

Attention, ce texte a été écrit au début du processus de réalisation de ce spectacle.

Toute utilisation de ce texte doit être approuvée auparavant par Teatro Nacional D. Maria II.

Note d'intention

25 avril 2020

« Cette famille tue des fascistes. C'est une vieille tradition que chaque membre de la famille a toujours suivie. Aujourd'hui, ils se réunissent dans une maison à la campagne, au sud du Portugal, près du village de Baleizão. L'une des jeunes de la famille, Catarina, va tuer son premier fasciste, kidnappé exprès à cet effet. C'est un jour de fête, de beauté et de mort. Cependant, Catarina est incapable de tuer ou se refuse à le faire. Un conflit familial éclate, suivi de plusieurs questions. Qu'est-ce qu'un fasciste? Y aurait-il une place pour la violence dans la lutte pour un monde meilleur? Pouvons-nous violer les règles de la démocratie pour mieux la défendre? Cela dit, il lui arrive d'apparaître à la maison le fantôme d'une autre Catarina, la faucheuse Catarina Eufémia, assassinée en 1954 à Baleizão pendant la dictature fasciste. Catarina Eufémia surgit pendant la nuit, alors que la famille dort, pour parler au fasciste qui attend son sort. »

Ces lignes ont animé la première semaine de répétitions du spectacle *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*, lors d'une résidence artistique à O Espaço do Tempo, à Montemor-o-Novo. L'arrivée de la pandémie au Portugal a dicté, comme dans de nombreux pays et théâtres, l'interruption abrupte du travail commencé juste depuis sept jours. Au cours de cette semaine, on a partagé des lectures sur les totalitarismes, la violence et la montée des populismes dans l'Europe contemporaine, en nous immergeant dans les œuvres de Hanna Arendt ou de Slavoj Žižek, en suivant un cours sur la dramaturgie des discours d'investiture de dirigeants populistes comme Trump, Bolsonaro ou Orbán. On s'est aussi instruit de nos ancêtres, dramaturges de la violence ou de la conspiration, de Sophocle à Albert Camus ou Edward Bond. Et on a surtout commencé le travail d'écriture collaborative, le noyau de la recherche artistique qui guide la production de ce spectacle. En improvisant dans la salle de répétition ou en discutant autour de la table, on s'est consacrés à spéculer sur une famille fictive qui suit la tradition d'assassiner un fasciste chaque année. On a imaginé des personnages, des situations, une structure narrative. On a partagé des poèmes, des chansons et des énigmes. On a analysé des dessins de la scénographie et on s'est habillés en costumes, en nourrissant l'imagination par rapport au monde visuel du spectacle. On a pensé à la

relation que cette fiction pourrait avoir avec la réalité politique contemporaine et à la façon de gérer les références explicites à l'actualité. On a aussi réfléchi à la controverse que cette pièce provoquait déjà dans les médias portugais, avant même qu'elle ne commence à être répétée, avec des accusations absurdes de constituer un appel à la violence. Puis, soudain, les répétitions se sont arrêtées, les théâtres ont fermé et une nouvelle réalité, d'isolement et de distance, a envahi nos quotidiens.

J'avoue que, pendant les premiers jours de quarantaine, j'ai cru que cet enfermement serait accompagné d'un temps de recherche et que cet arrêt forcé serait une opportunité de me concentrer sur l'écriture du texte de ce spectacle. Mais, comme beaucoup d'entre nous on pu vérifier, la tempête déclenchée par la fermeture des espaces publics, les plans futurs suspendus dans un climat d'incertitude qui nous rappelle vivement l'impossibilité de contrôler le temps, le flot – mis à jour en permanence – d'actualités et de statistiques terribles sur la pandémie, ainsi que la recherche désespérée d'outils pour remplacer la possibilité d'être ensemble, laissent peu d'espace mental à la création artistique. Il y a quelques jours, lors d'une conversation téléphonique avec une amie poète, nous nous sommes avoués que, pendant près d'un mois de confinement, ni moi, je n'avais écrit de dialogue, ni elle n'avait écrit de poème. Avant la fin du coup de fil, elle m'a rappelé une citation du romantique anglais Wordsworth: la poésie procède du souvenir paisible des émotions. La vérité est que l'inquiétude de cette pandémie ne nous a pas volé seulement le temps ou la capacité de créer. Dans la situation actuelle, nous doutons aussi de la pertinence de ce avec quoi nous étions occupés. Ce doute peut paralyser. On ne peut pas s'empêcher de se demander si on a encore le désir et l'urgence de réaliser les travaux artistiques qui étaient en cours. C'est justement la question qu'on s'est posés à propos de *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*.

