Document généré le 25 avr. 2024 02:55

Jeu
Revue de théâtre

Questions sur le réalisme

Michel Vaïs

Numéro 85 (4), 1997

Le réalisme au théâtre

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25556ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vaïs, M. (1997). Questions sur le réalisme. *Jeu*, (85), 41–52.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MICHEL VAÏS

Les Entrées libres de *Jeu*
Questions sur le réalisme

La quatrième « Entrée libre » de *Jeu*, que j'ai animée le 6 octobre 1997 à l'École nationale de théâtre du Canada, a donné lieu à une discussion assez échevelée sur le réalisme. Les personnes qui ont bien voulu se prêter à notre invitation étaient : André Brassard, directeur de la section française d'écriture et d'interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada ; Anne-Marie Cadieux, comédienne[1] ; Sophie Clément, comédienne et metteure en scène ; le metteur en scène Michel Laprise, également comédien et directeur artistique du Théâtre Pluriel ; Jacques L'Heureux, comédien associé d'assez près au Nouveau Théâtre Expérimental[2] ; enfin, Louise Vigeant, membre de la rédaction de *Jeu*, présidente de l'Association québécoise des critiques de théâtre et professeure au collège Édouard-Montpetit, où elle dirige le Département de français.

Utopie, paradoxe ou ingrédient essentiel ?

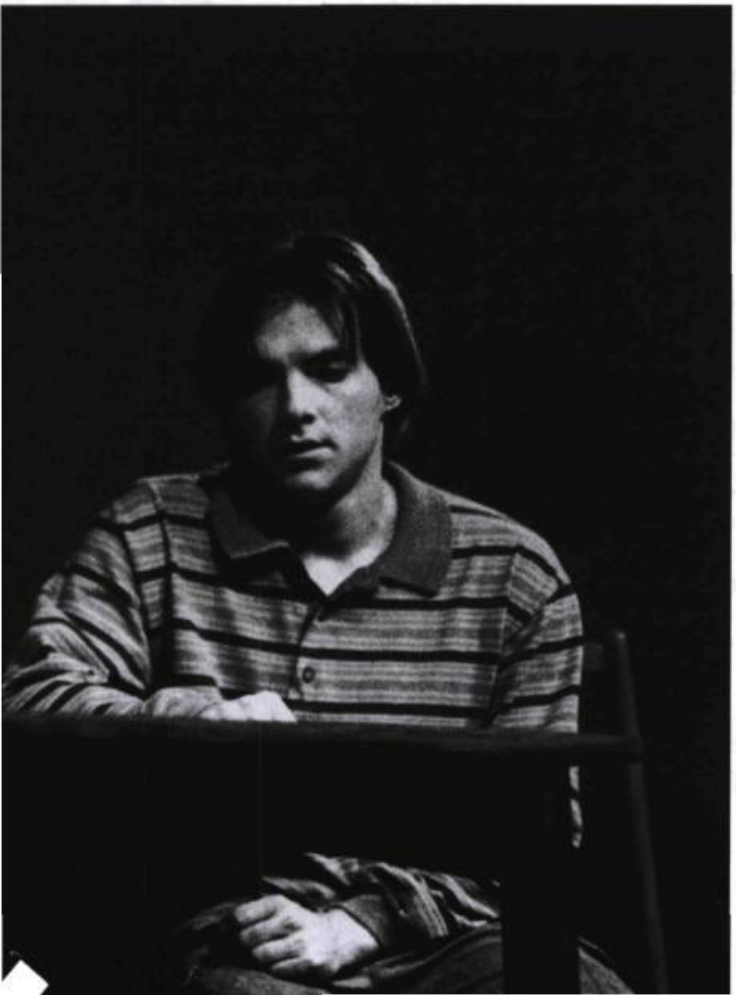
D'entrée de jeu, j'ai proposé aux participants de s'interroger sur le réalisme et sur le naturalisme (ce qui n'est pas la même chose : Louise Vigeant l'expliquera plus loin) ; sur la naissance de l'émotion, suscitée par l'identification du spectateur au personnage ; sur ce que l'on appelle le jeu psychologique ou, parfois, le jeu de type « télévisuel ». On tentera aussi de s'intéresser brièvement à quelques-uns des nombreux avatars du réalisme, qui resurgit périodiquement sous des formes neuves : néoréalisme, réalisme social, théâtre du quotidien, misérabilisme, minimalisme,

1. Elle a beaucoup impressionné dans sa pièce *la Nuit*, autant que dans *Quartett* de Heiner Müller, laquelle lui offrait un univers diamétralement opposé sur le plan du jeu.
2. On a pu le voir notamment dans des pièces de Robert Gravel (il a tenu le rôle-titre dans *Durocher le milliardaire*, et joué dans *Il n'y a plus rien* et *Thérèse, Tom et Simon...*).

hyperréalisme, théâtre du banal (en particulier à propos de l'écriture de Robert Gravel), théâtre de l'illusion, idée du « quatrième mur », etc.

