Document generated on 04/25/2024 4:33 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Théâtre *in vitro*

Août, un repas à la campagne de Jean Marc Dalpé. Mise en scène de Fernand Rainville, production du Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 11 avril au 10 juin 2006

La hache. Texte et mise en scène de Larry Tremblay, production du Théâtre de Quat'Sous, du 24 avril au 27 mai 2006

Marion Boudier

Number 210, September–October 2006

URI: https://id.erudit.org/iderudit/17548ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Boudier, M. (2006). Théâtre *in vitro* / *Août, un repas à la campagne* de Jean Marc Dalpé. Mise en scène de Fernand Rainville, production du Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 11 avril au 10 juin 2006 / *La hache*. Texte et mise en scène de Larry Tremblay, production du Théâtre de Quat'Sous, du 24 avril au 27 mai 2006. *Spirale*, (210), 62–64.

Tous droits réservés © Spirale, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Théâtre *in vitro*

AOÛT, UN REPAS À LA CAMPAGNE
de Jean Marc Dalpé
Mise en scène de Fernand Rainville, production du Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 11 avril au 10 juin 2006.

LA HACHE
Texte et mise en scène de Larry Tremblay, production du Théâtre de Quat'Sous, du 24 avril au 27 mai 2006.

par MARION BOUDIER

Par opposition à *in vivo*, la formule latine *in vitro* désigne l'observation d'un processus en éprouvette ou en laboratoire, dans des conditions artificielles. Cette approche scientifique et expérimentale semble être également celle d'une nouvelle forme de réalisme au théâtre. On y voit en effet de moins en moins d'action *in vivo*, c'est-à-dire progressant de manière linéaire, selon les péripéties, vers un dénouement concernant l'ensemble des personnages. La scène est devenue le lieu d'une exploration *in vitro* de la réalité, dans ses différents aspects, politiques ou intimes, qui sont soumis à des expérimentations esthétiques. Par le ralentissement du temps, le choix de situations limites ou d'autres procédés renouvelant l'action, il s'agit de faire surgir l'étrangeté et la violence du monde en interrogeant les manières de le représenter, plutôt que d'en construire une belle image. Sans parler immédiatement de crise du théâtre dramatique, d'éclatement du récit et de disparition du sujet, on constate néanmoins un déplacement des traditionnels axes de la *mimésis* aristotélicienne, cette imitation, ou représentation selon les traductions, du réel par le théâtre.

Jusqu'où peut aller le théâtre dans son appropriation du réel ? L'expression « théâtre-réalité » qui fait son apparition chez certains critiques désigne-t-elle la même chose que celle de télé-réalité ? Comment renouveler une esthétique théâtrale du reflet, ternie par un siècle de naturalisme à outrance et l'essor de la création scénique, en quête de théâtralité plus que de référentialité ? La notion de réalisme expérimental, ou *in vitro*, pourrait s'appliquer, au-delà de la répartition des genres, à des textes ou des mises en scènes ayant encore des ambitions naturalistes, mais se refusant à ce que J.-P. Sarrazac appelle *« le pseudo réalisme des apparences »*, reflet superficiel de la réalité qui, à force de coller à l'actualité, finit par s'y noyer (*Jeux de rêves et autres détours*, Circé, Paris, 2004). Cette notion critique me permet de rassembler des œuvres au premier regard aussi différentes que celles de Larry Tremblay et de Jean Marc Dalpé. Avec *La Hache*, qu'il a lui-même mis en scène, le premier déplace les conventions du monologue intérieur romanesque et du soliloque théâtral adressé à un confident muet pour nous faire entrer dans la conscience torturée d'un professeur venu rendre sa copie à un élève. Dans *Août, un repas à la campagne*, mis en scène par Fernand Rainville, Jean Marc Dalpé exacerbe les unités de temps et de lieu en déplaçant l'action sur les personnages afin de représenter quelques heures de la vie d'une famille, un jour de noces, alors que s'annonce, en sourdine, une rupture. L'univers urbain, masculin et solitaire du premier contraste avec l'atmosphère rurale et familiale à dominante féminine du second. Mais dans les deux cas, s'exprime la violence des relations humaines et des idées dans des dramaturgies qui renouvellent l'esthétique naturaliste, détournement que le passage à la scène concrétise avec plus ou moins de succès selon sa propre résistance au piège des apparences...

