

Le corps dérégulé

Lucie Robert

L'immonde

Volume 26, Number 1 (76), automne 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201528ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201528ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (2000). Le corps dérégulé. *Voix et Images*, 26(1), 187–193.

<https://doi.org/10.7202/201528ar>

Dramaturgie

Le corps dérégulé

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Y aurait-il du théâtre sans les acteurs? On me rappellera sans doute l'existence du théâtre de marionnettes et diverses formes théâtrales de nature exploratoire qui opèrent à la limite de l'existence physique. Mais la marionnette n'est, somme toute, qu'un masque et elle n'enlève rien à la performance de celui ou de celle qui se cache derrière. Quant aux formes exploratoires, il s'agit là justement de formes limites. Y aurait-il *vraiment* du théâtre sans les acteurs? Sans leur présence, une présence physique, incarnée, palpable aussi bien qu'audible? Ils ont été les initiateurs et les fondateurs du théâtre, bien avant que les metteurs en scène ne prennent en charge les conditions de la représentation, bien avant même que les écrivains ne développent une poétique de l'écriture scénique. Pantomimes et improvisations, saltimbanques et acrobates nous renvoient à un temps en amont des formes institutionnelles qui nous restent aujourd'hui, à l'origine d'une pratique de la vie publique marquée par la critique, la fantaisie ou les larmes. C'est pour eux que les auteurs dramatiques écrivent, c'est à eux qu'ils destinent leurs mots, leurs personnages, leurs images. Sans eux, le théâtre n'est que lettre morte. Écrirait-on *vraiment* pour un metteur en scène, à moins qu'il ne soit un ami ou un mentor? Alors qu'écrire pour l'acteur, c'est s'offrir l'occasion de voir les mots s'incarner et, à travers eux,

amener l'autre à les mettre en valeur, l'obliger à porter le corps avec ostentation, au-devant de la scène, au regard du public. Que, de là, l'auteur éprouve le désir de thématiser le corps, on ne saurait s'étonner. Corps actifs, corps aliénés, corps reniés, corps brisés, corps déchus traversent les textes dramatiques de la dernière année, comme autant de questionnements sur l'intégrité de la personne humaine, comme autant de rappels du périmètre de la condition humaine. Car le corps est seul et il forme sa propre frontière, souvent imperméable au monde environnant: ces corps réunis sur scène forment une unité fermée que les auteurs explorent en l'habillant, en le déshabillant, en le mutilant ou en le recouvrant, à travers un personnage qui agit comme maître d'œuvre. Aussi l'esthétisation des corps n'est guère à la mode et c'est au grotesque qu'échoit la fonction de montrer les fractures émotives.

Larry Tremblay a excellé ces dernières années dans l'exploration du jeu dramatique et des possibles du corps. Ses corps sont généralement dérégulés et ils incorporent, littéralement, l'histoire du personnage; ils incarnent un traumatisme antérieur, lui donnent une présence visible, qui dès lors devient l'indice porteur de la pièce. Lue sur les ondes de France-Culture dans le cadre de l'émission de Lucien Attoun *Le nouveau répertoire dramatique*, créée sur la scène

du Théâtre d'Aujourd'hui en mars 1999 dans une mise en scène de Martin Faucher, puis à Paris, au Théâtre de l'Atalante par la compagnie du Zouave dans une mise en scène de Michel Cocher, *Les mains bleues*¹ met en scène un personnage qui cherche à reconstituer la chaîne de ses souvenirs, brisée par un événement traumatisant qui ne sera jamais expliqué de manière claire. Seuls nous en sont connus les fragments, à travers les séquelles qu'il a laissées. Jérémie fut-il battu par sa mère? Celle-ci s'est-elle réellement pendue dans la cave? La pièce est divisée en deux parties, formant deux longs textes juxtaposés de chaque côté d'un très bref dialogue. S'agit-il de monologues juxtaposés ou forment-ils réellement une pièce à deux personnages? La première partie repose sur le discours de Jérémie, qui a une malformation au visage et s'exprime par saccades, la seconde sur celui de Princesse, un personnage mi-chien mi-femme, une mère qui retransforme l'homme en petit garçon, bien lavé, propre dans son nouveau pyjama. Pour une rare fois chez Larry Tremblay, un second personnage concourt au récit de manière active, mais ce personnage est-il vraiment autre chose que la projection de la mémoire du précédent?

