

Dire l'indicible

Guerre

Lucie Renaud

Numéro 146 (1), 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68852ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Renaud, L. (2013). Compte rendu de [Dire l'indicible / *Guerre*]. *Jeu*, (146), 29–31.

Guerre

TEXTE LARS NORÉN / TRADUCTION KATRIN AHLGREN ET RENÉ ZAHND

MISE EN SCÈNE PRISCILLE AMSLER, ASSISTÉE DE MILENA BUZIAK / SCÉNOGRAPHIE HUGO DALPHOND

COSTUMES ET ACCESSOIRES ESTELLE CHARRON / SON ISABELLE MONTPETIT

AVEC JEAN BELZIL-GASCON, ISABELLE MONTPETIT, CATHERINE ROCHEFORT, MARIE-JOSÉE SAMSON ET MANUEL SINOR.

PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'EMBRASURE, PRÉSENTÉE DANS LA SALLE INTIME DU THÉÂTRE PROSPERO DU 9 AU 27 OCTOBRE 2012.

LUCIE RENAUD

DIRE L'INDICIBLE

Comment évoquer la guerre sans tomber dans la surenchère ? Peut-on encore souhaiter traduire l'indicible horreur, les dommages collatéraux, les séquelles qui jamais ne disparaîtront entièrement ? Ne demeure-t-elle pas l'ultime arme de déshumanisation ? Dans cette pièce créée en 2003, Lars Norén ignore les salves militaires, fuit les tranchées ; le champ de bataille devient celui d'une famille qui a perdu tous ses repères d'avant, qui se heurte, qui se déchire. Évoque-t-on la Deuxième Guerre mondiale, la Tchétchénie, l'Algérie, la Bosnie, le Rwanda ? Aucun indice ici, les personnages étant même identifiés par de simples lettres, de A (la mère) à E (le frère). Le spectateur intégrera ses propres référents, datera l'instant. Les personnages figés qui accueillent le public s'installant dans la salle sous un éclairage gris, qui rappelle les photos d'époque, les y invitent, les mettent au défi plutôt.

Moment hors du temps qui les contient tous, pendant lequel tous les interdits peuvent être transgressés, la violence devenir banalisée, la frontière entre le bien et le mal flouée, la guerre ne peut que se décliner dans le registre tragique. Devenu aveugle, le père revenant du combat rappelle l'Ulysse de *l'Odyssée*, la mère qui a choisi de refaire sa vie avec le

frère de son mari, la Gertrude d'*Hamlet*. Et si, au fond, chaque guerre demeurerait individuelle, qu'elle ne pouvait que se vivre à l'intérieur de soi ? On peut aussi penser à cette scène de *Si c'est un homme* de Primo Levi, lorsque le narrateur se fait arracher le glaçon qu'il vient de détacher de la paroi. « *Warum ?* » avance-t-il dans son allemand hésitant. « *Hier ist kein warum.* » Ici, il n'y a pas de pourquoi.

La pièce pourrait s'articuler comme un drame psychologique, le spectateur jouant le rôle du tiers. Norén refuse la facilité : le témoin devient partie prenante de l'horreur, s'identifie aux personnages, ressent de façon intime, viscérale, la faille béante au cœur de chacun d'entre eux. « Le public et les acteurs doivent respirer ensemble, écouter ensemble. Dire les choses en même temps. Je préfère un théâtre où le public se penche en avant pour écouter à celui où il se penche en arrière parce que *c'est trop fort* », avançait-il d'ailleurs en 2002 (programme du spectacle). Ici, comme dans *Catégorie 3.1* (qui avait causé une onde de choc en 1997 lors de sa création), l'essence même de l'homme a été tuée, comme celle de l'enfant. Aurions-nous réagi différemment dans une situation semblable ?

