

La fiction et son double

Andréane Roy

Number 167 (2), 2018

Dans la tête de Christian Lapointe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2018). La fiction et son double. *Jeu*, (167), 14–19.

Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Christian Lapointe (coproduction Théâtre du Nouveau Monde et Théâtre Blanc), présenté au TNM en janvier 2016. Sur la photo : Éric Robidoux, Lise Castonguay et Sophie Desmarais. © Yves Renaud

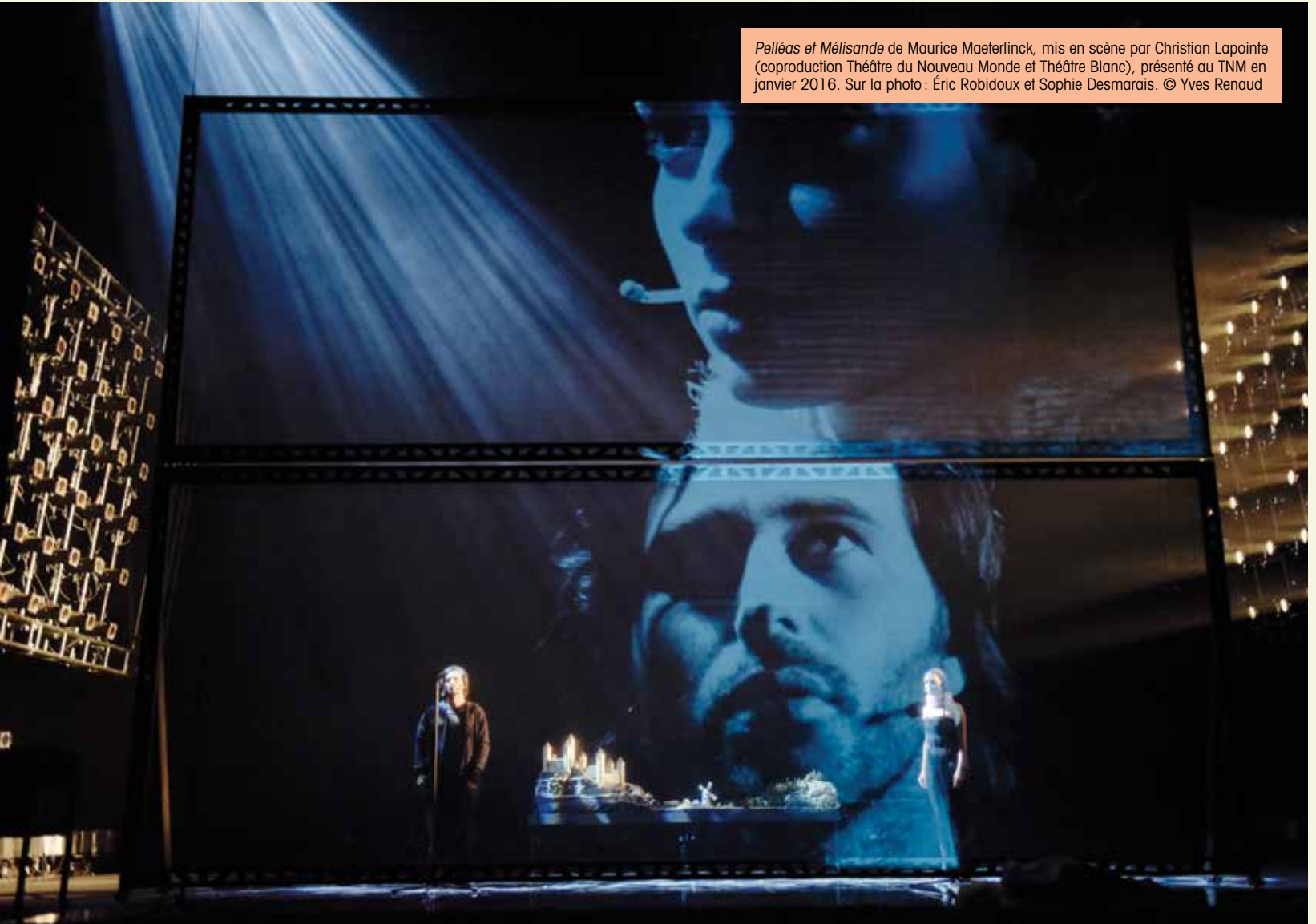


LA FICTION ET SON DOUBLE

Andréane Roy

En ouvrant ici quelques pages du carnet de travail de Christian Lapointe, l'auteure propose une incursion dans l'antichambre réflexive du créateur, où seront évoqués des aspects fondamentaux de sa pratique foisonnante, à travers des passages choisis parmi ses écrits et ses correspondances dramaturgiques.

Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Christian Lapointe (coproduction Théâtre du Nouveau Monde et Théâtre Blanc), présenté au TNM en janvier 2016. Sur la photo : Éric Robidoux et Sophie Desmarais. © Yves Renaud



J'ai rencontré Christian Lapointe à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Il y « dérecomposait » *La Mouette* de Tchekhov, et j'étais la conseillère dramaturgique étudiante désignée. J'ai trouvé en lui un pédagogue rigoureux, un porteur de feu, et un interlocuteur réceptif qui m'a aidée à faire le pont entre mes recherches dramaturgiques et la réalité sensible du travail de création. Depuis, j'ai accompagné Christian sur *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck (Théâtre du Nouveau Monde, 2016) et *Le Reste vous le connaissez par le cinéma*, de Martin Crimp, (Espace Go et Centre national des arts, 2018-2019). Il arrive souvent que d'anciens étudiants travaillent sur ses projets : en tant que pédagogue et metteur en scène, il a le souci de la transmission et de l'émulation de la relève.

Bien que de plus en plus de collaborations dramaturgiques émergent dans le paysage théâtral québécois, Christian Lapointe demeure l'un des rares metteurs en scène d'ici à travailler régulièrement avec des dramaturges—dont Sophie Devirieux, Marie-Claude Verdier, Hanna Abd El Nour et moi-même. Cette tendance dénote une curiosité intellectuelle, un amour des mots et un goût pour le théâtre de recherche. Quand Christian s'attaque à des textes truffés de références ou à des projets à plus grand déploiement, convier, en début de processus, un dramaturge à titre d'interlocuteur permet de sortir de sa solitude. Certains projets nécessitent qu'une personne prenne le temps d'effectuer des recherches de fond. C'est un travail qui s'effectue par ellipses et échanges fréquents avec le metteur en scène. Cette conversation autour d'un projet s'échelonnant souvent sur quelques

années, elle contribue à poser les bases d'un lexique commun pour les acteurs et les concepteurs qui y contribuent, s'en emparent et le complexifient. Cela permet généralement à l'écriture scénique de se déployer avec plus de cohérence, de finesse et de justesse.

Il existe autant de formes de collaborations dramaturgiques qu'il y a de projets et d'interlocuteurs. Si le dialogue s'approfondit et s'affine avec les années de collaboration et de complicité, chaque création commande un processus singulier. La méthode, le chemin et la relation sont à réinventer. Si j'évoque ici quelques jalons de notre dialogue, cela ne constitue en rien l'exposition d'une méthode immuable applicable de projet en projet. Il s'agit plutôt de témoigner de considérations récurrentes de Christian lorsqu'il s'attaque à une partition textuelle.

En cours de conception, Christian Lapointe se pose invariablement les questions suivantes : Qui est le public ? D'où la parole surgit-elle ?

LA TRAVERSÉE À GUÉ

« Le dire et le parler comme unique prétexte à générer ce silence à écouter. [...] Et ne rien ressentir d'autre. Que cette sensation de la friabilité du corps limité. [...] L'unique fonction dramatique de ça : faire vivre la morte—l'expérience devancée de la morte—la faire ressentir dans la chair—cette chaire—baigne de chair [...] appelé corps. » (C. Lapointe, *Les Jours gris*)

Il faut nommer d'emblée l'affinité de Christian Lapointe pour les auteurs qui abordent la « friabilité du vivant » dans leurs textes, partant de William Butler Yeats ou de Maurice Maeterlinck, en passant par Marguerite Duras, jusqu'à Martin Crimp, Ivan Viripaev ou Mathieu Arsenault. Au début de notre collaboration autour du dernier texte publié de Crimp, *Le Reste vous le connaissez par le cinéma*, Christian m'a proposé de réaliser une enquête avec lui pour mieux cerner la « ligne éditoriale » de l'auteur. Il appelle cela « faire la traversée

à gué » du texte. La tâche consiste à traquer les répliques-clés de chacune des scènes, pour mieux dégager la ou les grandes questions que pose le texte. Ces répliques constituent des rochers sur lesquels mettre en scène, acteurs et concepteurs peuvent poser pied lors de la traversée de la partition. Ces accroches nous permettent aussi d'identifier les pivots dramaturgiques où l'écriture scénique peut moduler, car Christian est adepte des changements de registre. Ce type d'enquête contribue finalement à orienter le concept de mise en scène et à aborder la notion du contexte de profération. Il faut entendre par profération cette manière de dire, presque incantatoire, propre à l'acteur tandis qu'il s'empare du texte dramatique pour s'adresser au public et qu'il déploie cette parole en scène sans affectation, ni psychologie.

