

Mémoire en scène

Festival de théâtre des Amériques 2003, 10^e édition, Montréal, du 22 mai au 8 juin 2003.

Pierre L'Hérault

Number 192, September–October 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2003). Mémoire en scène / *Festival de théâtre des Amériques 2003*, 10^e édition, Montréal, du 22 mai au 8 juin 2003. *Spirale*, (192), 61–62.

MÉMOIRES EN SCÈNE

FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES

10^e édition, Montréal, du 22 mai au 8 juin 2003

IL Y A quelque facilité à inscrire sous le signe de la mémoire cette édition anniversaire, la dixième, du Festival de théâtre des Amériques. Pourtant, c'est bien ce fil conducteur qui m'apparaît se dégager de la programmation 2003, de la dizaine de pièces, devrais-je préciser, que j'ai pu voir et dont je parlerai dans l'ordre où je les ai vues — ce qui n'est pas indifférent dans un festival. Évaluation partielle qui ne considère pas toutes les pièces vues et doit oublier plusieurs productions importantes qui, pour des raisons de disponibilité ou à cause de la rareté des billets de presse, m'ont échappé, entre autres : *La noirceur* de Marie Brassard (mise en scène de Marie Brassard, coproduction Infrarouge Théâtre et FTA); *L'Éden cinéma* de Marguerite Duras (mise en scène de Brigitte Haentjens, coproduction de Sibyllines et du FTA); et *Purifiés* de Sarah Kane (mise en scène de Krzysztof Warlikowski, coproduction Teatr Współczesny, Wrocław), Teatr Rozmaitosci (Poznań), Hebbel-Theater (Berlin) et THEOREM, Commission Européenne). Mémoire, disais-je : des mythes et des drames antiques qui se tissent sur la trame des guerres et des drames politiques récents, du Liban, de l'Argentine, par exemple; des formes anciennes et classiques du théâtre et des grands récits d'Homère, d'Eschyle, d'Euripide, de Tchekov et de Dostoïevski qui se croisent aux formes actuelles, celles des Castorf, de Pauw, Haentjens, Lepage, Mouawad, et des « nouvelles scènes »; rencontre enfin des mémoires d'Europe et des Amériques dans ce festival qui, je le souligne avec beaucoup de plaisir, retrouve la pertinence de son nom, grâce à la présence, peu nombreuse mais très forte, de l'Amérique latine.

Fouiller le sable et les eaux

Il allait de soi que le coup d'envoi du FTA soit donné par la reprise de *La trilogie des dragons* de Robert Lepage, non seulement parce que ce spectacle, qui allait propulser son auteur sur les grandes scènes du monde, a été créé, dans sa version intégrale, par le FTA (1987), mais parce qu'il constitue « un rare moment d'éblouissement » des dernières décennies du théâtre, pour reprendre l'expression de Lorraine Hébert. Je n'avais pas vu *La trilogie*. Je la connaissais par les documents, par les détails. Il a fallu me mettre à l'échelle de l'ensemble de ce voyage de la mémoire traversant soixante-quinze ans d'histoire, de Québec à Vancouver, de l'Occident à l'Orient. Histoire déclinée — et contenue en elle — par l'image

initiale du sable gratté du terrain de stationnement situé sur l'ancien quartier chinois de Québec : « Je ne suis jamais allée en Chine. Quand j'étais petite, il y avait des maisons ici. C'était le quartier chinois. Si tu grattes le sol avec tes ongles tu vas trouver de l'eau et de l'huile à moteur. Si tu creuses encore tu vas sûrement trouver des morceaux de porcelaine et du jade et les fondations des maisons des chinois et si tu creuses encore plus loin tu vas te retrouver en Chine. » Jouant, comme on l'a dit, sur le glissement de sa dénotation à ses connotations, Lepage fait parler l'objet investi de mémoire et réconcilie ainsi dans l'espace-temps de la rêverie de ses personnages — et des spectateurs — l'histoire et l'instant, l'espace immédiat et l'espace planétaire. Le langage de Lepage, qui ne connaît pas la frontière des langues, nous est devenu familier, ce qui nous permet de mesurer le chemin parcouru. Encore faut-il nous méfier d'une familiarité qui, d'une part, nous ferait oublier que Lepage n'est plus exactement là où il était à la création de *La trilogie*, et, d'autre part, nous ferait nous reposer sur des acquis qui ne le sont peut-être pas autant qu'on le voudrait. *La trilogie* n'a pas perdu tout pouvoir d'interrogation, mais reste inachevée — la preuve s'en trouve dans les modifications que comporte cette reprise de la Compagnie Ex Machina.