Le dramaturge suédois reste un maître quand vient le temps de parler de déshumanisation ; chaque mot compte, chaque mot blesse. Pris au piège, les cinq personnages s'affrontent, se désirent, s'évitent. Toujours ou presque, un absent, un personnage de trop, qui brime pourtant la parole des autres. La metteuse en scène Priscille Amsler a su tirer profit de l'espace, utilisant aussi bien les marches vers la sortie que l'espace scénique lui-même, volontairement dénudé. Ainsi, cette scène où l'on retrouve dans le coin gauche le couple formé par la femme et son amant, dans le coin droit, le mari éconduit, la plus jeune des sœurs se recroquevillant au centre, tiraillée par son amour pour les trois figures parentales. Les murs deviennent synonymes d'étouffement aussi bien que surface sur laquelle les personnages rebondissent ou s'écrasent, entre les changements de scène, accompagnés d'éclairages stroboscopiques et de bruits qui décapent l'oreille aussi bien que l'esprit, comme si aucune musique ne pouvait s'inscrire dans les interstices d'une telle violence. Les trajectoires se percutent, favorisant l'éclatement de la cellule familiale.

Amsler a également choisi de travailler la physicalité du jeu des protagonistes, chacun adoptant une gestuelle particulière. Les tics nerveux de la petite Semira, incarnée avec justesse par Isabelle Montpetit, qui partagent le trop-plein d'émotion par le regard principalement, communiquent bien la frayeur maintenant part intrinsèque de sa vie et l'hésitation de l'enfant à franchir la frontière de la désillusion totale. Le corps de Marie-Josée Samson en Beenina, la grande sœur, se veut plutôt en détente (corps qui aurait grandi trop vite, à force de fréquenter les soldats américains soir après soir ?), la perruque blonde qu'elle enfle pour aller travailler devenant masque aussi bien qu'armure. Leurs corps ont été disloqués, par les privations, les viols à répétition. Présence parfois silencieuse, néanmoins omnipotente, Manuel Sinor endosse le rôle du père de façon presque statuesque. Il aborde la cécité avec retenue ; jamais le geste ne tombera dans la caricature. Le regard cherche à se poser, mais finit par abdiquer ; au fond, veut-il réellement voir ? Le poids des souvenirs n'est-il pas trop lourd à porter ? Ne doit-il pas accepter de passer de la possession (de son propre corps, de celui de sa femme) à la dépossession ?

Quand la guerre nous a tout arraché, reste-t-il encore de la place pour l'honneur, pour la dignité ? La mère et son amant possèdent une densité autre, étonnant contrepoint à la rage à peine contenue du père, triangle distendu, dont les droites varient en longueur selon les scènes, favorisant une tension maximale en tout temps. Catherine Rochefort projette la résilience d'une femme revenue de tout, blindée par les événements, alors que Jean Belzil-Gascon semble par moments une présence presque fantomatique, qui ne s'incarnera véritablement que lors de la dernière scène, alors qu'il explique qu'il a dû battre à mort son fils de 12 ans, dissipant d'un seul coup toutes ces longues minutes de non-dit qui étouffe les deux hommes depuis le début de la pièce.

On sent un réel travail sur la clarté d'élocution (le texte étant joué dans un français international soutenu), mais surtout sur la respiration, parfaitement calibrée, qui mène le spectateur à ressentir la pulsation de façon différente selon les scènes, l'impression de bousculement succédant à des plages pendant lesquelles le temps semble distendu.

En s'attaquant à une pièce d'une telle portée, le Théâtre de l'Embrasure, dont il s'agit de la première production (prolongement du mémoire-créditation de Priscille Amsler, présenté au studio-théâtre Alfred-Laliberté en mai 2011), aurait pu devoir rendre les armes. Au contraire, la metteuse en scène a su démontrer la justesse et explorer la densité du texte, miroir à peine déformant de cette période troublée qu'est devenue la nôtre. ■

CI-CONTRE : *Guerre* de Lars Norén,
mis en scène par Priscille Amsler.
Spectacle du Théâtre de l'Embrasure,
présenté au Théâtre Prospero en octobre 2012.
© Aurore Paulin.

