

Du meilleur au pire **Théâtres du Monde 2004**

Michel Vaïs

Numéro 113 (4), 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24967ac>

[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

Vaïs, M. (2004). Du meilleur au pire : Théâtres du Monde 2004. *Jeu*, (113), 160-166.

MICHEL VAÏS

théâtres du Monde

Du meilleur au pire

La cuvée 2004 de Théâtres du Monde, l'événement intercalaire du Festival de Théâtre des Amériques (FTA) pour les années paires, a permis de voir quatre spectacles venus de l'extérieur du Québec, *W – Munkáscirkusz*, *Guerre*, *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*, et *Revolutions in Therapy*. Les trois premiers ont aussi figuré dans la programmation du Carrefour international de théâtre. C'est dans cet ordre, qui est aussi celui de mes préférences, que j'en rappellerai l'essentiel.

W – Munkáscirkusz (W – le Cirque des travailleurs)

D'APRÈS WOYZECK DE GEORG BÜCHNER, AVEC DES POÈMES DE ATTILA JÓZSEF. MISE EN SCÈNE DE ÁRPÁD SCHILLING. SCÉNOGRAPHIE : MÁRTON ÁGH. PRODUCTION DE LA COMPAGNIE KRÉTAKÖR SZÍNHÁZ (BUDAPEST), PRÉSENTÉE PAR LE CARREFOUR À LA CASERNE DALHOUSIE, DU 13 AU 16 MAI, PUIS PAR LE FTA À L'USINE C, DU 18 AU 20 MAI 2004.

Voilà une production du fascinant *Woyzeck* de Büchner très différente de celle, léchée, « civilisée », qu'avait offerte Denis Marleau en 1994, avec Pierre Lebeau dans le rôle-titre, et qui situait l'action dans un village austère de la Nouvelle-Angleterre. Ici, le spectacle était d'une brutale sauvagerie, évoquant l'univers punk ou *heavy metal*. La pièce était présentée par une compagnie marginale de Budapest, que l'on dit représentative du « nouveau théâtre hongrois ». Installé sur trois côtés, le public entourait une immense cage d'acier au sol recouvert de sable. À l'intérieur, les personnages, tous nus au début – une comédienne le demeurera d'ailleurs jusqu'à la fin –, avaient l'air de fauves fragiles, se heurtant sans cesse aux barreaux ou aux durs objets du décor : baignoire, sommier métallique, bétonnière, vieux pneus. Des cordages leur permettaient de grimper comme des singes ou de se balancer d'un coin à l'autre. Plusieurs sacs en plastique transparent que l'on découvrait graduellement, comme autant de vessies remplies d'un liquide jaunâtre (représentant l'urine de l'incontinent *Woyzeck*), suspendues au-dessus de l'aire de jeu, menaçaient de se répandre partout. À quelques reprises, ces vessies constituaient l'ingrédient essentiel de la punition du personnage (*Woyzeck* a uriné dans la rue, voilà pourquoi le docteur le punit par où il a péché...). C'est à coups de vessies crevées que s'opérait donc la torture du pauvre soldat. Autre scène éprouvante : à un moment, *Woyzeck* est obligé de tourner en rond en courant jusqu'à l'épuisement, pendant que trois hommes l'engueulent à qui mieux mieux, tout en faisant mine de se faire vomir. Ce qui donne son véritable sens au terme « guttural » ou encore à l'expression « vomir des insultes ».





W – Munkáscirkusz, d'après Woyzeck de Büchner, mis en scène par Árpád Schilling. Production de la compagnie Krétakör Színház (Budapest), présentée aux Théâtres du Monde et au Carrefour 2004. Photos : Matyas Erdély.



Mais à côté de ces scènes sidérantes de dureté, qui produisent des haut-le-cœur, d'autres tableaux témoignent d'une tendresse et d'une beauté infinies. C'est le cas au début, alors que le corps à corps amoureux de Woyzeck et Marie préfigure – même si on ne le sait pas encore, à moins de connaître la pièce de Büchner – le viol de la fin. Ce viol, suivi d'un lent meurtre « amoureux », sous une lune rouge sanguin (représentée par une grosse vessie gonflée), s'avère un incroyable mélange de douceur et d'inexorable soumission à un destin cruel de la part des deux participants. Il a lieu dans un silence pesant, douloureux, comme en écho au

corps à corps du début. Autre scène douce, mais suscitant finalement des sourires, le capitaine apparaît sous les traits d'un grand malade, quadraplégique, incapable de se lever seul de son grabat. Un Woyzeck servile le soigne comme le ferait un infirmier d'expérience, avec des gestes fermes et précis.