L'auteure indienne Arundhati Roy dit que nous revenons toujours aux grandes histoires, les mythes ou les classiques, pour découvrir comment elles peuvent se dérouler de nos jours. Nous ne voulons pas leur changer la fin. Antigone mourra, comme toujours. Brutus trahira César, comme toujours. Mais nous voulons savoir comment cela se produira cette fois-là. Ce qui change, ce sont les détails, nous dit Roy. C'est dans ces détails vus par les yeux de notre temps que nous nous voyons reflétés et, alors, une histoire ancienne revendique son intemporalité. *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* ce n'est pas une de ces grandes histoires, même si elle peut être l'héritière de certaines d'entre elles. Cependant, l'arrêt auquel nous avons été contraints et la suspension de nos plans futurs, commence déjà à changer les

détails de cette histoire que nous n'avons pas encore racontée.

L'un des points de départ de ce projet a été la mise en cause de la capacité du théâtre à intervenir dans la réalité. Notre prémisse était que ce spectacle serait une simulation de l'enlèvement d'un juge ultraconservateur et machiste qui a prononcé plusieurs sentences en faveur d'hommes ayant agressé des femmes. Dans l'une de ses sentences les plus tristement célèbres, ce juge a cité des textes religieux afin de condamner la victime pour son comportement adultère, qui rendrait compréhensible l'usage de la violence par les accusés qui l'ont enlevée et torturée. Le spectacle aurait donc pour point de départ la planification et l'exécution de l'enlèvement de ce juge. Ce ne serait pas une histoire de justice «œil pour œil», que l'on fait soi-même, mais un cas de justice «vrai œil pour œil théâtral».

Cette fiction théâtrale serait l'essai d'un geste violent et criminel que l'on ne pourrait pas vraiment accomplir sans s'exposer à de graves conséquences juridiques.

Jusqu'ici, rien de nouveau. Toute actrice qui joue Médée sait qu'elle ne souffrira que symboliquement pour ses crimes théâtraux et que la police ne l'attendra pas dans les coulisses. Dans notre cas, l'étincelle provoquée par la friction entre réalité et fiction, on avait décidé de l'obtenir en admettant qu'il s'agissait de l'histoire d'une compagnie de théâtre qui projette de kidnapper ce juge, dont on utiliserait le vrai nom. Bien que le personnage du juge fût joué par un acteur et que l'enlèvement ne fût que fictivement projeté et exécuté, les références à l'actualité et au réel seraient si explicites qu'elles accentueraient le danger potentiel du théâtre. La pièce se déroulerait et on saurait tous qu'elle imaginait quelque chose qui pourrait vraiment toucher de vraies personnes qui sont dehors, dans la rue. La méta-théâtralité et l'autoréférence ne seraient pas une fin en soi ou une ressource stylistique, mais un outil d'inscription absolue du spectacle dans le «réel». Le théâtre serait en quelque sorte une antichambre de l'action. Un lieu où l'on imagine des événements sans avoir à vivre leurs vraies conséquences, mais en suggérant que tout ce qu'on imagine pourrait vraiment arriver.

À l'aide de cette stratégie dramaturgique, je souhaitais souligner non seulement la capacité du théâtre à intervenir dans la réalité, mais aussi nous rappeler notre impuissance. Tout d'abord, on doit se confronter avec notre impuissance en tant que citoyens. Un juge est un organe de souveraineté et, dans ce cas, on est tous assez impuissants face aux sentences indignes que ce juge a prononcées – surtout les femmes qui cherchaient justice et qui ont vu la violence dont elles avaient déjà été victimes se perpétuer institutionnellement par le système judiciaire. Puis on doit se

