

## Espace mental et espace-monde

*Ce qui meurt en dernier*. Texte de Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau, au Théâtre Espace GO (Montréal), du 15 janvier au 9 février 2008

*Homme sans but*. Texte d'Arne Lygre (traduit du norvégien par Terje Sinding), mise en scène de Claude Régy, à l'Usine C (Montréal), du 7 au 16 février 2008

Gilbert David

Number 221, July–August 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16885ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (2008). Espace mental et espace-monde / *Ce qui meurt en dernier*. Texte de Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau, au Théâtre Espace GO (Montréal), du 15 janvier au 9 février 2008 / *Homme sans but*. Texte d'Arne Lygre (traduit du norvégien par Terje Sinding), mise en scène de Claude Régy, à l'Usine C (Montréal), du 7 au 16 février 2008. *Spirale*, (221), 44–45.

Tous droits réservés © Spirale, 2008

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/>

# Espace mental et espace-monde

## CE QUI MEURT EN DERNIER

Texte de Normand  
Chaurette, mise en scène  
de Denis Marleau,  
au Théâtre Espace GO  
(Montréal),  
du 15 janvier au 9 février 2008.

## HOMME SANS BUT

Texte d'Arne Lygre  
(traduit du  
norvégien par Terje  
Sinding), mise en  
scène de Claude  
Régy, à l'Usine C  
(Montréal),  
du 7 au 16 février 2008.

ici devant des élèves peu doués pour le mal et dont le libre arbitre ressurgit de manière fort imprévue. Lors d'une mise en abyme surprenante, cette faculté de libre arbitre devient une sorte de *demonius ex machina* qui conduit même les personnages à remettre en question leur destinée théâtrale.

L'histoire est simple. Le diable (Jonathan Gagnon) s'amuse à pervertir le jeune poète Cipriano (Guillaume Perreault) dont le questionnement intellectuel à propos de Dieu et de la Vérité l'agace. Il veut substituer la passion au pouvoir de la raison, les langueurs de l'amour aux rigueurs du savoir. Il le rend amoureux de la jeune chrétienne Justina (Marie-Hélène Lalande) que convoitent aussi Floro (Nicola-Frank Vachon) et Lelio (Patrick Ouellet). Tandis que ces derniers tentent de régler leur contentieux par l'épée, Cipriano se retire dans une grotte pour recevoir les enseignements du diable et apprendre ses trucs. Autour de cette élite chevaleresque gravitent les serveurs, Clarín (Israël Gamache) et Moscón (Nicolas Létourneau), tous deux sous le charme de la servante Livia (Marie-France Tanguay). Ceux-là ne s'encombrent pas de métaphysique et ils s'entendent facilement pour partager une valeur sûre, celle du plaisir. Quant aux autres personnages, les imbroglis et les quiproquos générés par leur aveuglement se succéderont jusqu'au dénouement. Mais tous, quelles que soient leurs valeurs, trouvent les arguments pour justifier leur comportement. Il s'agit de trouver et de prouver, une fois pour toutes, qui est le plus fort : Dieu ou Diable ? Et dans quelle mesure le Vainqueur détermine-t-il nos actions ?

Traitant de manière bouffonne de thèmes fort sérieux, le spectacle nous rappelle que les gestes accomplis au nom de l'honneur, de la vérité et de la foi ne datent pas d'hier. Ils laissent dans l'histoire de l'humanité une trace sanglante, un sillon que l'on ne cesse encore aujourd'hui de creuser. Notre rédemption consisterait-elle à user de notre libre arbitre pour rejeter toute manipulation idéologique ? Cesser de jouer dans cette mauvaise pièce ? Casser le moule et les règles ? Soldevila situe l'action dans un contexte intemporel, baroque, comme le serait celui d'une troupe ambulante, brinqueba-

lant sur les routes avec son attirail. Après tout, nous ne faisons comme ces saltimbanques que passer sur terre, souvent avec peu de moyens.

On retrouve bien dans les costumes (Jeanne Lapierre) une couleur romaine, mais combien loufoque, à travers les casques de boxe et les toges taillées dans des couvre-lits en chenille. Néanmoins, c'est le contexte circassien qui domine. Le diable mène le jeu. Le « magicien prodigieux » présente son spectacle et le commente, ponctuant au besoin l'action et le texte d'explications pédagogiques. Entre des tréteaux, le malin entre en scène devant un rideau pendouillant, il interpelle les spectateurs, encourage les applaudissements. La scène est ceinturée d'un chapelet de petites ampoules, les protagonistes sont dans des cages et les comédiens promènent leurs clowneries dans la salle. Et que dire de tous les accessoires, tels les épées de caoutchouc mousse inoffensives, le jardin de carton kitsch ou le fauteuil roulant responsable d'incidents cocasses. La musique (Pascal Robitaille), avec ses instruments, clochettes et gazous, donne une ambiance à l'avenant, en soulignant la gestuelle des personnages qui semblent parfois sortis d'une bande dessinée.

