

Le théâtre dans le ring

Le Périmètre et Outrage au public

Hélène Jacques

Numéro 122 (1), 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16381ac>

[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

Jacques, H. (2007). Compte rendu de [Le théâtre dans le ring : *Le Périmètre et Outrage au public*]. *Jeu*, (122), 8–13.

Le théâtre dans le ring

Deux spectacles, deux conceptions de l'art théâtral foncièrement différentes. Dans le coin gauche, un couple qui vous ressemble ou vous rappelle vos voisins, dans un salon s'apparentant au vôtre ou à celui de vos voisins, confronté à des problèmes semblables aux vôtres ou à ceux de vos voisins : comment « gérer » la rupture amoureuse, comment partager la garde de l'enfant ? Dans le coin droit, une scène, quelques chaises rouges et quatre acteurs qui entreprennent de vous faire croire que vous n'êtes pas au théâtre, qui déboulonnent, une à une, toutes les illusions théâtrales en annonçant que ne seront représentés sur la scène ni intrigue ni personnage. Rien de plus distincts, en somme, qu'une pièce s'inscrivant dans une esthétique réaliste comme *le Périmètre* de Frédéric Blanchette, et le pavé dans la mare lancé par Peter Handke, son *Outrage au public*, exercice formel subversif et véritable brûlot contre le réalisme au théâtre qu'actualise le 'Groupe' Audubon. Pourquoi, dès lors, les jumeler dans un même compte rendu critique ? Quel rapport existe-t-il entre ces deux pièces ? À première vue, en effet, les démarches des deux équipes de production n'ont rien en commun. Mais, puisqu'un spectacle semble prendre le contre-pied de l'autre, je trouve justement là un intérêt, car réfléchir à une production en l'opposant à la seconde permet d'interroger une esthétique théâtrale très présente sur les scènes québécoises, c'est-à-dire le réalisme, et de mieux évaluer les critères qui me servent à la juger.

Outrage au public

TEXTE DE PETER HANDKE ; TRADUCTION DE JEAN SIGRID. MISE EN SCÈNE : CAROLINE BINET ; DRAMATURGIE : ANNE-MARIE COUSINEAU ; ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET ÉCLAIRAGES : STÉPHANIE RAYMOND ; SCÉNOGRAPHIE : GENEVIÈVE LIZOTTE ; CONCEPTION SONORE : MICHAEL BINETTE ; CONCEPTION VIDÉO : ALEXANDRE BÉLAIR ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : MARYLÈNE BASTIEN. AVEC PATRICK BROUSSEAU, PATRICE DUBOIS, ALEXANDRE GAGNÉ ET CLAUDE GAGNON. PRODUCTION DU 'GROUPE' AUDUBON, PRÉSENTÉE AU GOETHE-INSTITUT DU 21 NOVEMBRE AU 9 DÉCEMBRE 2006.

Le Périmètre

TEXTE ET MISE EN SCÈNE : FRÉDÉRIC BLANCHETTE. ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE : MARIE-HÉLÈNE DUFORT ; SCÉNOGRAPHIE : OLIVIER LANDREVILLE ; COSTUMES : OUM-KELTOUM BELKASSI ; ÉCLAIRAGES : ANDRÉ RIOUX ; CONCEPTION SONORE : YVES MORIN ; ACCESSOIRES : PATRICIA RUEL ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : SUZANNE TRÉPANIÉ. AVEC SYLVAIN BÉLANGER, DAVID BOUTIN ET CATHERINE-ANNE TOUPIN. PRODUCTION DU THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI, PRÉSENTÉE DU 10 OCTOBRE AU 4 NOVEMBRE 2006.

cette réalité de manière à susciter la réflexion du spectateur, sans nécessairement recourir à l'imitation conforme¹. Dans tous les cas, on met en œuvre diverses techniques, stratégies scéniques et procédés afin de susciter un effet de réel, de se

1. Patrice Pavis distingue ainsi un réalisme « imitatif », soucieux de « doubler par la scène la réalité », d'un « réalisme critique », lequel vise à « donner de la fable et de la scène une image qui permette au spectateur, grâce à son activité symbolique et ludique, d'accéder à la compréhension des mécanismes sociaux de cette réalité ». *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 285-286.