Contrairement à ce que l'on voit souvent, le nu a toujours un sens dans cette pièce : il représente l'insouciance de l'enfance au début (Woyzeck met son costume militaire pour passer aux choses sérieuses, arrêter de s'amuser, entrer dans sa vie d'adulte) ou l'extrême dénuement à la fin, lorsque tout est consommé. Marie, d'ailleurs, s'habille lorsqu'elle veut séduire les hommes : elle a quitté son terrain de jeu pour découvrir le monde.

Au fond de la cage, un orchestre rock participait à cet étrange et cruel manège. À la fin, les comédiens se sont joints à l'orchestre qui, sorti de la pénombre de l'arrière-scène, faisait basculer la pièce dans un numéro de cabaret. Un des interprètes devenait alors cracheur de feu. C'est comme si toute l'histoire de Woyzeck devenait prétexte à un show. Et toujours, ce flirt avec le danger : le cracheur de feu s'asperge d'un liquide inflammable et craque une allumette pour se faire flamber, mais Woyzeck souffle sur sa flamme juste à temps.

Des surtitres en anglais et en français tentaient tant bien que mal de suivre un texte trop dense pour des oreilles non familières avec le finno-ougrien ou, en tout cas, qui exigeait une attention soutenue de la part des spectateurs. Des moments de silence intense prenaient alors tout leur sens. Les derniers mots de la pièce le confirmaient : « Le pauvre n'a que le silence. »

Guerre

TEXTE ET MISE EN SCÈNE DE LARS NORÉN. TEXTE FRANÇAIS : KATRIN AHLGREN ET RENÉ ZAHND. COPRODUCTION DU THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS (FRANCE) ET LE THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE E.T.E. (SUISSE) AVEC LE SOUTIEN DE LA FONDATION SUISSE POUR LA CULTURE PRO HELVETIA. PRÉSENTÉ PAR LE CARREFOUR AU THÉÂTRE DE LA BORDÉE, DU 20 AU 22 MAI, ET PAR LE FTA À L'ESPACE GO, DU 25 AU 27 MAI 2004.

Plutôt qu'une pièce sur la guerre, c'en est une sur les conséquences d'un conflit armé, qui pourrait se dérouler n'importe où, n'importe quand. Elle montre la misère des gens ordinaires. La grande misère. Le chien de la maison a déjà été mangé; les survivants sont en situation de survie entre les ruines que l'on imagine, dans un grand espace qui leur tient lieu d'habitat. Quelques chaises de plastique bancales, des seaux rouillés et des paillasses permettent à une famille de manger, de tenter de dormir et d'oublier l'horreur, de se refaire une vie normale dans ce pays dévasté.

L'intrigue met en scène un soldat amer qui rentre chez lui après avoir séjourné deux ans dans un camp où il est devenu aveugle. Tout le monde le croyait mort. Il retrouve sa femme et ses deux filles, âgées de 12 et 16 ans. Mais la vie n'est plus comme avant; la famille qu'il a quittée et pour laquelle il s'est battu, là-bas, a bien changé. On le traite plutôt comme un étranger qui dérange. Sa fille aînée, Beenina, est devenue une prostituée, et sa femme est maintenant la maîtresse d'Ivan, le frère du revenant. Profitant de la cécité de son époux, elle se refuse à lui en prétextant avoir été violée par un tas d'hommes. En réalité, elle lui cache son amant qui est pourtant là, dans sa propre maison, à rôder autour de lui, piteux, les bras malades. C'est d'un comique désespérant. Le père aveugle découvrira avec douleur les manèges qu'on lui cache, comme le rouge à lèvres sur la bouche de sa fille aînée.

Souvent immobiles, les amants coupables chuchotent des répliques brèves, *recto tono*. On dirait des somnambules. Des morts vivants. Ce serait insupportable sans la présence enjouée de la petite Sémira, la fillette de douze ans (jouée délicieusement par une adulte, Agathe Molière) au jeu corporel et espiègle malgré son bras droit paralysé.



Guerre de Lars Norén. Coproduction du Théâtre de Nanterre (France) et du Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse), présentée aux Théâtres du Monde et au Carrefour 2004. Photo: Mario Del Curto.

Le vocabulaire des personnages est terriblement limité. Ils répondent à une question par une autre question. Le père dit avoir eu les yeux crevés par « une merde » et, maintenant, il ne veut plus voir parce qu'il n'y a « que de la merde à voir ». Un éclairage uniforme, vif, fait place à une violente éclaircie, comme une explosion, accompagnée d'un bruit de parasites (dix secondes à fort volume) pour marquer tous les changements de tableaux.

Il n'y a plus de jeunesse, dit la grande fille. Il faut en faire son deuil : la guerre l'a tuée. C'est une pièce lucide et dure, presque sans espoir.