Je suggère ensuite qu'on se demande ce qu'apporte le réalisme au théâtre et ce à quoi il s'oppose ; à quoi il sert et ce qu'il dénote. J'évoque en outre le paradoxe suivant : comment se fait-il que, de manière générale, le grand public demande un jeu réaliste (il dit aimer être touché, ému, il aime le vrai, les histoires vécues), alors que les metteurs en scène unanimement considérés comme de grands artistes ont plutôt tendance à s'en méfier, ou à ne s'en servir qu'avec circonspection ? On entend des expressions comme « briser » ou « casser » l'illusion réaliste, ou encore « transposer », non seulement dans la bouche de metteurs en scène importants, mais aussi chez des auteurs qui craignent « la guimauve des bons sentiments », laquelle naîtrait du jeu réaliste et de l'émotion.

Un exemple récent : *Natures mortes* de Serge Boucher, pièce créée au Théâtre de Quat'Sous en 1993, dans une mise en scène de Michel Tremblay. Sur la photo : Roger Léger (Jean-Guy) et Pierre Rivard (Stéphane).
Photo : Yves Renaud.



Le réalisme au théâtre est-il un cul-de-sac ? La « copie conforme » de la réalité s'oppose-t-elle à la poésie, à la magie, bref, à l'« art » théâtral, qui est fait d'artifice car il n'est qu'un jeu ? On peut aussi arguer que le réalisme strict – l'imitation servile de la réalité – est impossible sur une scène et, donc, que ce serait une utopie. Que le théâtre résistera toujours à la tentation réaliste, quel que soit le désir du public, car ce dernier ne sera jamais, selon le mot de Jean Genet, qu'un « berné consentant » qui ne cherche rien d'autre qu'à se faire donner « de la fausse monnaie de ses rêves ».

Par ailleurs, si le réalisme s'avère généralement plutôt rassurant (il rappelle la réalité familière du spectateur, il fait référence à des arts mieux connus comme le cinéma et la télévision), il ne l'est pas toujours. De nouvelles questions se posent lorsqu'un spectacle théâtral est joué par des interprètes atteints de handicaps physiques particuliers, comme on a pu en voir récemment à Montréal. Sans parler du tout des *freak shows*, il est certain que l'on peut se poser des questions troublantes sur le jeu réaliste ou sur le « naturel » des comédiens lorsqu'on assiste à une représentation donnée par des acteurs aphasiques (dirigés par Anne-Marie Théroux), ou encore à *15 Secondes* de François Archambault, pièce créée à l'Espace Libre, mettant en vedette Dave Richer, atteint de déficience motrice cérébrale, dans le rôle d'un jeune handicapé[3]. De même, on a souligné récemment

3. François Archambault et Dave Richer étaient présents dans la salle à notre invitation.

l'interprétation exceptionnelle d'un acteur trisomique, Pascal Duquenne, dans le film *le Huitième Jour* de Jaco Van Dormael (on lui a d'ailleurs remis le prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes en 1996). Où loge le réel et où se situent l'artifice, le jeu, dans ce genre d'interprétation ?

Le « non-jeu » chez Robert Gravel. Jacques L'Heureux (monsieur Brochu) dans *Thérèse, Tom et Simon... [L'intégrale]*, Nouveau Théâtre Expérimental, 1997. Photos : Mario Viboux.

S'entendre sur les termes

Pour amorcer la discussion, Louise Vigeant a livré quelques définitions, afin que chacun puisse s'entendre quant aux termes que l'on emploie. Elle a rappelé que la première convention au théâtre consistait à accepter « un réel qui n'est pas réel en avant de soi ». Quant à la question du réalisme, elle ne s'est posée qu'à certains moments de l'Histoire. À l'origine du théâtre, le jeu n'était en effet pas calqué sur le quotidien. C'est en réaction aux excès du romantisme que le réalisme, puis le naturalisme, se sont d'abord imposés, au XIXe siècle[4]. Par la suite, le réalisme a connu toutes sortes de conceptions et d'avatars au cours du XXe siècle, pour s'appliquer aujourd'hui à un ensemble de formes théâtrales qu'il est de plus en plus difficile de démêler.

