

Lettres de Belgique

Michel Biron

Numéro 46, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27747ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Biron, M. (1988). Lettres de Belgique. *Jeu*, (46), 123–127.



lettres de belgique

Liège, 14 octobre 1987

Me voici installé à Liège, le long de cette Meuse qui s'insinue entre les parenthèses de la France et des Pays-Bas. Une petite ville, certes, de moins de trois cent mille habitants, une seule université, une seule gare, pas d'aéroport, des édifices qui ne peuvent prétendre chatouiller le ciel que parce que le ciel est ici plutôt bas de plafond. Et pourtant une ville trépidante de vie (surtout nocturne), chaleureuse malgré sa nordicité, curieuse du monde. Liège a le privilège fascinant pour un Québécois d'être à une heure de Bruxelles, à quatre heures de Paris, d'Amsterdam ou de Londres. C'est ainsi qu'hier soir, je suis sorti à Bruxelles pour voir *Oublier* de Marie Laberge — créé simultanément à Montréal.

Connue du public belge depuis la création de *l'Homme gris* la saison dernière, Marie Laberge ouvre cette année la saison du Théâtre National à Bruxelles. C'est dire la confiance dont elle jouit. Les principaux journaux belges annoncent son retour avec enthousiasme, soulignent sa force d'écriture et son énergie personnelle.

Le texte original a été remanié par l'auteur dramatique belge Jacques de Decker, conjointement avec Marie Laberge, afin de le rendre plus parlant auprès du public belge.



Une violence «mythiquement québécoise» : *Oublier*, de Marie Laberge, créé en Belgique dans une mise en scène de Jean-Claude Drouot. Photo : Danièle Pierre.

Par souci de réalisme sans doute, pour faciliter l'identification du spectateur aux personnages. L'effet, on le devine, fut l'inverse dans mon cas. Entendre «t'es bourrée», «t'es paf», «c'est pas mon trip» ou «bordel de dieu» ne peut que me rappeler à mon étrangeté. Même le «fuck you» qui se veut newyorkais dans la bouche de Judith ne passe pas : il est trop bien articulé, l'accent porte sur le «you» alors qu'il devrait porter sur le «fuck». Du reste, quelques incohérences vestimentaires accusent ce sentiment d'étrangeté que j'éprouve : on sort un peu trop facilement en simples souliers pour affronter le terrible hiver québécois. Me voici donc le plus illégitime des spectateurs puisque je suis celui auquel la pièce ne s'adresse pas.

Ce qui m'a le plus frappé dans cette pièce, malgré la réécriture des expressions les plus colorées, c'est la mutilation extraordinairement violente de la vie de ces femmes liées et déliées par le même sang. Chacune des quatre sœurs porte sa mère en elle comme une blessure, et la douleur est si forte qu'il vaut mieux l'oublier, soit en tombant dans l'amnésie psychosomatique (Micheline), soit en buvant (Joanne), soit en s'exilant (Judith), soit enfin en faisant de l'oubli de soi la vertu qui répare jusqu'aux torts de l'ultime coupable, la mère (Jacqueline). Par-dessus elles, à l'étage, cette mère (Juliette) signe de sa maladie d'Alzheimer l'éclatement de la cellule familiale et, par-delà, celui de la mémoire du passé. Comme une absence vivante, la mère est invisible, mais manifeste son absence en actionnant sans cesse la chasse d'eau de peur d'avoir «fait» sans le savoir.

Sa famille, comme son corps, s'autodétruit depuis qu'elle ne peut plus reconnaître ses propres enfants, depuis qu'elle évoque en les confondant les noms et les événements de son passé. De malade elle devient cruelle lorsqu'elle parle en mal de Micheline sans savoir que c'est précisément à Micheline qu'elle s'adresse. Un jour, l'enfant n'en peut plus, se jette sur sa mère; elle racontera qu'elle voulait la tuer, qu'elle l'aurait fait si Jacqueline, l'aînée «chiant», ne s'était portée à la défense de sa mère. Défendre sa mère ne suffit cependant pas à Jacqueline, qui se rue aussitôt sur l'enfant matricide. Battue, celle-ci s'enfuit, s'enfonce dans la nuit jusqu'à se faire frapper sur une route : jambe à moitié paralysée, main molle, mais surtout, amnésie émotive complète.