Le titre, intrigant, est simplement la traduction française du nom de famille des trois comédiens, auxquels on a ajouté celui de Diderot. Les trois acteurs, qui travaillent ensemble depuis plus de vingt ans, partagent un même refus du metteur en scène. Ils donnent ici un spectacle apparemment largement improvisé avec le public, parfois texte en main (celui de Diderot), en se volant ostensiblement des répliques et en se plaignant, entre deux scènes d'ivrognerie, qu'ils auraient dû répéter davantage avant de jouer cette pièce.

Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot¹

TEXTES, MISE EN SCÈNE ET INTERPRÉTATION (EN FRANÇAIS)

DE MATTHIAS DE KONING, DAMIAAN DE SCHRUIVER ET PETER VAN DEN EEDE, D'APRÈS *LE PARADOXE SUR LE*

COMÉDIEN DE DENIS DIDEROT. PRODUCTION DE TG STAN (ANVERS), DE KOE (ANVERS) ET DISCORDIA (AMSTERDAM). COPRODUCTION DU THÉÂTRE GARONNE (TOULOUSE), DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS ET DU THÉÂTRE DE LA BASTILLE (PARIS). SPECTACLE PRÉSENTÉ PAR LE FTA AU STUDIO ANDRÉ-PAGÉ DE L'ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE, DU 13 AU 16 MAI, ET PAR LE CARREFOUR À LA SALLE MULTI DE MÉDUSE, DU 19 AU 22 MAI 2004.

Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot de Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede. Coproduction de tg STAN, du Théâtre Garonne (Toulouse), du Festival d'Automne à Paris et du Théâtre de la Bastille (Paris), présentée aux Théâtres du Monde et au Carrefour 2004. Photo: Thomas Walgrave.



1. Voir également l'article de Ludovic Fouquet, « Des retrouvailles et un peu plus », dans *Jeu* 111, 2004.2, p. 164-168.

Dans un véritable capharnaüm de tables, de coffres et de chaises de chaque côté duquel est disposé le public – et à travers lequel la moitié des spectateurs devront se faufiler pour gagner leur place –, trois comédiens chauves apparaissent maladroitement empêtrés dans des ficelles qui pendent des cintres. Tous les meubles sont en équilibre instable ou se déglinguent. Au début, peu de texte si ce n'est, par moments : « Ça va ? »

Une immense table est chargée de victuailles, vraies et fausses (faisan, homard, raisins, langouste, asperges, poissons auxquels on fera fumer le cigare...) qui serviront autant de jouets – il faut bien passer le temps – que de projectiles. Se coiffant de perruques qu'ils poudrent à s'en étouffer, les trois bouffons font bouillir des glaçons dans une bouilloire jusqu'à ce que son contenu se déverse par terre. Le plus gros des acteurs, qui fume un énorme cigare, ne semble pouvoir s'empêcher de mettre sans cesse la main au derrière du plus petit. C'est comme un tic.

Assis tous les trois, ils expliquent schématiquement *le Paradoxe sur le comédien* de Diderot : le comédien ne ressent rien ; il joue, se fatigue, s'épuise, et c'est le spectateur qui ressent. Ils butent sur la langue, trop française pour des mâchoires flamandes, se reprennent, corrigent mutuellement leur accent et leurs intonations. Un des trois se met à lire un texte. C'est un commentaire parodique et clownesque tiré du *Paradoxe...* : « Le poète ne pleure pas. Il cherche le meilleur adjectif. » Ou : « Quand les vraies larmes coulent, la plume vous tombe des mains. »

Ils portent des redingotes cintrées, avec une cape en écharpe mais, à la fin, ces costumes évoquant le XVIII^e siècle feront place à des pull-overs bretons.

Les comédiens, qui contrôlent l'éclairage et le son, font jouer une musique de batterie tonitruante rappelant un vieux film en cinémascope. Ils se barbouillent de rouge les doigts et la bouche, ou alors se livrent à des scènes classiques de clowns, comme de créer invariablement le chaos en cherchant à instaurer un ordre apparemment impossible dans un tel cadre. Des châssis de toile qui encombraient le centre de l'espace et obligeaient chaque fois à les contourner, et qui étaient malmenés depuis le début, tombent soudain. Ce sont peut-être les derniers vestiges du vieux théâtre qui rendent l'âme.

Ce qui m'a agacé dans ce spectacle – que la direction de Théâtres du Monde a dédié à la mémoire de Jean-Pierre Ronfard –, c'est que, assez vite, le cabotinage des comédiens m'a convaincu que l'on s'éloignait toujours plus de Diderot pour se complaire dans le domaine du n'importe quoi.



