



# Le froid et le théâtre\*

COMMUNICATION DE PAUL EMOND

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 OCTOBRE 2024

Souvent, j'ai eu froid au théâtre. Parfois, à peine le spectacle commencé, les frissons me prenaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « J'ai froid. » Et, quelques instants après, la pensée qu'il fallait me vêtir davantage me faisait grelotter. Je voulais saisir à côté de moi le manteau que je savais y avoir posé et m'en couvrir. Je n'avais pas cessé en frissonnant de rêver à ce manteau sans même m'en rendre compte, mais ce rêve s'était mêlé à ce que je voyais du début du spectacle ; il me semblait que j'étais moi-même un des acteurs : celui qui bougeait le moins, qui devait avoir plus froid encore que les autres. Cette croyance survivait pendant quelques secondes au moment où je me couvrais ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme une idée fixe sur mon cerveau engourdi et l'empêchait de se rendre compte que, malgré le manteau dont je m'étais à présent couvert, je continuais à grelotter...

En imitant, pour évoquer le froid et le théâtre, les premières lignes du célèbre roman, je dirai que c'est aussi à la recherche d'un temps perdu que je vous invite. D'un temps déjà perdu de notre vie théâtrale, tant celle-ci paraît avoir glissé aujourd'hui vers d'autres paramètres – peut-être, d'ailleurs, pourrions-nous en reparler tout à l'heure. Tout comme d'un temps où quelques hivers se montrèrent d'une rigueur extrême et où il arrivait que, dans certaines salles à peine aménagées, assister à un spectacle doublait le plaisir esthétique d'une expérience physique des plus particulières.

Je vous emmène dans les années 1980, il y a quatre décennies déjà, pour une simple promenade, sans souci d'analyse, de synthèse ou de long commentaire. C'est à cette époque qu'après avoir publié un ou deux romans, j'ai commencé à écrire du théâtre et vu représenter mes premières pièces. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Vincent, le grand metteur en scène français, ces années, et quelques-unes encore qui les

---

\* L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=gp8GfyqAflk>.

s suivirent, m'apparaissent aujourd'hui comme une parenthèse enchantée. En ce temps-là (j'aimerais que l'emploi de cette locution adverbiale apporte à ma communication un petit air de fiction), en ce temps-là, je crois avoir vécu nombre de spectacles, et aussi nombre de lectures et de rencontres, avec une intensité qui s'est peu répétée par la suite. Je n'en retiendrai qu'un ou deux exemples.

Rue du Sceptre à Ixelles, l'ancien Théâtre Varia, construit en 1905, devenu ensuite un cinéma, puis un garage, devait être réaménagé pour trois jeunes metteurs en scène qui en prendraient la direction. Les travaux ne commencèrent qu'en 1987 pour se terminer en 1995 et permettre le beau théâtre qui existe aujourd'hui. Avant que commencent ces travaux, ces metteurs en scène décidèrent de déjà occuper les locaux en les équipant avec les moyens du bord. C'est là qu'eut lieu, le 12 janvier 1982 – j'ai même retrouvé la date exacte –, dans une mise en scène de Philippe Sireuil, la création bruxelloise d'une des grandes pièces de Jean Louvet, *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*. (Jean Louvet, cet homme magnifique, décédé en 2015, il aurait eu 90 ans en ce mois de septembre 2024.)

Le hasard voulut que, ce jour-là, après plusieurs jours de neige, un gel intense s'empara de la ville et la transforma en un champ de glace et de congères. Mais que n'aurait-on pas fait pour assister à la création d'une pièce, annoncée depuis longtemps et particulièrement attendue, de l'auteur d'un théâtre singulier, à la fois préoccupé des problèmes sociaux de Wallonie et totalement soucieux des nouvelles formes d'écriture? D'une pièce montée par un des plus brillants représentants de cette génération qui entendait donner toute sa place à l'art de la mise en scène?

Donc, après avoir gagné une rue du Sceptre au trottoir transformé en patinoire, pénétrer, à la suite d'ombres silencieuses, fantomatiques, dans la salle provisoirement aménagée de ce bâtiment longtemps inoccupé. Veiller surtout à s'emparer d'une des dernières couvertures mises à la disposition du public. Ne faire aucune confiance à la pseudo-chaleur ambiante qui allait rapidement disparaître: pour les besoins de la représentation, on venait d'arrêter la soufflerie chauffante. Puis, se recroqueviller, peu à peu, sous cette couverture, ne passer que le bout d'un nez où finira peut-être par s'accrocher un début de stalactite de glace.

