

Belgique/Yougoslavie/Japon : les théâtres d'ailleurs à l'Espace Libre

Serge Ouaknine

Numéro 48, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28367ac>

[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

Ouaknine, S. (1988). Compte rendu de [Belgique/Yougoslavie/Japon : les théâtres d'ailleurs à l'Espace Libre]. *Jeu*, (48), 176–182.

une pensée, une sensation indiquant, avec imprécision, le lieu d'énonciation.

Cette oeuvre lente et lumineuse comme un après-midi à la campagne, dépouillée de tout ce qui n'appartient pas au domaine du sentiment (voilà pourquoi l'armoire du premier acte devait être là), élaborée avec une humilité et une attention émouvantes, rassemblait des comédiens venus des quatre coins du monde, avec des accents et des sensibilités différents, des talents inégaux, et pourtant, elle était d'une parfaite homogénéité. Non pas stérile et fade homogénéité comme c'était le cas de la production du Trident et du Rideau Vert, mais homogénéité obtenue par le respect de chacun des caractères, par la mise en relief de traits divers. Ce groupe de personnes mises ensemble de manière apparemment arbitraire (comme dans les pièces de Botho Strauss), malgré son hétérogénéité constitutive, permettait l'émission d'une symphonie concertante.

Vraisemblablement, et pour notre plus grand bonheur, Peter Brook ne veut plus que Tchekhov soit synonyme de désagrégation pathétique, d'angoisse crépusculaire, de drames bruyants ou de sentiments qui s'opposent par des contrastes catégoriques, trop forts pour les sens discrets, écorchés à vif, de ses personnages. Le lyrisme du détachement chez Peter Brook a sa source dans la proximité et l'éloignement, dans l'absence d'appartenance, dans l'impossibilité de demeurer et de s'attacher. Puisqu'il n'y a d'essentiel que dans l'insignifiant, l'infime et le contingent, puisque la vie ne révèle sa beauté que dans les interstices du quotidien, puisque les personnages tchekhoviens n'ont d'autre refuge que ces interstices pour se protéger contre la proximité de l'angoisse, Peter Brook sera plein de dévotion pour le quotidien, qu'il illuminera de l'expérience orientale, selon laquelle «l'intelligible se réduit à une trame ténue, vibrante, qui se gonfle de lumière» (Yves Bonnefoy).

stéphane lépine

belgique/yougoslavie/japon: les théâtres d'ailleurs à l'espace libre

«need to know»

Par la Needcompany, direction et script, Jan Lauwers avec des textes de la compagnie et des fragments d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Musique composée et dirigée par André Pichal. Scénographie et éclairage: Jan Lauwers. Régie: Dan Rappaport. Construction des décors: Pat Thimpoint, Piet de Koster. Costumes conçus par la compagnie et réalisés par Anette de Wilde. Avec Grace Ellen Barkey, Erick Clauwens, Johan Dehollander, Dirk van Dijk, Wilfried van Dijk, Gerdine Fregeres, Simone Moesen, Ryszard Turbiasz et Afra Waldhör. Coproduction de Mickery (Amsterdam), de Schaamte (Bruxelles), d'Ancienne Belgique (Bruxelles) et du C.A.C. de Douai (France). Présenté à l'Espace libre les 25, 26, 27, 28 mai 1988.

des cris... et des chuchotements

Needcompany (anciennement Epigonenteater) est un groupe flamand dirigé par Jan Lauwers. Des métèques européens en exil dans leur propre blancheur. Un discours ironique et pathétique qui ne raconte rien sinon un procédé de déconstruction du spectacle en train de se faire.

Au départ, sur un petit écran, une production télévisée de la BBC *Kidnap, Terror and the States*. Mais très vite la «belle oralité» des politiciens à l'écran est défaite sur scène par quelques monologues sarcastiques sur leur virilité réelle. Désir et oblitération du désir vont se construire par l'ouverture et la fermeture d'un rideau, des éclatements de pétards, la danse endiablée d'une Carmen sur une table de réfectoire à roulettes et la psalmodie ivre d'un Polonais qui compte ses verres de vodka et les jette à la russe der-

rière son dos. Le bris du verre ponctue la musique, le bruit et le verbiage. Les corps s'empoignent — substitution exacerbée de la parole —, danses effrénées: une fête qui dérape sur du *hard-rock*.

Petit à petit, on comprend que le kidnapping terroriste que racontait l'écran s'est retiré dans un ravissement des âmes, celles de cette communauté de solitudes (Flamands, Suédois, Polonais) qui, pour exprimer leur malaise de vivre, vont distiller la mort à travers des fragments d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare.

