

Voix croisées de la francophonie Collections «Théâtre en Tête» et «Théâtre à Vif»

Alexandre Lazaridès

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27703ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1991). Voix croisées de la francophonie : collections «Théâtre en Tête» et «Théâtre à Vif». *Jeu*, (61), 102-107.

voix croisées de la francophonie : collections «théâtre en tête» et «théâtre à vif»

la collection «théâtre en tête»

L'Association sans but lucratif (l'A.S.B.L.) Promotion Théâtre fait partie d'une série d'initiatives prises depuis une quinzaine d'années dans la Province de Hainaut pour rejoindre et élargir le public potentiellement intéressé par le théâtre et pour faire connaître de nouveaux talents dramatiques tout en les aidant dans leurs relations avec le milieu. Les plus importantes de ces initiatives consistent en des stages de formation et en des concours d'écriture dont les textes primés sont publiés, en plus de recevoir une mise en lecture scénique. La collection «Théâtre en Tête» des Éditions Promotion Théâtre (devenues les Éditions Lansman), qui a été chargée de cette mission, ne se contente pas de diffuser des textes écrits en Communauté française de Belgique ni de privilégier les auteurs qui en sont à leurs premiers essais; c'est toute la francophonie, et particulièrement celle de l'Afrique noire, qui est conviée dans cette publication.

Quelques auteurs parmi ceux qui ont répondu à l'invitation comptent déjà à leur actif de nombreux titres, sont également romanciers, scénaristes, essayistes ou poètes (ce qui n'est pas sans conséquence sur leur écriture dramatique) et, plus rarement toutefois, jouissent d'une certaine réputation auprès des connaisseurs, voire, tel Sony Labou Tansi, auprès d'un large public. Émile Lansman, le responsable de la collection, reconnaît d'ailleurs qu'elle est délibérément «artisanale et professionnelle». Aucun de ces auteurs ne semble vivre de sa seule plume; les notices biographiques qui accompagnent les textes les désignent comme des universitaires, des instituteurs, des acteurs, des animateurs, des fonctionnaires... Cela revient à dire que le seul éclectisme consiste à ne publier en fin de compte que des textes contemporains, écrits en français et inédits.

Même si plusieurs des dix textes publiés jusqu'ici ont été déjà mis en scène, c'est aussi bien le plaisir si particulier de lire un texte dramatique que les Éditions Promotion Théâtre voudraient faire goûter. Cette visée ne va pas, semble-t-il, sans quelque paradoxe, le théâtre étant d'abord, comme le veut l'étymologie, affaire de vue, c'est-à-dire spectacle. Le «spectacle dans un fauteuil» dont parlait un illustre auteur du siècle dernier n'était somme toute qu'un pis-aller attribuable peut-être au dépit d'un auteur qui avait appris à ses dépens toutes les difficultés et les servitudes de la machine théâtrale et qui s'était résigné, fort heureusement pour nous, à passer outre. À l'heure du mélange baroque ou postmoderne — comme on voudra — des genres, on constate une espèce de libération de l'imaginaire dans les textes que la collection «Théâtre en



Tête» nous a permis de découvrir. Tout se passe comme si les contraintes appréhendées d'une éventuelle représentation ayant été levées, l'auteur se livrait au pur plaisir de jouer au ventriloque avec ses personnages. Le lecteur se voit alors en train de lire une espèce de roman composé uniquement de dialogues et de didascalies; l'illusion est d'autant plus grande que ces pièces sont, en général, très «écrites»; on a même la surprise, dans *l'Horloge parlante* de Georges Thinès, de quelques tirades en alexandrins, désuets bien sûr, mais qui ne manquent pas de charme!