C'est aussi une entreprise archéologique dans laquelle sont engagés les personnages d'*Incendies*, dernière création de Wajdi Mouawad, produite par le Quat'Sous dans une mise en scène de l'auteur. En cela ils ne sont guère différents des autres personnages de Mouawad poussés toujours vers les eaux de la mémoire, cette mémoire qu'ils ont cherché à noyer au fond de la mer mais qui remonte infailliblement à la surface. Et pour cause : ce sont des eaux tumultueuses qui brassent les fonds où l'on a cru faire disparaître les monstres de la violence. C'est la première fois, non pas que Mouawad plonge dans ces eaux, mais qu'il s'aventure aussi loin dans leurs abîmes, comme en une nécessaire exploration et reconnaissance de sa mémoire de la guerre du Liban nommée (occupation israélienne du Sud, camps de réfugiés palestiniens, tortionnaires libanais au service de l'occupant, viols, meurtres sordides, trahisons, etc.). À la mort de leur mère, Jeanne et Simon se voient confier par testament la mission de découvrir qui elle est et, en conséquence, d'où ils viennent. Ils retrouveront un père, qui s'avérera du reste être un frère — Mouawad n'oublie pas Œdipe! — qu'ils croyaient mort en héros mais qui était plutôt un tortionnaire au

service de l'occupant ayant violé leur mère, emprisonnée parce qu'elle écrivait : « *Les fruits de la dame qui chante sont nés de l'horreur et du viol* ». Il s'agit, presque littéralement, à la fois de retrouver la mémoire perdue, enfouie, parce qu'intolérable, sous le silence de la mère et de perdre la mémoire heureuse de l'enfance fabriquée par la mère. Cette figure de la mémoire enfouie était déjà présente dans *Rêves*, sous la forme d'une ballerine (rêve de la mère) enfermée dans les murs de la chambre d'hôtel d'un jeune écrivain. L'étirement de la durée sur trois générations et les nombreuses traces et indices du passé laissés par la mère (cahier, lettres, photos, enregistrements sur cassettes, vêtements, etc.) livre tout l'espace à la mémoire. *Incendies* approfondit la dramaturgie de Mouawad, sur les plans thématique et dramatique. Le dramaturge manifeste ici une dextérité remarquable dans la construction complexe et éclatée de sa pièce et dans sa mise en scène qui exigeait, pour cette raison, une clarté qui ne fait pas défaut. Thématique et technique se rejoignent : « *Voir clair* », « *deviner* », « *apprendre à parler pour sortir de la haine* », autant de mots qui ponctuent ce voyage de la mémoire dont l'objectif est de « *reconstruire l'histoire* » pour en « *casser le fil* ». S'il ne faut pas chercher dans la dramaturgie de Mouawad la précision autobiographique, il est difficile de ne pas reconnaître que la quête, qui en est une structure récurrente, est déterminée, sans être limitée par elle, par la mémoire libanaise. J'ajouterais que cette pièce fait apparaître plus clairement qu'il était en quelque sorte dans l'ordre de la nécessité que, dans le parcours d'écrivain de Mouawad, l'écriture dramatique soit la première venue, elle qui rassemble *hic et nunc* dans l'espace de la parole, le seul réel : « *Rien n'est plus beau que d'être ensemble*. » C'est là l'une des dernières répliques de la pièce qui doit s'entendre bien autrement que comme un happy end, mais comme un écho à d'autres phrases, celle-ci, par exemple, de la mère : « *Je parle au fils. Je ne parle pas au bourreau*. »

Mémoires d'Amérique

« *Plus qu'une compagnie, le Teatro de los Andes, dirigé par César Brie, est un lieu de combat contre l'oubli* », peut-on lire dans le communiqué de presse présentant *La Iliada* par la troupe de Bolivie (en coproduction avec le Théâtre d'Armunia de Castiglione d'Italie) qui, dans une adaptation de Brie, raconte « *le plus ancien poème d'Occident dans une version liée aux*