L'interprétation des comédiens, justement, est hilarante et nous entraîne de rebondissement, parfois au sens littéral du terme. Certains endossent plusieurs personnages, ces transformations impliquant des changements de costumes et de personnalités fort réussis et, quelquefois, des pousseries de contorsionnistes. Ces revirements sont en eux-mêmes jubilatoires et ne sont pas sans illustrer les retournements imprévisibles qui découlent du libre arbitre des personnages. En fait, la scénographie et le texte sont le plus souvent délibérément en discordance. Il s'ensuit une distanciation entre ce qui est dit et ce qui est fait, ou ce que l'on veut montrer : le caractère désuet des grands discours pompeux, l'inadéquation des idéologies à la réalité. Belle leçon de philosophie, le rire, on l'aura compris, est au rendez-vous. Les spectateurs épanouis échappent aux griffes du Mal, ce qui n'est pas si courant au théâtre. ●

par GILBERT DAVID

## Ce qui meurt en dernier : le retour de Chaurette par le biais d'une « petite forme »

La fécondité de la relation artistique entre Normand Chaurette et Denis Marleau n'est plus à démontrer. Les spectateurs de la scène montréalaise se souviendront des réussites qu'ont été, au cours de la dernière décennie, les productions de deux textes de Chaurette — *Le passage de l'Indiana* en 1996, puis *Le petit Köchel* en 2000, créées au Festival d'Avignon —, auxquelles s'est ajoutée la reprise remarquable des *Reines* (1991) en 2005, ce qui fait de Denis Marleau et d'UBU, sa compagnie d'attache, des interlocuteurs de prédilection du dramaturge québécois. Or l'auteur de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) avait fait savoir son « renoncement » à l'écriture dramaturgique au tournant du nouveau millénaire...

Il va sans dire que la production annoncée d'un nouveau texte de Chaurette après autant d'années de silence n'a pas manqué de susciter des attentes... Sans doute, Chaurette a-t-il continué de s'illustrer régulièrement en tant que traducteur inspiré de pièces de Shakespeare, mais on aurait pu croire qu'il avait délaissé pour de bon l'écriture de textes de son cru. Quoi qu'il en soit, le nouvel opus met fin à la disette, à l'enseignement de ce qu'il est convenu d'appeler une « petite forme ». *Ce qui meurt en dernier*, en fait, est un hypertexte, ce qui ne devrait pas étonner outre mesure quiconque connaît la trajectoire de cet auteur, friand de stratégies intertextuelles.

Cette fois, Chaurette s'est tourné vers un personnage tiré de la *Lulu* (1895-1902) de Frank Wedekind, en l'occurrence la comtesse Martha von Geschwitz, dont l'interprétation par Christiane Pasquier, dans la production dirigée par Marleau au Théâtre du Nouveau Monde en 1996, avait fait sur lui une forte impression.

Chaurette propose ici un soliloque qui a comme foyer mental la figure de Martha, écartelée entre sa volonté d'en finir et sa peur de mourir, alors que la figure sinistre de Jack l'Éventreur se construit en elle comme l'ultime interlocuteur de son existence en apnée, résultat de ses échecs amoureux et de ses défaites mondaines. Dans le programme, l'auteur écrit : « Ce qui meurt en dernier, c'est le titre d'un texte sur la mort, sur le véhicule que la mort emprunte, sur ce qu'elle emporte, et sur ce qui lui résiste. Un texte qui s'interroge sur la pulsion de mourir, et sur le refus d'admettre la mortalité. Et, partant, sur le besoin que nous avons de croire en l'immortalité. » On ne saurait être plus explicite sur la tension qui sous-tend le discours de Martha. Heureusement, la proposition de l'auteur ne se réduit pas à cet argument commode. Martha appartient nettement à la race des créatures chauretziennes dont le discours opère à l'intersection du dramatique et du romanesque : par son bavardage et ses préoccupations souvent terre à terre, la comtesse von Geschwitz impose en effet une image angoissante de la finitude (que renforcent les pointes d'auto-ironie), qui se décline en morsures éprouvées à l'occasion d'expériences triviales ou de relations décevantes, dont l'aristocrate déchue ne rend compte que d'une

manière forcément lacunaire. C'est d'abord par ses ratiocinations et ses obsessions que Martha dit son mal d'être, indissociable de son énonciation labyrinthique. Martha est ainsi l'objet d'une recomposition de la part de Chaurette qui va même jusqu'à détourner le sens de la fable originelle de Wedekind où c'est Lulu qui est la victime de Jack l'Éventreur.

