

L'illusion théâtrale

Lucie Robert

Volume 17, Number 2 (50), Winter 1992

L'âge de la critique, 1920-1940

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200968ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200968ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1992). L'illusion théâtrale. *Voix et Images*, 17(2), 348–355.
<https://doi.org/10.7202/200968ar>

Dramaturgie

L'illusion théâtrale

par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Deuxième pièce de Bernard Andrès après *La Doublure*, *Rien à voir*¹ est publiée ici en deux versions, la première dite «pleine distribution», telle que créée au théâtre de L'Eskabel à Montréal, le 14 octobre 1986, dans une «mise en espace» de Jacques Crête, la seconde, dite «version solo», telle que présentée lors du lancement du livre au Studio-théâtre Alfred-Laliberté de l'UQAM, le 26 avril 1991, dans une «mise en place» de Jacques Crête. Le texte de la pièce est donc accompagné d'un double avant-propos signé, pour la version solo, par l'auteur et, pour la version «pleine distribution», par Gilles Serdan (un anagramme du nom d'on sait qui depuis que la revue *Jeu* a fait paraître un article portant la même signature dans le numéro sur la critique théâtrale²).

Pièce sur l'œil, comme le titre l'indique, *Rien à voir*, version pleine distribution, est divisée en cinq mouvements. On y trouve un meneur de jeu, O'Dean, et un ensemble de personnages formant un public: trois représentants de l'âge d'or, un jeune premier et une jeune première. Tous, sauf cette dernière, sont aveugles; elle-même sent progresser la cécité. L'épigraphe, «Tu me vois parce que tu es aveugle», est empruntée à Cocteau et signale la problématique générale de la pièce. En effet, *Rien à voir* est une pièce sur le théâtre, sur le voir et sur le rien, sur l'illusion théâtrale donc, et sur les formes qu'elle emprunte. Pour voir les manèges qu'on entend, le public doit payer et franchir l'entrée, c'est-à-dire faire acte de foi et croire qu'au delà du rideau de scène, il y a quelque chose à voir. À mesure que la pièce avance, on comprend toutefois qu'il n'y a rien. Rien que le vide. Ce n'est donc pas parce que les personnages sont aveugles qu'ils ne voient rien, c'est parce qu'il n'y a rien à voir. C'est cela le théâtre, l'illusion, le vide que l'imagination doit combler. Ainsi, au théâtre, il n'y aurait rien d'autre à voir que le public, à la fois voyant, aveugle et voyeur, que ce public regardant ce qui n'existe pas.

Le texte de Bernard Andrès appartient au théâtre expérimental, en ce qu'il explore de manière formelle un des traits caractéristiques de la théâtralité. La version solo ne conserve comme personnage que celui de O'Dean, le meneur de jeu, ce qui entraîne l'écriture vers les formes

empruntées au rituel du cirque. Cette seconde version est ainsi extrêmement concise et rapide, ce qui n'est pas sans intérêt. Quoique certains éléments de la réflexion théorique y perdent, l'ensemble gagne en théâtralité et en expressivité.

**

Les *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*³ de Pierre Gingras présentent «les lignes directrices qui marqueront désormais les productions» du Théâtre Habeas Corpus. D'abord présentée en trois ateliers publics en octobre, novembre et décembre 1989, au restaurant-théâtre La Licorne, à Montréal, cette pièce-programme, pas vraiment un impromptu, a connu sa véritable création par la Nouvelle Compagnie théâtrale, à la salle Fred-Barry, le 20 novembre 1990. La préface du livre, par André Roberge, qui signait également la mise en scène de ces deux productions, s'intitule, comme il se doit, «Considérations sur le texte et la représentation» et elle ne contient guère de considérations sur le texte. Elle présente plutôt l'essentiel des concepts formels à l'œuvre dans ce théâtre. Le projet théâtral de l'Habeas Corpus repose ainsi sur les trois principes suivants: 1° le public n'est plus berné par l'illusion d'un monde fermé sur lui-même; 2° de nouvelles règles sont établies dans la relation comédiens/représentation pour mettre en évidence le procès de représentation lui-même; 3° des brisures dans le rythme et l'interprétation des personnages empêchent la représentation de se dérouler de façon linéaire. Les signataires annoncent également leur intention de confronter des œuvres de factures classiques à cette approche lors de futures productions. On m'accordera qu'il n'y a rien de bien nouveau dans ces propositions, du moins dans la manière dont elles sont énoncées. On retrouve là les propositions énoncées par Bertolt Brecht dans les années 1930 et certaines des expérimentations qui ont caractérisé le théâtre des années 1960 et 1970.

