

Propositions autour d'un théâtre d'errances

Solange Lévesque

Numéro 43, 1987

Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27256ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

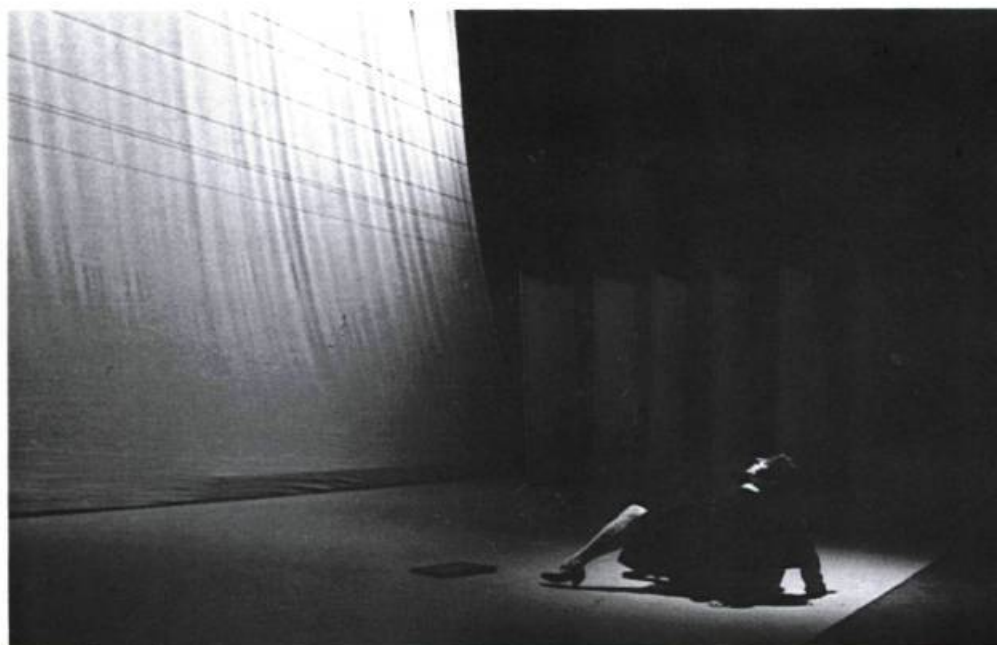
Lévesque, S. (1987). Propositions autour d'un théâtre d'errances. *Jeu*, (43), 72-76.

propositions autour d'un théâtre d'errances

Le motif que je nomme «l'errance» revient assez souvent dans le théâtre allemand contemporain pour qu'on s'y arrête et qu'on se demande ce qu'il signifie, ce qu'il entraîne, et qu'on interroge les raisons de sa récurrence.

J'appelle «errance» la situation suivante : poussé par le besoin de fuir une situation insupportable, ou par le désir d'accomplir une mission et d'atteindre un objectif, ou encore par une pulsion profonde dont la source lui échappe, un personnage se détache de son milieu et s'éloigne; ce détachement peut s'effectuer physiquement et psychologiquement; il peut avoir lieu progressivement ou de manière subite. La durée de l'errance sera plus ou moins longue selon les facteurs qui l'ont déclenchée, et si son déroulement aboutit parfois au salut, l'errance conduit souvent le personnage à sa destruction.

Une scène de *Grand et Petit* de Botho Strauss, spectacle présenté par le Théâtre de l'Opis. Le jeu de Linda Laplante «était illuminé par cette folie douce qui différencie souvent ceux que l'errance a touchés.» Photo: Yves Desrochers.