Et assister à un long spectacle déployant de superbes images dans une scénographie de Jean-Claude De Bemels, le scénographe le plus en vue de ce nouveau théâtre. Une gare du bout du monde, à l'arrêt, y était évoquée, avec des horloges marquant des heures

différentes, des rails à l'avant-plan ne menant nulle part, un vitrage de salle d'attente derrière lequel se distinguaient de changeantes silhouettes.

Ce long spectacle s'étirait et s'étirait encore dans cette soirée très froide, égrenant une mosaïque de dialogues souvent éclatés – car ainsi se présentait l'écriture de la pièce –, avec des silences, des arrêts sur image. Nous, les spectateurs, quand se dissipait le faux brouillard qui couvrait la scène, pouvions distinguer une vingtaine d'acteurs – la distribution était importante –, seuls ou par petits groupes, certains partant, puis revenant. On aurait dit les morceaux d'un puzzle qui jamais ne s'assemblerait, une population fatiguée, qui attendait on ne savait quoi. On l'aurait dit comme égarée en ces années où s'effondraient les grandes idéologies.

Certains moments offraient une image saisissante : je me souviens d'une jeune mariée, qui n'avait pas quitté sa robe blanche et qui sortait en courant, et en pleurant, je crois, d'une cabine téléphonique ; je me souviens d'un petit garçon qui jouait du violon, peut-être pour tromper la longue attente ; d'une femme qui se lamentait sur sa vie intime ; d'une jeune fille très maquillée, avec une coiffure punk, qui hurlait sa solitude face à son père en smoking...

Et au milieu de tout ce petit monde, une ombre, sinon un spectre, se montrait enfin : c'était Julien Lahaut, le personnage auquel la pièce se rapportait, ce leader communiste wallon assassiné devant sa porte quelques jours après avoir crié « Vive la République », quand le roi Baudouin prêta serment au Parlement, Julien Lahaut qui s'indignait que soient oubliées les luttes passées et qui tentait de revenir dans les mémoires pétrifiées. Mais les temps avaient changé. Lui, dont le charisme et l'enthousiasme révolutionnaire avaient fait dire à ses camarades du camp de concentration de Mauthausen qu'il avait le soleil dans sa poche, devait bien constater que son combat et sa naïveté de vieux croyant stalinien n'intéressaient plus personne, et surtout pas la jeune génération née dans les *golden sixties* et qui abordait déjà des temps désenchantés.

Et le froid qui nous engourdissait, nous, les spectateurs happés par ce spectacle hors du commun, me paraissait comme devant nécessairement s'intégrer toujours davantage dans cette dramaturgie d'une mémoire qui s'ankylosait et d'un monde qui se figeait dans une attente empreinte d'une totale incertitude. Le froid, comme vecteur inattendu, mais soudain essentiel, d'une dramaturgie de l'oubli toute particulière et qui fit que, paradoxalement, ce spectacle s'est incrusté fortement dans mes souvenirs...

Pire ou mieux encore. L'hiver 1984-1985, Gérard Mortier, le directeur de la Monnaie, prit l'initiative de faire venir à Bruxelles deux spectacles de la Schaubühne de Berlin, réputée la scène théâtrale européenne la plus novatrice et la plus intéressante : d'une part, *Les Nègres* de Jean Genet – oserait-on encore, en notre temps devenu si précautionneux et moralisateur, monter une pièce avec un tel titre ? –, *Les Nègres* en version allemande, spectacle magnifique, joué aux Halles de Schaerbeek, dans une mise en scène de Peter Stein ; d'autre part, toujours en version allemande et pour une unique soirée, *Sur la grand-route* de Tchekhov, monté par Klaus Michaël Grüber, une autre grande figure de la nouvelle mise en scène européenne. Je dirai d'emblée que ce second spectacle me marqua à tout jamais, comme au fer rouge.

Tous les amoureux du théâtre diront avoir assisté dans leur vie à un ou deux spectacles qui les ont ainsi saisis au plus vif, de manière indélébile. À des spectacles venus percuter de plein fouet, et parfois sans qu'on puisse vraiment s'expliquer pourquoi, le noyau central de notre sensibilité affective et artistique, sinon de notre boîte à fantômes, et qu'on garde pour toujours, comme des morceaux d'absolu, des instants de bonheur parfait. « La littérature est une des formes du bonheur », dit Borges dans une belle formule à laquelle j'aime revenir. Et c'est tout aussi vrai pour le théâtre, et d'abord dans de tels moments d'exception.