heures sombres des dictatures sud-américaines. » La mémoire y joue de diverses façons. D'abord par la situation d'exil et d'errance de César Brie, qui a dû quitter l'Argentine des généraux en 1976, devenant un nomade du théâtre, en Italie, au Danemark et en Pologne, avant de se fixer en Bolivie et de fonder en 1991 le Teatro de los Andes, qui, voulant — et c'est là un deuxième niveau où joue la mémoire — rester « en prise directe sur le climat sociopolitique du pays » et de l'Amérique latine, va « là où se trouvent les gens : universités, quartiers, places publiques, villages, lieux de travail, communautés ». Enfin, les jeux de la mémoire conduisent au métissage des textes antiques (celui d'Homère, mais pas exclusivement), des écritures actuelles, du récit de l'histoire récente de l'Amérique latine et de ses traditions populaires (musique, danse, costumes), etc. Ce métissage, extrêmement habile, où rien n'est jamais plaqué, ni réducteur (pas plus le chant d'Homère que les horreurs de la dictature des généraux), ni didactique, est d'une beauté et d'une grandeur bouleversantes, car, ainsi qu'on l'écrit, il « nous plonge dans l'horreur du monde, mais aussi dans sa beauté. » C'est de cette alliance contrastée de l'horreur et de la beauté, c'est-à-dire de la conviction actualisée que la beauté sera plus forte que l'horreur, que *L'Iliada* tire sa force de contestation et de résistance. Un très grand moment du FTA!

Les grands bonheurs de ce festival nous seraient-ils venus de l'Amérique latine? Je serais tenté de répondre par l'affirmative. En effet, *Ojos de ciervo rumanos* [Yeux d'un cerf roumains] de Beatriz Catani (texte et mise en scène), coproduite par le Teatro General San Martin de Buenos Aires et le Theaterformen 2002 de Hanovre, constitue un autre temps fort de ce festival. On verra volontiers dans la pièce une métaphore de l'« assèchement » de l'Argentine, depuis le péronisme jusqu'à la débâcle économique des derniers mois. Catani se méfie pourtant de cette réduction métaphorique. Affirmant que le théâtre « comme acte de militantisme » ne l'intéresse pas, elle nous invite à voir dans sa pièce une « cruauté à travers des mythes qui vont bien au-delà des allusions au régime militaire. » Rien ne se joue en effet au premier niveau, c'est-à-dire, pour simplifier, au niveau du rationnel (« J'essaie d'être rationnel », pouvons-nous entendre, mais aussi : « Je parle d'irrationnel »). L'anecdote est la suivante : « Une plantation dans une maison. Une nature malade. Une fille qui naît de la cuisse de son père, un fils qui naît dans le creux d'un arbre. Enfants sans racines. Le père élève sa fille, prend soin d'elle, la transplante, comme si elle était un de ses oranges. De sa mère absente qui l'a mise au monde une première fois, la fille se souvient seulement d'une chanson en roumain et d'un regard particulier, dont elle a hérité. Au croisement des destins, un frère en déroute. Entre vieux disques rayés et jeux érotiques, ils suivront la piste de leurs origines. Dans l'éternel recommencement des choses, la malédiction pèse comme un châtement des dieux. » Oui, on peut bien voir

le drame argentin dans ce père dont la plantation d'orangers est réduite à quelques pots, dans sa fille aussi stérile que la terre où il la transplante, dans la mère roumaine disparue, dont on n'a plus d'image précise... Mais relisez *Les Bacchantes* d'Euripide et l'histoire de Dionysos et vous verrez que l'auteur nous entraîne dans un mythe qui déroutait l'immédiateté de l'interprétation. Et il y a les « yeux d'un cerf » qui m'ont intrigué à cause de la très riche symbolique de l'animal dans plusieurs mythologies et rites. Dans le monde amérindien, par exemple, on lui associe l'arbre de vie en représentant l'arbre sortant de ses cornes fourchues (la pièce contient une allusion à cette figure précise associée à la naissance du fils), on taille l'effigie du dieu Soleil dans une peau de daim, on accomplit la danse du cerf autour d'un conifère, etc. Le détour par le mythe grec nous ramènerait-il à l'Argentine comme à l'espace d'une mémoire très complexe, à un espace qu'on ne peut pas réduire à son présent malheureux? Est-ce là la « lutte passionnée contre les conventions de la fiction dramatique », dans laquelle est engagée la dramaturge argentine, et le refus qu'elle oppose à un « théâtre politique » qui se « pratique dans un lieu de supposée savoir et de façon didactique »?

