

## **La guerre sans édulcoration** *The Notebook et The Proof*

Philip Wickham

Number 105 (4), 2002

Festivals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26268ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Wickham, P. (2002). Review of [La guerre sans édulcoration : *The Notebook et The Proof*]. *Jeu*, (105), 53–56.

PHILIP WICKHAM

# La guerre sans édulcoration

## *The Notebook et The Proof*

Nous qui n'avons pas vécu la guerre directement, au jour le jour, avec ses bruits et ses odeurs, nous y avons accès par l'imaginaire, poétiquement si on veut, par l'entremise du cinéma, de la littérature, du théâtre. Les arts ont la propriété de nous plonger au cœur des calamités humaines perçues, dans d'autres sphères de notre civilisation, comme une nécessité, la conséquence obligatoire des conflits entre les nations, le passage incontournable des peuples vers la liberté ou la répression des tyrans. Toujours à l'écoute des rumeurs lointaines et des pulsions souterraines du monde, petites et grandes, le FTA s'engage régulièrement à ce que cette réalité de la guerre passe par nos scènes, au risque de faire mal, comme ce fut le cas avec *Rwanda 94* lors de la dernière édition, dont l'effet ressemblait à un coup de machette plantée dans le dos du public frissonnant devant l'horreur. *The Notebook* et *The Proof*, de la compagnie flamande De Onderneming, nous confrontent à nouveau à la guerre, à un conflit qui cette fois se déroule aux portes de l'Europe, mais plus en douce, subrepticement. On se souvient que la parution du *Grand Cahier* en 1986, première partie d'une trilogie romanesque qui comprend *la Preuve* et *le Troisième Mensonge*, avait placé l'écrivaine hongroise réfugiée en Suisse, Agota Kristof, au devant de la scène littéraire. Le roman fut dévoré par de nombreux lecteurs éberlués; s'offraient alors à leurs yeux, sans édulcoration, les « aventures » périlleuses de deux jumeaux orphelins vivant derrière le mur de fer. Ce n'est pas la proximité du conflit qui saisissait autant que la crudité naïve dont usait l'écrivaine par la bouche et la plume de ces deux enfants écrivains, Klaus T. et Lucas T., pour décrire l'univers éclaté qui les entoure, où l'existence pour eux se réduit à sauver sa peau coûte que coûte.

Que De Onderneming ait vu dans les deux premiers romans de la trilogie de Agota Kristof une matière dramatique propice à être montée sur scène n'a rien d'étonnant. Au Québec, le Théâtre de la Nouvelle Lune a déjà tenté l'expérience en 1989-1990, connaissant un succès d'estime. Le public montréalais venait à l'Usine C, cette année, assister à une « version concise » de l'œuvre, livrée en anglais avec sous-titres, en connaissance de cause. De Onderneming est un collectif réunissant ici quatre interprètes qui ont aussi signé l'adaptation et la mise en scène des deux spectacles; ils se sont efforcés, et ont pleinement réussi, quant à moi, à conserver la charge émotive des romans, sans jamais emprunter de tangente mélodramatique ou misérabiliste, sans en rajouter sur ce qui est parfois déjà assez insupportable. Au contraire, le spectacle opérait une mise à distance, s'employait à objectiver le tragique. À tel point que des traits de personnages, leurs actions avaient la prodigieuse capacité de faire rire de

l'horreur. Le spectateur appréciait d'autant mieux la densité narrative de l'œuvre, pouvait soupeser ses enjeux politiques et sa portée universelle indéniable. La facture minimaliste des deux mises en scène rejoignait une esthétique du dépouillement que d'autres spectacles des Théâtres du monde et du Carrefour de Québec affichaient cette année, qui partageaient une recherche commune : un retour à l'essentiel.

*Le Grand Cahier* est une œuvre plus accessible que *la Preuve*. Divisé en trente-neuf courtes scènes et un épilogue, le premier texte suit une progression linéaire, la silhouette des nombreux personnages que les frères rencontrent, anonymes pour la plupart – voisine, déserteur, facteur, cordonnier, curé, père et mère –, est clairement découpée. Les occupations quotidiennes des deux jumeaux s'inscrivent dans une réalité bien concrète : d'une scène à l'autre, Klaus et Lucas poursuivent la rédaction de leur journal personnel, complètent leurs études en autodidactes, s'imposent des exercices d'endurcissement pour ne plus sentir la douleur, pendant qu'en toile de fond la guerre explose, les troupes et les populations défilent, les morts s'entassent, jusqu'à ce que la relation fraternelle soit rompue : Klaus réussit à sauter la frontière en passant sur le cadavre déchiqueté de son père, qui a marché sur une mine en voulant fuir le pays.