En quelques instants, vous voilà ravi, au sens le plus fort du terme. S'ouvre mystérieusement, au plus profond de vous-même, une porte qui n'attendait peut-être que ce moment. Paul Willems, à qui je dois tant et dont je reparlerai tout à l'heure, m'a un jour raconté très longuement, par le détail, comme s'il y avait assisté la veille, un opéra de la grande tradition chinoise, qu'il avait vu à Pékin. Au fur et à mesure que progressait son récit et que je le voyais s'animer de plus en plus, je percevais mille ramifications secrètes qui couraient de cet opéra à des textes qu'il avait écrits par après. Jamais, me disais-je, sans ce spectacle qui l'avait envoûté, l'écriture de ces œuvres-là n'aurait eu la même vibration.

Ce que j'ai connu, ce soir de l'hiver 1984-1985, est un peu du même ordre. Pour cette seule représentation bruxelloise de *Sur la grand-route*, Grüber avait choisi, de façon certainement très volontaire, une salle sans le moindre confort. Il s'agissait d'un local rue Goffart, donc encore à Ixelles, occupé par une petite compagnie de théâtre expérimental, le Théâtre de Banlieue. Cette salle n'a existé que quelques années. Même pour l'occasion, elle ne pouvait être qu'à peine chauffée, si elle l'était. Or, il gelait à

fendre toutes les pierres à la ronde. Mais que n'aurait-on fait, quand on était pris d'une passion théâtrale dévorante, pour voir la Schaubühne de Berlin !

Nous, les spectateurs, on nous avait assis sur des chaises dont beaucoup étaient peintes des mêmes couleurs blanche, verte ou parfois rouge qui dominaient l'ensemble de la scénographie réalisée par Gilles Aillaud, le célèbre peintre et décorateur. Autrement dit, on nous avait dès l'abord intégrés dans le spectacle. Engoncés frileusement dans nos manteaux, pour autant que faire se pouvait, nous étions d'ailleurs, après quelques minutes à peine, aussi pétrifiés que les comédiens figurant des voyageurs endormis dans la misérable auberge représentée sur la scène. Quelques figurants – tel est, en tout cas, mon souvenir – avaient même été disséminés sur l'une ou l'autre de ces chaises destinées au public, à moins qu'il se soit agi de mannequins. C'est que, parmi les corps allongés ou assis sur la scène, acteurs et mannequins se trouvaient également mêlés, enveloppés de couvertures blanchâtres, et l'œil était long à décider si tel corps, parmi les dormeurs, était comédien ou mannequin. Je me souviens d'une infirme au regard aveugle qui marmonnait et dont la tête, par intervalles, tombait de fatigue ; je me souviens aussi d'un vieillard assis bien droit, le visage peint en vert. Chaque geste de ce spectacle m'apparaît encore, dans les images qui persistent en moi de l'immobilité glacée de ce soir-là, comme arraché à cette immobilité, au rêve figé dans lequel nous, les spectateurs, étions peu à peu plongés.

*Sur la grand-route* – permettez-moi de m'y arrêter un instant, ne serait-ce que pour le plaisir de la remémoration –, *Sur la grand-route* est une petite pièce, écrite en 1884, un des premiers essais de Tchekhov au théâtre. Elle se déroule la nuit, dans une pauvre taverne. Bortsov, propriétaire foncier ruiné et alcoolique, les yeux entourés de maquillage rouge dans le spectacle, supplie en vain le patron, puis chaque client, de lui offrir à boire. Il propose alors, à qui lui paiera un verre d'alcool, un médaillon avec un portrait de femme, mais personne n'en veut. Entre un voyageur, un ancien serf du père de l'ivrogne. L'ayant reconnu, il raconte à la petite assemblée que le malheureux a sombré dans l'alcool après que sa femme, celle du médaillon, l'a quitté le jour de leur mariage pour s'installer avec son amant. Apitoyés, plusieurs offrent alors à boire au malheureux qui finit par tomber dans une sorte de somnolence. Survient un cocher, qui cherche de l'aide pour réparer un ressort de sa voiture qui s'est cassé. Sa maîtresse pénètre à son tour dans l'auberge, elle veut s'abriter, le temps de la réparation. Elle enjambe les corps endormis et s'assied près de Bortsov qui se réveille et la reconnaît : c'est sa femme qui l'a abandonné. Mais tous l'ont reconnue, ils ont vu son visage sur le médaillon. La femme s'affole, se lève. Un vagabond la retient et lui demande d'avoir

pitié du misérable. Horrifiée, elle cherche à fuir. Soudain le vagabond, devenu furieux, brandit une hache, comme s'il voulait la tuer. Un vieillard s'interpose. Le cocher les repousse et emporte la femme au dehors.

