

Chanter la mort, éclairer le vivant

Jessie Mill

Number 315, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mill, J. (2017). Review of [Chanter la mort, éclairer le vivant]. *Liberté*, (315), 55–56.

Chanter la mort, éclairer le vivant

Au MAI, théâtre des différences, le rituel d'une pleureuse libanaise rapproche le spectateur d'une culture du deuil étrangère.

JESSIE MILL

« **S**uivez notre exemple », suggère la programmation 100 % « diversité » de Montréal, arts interculturels (MAI) où trouvent place les artistes des communautés culturelles, ceux d'un Québec pluriel dont on parle souvent mais qui est encore peu visible sur nos scènes. Des artistes noirs, asiatiques, arabes, représentants des diasporas, des groupes marginalisés, des Premières Nations – des artistes qui n'en ont rien à faire, pour la plupart, de ces étiquettes. Dans sa brochure de saison 2016-2017, l'éditorial de Michael Toppings est traduit en cinq langues (dont le mohawk, pour marquer l'appartenance au territoire non cédé où se situe le MAI) et annonce entre autres une « riposte » à Terre des Hommes avec son « Expo 67 / 17 », sorte de Salon des refusés en réaction à la grande messe qui a signé la modernité montréalaise, en l'absence de groupes historiquement sous-représentés.

Toppings dirige depuis trois ans la programmation multidisciplinaire du MAI (théâtre, danse, art visuel, performance) ainsi que le volet de médiation et d'accompagnement artistique qui valorise un fort sentiment d'appartenance chez les artistes. Le développement des publics passe essentiellement par eux, fidèles ambassadeurs du lieu. Son mandat tourné vers les communautés culturelles est un pied de nez au discours frileux et souvent maladroit sur la diversité tenu par les organismes culturels, notion qui ne semble pas tout à fait métabolisée, ni par les directions artistiques ni par nombre de créateurs. Si le MAI fut longtemps isolé par ce créneau – et sans doute davantage soucieux à l'époque des communautés que de leurs pratiques –, l'arrivée de l'actuel directeur aux commandes est venue cimenter l'exigence artistique aux impératifs interculturels. Avec un flair particulièrement aigu pour la danse, Michael Toppings est l'un des premiers à avoir soutenu le travail de Daina Ashbee, par exemple, cette jeune chorégraphe descendante des peuples cris et métis, honorée deux fois au Prix de la danse de Montréal en novembre dernier. Le MAI remplit un mandat exigeant, essentiel, qui éduque et informe tout en maintenant sa vigilance artistique.

ALI CHAHROUR

Leila's Death

présenté au MAI (Montréal, arts interculturels), les 23 et 24 septembre 2016

Le petit théâtre de la rue Jeanne-Mance, encore négligé par les journalistes et professionnels, fait des miracles avec peu en s'alliant avec des partenaires culturels et en tissant un réseau qui dépasse le territoire québécois et canadien, relié au monde d'abord par le truchement des artistes qui y sont présentés. Dans la saison 2015-2016, mine de rien, on a

pu y voir le travail de l'exubérant chorégraphe thaïlandais, Pichet Klunchun (en duo avec Alvin Erassa Tolentino), ou celui, solide, de la chorégraphe israélienne Aharonia Israel.

Parmi les heureuses surprises proposées en 2016, l'une, particulièrement remarquable, donnait accès à une pratique culturelle menacée

du Proche-Orient, avec la complexité et l'intelligence qui font trop souvent défaut aux porte-parole de ce monde en conflit. Accueilli à Montréal en association avec le Festival du monde arabe en septembre dernier, le chorégraphe, metteur en scène et danseur libanais Ali Chahrour présentait *Leila's Death* (titré *Leila se meurt* en France), une pièce qui ne conforte pas le spectateur dans une vision folklorique de la mort et du deuil, mais entame avec lui un effort de mémoire et une conquête esthétique sur la base d'un rituel religieux.

Installé à Beyrouth, Ali Chahrour fait, d'abord pour les spectateurs libanais, un travail chorégraphique dégagé des techniques occidentales. Mi-vingtaine, diplômé de l'Institut national des Beaux-Arts de Beyrouth, il n'a signé jusqu'ici que quelques travaux marqués par le refus des corps formatés. Il développe patiemment des outils de création issus du monde arabe et de ses oppressions. Son désir de réveiller les grands récits oubliés de sa culture le conduit à puiser à la tradition autant qu'au contexte, aux références régionales et aux pratiques qui engagent d'autres histoires de corps.

Dans *Leila's Death*, Chahrour intègre le rituel des condoléances, en voie de disparition au Liban, à une pièce qui synthétise les contradictions du pays, son écartèlement et sa déchirure. Leila n'est pas un personnage fictif, mais bien une pleureuse de profession – l'une des dernières, dit-on. Les proches des défunts paient ses services pour qu'elle compose et exécute des lamentations poétiques pendant la cérémonie

du deuil, suivant la tradition chiite, une pratique presque abandonnée aujourd'hui pour des raisons économiques, politiques et sociales : d'abord parce que la mort ne suit plus son cours depuis longtemps au Liban et parce que les pouvoirs récupèrent à leur compte les martyrs indifférenciés au nom d'une idéologie qui écarte les pleurs individuels.