Ce qui se passe « *sous la surface du présent* »

À part un court prologue qui nous montre Louise (Annick Bergeron) repoussant les gestes tendres de son mari (Henri Chassé), toute la pièce de Jean Marc Dalpé se déroule en temps réel, dans un lieu unique, la terrasse de la maison des parents, Jeanne et Simon (Louise Laprade et Pierre Curzi). Monique (Marie Tifo), une vieille amie de Jeanne, est en visite avec son nouvel amoureux, le riche M. Matthieu (Jacques L'Heureux), pour fêter leurs noces. La pièce s'étend dans l'heure creuse qui précède le repas; l'attente est rendue pénible par la chaleur contre laquelle luttent les personnages à coup de citronnade surette et de discussions sur la balancelle. Rien ne se passe, mais la révolte gronde : *« Sous la surface du présent / un jeu constant de poids / contre-poids / jusqu'à ce que se rompent / les conventions / fissurées depuis longtemps déjà »* (Jean Marc Dalpé, programme du théâtre). Les descendantes de Jeanne se rebellent; Josée, sa petite-fille, proteste contre le sens de l'ordre et le peu d'ouverture de sa famille, et surtout, Louise, sa fille, décide de quitter le foyer conjugal et parental. Sa tentative de fuite, ratée (l'amant se défile), constitue la crise finale de ce drame quotidien et domestique contemporain, son seul véritable événement. Et pourtant, jamais la pièce ne tombe dans le statisme, grâce à une série de détails familiers. Par exemple, lorsque après son esclandre, Louise demande à ses proches de *« dire quelque chose d'insignifiant ou de normal »* pour revenir à l'ordre antérieur, ils lui répondent par un profond silence. On comprend alors à quel point l'équilibre familial est plus fragile qu'il ne paraissait. La vie est faite de petits riens, c'est ce que nous révèle peu à peu la quantité de propos superficiels échangés dans cette pièce : les *« ah qu'il fait chaud »*, *« mets ton chapeau »*, *« as-tu pris tes médicaments ? »* acquièrent un sens énorme, le sens de l'existence. Dalpé écrit ainsi un théâtre du quotidien, dont la force se situe au-delà des apparences, au-delà de la proximité et de la reconnaissance que le spectateur peut ressentir face à la situation. Il touche à l'évanescence du réel avec une grande justesse, en dépit de quelques clichés, comme le personnage de l'adolescente rebelle (Catherine de Léan) ou celui de la grand-mère *« malcommode »*, interprétée par Janine Sutto, qui s'en donne à cœur joie.

Une des qualités de ce réalisme intimiste et quotidien réside dans la construction des personnages et leur interprétation. Saisis chacun dans des moments de transition, ils évoluent dans une atmosphère qui n'est pas sans rappeler Tchekhov. L'âme du dramaturge russe est en effet présente dans cette moderne *tranche de vie* québécoise à travers un conflit de générations et de classes, la transposition de la cerisaie en érablière et celle de l'ascension des moujiks en essor des promoteurs fonciers. L'amour du golf de Monsieur Matthieu, le métier de Louise, agente immobilière, et sa tentation adultérine contrastent avec la fidélité laborieuse de son mari et les principes paysans de son père. Ces oppositions entre personnages fonctionnent comme des micro-conflits, plus ou moins latents, qui alimentent la tension dramatique sans que J.M. Dalpé ait besoin d'y ajouter un événement extérieur. Cependant, la *sous-conversation* et l'implicite de sa pièce n'égalent pas tout à fait l'ironie et l'amertume tchekhoviennes. C'est le jeu des acteurs, très psychologique et physique, qui retient l'attention. Ils sont tous excellents, mais Marie Tifo, dans le rôle de Monique, excelle, soupirant et riant juste, alors que Jeanne va et vient de la terrasse à la cuisine, n'offrant que les bribes d'une conversation anodine. Les acteurs traversent la salle, comme leur jardin, créant une grande proximité avec les spectateurs, ce qui accentue chez certains un sentiment d'identification avec ce qui se passe sur scène.