Le Périmètre, écrit et mis en scène par Frédéric Blanchette (Théâtre d'Aujourd'hui, 2006).
Sur la photo : David Boutin et Catherine-Anne Toupin.
Photo : Yves Renaud.

rapprocher de la réalité et de provoquer l'identification entre le spectateur et l'action scénique. Mais cet effet de réel n'apparaît pas comme le fruit d'une génération spontanée ; fabriquée, la représentation de la réalité surgit plutôt grâce à une machination ingénieuse, une maîtrise savante des moyens théâtraux. Si je me permets d'énoncer de telles évidences, c'est que voilà où, à mon sens, la fiction achoppe souvent dans le théâtre réaliste : les ficelles de cette fabrication ne parviennent que très rarement à se faire oublier, et ce, car les techniques mêmes qui la constituent sont devenues conventionnelles. Il existe en effet un ton spécifiquement réaliste : des répliques syncopées qui empiètent l'une sur l'autre pour mimer les maladresses, hésitations et blancs de la conversation quotidienne ; une posture réaliste : des acteurs qui adoptent une attitude « naturelle » mais demeurent presque toujours tournés vers le public ; un décor réaliste : infailliblement, le salon ou la cuisine qui, malgré tout, révèlent ce qu'ils sont, c'est-à-dire de fausses pièces, encore inhabitées quelques jours auparavant. Les conventions réalistes, en quelque sorte, qui visent à créer le « naturel », exhibent malgré elles l'artificialité de l'univers fictionnel présenté.

Une vraisemblance cousue de fil blanc

La pièce écrite et mise en scène par Frédéric Blanchette constitue un exemple probant de théâtre réaliste, tout à la fois réussi et conventionnel. *Le Périmètre* trace les contours d'une zone de guerre où se déroule une lutte opposant un homme et une femme. L'auteur pointe un sujet névralgique d'actualité, soit le partage de la garde de l'enfant après une séparation, et expose minutieusement l'évolution de la relation entre les parents. Une série de tableaux s'enchaînent qui montrent la déroute grandissante du

couple, à coup de disputes survenant malgré les bonnes intentions annoncées, où les deux parties ont leurs torts. Finement, Blanchette explore les ratés de la conversation et reproduit l'accumulation des silences, des malentendus, des petits événements sans importance que chacun dans le couple interprète différemment et qui rendent impossible, au fil des discordes et des mésententes, la communication. Le mur d'incompréhension qui s'érige entre eux devient ostensible, et l'apparition du nouvel amoureux de la femme semble lui conférer une forme incarnée en scellant définitivement la rupture. Si l'analyse psychologique des personnages s'avère un peu simplificatrice – elle est contrôlante, lui, irresponsable –, il n'en demeure pas moins que Blanchette a su élaborer avec vraisemblance une partition triste et amère comme peuvent l'être les histoires banales de ceux qui ne s'aiment plus. La scénographie, belle, représentant un salon, suggère aussi le non-dit qui se glisse entre les répliques et qui éloigne davantage les personnages : le plateau s'élève au-dessus d'un amas de photographies, souvenirs communs désormais refoulés, entassés tout au fond de la mémoire. Les acteurs, convaincants, rendent palpables les tensions qui ont désuni les personnages et révèlent graduellement l'étiollement de leur relation.

En somme, tout, dans cette production, concourt à composer un ensemble fort bien fait. Seulement cet ensemble, malgré ses qualités, s'avère cousu de fil blanc, dans la mesure où les efforts pour atteindre la vraisemblance, le naturel – le jeu exacerbant la nervosité des personnages, soulignant les silences inconfortables, notamment – demeurent apparents. Trop vouloir adhérer à la réalité à représenter provoque en quelque sorte l'effet inverse, instaure une distance, puisque le spectateur perçoit les artifices, les moyens convoqués pour imiter. Si les conventions réalistes, même lorsqu'elles sont utilisées avec talent, se laissent toujours voir comme le jupon qui dépasse sous une robe mal ajustée, pourquoi, alors, persister à vouloir coller à la réalité, à susciter une illusion de réel toujours partielle ? Pour le spectateur, le plaisir de la fiction ne repose-t-il pas en grande partie sur un mouvement, contraire, de distanciation ? Aller au théâtre, n'est-ce pas se confronter à ce qui est étranger, ailleurs ? N'est-ce pas quitter un instant le familier, prendre acte de l'écart qui nous en sépare pour le regarder d'un autre point de vue ? Tout dépend, sans doute, de quel coin du ring on loge en tant que spectateur, selon que l'on cherche, au théâtre, à reconnaître le connu ou que l'on souhaite que le connu soit détourné, transformé par le travail poétique et métaphorique de la représentation, et se laisse envisager dans une perspective autre, à partir d'un regard oblique.