En cours de conception, Christian Lapointe se pose invariablement les questions suivantes : Qui est le public ? D'où la parole surgit-elle ? Il aime tricoter la mise en scène

à partir d'un contexte donné, même si, en cours de représentation, le cadre initial donne naissance à d'autres cadres, comme une poupée russe : pour *La Maladie de la mort*, c'était le tournage d'un film ; pour *Oxygène*, c'était la tente de cérémonie d'un mariage ; pour *La République du bonheur*, c'était le Noël en Floride, etc. Un jeu comme la traversée à gué est utile de ce point de vue, car il aide à circonscrire l'univers esthétique matriciel d'un projet en tenant compte des thèmes centraux abordés dans le texte. Pour *Le Reste...*, notre enquête conjointe nous a permis d'identifier deux grands enjeux : d'une part, la question politique, soit le nœud qui unit pouvoir, sacré, justice et guerre, et, d'autre part, le retour de l'énigme du sphinx, soit la remise en question de l'homme civilisé. Au point où nous en sommes dans la conception, et à la suite de notre lecture de la pièce, des recherches dramaturgiques et des discussions avec les concepteurs, l'univers de l'école semble s'être imposé naturellement.

Scène	Phrases-clés : liées aux enjeux philosophiques, de fond, fils rouges traversant le texte (AR)	Phrases-clés : liées au rapport à la salle et aux enjeux de fond (CL)
1	–Qu'est-ce qu'un sphinx ? Et pourquoi est-ce qu'il tue ?	–Oui, pourquoi est-ce qu'on a tant envie de pleurer ? –Et pourquoi est-ce qu'on s'retient de pleurer ?
2	Jocaste—Chuis libre. Je suis libre. Ch'f'un être humain. R'garde-moi. J'peux dire tout c'que j'veux. Fille—Dit Jocaste. Jocaste—Dit Jocaste, femme et mère d'Œdipe.	Jocaste—Mon mari mort, chuis libre.
3	Antigone—R'garde : y a des moutons ! Qu'esse qu'y font ? None—c'est des gars—des gars qui font des p'tits tas d'roches. Pourquoi y font ces p'tits tas d'roches ? Gardiennne—Pour leurs <i>sling-shots</i> j' imagine. Antigone—[...] tous ces hommes, toute le cuivre pis l'étain [...] — Antigone— <i>First</i> y l'ont baisée pis quand y'ont été tannés de f'baiser y l'ont donné une job de bureau—j'ai-tu pas raison ? J'ai dit : j'ai-tu pas raison ? Gardiennne—C'est ça qu'y arrive à ceux qui sont du côté des perdants—oui.	Antigone—J'aime ben les maths—c'est comme d'la poésie—mais pas les machines—à moins qu'la poésie soit une machine—mais ça c'est de la philo—chus pas sûr d'aimer ça la philo : trop d'questions!—mais mon frère y'est où?—j'veux tellement l'embrasser—pourquoi j'peux pas ? pourquoi j'peux pas?—j'veux jusse des ailes—ah si vousplait donne-moi des ailes pis après j'pourrai— — idem
4	–Si la réponse c'est « un être humain » ben, c'est quoi la question ? — Phrase secondaire intéressante : –Ne dépassez pas la case.	–Êtes-vous satisfait ? –Êtes-vous vraiment / satisfait ? –Oui, à quelle échelle êtes-vous satisfait du service dont vous jouissez aujourd'hui et comment quantifieriez-vous votre satisfaction sur une échelle de 1 à 10 si 10 veut dire « extrêmement satisfait » ?

