

Les leçons de Médée et de «La Falstaff»

COMMENT LE THÉÂTRE A FAIT DE MOI
UN MEILLEUR ÉCRIVAIN

31

Lorsque le metteur en scène Luc Perceval, au milieu des années 1990, m'a proposé d'entreprendre avec lui ce qui allait devenir la production marathon (douze heures) de *Ten oorlog* (Partons pour la guerre)¹, je n'ai pas hésité longtemps. Ou plutôt, je n'ai hésité que quelques jours, principalement parce que je n'avais trouvé que très peu de rôles de femmes dans les sources. Il s'agissait de huit des drames historiques de Shakespeare, ceux qui commencent par *Richard II* et se terminent par *Richard III*, un ensemble communément désigné comme «La guerre des Deux-Roses».

Je n'ai accepté que lorsque j'ai compris que l'absence et l'omission volontaire des femmes étaient précisément un élément essentiel du cycle universel de la lutte pour le pouvoir que nous allions présenter. Mieux encore, lorsque Perceval m'a promis de faire de Falstaff un travesti subversif. Notre Falstaff pourrait même tomber amoureux du jeune prince héritier «Henk» (ce qui équivaldrait à «Riton» en français), qui deviendrait plus tard le roi-soldat Henri V. Finalement, j'allais même mettre dans la bouche de «La Falstaff» deux ou trois sonnets amoureux adaptés de Shakespeare, en guise de lamento au moment où il / elle est largué(e) par son Henk chéri, qui choisit inopinément de finir par être adulte, respectable et roi.

J'allais du reste faire dans *Ten oorlog* beaucoup d'autres allusions à des poèmes connus ou à des phrases, chants et discours tirés de la littérature tant néerlandaise qu'internationale, du poète flamand Paul Snoek au label américain de disques *Motown*. Elles avaient parfois une fonction d'écho plein de signification, mais d'autres fois il s'agissait d'un simple amusement parodique. Pourquoi donc aurais-je évité de tels procédés? Shakespeare lui-même ne rechignait pas aux citations et aux pastiches. Lorsqu'il avait vingt-huit ans à peine, un concurrent aujourd'hui oublié, le snob Robert Greene, lui avait reproché d'être un «corbeau prétentieux», qui se parait des plumes d'autres oiseaux.

Un corbeau cleptomane, une pie voleuse... Même à cinquante-huit ans, je considérerais cela encore comme un compliment. Au théâtre tout est permis, pourvu que «ça marche». Dans n'importe quel scénario de télé, un monologue intéressant ne peut du-



Gilda De Bal (au milieu) dans le rôle de *Mamma Medea*

photo Ph. Deprez.

rer que trente ou quarante secondes, ce qui équivaut à quelque sept ou huit lignes, dix au maximum. Sur la scène, les dialogues peuvent durer de quatre à cinq minutes. Après plus de onze heures de théâtre, *Ten oorlog* se terminait même par un monologue de près d'une demi-heure: le morbide chant du cygne de Richard III, surnommé «Richard-Nique-ta-mère».

Avant d'en arriver là, je m'étais permis de mélanger, en l'espace de près de douze heures, des idiomes et des styles différents pour en faire «un spectacle linguistique diachronique». Je ne sais pas exactement ce que cela veut dire, mais c'était écrit ainsi dans une critique particulièrement louangeuse.

Perceval et moi avons construit la ligne de notre récit sur la base des faits historiques et de leur interprétation par Shakespeare, mais nous les avons également complétés par notre imagination et nous les avons même parfois brutalisés dans notre désir de dessiner en même temps une sorte d'histoire du pouvoir et même de l'humanité en général. L'ambition n'était pas mince. La langue elle-même devait être, plus que jamais, notre procédé théâtral principal.