Un détour par le faux

« Ceci n'est pas une tranche de vérité. Nous ne vous racontons rien. Nous ne sommes pas dans l'action. Nous ne jouons pas un rôle. Nous n'avons rien à présenter. Nous ne cherchons pas à vous mystifier². » C'est l'ensemble des conventions réalistes que Peter Handke s'attache à renverser dans *Outrage au public*, fustigeant en premier lieu ce vers quoi tend Blanchette, soit l'illusion théâtrale. Il procède, pour ce faire, en éliminant d'abord le personnage : la pièce est composée d'une succession de phrases qui ne forment pas un dialogue et que quatre acteurs s'attribuent indifféremment et librement en fonction d'un système qu'ils auront instauré. Handke sabote ensuite la

2. Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche, 1968, p. 21.

notion d'espace, dans la mesure où le texte indique que les acteurs jouent dans un lieu vide ne représentant pas le vide mais qui « *est vide*³ ». L'action, également, est déconstruite, puisque nulle intrigue ne se noue, les acteurs se contentant de répéter qu'ils ne racontent rien. Enfin, les acteurs s'adressant directement au public tout au long de la pièce, l'élisant « *sujet du spectacle*⁴ » et lui faisant prendre conscience de son statut de spectateur, le quatrième mur est abattu : « *Comme c'est à vous que nous nous adressons. Vous devenez conscients de vous-mêmes. Vous devenez conscients d'être assis dans un théâtre*⁵. » Acteurs et spectateurs baignent dès lors dans un espace commun, évoluent selon une temporalité unique, soit le laps de temps nécessaire à l'égrèment des crochets et uppercuts qui ébranlent le drame et bousculent ses règles de mise en scène habituelles.



Outrage au public
de Peter Handke, mis
en scène par Caroline
Binet ('Groupe' Audubon,
2006). Photo : Carol
Eveno.

Cependant, malgré cette charge anti-théâtre, Handke reste dans les ornières de la représentation théâtrale, au sens où la pièce s'appuie sur un duel impliquant les acteurs et les spectateurs, les premiers invectivant les seconds, finissant même par les couvrir d'insultes. Persiste donc l'impératif des deux entités distinctes qui permettent le dialogue, bien que l'allocutaire, incarné par le public, reste ici muet. Car personne n'est dupe des manigances de Handke : les acteurs jouent bel et bien un rôle sur la scène, composent un non-jeu s'inscrivant dans une non-pièce et une non-représentation qui

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 35.



n'en forment pas moins un spectacle donné à voir au spectateur. Qui plus est, les acteurs interprétant une telle pièce cherchent à parvenir à l'illusion la plus complète qui soit, à un réalisme total, puisqu'ils tentent de persuader le spectateur qu'ils ne jouent pas.

Si l'offensive de Handke a suscité un scandale lors de la création de la pièce à Francfort en 1966, l'entreprise de déconstruction en règle du drame et de la représentation réalistes a bien sûr perdu de son caractère subversif. Néanmoins, compte tenu de la prégnance de l'esthétique réaliste au Québec et de ce qui vient d'être dit à propos du *Périmètre*, les attaques de l'auteur autrichien pourraient atteindre aujourd'hui quelques cibles toutes désignées. Le 'Groupe' Audubon ne semble toutefois pas motivé par un tel désir de battre en brèche une certaine pratique du théâtre. Dans la continuité de ses expériences précédentes⁶, la compagnie a plutôt choisi de souligner l'aspect ludique de la pièce, c'est-à-dire cet espace entre le jeu et le non-jeu qui offre un riche terrain d'exploration à l'acteur. La metteuse en scène Caroline Binet a subdivisé le texte de Handke en séquences que les acteurs interprètent de différentes manières: ils jouent tantôt les « grands acteurs », tantôt les prédicateurs ou les boxeurs prêts au combat, accordant conséquemment toute leur attention à la profération du

Outrage au public de Peter Handke, mis en scène par Caroline Binet ('Groupe' Audubon, 2006).
Sur la photo: Claude Gagnon, Patrice Dubois, Patrick Brosseau et Alexandre Gagné.
Photo: Carol Eveno.