À vrai dire, la question est toujours de voir si les tenants de ces formes de distanciation arrivent à traduire un tel projet. Peut-on rompre l'illusion théâtrale et rendre apparent le procès de représentation autrement qu'en le dédoublant, c'est-à-dire en représentant la représentation? La distanciation est-elle réussie lorsque les comédiens interprètent des rôles de comédiens? Peut-elle être autre chose que cette superposition d'interprétations? Les *Considérations* [...] sont ici pour le moins orthodoxes. Les deux personnages entrent en scène avec leur texte en main; elles interpellent le public («Nous ne sommes

que les personnages d'une fiction, d'un système déterminant et oppressant où notre autonomie est une feinte, une illusion qui fera ici office de réalité») et l'engageant à prendre conscience du processus de distanciation lui-même («identifiez, si vous ne pouvez éviter ces écarts, les moments et les lieux ...»). Elles affirment une connivence dans les savoirs: «Nous savons tous que tout ici est calculé. Chaque mot est inscrit dans le texte que les comédiens ont appris. Vous le saviez.» Deux «pauses-décrochage» sont prévues pour briser la linéarité du texte et de sa représentation. Ces «pauses-décrochages» sont en réalité deux moments où les comédiennes se situent «hors de la fiction tout en demeurant dans la représentation» pour montrer «la solidarité qui les unit, l'effort que nécessite leur métier de comédienne et le plaisir qu'il leur procure». Ouais!

D'un côté, les stratégies d'écriture de Pierre Gingras n'apportent vraiment rien de neuf et je me dis toujours que chaque nouvelle génération doit pouvoir tenter sa chance dans la réalisation de ce projet qui hante les praticiens et les praticiennes du théâtre depuis plus de cinquante ans. D'un autre côté, les *Considérations* [...] ne peuvent pas être réduites à ces lieux communs de la recherche théâtrale. Ses deux personnages, Jeanne et Louise, nous entraînent dans ce qui paraît être à première vue un psychodrame, quelque part entre la rigidité dans la gestion du temps que suggèrent les propositions sur la ponctualité et son contraire, la déconstruction totale que peut entraîner l'alcool. Cette discussion sérieuse est agréablement pervertie par un troisième personnage, Rosa, qui, dès le début, introduit une fausse note et produit un effet d'étrangeté sur l'ensemble du texte. Les *Considérations sur l'alcool et la ponctualité* sont ainsi avant tout un croisement entre le psychodrame et le burlesque, où le second déconstruit le premier. Comme dans le texte de Bernard Andrès, c'est l'emprunt d'un personnage à une forme populaire, au cirque ou au burlesque, qui, le plus efficacement, déconstruit l'illusion théâtrale. Reste à voir ce qui restera de ce travail lorsqu'il trouvera à s'exprimer dans autre chose que son propre programme.

**

Proclamé «meilleur texte créé à la scène pendant la saison 1989-1990», par l'Association québécoise des critiques de théâtre, *La Répétition*⁴ de Dominic Champagne pousse un cran plus loin la destruction de l'illusion théâtrale, en la maintenant toutefois dans le cadre fictionnel. Plutôt que de mettre en scène des comédiens interprétant le rôle

de comédiens, Champagne crée des personnages qui vivent une situation sans l'interpréter. L'idée de Luce, une comédienne qui veut monter *En attendant Godot* de Samuel Beckett, est de confier les rôles de Vladimir et d'Estragon à des clochards, qui n'auraient donc à interpréter ni à jouer ces rôles, mais simplement à vivre sur scène. L'illusion est ainsi remplacée par la « vraie vie », le paraître par l'être. Le présupposé de cette idée est bien entendu que, vu leur ignorance des arts de la scène, ces clochards, Victor et Étienne, auraient conservé une pureté qui pourrait aider Luce, une comédienne de talent, mais « vidée » de son art, à retrouver « son âme », c'est-à-dire l'essence même du jeu théâtral. Mais voilà que l'innocence est loin de l'errance et pour un Étienne qui s'ennuie et refuse d'attendre — ce qui est bien gênant dans les circonstances —, il y a un Victor qui énonce sans arrêt tout un ensemble de lieux communs sur le théâtre et qui prend un accent français ainsi qu'un ton grandiloquent dès qu'il monte sur scène. « Ah ! Le théâtre ! C'est quelque chose, le théâtre ! » répète-t-il à qui veut l'entendre.

