

« Possibilités »

Benoît Melançon

Number 54, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26829ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Melançon, B. (1990). Review of [« Possibilités »]. *Jeu*, (54), 176–178.

«possibilités»

Texte de Howard Barker; traduction de Paul Lefebvre; mise en scène : Serge Denoncourt, assisté de Jean Fortin; décors et accessoires : Louise Campeau; costumes : Luc J. Béland, assisté de Paule Marquis; éclairages : Yvon Baril; bande sonore : Claude Lemelin; maquillage : Nathalie Gagné. Avec Annick Bergeron, Michel-André Cardin, Hugo Dubé, Hélène Guérin, Pierre-Yves Lemieux, Luce Pelletier et les voix d'Alexandre Denoncourt et de Guyllaine Normandin. Production du Théâtre de l'Opsis, présentée à la Salle Fred-Barry du 20 octobre au 18 novembre 1989. Le texte original anglais de la pièce est : *The Possibilities*, publié chez John Calder.

violence, morale, théâtre

Dans *le Neveu de Rameau*, Diderot met aux prises LUI, parasite qui ne se cache pas de l'être, et MOI, vertueuse philosophe. La réussite du texte repose entre autres sur l'impossibilité dans laquelle se trouve le lecteur de tenir durablement le sens des deux personnages. Depuis le XIX^e siècle, la critique ne cesse en effet de s'interroger sur les rapports de Diderot avec MOI et LUI, et de tenter de déterminer auquel des deux personnages il aurait voulu s'identifier. Or, rien ne permet de trancher : le romancier présente les deux hommes, les fait s'exprimer, mais refuse de conclure (on se souviendra que la dernière phrase du *Neveu* est «Rira bien qui rira le dernier»). *Possibilités*, du dramaturge britannique contemporain Howard Barker, tient, avec des moyens et dans un contexte historique tout à fait différents, un pari semblable à celui de Diderot : exposer des situations extrêmes sans en fournir l'interprétation, faire vivre des personnages ambigus sans masquer leur ambiguïté, parler de problèmes moraux sans moraliser. Comme chez le romancier, rien ne permet de s'assurer du sens que l'auteur aurait voulu donner à son œuvre — hormis peut-être quelques intertitres¹ lus par une voix off entre chacun des tableaux. Le spectacle est bien le lieu d'une représentation : il s'agit de donner à voir et à entendre la souffrance du monde, pas d'en livrer une explication toute faite. Au lecteur-spectateur de juger.

1. On peut croire à une certaine ironie dans des titres comme «La nécessité de la prostitution dans les sociétés avancées», «Seuls quelques-uns peuvent supporter la pression» ou «Les conséquences imprévues d'un acte patriotique», mais jamais Barker ne va plus loin dans l'interprétation des tableaux.

Possibilités comprend dix pièces en un acte, ou tableaux, en apparence indépendantes les unes des autres, mais qui toutes donnent à voir une forme de violence, des rapports de force, les divers ressorts de l'oppression et de la soumission. Les possibilités du titre sont donc autant celles des lectures du spectacle que celles de la violence, verbale (surtout dans «Elle saisit l'argument mais...») ou physique : assassinats, tortures, viols, mutilations. La pièce est mise sous le signe de la guerre, de la crise, de la mort imminente. Les événements représentés, qu'ils soient inscrits dans l'Histoire ou non, sont toutefois vécus dans la sphère individuelle, au quotidien, dans le corps des personnages. «L'extase du tisserand à la découverte d'une nouvelle couleur» se déroule, sous une pluie d'obus, au moment de la prise de la ville où travaille la famille du tisserand, mais ce qui compte ce n'est pas tant l'invasion par l'ennemi que le tissage : «Je n'ai pas échappé une maille à cause de la peur ou à cause de l'histoire», dit le tisserand avant d'être tué. De même, dans «Pas lui», le retour du mari parti à la guerre n'est pas placé sous le signe de l'affrontement des villages, même si l'homme rapporte dans un sac la tête de ses ennemis, mais plutôt, chez l'épouse abandonnée, sous celui de l'hésitation (feinte? réelle? même cela est indécidable...) à reconnaître, malgré le désir qu'elle a de lui, son mari. Même la scénographie souligne cette inscription de la violence : chaque tableau est coupé du précédent par la chute rapide du rideau et par le recours à un éclairage cru. Le traducteur, Paul Lefebvre, a raison dans le programme de définir l'œuvre de Barker comme un «théâtre de l'inconfort».