Toute cette scène n'est pas jouée mais reconstituée au fil des longs monologues que font les quatre sœurs. Son évocation crée à elle seule une tension formidable qui trouvera son paroxysme juste avant l'entracte lorsque Jacqueline, n'en pouvant plus d'entendre dire que sa mère doit être «placée», qu'elle ne peut que régresser, qu'elle est en fait déjà morte, se met à frapper Joanne devant Micheline (qu'elle déteste et qu'elle voudrait bien envoyer à l'asile à la place de sa mère) qui hurle, hurle avant de s'enfuir éperdue comme la première fois. Le rideau s'abaisse lourdement.

À la lumière de ce bref résumé, on se doute qu'il n'est pas nécessaire d'accentuer la violence du drame par la mise en scène; le texte de Laberge y pourvoit bien assez. Le metteur en scène, Jean-Claude Drouot, l'a bien vu, réduisant au minimum les mouvements des personnages. Outre l'assaut de Jacqueline, les gestes sont contenus, la violence advient sans effort physique, d'autant plus cruelle qu'elle est spontanée; il suffit d'ouvrir la bouche ou la main (il est significatif à cet égard que Joanne, dans son monologue final, casse son verre non pas en le projetant, mais en relâchant ses doigts pour qu'il tombe de lui-même, par la force naturelle de la gravité). Souvent, les personnages s'immobilisent debout et dévoilent avec lenteur, dans une progression dramatique habile, même si un peu allongée par moments, les éléments qui permettent au spectateur de mesurer la force de l'oubli.

La mise en scène a cependant un défaut : elle étire le pathos, qui se trouve effectivement dans la pièce, d'abord jusqu'à l'insoutenable, puis jusqu'à l'ennui. Car la deuxième partie de la pièce a des longueurs. La violence creuse les mêmes sillons, l'économie de mouvements confine à la stagnation et, surtout, le ton des monologues devient lourd, comme s'il n'y avait pas aussi de l'humour dans l'écriture de Marie Laberge. La pièce est sombre, pas noire. La salle n'a pas ri une seule fois. Au salut, les comédiennes avaient l'air consterné, incapables d'esquisser le moindre sourire.

La création d'*Oublier* par le Théâtre National belge est traversée de violence sauvage, pleine, à la fois fruste et vraie, d'une violence, serait-on tenté de dire, mythiquement québécoise. Ni les décors, ni les actrices (belges), ni le bruit postiche du vent, ni la neige accumulée derrière les carreaux des fenêtres, ni le drame familial, ni même le texte (sauf une mention explicite) ne désignent de manière évidente le Québec; je soupçonne cependant les spectateurs belges d'avoir reconnu sans mal le Québec dans le débordement sauvage (et par là authentique) des sentiments exprimés dans la pièce.

Étrangement, cette pièce dont le thème principal tourne autour de l'oubli (physiologique mais surtout émotif) nous présente une série d'aveux d'une franchise peu courante. Les personnages se rappellent sans cesse les uns aux autres — et de la manière la plus crue — leur lot de refoulé. On se raconte en entier, même si on ne s'aime pas, on se donne sans calcul, sans ruse, par une sorte d'élan incontrôlable vers la transparence de l'être impatient d'authenticité. C'est cet élan que Jean-Claude Drouot a traduit dans sa mise en scène, au détriment peut-être d'une certaine subtilité de l'émotion contenue dans le texte initial. C'est pourquoi, comme l'écrit Jacques de Decker, la pièce paraît plus dure que bouleversante.

