

« La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste »

Stéphane Lépine

Numéro 32 (3), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29250ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1984). Compte rendu de [« La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste »]. *Jeu*, (32), 137–140.

de Louis correspondent secrètement. Madame Schnittgens, dans son univers de série noire, et Louis, dans celui, non moins artificiel, de l'opéra, sont irrémédiablement étrangers aux sentiments humains de Jules et de Patricia. La fascination de Louis pour la photo de Camille dans le journal (personnage mythique) et l'intérêt de cette dernière pour le projet de Louis, confirment ce lien.

Puisque Patricia n'a rien d'une diva, ni Jules d'un Perry Mason, le frère et la soeur formeront le dernier couple, celui de l'enfance, du souvenir, du poétique. Jules et Patricia s'aiment et sont restés, malgré le mariage de Jules, deux complices. À la fin de la pièce, le frère et la soeur, ainsi que toute la scène, sont engloutis dans une mer de tissu bleu qui, graduellement, s'est détachée de l'arrière-scène. Paradis perdu puis retrouvé. Réjean Ducharme n'est pas loin.

La musique qui hante systématiquement la représentation, y compris l'entracte, à la fois anoblit et ridiculise les humains qui la côtoient. Leurs chagrins, leurs joies, leur héroïsme de poupées nous émeuvent en même temps qu'ils nous gênent. C'est l'ambiguïté profonde des personnages qui est séduisante et méchante au coeur. Tout autant que ce *Je ne t'aime pas* qui n'est, en fait, qu'un long chant d'amour. Face à ces contradictions, aux bouleversements pas toujours gracieux mais terriblement attirants que provoque ce sentiment suspect, on ne peut qu'approuver la sage Colette qui affirmait que «l'amour, ce n'est pas un sentiment honorable».¹

marie-louise paquette

1. Colette, *la Naissance du jour*, Paris. Garnier-Flammarion, 1969.

« la contre-nature de chryssippe tanguay, écologiste »

recréation et engendrement: quelques considérations psychodramatiques

Texte de Michel-Marc Bouchard; mise en scène: André Brassard; décor et costumes: François Séguin; éclairages: Claude-André Roy. Avec Marc Béland (Jean « Laios » Lapierre), Anne Caron (Diane) et Daniel Simard (Louis « Chryssippe » Tanguay). Production du Théâtre d'Aujourd'hui présentée du 3 au 26 novembre 1983.

L'espace du Théâtre d'Aujourd'hui, divisé en trois parties, ressemble, pour reprendre une description de Hugo, à « une assez vaste enceinte, à peine éclairée, où tout l'appareil d'un procès criminel va se développer ». D'entrée de jeu, le spectateur, en pénétrant dans la salle, est amené à devenir juré, voyeur ou analyste. Situé de part et d'autre d'une chambre, le public épie, grâce à l'absence de murs, un drame qui a tôt fait de devenir un procès: Louis Tanguay vit avec un homme qu'il aime, Jean Lapierre, et désire avoir un enfant; Louis Tanguay, il y a de cela quelques années, a tué sa femme qui l'avait surpris maquillé et portant une robe. Que *la Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* soit un procès, cela ne fait aucun doute, mais peut-être faudrait-il alors considérer le mot procès non pas tant dans son acception judiciaire que dans le sens d'une marche, d'un développement, d'un processus. À cet égard, à la pièce de Michel-Marc Bouchard, à l'exemple des *Pommiers en fleurs* de Serge Sirois, développe, à partir d'un fait anecdotique, une vaste fable à fin ouverte où l'événementiel n'est qu'un vague prétexte à l'analyse d'un trajet psychique.

Cette chambre-alcôve où se jouera le drame d'un homme impuissant à réaliser son désir d'enfantement, cette chambre-arène vers laquelle tous les regards sont tournés, avides de constater l'effondrement du héros, s'affirme comme étant le lieu désigné d'une tragédie en train de se faire (ardemment convoitée parce que rédemptrice) mais aussi, et peut-être principalement, comme celui d'une analyse, d'un enjeu psychodramatique. Ce lieu central, coïncé entre deux blocs serrés de spectateurs, ressemble, pour ainsi dire, à l'emblème d'un drapeau placé entre deux bandes de couleur identique. Car cet espace scénique a tout de l'emblème. Il s'impose très nettement comme la figure emblématique du théâtre, du monde de la représentation, tant dans son aspect spectaculaire que dans son corollaire intérieur ou psychique. Avec son lit surélevé et entouré de rideaux pour former une scène dans la scène, la chambre de Louis « Chryssippe » Tanguay n'est rien d'autre que la figure symbolique du théâtre mis en abyme

pour mieux éclairer le système même de la représentation.