Deux questions lui paraissent fondamentales : le théâtre veut-il, oui ou non, se faire oublier comme artifice, comme le théâtre naturaliste a voulu le faire ? Et par ailleurs, pourquoi le réalisme prend-il aujourd'hui une telle importance sur nos scènes ? On peut aussi se demander si ce nouveau réalisme est en réaction contre quelque chose, comme celui de la fin du siècle dernier.

Au nombre des praticiens invités, André Brassard qui, comme metteur en scène, a accompagné la démarche de Michel Tremblay est invité à réagir le premier. Si l'on a parlé de réalisme à propos de l'auteur des *Belles-Sœurs*, il rappelle qu'auparavant le théâtre de Marcel Dubé et celui de Gratien Gélinas avaient suscité les mêmes remarques. Ce courant dramaturgique avait déjà trouvé sa niche dans les institutions théâtrales québécoises. Il trouve que Louise Vigeant n'a pas défini le réalisme. Ce mouvement ne se définit-il que par ses contraires, soit l'onirisme ou le naturalisme ? Celui-ci n'est-il qu'une perversion ou un excès de réalisme ?

Sophie Clément intervient pour dire, comme plusieurs autres participants, que le théâtre de Michel Tremblay n'est pas réaliste. Louise Vigeant remarque pourtant que c'est ce que dit le public : il se reconnaît dans la langue, dans les personnages. Jacques

4. Voir, dans ce numéro, l'article de Louise Vigeant, « Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre ».

L'Heureux estime que, s'il est difficile de définir un théâtre réaliste aujourd'hui, on peut parler d'un *jeu* réaliste, même quand, dans la salle, on accepte la convention de la représentation. Il reconnaît qu'il y a des différences entre le jeu empreint de lyrisme que commande le théâtre de Tremblay et celui de Robert Gravel ou de François Archambault.

Gravel

En fait, avec Gravel, les comédiens « ne jouent pas ». L'Heureux précise que l'expression de « non-jeu » utilisée par Gravel dans sa direction d'acteurs est née d'un gag, d'un clin d'œil. Le metteur en scène disait que telle actrice était tellement bonne qu'elle ne jouait pas, elle ne faisait rien. Elle était juste bonne, et le public comme la critique s'entendaient là-dessus. Pourtant, poursuit L'Heureux, on *joue*, dans le théâtre de Robert Gravel, mais sans projeter pour la dernière rangée des spectateurs comme au TNM ou chez Duceppe. On tourne le dos au public.

L'animateur intervient pour rappeler qu'Antoine demandait précisément cela à ses acteurs, il y a un siècle : tourner le dos à la salle. C'est d'ailleurs de cette attitude que vient l'idée du quatrième mur.

Anne-Marie Cadieux est d'avis que le temps se déroule de façon particulière chez Gravel ; et que, pour tout dire, sa démarche est une recherche formelle. Sur quoi repose cette recherche ? L'Heureux estime que Gravel avait tout simplement décidé de faire le contraire de ce qui se faisait ailleurs ! Il menaçait les acteurs d'être privés de bière s'ils projetaient leur voix.

Ce type de jeu est-il possible ailleurs qu'au Nouveau Théâtre Expérimental ? Oui, répond L'Heureux. *Durocher le milliardaire* a été joué en tournée au Centre national des Arts. La consigne était la même. Il fallait se faire comprendre du public, mais pas plus.

Sophie Clément se souvient, comme spectatrice, que dans *Il n'y a plus rien*, tout ce qu'il y avait sur la scène était vert, des décors aux costumes et au jus que buvaient les personnages. On est donc loin du réalisme. Dans un tel contexte, comment le jeu peut-il paraître réaliste ?

Michel Laprise trouve qu'au théâtre il est difficile de démêler le réalisme de la vraisemblance ou de la vérité. En peinture, on peut distinguer le figuratif de l'abstrait. Mais à mesure que le théâtre a évolué, le réalisme a pu être donné par l'éclairage ou le décor, par exemple. Comme si les concepteurs se passaient le relais.

