

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

# Une haine authentique Liberté au FTA

Julien Lefort-Favreau

Number 317, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86528ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefort-Favreau, J. (2017). Review of [Une haine authentique : liberté au FTA]. *Liberté*, (317), 53–54.

Tous droits réservés © Julien Lefort-Favreau, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Une haine authentique

JULIEN LEFORT-FAVREAU

DES ARBRES À ABATTRE, texte de Thomas Bernhard, traduction de Monika Muskala, adaptation et mise en scène par Krystian Lupa, présenté les 2 et 3 juin 2017 au Théâtre Jean-Duceppe dans le cadre du Festival TransAmériques.

Le scandale dépasse l'anecdote. *Des arbres à abattre*, l'adaptation du roman de Thomas Bernhard par le metteur en scène polonais Krystian Lupa, a bien failli ne pas venir au Festival Trans Amériques. Le nouveau directeur du Théâtre Polski de Wrocław, où la pièce fut d'abord montée en 2015, n'apprécie guère Lupa, et a congédié plusieurs acteurs de la troupe. On peut certainement y déceler une censure politique, symptôme d'un gouvernement autoritaire aux valeurs conservatrices et catholiques.

L'objet en lui-même est monumental, ne serait-ce que par sa durée qui impose une patience considérable. Spectacle de près de cinq heures, *Des arbres à abattre* repose néanmoins sur une trame dramaturgique simple. Thomas renoue avec ses anciens amis, les Auersberger, lors d'une rencontre dans les rues de Vienne. Leur amie commune, Joana, une actrice déchue, vient de se suicider. Ils se retrouvent pour les funérailles dans la petite ville de Kilb, puis pour un « dîner éminemment artistique » auquel Thomas consent à assister. Il réintègre alors la petite communauté mondaine qu'il avait quittée une vingtaine d'années plus tôt.

Le plateau rotatif présente quatre lieux : le salon (enfermé dans une cage de verre) et la salle à manger bourgeoisement décorés de la maison des hôtes, la chambre délabrée de Joana, ainsi qu'une petite chapelle. Treize comédiens se partagent la scène. La linéarité du spectacle est rompue par des *flash-back* : les scènes avec Joana ainsi que quelques films projetés sur un écran surplombant la scène ajoutent une profondeur à la temporalité lente du spectacle. Lupa a fait le choix de garder un « narrateur » dans sa

transposition scénique du roman, le personnage de Thomas, restant la plupart du temps à l'écart de l'action, presque assis hors scène, commentant hargneusement l'hypocrisie des discussions.

Dire que l'œuvre de Thomas Bernhard est hargneuse relève du lieu commun. Mais comment fonctionne sa notoire misanthropie *ici* pour chatouiller à ce point les pouvoirs polonais ?

Première strate : *Des arbres à abattre* est une critique dévastatrice de la vacuité bourgeoise et du provincialisme. Bernhard a si souvent été copié qu'il faut bien admettre que sa moquerie des mondanités de l'épouse Auersberger n'est pas la bouée à laquelle s'accrocher pendant la durée du spectacle. L'un des aspects de cette haine sociale devrait toutefois intéresser le spectateur québécois. En effet, Thomas Bernhard n'a de cesse de détester l'étroitesse d'esprit de ses concitoyens. Je ne saurais dire pour la Pologne, mais quelques figures de notre terroir me sont venues en tête lorsque sont évoquées, avec mépris, la « Virginia Woolf locale », la « Gertrude Stein locale », versions réifiées et provinciales des grands modèles, broyées par Vienne, cette « machine à broyer les génies ». Le suicide de Joana n'apparaît que comme le symptôme d'une mort qui touche toute la communauté. Cette critique de la bourgeoisie est, on le comprend, plutôt la manifestation d'une mélancolie à propos du ratage artistique, « ce que les artistes sont, et ce qu'ils ne seront jamais ». Les longs développements autour du personnage de Joana sont, à cet égard, éloquentes. Son spectre apparaît souvent sur scène, prenant les traits parfois d'une figure virginale (d'une virginité artistique, en fait) et parfois d'une naufragée. Construite par le discours des autres plus que par le sien, elle devient celle qui a raté sa carrière de créatrice en voulant faire de sa vie une œuvre d'art.