Toutefois, ce procédé ne semble pas être employé dans une volonté restrictive de travailler autour de la notion baroque de théâtre dans le théâtre. Si cette représentation fonde son existence sur le trompe-l'oeil, sur un entrelacement entre le jeu des apparences et la réalité, sur un enchâssement de plusieurs niveaux de représentation, ce n'est pas uniquement pour user d'un procédé illusionniste. Au contraire, ce jeu sur les niveaux de perception n'a rien de fantaisiste. Il n'a d'autre effet que de projeter les spectateurs à l'intérieur d'un système où leur identité sera questionnée. À l'intérieur de cette chambre cloisonnée où les acteurs joueront des rôles, où ils seront tantôt acteurs, tantôt spectateurs et s'interrogeront, par le fait même, sur la réalité et la fiction, à l'intérieur de la chambre donc, se déroulera un psychodrame où, par la recréation de certaines scènes, un personnage tentera d'abolir ses rôles, de détruire ses fan-



Marc Béland, Anne Caron et Daniel Simard, dans la « chambre-arène » où se joue le drame du héros. Photo: Daniel Kieffer.

tômes imaginaires pour enfin pouvoir engendrer un homme qui lui ressemble en propre.

L'argument de la pièce est simple: Louis « Chryssippe » Tanguay désire un enfant et sa « contre-nature » ne le lui permet pas. Météorologiste et écologiste, il étudie les lois de la nature sans jamais pouvoir s'y plier. À cause de cette non-appartenance à l'ordre naturel et de son irréalisable désir d'engendrer, il se pose au centre d'une fiction qu'il orchestre lui-même et par laquelle il souhaite mettre à jour son désir le plus cher et, par le fait même, trouver son salut. Le psychodrame apparaît alors comme une méthode logique de remise en actes permettant de reconnaître la *nature* du blocage, la raison de l'impuissance à créer. Le psychodrame est d'abord un jeu, mais il ne peut s'affirmer comme tel qu'au moment où les fabulations et les fantasmes prennent forme à l'intérieur d'une représentation dramatique; on y joue des scènes imaginées, tantôt passées et revécues, tantôt futures et projetées. Par conséquent, le choix des acteurs effectué par le patient-metteur en scène est très révélateur de ses projections, et les scènes qu'il leur fait jouer sont révélatrices de son degré de perception des événements passés.

À cet égard, le rôle des acteurs engagés dans le procès-processus est réduit, par la force des choses, à celui d'utilité. Le jeu, la représentation, qui servent à dégager Chryssippe des griffes de son histoire, sont entièrement consacrés à la guérison. On peut facilement noter, dans cette entreprise, à quel point l'autre est soumis à l'érection d'un monument narcissique. Il n'est qu'un substitut provisoire, le représentant d'un personnage réel que le désir inconscient investit. La femme, à l'intérieur de cet exercice de récréation, est particulièrement soumise à l'analysé, soucieux avant tout de désacraliser et de dédramatiser cer-

taines scènes traumatisantes de sa vie antérieure. L'évocation est purement imaginaire, et l'important n'est pas qu'elle soit historiquement exacte ou qu'elle soit fidèle au souvenir. André Brassard l'a très bien compris et il a pris soin de souligner que ce théâtre psychodramatique est purement obsessionnel et projectif. L'un des grands plaisirs de cette représentation était de découvrir l'écart pouvant exister entre le réel et la fiction psychodramatique, et de pouvoir cerner l'interprétation perceptive donnée volontairement ou involontairement aux faits objectifs par le personnage de Chryssippe. C'est pourquoi il est imprudent de taxer cette production de misogynie (comme on l'a fait), sans considérer d'abord comment l'attribution de rôles caricaturaux au personnage féminin peut illustrer la position du personnage. La mise en scène d'un psychodrame ne saurait correspondre à la mise en jeu thérapeutique d'un acteur.