Peut-on dire que l'on ne peut pas définir un théâtre réaliste, ni aujourd'hui ni dans le passé, mais qu'il existe des éléments réalistes dans toutes sortes de formes de théâtre, et que ces éléments varient selon l'époque ?

André Brassard dit qu'un être humain « doté de ses composantes essentielles » a beau essayer de moduler sa voix, de travailler à une gestuelle originale, il nous situera toujours dans un univers relativement réaliste. Laprise rappelle que, pour le public, le théâtre, c'est l'acteur, car tout passe par lui. (On s'entend pour dire que parfois, volontairement ou non, le théâtre met en opposition un jeu réaliste et un décor qui ne l'est pas.)

Jeu cru, doute, curiosité

Pour Anne-Marie Cadieux, la raison pour laquelle le réalisme revient au théâtre, c'est que le cinéma nous envahit tellement d'images apparemment vraies qu'il pousse le théâtre toujours plus loin vers le fantasme, l'utopie, le glissement entre réel et irréel. Brassard : on a toujours rêvé d'assister à la représentation unique, et le public apprécie d'être le seul témoin de ce qu'il voit. Il faut donc lui donner cette impression d'inattendu. Semer le doute en lui. Faire toujours quelque chose de nouveau. Brassard rappelle que, lors des représentations de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* en France, la légende veut que Madeleine Robinson et Raymond Jérôme se soient détestés pour de vrai ; que les bleus du personnage aient été ceux de l'actrice et non le fait du maquillage. Les spectateurs se demandaient tous les soirs si le mari allait assommer sa femme pour de bon.

Selon L'Heureux, ce que l'on appelle le théâtre réaliste est survenu en opposition à un style de jeu ampoulé, grandiloquent, propre au XIXe siècle, qui faisait rire ou pleurer le public de l'époque. Maintenant, les spectateurs ne réagissent plus à ce jeu, aussi l'acteur doit-il chercher ailleurs. Louise Vigeant note que les artisans du théâtre réaliste – dont *la Nuit* d'Anne-Marie Cadieux est, dit-elle, un bon exemple récent – voulaient que le spectateur ait la même perception des événements sur la scène que s'ils étaient réels. Voilà pourquoi cela se joue sur une ligne délicate. Elle doute que le projet derrière *la Nuit* se limitait à faire quelque chose de différent de ce qui se faisait ailleurs.

Anne-Marie Cadieux affirme qu'au départ la pièce reposait sur un désir formel. Une volonté de surprendre. On ne peut plus gifler un acteur de la même façon. Les con-

ventions changent, et il faut jouer avec elles. Mais cette approche a ses limites : on ne peut pas la tenir longtemps.

Sophie Clément : ce que cherche le spectateur, peu importe le style, c'est la vérité. Il veut croire. Louise Vigeant : on peut croire très fort, même si ce qui nous est montré l'est d'une manière artificielle ou stylisée ; *Quartett* était un spectacle très stylisé, qui dégageait pourtant une force de vérité telle que l'on croyait aux situations. Le naturalisme est né parce que l'on voulait que le spectateur se reconnaisse dans les personnages qui sont sur la scène comme dans la vraie vie. De la même manière qu'au Québec les gens veulent se reconnaître dans les personnages de la télévision. Anne-Marie Cadieux souligne en passant que le jeu télévisuel est très loin du réalisme, et que le cinéma en est plus proche.

Je note à ce moment que, dans une critique de *Fenêtre sur le ciel*, spectacle présenté au Rideau Vert, Solange Lévesque écrivait dans *Le Devoir* que, lorsqu'elle voit un personnage se faire cuire un œuf sur la scène (ou faire bouillir de l'eau et boire du vrai café dans une vraie tasse), elle n'aime jamais cela, sauf au Nouveau Théâtre Expérimental. Anne-Marie Cadieux explique qu'au NTE on insistera sans doute un peu trop, ce qui donnera à la scène une autre dimension. On sort du banal, et ça en devient intéressant. Louise Vigeant rappelle la pièce de Franz Xaver Kroetz, *Concert à la carte*[5], où une femme, sans prononcer une seule parole, « vit » devant le public pendant deux heures, en se livrant à des activités quotidiennes, pour finir par se suicider.

« Une volonté de surprendre » : *la Nuit* d'Anne-Marie Cadieux (Théâtre de la Vieille 17, 1994). Sur la photo : Anne-Marie Cadieux et Gérald Gagnon. Photo : Jules Villemaire.