Ce qui paraît réel est un événement qui donne son titre à la pièce: un jour, à la demande de sa mère, Jérémie a dû enfermer les douze chiots de Princesse dans un sac et battre ce sac sur une pierre comme on le fait d'un sac de noisettes avant de les éplucher pour qu'elles piquent moins. Un second événement se superpose au premier, car Jérémie frappe et est frappé: «maman est derrière toi / tu as un beau visage /

plein de sang / c'est pas vrai / mes mains sont bleues / regarde» (p. 29). Les mains de qui? Est-ce la mère qui a ravagé le visage de son fils? Quoi qu'il en soit, Jérémie en est arrivé à porter la difformité de son visage comme le remords qui l'habite, incapable qu'il est de briser les liens qui l'unissent à Princesse comme il avait été incapable de se soustraire à la violence familiale. L'amour de Princesse pour Jérémie, qui l'a recueillie et pour qui elle fut un des rares bonheurs, ne suffira ni à effacer le remords ni à assurer le pardon. Car, dira Princesse, «il n'existe pas sur cette terre de pays où la faute disparaît avec le coucher du soleil [...] je suis trop proche des hommes pour pardonner» (p. 46).

**

Histoire de mains encore que la pièce de Mouawad, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*², créée le 16 janvier 1999 au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène d'André Brassard. Le texte est précédé d'une épigraphe tirée de Jean («Le vent souffle où il veut / et tu entends sa voix, / mais tu ne sais pas d'où il vient / ni où il va. / Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit») et d'un avertissement sur la langue de la pièce: «Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme [...] les personnages s'arrachent littéralement la parole, la parole était ici source de vie.» Au moment où commence la pièce, Esther a disparu depuis dix ans et ses parents ont organisé ses funérailles. La foule se bouscule aux portes, attirée par un phénomène étrange: les

mains d'Edwige, sa jeune sœur, suintent, pleurent dit-on, quand elle prie. Mais Edwige, enfermée dans la cave, refuse de monter. Elle ne croit pas à la mort d'Esther et elle refuse de contribuer au succès public des funérailles. L'incipit est clair : « Tu sais toi que ce n'est pas vrai », dit-elle à son père. C'est que ces funérailles ne sont pas gratuites et que la foule est prête à payer le prix fort au cas où l'étrange comportement des mains relèverait du miracle. Tous veulent tirer profit de cette foule : Mathias a besoin de son nouveau magasin ; son fils Alex veut assurer son avenir. Il n'y a que Vaklav, amoureux d'Edwige, qui reste loin de la rumeur publique. Bref, la famille est au ban du village et c'est dans l'espoir de reconquérir la légitimité perdue que les funérailles s'organisent. Ne voilà-t-il pas cependant qu'Esther revient, dans la nuit, se cacher auprès de sa sœur pour accoucher d'un enfant conçu lors d'une brève rencontre amoureuse avec un homme qui, peu après l'aventure, a été fauché par un train. Elle meurt de cet accouchement, mais l'enfant vivra, alors que la foule, impatientée, met le feu à cette maison où, dit-on désormais, habite une sorcière.