Dans la république du bonheur de Martin Crimp, mis en scène par Christian Lapointe (Théâtre Blanc), présenté au Théâtre du Trident en janvier 2015 et à la Cinquième Salle de la Place des Arts en février 2015. Sur la photo : Roland Lepage, Denise Gagnon, Joanie Lehoux et Noémie O'Farrell. © Nicola-Frank Vachon



D'OÙ ÇA PARLE

« Savoir. [...] De où ça parle. [...] Ça parle. De où ? De là où vous êtes. [...] Tout ça n'aurait pas de sens si ça n'essayait pas au moins de se rendre jusqu'à vous. Jusqu'à où vous êtes. C'est sûrement ce que ça fait. Essayer de vous atteindre. [...] Là. Dans vos corps. [...] Ces corps d'à partir d'où ça parle. [...] Et ce double positionnement. De mur projeté et de décloisonnement. [...] dans cet ici-ci où ça pense avoir enfin de silence rempli les corps [...] à qui ça parle [...] pour qu'à partir de vous ça puisse enfin finir de réussir à parler [...] » (C. Lapointe, *Les Jours gris*)

Au moment de se confronter à un texte dramatique en compagnie de Christian Lapointe, des questions récurrentes surgissent invariablement, questions qu'il évoque d'ailleurs dans son dernier texte, *Les Jours gris*. D'où ça parle ? Qui parle ?

L'acteur, la figure qu'il incarne, ou le public ? À qui ça parle ? À l'acteur, à la figure ou au public ? De quoi ça parle ?

Lors d'une résidence au TNM en 2014 autour de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, Christian m'a conviée à ausculter la pièce, scène par scène. En dramaturge motivée, je suis arrivée préparée, avec des livres, des images, des tableaux... que nous n'avons pratiquement pas regardés cette fois-là (nous y sommes revenus plus tard). Certes, nous avons parlé des mystères de la pièce et de la langue symboliste de Maeterlinck, mais notre dialogue avait surtout porté sur ce que Christian nomme les « rapports d'immédiateté ». C'est une méthode de jeu qu'il a développée et qui permet de placer l'acteur et le public au cœur du système dramaturgique de l'œuvre.

L'objectif de notre échange était donc de « faire le chemin du public », c'est-à-dire que nous cherchions comment les mots du texte pouvaient évoquer le rapport direct que l'acteur entretient avec le public en situation de représentation. Nous tentions de dessiner les contours de ce double fantomatique que la partition dramatique porte en elle, cette « paraphrase de la fiction » ou ce « surtexte » que l'acteur profère en son for intérieur. Pour Christian, les répliques des grands textes ont le pouvoir de révéler ce dialogue caché, cette relation prégnante et concrète, entre la scène et la salle. « Il y a ici un travail caché que l'on ne soupçonne pas », nous dit Golaud (et Maeterlinck, ou l'acteur Marc Béland), dans la scène des souterrains du château (acte III, scène 3). Voici donc des bribes de ce travail caché, qui traverse la pratique de Christian. Seront partagés ici des extraits de notre échange à propos de la scène 2 de l'acte I de

**Une autre des choses que l'acteur fait, c'est de parler
au nom de la collectivité. Ce procédé peut soit
être fait à notre insu, soit nous être révélé.**

Pelléas et Mélisande, où Golaud rencontre Mélisande dans une forêt obscure.

Acte I, scène 2

«-**GOLAUD** Je ne pourrai plus sortir de cette forêt [...] Je suis le prince Golaud, le petit fils d'Arkel, le grand roi d'Allemonde.»

Christian Lapointe: La scène permet de mettre en œuvre le procédé suivant: plutôt que de jouer ce que tu dis, sois l'acteur qui nous informe sur qui tu es dans la fiction. Golaud, qui est le premier à parler, fait exactement ça. On est alors dans une forme qui nous rapproche de la conférence, ou du procès, avec les questions que Golaud pose à Mélisande: «D'où viens-tu?», «Pourquoi pleures-tu?», etc. C'est l'acteur qui s'adresse au public, pas le personnage. Le rapport avec la salle est direct. Ça nous concerne plus avant, parce que c'est en notre nom que ça parle. Une autre des choses que l'acteur fait, c'est de parler au nom de la collectivité. Ce procédé peut soit être fait à notre insu, soit nous être révélé. Tout de suite, ce texte de Maeterlinck nous donne les outils pour mettre en œuvre ce que je travaille avec les acteurs, à savoir: «Qu'est-ce que c'est, *jouer juste*?», «D'où ça parle?». Pour moi, c'est toute la question du jeu qui se déploie ici. Deux niveaux de lecture du texte sont là en même temps sans s'annuler.

Andréane Roy: C'est une mince frontière à tenir: si c'est trop concret, on tue l'œuvre.