Selon Jacques L'Heureux, le spectateur de la Compagnie Jean-Duceppe ne perçoit pas le réalisme de la même façon que celui du NTE.

Michel Laprise n'aime pas le mot réalisme parce qu'il suppose l'absence de magie. Il raconte l'histoire de *Fenêtre sur qui ?*, son premier spectacle[6], qui se voulait résolument réaliste, et dans lequel la magie s'est quand même infiltrée.

Briser le réalisme ?

Le réalisme est-il d'autant plus convaincant que soit on ne s'y attend pas, soit on en sort, soit on s'en sert tout en s'y opposant ? André Brassard, à qui l'on demande s'il lui arrive de vouloir « casser » le réalisme, rappelle l'introduction des maquettes dans *les Feluettes*. Il voulait alors opposer une scène jouée « vrai » aux maquettes du lieu, afin de pousser le public à transposer. Les intentions d'un metteur en scène sont souvent inconscientes, souligne-t-il. C'est comme une vision.

Louise Vigeant rappelle que les naturalistes voulaient que les spectateurs se reconnaissent dans les personnages. Or, dans la démarche de Gravel, y avait-il la même volonté d'identification ou, au contraire, voulait-on que le public considère le réel autrement ? Il y a là deux sortes de réalisme, qui visent des objectifs différents. Ce qui nous amène à nous demander pourquoi on fait un réalisme pareil aujourd'hui, à quoi cela correspond sur le plan social et ce que l'on veut montrer vraiment au public.

5. Parfois intitulée *Musique en dînant*.
6. Voir le compte rendu de Patricia Belzil dans *Jeu* 61, 1991.4, p. 137-139.

Sophie Clément pense que, même lorsque des comédiens jouent de façon réaliste, le résultat ne l'est jamais. Pour sa part, elle est toujours en train d'organiser son jeu mentalement, physiquement, émotivement. Elle ne se sent jamais réaliste en jouant. Louise Vigeant note que le spectateur ne voit évidemment pas le travail du comédien et a plutôt tendance à identifier le personnage à l'acteur.

Le jeu réaliste va-t-il de pair avec l'émotion ? A-t-il toujours pour but de susciter l'émotion chez le spectateur ? Sophie Clément est d'avis que tout théâtre vise à susciter une émotion, qu'elle soit intellectuelle ou autre. André Brassard se demande si l'admiration est une émotion. L'admiration qu'on éprouve au cirque devant les voltiges du funambule ou la virtuosité des trapézistes, qui semblent transgresser les lois de la gravité, est-elle une émotion ? Sans doute, tout comme un tableau abstrait peut aussi provoquer de l'émotion. Mais on peut aussi se demander si, au théâtre, un jeu de type réaliste psychologique est de nature à susciter l'émotion, et si c'est pour cela qu'on l'emploie.

La magie se mêle parfois au réalisme : *Fenêtre sur qui ?*, spectacle de Michel Laprise présenté à l'École nationale de théâtre à l'été 1991. Sur la photo : Yvon Bilodeau. Photo : Michel Laprise.

Anne-Marie Cadieux ne pense pas : il existe toutes sortes de types de théâtre et, parfois, on peut trouver des émotions très fortes un peu partout. Michel Laprise confie l'émotion qu'il ressent à retrouver un environnement familier après un voyage à l'étranger. De même que lorsqu'il reconnaît sur la scène une référence au quotidien.

Cette référence à la réalité quotidienne connue s'oppose-t-elle à la stimulation de l'imaginaire, que le théâtre peut également interpeller ? André Brassard ne le pense pas. Quand il fait une mise en scène, il procède par essais et erreurs, mais, idéalement, il ne devrait pas y avoir d'opposition entre réalisme et imaginaire. Anne-Marie Cadieux se demande ce qu'elle recherche comme spectatrice : une vision du monde communiquée par un artiste, avec une perception particulière. Parfois cela passe par l'image, parfois par la langue ou par le jeu.

