

Partage d'humanité *Rouge décanté*

Sylvain Campeau

Numéro 147 (2), 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69472ac>

[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

Campeau, S. (2013). Compte rendu de [Partage d'humanité / *Rouge décanté*]. *Jeu*, (147), 32-34.

Rouge décanté

TEXTE **GUY CASSIERS** (D'APRÈS LE ROMAN DE **JEROEN BROUWERS**)

ADAPTATION **GUY CASSIERS**, **DIRK ROOFTHOFT** ET **CORIEN BAART**

MISE EN SCÈNE **GUY CASSIERS**, ASSISTÉ DE **HANNEKE WOLTHOF**

DRAMATURGIE **CORIEN BAART** ET **ERWIN JANS**

DÉCOR, VIDÉO ET LUMIÈRE **PETER MISSOTTEN** (DE FILMFABRIEK)

RÉALISATION VIDÉO **ARJEN KLERKX**

AVEC **DIRK ROOFTHOFT**.

COPRODUCTION DE **TONEELHUIS** (ANVERS) ET DE **RO THEATER** (ROTTERDAM),

PRÉSENTÉE À L'USINE C, À L'OCCASION DE TEMPS D'IMAGES, DU 30 JANVIER AU 1^{ER} FÉVRIER 2013.

SYLVAIN
CAMPEAU

PARTAGE D'HUMANITÉ

Cela commence insensiblement, sans crier gare, dans une certaine rudesse que vient contester une mise en espace d'une sobriété qui confine à la froideur. En fond de scène, des canaux évoquent l'eau d'une rivière courant sur les pierres, représentées par des dalles qui permettent de traverser à gué. Côté jardin, il y a une petite table surélevée. Côté cour, une sorte de fenêtre composée de persiennes derrière lesquelles le personnage peut se cacher. S'ouvrent-elles qu'on peut voir celui qui nous parle. Elles se ferment, et on découvre qu'elles forment en fait un écran sur lequel apparaît le personnage, légèrement décalé par rapport à sa posture véritable derrière et à la vue qu'on peut en avoir au réel. Là-bas, tout derrière, sur le mur du fond, un autre ensemble de lattes donnent l'impression de persiennes servant à nouveau d'écrans recevant les images. Et d'où proviennent celles-ci ? De caméras qui permettent de saisir le personnage depuis chacune des quatre faces de la scène : au-devant, à l'arrière et de chacun des côtés.

Au début, le personnage est derrière la fenêtre, invisible, mais la projection se mettra bientôt en action et on l'y verra ainsi d'abord puis, en chair et en os, quand les persiennes s'ouvriront. Sa présence physique n'est pas la seule à être

médiatisée. Sa voix l'est tout autant. Elle est amplifiée grâce au micro qu'il porte sur lui. Cela lui permet de parler de façon un rien sourde, précipitant quelque peu son débit, comme si cette histoire, il ne voulait pas la raconter. Comme si elle lui échappait, qu'elle se narrât toute seule, malgré lui. Comme si c'était un certain dédain pour celle-ci, comme pour toute histoire qui se raconte, qui motivait le narrateur.

Quelle est-elle, cette histoire ? Elle est la sienne et elle commence par son apparente absence de réaction à l'annonce de la mort de sa mère. Par le fait qu'il ne soit pas allé la voir depuis longtemps et qu'il manifestera peu de chagrin devant cette disparition. Comme il est d'ailleurs peu sensible à la naissance de son enfant. Ce qui commence, en fait, par le spectacle et l'aveu de cette insensibilité, devient peu à peu le récit d'une sorte de tétanisation devant l'innommable.

En effet, le récit dont s'est inspiré *Rouge décanté*¹ et qui forme la trame de toute la pièce n'est pas de tout repos. Il s'agit des souvenirs de l'auteur néerlandais Jeroen Brouwers du temps où il résidait, tout jeune enfant, avec sa grand-mère, sa mère

1. Le spectacle a fait un passage remarqué au FTA 2007. Voir le compte rendu de Yan Hamel dans *Jeu* 125, 2007.4, p. 26-27.