Dédiée aux itinérants et créée le 8 janvier 1990 par le Théâtre Il va sans dire, à la salle Fred-Barry, dans une mise en scène de l'auteur, *La Répétition* porte en épigraphe « *errare humanum est* », dont la traduction est vraisemblablement « errer est humain » ou « l'errance est humaine ». La pièce s'ouvre sur la dernière réplique de *La Mouette* de Tchekhov, quand Nina reste seule, et que Luce, la comédienne n'arrive plus à décrocher de son rôle, puis qu'elle cherche à qui ressembler : désespérée comme Nina, comme Antigone (« Antigone n'était pas désespérée »), comme Ophélie (« La Sagouine, T'as l'air de la Sagouine ») ? Le projet de Luce est de se ressourcer, de remonter à l'authentique, elle qui n'arrive plus à trouver un quelconque intérêt à son art. Cette authenticité, elle croit l'obtenir par le renversement de la hiérarchie du théâtre : alors que les rôles principaux de la pièce de Beckett seront laissés « à deux amateurs qui sortent de nulle part pis qui connaissent rien à rien ! », Luce, la grande actrice, interprètera le rôle le plus insignifiant de toute la dramaturgie contemporaine, celui de Lucky. Y parviendra-t-elle ? Champagne enchâsse le décor commandé par la pièce de Beckett, dans un décor plus grand qui devient salle de répétition et donne à l'ensemble un air de cabaret (piano, scotch, blues et jazz). La tentation du sublime, à laquelle cèdent tous les personnages à un moment ou à un autre de la pièce, est constamment sapée par l'humour et, si nécessaire, le grotesque : « rien n'est plus drôle que le malheur », disait Beckett. Le prix de l'AQCT était bien mérité.

*Le Dernier Délire permis*⁵ ajoute à l'effet de mode que crée dans la dramaturgie la superposition d'univers multiples. Elvire vient de terminer un roman où il raconte sa vie avec Domme. Jean-Frédéric Messier y crée donc deux plans dont la superposition témoigne en même temps d'une hiérarchie. Le premier de ces plans est celui du roman et le second, déterminant, celui de la lecture du roman à Domme. La première conséquence de ce travail est évidemment de saper l'illusion réaliste: comment peut-on savoir ce qui est vrai et ce qui est faux, dans un univers où les personnages n'existent que par la plume de l'un d'entre eux? Comment savoir si le personnage d'Elvire est de bonne foi? Ajoutons un troisième plan: «Tous les personnages sont inspirés du *Dom Juan* de Molière», précise l'auteur. Le livre lui-même (le *Dom Juan*) est posé sur scène, au centre d'une «ligne de livres» qui traverse l'espace scénique. Pourquoi pas un quatrième plan? La pièce est divisée en plusieurs scènes, chacune portant un titre emprunté à la forme du livre: «dédicace», «prélude» et «prologue», quatre «parties», 17 «tableaux», une «table des matières» et un «dépôt légal». Pourquoi pas?

Créé au restaurant-théâtre La Licorne à Montréal le 4 janvier 1990, dans une mise en scène de l'auteur, une production de Momentum, *Le Dernier Délire permis*, est fondé sur une conception du théâtre qui privilégie l'acteur: «Car je crois qu'il y a des façons d'écrire du théâtre qui sont plus authentiques et exclusives à cet art parce qu'elles ne procèdent pas sans sa matière première, c'est-à-dire les acteurs», précise Messier dans la «Saillie». Aussi le texte a-t-il été construit à partir d'improvisations réalisées par les comédiens et les comédiennes de la pièce et inspiré par les personnages du *Dom Juan* de Molière, dont ils portent d'ailleurs les noms. On ne s'étonnera donc pas vraiment de constater que l'intrigue, l'action et la structure moliéresques ne trouvent que peu d'écho dans cette nouvelle version du mythe. L'étonnant réside au contraire dans l'inversion sexuelle des personnages principaux. Elvire ici est un homme et Domme est une femme. Domme est une séductrice, qui refuse de s'attacher et d'investir une part importante de sa personne dans ses relations amoureuses. Elvire est l' amoureux éconduit, qui écrit faute d'arriver à vivre. L'inversion sexuelle a pour premier effet de donner au texte un aspect moderne. Mathurine et Pierrot, pour leur part, se débattent dans des problèmes de couple. En quête de liberté, Mathurine finit dans le lit de Domme. Aussi la pièce se veut-elle une réflexion sur l'amour, «dernier délire permis», justement. Aux aventures des personnages, s'ajoutent le langage froid d'une enquête statistique (sur les rapports amoureux bien entendu, que Mathurine mène au téléphone). L'on découvrira que l'amour n'est pas «l'antithèse de la liberté» comme chacun, chacune l'avait cru.