La scène psychodramatique se déploie entièrement en une zone imaginaire et elle a, pour les personnages mis en jeu, une fonction de libération, de révélation et de création du sujet par rapport au réel, sans autre incident sur le plan du réel que de permettre de pouvoir l'aborder enfin. Pour parvenir à cette ultime création dans le réel, pour enfin accoucher et accéder au langage, Chryssippe doit renoncer à cette prolifération de l'imaginaire dans le réel et se livrer à une structuration symbolique qui lui permette de s'énoncer comme sujet en délivrant son nom propre: Louis Tanguay.

La scénographie de *la Contre-nature*. . . demeure sans doute l'une des plus belles et des plus pourvues de sens que l'on ait vues au Québec. Ce théâtre intérieur ouvert aux regards des analystes dans la salle s'offre comme un espace de projection, un véritable palais des miroirs. Les deux murs absents par lesquels le spectateur est amené à jeter son

regard représentent, avec peu d'insistance mais beaucoup de justesse, ces murs-miroirs qui permettent à l'analyste d'observer le patient sans être vu. Pendant ce temps, l'analysé ne voit que sa propre image, sans douter de la présence d'un observateur de l'autre côté du miroir. Le contexte de l'analyse se voit donc habilement souligné. De plus, tout un mur de la pièce est garni de miroirs de grandeur variable qui ne font que renforcer l'idée d'une fragmentation du sujet. D'ailleurs, en représentation, le sujet est perçu et entendu dans son morcellement, et il s'entend lui-même dans son propre (ou impropre) discours *réfléchi* par le groupe. Les acteurs employés s'engagent ainsi à lui présenter un miroir à la fonction unifiante, pour en arriver à une prise de parole décisive, une constitution définitive du Je.

L'un des seuls points faibles de cette production: le travail du corps. Alors que le personnage de Chrysisse démontre une volonté de maîtrise de son discours, il aurait été intéressant (et même indispensable) de rendre explicite l'écart entre ce discours et l'attitude corporelle, véritablement symptomatique. Sur ce point précis, Daniel Simard et le metteur en scène auraient sans doute pu élaborer une sémantique du corps permettant de nous éclairer sur les racines de la souffrance. Le corps ne ment jamais.

La dernière scène de la pièce joue sur l'éclatement du sens. Elle représente une prise en charge de la scène (et du sens de la représentation) par les acteurs qui, soucieux de catharsiser le psychodrame et de libérer Chrysisse de ses fantômes, le retiennent dans sa volonté d'opérer un *acting-out* final.

L'*acting-out* exprime cet attachement au désir plus qu'à l'objet désiré. La sortie hors du cadre de la représentation, hors

de cette intériorité envahissante, signifierait un renoncement à cet auto-érotisme souverain, à ce solipsisme indéfendable. L'*acting-out* est d'ailleurs ce qui est en principe interdit mais reste la grande tentation. Le recours à cette sortie en coulisses (mais les coulisses ne sont jamais hors du théâtre) abolit le jeu en quelque sorte et soustrait les acteurs à leur seule dimension imaginaire pour les précipiter dans ce réel contraignant et en faire, à peu de chose près, des bourreaux. Jean Lapierre et Diane vont bien tenter d'empêcher cette défection finale mais ils ne réussiront pas. Chrysisse, debout sur les ruines de son théâtre intérieur, couteau à la main, face à ces multiples miroirs lui renvoyant une image toujours broyée de lui-même, tourne le dos aux fenêtres et à l'issue qu'elles peuvent représenter. Au moment où le noir tombe, on sent la lente agonie d'un être qui s'écoule à la lueur des spots fumants. Chrysisse devient le héros déchu d'une tragédie impossible, un Oedipe refusant le sacrifice final qui lui eût permis de voir clair, d'atteindre la révélation, de renaître, auréolé de la gloire d'une (réelle) figure mythique. Victime de ce solipsisme éprouvant, il meurt de ne pouvoir se conformer à aucun principe de réalité, à nul modèle extérieur, comme un saint transpercé par ses propres flèches.

stéphane lépine