Cette fois encore, après que l'immobilité du début avait persisté de longues minutes, tout se déroulait très lentement. Mais il y avait ce climat très particulier suscité par le décor et ses couleurs, un climat dont les éclairages renforçaient l'étrangeté. Il y avait la force du jeu des acteurs, l'importance donnée à chacun de leurs mouvements. Il y avait cette mise en scène très particulière, qui faisait de la pièce un somptueux ballet, au rythme aussi lent que parfaitement réglé.

Et il y avait le froid qui pesait comme du plomb et qui paraissait cristalliser la magie de tous les instants que produisait cette représentation.

Très vite, nous, les spectateurs, qui étions entrés là comme des rescapés d'un froid bien plus vif encore à l'extérieur, au même titre que des voyageurs arrêtés au bord de cette route de Russie, nous nous étions sentis intégrés dans une telle communauté éphémère. Très vite, nous nous étions sentis comme aspirés par l'ambiance si particulière qui régnait dans cette humanité d'un autre monde : la violence et l'hostilité pouvaient y faire place, l'instant d'après, à des éclairs de solidarité.

Je me souviendrai toujours de la hache que le vagabond brandissait brusquement sur la femme. Une hache énorme, de couleur vert fluo, pour bien marquer que c'était une hache de théâtre. Mais cet objet vert et scintillant, qui surgissait d'un amas de linge sale pour se figer, pendant ces longues secondes qui duraient une éternité, juste au-dessus de la tête qu'il menaçait de fendre ou de broyer, avait un aspect aussi terrifiant que fascinant. Ce qui était montré là, dans l'intensité du moment culminant du spectacle, ne pouvait que provoquer en nous, les spectateurs, ce mélange de terreur et de compassion dont parle Aristote, quand il évoque les fondamentaux de la représentation théâtrale.

Je garde aussi le souvenir très net de la déambulation muette de notre petit groupe de quatre amis dans les rues désertes et glacées d'Ixelles, incapables de sortir de l'envoûtement et du ravissement dont nous sommes restés longtemps les captifs.

Plus tard, j'ai souvent – et presque forcément – associé l'impression ressentie dans ce grand moment de théâtre, à l'effet que le jeune Kafka exigeait de la littérature, ainsi

qu'il l'énonçait dans une lettre de janvier 1904 à son ami Oskar Pollack : « Un livre doit être la hache qui fend la mer gelée en nous. »

Rapidement, ce souvenir encore, tant ses images sont fortes, et même si ce n'est plus de gel et de neige qu'il s'agit, mais tout simplement d'une humidité méchamment et lourdement glacée. En 1983, pour monter *Fin de partie* de Samuel Beckett, cette pièce où apparaissent les personnages d'un monde comme parvenu à son terme, le metteur en scène Marcel Delval et le scénographe Jean-Claude De Bemels, encore lui, ont l'in vraisemblable et superbe idée d'inonder complètement la scène du Varia, toujours en attente de travaux, ainsi que les premiers sièges des spectateurs, et de transformer tout cet espace en une grande mare sombre et inquiétante.

Dans le rôle de Hamm, l'aveugle tyrannique, Claude Étienne, directeur à l'époque du Rideau de Bruxelles et que personne n'aurait imaginé retrouver là, assis dans un vieux fauteuil posé sur un radeau, des lunettes noires sur le nez, égaré au beau milieu de cette geôle aquatique ; dans le rôle de Clov, le domestique, John Dobrynine, excellent acteur au style si singulier et que j'ai retrouvé par la suite dans plusieurs de mes propres pièces, chaussé de hautes bottes et pataugeant autour du radeau ; je me souviens aussi des deux acteurs jouant les parents de Hamm, qui sortaient du fond de l'eau revêtus d'étranges combinaisons. Je me souviens très physiquement d'une atmosphère crue et hostile de marécage. Nous, les spectateurs vite transis, sinon bientôt grelottants, avons pris place sur de sièges déjà spongieux. Devant nous, d'autres sièges, dont seul le haut des dossiers sortait de cette mare croupissante. Et l'on imaginait d'autres spectateurs encore, nos semblables, nos frères, déjà engloutis au fond de cette eau glacée de fin du monde dans laquelle, autour de Hamm bloqué sur son misérable radeau, se déplaçaient de grandes grenouilles maladroites et titubantes.