Dirk Roofthoof dans *Rouge décanté* de Guy Cassiers (Toneelhuis/Ro Theater), présenté à l'Usine C à l'hiver 2013. © Pan Sok.

et sa sœur dans un camp de concentration, celui de Tjideng, à Jakarta en Indonésie. Dans ce camp, celui qui est présenté comme le petit Daniel jouera avec tout ce qui lui tombera sous la main, mais surtout verra les siens mourir et sa mère vivre une dégradation saisissante. Aussi ne peut-il plus aimer mais seulement angoisser et désespérer. Aussi ne peut-il assister à la naissance de son enfant, car il est au-dessus de ses forces de devoir supporter le spectacle de la beauté ravagée par l'accouchement. Cette dégradation de la beauté de la femme qu'il hérite, il ne peut en être le spectateur. Parce que, sans doute, il n'a pu faire autrement que d'être le spectateur devant sa mère mise à nu par des soldats japonais quand elle réussit enfin à se remplir les sous-vêtements de riz et autres denrées qu'elle comptait partager avec son fils.

Le traitement sonore et vidéographique que fait subir à ce récit le metteur en scène semble tout d'abord ne relever d'aucune nécessité intrinsèque. Rien ne prédispose cette histoire à de tels relais de la voix et de l'image. De même, le fatras d'objets disposés devant les deux lieux privilégiés du personnage, endroits où il se campe plus volontiers, convient davantage à ce qu'on attend de l'intérieur domestique d'un tel homme que les longs canaux aqueux du côté jardin de la scène, trop étudiés et trop léchés.

Cela est peut-être dû à la facture du texte. Ce n'est clairement pas, à l'origine, un texte de théâtre qui soutient ici l'entreprise scénique des compagnies Toneelhuis et Ro Theater. C'est un récit, écrit et publié comme tel, dont on n'a pas pensé au départ qu'il serait adapté à la scène. Dans une entrevue, Dirk Roofthoof, qui nous tient en haleine par son jeu, seul en scène, avoue avoir cherché à accorder davantage d'importance à la vie présente de cet homme, plutôt qu'à son passé ainsi que le faisait la première adaptation du metteur en scène, Guy Cassiers. Il en résulte la gradation dont j'ai fait état plus haut, alors que tout commence par la mort de la mère et que c'est sur l'apparente insensibilité de cet homme que s'ouvre la pièce. La manière suintante que le micro donne à sa voix et à son élocution apparaît alors d'assez mauvais goût, alors qu'il nous semble plutôt malséant, sinon répugnant, de nous sentir aussi proche de cet homme, l'assourdissement de sa parole créant un effet de proximité physique. Plus tard, lorsque le récit se fera plus poignant, cette intimité nous paraîtra relever davantage d'un partage d'humanité, alors que nous sommes témoins, par la parole et comme au plus près, des événements terribles par lui vécus.

Les images vidéo ne peuvent, elles, créer un tel effet. Si le son nous rejoint où que nous soyons, l'image est toujours éprouvée dans la distance. Elle nous met à l'écart et nous permet d'exercer un jugement, moins imprégnés que nous sommes, moins atteints par elle. Le son s'insinue dans notre oreille sans que nous le voulions nécessairement. Mais on peut se dérober à l'image plus aisément, il suffit de fermer les yeux, de détourner le regard. Comme spectateurs, donc, devant cette pièce et son traitement particulier de l'image et du son, nous vivons l'expérience d'un malaise physique.

Il en va de cette pièce comme si la seule expérience de la scène ne suffisait pas, ne pouvait suffire à dire le texte dans son intégralité et dans toute sa charge affective. La scène met en exergue, force l'attention par une élévation de ce qui s'y passe. L'éclairage, le décor choisi, les costumes : tout y concourt à une représentation par la mise en évidence, en quelque sorte, d'un événement construit, certes, mais qui pourrait bien avoir lieu en un espace-temps réel, non travaillé. Son et images ici convoqués sont des éléments de renfort, un supplément scénique qui, ostensiblement, crée de la distance, *médiatise*.

Dès lors, on ne se surprendra pas de constater que ces relais deviennent des voies d'intrusion pour nous. Micro et caméras cherchent la captation au plus près de ce personnage que tout sentiment humain, toute compassion semblent avoir déserté. Devant cet être en creux, émotivement parlant, on ne peut réprimer le désir de la scrutation, de l'examen scrupuleux, cherchant à savoir ce qui lui manque et où peut bien se cacher l'humain en lui. Cela explique sans doute ce quadrillage de caméras, qui nous permet de ne rien manquer des dérobades et des détournements de cet ex-petit Daniel. Devant cette apparente inanité, devant le laconisme de la sensibilité, cette panoplie du sonore et du visuel ouvre la voie à l'observation du spectateur un rien horrifié, et comme berné par son propre plaisir voyeuriste. ■