Revolutions in Therapy

TEXTE, MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE : NADIA ROSS ET JACOB WREN. AVEC NADIA ROSS, JACOB WREN ET TRACY WRIGHT. PRODUCTION DE STO UNION EN COLLABORATION AVEC CANDID STAMMER. COPRODUCTION DU FTA, DU THEATER DER WELT (ALLEMAGNE) ET DU THEATRE PASSE MURAILLE (TORONTO), CRÉÉE EN RÉSIDENCE À L'USINE C ET PRÉSENTÉE PAR LE FTA À L'USINE C, DU 26 AU 28 MAI 2004.



Revolutions in Therapy de Nadia Ross et Jacob Wren. Coproduction du FTA, du Theater der Welt (Allemagne) et du Theatre Passe Muraille (Toronto), présentée aux Théâtres du Monde 2004. Photo : Steve Lucas.

Si, avec les Flamands, on finissait par s'approcher dangereusement du n'importe quoi, avec les Torontois, on commence par là et on n'en sort jamais, dans un spectacle d'une gratuité et d'une prétention rares. J'ai dû me forcer pour aller voir cette pièce, d'ailleurs. Après avoir souffert au FTA de 1999 avec *En français comme en anglais, it's easy to criticize*², et à nouveau

au Carrefour de 2002 avec *le Génie des autres/Unrehearsed Beauty*³, spectacles issus du cerveau du même Jacob Wren, je m'attendais au pire. Et le pire est encore arrivé ! Comme les fois précédentes, les interprètes fusionnent avec leurs personnages à la recherche d'un fil conducteur auquel, réflexion faite, ils ne semblent pas tenir du tout, remettant en cause le rapport avec le public, posant des questions (très superficielles, ou d'une banalité abyssale) qui restent sans réponse, jouant avec les nerfs des spectateurs, le tout au nom d'une pseudo-recherche expérimentale qui a décidément bon dos. Devant un tel salmigondis, j'en suis réduit à offrir une description clinique de l'objet de mon supplice, pour laisser le lecteur juger de ma patience.

Deux femmes sont assises dans un espace vide, micro en main. Elles disent n'avoir rien à dire. Mais elles se lancent tout de même dans l'introspection. C'est extrêmement banal. S'adressant directement au public, elles le prennent à témoin. Projection de bouts de films, aussi banals. On y voit un chien couché sur une pelouse, près d'un gicleur d'arrosage, puis un moustique sur une main. Une des deux femmes se lève, regarde les spectateurs dans les yeux. Ensuite, elle fait entendre un enregistrement sonore de sa psychanalyste qui, après douze ans, lui dit qu'il n'y a plus rien à faire. « *God is the answer* », chante-t-elle alors en chœur avec sa psy.

Le ton est celui de la plus simple conversation, loin de toute théâtralité. Jusqu'à ce que l'autre femme se mette à poser des questions auxquelles la première... ne répondra pas. Re-film. On voit maintenant une abeille en gros plan, puis une source et d'autres vues de la nature. Ensuite, la femme fait entendre une conversation avec « l'auteur de la pièce », mais « en changeant tous les mots », prévient-elle. Elle lui demande pourquoi on lui a donné le rôle qu'elle est en train de jouer. À la fin, elle chante elle aussi une petite chanson : « *We will always feel this way...* »

2. Voir mon article « Le chaos n'est pas pour demain » dans *Jeu* 93, 1999.4, p. 82-90.

3. Voir mon article « Avec ou sans moyens : l'épure » dans *Jeu* 105, 2002.4, p. 29-44.

La femme debout, sans micro (Nadia), éclate en sanglots et quitte la scène. Un homme (Jacob Wren), qui regardait tout de la salle, vient alors la remplacer. La femme restée sur scène l'appellera Nadia. Ils s'asseyent tous deux dans la salle, lui d'abord, puis elle. (J'en saute des bouts, car c'est toujours aussi édifiant, pour me concentrer sur les moments les plus « forts ».) À un moment, des mouchoirs en papier sont disposés par terre dans un carré de lumière. Jacob Wren se met à danser en tenant deux micros sur sa tête comme des cornes et il déchire les mouchoirs en papier avec ses pieds. Puis, il se lance dans un discours écolo et anti-facho. Il pose une série de questions qui restent sans réponse. Au fond de la scène apparaît un rideau-écran fait de mouchoirs en papier. La femme partie plus tôt, qui se retrouve maintenant dans la salle, revient dans l'espace scénique. Si bien qu'il y a maintenant deux Nadia, incarnées par Nadia Ross et Jacob Wren. Et ainsi de suite.

Le grand mérite de cette expérience est qu'elle ne durait qu'une heure dix. C'était tout de même une heure de trop. **J**