Avec *De la poussière d'étoiles dans les os*⁶, Michel Gameau publie quatre courtes pièces sur le travail théâtral, résultat de divers ateliers et commandes. Chacune de ces pièces est précédée d'une présentation qui fait état des circonstances générales entourant son écriture et des problèmes que le texte cherche à explorer. Le texte éponyme, créé par l'Atelier de théâtre du cégep Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse, est ainsi le résultat d'un atelier d'écriture tenu en 1976. Le deuxième, «Libre entre les morts», produit par le Conservatoire d'art dramatique de Montréal et créé le 18 mars 1980 à la salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, est aussi le résultat d'un atelier d'écriture tenu vraisemblablement au Conservatoire. «Jeux de forces (ou les Derniers Neveux)», mise en scène du «combat» référendaire selon le modèle du combat de boxe, a été écrit en collaboration avec Denis Bouchard et Christian Saint-Denis et créé à L'Ex-tasse le 12 novembre 1980. Une nouvelle version fut jouée le 12 novembre 1982 au Théâtre d'Aujourd'hui avec aussi peu de succès que la première. «Le travail de la mémoire et du désir», commandé par la section québécoise de l'Institut international du théâtre pour l'ouverture officielle de son congrès, en 1985, a été réalisé à partir «d'entrevues d'écriture» avec des comédiens et des comédiennes, et fut créé à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM, dans une mise en scène d'André Brassard. Les deux premières pièces sont le résultat d'un exercice scolaire et elles en portent les marques, tant dans le sujet qu'elles abordent (et qui touche les grands problèmes existentiels, de la vie, des conflits entre l'individu et la société qui l'entoure) que dans la manière qui explore le travail d'écriture lui-même et dans le ton général des textes portés par l'enthousiasme de la jeunesse étudiante. La quatrième pièce emprunte en partie la forme des grands spectacles pour faire l'apologie des métiers du théâtre. Le texte le plus intéressant du recueil est le troisième, «Jeux de forces (ou Les Derniers Neveux)», non pas tant pour sa facture, qui en vaut bien d'autres, que pour l'échec de sa production scénique, échec deux fois répété et qui redouble ainsi l'échec référendaire lui-même. Si l'ensemble n'a guère qu'un intérêt documentaire — d'autant que le langage employé ici a trouvé à être développé dans d'autres pièces plus achevées que Michel Gameau a écrites, produites et publiées dans les années 1970 et 1980 —, cette troisième pièce mérite quelque réflexion.

En même temps que *De la poussière d'étoile dans les os*, les éditions VLB font paraître la *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*, d'après Fernando de Rojas⁷, dans une traduction et adaptation

de Michel Garneau, créée le 16 novembre 1990 au Studio du Centre national des arts à Ottawa. Le texte est précédé d'une note de Garneau: «Le texte [de Rojas] a été fait pour être lu à haute voix [...] J'ai essayé d'emporter encore plus le texte écrit vers la représentation.» Le traducteur a ainsi comme projet premier celui d'accentuer la théâtralité d'un texte parfois qualifié de «roman en dialogues». Cette théâtralité est conçue comme langage et c'est là que le travail de Michel Garneau demeure assez unique dans la dramaturgie québécoise. Les textes dramatiques de Garneau ont en effet le langage et non l'espace pour point de départ, et si l'acteur est ici aussi au cœur du procès d'écriture, ce n'est pas tant pour sa manière d'occuper l'espace, c'est-à-dire par son jeu, que par sa voix, c'est-à-dire sa manière de dire. Publiée sans aucune didascalie, la *Célestine* de Garneau est une des pièces où cette recherche sur le langage est la plus évidente. On apprendrait beaucoup à comparer cette traduction de Garneau à la version que Jean-Pierre Ronfard a présentée de cette histoire, où la Célestine joue les entre-metteuses entre Calixte et Mélébée; dans *Le Grand Théâtre du Monde*, il y a quelques années, au Théâtre expérimental de Montréal.