Si le souci de reproduire le rythme oral n'est pas toujours évident, cela ne signifie pas cependant que la vivacité des répliques en souffre dans l'ensemble; ici, la parole est d'abord un signe social, avant d'être une relation, un contact — façon de concevoir le dialogue dramatique qui contraste avec le théâtre québécois dont les tendances sont différentes, voire à l'opposé (elles l'étaient du moins jusqu'à tout récemment), dans la mesure où la parole s'y perçoit comme transparente à travers la communication. Ce qui n'est, à vrai dire, à vrai dire, qu'une convention comme une autre : toutes les révolutions artistiques n'ont-elles pas été menées au nom de la réalité, si ce n'est de la vérité enfin révélée?...

un théâtre de la sédentarité

Il est un indice qui laisse croire que les impératifs d'une éventuelle représentation ne sont pas totalement négligés dans la collection belge; c'est que la liberté de manœuvres autorisée par une écriture qui n'aurait à se soucier que d'elle-même ne donne pas lieu, comme on aurait pu le croire, à des manipulations hasardeuses du temps et de l'espace; fort curieusement, la plupart des pièces respectent l'unité de lieu et de temps. Ainsi, il suffit du temps d'une réception entre amis dans *les Petites Manœuvres* de Daniel Simon pour faire découvrir le drame sous les mondanités et les apparentes amitiés entre collègues d'une même entreprise. D'autres auteurs préfèrent se livrer à l'autopsie du couple, le temps d'une nuit d'amour, dans une chambre d'hôtel, comme Michel Ducobu dans *Vesper, Nox*.

Le titre de cette pièce se compose en fait des prénoms, symboliques de toute évidence, des deux personnages, amants d'autrefois qui se retrouvent sur le tard et décident de rattraper le temps perdu par un mariage automnal. Leur nuit de noces, entrecoupée de confidences, de querelles dépitées, de baisers et de protestations d'amour, se transformera en un règlement de comptes implacable et parfois cruel; sur le point de comprendre qu'on ne peut effacer le passé comme on passe un torchon (d'autant plus que les deux sexes sont désormais sur leur quant-à-soi...), les personnages seront pris de vitesse par la mort. La pièce de Ducobu est une œuvre amère, avec plusieurs moments forts, mais qu'une fin artificiellement tragique — *Vesper* meurt d'apprendre que *Nox* le trompait du temps de leurs amours, et *Nox* se jette par la fenêtre — transforme en mélo.

Il est un autre point commun à la plupart de ces pièces; je veux parler de l'action, au sens le plus convenu du mot. Le développement en est presque toujours linéaire, toute cause entraînant son effet psychologique dans la plus pure tradition dramatique; les répliques se croisent dans un échange toujours rationnel où les règles de l'exposition et des conflits d'intérêt se soutiennent et se renforcent. Seule *la Rapporteuse* de Pascale Tison échappe à cette linéarité; les personnages n'y ont pas de nom : il y a «Elle» (il y en a peut-être deux, on ne sait trop) et «Lui», dont les voix se font entendre en longs parallèles sans jamais se rencontrer, dans des élans poétiques où des bribes de souvenirs passent pour tenter de dire ce qui ne va plus. L'argument est mince, mais l'expression en est souvent intense; les répliques, ou plutôt les monologues, couvrent souvent plus d'une page, et les phrases se déroulent avec une lenteur semblable à de l'immobilité fascinée («C'est l'hiver à Anvers. Tu m'emmenes dans le port, j'ai peur de l'eau.



Personne ne nous connaît dans ce bar. Tu as peur de vieillir.»)

Peu d'air circule par ailleurs dans ce monde de la sédentarité, replié frileusement sur le passé ou sur l'intimité, mais c'est l'ensemble du théâtre occidental, à l'exception peut-être du théâtre latino-américain, qui présente ces caractéristiques. On peut tout de même signaler que, dans *le Neveu d'Einstein*, Yvon Givert met en scène, avec une cocasserie débridée (l'auteur est lui-même très prolifique), un charlatan désireux de se faire passer pour le neveu de l'illustre savant, sinon pour le savant lui-même, dans un hôtel du Zilberstein, «petite principauté d'Europe centrale», où se trouve par ailleurs un groupe de chasseurs bavarois. Il découvre ainsi qu'il n'est... personne. La pièce ne manque pas d'entrain ni de rebondissements aussi saugrenus que gratuits, tels qu'on en trouve dans les pièces destinées aux théâtres d'été : divertissement il y a, sauf qu'il tourne court.