La scène est vide. Au-dessus du rideau de front de scène quelques corbeaux empailés; au fond, une immense banquette de brasserie et un lustre. Au-dessus de la banquette, la brochette des portraits de chacun des artistes. Le décor ne dit rien sinon qu'il est le lieu de l'ivresse où se rencontrent les amis.

Discussions historico-philosophiques à propos des liens entre Copernic et l'astrolo-

gie: un formidable blasphème a été jeté dans les dents des inquisiteurs; oui, les astres bougent, c'est là une inquiétante affirmation épicurienne. Mais cet éloge de la jouissance, cette mobilité frénétique ne désignent pas le plaisir comme fin. Le plaisir est un danger menaçant toute idéologie. Et l'inconscient s'éclaire: si le plaisir des politiciens est malsain, celui du mouvement des astres est désespéré.

Dans ce tourbillon, chaque acteur est une étoile inutile semblant sortir d'un tableau de Francis Bacon. Mais pour eux tous, ensemble, communauté fraternelle des jeunes perdants de la vieille Europe, l'horizon a pour digression la mort certaine qui attend toute beauté.

Il y a du «Squat» dans l'air de ce désespoir, sauf qu'ici la mort y est moins réelle et l'ironie moins retenue. Un romantisme pourtant, soutenu par du violoncelle, un air de Monteverdi, et cette exquise mort de Cléopâtre, intime, distillée, murmurée par deux femmes en robe blanche. Enfin vient



Dans *Need to Know*, «la danse endiablée d'une Carmen sur une table de réfectoire à roulettes»... Photo: George Smid.

la mort d'Antoine, mise en dérision par de faux applaudissements, une mort italienne, bouffonne comme dans les tragédies de Shakespeare.

Antoine et Cléopâtre servent donc de paradigme amoureux à un monde pétrifié par son absence d'amour. Les acteurs tournent comme des derviches qui tournaient comme des étoiles, dans un cosmos non immobile.

Antoine murmure au micro: «Avant que de frapper ce coup sanglant, souffrez que je vous dise adieu...»

Cléopâtre aura donc kidnappé les sentiments d'Antoine, et la mémoire déjà effacée du psychodrame télévisuel du départ n'aura eu qu'un goût d'amertume écoeurante. L'amour n'aura donc rien sauvé, mais il nous en reste la lueur dans la sueur de ces corps

splendides de vérité. Cette pièce est un poème, elle ne dit rien, comme tout vrai poème, que l'écoulement de l'amour qui en aurait cicatrisé la blessure. Un beau spectacle, un dérangement exquis de la chair collée à l'âme.

«tattoo theatre»

The Open Stage Obala de Sarajevo présente un spectacle écrit et dirigé par Mladen Materic. Costumes: Nevzeta Musabegovic; tatouages: Izeta Gradjevic. Avec Jelena Covic, Haris Burina, Milijana Zirojevic, Maja Mijatovic, Miralem Musabergovic, Mirko Vlahovic et Davor Janjic. Les 10, 11, 12, 13 et 14 juin 1988.

un quotidien irrespirable

La fresque de la vie ordinaire et la tristesse d'un couple dans une Yougoslavie socialiste. De la musique, une gestuelle excluant tout



«Les corps s'empoignent — substitution exacerbée de la parole —, danses effrénées: une fête qui dérape sur du *bard rock*.» Needcompany «ne raconte rien sinon un procédé de déconstruction du spectacle en train de se faire». Photo: George Smid.



Une «fresque de la vie ordinaire et la tristesse d'un couple dans une Yougoslavie socialiste»: *Tattoo Theatre*, du groupe Open Stage Obala. Photo: George Smid.

langage verbal, une pantomime intimiste: la petite histoire d'un homme et d'une femme de la classe ouvrière avec, en filigrane, une accumulation de bouteilles de bière, l'enfant qu'ils auront, et un lapin de la taille d'un être humain, source résurgente, surréaliste, qu'il faut décoder comme ce tatouage sans image que laisse la nostalgie de l'innocence amoureuse.

Au départ, nous sommes tous invités dans une pièce à venir «consommer» au bar, un bar de banlieue ou de village où celui qui vient défendre la *barmaid* des agressions vulgaires d'un consommateur emporte son désir. Alors nous rentrons au théâtre, mais cette fois le héros un peu voleur, un peu victime, un peu désœuvré, boit pour nous sa grisaille.

Après les temps idylliques, *elle* va découvrir que *lui*, son compagnon, fait de petits larcins pour arrondir les fins de mois et justifier quelques cadeaux. C'est la cassure et puis la chute et des Noël qui passent et un enfant

qui grandit. Le père est en prison. Et puis fatalement survient l'amant, un cadre pressé du parti, avare de tendresse et obsédé par son discours; il ne vaudra pas davantage dans la creuse respectabilité que lui donne son pouvoir que ce mari délinquant libéré de sa cellule. *Lui*, une autre punition l'attend, *elle* lui refuse son corps... et c'est la bière qui répare leurs blessures.