Pourquoi l'errance fascine-t-elle à ce point les dramaturges allemands? Il semble que le phénomène constitue depuis assez longtemps une caractéristique de la sensibilité allemande — Siegfried n'est-il pas le fils de parents qui l'ont conçu dans l'errance? La légende de *l'Anneau du Nibelung* est elle-même pleine d'errances, de personnages en rupture, menés hors de leur chemin. Une vieille ballade célèbre en Allemagne, *la Chevauchée sur le lac de Constance*¹, illustre aussi ce thème. Elle raconte l'histoire de ce cavalier qui fonce à cheval, perdu dans une tempête de neige, à la recherche du lac de Constance. Il finit par rencontrer une jeune fille qui lui apprendra qu'il vient à son insu de le traverser sur la glace. À cette nouvelle, son errance ayant pris fin à la révélation d'un danger qu'il ignorait mais dont il est sorti vainqueur, il tombe raide mort. C'est souvent un attribut du personnage errant, que d'avoir la force de traverser la mer à la nage pour se noyer sur le rivage. Bien que plusieurs semblent touchés d'une grâce qui les protège et qui en fait des êtres symboliquement immortels, tous ne sont pas aussi incroyables que la Mère Courage de Brecht ou que la Grusha du *Cercle de craie caucasien*; ces deux femmes restent vivantes, mais la première tourne en rond dans un avenir bouché et sa survie perpétue son errance.

Une des raisons pour lesquelles l'errance intéresse les auteurs allemands, c'est peut-être qu'elle fournit d'emblée une structure dramatique très dynamique, mettant en scène la divergence d'un personnage vis-à-vis d'une communauté. Autre avantage: la situation marginale de l'errant lui permet de dire tout ce qu'il veut, et donne donc au dramaturge l'occasion de risquer d'aller au-delà de tout ce qui était recevable jusque-là, sur le plan des valeurs, sur les plans social, politique ou psychologique. Dans *Du sang sur le cou du chat* de Fassbinder, par exemple, Phébé-Esprit-du-Temps, une héroïne de science-fiction, échoue sur la terre; elle ne connaît pas la langue de cette nouvelle planète, et l'apprend peu à peu, mais sans posséder le long apprentissage social qui pourrait lui en faire saisir le sens profond. Elle profère donc tout haut et à contretemps des convenances du milieu où elle est tombée, toutes les «vérités», tous les proverbes qu'elle a appris en côtoyant les terriens. Parce qu'elle est égarée, sans feu ni lieu, à cause de son statut d'étrangère, les paroles les plus banales semblent s'illuminer de l'intérieur et brillent comme des phares, venant de sa bouche. On ne sait pas si Phébé elle-même les comprend, mais elle finit par se transformer en vampire et par tuer, en les mordant, tous ses interlocuteurs; l'errante qui essayait de prendre racine est renvoyée malgré elle à une solitude effrayante. (La pièce portait d'abord le titre *Marilyn Monroe chez les vampires*.)

On connaît R.W. Fassbinder comme auteur dramatique; il fut aussi l'auteur-réalisateur de plusieurs films dont il n'est pas inutile de dire un mot ici, parce qu'on y retrouve presque à tout coup le motif de l'errance, et parce qu'ils sont très proches du théâtre, dans leur facture. Le cinéma de Fassbinder est, pour ainsi dire, marqué au coin de l'errance; *l'Année des treize lunes*, qui raconte l'itinéraire sexuel et émotif d'un transsexuel qui finit par se suicider, constitue un sommet esthétique. Au début, Erwin, qui en est le héros, apparaît comme un fou; à mesure qu'il devient étranger à son milieu, après la chirurgie qui a fait de lui une demi-femme, et la rupture d'avec son épouse, il devient de plus en plus lucide et mésadapté; seuls lui importent son passé et la profonde recherche de vérité qui l'habite, et dans laquelle il s'abîme. Plus le film avance, plus le discours d'Erwin prend du sens, devient le seul qui soit logique. Fassbinder a aussi adapté au cinéma le grand roman de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, où l'on voit Franz Biberkopf entamer, dès sa sortie de prison, un vagabondage qui le conduira à une mutilation physique et à la perte de son plus grand amour.

1. Reprise par Peter Handke, Autrichien de langue allemande.

Portant son enfant, l'héroïne d'*Allemagne, mère blafarde* erre à travers le pays.



Je mentionnerai aussi l'admirable *Allemagne, mère blafarde* de Helma Sanders-Brahms, qui montre le périple d'une femme qui erre à travers le pays, pendant la seconde guerre, avec son enfant. Elle fuit la guerre et la trouve partout, avec ses violences, ses misères, ses mépris. Héroïque, elle traverse tous les dangers. À la fin de la guerre, elle devient incapable de continuer, épuisée et détruite qu'elle est par l'excès de son courage passé.