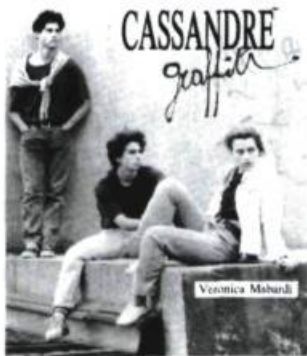
Georges Thinès nous donne avec *la Succursale* une pièce dont la fantaisie grinçante n'est pas sans rappeler Ionesco (mais sans les superbes inconséquences qui avaient ouvert de nouvelles voies au théâtre contemporain). On y assiste à l'envahissement des rayons de literie et des jouets d'un grand magasin par des clients qui finissent par s'y installer, y vivre et y mourir en toute innocence, à moins qu'un client ne veuille les acheter : société de consommation oblige... La parabole est explicitée par un des personnages à qui les magasiniers demandent de se laisser transformer en jouets : «Des jouets, qui ne sont pas tellement différents de l'homme, avec leur rigidité, leur expression figée, leurs gestes mécaniques, leurs petits cris d'enfants torturés, avec leurs couleurs vives et, un jour, cette allure de chose inutile et brisée que l'on range dans une armoire, une chose que l'on oublie et que l'on ne reconnaît plus quand on la retrouve...» Cette explication grave mais peu subtile, il faut bien l'avouer, rétrécit l'horizon de la pièce de façon imméritée.

deux voix africaines

On pourrait finalement croire que la plupart de ces auteurs jettent un coup d'œil critique sur les rites de la moyenne bourgeoisie livrée à l'égoïsme et à la solitude, mais s'il y a idéologie, elle est habilement tissée dans le texte, et il serait abusif de parler ici de pièces à thèse. Les deux auteurs africains publiés dans «Théâtre en Tête» échappent à cette thématique, tant par choix que par appartenance. Le Malgache David Jaomanoro nous donne, dans *la Retraite*, un tableau d'une extrême noirceur de la pauvreté et de la grande «difficulté d'être» dans son pays en mutation, alors que des étudiants universitaires ont des «fouille-poubelles» pour parents. La description du petit peuple dont est issu l'auteur, devenu instituteur, est éloquente, mais la pièce elle-même manque d'intensité dramatique et mise un peu trop sur le petit détail vrai, non sans quelque misérabilisme.

La comparaison avec le Congolais Sony Labou Tansi est tout à l'avantage de ce dernier et fait comprendre combien sa maîtrise du langage dramatique est impressionnante. *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha?*, pièce importante déjà par ses dimensions, présente un dictateur qui a décidé d'exiler tous les mâles en mesure de procréer pour octroyer cette fonction à un groupe restreint d'élus, les Inséminateurs de la Patrie, non sans avoir au préalable fait prisonnier le Saint-Père! Le dictateur découvrira le jour même de son mariage — mariage d'amour — que sa future est un «futur», travesti pour les besoins politiques de libération de son pays. Avec un verbe d'un souffle par moments claudéliens (un exemple parmi d'autres : «J'ai presque honte de porter cette odeur et ce masque de bête fauve»), dans des situations dont la perversité aurait séduit Sade («Faisons triompher le programme d'insémination planifiée, pas de gesticulations sans saveur. Accélérez, messieurs les princes et vous, mesdames les déesses, frétillez sans détours! À mon commandement, jouissez!»), sans aucune idéologie misérabiliste, cette pièce est, à mon avis, le joyau de la collection.





– Editions Promotion Théâtre –

C'est celle où la jubilation de l'écriture est la plus vive, la plus tangible, et qui donne au concept de « théâtre à lire » de la consistance et de la crédibilité. Les mots forgés ou dialectaux y abondent, pour fournir une couleur locale inoubliable à ce monde en marge des traditions démocratiques et où le besoin de liberté n'a pas encore trouvé de nom, tant la misère y paraît encore un fait de nature absolu. L'auteur ne s'est pas contenté d'infuser cette jubilation de la langue dans les dialogues; elle se retrouve dans le nom des personnages, tantôt par prodigalité ironique (Cul-de-Punaise, l'Homme à la voix du Diable et de toutes les diableries bancaires), tantôt par désinvolture lapidaire (Femme, Paysans ou Voix A, B, C...), et dans les titres accolés à chaque scène (Scène Parenthèse, Punique, Horizontale, Odeur d'oignon, Blanche, Thé-citron-et-café, etc.), toutes munificences qui seraient perdues à la représentation, si quelque artifice de mise en scène n'y remédiait pas.