Hallucinante réalité

Le refus des conventions se voit encore dans la manière décapante de Frank Castorf d'appliquer à la lecture du premier grand roman de Dostoïevski, *Humiliés et offensés*, la recette du roman-savon et des *reality shows* : maison de verre, écrans et micros dissimulés... Il se voit encore dans *Übung*, ce spectacle dérangeant de Josse de Pauw et de Koen Gisen (texte et mise en scène) coproduit par Het Net (Bruges). L'exercice — « Übung » veut dire « exercice scolaire » — consiste en l'occurrence à faire imiter par des enfants les gestes et les paroles des adultes. Sur un grand écran qui occupe tout le fond de la scène, est projeté, sans le son, un film joué par des adultes nous introduisant dans une villa bourgeoise pour nous faire assister à un copieux dîner bien arrosé, au cours duquel, à tour de rôle, chaque participant craque. Devant l'écran, six jeunes comédiens, bien réels, de dix à seize ans, habillés comme les protagonistes, doublent le film, rendant avec une précision époustouflante les mouvements et les gestes comme les inflexions des voix. Initiation à la vie adulte qu'ils répéteront comme les singes-savants qu'ils sont déjà? La pièce impose cette question.

Cette pièce d'auteurs belges, venant cinquante ans plus tard, est-elle si loin de l'« hallucinante irréalité », pour reprendre le terme que le Québécois Claude Gauvreau appliquait à sa pièce, *L'asile de la pureté*, suggérant encore que le public « devra être doucement torturé par une vrille invisible qui l'assurera implacablement de la présence de la tragédie quotidienne »? Lorraine Pintal, qui dirige la lecture dramatisée que nous offre le Théâtre du Nouveau Monde

conjointement avec le FTA, termine ses « Notes d'intentions » par la question : « La pièce est-elle l'œuvre d'un artiste qui par choix, a préféré explorer la folie plutôt que d'abdiquer à l'idéal humain? » En effet, le jeune poète Donatien Marcassilar s'étant enfermé dans la mémoire de son amante et muse, qui vient de se suicider, et ayant résolu de jeûner jusqu'à la mort, voit défiler autour de lui une série de personnages qui, pour leurs intérêts propres, l'appuient ou veulent le convaincre de renoncer à son projet. Le poète reste ferme. Dans la logique du « verbe délirant de Gauvreau », Pintal a voulu que cette « parade des bouffons du pouvoir [...] prenne des allures de carnaval noir, de cirque décadent » se déroulant dans l'imagination hallucinée du poète où se confondent le personnage dramatique et son auteur. C'est effectivement l'impression que l'on a, d'autant que la représentation a lieu dans l'Hôpital psychiatrique Louis-H. Lafontaine. Entrant dans ce lieu, où fut interné Gauvreau, dans des circonstances semblables à celles de son personnage, y croisant même, non sans malaise, quelques malades, comment ne pas avoir le sentiment d'entrer dans la folie de Gauvreau, suivant avec lui, dans le long corridor, le cortège funèbre de son amante suicidée avant de pénétrer dans sa chambre, toujours avec lui, pour procéder à l'installation en son centre du cadavre (comme au centre de son délire et de son écriture)? Les déambulations dans ce « haut » lieu prégnant de la présence de Gauvreau, conduisent à une proximité, à une intimité presque gênante où s'abolit toute distance entre le personnage et l'auteur. Expérience assez particulière, difficile à mettre en mots, d'une rencontre qui dépasse le théâtre. C'est dire que la lecture dramatisée de Pintal rend le rituel d'installation de la scène initiale, que constitue *L'asile de la pureté*, avec une sensibilité, une intensité et une justesse dont le ton est donné par l'interprète principal, Marc Béland, tout simplement remarquable. Le recours à des chorégraphes très sobres respecte la direction de lecture. Cette production constitue un atelier préparatoire à la représentation de la pièce que le TNM mettra à l'affiche du 10 février au 6 mars 2004. Comment arrivera-t-on à faire passer la pièce de l'asile à l'espace théâtral conventionnel? C'est là une question qui se pose comme un défi à Lorraine Pintal.

Ce texte n'est pas un bilan. Il est partiel et quelque peu impressionniste, comme toute critique l'est. Il me semble cependant que le fil conducteur qui le guide, celui de la mémoire, n'est pas une impression, une invention mais que, dans cette dixième édition du FTA, le jeu des échanges entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, la tradition et l'invention, bref le jeu de la transmission, est à l'avant-scène. Cela montre, je crois, la vigueur et la vitalité du théâtre, comme aussi, en premier et dernier lieu, sa conscience.

PIERRE L'HÉRAULT