Le premier de nos six rois, que nous avons affublé du nom (franco-flamand) de *Risjaar Deuxième*, parlait en vers empreints de préciosité, pleins d'archaïsmes, de rimes internes, d'enjambements et de fioritures françaises. Le deuxième, Henry IV, usait d'une langue rugueuse en rimes plates. Toute personne appartenant à la cour d'un roi nouvellement couronné adoptait servilement sa manière de s'exprimer. En même temps, de pièce en pièce, la langue devenait de plus en plus souple, cynique, grotesque, sale. Néanmoins tous continuaient obstinément à parler en vers de cinq pieds iambiques, l'*iambic pentameter* classique dont se servaient déjà Christopher Marlowe et Shakespeare. Tous, même le monstre bossu Richard III et ses deux frères, «les racailles York». Mais la langue des racailles York était constituée de plus en plus de déchets verbaux. Des jurons et des clichés tirés des mauvais films et feuilletons anglo-saxons, mêlés d'expressions de plat flamand et de menaces vulgaires échappées du rap et du hip-hop.

C'est chez le dernier roi, notre «Richard Trois Nique-ta-mère», que la forme versifiée put finalement exploser par moments - la désintégration de la langue correspondait à une désintégration du pouvoir. Celui de Richard n'était plus fondé que sur le cynisme, l'auto-compassion, le narcissisme, la soif de sang et la provocation. Aux moments de ses plus grands abus de pouvoir, comme lors de l'assassinat de ses deux neveux - qui, dans notre adaptation, étaient aussi partiellement dévorés par leur oncle - le vers de cinq pieds iambiques éclatait et le monstre ne pouvait plus s'exprimer autrement que par une bouillie de mots, faite de cris, de lambeaux de slogans, d'images étonnamment poétiques et de jurons crus. Un flot bouillonnant de paroles qui devait à la fois faire penser au *Waste Land* de T.S. Eliot. Le passage d'une langue élaborée à un vomissement, une gale, une peste linguistique... C'est de cette façon que j'ai tenté de renforcer le contenu de ce récit du délabrement progressif d'un pouvoir. En créant un idiome qui se délitait peu à peu pour en arriver à une véritable déflagration du langage, bien éloignée de la grammaire et de la versification classique.

Ma collaboration avec Luc Perceval a fait de moi sur tous les plans un meilleur écrivain, car la leçon que j'en ai tirée représentait bien plus que l'apprentissage de la fabrication de dialogues ou de monologues en vers. J'ai suivi là un cours intensif de psychologie appliquée et un *bachelor* en dramaturgie. Nous avons supprimé des centaines de personnages et de figurants, mais il en est resté des dizaines. Six monarques, six types humains et aussi par six fois une pénible déchéance, exaltée par tout ce que le destin peut réserver aux hommes: orgueil, paranoïa, jalousie, trahison, vengeance et aussi, mais très rarement, amour et compassion.

J'y ai enfin reçu une leçon de politologie appliquée, qui est à peu près celle-ci: sans transfert collectif du pouvoir, il n'y a pas d'autorité, donc aucune société viable; mais aussitôt que ce transfert collectif du pouvoir est accompli, se présente le danger d'abus de pouvoir, toujours. En elle-même la couronne brille de mille feux, mais la gloire et la puissance qu'elle donne peuvent corrompre ou écraser son porteur.

Et les deux à la fois, la plupart du temps.

Les leçons involontaires de ma mère

Tout ce que j'ai mis dans *Ten oorlog*, j'ai pu l'utiliser dans les projets ultérieurs. Par exemple, *Mamma Medea*² est une adaptation très libre de la célèbre pièce d'Euripide.

Médée et son Jason adoré ne se distinguent pas seulement par l'origine et le tempérament, mais aussi, une fois de plus, par la langue. Médée et ses compatriotes barbares parlent tous en vers dans un jargon archaïque. Jason et ses Argonautes soi-disant civilisés utilisent une prose sèche et moderne d'habitants de la grande ville. Ce qui souligne encore plus la guerre d'amour entre les deux époux. Dans *Mamma Medea*, leur combat passionnel se poursuit ainsi jusqu'à la fin tragique. Contrairement à ce qui se passe chez Euripide, chacun va tuer l'un de leurs deux enfants, comme en une confrontation fanatique entre deux parfaits égaux. Le Grec et la barbare du début finissent comme le George et la Martha de la pièce à la fois moderne et classique d'Edward Albee, *Qui a peur de Virginia Woolf*.