Je suis curieux de connaître la teneur de la mise en scène que Marie Laberge propose en ce moment de sa pièce à Montréal. Je compte sur vous pour m'en donner des nouvelles.

michel biron

Liège, 18 octobre 1987

Si Bruxelles jouit d'une forte renommée dans le milieu théâtral, Liège peut du moins se vanter de tenir, depuis trente ans déjà, un important festival de jeune théâtre qui s'est terminé hier (avec la présentation de *Hamlet-Machine* par Carbone 14). Sans prétendre être homogène, le choix des productions (dix-sept *on*, cinq *off*) s'articulait autour de quatre lignes de force : une semaine Molière, des chorégraphies de femmes, le théâtre québécois (Carbone 14 et Marie Chouinard) ainsi que diverses pièces allant du répertoire (*Électre*, *Prométhée* et *la Cantatrice chauve*) à des créations plus récentes provenant de Belgique et de France. C'est cette dernière catégorie qui a surtout retenu mon attention et dont je vous propose un bref aperçu.

Auparavant, je veux dire deux mots sur le spectacle d'ouverture du festival, une adaptation de *Dom Juan* par le Parcovnia Teatr de Varsovie. Dans ma lettre précédente, je vous ai parlé du sentiment d'étrangeté que j'ai éprouvé lors de la présentation en français «remanié» d'*Oublier* de Marie Laberge. C'était de la petite bière. Assis dans la dernière rangée d'une estrade presque aussi inconfortable que celles de l'Espace libre, mesurant le

peu qui séparait les pattes arrière de ma chaise du vide, m'apercevant trop tard que je m'étais coupé de toute retraite discrète par les côtés, j'ai fait, impuissant, la douloureuse expérience de l'incompréhension. Car la pièce se déroulait exclusivement en polonais. Et pas moyen de s'accrocher à des bouées visuelles ou scénographiques : rien que du texte, ou presque, connu il est vrai en partie, mais jamais assez pour que je puisse comprendre.

Parmi les pièces que j'ai comprises, l'une est un vrai petit bijou de finesse et d'originalité. Il s'agit de *L'Étrange Mister Knight*, présenté *off-festival* par le Théâtre de la Mandragore et la Vénérie (Bruxelles). Ce théâtre, créé en 1985, se spécialise dans l'art de la pantomime. Il nous livre ici un spectacle fondé sur une idée simple et brillante : ils appellent cela du cinémodrame. Devant nous, un écran; sous la scène, un pianiste; derrière nous, un projecteur. Les lumières s'éteignent, et nous assistons à la projection d'un film muet directement inspiré de l'histoire de *Frankenstein* de Mary Shelley. Les mouvements des personnages sont saccadés, le grain de l'image semble vieilli, le film saute un peu, même qu'il sera coupé à un certain moment, ce qui nécessitera quelques minutes de délai. Ça repart, on se replonge dans ce mythe moderne où la science se retourne contre le scientifique, et on trouve ça plus vrai que jamais, on trouve que c'est encore *très profond* cette scène où Gabriel, le mutant, se révolte contre son créateur. On se répète deux ou trois fois le mot, qui sonne étonnamment juste : «très profond», «très profond»... Décidément, le mot nous accroche, on hésite, on fixe l'écran avec des yeux de plus en plus incrédules, on mobilise toutes les molécules disponibles de notre appareil visuel : mais qu'est-ce qu'il a cet écran? Il a trois dimensions ou quoi? Et ces personnages qui avancent et reculent comme s'ils n'étaient pas à plat sur un écran?... Toujours le bruit du projecteur dans les oreilles, toujours les intertitres, toujours ce tremblement de l'image...

Une pièce onirico-policrière froide, hilarante et multiculturelle : *Où est la bête?* par le Wissel Theater. Photo : Laek Gilmer.

L'Étrange mister Knight : un «cinémodrame» qui est «un vrai petit bijou de finesse et d'originalité».