confronter avec notre impuissance en tant qu'artistes. L'enlèvement fictif du juge découle de l'impossibilité de l'enlever pour de bon. Bien sûr que, soit à cause de nos propres impératifs éthiques ou parce que la loi l'interdit, on n'a jamais sérieusement pensé à kidnapper qui que ce soit ou à persuader quiconque de le faire. Mais même sur le plan de la fiction, nous nous heurtons contre le mur de notre propre impuissance. Paradoxalement, plus nous sommes explicites, plus nous sommes autoréférentiels et plus nous nous rapprochons de la frontière entre réalité et fiction, plus nous prenons conscience de la différence entre ces deux territoires et plus nous intensifions notre le sentiment d'impuissance en tant qu'artistes. Quand Ibsen écrit *Une Maison de poupée* en réponse à l'histoire tragique de son amie Laura Kieler, il contribue peut-être à une véritable transformation sociale en Norvège à la fin du XIXe siècle, mais il souligne aussi l'énorme différence entre la Nora fictive et la vraie Laura. En considérant le théâtre comme une antichambre de l'action (politique, sociale, criminelle, etc.), nous prônons le pouvoir transformateur de l'art et, en même temps, nous soulignons la différence fondamentale entre le théâtre et cette action qu'il pourrait, nous supposons, catalyser dans certains cas. La liberté avec laquelle on peut s'imaginer sur scène nous permet de nous éloigner des normes sociales et juridiques. On peut provoquer, contredire et mettre en question les lois et la morale de notre temps. Cependant, c'est cette même liberté d'imaginer qui fait obstacle à une intervention plus immédiate dans la société.

Le jour où j'écris cette note d'intention, un mois et demi s'est déjà écoulé depuis qu'on a interrompu les répétitions de ce travail, qu'on ne va pas pouvoir reprendre que dans quelques semaines. Aujourd'hui, c'est aussi le jour où on commémore 46 ans de vie démocratique au Portugal, mais où on ne peut pas être ensemble dans les rues, comme d'habitude, pour célébrer la révolution du 25 avril 1974. Pas moyen de ne pas regarder autrement les idées qu'on avait commencées à développer au début des répétitions. On met en question la façon dont on projetait d'utiliser des références explicites à l'actualité et à notre propre condition d'artistes de théâtre. Fin 2019, la réalité avait déjà commencé à interpeller notre *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*. En octobre, les élections législatives au Portugal ont abouti à une victoire importante de la gauche et des forces progressistes. Cependant, elles ont aussi entraîné l'élection d'un député d'extrême droite pour la première fois en 46 ans de démocratie. D'un paysage politique où l'extrême droite avait une expression si résiduelle qu'elle semblait presque ridicule, nous sommes passés à un nouveau contexte où le populisme à tendance fascisante obtient une représentation parlementaire. On me dira que nous sommes encore loin du danger menaçant de la

montée des populismes d'extrême droite survenue dans de nombreux pays européens, mais nous ne pouvons pas nier qu'il s'agit d'un changement radical et traumatisant dans la vie politique portugaise. En outre, et malheureusement, cela ne semble pas être un phénomène passager.

Dans ce nouveau contexte, la référence directe au juge que nous avons choisi comme personnage central de notre pièce est devenue presque aussi anachronique que la figure réelle dont elle s'inspire. Ce juge nous a semblé un symptôme fasciste parce qu'il était un résidu de 48 ans de dictature au Portugal. C'était aussi un exemple de l'autoritarisme patriarcal systémique que, depuis le 25 avril 1974, on n'a pas encore réussi à éradiquer définitivement des institutions et des mentalités portugaises. Mais, dans ce nouveau contexte, ne devrait-on pas plutôt regarder les symptômes du fascisme à venir? Ils sont sans doute ancrés dans ces échos de la dictature, mais ils se répandent en pleine démocratie et méritent peut-être davantage un enlèvement théâtral car ils peuvent être les protagonistes des drames qui nous attendent. Au cours de la première semaine de répétitions du spectacle, il nous a semblé élémentaire que le juge avait commencé à perdre du terrain face à un autre type de figure, plutôt du type jeune-directeur-entrepreneur-nationaliste, le fasciste de demain.

Aujourd'hui, la question se pose de façon beaucoup plus aiguë. Quoique précipitées, innombrables seraient les réflexions à faire sur les effets de cette pandémie sur notre organisation sociale. L'une d'entre elles est constater que l'actualité journalistique, catastrophique et à thème unique, a envahi nos quotidiens, tout en leur effritant la subjectivité, l'imagination et la poésie. On assimile le nombre quotidien de victimes mortelles, d'infectés, de récupérés et de cas suspects. Pas seulement ceux de notre pays, mais ceux du monde entier. On ne peut pas partager des expériences dans le même espace, soit un théâtre ou une place, mais c'est comme si on vivait une expérience globale commune que l'on peut tous comprendre. On tombe même dans l'illusion que la planète entière connaît la même expérience pandémique, comme si le virus pouvait faire table rase des profondes inégalités qui déterminent toujours l'expérience de confinement de quelqu'un dans un camp de réfugiés surpeuplé et de quelqu'un d'autre dans son appartement avec système d'assainissement, livraison de repas, balcon et vue dégagée. Nous ne pouvons pas faire de plans pour un avenir proche et le présent devient une prison de notre imagination. Les informations et les réseaux sociaux, avec leurs mises à jour minute par minute auxquelles on a maintenant encore moins de chance d'échapper, transforment notre quotidien en une expérience hyperréaliste limitée au présent. On est piégés dans un espace et