On notera également la publication de *Mensch Meier - Monsieur Chose. Portrait de la vie quotidienne*⁸, de l'Allemand Franz Xaver Kroetz, dans une traduction de Marie-Elisabeth Morf et Alain Fournier, créée à Ottawa, au York Street Theatre, en février 1988, une production du Théâtre de la Corvée. La publication de la pièce est accompagnée de deux préfaces, l'une de Dieta Sixt, directrice de l'Institut Goethe, l'autre de Michel Laporte, professeur au Département de théâtre à l'UQAM. La première établit un parallèle (plutôt folklorique et passéiste, toutefois) entre la Bavière et le Québec, deux régions agraires et catholiques qui vivent de manière aiguë des problèmes de «pluralisme ethnique» et d'intégration. La seconde rappelle que le théâtre de Kroetz est écrit en dialecte bavarois et, comme d'autres avant lui, le compare au théâtre de Michel Tremblay ou à celui de Normand Canac-Marquis. Selon Michel Laporte: «Ils ont en commun une vision humaniste du monde, un intérêt pour l'immédiat et le quotidien, une utilisation du langage de la classe ouvrière et un même combat contre l'usage illusionniste de la scène.» *Mensch Meier* a été publié en allemand en 1979 et la présente édition est, sauf erreur, la première en français. Le projet des éditeurs est ainsi de faire connaître un des courants importants du théâtral allemand contemporain: le

théâtre du quotidien, apparu dans les années 1970-1979, et dont Kroetz est l'un des principaux représentants.

Monsieur Chose est, bien sûr, le citoyen tellement moyen qu'il en devient anonyme, ouvrier chez BMW, qui noie son ennui en télécommandant des avions miniatures et qui aspire voir son fils occuper un petit emploi de col blanc, ce qui représenterait une forme d'ascension sociale. Le personnage est présenté par petites touches, par un ensemble de tableaux qui sont autant de « scènes de la vie familiale ». On y entend des conversations sur le mariage du roi de Suède, un beau stylo, le choix d'un costume, l'avenir du fils Ludwig, le prix d'un repas au restaurant, d'un panier d'épicerie. Quelques événements s'enchaînent, bouleversant la vie d'Otto: le congédiement d'un ami ouvrier et restructuration de la chaîne de montage chez BMW, le départ de Ludwig qui veut devenir maçon, la destruction du salon dans un accès de rage et, en conséquence, le départ de Martha, sa femme, qui le quitte. Le ton emprunte au naturalisme et, parfois, à l'expressionnisme; le texte se situe à la frontière du misérabilisme, dans lequel il ne tombe guère toutefois. Imaginez l'histoire écrite à la fois du point de vue de l'aliénation de la classe ouvrière et du point de vue du patriarcat, dont le statut est constamment sapé par les interventions répétées des personnages de femmes et de fils. Ces personnages de pères ont la vie dure: l'épique de nos jours appartient en effet aux fils et aux femmes. Le texte est sans appel: « Apprendre », dit le texte, et « changer » sont les clés de l'avenir. La comparaison que l'on s'obstine à faire avec la dramaturgie de Michel Tremblay et même celle de Normand Canac-Marquis, continue toutefois de m'étonner: chez Kroetz, on ne trouve pas l'ombre d'une pointe d'humour, ni celle d'une recherche sur le statut du réalisme au théâtre.

1. Bernard Andrès, *Rien à voir*, Montréal, XYZ, coll. « Théâtre », 1991, 112 p.
2. « Bernard Andrès ou La critique dévoyée », *Jeu*, 40, 3^e trimestre 1986, p. 162-165.
3. Pierre Gingras, *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 191, 1990, 51 p.
4. Dominic Champagne, *La Répétition. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1990, 149 p.
5. Jean-Frédéric Messier, *Le Dernier Délire permis (Vaguement d'après Dom Juan)*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Théâtre », 1990, 146 p. Photos de Simon Roy.
6. Michel Garneau, *De la poussière d'étoiles dans les os. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 194 p.
7. Michel Garneau, *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière, d'après Fernando de Rojas. Théâtre*, traduction et adaptation de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur, 1991, 168 p.
8. Franz Xaver Kroetz, *Mensch Meier - Monsieur Chose. Portrait de la vie quotidienne. Théâtre*, traduite par Marie-Elisabeth Morf et Alain Fournier, Montréal, VLB éditeur, 1991, 154 p.