Le film s'achève et le rideau — l'écran — se lève enfin. On avait compris, bien sûr, surtout ceux qui avaient lu déjà sur le spectacle, mais il n'empêche que même averti, le spectateur ne peut qu'être ravi par l'artifice déployé (le spectacle se donnait par surcroît dans une salle de cinéma). La formule est d'autant plus heureuse qu'il suffit de traduire les intertitres pour que le spectacle soit exportable n'importe où dans le monde. La troupe entreprend d'ailleurs une tournée qui devrait la conduire en Amérique d'ici peu.

Dans un tout autre registre, la pièce *États d'amour* de Michèle Guigon (Théâtre du P'tit Matin, Paris) mise aussi sur autre chose que la force des mots pour évoquer deux histoires d'amour, de tendresse et de fragilité. Peu de mots mais des gestes éloquentes souvent répétés, des états d'âme transparents, exprimés de façon ingénieuse et parfois irrésistiblement drôle par des effets de lumière, de musique, de démarche ou de costume. Sur la scène, rien qu'un banc de bois et, derrière, un rideau qui s'ouvre régulièrement sur les coulisses d'un cirque, prolongement imaginaire de l'avant-scène. Autour du banc, monsieur Legrand et monsieur Courtejambe, celui-là trop grand, celui-ci trop petit, sont chacun en amour. Qu'est-ce qu'un état d'amour? C'est par exemple lorsque Legrand lit une lettre de sa bien-aimée rédigée sous forme de partition musicale; cela pourrait tourner mièvre ou «quetaine», cela tourne à la magie. C'est aussi lorsqu'on entend le piano joué par deux mains en ombres chinoises suspendues en l'air, sans bras ni piano, une sorte de jeu absolu, en parfait état d'apesanteur. L'apesanteur de l'humour lorsqu'il est tendre et de la tendresse lorsqu'elle est drôle.

Deux mots, en terminant, sur une pièce onirico-policrière intitulée *Où est la bête?*, créée par le Wissel Theater (Gand-New York) composé d'un Flamand, d'un Américain et d'un Canadien. Trilingue à l'origine, le spectacle nous a été présenté dans une version anglo-française (le polonais passe mieux que le flamand à Liège...). La trame policrière est simple: le détective et son assistant (duo calqué sur le modèle Holmes-Watson) parviennent à repérer l'assassin dans un hôtel (non situé). L'affaire aurait pu se terminer là, sauf que «when the sleep don't come»... L'assassin se déguise en garçon de chambre, il monte un copieux déjeuner à l'assistant, tout est impeccable jusqu'à la cigarette qu'il lui offre pour finir; seulement, il manque le feu. Panique du meurtrier, l'assistant sort son colt. Le feu change» de main. Alors débute une des scènes les plus hilarantes de la pièce: l'assassin découvert réclame le privilège de poser une ultime question avant de mourir. Accordé: «Nommez-moi les planètes du système solaire.» L'assistant, frustré, n'y arrive pas; il exige une autre question. «Le héros d'Agatha Christie... — I know that, hurle Dick, it's Hercule Poirot. — ... est de quelle nationalité? — Damn! He's... he's... French!» L'assassin (qui est joué par le Flamand) explose alors de fureur et vocifère, comme s'il exprimait dans un élan désespéré et ridicule tout «le chagrin des Belges¹»: «Combien de fois faudra-t-il le dire: Hercule Poirot est un Belge, un Belge!!» La pièce ne se résume pas à ceci; du reste, elle ne se résume pas. Entre la froideur des cylindres métalliques qui se transforment en chevaux puis en instruments de musique, et la froide séduction que pratique l'assassin (il lobotomise littéralement Dick, qui devient peu à peu un véritable poulet, plumes incluses), il y a une continuité toute circulaire dans laquelle son, décor et image participent tous d'une même esthétique: l'esthétique de la froideur.

Sur ces fragments, je vous salue bien amicalement.

michel biron

1. Titre du best-seller de Hugo Claus, paru en traduction française chez Julliard en 1985.