Et si vous me permettez aussi d'évoquer très brièvement un de mes écrits de l'époque, on ne s'étonnera pas qu'en 1986, j'aie répondu à la proposition d'une dramatique radio, dont j'ai fait par la suite le texte d'une nouvelle, par une fiction intitulée *Grand Froid*. Une fiction – on ne s'en étonnera pas davantage – qui se déroule dans un théâtre. Dans un théâtre pris par le gel, bien entendu. Un spectateur, frigorifié et exaspéré par la lenteur que l'on met à commencer le spectacle, s'y voit interdire de quitter la salle, malgré le désir qu'il en exprime. À moins, lui fait-on savoir, qu'il ne s'exécute en passant par la scène et en sortant par la rue couverte de neige sur laquelle elle semble s'ouvrir à l'arrière. En passant par la scène, donc en franchissant ce qu'on appelle le quatrième mur, et en pénétrant ainsi dans l'espace de la fiction. Peut-être d'ailleurs l'attendait-on,

ce spectateur, afin de commencer le spectacle, peut-être même était-ce lui qui devait en être le protagoniste. Toujours est-il, pour en rester à l'essentiel de l'histoire, toujours est-il qu'en s'exécutant, et c'est le cas de le dire, il passe de vie à trépas.

Mais, en vérité, c'est déjà dès 1980 que, *littérairement parlant*, cette décennie plaça ma petite personne sous le signe du froid. Et l'initiateur de ce qui allait en devenir une longue et obsédante traversée n'était pas un homme de théâtre. C'était un poète. Un poète qui brusquement propulsa mon imaginaire vers ces régions où tout peu à peu se pétrifie, où règnent le gel, la blancheur, la neige, auxquels s'associent aussitôt des motifs de pureté, d'immobilité, de glaciation, de mort, de silence, et sans doute également de renaissance et de renouveau.

Je n'ai pas l'autorité critique pour le faire et le temps manquerait ici, ne serait-ce que pour l'esquisser, mais il y aurait une belle étude à développer sur l'imagination du froid dans la littérature. Et ce, même si, un peu curieusement, le froid n'inspirait guère le magnifique explorateur du rêve poétique qu'était Gaston Bachelard. Dans *La Terre et les Réveries de la volonté*, Bachelard écrit ceci : « Des images de la pétrification, il serait très naturel de rapprocher les images du gel, les images du froid. Mais il se trouve que l'imagination du froid est très pauvre. On s'en tire avec des raideurs et des blancheurs – neige et glace –, on essaie par le métal de donner un abord froid. Bref, continue Bachelard, on rejoint vite les métaphores morales, sans trouver des images simples et directes. Pourquoi cette pauvreté ? se demande alors le philosophe. Et de répondre : c'est sans doute parce qu'il n'y a vraiment pas dans notre vie nocturne un réel onirisme du froid, comme si l'homme qui dort était vraiment inconscient du froid. » Fin de citation.

Pas vraiment d'onirisme du froid... Tout de même, Monsieur Bachelard ! Que n'avez-vous pu lire *Paysage avec homme nu dans la neige* de Werner Lambersy, puisque tel est le poète qui me suggéra de l'accompagner dans une expédition au plus profond des territoires glacés ? Que n'avez-vous rêvé en sa compagnie toutes les images traversant le personnage qu'il avait placé, nu comme Adam, dans cet étrange et bien inconfortable environnement ! Peut-être auriez-vous nuancé, sinon revu votre jugement ? Mais je fis bien davantage, en ce qui me concerne, que lire le poème de Werner Lambersy en cours de composition. De ton côté, m'avait proposé ce poète aux multiples publications dont il faudra un jour prendre toute la mesure, de ton côté, tu pourrais écrire un récit qui porterait le même titre et on publierait les deux livres côte à côte.

Une autre fois, je raconterai plus longuement comment cette proposition se fit par un soir d'ivresse, en présence de Léo Beeckman, qui allait concrétiser la chose en tant qu'éditeur, et de Georges Perec, témoin inattendu et exceptionnel, s'il en est. *Paysage avec homme nu dans la neige* ! Il n'y a vraiment qu'un poète, avais-je pensé, pour inventer pareil sujet ! Mais je me pris au jeu et c'est ainsi que le peintre Scott, le protagoniste de mon *Homme nu dans la neige* à moi et rival malheureux d'un autre peintre du nom d'Amundsen – le hasard des noms fait toujours bien les choses –, finit par se dénuder, lui aussi, pour s'en aller, désespéré, mourir sur un glacier, comme s'il pénétrait dans la blancheur de son ultime tableau.