Le refus du vérisme chez Barker et sa volonté de laisser indistincts les temps et les lieux de l'action relèvent également du projet d'ouvrir l'interprétation. Bien que des noms de ville (Jérusalem, Zurich, Francfort) ou des nationalités (Turcs, Bulgares, Israéliens) soient parfois mentionnés, ce qui domine dans les tableaux est le flou temporel et géographique. Certains se déroulent dans un passé ancien (les «Quelques raisons de la chute des empereurs» sont révélées dans le discours d'un de ceux-ci) ou dans des lieux connotés assez précisément (l'onomatistique et les

«Le lieutenant philosophe et les trois villageoises.»
 Sur la photo : Annick Bergeron, Luce Pelletier, Hélène Guérin et Michel A. Cardin. Photo : François Melillo.



réflexions sur la Révolution permettent de situer à l'Est le pays de «La nécessité de la prostitution dans les sociétés avancées»; ailleurs, la présence de femmes voilées évoque le Moyen-Orient), mais ce qui importe est ce qui unit les tableaux plus que ce qui les distingue. À la ville comme à la campagne, aujourd'hui comme hier, dans l'Histoire comme dans la littérature (Judith apparaît ici, un an après l'assassinat d'Holophène que relate l'Ancien Testament), la violence est fondée sur l'économie marchande et sur la croyance — qui n'est pas que la religion, fort présente thématiquement. Ce sont elles, et le besoin de posséder mots et choses, qui expliquent la naissance des guerres, qui justifient la conduite des États (souvent policiers), qui rendent caduc l'usage de la raison («La logique est une chienne», s'exclame une des «trois villageoises» soumises au «lieutenant philosophe»). Théâtre de la crudité (des situations et, dans une moindre mesure, du langage), *Possibilités* rejette l'idéologie comme facteur de compréhension du monde, mais son auteur n'en est pas moins conscient des assises idéologiques de ce monde. Contrairement à ce que croit Jean Beaunoyer — selon lui, la pièce n'aurait «aucun sens²» —, il y a du sens chez Barker, sinon un sens, mais il n'est pas donné.

Possibilités, qui est beaucoup de choses, est tout sauf *raisonnable*; mais derrière l'illogisme apparent du monde représenté, il existe une logique dramatique. Si la valeur de plusieurs des signes et des comportements des personnages peut être inversée dans la pièce, c'est qu'une telle inversion ne modifie pas fondamentalement la nature de l'échange, qu'il soit commercial ou religieux: les objets sont divers, pas le système qui leur donne sens et valeur. Il en est ainsi du personnage féminin d'«Embrasse mes mains». Après avoir involontairement livré son mari à la police, la femme apprend que pour «vaincre l'inhumanité», il faut devenir «inhumain». Ce gain est toutefois contrebalancé par une double perte : celle de son mari et celle de son fils qu'elle étouffe — elle a intériorisé la logique de l'autre. Son geste ne relève ni de la raison ni de la folie, et guère plus de l'instinct : il est le fruit de la confrontation entre l'incompréhensible et ce que l'on croyait connu, entre la violence nue (le meurtre du mari) et la bonté trahie («Vous avez tué le langage», «Vous avez triché!»). De même, la femme de «L'extase de la muette» perd son fils, assassiné par un tortionnaire (le bourreau est

2. «*Possibilités* : une pièce inquiétante qu'il faut aborder en trois temps...», *La Presse*, 28 octobre 1989, p. D7.



«L'extase du tisserand à la découverte d'une nouvelle couleur». L'une des dix *Possibilités* de Howard Barker mises en scène par Serge Denoncourt à la Salle Fred-Barry. Photo : François Melillo.

celui qui tue pour de l'argent), mais celui-ci décide de prendre la place de l'enfant mort. L'échange domine, au détriment des (bons) sentiments et de la réflexion. S'il est une vérité chez Barker — ce qui n'est pas sûr —, c'est peut-être celle-là.

De même qu'est évité tout naturalisme dans les décors (réduits au minimum), dans les didascalies («La scène s'inonde rapidement de sang», «Il est avalé par les sons et les sons l'emplissent») et dans les costumes (on ne peut s'empêcher de leur trouver un aspect vaguement folklorique), la langue n'est jamais tout à fait celle des milieux représentés. La syntaxe est chaotique, le vocabulaire volontairement décalé, les niveaux de langue bousculés, la prononciation irrégulière (on joue sur les accents et les liaisons sont souvent omises, ce qui coupe le rythme de la phrase et augmente l'étrangeté du texte). La difficulté à maîtriser un tel travail linguistique explique peut-être pourquoi le jeu des jeunes comédiens de l'Opsis n'emportait pas complètement l'adhésion : la distanciation qu'exige *Possibilités* n'était pas partagée par tous les membres de la distribution. Mais dire du Barker est déjà un pari en soi.

Qu'il ait été tenu avec des succès divers par les comédiens compte finalement assez peu : le Théâtre de l'Opsis, en choisissant de monter Barker, s'est tenu fidèlement à ses objectifs (insistance sur l'exploration du langage théâtral, la fragmentation, la ritualisation et la déstabilisation³.) Le «grand branle du monde» dont parle MOI à la fin du *Neveu de Rameau*, cette «pantomime des gueux» que créent les relations de dépendance entre les hommes, pose nombre de difficultés de mise en scène à qui veut le rendre sans forcer la lecture. Le Théâtre de l'Opsis y est parvenu.

benoit melançon

3. Voir l'entretien avec le metteur en scène, Serge Denoncourt, dans la nouvelle publication de la Salle Fred-Barry, le *Off* (1 : 1, 3^e trimestre 1989).