Tout cela se dit sans un mot mais dans des actes forts ou simples: un mur qu'on défonce à coups de poing pour y placer une fenêtre, la table bancale qu'on ajuste, un repas que l'on sert, un matelas mis à terre, un enfant qu'on endort, un enfant qu'on met dehors — le temps d'une petite passe vite faite... Le lapin vient nettoyer la vitre pour que passe plus de lumière, mais la valise est jetée dehors, avec ses T-shirts souvenirs et ses chaussettes. Vient le vieillissement. À la toute fin, l'enfant a grandi, il est en costume national; à côté de lui, le lapin, comme si l'amour allait reprendre ou recommencer dans le même effroi.

Un sentiment de vérité accompagne ces êtres, un aveu irrespirable comme l'horizon gris des petites gens. Le spectacle semble dire que le prolétariat n'a que la force de son corps et son usure. Attentes trahies sur fond d'alcool et d'alcôve, quand chacun sur la peau de l'autre applique son tatouage, d'amour effaçable, d'amour fragile au stylo à bille.

Les pauvres restent pauvres, même sous autographe socialiste. Peut-être va-t-elle au «paradis», la classe ouvrière, muette et sensible, comme à fleur de peau.

«mizu no eki» («water station»)

Mizu No Eki du Théâtre Tenkei Gekijyo, écrit et dirigé par Shogo Ohta. Les actrices: Kazuyo Sato, Rieko Suzuki, Kimie Ushiyama, Tomoko Ando, Yuki Moriya, Seiko Kitamura, Naomi Ednmoto, Makiko Takeuchi, Akémi Toi, Maki Ito. Les acteurs: Tohru Shinagawa, Testuya Segawa, Ren Ohsugi, Shoji Tsujigami, Hirofumi Sasajima, Hirohisa Inoue, Takao Ono, Ryo Yoneda, Tokizo Tamura, Shunichi Imamura. Lumière: Haruhiko Tsujimoto, son: Tokizo Tamura et Shunichi Imamura. Piano: Aki Takahashi. Régisseur: Shoji Tsujigami. Assistant à la mise en scène: Kosho Kadogami. Les 3, 4 et 5 juin 1988.

«fontaine, je ne boirai pas de ton eau»

Je crois n'avoir jamais écrit à propos de ce que je n'aimais pas et pourtant je me dois de finir cette trilogie des écritures d'ailleurs d'Espace Libre. Que pourrais-je dire d'exagérément «méchant» pour qualifier ce ballet muet? C'est du pseudo Bob Wilson à l'orientale, une *japonaiserie* pour occidentaux, de la traînaillerie ontologique, du Heidegger vomi par un samouraï analphabète en complet veston, du Mishima sous de la poutine, du butô pour enfants, comme on fait du mauvais théâtre pour enfants, gestuel et criard. Pourtant tout ici fut muet, d'une pantomime lente à mourir, de silences pesants et de temps morts.

Je suis sorti de là épuisé d'ennui, empreint

d'un sentiment de mystification. Et pourtant il y avait là «tout pour séduire», précisément. Des malheurs fatals, du désœuvrement amoureux, du petit sadisme de vieux couple, de l'égoïsme de mec et de la mort lente. Cela m'a rappelé un film japonais de la fin des années cinquante: *l'île nue* (mais bien mieux fait), la lente agonie du quotidien dans une allégorie de regards coupables et de bouches vides.

Zoom back. Ai-je halluciné, ou fus-je le seul imbécile de la salle à ne pas applaudir frénétiquement? Car on applaudit n'est-ce pas, pour se débarrasser de la chose, la digérer hors de la gamelle des choses graves de la vie.

Qu'ai-je vu? En quelques mots, au centre d'une scène grise, un robinet ne cesse de couler, il coule comme la vie. Boire au robinet interrompt la monotonie du son de l'eau qui tombe dans le bassin. Boire à la vie crée du silence. Boire la vie est une offense. Toutes les femmes qui défilent souffrent, tous les hommes ou presque portent des bagages. Dans la société japonaise, les hommes ont le pouvoir sur les choses, les femmes ont l'amertume d'en porter le poids. Mais l'environnement est trop fort. Chacun porte «sa croix», et de temps en temps on éclate.

Au fond de la scène, un tas de chaussures. De cette masse patinée des bras nus jouent aux anémones de mer. Oser grimper sur le tas de chaussures, c'est oser jouer individuellement (Freud mon amour) ou collectivement (Wilhelm Reich et des hippies dans une armoire de saké).