théâtre pour l'autre

Tout cela permet-il de croire à une dramaturgie spécifique? Il serait hâtif de l'affirmer. À deux exceptions près, chaque auteur est invité à s'expliquer en fin de volume sur son texte, dans une entrevue avec un critique ou un journaliste, et ce qui se dégage de ces réflexions qui deviennent souvent des aveux, c'est, plutôt qu'un système dramatique clairement énoncé, un malaise que l'écriture dramatique est appelée à exorciser, dans une tentative désespérée ou désabusée d'établir contact. Autrement dit : le salut par l'écriture, qu'elle soit dramatique, romanesque ou poétique, peu importe. Georges Thinès affirme ainsi que « la relation théâtre-poésie-roman-essai est un faux problème. Pour moi, écrire du théâtre n'est pas différent d'écrire par exemple un poème ou un roman. Il n'y a rien de spécifique dans mon écriture théâtrale ou dans le désir que j'ai de travailler pour le théâtre. »

C'est là toutefois une position extrême que les autres auteurs nuancent en reconnaissant une spécificité relative à l'écriture dramatique, mais les explications qu'ils en donnent sont divergentes, sinon contradictoires. C'est ainsi que Daniel Simon affirme : « [...] l'acte créatif est, à mes yeux, essentiellement anti-démocratique, en ce sens qu'une création doit toujours aller contre le plus grand nombre et s'inscrire en rupture de ce qui est attendu, souhaité... tout en rencontrant le sens profond et la sensibilité de l'époque dans laquelle vit le créateur. » De son côté, Yvon Givert dit du personnage dramatique :

Ce qui est intéressant, c'est que ce qu'il dit est suspect. Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est ça. On peut faire parler des gens, ils peuvent dire n'importe quoi. Est-ce qu'ils inventent? Est-ce qu'ils mentent? Pourquoi mentent-ils? La vie, c'est la même chose, et je le ressens ainsi. Dans la vie, on joue toujours et on joue de façon aussi fautive. Seulement, au théâtre, on le sait. On sait que ce personnage qui ment, ment parce qu'il est au théâtre.

C'est sur un tout autre ton que Sony Labou Tansi aborde les problèmes du théâtre :

Je voudrais que mes livres rendent compte de la réalité. Qu'il y ait dans mes textes de la folie, de l'humour, de la tragédie. Que tout se mélange comme la vie mélange tout. [...] En Europe, tout passe par le mental. En Afrique, le corps, le geste ont une autre importance. Le rêve et la folie également. C'est peut-être cela notre « réalisme merveilleux ». On oppose souvent la magie à la logique, comme si la magie n'avait pas sa logique, comme si la logique n'avait pas sa magie... C'est la coquetterie des intellectuels qui pensent qu'on n'est intelligent qu'avec le cerveau. Nous essayons de prendre en compte l'intelligence de la peau.

Et c'est tout à l'honneur de la collection « Théâtre en Tête » que d'avoir réussi à loger à la même enseigne tant de voix différentes.

la collection «théâtre à vif»

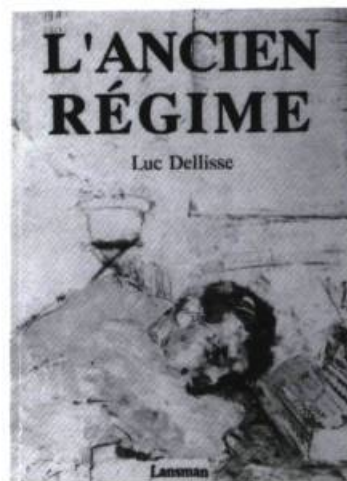
Les Éditions Promotion Théâtre abritent une autre collection dont les objectifs ressemblent à ceux de la précédente — le plaisir de lire le théâtre —, sans toutefois en rejoindre le niveau général. Les œuvres publiées dans «Théâtre à vif» n'atteignent pas, sauf exception, la qualité d'écriture ou de construction dramatique de la collection précédente; la plupart des textes font à peine une trentaine de pages et semblent exiger plus impérieusement d'être vivifiés par le souffle de quelque metteur en scène ou la présence charnelle des interprètes.