La mise en scène de Rainville oscille entre hypernaturalisme et poésie. Il a, d'une part, recours à des bruits de voiture qui démarrent et de corneilles qui croassent (autre clin d'œil à Tchekhov et aux enregistrements de grenouilles diffusés par son metteur en scène, Stanislavski, lors des scènes au bord du lac dans *La mouette*?). D'autre part, les éclairages, qui simulent l'ombre d'un feuillage, et la découpe de tronc d'arbres sur la façade de la maison créent de profondes images. La crudité du réel est alors distanciée, sans que la pièce perde en vérité. Réalité et vérité, voilà deux pôles bien distincts du naturalisme expérimental qui, pour aboutir, doit sans doute viser la seconde sans tomber dans le piège de la première, dans ce piège du *« réalisme des apparences »*. Contrairement au cinéma et à la télévision, l'image au théâtre ne peut calquer la réalité, elle cherche à la

rendre par des moyens théâtraux, le détour étant alors souvent plus efficace que la reproduction fidèle (et utopique). La mise en scène de Rainville laisse un sentiment mitigé, comblant les uns car ils ont vu, comme à la télé, mieux qu'à la télé, leurs acteurs fétiches, frustrant les autres, venus au théâtre pour vivre un autre réalisme que celui de la justesse des décors et de l'interprétation. Plutôt que d'ajouter de la poésie en contrepoint de la violente impudeur des personnages, pourquoi ne pas avoir exploité de manière plus radicale l'effet de loupe créé par la dramaturgie de Jean Marc Dalpé? Le changement d'échelle et l'intérêt pour les microconflits me semblent effectivement participer d'une esthétique du détour que n'explore pas assez la mise en scène, car elle recherche plutôt son contraire, le reflet, la reconnaissance, l'empathie...

Le réel disséqué

L'éprouvette de l'*in vitro* est beaucoup plus explosive dans les mains de Larry Tremblay qui utilise lui aussi une unité de temps et d'action proche du temps réel pour hacher menu et disséquer l'action. Sa pièce est un *« monologue à deux »*, entre un professeur, féru de littérature, en quête de pureté éthique et poétique, et un de ses étudiants, présence silencieuse, *« petit truand égaré dans la grande maison de la connaissance »*. Une inquiétante gémellité apparaît sous la surface du discours alors que les rôles s'inversent progressivement. L'élève devient le double fatal de son professeur. Sa chambre est comparée à celle qui *« emmure »* les pensées du vieil homme, et à son poème, « Chambre de pureté », quatre-vingt-dix-sept pages écrites en vingt-sept ans, auquel celui-ci a mis feu avant de quitter son appartement. La copie du jeune *skinhead* contient LA vérité que cherchait l'homme mûr, renversement qui le plonge dans une crise existentielle : à la question *« Si vous étiez un livre, lequel seriez-vous? »*, l'élève a répondu par une hache, outil glissé dans une enveloppe, concrétisation de la puissance génocidaire des idées et du pouvoir assassin de la littérature. Cette lecture, d'ordre politique, est revendiquée par Tremblay, mais elle n'est pas exclusive et ne transforme pas le texte en pièce à thèse. Elle est en partie incarnée par le personnage de l'élève qui finit par brandir la hache sur son professeur, à sa demande. Son silence et cet acte revêtent une portée tyrannique, la force d'une idée obsédante et meurtrière, face au désarroi du maître. Mais la scène est surtout le lieu d'un huis clos et d'une confession qui nous plongent au cœur de la folie. À partir d'un fait peu vraisemblable et du grossissement de ses conséquences, Larry Tremblay pratique ainsi cette forme de réalisme expérimental qui révèle une vérité du monde sans l'asséner ni la montrer directement.