Comme dernier exemple venant du cinéma, je citerai *Paris, Texas*, de Wim Wenders, qui montre la fin d'une errance, qui a été cathartique et salvatrice pour le personnage.

Dans *Minetti* de Thomas Bernhard, on voit un homme étrange qui prétend être un comédien célèbre (réel²) aller jusqu'en Belgique après trente ans d'exil, pour rencontrer un grand metteur en scène qui, selon ses dires, l'attend pour lui parler. Il doit jouer Lear. Le metteur en scène ne viendra pas, évidemment. Après plusieurs rencontres de hasard, qui lui permettent de faire une espèce de point sur sa vie, l'homme se donne la mort en avalant des

2. La pièce porte d'ailleurs le nom de celui pour qui elle a été écrite.

comprimés, assis sur un banc public face à l'Atlantique, et la neige l'ensevelit doucement. Ses derniers mots: «Partir. Partir vite.» Un passant masqué le montre du doigt et crie: «L'artiste. L'artiste dramatique.» Trente ans d'errance débouchent, dans *Minetti*, sur l'échec et sur la mort.

Récemment à Montréal, une jeune troupe, le Théâtre de l'Opsis, commençait ses activités théâtrales avec une pièce de Botho Strauss, *Grand et Petit*. La pièce constitue l'un des plus beaux paradigmes du motif dont il est ici question; on y voit Lotte, une femme très ordinaire, séparée, entre deux âges, qui abandonne peu à peu tous les conditionnements qui faisaient d'elle, justement, une femme ordinaire, pour devenir clocharde, vivant çà et là en cherchant de quoi subsister, essayant elle aussi de retracer les fragments de plus en plus épars d'un passé insaisissable, et qui finit par être rejetée de partout, parce qu'elle s'est délestée de tous les vernis sociaux qui constituent le ticket d'entrée des sociétés urbaines contemporaines. L'errance met le personnage en contact avec son être profond, lui donne une authenticité dont les autres semblent dépourvus; du fait, le personnage errant confronte et dérange son entourage; parce qu'il est marginal et que le groupe est plus fort que l'individu, ce personnage est souvent broyé. Linda Laplante, bouleversante interprète de Lotte, avait d'ailleurs saisi avec une grande intelligence le caractère particulier et l'esprit de l'errance; son jeu était illuminé par cette folie douce qui différencie souvent ceux que l'errance a touchés.

Auteur de pièces qui ne comportent souvent pas plus d'un ou deux personnages, Kroetz met en scène une sorte d'errance qui lui est propre: errance solitaire d'une femme qui se suicide tout bonnement après une soirée à la maison, dans *Concert à la carte*; errance d'une femme qui se réfugie dans son journal intime, dans *Through the Leaves*.

Enfin, il y a Peter Handke, que j'inclus parce qu'il est actuellement l'un des plus grands écrivains de langue allemande. Son travail, à partir de *la Chevauchée sur le lac de Constance* en particulier, est un bel exemple d'une errance collective. (La pièce est d'ailleurs précédée de cet exergue, qui rappelle certain passage de *Hamlet*: «Vous rêvez ou vous parlez?») Pendant deux heures, sept personnages se croisent dans un labyrinthe de conversations où ils n'arrivent jamais à se rencontrer vraiment; ils sont étrangers les uns aux autres, étrangers à leur propre vie, qu'ils traversent comme dans une demi-inconscience, errant, comme le cavalier de la ballade, sur la mince pellicule d'un réel qui leur échappe et peut les engloutir à tout moment.