Envoyer mon personnage mourir dans la neige ! Mais, Paul Emond, mon pauvre ami, dois-je admettre rétrospectivement, ce procédé narratif était si peu original ! Même au théâtre, figure-toi qu'on l'y emploie à tour de bras ! Je n'allais pas tarder à m'en rendre compte. Car le froid, ces années-là, ne régnait pas que dans certaines salles de spectacle ; il allait m'apparaître également dans une suite de pièces, soit parce qu'elles étaient représentées, soit parce que, par un curieux hasard – un hasard objectif, auraient peut-être pu prétendre les surréalistes –, la lecture m'en était offerte. Voyez donc, et je ne citerai que quelques exemples.

Il y eut ma découverte, ma grande découverte, de *Minetti*, la magnifique pièce de Thomas Bernhard, que j'ai lue et relue tant de fois depuis, *Minetti*, devenue, je crois, *ma* pièce de chevet, si je devais n'en garder qu'une. Le vieil acteur autrichien – car Minetti était à l'époque un acteur célèbre et c'est pour lui que Thomas Bernhard avait écrit la pièce –, Minetti, donc, débarque un soir de Saint-Sylvestre dans un hôtel d'Ostende, alors qu'une tempête de neige s'est emparée de la ville. Il prétend y avoir rendez-vous avec le directeur d'un théâtre danois qui veut l'engager pour jouer *Le Roi Lear*. Dans sa valise, prétend-il encore, il apporte même un masque que James Ensor en personne lui a confectionné pour jouer le rôle. Bien entendu, ce directeur ne viendra pas et le vieil acteur, au terme d'un monologue aussi délirant qu'ébouriffant, ira se perdre à jamais dans la nuit d'Ostende et dans la neige. Dans nos contrées, par ces froides années-là, j'ai vu *Minetti* à trois reprises, monté successivement par Elvire Brison, puis Philippe Sireuil, puis Henri Ronse, trois metteurs en scène que j'aimais particulièrement.

Il y eut ma lecture émerveillée de *Don Juan revient de guerre*, une des grandes pièces d'Ödön von Horváth, l'auteur dramatique viennois, qui interroge ce qui peut paraître comme l'envers de ce mythe célèbre. Transposé à l'époque de l'auteur, Don Juan rentre chez lui après la Grande Guerre. Il est accablé par la grippe espagnole. En chemin, il

retrouve la farandole de ses amours, mais s'en désintéresse quand il découvre que sa fiancée, la seule femme qu'il aimait véritablement, est décédée pendant son absence. Désespéré, il va se placer sur la sépulture de la jeune femme. Il se met à neiger, et bientôt de plus en plus, et Don Juan se transforme en bonhomme de neige.

Je m'étais servi des noms de Scott et d'Amundsen, les explorateurs polaires. Ce fut pour découvrir en 1987, dans une mise en scène de Philippe Van Kessel, *La Conquête du pôle Sud*, une pièce de Manfred Karge, où les personnages refont en rêve le voyage d'Amundsen. Puis pour découvrir, par hasard et juste après, une pièce de Vladimir Nabokov – j'ignorais jusque là que le grand romancier avait écrit du théâtre –, une pièce intitulée *Le Pôle*, où est racontée cette fois la mort de Scott et de ses compagnons.

Et il y a encore cette autre mort, autour de laquelle se noue toute une pièce de Peter Handke, de l'homme qui, sans le savoir, a chevauché sur le lac de Constance pris par la glace, et qui, selon la ballade du poète Gustav Schwab, meurt de saisissement quand on lui apprend par où il est passé et qu'à tout moment la glace aurait pu se rompre.

Pour quitter un instant le théâtre, il y eut aussi ma découverte de Robert Walser, ce bel écrivain suisse si particulier, que je n'ai cessé de lire depuis. De Robert Walser, qui, après avoir été interné vingt-trois années dans un asile, partit un jour, tout seul, se promener dans la neige et qu'on y retrouva mort. Il avait écrit dans une de ses *Esquisses* : « Va donc vers le bon paysage enneigé qui te sourit comme une bouche amicale. »

Et la mort de Charles le Téméraire, ce personnage hors du commun, si bien recréé en 1985 par Gaston Compère dans un de ses plus beaux romans, *Je soussigné Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*. Charles le Téméraire dont la joue resta collée sur la glace quand on en détacha le corps gelé, après qu'on l'eut retrouvé sur les lieux de la bataille, au terme de longues recherches.