Il s'agit d'une pièce étrange, dont les accents rappellent étonnamment le ton de la dramaturgie québécoise des années cinquante. L'action se passe dans un village sans nom, à une époque sans date qui pourrait aussi bien être contemporaine que vieille de plusieurs décennies ; les personnages portent des noms qui pourraient être d'ici comme d'ailleurs. J'ai pensé au *Temps sauvage*, à *La mercière assassinée* d'Anne Hébert, à *Au cœur de la rose* de Pierre

Perrault, parce que, dans cette pièce, il n'est question que d'étouffement : « Il n'y a plus d'âme par ici, Alex. Les âmes, toutes les âmes ont foutu le camp. Elles ont eu trop peur du cercueil vide, alors elles sont parties. Elles se sont sauvées, les âmes se sont sauvées, Alex, et là-haut, il n'y a plus que des gens vides qui vident leurs poches. » (p. 25) N'est-il pas aussi question de « ce pays qui ne connaît qu'obscurité, froid et brouillard, un désert ignoré du soleil », qui n'est pas non plus sans rappeler le « pays d'effroi » où rien ne répond de Medjé Vézina (*Chaque heure a son visage*, 1934) ? Comme autrefois, quitter le village représente la seule chance de bonheur des personnages. Edwige et Vaklav feront comme Esther, et peut-être auront-ils meilleure chance...

Pourtant, Mouawad appartient à un autre univers culturel que celui du Québec des années cinquante qu'il connaît peut-être, mais à distance, parce qu'il est né et qu'il a grandi à l'étranger, mais aussi (et surtout peut-être) en raison de son âge. De quel univers parle-t-il en écrivant : « On s'ennuie trop par ici d'ailleurs ! C'est ça qui est insupportable, qui finit par peser, cet ennui de la plaine... » (p. 52) ? Comme solution à l'ennui et au sentiment d'enfermement, Mouawad n'a guère trouvé mieux que ses prédécesseurs : l'amour, le sentiment amoureux qui apparaît dans cette pièce comme la planche de salut. L'amour donne à l'âge les ailes nécessaires au départ, mais partir où, pour faire quoi, on ne le saura pas. Il y a une sorte de fraîcheur, naïve et un peu mystique à la fois, dans ce recours à l'univers du conte. Mais il y a aussi un lieu commun dans cette

contradiction entre l'ici et l'ailleurs, la jeunesse et l'âge, les enfants et les parents. Je dois vieillir.

*
**

De lieux communs ne sont pas non plus dépourvus les *Trois sombres textes pour actrice éclairée* suivi de *Pitié pour les vieilles chiennes sales*³ de Marie-Ève Gagnon. Le premier volet est conçu comme une trilogie et a été créé le 19 janvier 1999 au Théâtre du Périscope, à Québec, dans une mise en scène de l'auteure et repris le mois suivant à l'Espace libre de Montréal. Il est formé de trois monologues, intitulés respectivement « La Muerte », « Une femme est son avenir », « Procrastination majeure », qui mettent en scène un personnage féminin dans un discours où le plein de mots ne désigne que le vide qu'ils cherchent à remplir. Ce qui caractérise les textes de Gagnon, c'est que le discours est en rupture avec l'action scénique, ce qui n'est pas sans créer de profondes ambiguïtés d'interprétation. Ainsi, la première femme tolère mal que son amant, souffrant d'un cancer, ne soit pas mort dans la sérénité; elle tolère encore moins qu'il l'ait laissée seule, à son âge, en peine de trouver un nouvel amant. La seconde entreprend un exposé sur les difficultés de la création: il faut trouver un sujet, une manière de l'aborder et travailler à l'exposer. Aussi, pour repérer au fond d'elle-même un sujet assez « profond », s'est-elle tue pendant huit longs mois, au grand dam de son conjoint qui, lui, a levé les pattes. Or, le personnage est enceinte jusqu'aux dents. De ce fait pourtant, elle ne glissera pas un mot. Le troisième per-

sonnage attend. Elle attend un bébé, elle attend les résultats du tirage de la 6/49, elle prépare un livre sur l'avenir, elle attend que le supermarché mette en vente de la vanille pure et de la farine non blanchie. L'attente ici est mode de vie, puisque des choses arrivent quand même, mais on n'en fera rien. Dans les trois cas, le discours prend préséance sur la vie.