Trois de ces titres s'adressent à des enfants, non sans concessions trop faciles parfois (*l'Ornithorynque* et *Désordres* d'Alain De Neck fourmillent d'onomatopées plus puériles qu'imaginées), ou bien de façon poétique (*Oiseau* de Luc Honoré), mais, dans tous les cas, sous une forme résolument narrative où de brèves répliques sont entrecoupées de descriptions plus ou moins longues. *Faut pas rêver!* de Luc Dumont et *Cassandra Graffiti* de Veronica Mabardi ciblent de leur côté le public adolescent sur un ton quelque peu agaçant d'une complicité moralisante pour le premier (une adolescente reconnaît *in extremis* la mauvaise foi de son comportement à l'égard de ses parents et de ses amis) et édifiante pour la seconde (on y trouve de grandes tirades juvéniles sur la mort et le désir, sur «le bonheur de l'enfance» qu'on ne comprend «que lorsqu'on en est arraché», ce qui paraît plutôt inattendu de la part d'une adolescente).

Deux longs monologues sont consacrés à la quête de l'Autre. Dans *l'Ancien Régime* de Luc Dellisse, un homme, un écrivain peut-être, enfermé dans une espèce de souterrain kafkaïen, dresse les pièges de son désir indivis à un groupe formé de quatre garçons et de quatre jeunes filles, proies fantasmatiques qui rôdent là-haut, sur la surface de la terre. Il est bien difficile de croire à la réalité de cette entreprise, en dépit d'une écriture dense, trop littéraire peut-être. Cette dernière remarque pourrait s'appliquer également au *Jacob seul* de Jean Louvet, pièce en vers libres où un solitaire s'achemine vers la reconnaissance de l'âme sœur: «On ne peut pas parler du paradis tout seul / il faut être deux / tout seul ça ne veut rien dire». Certains passages, tel l'enterrement de l'arbre au début de la pièce, ont du souffle et de l'émotion; mais le «message» est décidément trop au premier degré.

Du même Louvet, *le Grand Complot* est la pièce la plus ambitieuse de la collection, tant par ses effectifs (deux douzaines de personnages) que par son propos (la reconstitution d'une émeute de la classe ouvrière en Wallonie en 1886). L'auteur y démontre une grande habileté d'écriture et la construction obéit aux préceptes brechtiens de la structure épique. Il est cependant difficile de prendre intérêt à des événements qui restent malgré tout obscurs, d'autant plus que la peinture de la lutte prolétarienne contre la bourgeoisie y est singulièrement dépourvue de nuances et semble relever d'un manichéisme intransigeant. Tout à l'opposé, les préoccupations sociales qu'on retrouve dans *la Folle du gouverneur* du Gabonais Laurent Owondo sont exprimées au moyen d'un parallèle entre deux femmes dont l'une représente une Afrique ancienne et l'autre une Afrique nouvelle. Le traitement allégorique donne lieu à plusieurs manipulations du temps et de l'espace scénique, mais aurait exigé une plus grande liberté d'imagination et de ton (ici, d'un sérieux imperturbable) pour que les personnages ne soient pas que des «types».

L'humour est représenté dans la collection par *la Répétition ou le Royaume de la mer* de Frédéric Latin, sorte de parodie où l'on voit une troupe d'amateurs répéter *le Roi Lear* de façon très particulière, c'est-à-dire en faisant s'entrecroiser les relations des personnages de Shakespeare avec celles que les membres de toute troupe entretiennent



LE GRAND COMLOT

Jean Louvet



— Éditions Promotion Théâtre —

entre eux. C'est sans prétention... et c'est tant mieux. Sur un ton burlesque, mais avec un bon sens dont le cynisme est réjouissant, Emilio Carballido montre, dans *la Rose aux deux parfums*, l'évolution vers la compréhension et l'amitié de deux femmes amoureuses du même homme. Bien qu'elles aient été toutes deux trompées et trahies par lui, et en dépit de leur jalousie réciproque, elles en viennent à unir leurs efforts pour sortir leur «macho» commun de prison (il s'y trouve pour avoir violé une mineure) mais, en fin de compte, décident de consacrer la somme qu'elles ont amassée pour sa caution à un voyage au bord de la mer où chacune espère trouver un prétendant. Cette description de la naissance difficile d'une amitié féminine n'est pas dénuée de paternalisme (les deux femmes vont constamment là où elles ne voulaient pas aller...) mais il faut reconnaître que la charge ne manque pas de drôlerie.

alexandre lazaridès