De retour de sa conquête du pôle Nord dans un état de grave aliénation après avoir failli, lui aussi, mourir gelé, le capitaine Hatteras, le héros de Jules Verne, partait instinctivement vers le nord, chaque fois qu'on le menait à la promenade. Et quand on le forçait à rebrousser chemin, il marchait à reculons.

Mais revenons un moment encore au théâtre de ces années-là, et ce avec deux auteurs particulièrement importants. D'abord, toujours la neige et le froid avec *Neige en décembre*, la première pièce de Jean-Marie Piemme, que créa en 1989 François Beukelaers au

Théâtre de la Place à Liège. « Donc, la neige, mieux que la troupe, aura figé la clameur de la ville », y lançait le personnage qui ouvrait le spectacle, joué sur un plateau dénudé, avec des éclairages en demi-teinte.

Passionnant apparaît alors ce théâtre de Jean-Marie Piemme, ce qui va se vérifier d'une pièce à l'autre, tant par son écriture particulière que par sa manière de scruter comment l'individu se positionne par rapport au corps social. Dans *Neige en décembre* se prépare ce qui pourrait devenir une révolution. Un grand intellectuel, un professeur, est pressé de prendre la tête du mouvement. Il refuse, on le considère comme un traître et il décide de fuir le pays. À la fin de la pièce, alors qu'il gît dans la neige, déjà mort d'épuisement, il est percé de balles par son disciple, autre trahison, car tel est le thème majeur de ce texte singulier. Je garderai longtemps l'image du merveilleux acteur qu'était Christian Maillet dans le rôle du professeur, entrant en scène tout au fond du plateau, le dos tourné vers le public, les épaules frileusement recroquevillées sous une grosse couverture.

Avec *Neige en décembre* apparaissait dans notre théâtre une littérature novatrice. Une sorte de théâtre récit, qui ne craignait ni les longs blocs monologués, ni les allers-retours entre première et troisième personne, ni l'inclusion, dans les paroles des personnages, d'indications du décor ou de l'espace théâtral, voire l'indication de la prise en charge d'un protagoniste par son interprète : « Il faut camper ici la femme du professeur, un rôle particulièrement difficile tant le secret habite le personnage », déclarait l'actrice qui commençait à jouer ce rôle. En résultait une mise à distance de l'illusion représentative, une façon toute personnelle de la présenter de biais, donc d'indiquer sa dimension fictive. Oserais-je dire : de refroidir cette illusion ?

Et pour en finir, et finir en beauté, avec cette rapide évocation des années 1980, et du froid et du théâtre qui s'y associaient, il faut évoquer Paul Willems et une de ses plus belles pièces, *Warna ou le poids de la neige*. Il est d'ailleurs curieux et amusant de lier les deux titres, *Warna ou le poids de la neige* de Willems, *Neige en décembre* de Piemme. De l'auteur dramatique le plus important de sa génération à celui qui allait l'être de sa génération à lui, et peu importe leurs esthétiques, voire leurs conceptions du théâtre, si différentes, c'est comme si, symboliquement, à travers le froid de ces années 1980, la neige avait servi de passage du témoin...

Une première version de *Warna* avait été montée, dès 1963, au Rideau de Bruxelles, mais l'accueil en avait été mitigé et la pièce était presque oubliée. Vers 1981-1982, Henri

Ronse proposa à Willems de la retravailler en profondeur. En résulta une nouvelle version, plus ample et plus envoûtante, que Ronse mit en scène superbement en 1984, au Théâtre National, avec la grande Marie-Ange Dutheil dans le rôle-titre. Je garde le vif souvenir de la scénographie qu'il avait lui-même conçue. Elle s'inspirait de l'abbaye en ruine que représente, dans un célèbre tableau, le grand peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Sur la scène du théâtre, un tapis blanc et immaculé figurait la neige accumulée sur le sol.