Pitié pour les vieilles chiennes sales pousse la problématique un peu plus loin. Mise en scène par l'auteure et créée à l'Espace libre en mai 1999 dans le cadre du Festival du Théâtre des Amériques, cette pièce foisonnante opère à la fois sur la réalité et les fantasmes. Elle est structurée par le personnage de la « Vieille chienne sale à l'agonie », madame Bouchard, femme très âgée en train de mourir d'un cancer dans sa chambre d'hôpital, personnage tragique qui trace un bilan négatif de sa vie. Mariée pendant 53 ans à un homme qu'elle emmerde, elle a deux enfants, Paul, le chouchou, et Ginette, une sorte de schizophrène sans le sou. La pièce est empreinte de lieux communs: le chouchou laisse sa mère mourir seule, alors que la fille indigne est là, fait ses courses et l'entretient avec l'aide d'une infirmière haïtienne qui pratique la magie et le vaudou. Cet univers serait à peu près cohérent, s'il ne surgissait, un peu n'importe comment, deux autres personnages plus étonnants: Aurore l'enfant martyr (une Aurore vieillie, confrontée à une marâtre bien modeste) et Lech Walesa, fier de son prix Nobel. Pourquoi pas La Poutine et Jean XXIII, se demande-t-on? Comme dans les trois monologues qui précèdent et comme l'écrit la quatrième de couverture, « L'univers des personnages de *Pitié*

pour les vieilles chiennes sales est vide à force d'être trop plein. Alors la présence des acteurs est souveraine, leurs corps chauds aspirant la vie.» Cela est vrai, sauf que, dans le livre, les acteurs sont absents et il ne reste que le vide, trop plein de clichés, à peine racheté par un humour grinçant, qui n'est pas dénué de souffle ou d'idées et qui rappelle, pour le meilleur mais aussi pour le pire, l'univers de René-Daniel Dubois.

*
**

Pièce créée à Montréal par le Théâtre PAP, le 5 octobre 1999, dans la petite salle de l'Espace Go et dans une mise en scène de Claude Poissant, *Crime contre l'humanité*⁴ de Geneviève Billette avait d'abord été présentée comme un exercice public à l'École Nationale de Théâtre, le 23 avril 1997, sous la direction de Gisèle Sallin, avant d'être mise en lecture à Paris, au Théâtre Ouvert, le 13 octobre 1998, puis à Montréal, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans le cadre de la Semaine de la dramaturgie en décembre 1998. L'idée de la pièce est, au départ, assez séduisante. Un industriel a conclu un marché où Kalr (dont le «r» a glissé) lui aurait vendu son usine. Sauf que, au moment de signer l'acte de vente, Kalr se récuse: «Vous avez négligé un détail [...] Je mens» (p. 20), explique-t-il. Il résistera à toutes les pressions, utilisant, dans le combat qui l'oppose à l'Industriel, des armes inédites: mauvaise odeur, démangeaisons, sommeil, pulsion, etc. D'abord soutenu par sa famille, l'Industriel se retrouve bientôt seul. Sa femme se trouve perturbée au point de tenir deux discours à la fois, l'un marqué

par la retenue et l'autre par une pulsion érotique violente. Sa fille Charotte, à qui il manque déjà un «l», voit sa beauté peu à peu détruite par une étrange maladie qui la putréfie. Enfin, l'ouvrier Hans est à la fois abruti par son travail et désireux de conserver les 300 emplois (qu'il occupe tous lui-même) en jeu dans la transaction. Curieusement, à mesure que les personnages sont envahis ou dévorés par les maladies de Kalr, ils retrouvent le bonheur. Devenue noire de putréfaction, Charotte meurt heureuse et Madame finit par céder à son désir de vivre. Comme un sorcier du nouvel âge, Kalr distribue les bonheurs et les malheurs selon le comportement moral des personnages. Sauf qu'ici, les valeurs sont inversées et c'est dans le renoncement aux règles de la vie bourgeoise que les deux femmes atteignent la plénitude. Cependant, et comme les sorcières ou les fées, Kalr est incapable de modifier quoi que ce soit à l'ordre social qu'il ne peut que perturber. Satire du monde industriel, la pièce est, du début à la fin, structurée par le temps, un temps d'horodateur, qui précise les minutes et les heures, scandant ainsi les scènes. Et à Hans dont la vie n'est guère modifiée par les événements, Kalr répond, impuisant: «À toi aussi, si je pouvais, j'offrirais le bonheur.» (p. 94)