Dans mes adaptations ultérieures de Shakespeare, *Hamlet versus Hamlet* et *Konigin Lear* (La Reine Lear), les différences de registres linguistiques jouent également un



Hamlet versus Hamlet

photo K. Van Der Elst.

rôle essentiel. Dans ma prose aussi, j'ai pu mettre en œuvre les leçons de *La Falstaff* et de *Nique-ta-mère*, comme dans la trilogie romanesque *Het goddelijke monster* (Le Monstre divin), qu'un critique a appelé «un Buddenbrooks pop-art», en référence à la chronique familiale de Thomas Mann.

Katrien Deschryver, une ravissante femme-enfant, est issue d'une famille de parvenus de Flandre-Occidentale, qui a fait fortune dans la production et la vente internationale de moquette. Après une violente dispute, elle abat accidentellement son mari Dirk au cours d'une chasse, parce qu'elle l'a littéralement confondu avec un sanglier en rut. Ce mari était aussi le comptable véreux de l'empire commercial, qui, après ce meurtre involontaire, va déchoir et périr lentement mais horriblement, tout comme une douzaine de membres de la famille.

Le cadre dans lequel se déroulent ces récits est une image amplifiée du climat politique et social de la Belgique des années 1990, juste avant la fin du millénaire. Une époque qui aurait mérité d'être surnommée shakespearienne. L'arrestation, l'évasion et la condamnation finale du meurtrier pédophile Marc Dutroux furent le catalyseur d'une explosion de mécontentement et de désorganisation de la société, qui eut comme conséquence de gigantesques manifestations et l'apparition de partis protestataires. Cependant, *Het goddelijke monster* est tout sauf un roman documentaire. Mon imagination s'y nourrissait d'antiques formes théâtrales. Après Richard Nique-ta-mère et Mamma Medea, le monstre est cette fois une jeune et jolie jeune femme. Katrien éveille chez chacun le désir, mais elle attire partout les catastrophes. Après chacune de ces catastrophes, elle perd la capacité de parler et même tout simplement de communiquer. Elle ne se délivre de la monstruosité qu'elle sent en elle qu'au moment où elle se mutilé cruellement et détruit sa beauté: ce n'est pas un hasard si elle avale d'abord les éclats d'un miroir brisé avant de mettre le feu à son propre corps avec l'objet fétiche féminin par excellence, une bombe de laque pour cheveux. Elle guérit mais elle restera horrible à voir.

Elle n'en a pas de regret. Pour la première fois de son existence, elle peut parler librement, sans aucun frein traumatique, mais plus personne ne la comprend, sa langue est entravée et sa mimique de mutilée ne peut plus rien traduire.

Si mes romans *Troisièmes nocés*³ et *Esclaves heureux*⁴ sont fortement influencés par mon travail sur le théâtre, nulle part cette influence n'est aussi marquée que dans le roman qui est le plus autobiographique et aussi, malheureusement, le plus pénible pour moi, *La Langue de ma mère*⁵.

Non que j'aie voulu dépeindre comme un monstre la figure centrale, ma mère. Loin de là, même si on ne pouvait lui dénier une certaine forme de chantage émotionnel et de tyrannie familiale. Mais c'est le mal qui l'a frappée et l'a lentement entraînée vers la mort que je ne puis qualifier autrement que de «monstrueux». Une aphasie, à la suite d'une attaque cérébrale qui a détruit dans son cerveau le centre de la parole.

La langue que j'avais imaginée pour Richard Nique-ta-mère dans *Ten oorlog*, celle que je décrivais plus haut comme «une bouillie de mots, faite de cris, de lambeaux de slogans, et de jurons crus» et comme le «flot bouillonnant de paroles» semblant sortir de *Waste Land*, c'était cette langue-là qui était devenue celle de ma pauvre mère. Chez Richard, cette bouillie exprimait le pourrissement total du pouvoir. Chez ma mère, le baragouin sonore était le signe affreux d'une perte de la force vitale et de tout ce qu'elle avait trouvé d'important dans cette vie, à commencer par sa propre langue, expressive, vigoureuse et imagée. Elle s'en était servie du matin au soir. À la table du petit déjeuner, elle décrivait en long, en large et en couleur ses étonnants cauchemars et elle y ajoutait aussitôt de tout aussi étonnantes interprétations de ces rêves, tandis qu'elle commentait également les nouvelles du journal qu'elle lisait du coin de l'œil tout en parlant.