On dit que la société japonaise préfère la sécurité des contraintes ennuyeuses à toute transgression franche des habitus sociaux et des clichés. Bon, d'un côté c'est une force capable de mettre tout un peuple sous le drapeau, le «je» est un ailleurs entièrement collectif, supprimeur d'ego excentrique. De l'autre, c'est le triomphe de la convention, de la répétitivité, du commun morbide et du

savoir-faire carcéral.

Avis aux metteurs en scène, voici la panoplie des clichés de la culpabilité japonaise: on marche, on s'arrête, lentement, on regarde ailleurs, on ne regarde pas au-dessus, on ne regarde pas derrière, on ne regarde rien, on reçoit une gifle et on boit à la fontaine, on remonte le courant du temps (de cour en jardin), et on disparaît.

À en croire ces simagrées, de deux choses l'une: ou les Japonais n'ont pas de contact avec leurs émotions (ce que je ne crois pas entièrement) ou ils pensent que le simulacre de l'intériorité peut contenir la peur d'exploser.

Moralité: sans la révolte pas d'innovation. Leur violence passe dans l'imitation et le raffinement des objets.

Résultat: une torture de l'être pour honorer la symétrie. Être libre, c'est se brosser les dents à la fontaine et puis mourir.

Ce que je n'ai pas supporté dans ce spectacle, ce n'est pas ce qu'il dit de la société japonaise (et qui est terrible), c'est le portrait allégorique sans confrontation réelle, la ruse de la mise en scène et l'absence du sujet-acteur dans son propre drame. (Serait-il aliéné à ce point qu'il n'aurait plus de contact qu'avec le simulacre formel du masque?) Des poupées gonflables voulant passer pour des porcelaines peintes dans des costumes de paysans ou de citadins désœuvrés.

Le rapport à la mort latente, dans lequel le théâtre japonais classique et contemporain excelle, ici ne nous atteint pas, à part quelques rares exceptions portées par une ou deux actrices, tous les artistes de cette troupe simulent sans que le tableau ne respire ni ne vibre à aucun moment. Seraient-ce donc mes seuls critères d'authenticité? Nullement: un psychologisme anecdotique serait tout aussi mortel. D'où vient alors ce sentiment de faux étouffant, cet insupportable parfum de complaisance? D'un redoublement du mensonge de



Water Station, du Théâtre Tenkei Gekijo. «Au centre d'une scène grise, un robinet ne cesse de couler, il coule comme la vie. [...] Toutes les femmes qui défilent souffrent, tous les hommes ou presque portent des bagages.» Photo: George Smid.

la forme sur ce qu'elle prétend dénoncer. Le spectacle désigne pour mieux concéder au conventionnalisme. Et de rester ainsi sans actualiser ni trahir, la fatalité du portrait devient abus de confiance, rature autosatisfaisante.

Toutefois, il faut reconnaître un bel effort dans le choix des accessoires: des rubans, des sacs à dos, des cordes, des parapluies, des sacs de papier, des poussettes et des chaussures à vous donner le goût de marcher pieds nus jusqu'à la fin des temps. Enfin, j'aime le ralenti de l'être mais pas la lenteur du paraître, j'aime la musicalité mais pas la récupération abusive de la musique.

Je ne pardonne pas à ce spectacle de m'avoir dégoûté des délicieuses *Gymnopédies* d'Erik Satie, de les avoir engraisées de répétitivité quand cette musique-là, précisément, fut écrite pour ne pas avoir d'image, pour être une suspension de la temporalité, sans aucune redondance. Tout au long du spectacle la musique se nie par une surcharge symbolique sans vraiment se substituer aux émotions absentes des acteurs. Elle paraphrase (ce qui est le comble de l'assassinat d'une belle musique).

Pour exprimer la fatalité du temps qui passe et emporte ses victimes (avais-je mal compris le palmarès descriptif des corps?), il faut autre chose que le dépliage de l'absence sur la surcharge. Cette mise en scène n'était pas vulgaire mais indigeste. Quand on se présente comme impénétrable, on ne simule pas la révélation.

À lire la liste des compagnies japonaises qui ont financé ce spectacle, on s'interroge sur son formalisme séduisant, son simulacre inoffensif: «portraits des grands drames de la vie tels que les étrangers devraient les aimer». Un spectacle très «Kultur» d'exportation mais sans contestation réelle, une lecture, certes, mais sans aveu efficace...

Peut-être «les Japonais» sont-ils incapables d'un tel aveu, et, quand ils osent regarder le

lieu où se figent leurs mouvements, ils s'effondrent. Le hara-kiri n'est-il pas une violence retournée contre soi-même?

Non. Vive les sushis et le saké. Vive la tradition japonaise, et la vitalité transgressive du butô.

serge ouaknine