*
**

Deuxième pièce de son auteur, *La baronne et la truie*⁵ avait connu une première version en anglais sous le titre *The Baroness and the Maid*, créée le 24 avril 1993 à l'Atelier du Centre national des arts à Ottawa, dans une mise en scène de l'auteur.

La présente version fut créée le 29 octobre 1998 à l'Espace libre par la troupe Omnibus, dans une mise en scène de Francine Alepin. *La baronne et la truie* réunit deux problématiques, celle des enfants sauvages, c'est-à-dire de ces enfants élevés sans contacts avec les hommes et dont l'anthropologie naissante au XIX^e siècle a fait grand cas, et celle de la photographie, art nouveau qui, depuis le milieu du même siècle, encadre les événements de la vie sociale. «Comment peut-on commencer à comprendre la photo ou toute autre forme de représentation?» demande l'auteur. «Probablement en se posant ces questions: qui était derrière la caméra et qui posait devant, et pourquoi?» répond-il provisoirement. Aussi son projet est-il de placer devant l'objectif un personnage vierge de tout rapport social pour étudier son apprentissage de la représentation. Sur une scène de théâtre, il opère ainsi un cadrage double puisque l'action, qui se passe sur une scène (premier cadrage), est re-cadrée par l'action du photographe qui fixe certaines images. Double pour le spectateur, le cadre l'est également pour le personnage qui découvre peu à peu son identité, à travers le miroir, la photographie et la scène de la conspiration, empruntée au *Jules César* de Shakespeare, que la baronne et l'enfant répètent à l'avenant.

L'action se passe à la fin du XIX^e siècle à Paris. La baronne a recueilli un enfant sauvage qu'elle nomme Émilie, en hommage à Rousseau, et elle entend de la socialiser dans un rôle de «bonne du rez-de-chaussée», celle qui est responsable de la vie mondaine. Émilie doit ainsi apprendre à répondre à la porte, à accueillir les visiteurs, à dresser la table

puis assurer le service. L'apprentissage n'est pas simple puisque la vie mondaine comprend une large part de facticité qui échappe à l'enfant. Peu à peu, cependant, ce regard de l'enfant, posé sur la vie mondaine de la baronne, fait voir à celle-ci l'étrangeté de sa propre vie auprès d'un mari passionné par la photographie (surtout pornographique), mais qui mène sa vie propre dans les bas-fonds de la ville et ne néglige pas de trouver son plaisir auprès des domestiques (pas toujours consentantes). À mesure que la pièce avance, c'est la baronne qui finit par jeter un regard aigu sur le caractère «cadré» de sa propre vie, et à s'observer elle-même en représentation. Alors qu'Émilie apprend les lois de cette vie bourgeoise, la baronne apprend celles de la vie réelle. La superposition des deux consciences mènera à la fois à la destruction du baron (c'est-à-dire au cadrage de l'«autre»), à l'affirmation de l'identité des deux femmes, mais d'une identité réunie dans la représentation permanente. La baronne signe désormais ses propres mises en scène et elle choisit ses scénarios, comme si le réel était à jamais devenu inaccessible, tant pour Émilie, qui préfère toujours la nature et retourne périodiquement à sa vie sauvage, la seule vie authentique qu'elle connaît, que pour la baronne, qui ne connaît rien d'autre que la vie bourgeoise.

