

De ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier*

Florent Siaud

Numéro 136 (3), 2010

L'oeuvre en chantier

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63191ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Siaud, F. (2010). De ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier*. *Jeu*, (136), 68–74.

FLORENT SIAUD DE CE QUI NAÎT EN PREMIER
À CE QUI MEURT EN DERNIER

Cette évocation de la gestation du spectacle *Ce qui meurt en dernier* (7 novembre 2007 au 15 janvier 2008) s'appuiera sur des paroles recueillies en répétition par l'auteur, alors assistant stagiaire à la mise en scène auprès de Denis Marleau dans le cadre d'un travail mené sur trois spectacles (*Othello* de Shakespeare, 2007 ; *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette, 2008 ; *Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard, 2009).

« Chacun sait que l'obscurité favorise l'effroi¹. » L'équipe de création de *Ce qui meurt en dernier*, donné à l'Espace GO à l'hiver 2008², aurait pu reprendre à son propre compte ces paroles de l'antihéroïne de Normand Chaurette, Martha von Geschwitz. Partir d'un texte inédit ayant l'apparence d'un récit pour lui donner la forme d'un spectacle de théâtre ; parvenir à en livrer une lecture cohérente quand le texte en question multiplie malicieusement les pistes contradictoires : voilà qui a conduit tous les protagonistes de ce projet à errer dans les terres obscures de la création, dans ces espaces indistincts où les mots partent fébrilement à la rencontre des acteurs sans immédiatement trouver les sentiers de l'évidence. Tentatives d'approvisionnement de l'inconnu, les premières répétitions de *Ce qui meurt en dernier* auront connu leur lot de déroutes, de joies, de scepticisme et d'exaltation devant l'œuvre à faire découvrir. Mais face à un objet textuel non identifié, la désorientation n'est-elle de toute façon pas le plus sûr des guides ? Ce qui naît en premier – l'expérience le prouve –, c'est toujours un chaos au sein duquel une équipe de mise en scène ne peut trouver ses marques qu'en acceptant

1. Le texte de *Ce qui meurt en dernier* n'ayant pas encore été publié, les rares citations qui en seront faites seront tirées des tapuscrits utilisés pendant les répétitions de la production.

2. Voir le compte rendu de Pierre Popovic, « Tant crie-t-on au loup qu'il vient », dans *Jeu* 127, 2008.2, p. 7-10. NDLR.



Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 2008).
Sur la photo : Christiane Pasquier et Pier Paquette (en silhouette). © Marlène Gélinau Payette.

le principe de contradiction : investir la piste qu'on croyait mauvaise la veille pour, parfois, y retourner comme si de rien n'était le lendemain. Ce principe aura ici d'autant plus régné en maître que la plume de Chaurette fuit à l'évidence les lignes droites : les sens s'y ajoutent sans toutefois s'annuler, se déjouent les uns les autres, de sorte que l'enquête à laquelle se livrent les interprètes désireux de lui donner corps procède forcément par retours et ressassements plutôt que par avancées. Le 27 novembre 2007, alors que les répétitions ont commencé depuis trois semaines, Denis Marleau dira d'ailleurs au sujet de l'écriture chauretteienne : « On passe son temps à comprendre et à décomprendre. »

