître», pour la ramener ensuite à lui (*da*)². Mais surtout, en parlant avec Itai Erdal, on comprend que ce spectacle permet non seulement d'accepter la mort, mais aussi d'intérioriser l'image de la mère. Le théâtre offrirait donc moins un lieu pour le spectacle de la mort, voire pour la mort comme spectacle, qu'une scène pour vivre le deuil et, dans ce cas particulier, comme me l'a souligné Itai Erdal en entrevue, pour faire ultimement à la mère le don de son art, en retour de ce double don qu'elle lui a donné: la vie et, ce qui constituera pour l'artiste un extrême défi, une mort à mettre en scène. ●

2. On trouvera cette étude de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, repris dans *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1981).

Johanne Bénard est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université Queen's, à Kingston (Ontario). Elle a publié *L'inter-dit célinien. Pour une lecture autobiographique de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline* (Éditions Balzac-Le Griot, 2000). Elle s'intéresse également aux questions d'intertextualité et d'intermédialité chez Cocteau, Queneau, Sarraute et Beckett.