**

La question du cadrage est également à l'œuvre dans *Le cœur de Mattingly*⁶, premier texte dramatique de Rober Racine. Écrit pour le Théâtre Acte 3 et pour le Musée d'art contemporain de Montréal, le texte porte la

trace de cette inscription dans le champ des beaux-arts et de sa marginalité par rapport au milieu théâtral contemporain, renonçant à la construction d'une action dramatique concrète fondée sur la confrontation du corps et de la parole des personnages.

Ici, la confrontation n'aura pas lieu, tant le personnage d'Oxymoron domine celui de Gabriella. Prime le discours sur les conditions de la création artistique, discours qui emprunte une structure musicale par ailleurs mise en abyme puisque Gabrielle est une cantatrice, et qui emprunte également le ton lyrique de *La divine comédie* de Dante, d'ailleurs citée en épigraphe, puisque Gabriella rappelle constamment la figure de Béatrice. S'il n'y a guère d'action (au sens classique comme au sens moderne), il y a tout de même une situation dramatique qui fait exister la pièce en tant que théâtre. Personnage monstrueux, aux cheveux rouge feu, aux dents noires et à la démarche de pachyderme, Oxymoron est un collectionneur d'un type particulier : « Ce qui l'intéresse, écrit l'auteur dans sa didascalie initiale, ce ne sont pas les œuvres — "c'est pour le peuple" dit-il —, mais les regards qui sont posés sur ces œuvres. » (p. 15) Ce sont ces regards qu'il collectionne, achetant ou kidnappant ceux et celles qui ont vu, vécu ou interprété les œuvres ou les phénomènes extraordinaires. Gabriella est le joyau de sa collection : elle fut, dit-on, la plus grande interprète des madrigaux de Don Carlo Gesualdo, prince et compositeur du XVI^e siècle. Apprenant qu'Oxymoron lui a fait greffer un nouveau cœur, celui d'Edward Mattingly, un Américain du Michigan, Gabriella est bou-

leversée. Comment peut-on « sentir », interpréter la musique de la Renaissance, quand on porte le cœur d'un criminel? C'est du moins ce que lui a dit Oxymoron. Pourtant elle hésite, ne « sentant » pas précisément ces pulsions destructrices. C'est que Mattingly n'est pas ce qu'elle croit et Oxymoron non plus, qui sera détruit pour avoir été lui-même un « regard ». L'éclipse de soleil totale qui s'annonce, et qui entraîne en quelque sorte le regard ultime (la vision du noir, vision de l'absence), agit comme le moment de vérité : le regard peut-il exister sans objet? Dans une structure complexe, où tout regard devient objet de collection, elle-même le regard de ces regards mis en abyme, Racine déploie un faisceau d'idées et d'images exigeantes pour énoncer sa conception de l'art et dénoncer les modes de sa socialisation, tout en problématisant la relation essentielle entre le produit de la création et son appropriation par autrui. Qu'advient-il de Gabriella, qui a entièrement retrouvé son autonomie créatrice à la mort d'Oxymoron, mais qui reste seule, avec un cœur étranger, sur une île déserte?

1. Larry Tremblay, *Les mains bleues*, Carnières, Lansman éditeur, coll. «Nocturnes Théâtre» n° 48, 1998, 46 p.
2. Wajdi Mouawad, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1999, 88 p.
3. Marie-Ève Gagnon, *Trois sombres textes pour actrice éclairée* suivi de *Pitié pour les vieilles chiennes sales*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 1999, 162 p.
4. Geneviève Billette, *Crime contre l'humanité*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1999, 94 p.
5. Michael MacKenzie, *La baronne et la truie*, Théâtre, Montréal, Les Herbes rouges, 1999, 86 p.
6. Rober Racine, *Le cœur de Mattingly. Texte dramatique*, Montréal, Boréal, 1999, 127 p.