Assurant la transition entre les deux œuvres, l'épilogue, écrit sous forme de procès-verbal dressé par les autorités de la ville de K. et projeté sur scène, explique que Klaus T., cinquante ans, est revenu dans son pays natal pour retrouver son frère. Mais le nom de Lucas T. ne figure sur aucun registre, la maison de la grand-mère a disparu, le nouveau régime a effacé les traces du passé. Dans la deuxième partie, pour illustrer les contours flous de la mémoire, la porosité de l'histoire des pays communistes (jamais identifiés comme tels) et l'évanescence des certitudes, le récit abandonne la linéarité, fait des bonds dans le passé et dans l'avenir, emprunte le chemin du rêve et de la fiction dans la fiction. Les personnages de ce monde de l'oubli et du mensonge sont interchangeables, réduits parfois à une voix et à un visage sans expression. Les divisions entre les scènes et les lieux sont moins nets. On n'est plus tout à fait certain de qui est Klaus et de qui est Lucas, si les retrouvailles entre les deux frères sont véritables, si la Directrice du Centre de rééducation que Lucas dit reconnaître est la même qu'il a connue il y a quarante ans, ou si la famille qui attend le retour de leur enfant Lucas est celle de Klaus et Lucas jeunes. Les cartes sont brouillées, et il ne reste que des fragments que le spectateur a peine à rassembler. Cela a donné lieu à un spectacle froid et cérébral où les acteurs, avec un jeu plus souvent neutre, narraient d'avantage les épisodes face au public et entretenaient des dialogues soutenus par moins d'actions.

La mise en scène des deux spectacles respirait le minimalisme, avec des influences brechtiennes. Dans la première partie, une table et deux chaises de bois réussissaient à représenter tous les lieux et servaient d'accessoires polyvalents : la table faisait office de lit sur lequel s'était allongée Bec-de-Lièvre, une jeune fille laissée à elle-même, les deux jambes ouvertes après avoir été violée à répétition par des soldats ; la table devenait tambour sur lequel Klaus et Lucas frappaient avec des maillets pour faire résonner le vacarme des bombardements ; puis elle représentait une feuille de papier sur laquelle Lucas écrivait, dos au public, en grattant la surface avec ses ongles. Pour une