dans un temps face à une réalité qui avance, écrasante, sous la forme d'un tsunami de faits menaçants constamment mis à jour et qui exigent une adaptation constante qui occupe tout notre espace mental. Inévitablement, la façon dont nous considérons la création de toute œuvre artistique exige une réévaluation. On pourrait bien faire exactement le même spectacle que l'on avait eu l'intention de faire avant la pandémie, mais il nous faut connaître les raisons de cette persévérance. Sauter cette étape reviendrait à faire un théâtre indépendant du monde. Tout juste le contraire de ce que nous voulions faire avec *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*.

La relation avec le présent se modifie. On ne sait pas comment cette crise modifiera notre façon de faire ou de voir le théâtre. Je suppose que nous ne le saurons qu'avant de recommencer à faire du théâtre. J'imagine qu'il faudra du temps pour déchiffrer les transformations visibles et souterraines que cette pandémie apportera aux multiples façons de faire du théâtre. Dans notre cas, cela passe par un changement de la relation avec le présent. Il s'agissait au début d'une pièce en dialogue avec le présent, avec des références explicites à des personnalités publiques et à des événements actuels. Cependant, l'un des dons que le théâtre pourra faire à nos sociétés, le jour où on pourra de nouveau être ensemble dans une salle et sur une scène, c'est de donner d'une certaine distance de la réalité pour mieux l'observer. Le théâtre et les autres arts pourront nous restituer la pensée divergente, la subjectivité, l'ambiguïté. Peut-être ne doit-on pas faire autant d'efforts que prévu pour démolir non seulement le quatrième mur, mais les trois autres qui nous sépareraient de la réalité extérieure. Très probablement, ces murs à l'intérieur desquels on peut se livrer à des codes mystérieux, à des moyens de communication chiffrés et même à l'illusion ou à l'aliénation se révéleront précieux dans les mois et les années à venir. Peut-être qu'à ce moment où l'on vit un jour à la fois, désorientés face au brouillard qui nous empêche d'anticiper l'avenir, il est temps que le théâtre utilise ses astuces pour nous transporter dans le temps et offrir des visions plus claires des jours, des mois et des années que nous avons devant nous.

Plutôt que de s'appuyer sur des références explicites au présent et à la réalité, il nous semble que la meilleure façon de parler de cette époque serait de faire appel à la fiction d'un avenir proche. Pour réagir au manque de poésie de notre quotidien collectif actuel, mais aussi parce que les enjeux fondamentaux de ce spectacle se sont soudain déplacés vers l'avenir. Les manifestations croissantes de tendances fascistes dans nos sociétés et la possibilité de violence dans la confrontation politique prennent de nouvelles formes. De quelle façon les démagogues populistes d'extrême

droite, déjà habitués à exploiter la peur et le malheur, vont-ils exercer leur opportunisme politique face à la pandémie et à l'inévitable récession économique qui bientôt se fera sentir? Dans quelle mesure le sentiment d'impuissance des démocraties va-t-il s'aggraver face à la présence de ces hôtes indésirables qui déploient leurs rhétoriques xénophobes et autoritaires, en invoquant la valeur fondamentale de la liberté d'expression? Quels types de violence systémique donneront lieu à de violentes éruptions d'indignation? À quel point le déchirement jalonnera les mêmes sociétés qui choisissent aujourd'hui la solidarité et le consensus comme moyen de combattre la crise? À quel point la diversité de convictions qui nourrit la démocratie sera-t-elle menacée par l'unanimité ou le totalitarisme? Combien de temps passera-t-il avant que des peuples vivant aujourd'hui démocratiquement ne se rendent-ils pas disponibles pour envisager d'accepter des dictatures exceptionnelles pour résoudre des problèmes exceptionnels? Face à ces questions, on commence à croire qu'il faut que *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* soit une fiction qui se déroule dans cinq ou dix ans. Et peut-être que ce spectacle doit être plus proche d'un langage allégorique que documentaire, comme un poème dystopique ou une réalité alternative à l'avenir que nous avons maintenant le devoir d'essayer de construire. Quoi qu'il en soit, il semble nécessaire que ce travail s'éloigne de la réalité pour mieux nous approcher d'elle.