Ce qu'il y aura eu à comprendre et à décomprendre, cela aura été en premier lieu le faisceau de références faisant la matière même du texte. Mémoire en acte, reconfigurant le souvenir à sa guise pour s'y frayer sa propre voie, l'écriture de Chaurette se sera peu à peu révélée être un entrelacs de réminiscences. Né du désir de donner une suite insolite à la *Lulu* de Wedekind montée au TNM par Denis Marleau en 1996, *Ce qui meurt en dernier* situe ainsi dans la sombre atmosphère d'une nuit londonienne de la fin du XIX^e siècle un dialogue trouble entre une comtesse délaissée, devenue liseuse passionnée de *short stories* à suspense – incarnée par Christiane Pasquier –, et un tueur en série à la présence intermittente – incarnée par Pier Paquette. Au-delà de ces personnages, dont les silhouettes ont toutes deux été empruntées au théâtre de Wedekind, la fidélité à la source affleure dans une citation empruntée au livret qu'en a tiré le compositeur viennois Alban Berg pour son opéra resté inachevé *Lulu* : « *Nein, wenn sie mich heut' in meinem Blut liegen sieht...* » (« Non, si elle me voit ce soir couchée dans mon sang... »), que Chaurette fera ici prononcer à Christiane Pasquier dans la langue d'origine. Ce fragment littéral ne doit pourtant pas laisser croire que *Ce qui meurt en dernier* se réduirait à l'adaptation d'un mythe forgé à l'orée du XX^e siècle. L'enjeu des premières lectures à la table aura d'ailleurs consisté à identifier et à assumer l'appropriation chauretteienne du personnage. Si Marleau pense que « Martha existe à travers Wedekind, à travers l'opéra de Berg » (15 novembre), il n'en explorera pas moins des pistes privilégiant l'émancipation à l'égard du modèle. Et comme le rappellera Normand Chaurette, il s'agira pour chacun de « reprendre le personnage là où Wedekind le laisse », pour mieux aborder ce que celui-ci n'y aura pas mis. Le 18 décembre, Marleau remarquera d'ailleurs que la dramaturgie de Normand Chaurette s'écarte du sillon du dramaturge allemand en ce qu'elle met en scène une Martha « très humaine », « qui nous ouvre son intérieur ». C'est que, comme a pu l'écrire le chef d'orchestre Pierre Boulez en marge de la *Lulu* qu'il monta à l'Opéra de Paris avec Patrice Chéreau en 1979, « l'important – non, l'essentiel ! au théâtre comme avec tout autre moyen d'expression, c'est la greffe, la création à partir de la proposition fournie par l'œuvre... Inestimable s'avère l'enrichissement qui se produit par la greffe d'une pensée sur une autre, d'une attitude sur une autre³. »

Ainsi affranchie de Wedekind comme de Berg, la Martha von Geschwitz de Chaurette se voit arimée à un autre réseau de références qui en font désormais une intellectuelle redoutablement cultivée. Comme le fera remarquer l'écrivain lors des premières lectures à la table, elle se situe aussi bien « dans l'avant-garde » que dans la nostalgie « du grand romantisme qui s'en va » (7 novembre). Formée à l'école de Goethe et de Spinoza, imprégnée par le mouvement de pensée du *Sturm und Drang*, elle n'en lorgne pas moins vers la culture mozarabe, la spiritualité bouddhiste ou encore l'imaginaire astrologique (le 7 novembre, Normand Chaurette avouera avoir abondamment travaillé à partir de manuels d'astrologie achetés à Paris). Souhaitant « mourir à l'intérieur d'un désir irrationnel », car dépassant les bornes de son surmoi, comme le soulignera Chaurette le 14 novembre, Martha rappelle à sa façon cette phrase répétée inlassablement par Valmont dans *les Liaisons dangereuses* adaptées au cinéma par Stephen Frears : « *It's beyond my control!* ». Revisitée à l'aune de la culture germanique et des modèles subversifs de l'avant-garde ou du libertinage fin de siècle, Martha sublime sa féminité par les mots et se veut à l'image – magnifique et érotique – des Filles-Fleurs de Wagner : « fille parmi

3. Pierre Boulez, dans *Alban Berg, Lulu*, t. II, Paris, Théâtre National de l'Opéra de Paris, Jean-Claude Lattès, 1979.

4. Une phrase qui semble avoir marqué Normand Chaurette, qui la citera à plusieurs reprises pendant le processus de création.

des fleurs d'une beauté brutale et complexe » que les hommes doivent contempler « au milieu du verger », référence clairement identifiée dès le 7 novembre comme provenant de l'acte II de *Parsifal*.