La terre et le ciel

Madame Édith Frankel intervient de la salle pour dire que, lorsqu'elle va au théâtre, elle ne cherche pas le réalisme mais l'inspiration et la stimulation. Le réalisme est trop triste. Elle aime la magie, « un élément au-dessus du réel ». Elle ne veut pas seulement

Le metteur en scène peut briser le réalisme, comme lorsqu'André Brassard a introduit des maquettes dans *les Feluettes* (Théâtre Petit à Petit, 1987). Photo : Robert Laliberté.

se retrouver elle-même, sinon, elle va au café pour parler avec des amis. Au-delà du réel, elle recherche une dimension esthétique et artistique. André Brassard repose la question dans ses propres mots : l'art ne sert-il qu'à renvoyer à la pauvre humanité un portrait de sa misère et de son malheur, ou est-ce que l'artiste ne doit pas être parfois celui par qui la beauté arrive, même si elle n'arrive pas dans la vraie vie ? Le plafond qui, normalement, ne s'ouvre pas, devrait-il pouvoir s'ouvrir au théâtre pour nous mettre en contact avec ?... « Avec le ciel ! » conclut madame Frankel, dans un cri du cœur.

À cela, Brassard répond que le ciel, il est dehors et c'est gratuit. C'est moins compliqué d'être en contact avec le ciel qu'avec la misère humaine. Il pense pourtant qu'au théâtre on a peur de « conter des menteries ». Ce que notre société attend du théâtre n'est pas très clair, à son avis ; cela n'a pas été beaucoup discuté encore. Il a toujours l'impression d'être sur une corde raide, entre le *message* et le *massage*. Quand on est jeune, on veut se distancer du massage ; on tente de mettre les spectateurs en contact avec leur vérité, en soulignant les défauts et en espérant que cette prise de conscience va provoquer un changement. Pour sa part, il a toujours hésité à faire place à ce qui va bien. Comme le dit Genet, l'artiste est là pour faire éclater le mal sur scène, de peur que le spectateur, voyant le bien qui peut arriver en une heure et demie, pense que c'est comme ça que ça se passe dans la vie.

Brassard rappelle qu'au moment où il était directeur artistique au Centre national des Arts, il s'était rendu compte avec étonnement que, comme metteur en scène, il s'était rarement préoccupé du public. Comme directeur artistique, recevant des lettres d'abonnés, il a souvent entendu ce discours : ça va tellement mal dans nos vies que, quand on va au théâtre, on voudrait voir autre chose. Il s'est aussi demandé si *les Belles-Sœurs* n'étaient pas advenues, en 1968, après vingt ou vingt-cinq ans de prospérité, de quiétude relative dans nos sociétés, et avant les menaces à la couche d'ozone, la crise économique, etc. Il régnait alors une sorte de confort ; le théâtre avait plus de facilité qu'aujourd'hui à dénoncer les maux de la société.

Sophie Clément (à gauche) dans *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, présenté au TNM dans une mise en scène réaliste d'Olivier Reichenbach. Également sur la photo : Michel Daigle, Chantal Beaupré, Markita Boies et Monique Spaziani. Photo : André Le Coz.

Jean-Yves Laforce, dans la salle, vient au micro pour dire qu'il y a plusieurs années, en Italie, il avait vu pour la seule fois de sa vie du théâtre réaliste. C'était près de Naples, lors d'une réunion d'un mouvement politique proche du parti communiste ou des brigades rouges. Des comédiens sont venus jouer une scène exposant un cas de fraude récemment arrivé dans la région, en citant les noms des personnes impliquées : monseigneur untel, le maire, le gouverneur, afin d'informer le public de manière purement journalistique. Ils ont donné le numéro de plaque de la Mercedes, en disant qu'il fallait l'incendier si on la voyait. Le tout était joué sous la surveillance de gardes et, quand la police est arrivée, les acteurs ont été obligés de se sauver.

Jouer vrai avec un handicap

François Archambault vient témoigner de son parcours d'« auteur réaliste ». Pour répondre à madame Frankel, il est d'avis que le réalisme n'est pas nécessairement noir ; il contient aussi de belles choses. Lors de sa rencontre avec Dave Richer, pour qui il a écrit *15 Secondes*, la réalité lui a apporté quelque chose de beau, qui l'a forcé à la considérer d'une autre façon. Son travail d'écriture, visant à représenter la réalité,

s'est trouvé dès lors axé sur la beauté, ce qu'il n'avait pas pratiqué avant. Dave Richer l'a bouleversé par son dynamisme malgré son handicap, par sa « folie » de vouloir faire du théâtre. Il a trouvé important de ne pas essayer de faire de ce personnage un superhéros ou d'écrire une pièce fantaisiste. La réalité était plus forte que ce qu'il aurait pu inventer.