La seconde strate critique est un discours sur le rôle de l'art, disséminé dans l'ensemble de la pièce. Le spectacle, surtout dans sa seconde partie, devient donc un procès des artistes pour haute trahison des exigences suprêmes de l'art. C'est la complicité de ses congénères avec le pouvoir qui anime la rancœur de Thomas. Tout idéal artistique est dévoyé par les artistes qui se vendent à l'état cathonationaliste, tous asservis qu'ils sont aux

fonctionnaires, véritables « pollueurs de l'environnement culturel » (retenons l'expression, elle pourrait être utile). Les artistes signent tous plus ou moins un pacte faustien avec l'État : du moment qu'ils cherchent une reconnaissance institutionnelle quelconque, ils ne sont que complices de l'idéologie, devenant de facto parfaitement inutiles. Le Théâtre national en prend pour son rhume, dépeint en institution sclérosée, ne produisant que des cochonneries. On devine ce qui n'a pas plu à nos amis polonais.

L'ensemble des acteurs se montre absolument prodigieux dans cette seconde partie. Leur jeu oscille sans arrêt entre le tragique et la bouffonnerie, deux affects que l'hystérie fait se rejoindre. La distribution navigue sans arrêt entre la passivité et la crispation du corps, entre la déglingue de l'ébriété et la colère enfiévrée, entre la retenue bourgeoise et l'inélégance. Notons la performance de Wojciech Ziemiański en époux Auersberger et celle de Bożena Baranowska en Anna Schreker, qui n'a aucun morceau de bravoure et reste par ailleurs fascinante pendant tout le spectacle. On se prend à l'observer fumer et ricaner dans son coin. C'est bien l'ensemble de la distribution qui donne corps au spectacle, parce qu'elle réussit à incarner un groupe à la fois dysfonctionnel et soudé. D'ailleurs, à la fin de la pièce, Thomas, qui, tout du long, a déversé son fiel sur la stupidité des Auersberger, devient même tout tendre envers l'épouse au moment de quitter la soirée. La communauté est toxique, et pourtant, on ne peut pas s'en passer ; elle est un mal nécessaire, lieu de la compromission systématique.

Le succès de la production de Lupa repose sur un effet contradictoire. Le spectacle ne cesse d'accuser le théâtre d'être un art mort et sans envergure, et pourtant, rarement un spectacle ne m'a semblé aussi vivant, tant par sa scénographie ample que par le jeu des comédiens. Le discours sur l'inutilité des artistes peut certes susciter l'adhésion chez le cynique. Toutefois, les pleurs des comédiens durant les applaudissements, émus de l'accueil des Montréalais alors qu'ils sont interdits de jouer dans leur pays, nous rappellent que l'art a une fonction politique, celle de dénoncer, dans une quête absolue de vérité, la médiocrité individuelle et collective. Faut-il pour autant

reproduire un discours sur la rédemption par l'art ? Certains critiques ont lu le spectacle de Lupa ainsi, ce qui me semble une grossière erreur. Une phrase terrible du roman, répétée à plusieurs reprises dans le spectacle, me semble une morale plus juste : « À défaut de donner le meilleur, on peut donner le pire, au moins ce serait authentique. » (L)

## Recréer la possibilité

MARION GERBIER

LA POSIBILIDAD QUE DESAPARECE FRENTE AL PAISAJE, spectacle de El Conde de Torrefiel, présenté les 5 et 6 juin 2017 au Théâtre Jean-Duceppe dans le cadre du Festival TransAmériques.

**S'**il était possible d'assister en simultané aux manifestations, conférences et conversations d'artistes dans une dizaine de villes d'Europe, que livrerait le frottement de leurs réflexions comme vérité sur le monde actuel ? À la manière d'une anthologie de la pensée en temps réel, le collectif barcelonais El Conde de Torrefiel rédige une série de cartes postales philosophiques, dont la juxtaposition dessine un horizon incertain pour le Vieux Continent : *La posibilidad qui desaparece frente al paisaje*.

Conçu et mis en scène par la Suisse Tanya Beyeler et l'Espagnol Pablo Gisbert, le spectacle s'apparente à une collection d'arts visuels aux pièces exposées dans un décor muséal. Une Europe figée dans le temps qu'un public de touristes visiterait, seulement dans les grandes lignes. Chaque capitale s'affiche en larges majuscules comme le chapitre neuf d'une histoire qui se répète. Puis le texte récité en voix off ou projeté à l'écran relate les propos qu'un écrivain ou penseur choisi pourrait en effet tenir dans tel lieu, au moment présent. Le spectateur déambule mentalement entre ces situations imaginées, canevas d'une réflexion sur l'époque.