Dans une Flandre d'antan, la comtesse Warna vit recluse dans son château délabré, entourée par sa petite cour. C'est l'hiver. Elle ne veut rien savoir de la guerre ni de la famine qui ravagent toute la région. Elle vit dans un rêve, celui de sa rencontre avec le chevalier Ernevelde, vingt-cinq ans plus tôt, lors de « la fête de la neige ». Elle feint de croire que rien n'a changé, que tout s'est arrêté, que leur amour est resté celui du premier jour. Ernevelde est toujours présent. Mais cet homme veule et cupide s'est détaché depuis longtemps de la comtesse et a jeté son dévolu sur une jeune servante. Quand la réalité reprend ses droits et que se déchaîne la violence, la neige envahit le château. Dans une lettre adressée aux acteurs, Willems écrit : « La dernière scène, je la vois merveilleuse. Vous vous groupez autour de Warna. Lentement les flocons de neige recouvrent les costumes, les robes, la table toute brillante d'argenterie et de cristaux, dans une lumière de plus en plus forte. Une sorte d'épiphanie de la mort. »

Mais demeure aussi, derrière les murailles du froid et de la neige, une lumière, trace d'un paradis perdu qu'on peut rêver de rejoindre un jour. Quel meilleur enchanteur que Willems lui-même serait-il capable de nous y conduire ? Toujours dans cette même année 1984, comme nous préparions le volume qui allait paraître sous le titre *Le Monde de Paul Willems*, nous avons longuement enregistré, Henri Ronse, Fabrice van de Kerckhove et moi-même, des souvenirs de l'écrivain et ses commentaires sur son œuvre. Nous nous installions dans le grand bureau bibliothèque de sa maison de Missembourg, près du feu à bois norvégien de marque Jotul, d'où émanait l'incomparable chaleur que seul peut diffuser un feu à bois (car mes souvenirs m'imposent de croire que ces séances se passaient en tout début d'année, alors que l'hiver régnait en maître et que, bien entendu, il neigeait sur le grand jardin qui entourait la vieille bâtisse). Je revois Paul Willems nous raconter, de sa voix à l'accent délicieusement rocailleux, un voyage à Moscou qu'il avait fait trente ans plus tôt, un voyage qui, dans son récit, prit aussitôt l'allure d'un voyage initiatique.

C'était en 1953, juste après la mort de Staline. Pour atteindre Moscou au départ de Bruxelles, pas d'avion direct. Le voyageur devra d'abord en prendre un pour Helsinki. Pendant deux jours, il devra y attendre un vieux DC-3 russe, « presque assemblé avec des ficelles », qui l'emportera, en compagnie de quelques rares passagers qui fumeront cigarette sur cigarette (eh oui, telle était l'époque) « en marchant nerveusement dans le couloir central » de l'appareil. Arrêt à Leningrad. Dans un immense restaurant, où il sera le seul à avoir pris place, un restaurant « avec des nappes toutes blanches et des verres de cristal taillé, exactement comme dans le tableau de Spilliaert », on lui servira des morceaux de caviar. Plus tard, en pleine nuit, par une terrible tempête de neige, il arrivera dans la capitale soviétique. Il lui faudra alors rester à l'hôtel toute la journée du lendemain. Le soir, un fonctionnaire du ministère de la Culture viendra le chercher. À son côté, à pied, croisant des ombres silencieuses, fantomatiques, il traversera la ville saisie par le froid.

Je cite toute la suite, admirable, laissant à ce merveilleux conteur auquel je dois tant le soin de mettre un terme à notre itinéraire qui, sans cela, en serait resté à une glaciation sans fin. « Nous sommes arrivés au Bolchoï. On était couvert de neige. Les Russes portaient encore des caoutchoucs et ils les enlevaient tous, ainsi que leur pelisse, il y avait une boue terrible dans le hall du Bolchoï. Mais une fois la pelisse enlevée et déposée au vestiaire, chacun se présentait dans ses plus beaux vêtements. Les hommes dans des costumes noirs et fatigués, les femmes en robes très pauvres, avec de petits bijoux de pacotille. Ils avaient déposé leurs soucis au vestiaire et avaient un visage grave, déjà émerveillé. On est entré dans la salle, qui était comme une cloche protégeant un paradis doré et rouge, un espace chaud et lumineux à l'intérieur de cet immense hiver. C'était extraordinaire, ce voyage dans la neige qui aboutissait là, dans la chaleur et la lumière, dans un salon magnifique où allaient bientôt apparaître des êtres d'une beauté et d'une grâce soustraites à la pesanteur. »

Copyright © 2024 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Paul Emond, *Le froid et le théâtre* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <[www.arlfb.be](http://www.arlfb.be)>