Jean-François Casabonne est remarquable dans la représentation de ce moment de doute et d'angoisse où la réalité se dévoile et bascule. Son débit saccadé fait alterner des flux ininterrompus de mots avec des soupirs qui, par contraste, deviennent d'effrayantes pauses. Ses inflexions de voix passent de l'aigu au grave, évoquant une pensée qui dérape, une forme de mue monstrueuse, entre folie et souffrance. *« Moi qui ne suis pas un livre et qui toute ma vie ai voulu en être un »*! Face à cette logorrhée, son partenaire silencieux, Xavier Malo, réussit à faire espérer jusqu'à la dernière minute une autre parole, bien que ses déplacements, rendus d'autant plus importants, restent parfois inexplicables en raison d'un jeu très intérieur. L'expressivité de Casabonne semble, en comparaison, illimitée : voûté dans son imperméable mouillé ou les bras levés tel un vampire dans le cadre d'une porte, il évoque aussi bien Faust que Méphisto, le savant désillusionné et le tentateur diabolique. Le rire reste coincé dans la gorge des spectateurs, en dépit de propos désopilants sur la littérature, l'écrivain, les médias et la bêtise ambiante. Le comédien donne vie à la langue ciselée de Larry Tremblay, précise comme un scalpel, qui délaisse la linéarité pour une construction musicale, faite de contrepoints, de reprises et d'échos. Dans la lignée de *Leçon d'anatomie*, ce texte déploie, de cette manière, une forme de théâtre intimiste au lyrisme clinique et dérangeant. « *Autopsie* ante mortem *d'un fou* » pourrait être le sous-titre de cette pièce éprouvette.

Ajoutant à l'étrangeté de la situation, la mise en scène propose une fragmentation, absente du texte publié dans le recueil *Piercing* (Gallimard, Paris, 2006), qui crée des séquences sans nécessaire changement thématique. Le temps semble figé mais inéluctable. Le décor est de guingois, à l'image de la confusion des personnages; il dessine un espace à la fois réaliste et fantastique. De la *vraie* pluie tombe devant la porte, mais la chambre est vide. Un peu en retrait sur la scène, elle est désignée comme un lieu neutre et fictif, transformable : mansarde, prison, asile, chambre de pensée... Les éclairages et l'environnement sonore (Larsen Lupin) sont, eux aussi, déconnectés de la situation à représenter. Mais en brouillant le cadre spatio-temporel inscrit dans les unités du texte, ils atteignent également une vérité du personnage en déroute. Ce va-et-vient entre imitation et fantaisie fait décoller le naturalisme de la surface des choses sans que la pièce tombe dans l'affabulation. Au contraire, Tremblay nous offre une représentation fine et *réaliste* d'une tempête dans un crâne.

Août et *La Hache* ne cherchent pas, comme les œuvres des naturalistes du XIXe siècle, à faire oublier les artifices du théâtre, mais donnent un reflet discordant du monde. On y croit, même si la vraisemblance fait défaut. Leurs auteurs s'inscrivent dans la tradition d'un naturalisme psychologique, centré sur la construction et l'introspection des personnages, mais cette approche naturaliste, vériste à son origine, est transfigurée dans l'écriture ou à la scène. Même si les partis pris scéniques de Rainville me semblent rester un peu en deçà du texte de Dalpé, *Août*, comme *La Hache*, transpercent les convenances et les apparences et s'inscrivent dans le courant d'un nouveau réalisme expérimental. Dans les deux cas, l'excès — excès de naturalisme, excès de détails — produit des grossissements et des déplacements qui font éclater la réalité que les artistes prétendaient représenter. Ce n'est donc pas le théâtre qui est confronté à l'épreuve du réel, de sa représentation, mais le réel qui est soumis à l'épreuve de la scène, à l'épreuve de ses limites qui, comparées au cinéma, imposent la recherche de détours pour atteindre la justesse et la vérité. Larry Tremblay déclarait rcemment en ce sens (*La Presse*, 24 avril) : *« nous sommes dans une époque où l'on veut réduire le réel à une image, ce qui est très dangereux. Le théâtre propose une autre façon de voir le réel, en le bousculant. Il ne doit pas tomber dans le piège de la télé qui a tendance à copier le réel [...] pour créer une illusion de consensus social. » In vitro veritas*? !

Samuel Roy-Bois, **L'île creuse (2005)**
Bois, styromoussse, peinture, plexiglass, conditionneur d'air et objets (168" x 134" x 134")