Ensuite, pendant la journée, elle discutait à perdre haleine dans la boucherie de mon père, bien que, honnêtement, elle n'ait jamais adoré travailler au magasin. Mais elle cachait sa répugnance derrière un zèle redoublé et un enjouement inébranlable, se résignant et se sacrifiant sans trop de réticence, jour après jour, comme le faisaient la plupart des femmes de sa génération.

Elle y arrivait parce qu'elle pouvait échapper de temps en temps aux soirées ordinaires où elle devait faire la comptabilité, ravauder les chaussettes de sa famille nombreuse ou préparer le dîner du jour suivant dans sa cuisine nettement trop petite. Ces autres soirées étaient celles où elle pouvait laisser libre cours à tout son tempérament: elle était actrice dans une troupe d'amateurs. Elle déclamait et triomphait dans de petites salles de répétition ou des arrière-salles de café, ou aussi sur les planches du théâtre de la ville de province où elle et moi avions vu le jour.

Tout ce que je sais du théâtre, tout ce qui me parle et me fascine dans la langue, bref, tout ce qui m'attache à l'art a commencé chez elle et par elle, par les leçons involontaires qu'elle m'a données, bien avant *Médée* ou «*La Falstaff*», sans qu'elle ni moi ne sachions à ce moment que c'était une école. Par exemple, elle faisait le repassage et moi, pendant ce temps, j'étais assis de l'autre côté de la table, sa brochure de théâtre entre les mains. *Vu du pont* d'Arthur Miller ou *Notre petite ville* de Thornton Wilder. Parfois encore, mais à contrecœur, l'une ou l'autre comédie de boulevard, comme *Boeing Boeing*. Je la corrigais quand elle se trompait dans ses répliques et moi-même je lui donnais la réplique

dans tous les autres rôles. C'était conforme au double but que s'était fixé cette mère aux tâches multiples: que j'apprenne à mieux lire et que je l'aide à mémoriser plus rapidement son rôle. Tout cela pendant qu'elle repassait tranquillement son linge.

Qu'elle, entre toutes les femmes, fût condamnée à perdre sa langue me parut un châtiment cruel et immérité pour un crime qu'elle n'avait pas commis. Être obligé d'entendre sa version de la langue pestiférée que j'avais inventée dans la joie des années auparavant pour Richard, mon interprétation d'une des plus grandes canailles du théâtre mondial! Cela me remplissait de désespoir et même de honte. L'horreur fut complète lorsqu'elle perdit même ce jargon inaudible et s'en alla vers la mort dans un silence tragique. Un silence glacial, une absence de mots que je haïssais du plus profond de mon cœur.

Ten oorlog a été ma deuxième université. Dans *La Langue de ma mère* j'ai suivi d'autres cours, appris d'autres leçons. Cette fois, c'était une cruelle université de douleur, de colère, de frustration devant tant de souffrance inutile, tant d'ironie macabre. Aucun livre ne m'a coûté autant de peine.

Mais il n'y a aucun autre livre que j'aie autant voulu écrire. Comme une accusation et une insulte grinçante face à l'inéluctable déchéance de tous les êtres humains. À notre souffrance et notre impuissance lorsque nous sommes amenés à l'affronter. Avant toute chose, ce devait être un hommage. À ma mère, évidemment, mais aussi au plus grand cadeau que j'ai reçu d'elle.

Sa langue. Ma langue maternelle.

Tom Lanoye

Romancier - dramaturge - poète - essayiste.

tom@lanoye.be

Traduit du néerlandais par Alain van Crugten.

Voir *Septentrion*, XLII, n° 1, 2013, pp. 11-19.

Notes

- 1 Voir *Septentrion*, XXVII, n° 2, 1998, pp. 87-91.
- 2 La traduction française, signée Alain van Crugten, a paru aux éditions Actes Sud d'Arles en 2011 (avec *Sang & Roses*).
- 3 Titre original : *Het derde huwelijk*. La traduction française, signée Alain van Crugten, a paru aux éditions de la Différence à Paris en 2014.
- 4 Titre original: *Gelukkige slaven*. La traduction française, signée Alain van Crugten, a paru aux éditions de la Différence en 2015.
- 5 Titre original: *Sprakeloos*. La traduction française, signée Alain van Crugten, a paru aux éditions de la Différence en 2011 (voir *Septentrion*, XXXIX, n° 4, 2010, pp. 75-76).