Parallèlement, des chorégraphes minimalistes prennent forme, le temps de quelques poses ou d'une installation éphémère. Ces illustrations ne sont

pas fidèles aux descriptions mais en conservent un accessoire symbolique afin d'y associer une image mentale, simplifiée et décalée. Un discours sur la surconsommation devient une montagne de sacs plastique ; la jeunesse est un château gonflable ; le vieillissement, un gong qui retentit en accélérant.

Dès l'introduction, une femme adopte la position du public, debout face à l'écran, et lit au micro les surtitres. Elle instaure les règles du jeu : s'approprier la parole, la pensée, occuper la scène vide comme espace mental et fouiller de ville en ville les idées : épuiser les possibilités.

Quelle pourrait bien être, littéralement, cette « possibilité qui disparaît face au paysage » ? La « possibilité » de se projeter, de se réinventer par l'art en marge d'une dictature de l'apparence, de la norme et du marché qui fait « disparaître » les failles d'un « paysage » dont on oublie les blessures et le cisaillement de l'histoire au profit d'une image lissée ?

Historiquement, l'existence de crimes contre l'humanité anéantit toute possibilité, tout espoir en l'être humain. Les pays européens restent marqués par le génocide juif. Commentant *Le livre des questions* d'Edmond Jabès dans *L'art de la faim*, Paul Auster souligne comment « par un saut stupéfiant de l'imagination » l'auteur traite de littérature et de l'Holocauste comme s'ils n'étaient qu'un. *La posibilidad...* effectue un pareil saut entre l'art et la mémoire. La Shoah est certes invoquée dès la seconde escale à BERLIN, où 5000 personnes nues recouvrent le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe dans une installation du photographe Spencer Tunick. Elle n'est pas une plaie ouverte sinon la nécessaire commémoration devant d'immenses cimetières où le gazon est redevenu maître.

Pour recréer la possibilité, « il faut tenter de projeter son regard au plus loin, par-delà les clôtures électrifiées du camp : là où, comme on dit, la nature « reprend ses droits » et où, peut-être, existe encore un droit pour les humains ». À l'heure d'écrire *Écorces*, Georges Didi-Huberman arpente les vestiges du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, où il constate « l'exubérance avec laquelle poussent

les fleurs » et questionne les bouleaux voisins, « seuls survivants, si l'on y pense, qui continuent de croître ici ».

La nature contiendrait-elle des réponses ? Elle est le point de départ de ce panorama européen, au centre d'un cycle de conférences tenu au Musée national d'anthropologie de MADRID où l'intervention d'une certaine Dominique Leduc suscite la polémique. Celle-ci voit dans les catastrophes naturelles, les menaces climatiques ou l'appauvrissement des ressources élémentaires un retour à l'ordre des choses : la nature, toute-puissante et libre, aura toujours le dessus sur l'homme que l'infini étourdit.

Entre chaque tableau, le plateau revient à nu  $\frac{3}{4}$  mer d'huile, désert, banquise, impropres à la vie humaine  $\frac{3}{4}$ , comme si rien ne subsistait d'une génération à l'autre. À KIEV, on annonce la fin de l'écriture et de la transmission, à LISBONNE celle de la famille et de l'identité, à LANZAROTE celle de la jeunesse et de l'ambition. Un à un les possibles s'effondrent : il n'y aura pas de fraternité, pas de mémoire, rien qui sauve le monde de sa perte avérée.

Chassé de VARSOVIE et réfugié à Londres, l'éminent sociologue Zygmunt Bauman a parfaitement décrit les « sociétés liquides » dans lesquelles la vérité même est diluée. Émergent les « vérités alternatives » nourries de négationnisme (de la contestation de génocides au rejet du réchauffement climatique) tandis que la dissémination de fausses nouvelles amorce une ère de « post-vérité ».

Témoins physiques, les quatre interprètes en scène reprennent l'histoire de l'art à la base. Au début, il y avait des corps nus, des couleurs primaires, des natures mortes. Du spectacle et du divertissement. À BRUXELLES, une performance de théâtre participatif guide les spectateurs munis d'écouteurs au centre de la création. Face à lui-même, le public peut mesurer son manque d'engagement envers l'art, sa passivité et son goût pour l'égoïsme. À PARIS, l'auteur de *La possibilité d'une île*, Michel Houellebecq, entretient une prostituée sur l'imposture des artistes qui pensent les révolutions pour ne jamais les réaliser. Dépit par l'humanité, il ouvre la voie d'un paysage parallèle, celui de l'imaginaire.