C.L.: Là est le défi de la mise en scène: saisir ces occasions que l'auteur nous offre pour être des réformateurs dans la façon dont on appréhende le répertoire, par exemple lorsque l'acteur nous informe sur qui il est, flirter avec la conférence, la performance—pour embrasser ce travail de relecture de l'œuvre dans un rapport avec la salle qui soit direct—et, en même temps, conserver la mystique symboliste de l'œuvre. Il y aura certainement des changements de registre pour qu'à la fin, il y ait une réconciliation entre les deux modes de lecture.

«-**MELISANDE** Je me suis enfuie, enfuie.»

A.R.: C'est le public qui vient s'enfuir de la réalité au théâtre.

C.L.: Et Golaud, comme l'acteur, dit: «N'aie pas peur, suis moi.»

«-**MELISANDE** Vous ne dites rien?

-**GOLAUD** Je regarde vos yeux, vous ne fermez jamais les yeux?

-**MELISANDE** Si, si, je les ferme la nuit.»

C.L.: Ici, si Mélisande est l'actrice et Golaud, le public, la paraphrase est vaste!

A.R.: Ou encore, si Mélisande est le public qui a les yeux grands ouverts, et qui ne les referme que la nuit, après la représentation, c'est intéressant aussi. Et Golaud serait l'acteur qui se serait tu un instant.

«-**GOLAUD** Pourquoi avez-vous l'air si étonné?»

C.L.: C'est l'acteur qui regarde le public regarder l'œuvre en train de se construire.

«-**GOLAUD** Qui vous a fait du mal?

-**Mélisande** Tous, tous...»

C.L.: Mélisande est le public, la société.

A.R.: Elle peut aussi être l'œuvre, qui ne veut pas être montée de manière muséale ou mal interprétée.

C.L.: Sur le plan des possibilités de la paraphrase, Golaud et Mélisande sont tour à tour le public, l'artiste et l'œuvre d'art. Les rôles sont interchangeable. Ça confère au texte et au jeu des acteurs qui le profèrent un rapport prégnant avec l'immédiateté. Tout parle de ce qui se passe en ce moment, dans la salle, sur la scène et dans le rapport entre les deux. Il y a aussi une dynamique de procès: la série de questions de Golaud est comme un interrogatoire. Il existe donc différentes possibilités de transposition de leur relation (Golaud interrogeant Mélisande) vers celle d'immédiateté: l'acteur interrogé par le public, le public interrogé par l'acteur, et l'œuvre interrogée par le public ou l'acteur.

«-**Mélisande** Je commence à avoir froid.

-**Golaud** Venez avec moi, la nuit sera très noire et très froide.»

C.L.: Les spectateurs ont froid et l'acteur leur dit: «Suivez-moi, je serai votre guide pendant la représentation. La salle est noire, vous êtes concrètement plongés dans l'obscurité.»



A.R.: Sur un plan moins littéral, on pourrait aussi paraphraser ceci: le spectacle contient des zones d'opacité, l'univers fictionnel y est parfois froid, on n'y voit pas toujours clair et la forme n'est pas conventionnelle...

C.L.: Mais l'acteur dit au public: «Si vous me suivez, vous serez moins égarés et vous vous sentirez moins seuls dans l'obscurité.»



Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Christian Lapointe (coproduction Théâtre du Nouveau Monde et Théâtre Blanc), présenté au TNM en janvier 2016. Sur la photo : Marc Béland et Sophie Desmarais. © Yves Renaud

À cette époque, Christian entrevoyait déjà que sa mise en scène réconcilierait deux modes de lecture contrastés : l'un, direct et performatif, et l'autre, onirique et symboliste. C'est là un autre aspect fondamental de sa pratique : les changements de registre, qui ont partie liée avec le jeu de paraphrase du texte. Ces détournements et modulations exacerbent le rapport direct que

l'acteur entretient avec le public. Christian Lapointe aime ainsi mettre sous tension le temps de la salle et celui de la fiction, afin que se crée ce carrefour, cet espace paradoxal de subjectivation et d'objectivation que le théâtre peut générer, dans une friction constante entre les territoires de l'immédiateté et ceux de l'éternité. ●

Outre des collaborations avec la revue *Jeu* et le CEAD, **Andréane Roy** travaille comme dramaturge, notamment auprès de Christian Lapointe et de Brigitte Haentjens. Elle détient un baccalauréat en études théâtrales et littérature comparée et achève une maîtrise en théâtre à l'UQAM.