Il a donc écrit un rôle pour Richer, en s'inspirant de lui – de ses préoccupations par rapport à l'amour, à la vie –, tout comme il s'était inspiré de quelques copains pour écrire *Cul sec*. Il a construit une œuvre qui n'est pas la vie de Dave, mais il souligne que le fait de le voir jouer lui-même le rôle principal est particulier. C'est un handicapé qui joue un handicapé. Chaque soir, le spectateur se demandait s'il n'allait pas tomber en marchant.

Joue-t-il avec naturel ? Oui, pense François Archambault. Il est dangereusement naturel ! Mais en même temps, il *joue*. L'auteur rappelle que, dans la pièce, il voulait tenter de déstabiliser le spectateur en montrant une scène où l'on rit du handicap du personnage : le jeune homme devait étendre du beurre d'arachide sur du pain. Or, pour Dave, ce geste banal ne l'était pas du tout, mais devenait au contraire très compliqué. Dans la salle, des spectateurs riaient, mais pas tous. (C'est d'ailleurs ce qui m'intéresse au théâtre, confie Archambault : ce partage de la salle en deux. On se prononce par ses réactions et on est jugé par ses pairs.) À un moment donné, Dave est arrivé en répétition après s'être entraîné à tartiner son beurre d'arachide, et il y est parvenu tout seul ! La scène n'était plus drôle : l'effet recherché était perdu. Finalement, le metteur en scène a demandé à Dave de tartiner un peu moins bien. Ainsi, cet acteur handicapé s'est mis à jouer au handicapé maladroit. Parfois même, il paraît qu'il en mettait un peu trop.

Pour François Archambault, la réalité de Dave Richer, comédien handicapé qui lui a inspiré la pièce *15 Secondes*, « était plus forte que ce qu'il aurait pu inventer ». Normand D'Amour, Marie-Hélène Thibault et Dave Richer dans *15 Secondes*, spectacle mis en scène par Normand D'Amour (NTE, 1997). Photo : Duclos.

Brassard se demande tout à coup si le réalisme ne tiendrait pas tout simplement à l'absence de mise en scène. Pour prendre sa place, pour se faire remarquer, le metteur en scène tire la représentation vers la transposition et la stylisation. Sans son intervention, le théâtre serait réaliste. Michel Laprise fait confiance au travail d'équipe pour éviter au metteur en scène la tentation de prendre trop de place, comme à l'acteur de trop s'appuyer sur des tics naturalistes, quand l'émotion passe déjà avec un jeu plus retenu.

Comment savoir, se demande encore André Brassard, si l'impression de réalisme que ressent le spectateur est due davantage à l'écriture, à un élément esthétique ou visuel comme l'éclairage, ou au jeu des acteurs ?

Pour Sophie Clément, le metteur en scène se trouve dans une situation particulière, car les acteurs qu'il a engagés attendent beaucoup de lui. Personnellement, elle souhaite toujours s'abandonner à une expérience plus folle que ce qu'elle avait prévu. Il y a donc une rencontre au milieu : le metteur en scène donne, renseigne l'acteur, jusqu'au moment où l'acteur en sait plus sur le personnage ; c'est alors lui qui renseigne le metteur en scène. Mais auparavant, quand le metteur en scène en est à la conception de son spectacle, avec le scénographe et l'éclairagiste, peut-être veut-il alors, consciemment ou non, être pas seulement un directeur d'acteurs mais aussi un artiste qui s'exprime. Cela découle de la façon dont on pratique le théâtre au Québec. Si, au lieu de travailler par étapes, les artisans se trouvaient tous présents en même temps, ils seraient au même niveau. Le désir du metteur en scène de se manifester ne serait alors pas interprété de la même manière. L'essentiel est de forcer le spectateur à se passionner, quelle que soit la situation. Et ce qu'il y a de divin, conclut Sophie Clément, c'est le silence. Pour les acteurs comme pour les spectateurs. Quand un silence exceptionnel s'installe dans la salle, on se pousse l'un contre l'autre tellement on a conscience de vivre un moment magique. Ça ne ment jamais. La salle est passionnée.

Inspiré par ces propos, André Brassard offre une conclusion à la discussion : « À ce moment-là, on n'éprouve pas le besoin de mettre une étiquette sur le spectacle. C'est quand on n'a pas aimé ça qu'on dit que c'était un spectacle réaliste ! » **j**