6. Le collectif a présenté *Et Vian! Dans la gueule...*, *Ceci n'est pas un schmürz!* et *Brèves de comptoir*.

texte comme une matière malléable. Le spectacle s'appuie d'ailleurs principalement sur le travail vocal des acteurs qui, toisant le public, sourient en coin, récitent le texte comme une partition, en chœur ou en solo, avec truculence, énergie et plaisir apparent. Les poses souvent loufoques des acteurs, les déplacements de groupe sur la scène et parmi les spectateurs de même que les jeux avec des chaises rouges, seuls accessoires du spectacle, composent une chorégraphie réglée avec précision qui accompagne la récitation colorée du texte. Des images vidéo projetées sur un écran au fond de la scène complètent le spectacle en proposant des contre-points apparemment absurdes au propos de la pièce : une séquence d'un film des Beatles, une autre de *l'Homme de l'Ouest* avec Gary Cooper, l'image d'une roue de vélo qui tourne ou celle de chimpanzés qui se prélassent sembleraient bien arbitraires si elles ne renvoyaient aux recommandations promulguées par Handke, dans la didascalie initiale, aux quatre comédiens devant interpréter sa pièce. Entre autres conseils utiles, ici récités en voix *off* en allemand et en français au début du spectacle, Handke propose de regarder le premier film des Beatles et d'y « observer le visage de Ringo Starr qui sourit, à l'instant où, après avoir été taquiné par les autres, il s'assied à la batterie et se met à battre du tambour⁷ ». Les indications de l'auteur, prises au pied de la lettre, participent à créer l'environnement visuel du spectacle.

Ainsi, tout le potentiel transgressif de la pièce – effacement du quatrième mur, évidemment de l'intrigue, absurdité de la didascalie – est désamorcé et devient le prétexte d'un jeu formel délicieux et intelligent, réalisé grâce aux seuls moyens des acteurs s'amusant avec et au détriment du public. Mais ce jeu, néanmoins, ne tourne pas à vide, car bien que le public se sente plus divertie que provoqué, il s'interroge aussi, inmanquablement, sur ce à quoi il vient d'assister. Oscillant malicieusement entre le vrai et le faux, les acteurs déplacent les notions de réalisme et d'illusion de manière ludique plutôt qu'en recourant aux armes de la provocation qu'avait utilisées Handke dans les années 60. Dans le même mouvement, ils invitent le spectateur à se questionner sur ce qu'il attend de l'expérience théâtrale – preuve que le propos de la pièce n'est pas complètement daté. Cet objet insolite, qui ressemble davantage à une bouffonnerie spirituelle qu'à un outrage, n'en bouscule pas moins le spectateur, qui entre de bonne grâce dans l'univers réjouissant du 'Groupe' Audubon, où il devient l'observateur observé.

Si le travail du critique s'apparente à celui de l'arbitre qui élit le vainqueur du combat, en fonction des règles et valeurs qui président à son jugement, j'accorde ma faveur, de toute évidence, à *Outrage au public*. Toutefois, ce petit exercice de comparaison, prétexte à réflexion, ne visait pas à présenter les arguments de manière à ce qu'une production mette K.-O. la seconde. Il me permettait de vérifier d'où provient mon plaisir de spectatrice, fondé moins sur le constat du travail bien fait, moins sur la reconnaissance d'une réalité plus ou moins savamment reconstituée, que sur l'étonnement face aux pouvoirs renouvelés du théâtre de déplacer l'espace d'un instant, et parfois de manière durable, mes sens et mes certitudes. ■

7. *Ibid.*, p. 13.