Au moment où commence la pièce, Martha n'a, pour ainsi dire, plus rien à perdre, car elle a déjà tout perdu. Et tout va se passer comme si, dès lors, elle avait choisi de réussir sa mort... Mais le fantasme du tueur en série, que nourrit l'imagination d'une Martha plongée dans la lecture d'une *short story* macabre, est une chose, et son avènement avéré une autre : ainsi, Martha aura-t-elle d'abord à renoncer à son désir de mourir évanouie par le couteau de Jack en un ultime orgasme... Car le tueur qui écume les rues embrumées du Londres de 1888 ne saurait donner la mort par amour.

Sur ce scénario onirique, Chaurette engage une écriture d'une grande puissance d'évocation, dans une langue très maîtrisée, aux rythmes changeants, tantôt syncopés, tantôt élégiaques. En maître d'œuvre de ce récit de soi, Marleau règle le déroulement avec son sens habituel de la musicalité. Pour la scénographie, il a imaginé un dispositif minimaliste, dominé par un écran qui occupe presque toute la largeur du fond de scène. On y voit la pluie battante jetée contre une vitre en écho au texte, ou encore la silhouette inquiétante de Jack dont la présence-absence apporte une touche de mystère spectral au récit de Martha. Ce faisant, Marleau ne souscrit pas à « une fabrication de personnages proposés à la reconnaissance de la salle, [mais une] disposition des moyens d'art qui institue une scène » (J. Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 136). Et pour cette scène, Marleau a fait appel à une interprète hors du commun : Christiane Pasquier. Cette comédienne, au timbre grave et à la voix mordante ou plaintive, se montre dans ce rôle au sommet de son art : son sens du rythme lui permet de faire vibrer les moindres inflexions du texte de Chaurette. Pasquier renvoie l'image d'une bête traquée, à l'écoute de son propre désarroi et de ses pulsions mortifères, mais avec une retenue qui nous tient en haleine de bout en bout. Je me permettrai

d'émettre une seule réserve : à la toute fin du spectacle, Jack (joué par Pier Paquette) fait irruption derrière la salle et descend en trombe jusqu'au plateau où il vient exécuter la pauvre Martha. Ce coup de théâtre m'a semblé être une solution de facilité, alors que c'est l'ambiguïté même du personnage de Jack qui donnait une telle résonance à la parole, proche du délire, de Martha. L'« appel au paroxysme » que l'auteur lui attribue n'aurait-il pas gagné à rester inassouvi, comme en suspens ?

### Claude Régy ou le théâtre du dépouillement extrême

L'approche théâtrale de Claude Régy (né à Nîmes en 1923) a ses partisans enthousiastes, auxquels répondent des détracteurs avec une égale intensité. Le metteur en scène français a une longue feuille de route, marquée par un grand nombre de créations de textes contemporains (H. Pinter, T. Stoppard, M. Duras, N. Sarraute, P. Handke, B. Strauss, G. Motton, J. Fosse, S. Kane). Après une première visite très remarquée en 2005 à Montréal avec sa production de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, créée à Paris en 2002, Claude Régy a de nouveau occupé la grande salle de l'Usine C avec cette fois une œuvre récente de l'écrivain norvégien Arne Lygre (né en 1968) : *Homme sans but* (2005).

Romancier et dramaturge, Arne Lygre est aux antipodes du mouvement britannique du *In-yer-face theatre*, qui s'emploie à agresser le public par des propos vulgaires et des situations provocatrices, souvent à la limite du supportable. Ce qui n'empêche nullement *Homme sans but* d'exsuder une violence sourde, en évitant justement de recourir aux expédients ostentatoires (et trop souvent complaisants au bout du compte) dont se contentent les épigones de Sarah Kane. Quoi qu'il en soit, la pièce propose une parabole cruelle sur le monde actuel où tout se vend et où toute réalité est pour ainsi dire gangrenée par les jeux de simulation et autres simulacres. Qui croire et que faire, en effet, quand toute finalité devient suspecte, sinon dérisoire ? Lygre ne fait pas de phrases : il écrit des répliques laconiques, ses personnages sont des êtres vidés de leur substance, son monde mutilé est un lieu de strictes transactions.