Dans une autre pièce, Handke travaille sur l'histoire de Gaspard Hauser³, ce jeune homme

3. «En mai 1828 apparaît à Nuremberg un jeune homme titubant, l'air hagard, vêtu en paysan, et porteur d'une lettre adressée au capitaine de la cavalerie indiquant qu'il a été confié à des paysans dès sa naissance. Il répète inlassablement une phrase en patois: «J'aimerais devenir un combattant comme le fut mon père.» Il sait en tout et pour tout écrire son nom: Gaspard Hauser. Interné dans une tour réservée aux vagabonds, il reste tout le jour assis par terre à jouer et s'endort à la tombée de la nuit. Il a peur de tout et pleure pour un rien. Le professeur Daumer, intéressé par son cas, le prend chez lui et se charge de son éducation; Gaspard ne connaît que deux ou trois mots dont il se sert abusivement pour désigner les objets du monde extérieur. Peu à peu sa marche prend de l'assurance, la dissymétrie de son visage disparaît, il commence à apprécier les distances et apprend à dire quelques mots nouveaux qu'il juxtapose sans aucune syntaxe. Il se plaint de violents maux de tête et conserve d'étranges phobies qui le frappent de convulsions: celle du nouveau, celle de certaines couleurs, comme le noir, le vert et le jaune. Après trois ans, il commence à dire des phrases, à en saisir le sens et à comprendre le «je». Il se souvient confusément aussi qu'il a passé son enfance dans un «trou», nourri par un être dont il n'a jamais vu le visage, qui lui a appris à tracer quelques lettres, et qu'il appelle «l'homme». Un jour de 1833, alors qu'il se promène dans le parc d'Anselm von Feuerbach, qui s'est aussi intéressé à lui, Gaspard est mystérieusement poignardé: il meurt deux jours plus tard des suites de sa blessure. Les recherches ultérieures ont permis de montrer que Gaspard était le fils putatif de Stéphanie de Beauharnais et du prince Charles de Bade, et qu'il avait été enlevé à sa naissance puis remis à un garde-chasse, Franz Richter — alias «l'homme» —, pour détourner l'héritage de la couronne sur une lignée morgannatique.» (Ce résumé est tiré de l'édition du texte *Gaspard* de Peter Handke, L'Arche, 1971, p. 9, note 1. N.d.l.r.)

venu d'on ne sait où, qui ne connaît pas la langue du pays et que l'on rééduque. Dans ce cas, comme dans *Paris, Texas*, c'est après une errance (dont on ne connaît pas la nature, mais qu'on suppose) que le personnage est peu à peu réintégré; mais on se rend vite compte que cette tentative de récupération va donner lieu à une autre errance, beaucoup plus grave et insidieuse que la première, parce qu'elle a les dehors de la normalité. Gaspard se met à parler, à dire ce qu'il faut, ce qu'on attend de lui; il est perdu. Handke met sur la scène un autre Gaspard, puis plusieurs, tous identiques au premier, englués dans la même identité.

Les «errants» sont des personnages de tous âges et de toutes conditions; ils viennent peut-être un peu plus souvent de la ville que de la campagne mais, autrement, il est difficile de les classer sous un même dénominateur. On se demande pourquoi ils séduisent tant les dramaturges allemands. Est-ce l'influence de deux guerres douloureuses? La situation géographique du pays? L'immigration massive dont l'Allemagne a été témoin? Est-ce un trait de l'âme allemande? Toutes ces hypothèses comportent peut-être un élément de réponse. Chose certaine, l'errance est un thème extrêmement riche, portant en soi le dynamisme d'une rupture radicale, donc l'énergie que demande le passage d'une vie à une autre, d'un état à un autre, d'un lieu à un autre, et portant aussi la mort, le passage suprême. Le théâtre allemand se fonde donc en partie sur un mouvement vécu plus ou moins brutalement par ses personnages, un mouvement qui a lieu dans l'inconscient, au sein des forces primitives de l'homme.

Le motif de l'errance n'est pas en soi allemand; on le retrouve dans les religions, dans les contes et légendes de tous les pays, ainsi que dans plusieurs fictions de tous genres. Mais il s'agit d'un thème que les auteurs dramatiques allemands, en particulier, savent traiter avec passion. À preuve: toutes les oeuvres qu'il leur inspire, et dont nous n'avons donné ici que quelques exemples.

solange lévesque

Paris, Texas. Une errance cathartique et salvatrice.