Sur un plan plus formel, on a également été séduits par l'idée de faire une pièce d'ensemble, avec huit acteurs sur scène, travaillant cette présence du groupe en termes spatiaux, sonores et visuels. La juxtaposition de scènes, la confusion de la réunion de famille ou l'intersection d'intrigues étaient des outils qu'on avait prévu d'utiliser pour parler de la communauté familiale séparée du monde en tant que métaphore de ce même monde. Aujourd'hui, les idées de réunion de famille et de partage d'un espace commun prennent de nouveaux sens qui confirment et renouvellent notre attrait par cette recherche scénique.

On envisage maintenant, avec une importance renouvelée, quelques unes des idées que l'on avait déjà commencé à développer. L'une des plus importantes est le dialogue entre les éléments ritualisés et la spontanéité naturaliste du portrait d'une réunion de famille. Comment souligner ces attitudes composites qui sont toujours présentes dans les réunions de famille, mais que le passage du temps dilue en des gestes quotidiens: le chant, le mouvement des corps, les gestes symboliques? Afin d'inventer une tradition pour cette famille fictive, on a déjà travaillé sur des adaptations libres de chants traditionnels et militants du recueil *Noi siamo le canterine antifasciste*, dans lequel le Coro della Bassa Romagna publie le répertoire

choral des moissonneuses de Lavezolla. Dans ce territoire musical nous retrouvons de nombreux points de connexion avec le chant choral du sud du Portugal, mais nous identifions aussi une tradition musicale qui mélange la lutte politique et la dimension familiale ou communautaire d'une manière qui peut être comprise comme universelle. Au niveau des poèmes aussi bien que de l'orchestration, on fera un exercice d'adaptation qui nous permettra d'inventer une tradition propre à cette famille fictive, qui vit dans un futur indéfini quoique proche. Ce travail musical aura plus tard des développements chorégraphiques qu'on commencera à approfondir dès qu'on pourra reprendre les répétitions.

La scénographie et les costumes étaient déjà le résultat d'une négociation poétique avec des éléments de la culture populaire traditionnelle, tels que l'architecture rurale ou la tenue des ouvrières agricoles. La dimension visuelle du spectacle, à laquelle s'ajoutera le travail d'éclairage encore à développer, s'inspirera d'éléments naturels et traditionnels. En projetant cette fiction dans le futur, cette dimension esthétique de rapport à la terre et à la tradition n'est pas un exercice de nostalgie ou de proposition d'atmosphères bucoliques. Il s'agit plutôt de revendiquer des concepts tels que « tradition », « famille » ou « terre », qui sont polysémiques, mais dont la rhétorique populiste d'extrême droite essaie de s'approprier, en les rendant univoques. Il s'agit d'imaginer que c'est peut-être précisément dans le territoire le plus fertile pour l'essor électoral des populistes, les communautés rurales appauvries, qu'il peut y avoir un potentiel de mémoire et d'expérience politique pour défendre la démocratie, en dedans ou en dehors de la loi. Si, comme le soutient l'historien Federico Finchelstein, les populismes contemporains sont « une réaction autoritaire à une crise prolongée de représentation démocratique », alors ne serait-ce pas précisément sur le territoire des sous-représentés – ceux que les dirigeants populistes manipulent à des fins électorales, mais qu'ils continuent d'opprimer avec des mécanismes d'exploitation – que l'on pourra imaginer une histoire de résistance violente?

Virginia Woolf a écrit que grandir, c'est perdre des illusions pour en acquérir d'autres. D'une certaine manière, cette période de confinement de toute l'équipe qui participe à la création de *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* a été une période de agrandissement. Si les transformations accélérées et globales que l'on vit nous font abandonner certaines des illusions qu'on essayait de façonner dans ce spectacle, le besoin d'envisager le théâtre qu'on fait comme une manière de se projeter dans le futur nous fait adopter d'autres illusions. Les illusions d'aujourd'hui

ne sont pas nécessairement meilleures que celles d’hier, mais elles sont plus urgentes et souhaitées. Les lignes avec lesquelles j’ouvre cette note d’intention restent actuelles et tout à fait adaptées à ce que les théâtres et les festivals peuvent annoncer à propos de ce spectacle que, très bientôt, on recommencera à répéter. Ce sont les détails, comme nous le dit Arundhati Roy, qui seront différents. Ce seront ceux de notre temps. Et notre temps a changé.

Tiago Rodrigues

Teatro Nacional D. Maria II

Direction Artistique

Pedro Penim

Conseil exécutif

Rui Catarino,
Sofia Campos,
Sónia Teixeira