*Homme sans but* ne manque pas de péripéties pour autant — ce terme

désignant ici un régime narratif qui tient foncièrement du constat par accumulation de micro-événements. La pièce est divisée en trois actes, dont chacun comprend un « saut temporel » où les personnages s'expriment à la troisième personne (les répliques sont alors mises en gras, cf. L'Arche, 2007) et commentent dans l'après-coup la situation en cours. Au premier acte, Peter, un homme très riche, rêve de fonder une ville au fond d'un fjord et il y parvient en achetant à fort prix les terrains d'un homme dont il fait ensuite son assistant. Aux côtés de Peter, on trouve Frère (jamais doté d'un nom propre) qui vit dans l'ombre du premier, en attendant d'hériter éventuellement de sa fortune. Vers la fin de l'acte, survient Femme (c'est-à-dire l'ex-conjointe de Peter qu'il n'a pas revue depuis longtemps). Peter semble heureux de ces retrouvailles, mais Femme reste sur son quant-à-soi, se refusant à venir habiter avec son ancien mari, tout en ouvrant la porte à un arrangement qui la mettrait à proximité dans la ville nouvelle. À l'Acte II, dix ans plus tard, la ville de Peter est devenue réalité, mais son fondateur omnipotent est atteint d'une maladie incurable. À l'hôpital où il attend de mourir, Peter reçoit la visite inopinée de Fille — soi-disant née d'une liaison postérieure à son divorce. Mais cette jeune femme est un leurre et elle se prête à une rencontre consolatrice pour un Peter qui s'était cru sans descendance, grâce aux bons offices de Frère qui tire ainsi les ficelles de cette comédie vénale. Il s'avère de fait que Femme et Fille ont toutes deux été rémunérées pour donner le change à Peter. À l'Acte III, une semaine plus tard, Frère a pris la décision de liquider toutes les possessions de Peter « qui n'est plus rien ». Survient alors Sœur qui voue une haine sans borne à Peter et qui renoue avec Frère pour faire resurgir un passé douloureux, une cicatrice de l'âme que rien ne peut suturer. Parallèlement, la propriété de Peter est prise d'assaut par les citoyens, ce qui entraîne une émeute durant laquelle une enfant est piétinée — la propre fille de Sœur. La fin de l'acte met en présence Frère et Femme dans une ultime séance de confrontation qui contraint Femme à se soumettre au viol de Frère qui lui hurle au visage : « Tu n'es personne ! »

Ce drame qui fait alterner les épisodes anecdotiques et les moments introspectifs appartient sans nul doute au courant épico-dramatique

qui, depuis Büchner, renonce à la « grande action » pour lui substituer une succession de petites catastrophes. Claude Régy renchérit dans sa mise en scène sur la banalité des personnages qui deviennent des avatars anonymes — sauf Peter, tous les autres personnages ont un nom générique. La scénographie de Sallahdyn Khair présente un plateau dénudé — mis à part un lit métallique au deuxième acte —, que vient délimiter un grand panneau arrière qui ne sera levé qu'au troisième acte, en livrant au regard un immense trou noir. L'éclairage est minimal, ce qui n'interdit pas de subtiles variations d'intensité aux limites du visible. C'est dire que toute l'attention est reportée sur les acteurs auxquels Régy prête un jeu hiératique, franchement antinaturaliste, comme saisi entre deux stases.

C'est que le spectacle de deux heures vingt, sans entracte, est tout entier gouverné par un ralentissement délibéré des échanges, dont chaque fragment est littéralement extirpé du silence. L'effet est imparable, à condition d'abandonner ses réflexes conditionnés par la production industrielle ambiante. Dans la distribution, trois acteurs sont particulièrement saisissants : Jean-Quentin Chatelain adopte pour Peter une voix rocailleuse et quasi mugissante qui résonne comme un chant des morts ; Redjep Mitrovitsa qui montre Frère affecté d'une incessante oscillation dès qu'il est debout, tel un animal sur le qui-vive, se révèle peu à peu sous un jour brutal, capable d'aboyer ses répliques qui viennent percer la trame mutique élaborée par Régy ; enfin Bulle Ogier, en Femme, est loin des figures durassiennes auxquelles elle a prêté vie et qu'elle a portées à un niveau de fluidité sans pareil.

Espace mental et espace-monde ne sont pas en opposition dans le théâtre qui, depuis Maeterlinck, se mesure au « tragique quotidien ». Et ce n'est pas le moindre mérite de Marleau et de Régy, une fois admis ce qui les différencie, que de chercher au-delà du réel, là où la sensation se fait souveraine. ●