Jadis, Leila a chanté la mort du père d'Ali Chahrour, mémoire lointaine d'où remonte aussi cette pièce. Dans la cinquantaine aujourd'hui, elle déroge au rituel pour partager sa collection de chagrins. Dans la pièce qui porte son nom, elle offre aux spectateurs une « ataaba » de mort, plainte généralement destinée à une communauté de proches, familles et amis, à l'inverse de la glorification ostentatoire des martyrs, vouée à légitimer la violence dans un pays où la mort est considérée comme un devoir envers le pouvoir en place. Ce faisant, elle relie intime et politique, mouvement que pourrait résumer ce vers de Mahmoud Darwich : « Rien d'individuel désormais, tout vous renvoyait au collectif, et rien de collectif, tout touchait à l'intime. »

Autour de cette offrande au public, quasi impudique lorsqu'elle est extraite de son contexte, Chahrour compose une œuvre délicate et symbolique. La subtilité de son travail (et peut-être aussi sa limite) consiste en une mise en scène minimale du cérémonial de Leila. L'ouverture est un tableau de famille. Deux musiciens, Ali Hout (percussions) et Abed Kobeissi (oud), accompagnent le chorégraphe pour présenter Leila. Elle siège sur un fauteuil au milieu d'un tapis rouge oriental, les trois jeunes hommes debout à ses côtés, ses fils symboliques – une image qui traversera la pièce. Comme une conteuse, Leila entame le récit de ses pertes. Au bout d'un prologue plus statique, elle se déplace côté cour, laissant l'espace central à l'invention chorégraphique, en écho à son chant. La musique des instruments traditionnels n'emprunte pas la voie convenue, ils s'aventurent jusqu'à la distorsion, donnent une facture décalée à la litanie, tantôt enterrée par les cordes électriques.

Les gestes de Leila sont simples, répétitifs. Mains levées, elle semble appeler, chasser ou envoyer les peines. Elle se tape la poitrine, saute la main contre le cœur, mouvements dont Chahrour s'inspire pour créer une partition parallèle qu'il interprète, chargée d'une autre présence, plus intense que celle de la pleureuse. Il réactive la mort d'un fils, vêt les habits du défunt, se couche au sol. Leila l'embrasse, le prépare, livre un chant d'adieu avant que les musiciens ne tirent le corps hors de scène. De retour après ce rituel, le mort orné, paré, se recouche, jonché de pétales, yeux ouverts, représentation qui heureusement échappe au réalisme, secouant le présent d'une vie qui se dérobe à lui. Une autre séquence, plus forte et plus sibylline, lie ce fils du moment à cette mère en pleurs. Chahrour se balance vers elle, offrant sa tête à la paume de Leila, pour une bénédiction ou une gifflure, mouvement répété jusqu'à l'épuisement. « Je suis ta mère, fils, écoute mes lamentations. » Chahrour lui-même est un vecteur de notre expérience. Il accompagne Leila humblement, demeurant au second plan du spectacle. Sa présence légitime cet emprunt culturel ; la bienveillance et la tendresse affichées entre l'artiste et la pleureuse scellent leur dignité.

Or Leila ne joue pas, elle pleure – une présence brute qui fissure le spectacle. Louanges, adieux, paroles d'espoirs et versets coraniques : les mots lamentés comptent moins dans ce rituel cathartique que la prosodie, modulée pour déclencher les larmes. Mais la tristesse, dans son expression, est culturelle, aussi l'incitation aux pleurs n'opère pas de la même manière devant un public occidental.

Dans son plus récent essai, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Georges Didi-Huberman réhabilite le pouvoir politique des larmes – un pouvoir de deuil et d'émancipation émanant des secousses les plus intimes. Pleurer, c'est « porter plainte », soutient-il, manifestation d'un pouvoir qui tient, comme souvent chez le philosophe, à une tension dialectique. Dans leur appréhension, les émotions soulèvent des élans contradictoires et leur expression établit une « double distance » qui leur donne une « double dimension ». « D'un côté, on doit constater l'universalité – géographique, temporelle – et la communauté des émotions [...]. D'un autre côté, il faut admettre la singularité des émotions », constat que *Leila's Death* peut provoquer chez le spectateur occidental. En déplaçant son spectacle de Beyrouth à Montréal (ou ailleurs), Ali Chahrour active cette double distance, ralliant les spectateurs sur la base d'une communauté d'émotions en même temps qu'il les met à distance d'un objet esthétique qui, en tout ou en partie, ne peut que leur échapper.

La pièce n'est pas parfaite, et sans doute Chahrour aurait-il pu pousser plus loin ce saisissant déplacement, affiner davantage sa traduction de la gestuelle. L'alliance des disciplines artistiques est timide. La succession de morceaux (lamentations, musique, danse) emprunte parfois davantage au concert qu'à une dramaturgie agissante, qui permettrait la pleine actualisation des signes, langages et réseaux de sens qui s'entrechoquent dans ce projet complexe. L'émotion libérée sur la scène n'atteint pas forcément le spectateur – mais cette distance est peut-être garante d'une lecture dégagée d'affect.

Chahrour a un souffle, une écriture, une manière à la fois littérale et poétique de prendre à bras-le-corps la peine du monde, de libérer le souffle de l'asphyxié. La partition de *Leila's Death* ouvre les vannes de la tristesse sans jamais s'abîmer dans le pathos. Le chant, la plainte, la présence de Leila, ont valeur de témoignage, autant de traces d'un rituel qui se raréfie au contact de l'apologie du martyr.

Chahrour laisse l'espace qu'il faut au spectateur pour faire les allers-retours entre ce qu'il découvre – ces codes culturels qui lui sont peut-être étrangers – et ce que recouvre cette cérémonie, soit un champ bien plus vaste que la mort individuelle. Et même si rien n'est trop expliqué, on suit le fil de ces absences, de ces morts absurdes, de ces guerres inlassables, voire de ces appels à la transcendance, à la renaissance. Leila chante pour évacuer le chagrin, elle raconte une intimité qui lie les morts aux vivants. Ses pleurs de proclamation du deuil sont chargés d'espoir, ouvrent à la réception d'un chant pacifiant. On dirait même de la joie, la joie comme « force majeure » peut-être ? L