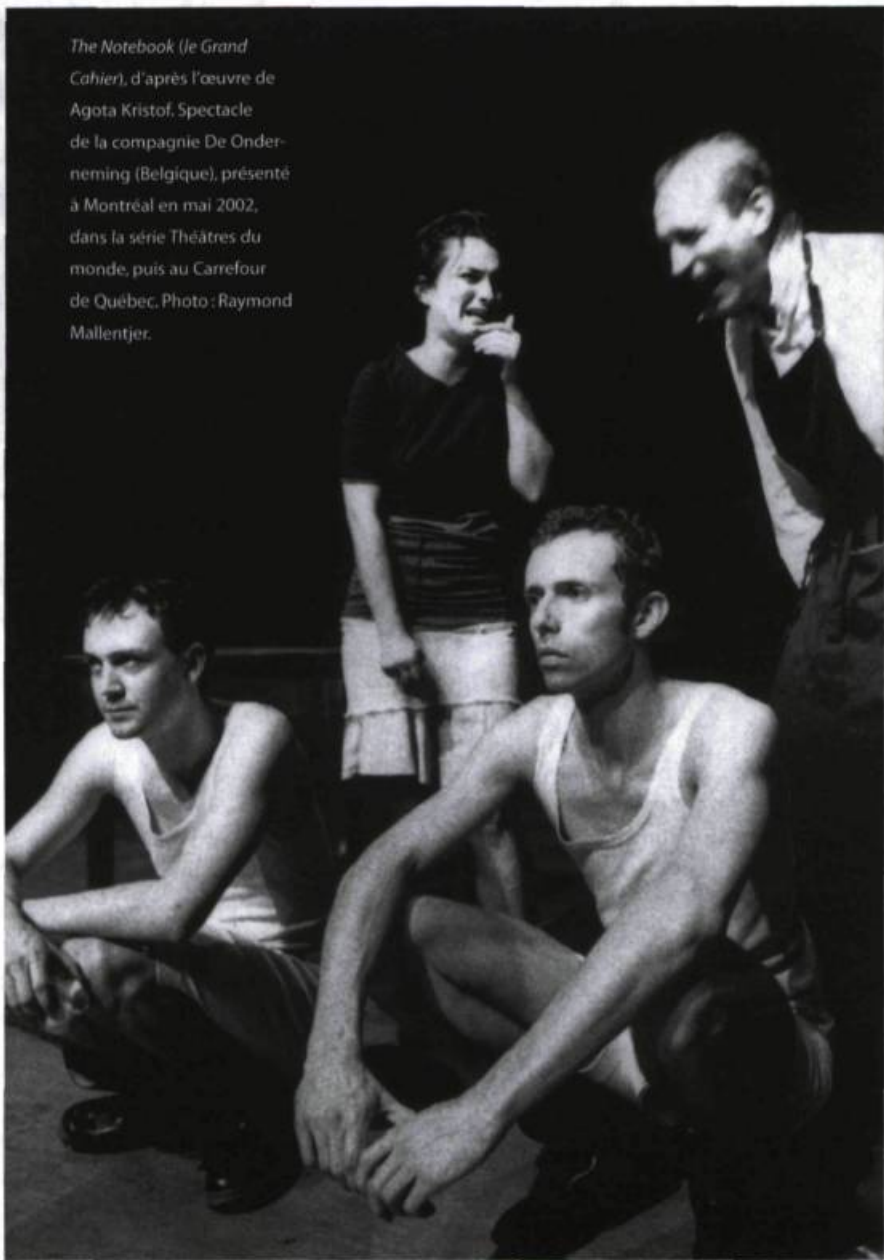


autre scène, il suffisait de faire branler un verre plein de lait sur un fond sonore sourd et grave pour illustrer le tremblement de la terre. Même dénuement, même polyvalence chez les interprètes : la plupart des rôles féminins étaient joués par la même actrice : il suffisait qu'elle change d'accent, qu'elle modifie sa démarche pour faire comprendre tout de suite la métamorphose. Quant aux rôles plus âgés, masculins ou féminins, l'acteur changeait de chapeau pour passer d'un vendeur de souliers à un curé

en une fraction de seconde, le tablier qu'il portait à la taille dans le rôle de la grand-mère était soulevé et envoyé sur l'épaule, et il devenait tout de suite capitaine. Sa voix était tantôt gutturale, tantôt cavernueuse. Ces transformations se faisaient toujours à vue dans un éclairage blanc lumineux, qui donnait du relief aux deux jumeaux, vêtus d'un sous-vêtement et d'une camisole blancs, témoins de leur pauvreté. Le jeu uniforme des deux acteurs traduisait la volonté des jumeaux de fuir toute émotion, tout comme leur voix monotone au débit rapide quand ils s'adressaient directement au public en se tenant la main, assis côte à côte, ou quand ils s'infligeaient volontairement des sévisses, gifles, coups de fouet, cheveux tirés. Par un effet de contraste, le jeu des deux autres interprètes, beaucoup plus coloré et expressif, prêtait à leurs nombreux personnages un caractère parfois sensuel ou absurde, parfois pathétique ou grotesque.

Le décor de la deuxième partie était plus abstrait. Aucun objet hormis un téléphone, un tricycle pour enfant, une chaudière pleine de noix de Grenoble que l'on déverse sur scène. Au sol, une surface quadrillée et très lisse réduisait considérablement l'aire de jeu, tandis qu'en fond

*The Notebook (le Grand Cahier)*, d'après l'œuvre de Agota Kristof. Spectacle de la compagnie De Onderneming (Belgique), présenté à Montréal en mai 2002, dans la série Théâtres du monde, puis au Carrefour de Québec. Photo : Raymond Mallentjer.





de scène, des toiles étroites, ternes, bloquaient complètement l'horizon et complétaient l'impression d'enfermement. Les vêtements clairs de la première partie, plus vivants et naturels, dévoilant plus de peau, étaient changés ici par des vestons sombres, anonymes, signes d'une société hautement bureaucratisée. La narration sur un ton neutre face au public était employée plus fréquemment, les actions s'avéraient plus rares et moins figuratives : un homme traverse la scène à grande enjambée pour montrer qu'il passe la frontière, une femme qui se fait tirer d'un coup de revolver s'allonge tranquillement pour mourir. Somme toute, la mise en scène des deux spectacles, à des degrés variables, faisait entièrement confiance à l'imagination d'un public invité à combler les espaces libres laissés par cette lecture sobre, ouverte et aérée.

Assister à ces spectacles des Théâtres du monde comblait un désir double que le théâtre d'ici réussit rarement à satisfaire : traiter des grandes préoccupations universelles du monde moderne ; et aborder le travail scénique avec un texte fort mais des moyens épurés, au ludisme discret et intelligent, qui permettent au spectateur de jouer le rôle de créateur qui lui revient. **J**

*The Proof (la Preuve)*, d'après l'œuvre de Agota Kristof. Spectacle de la compagnie De Onderneming (Belgique), présenté dans la série Théâtres du monde et au Carrefour 2002. Photo: Reinhilde Terreyen.