En éclairant par lui-même les influences ayant irrigué son texte, Normand Chaurette aura ainsi contribué à entrouvrir les portes de son imaginaire sans pour autant résoudre toutes les interrogations surgies à la lecture de son manuscrit. L'« autoexégèse » à laquelle procède un auteur n'est qu'une partie de l'exégèse globale à laquelle une équipe de création est contrainte de se livrer lorsqu'elle a à charge de porter un texte à la scène : l'univers d'un auteur ne se restreignant pas à ce qu'il y a mis consciemment, tout texte gagne à se parer des reflets qu'autrui veut bien y déceler. Et ceux-ci n'auront pas manqué, en particulier du côté de Denis Marleau, qui aura approché le kaléidoscope intertextuel de la pièce de Chaurette en l'éclairant de ses propres références cinématographiques : tandis que le 9 novembre, il évoque le parc inquiétant du *Blow-up* d'Antonioni, les figures féminines de Louise Brooks dans *la Boîte de Pandore* de Pabst (1929) et d'Isabella Rossellini dans *The Saddest Music in the World* de Guy Maddin (2003), il se souvient le 22 novembre de l'étrange peinture sublimée du monstre Himmler dans *la Chute* d'Oliver Hirschbiegel (2004) ou encore de l'esthétique impressionniste du *Moloch* d'Alexandre Sokourov (1999).

Mais ce sera essentiellement en se focalisant sur l'analyse du fonctionnement narratif de *Ce qui meurt en dernier* que l'équipe tentera d'en démêler l'écheveau... Dès le 14 novembre, Denis Marleau repérera trois « niveaux d'existence » (Martha la narratrice invisible, Martha la lectrice présente sur scène et la Martha sublimée du rêve) qu'il lui importera de rendre intelligibles par un jeu de duplication jouant de la présence réelle, de la voix *off* et de la projection vidéo. Mais comme se le demandera à ce moment précis le metteur en scène, comment faire jouer tous ces registres à la fois ? Ayant à cœur d'« aller jusqu'à l'os de la pièce », Marleau tentera de répondre à cette interrogation en privilégiant la piste du fantastique, d'ailleurs mise en avant par Chaurette le 9 novembre, lorsque celui-ci rappelait combien « le cadre de Londres favorise l'apparition des fantômes » et racontait comment, au cours de l'écriture des *Reines*, il était « tombé sur des *short stories* d'horreur surannées » ayant directement nourri *Ce qui meurt en dernier*.

Pivot de la dimension fantastique du spectacle, l'activité psychique de Martha s'imposera de toute façon progressivement au sein de la création. Jouant pleinement le rôle de « seconde vie » que lui attribuait Gérard de Nerval, le rêve par lequel elle s'absente au monde lui permet ici de franchir « les portes du rêve, du désir, des frustrations » (4 décembre) de son propre inconscient. Tel qu'il est explicité le 7 décembre, l'enjeu du spectacle consistera alors pour Marleau à faire en sorte qu'« on assiste à un rêve qui parle ». Évoluant à la limite du somnambulisme, l'écriture de Normand Chaurette, à ses yeux, « met en scène les états mitoyens entre le rêve et le réveil » (11 décembre) et fait vivre à Martha une traversée du miroir sublimant la laideur en fête apollinienne. Reconverti – pour reprendre les propres mots de Chaurette – en « prince amoureux », Jack entre ici dans la légende dorée des fantasmes. L'éventreur est désormais le salvateur qui permet à ses victimes de basculer dans la vie paroxystique d'une « éternité » sans borne. Victime parmi les victimes, Martha pourrait ainsi déclarer, à l'image de Michel-Ange, « Mort [e], je suis plus [vive] que de mon vivant⁵ », parce que, dans son système de pensée, l'horreur devient l'envers d'un amour absolu, au gré d'un processus paradoxal qu'un beau lapsus de Christiane Pasquier révélera le 7 décembre : à propos de Lulu, elle dira non pas « je l'aime », mais « je la haïme ». À travers ce trébuchement de la langue, ce ne sera pas seulement un jeu de mots qui éclora ; c'est la logique d'une libido à deux visages qui perçera au grand jour, celle d'une artiste manquée, nourrie de littérature, d'art lyrique et de poésie, amoureuse invétérée des dernières formes de voitures de son temps, exprimant ses pulsions pour le beau à travers un désir sexuel d'une violence inouïe, comme si

5. Michel-Ange, quatrain n° 204, dans *Poésie / rimes* (présentation et traduction de Adelin Charles Fiorato), Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 113.



Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (JBU/CNA, 2008).
Sur la photo : Christiane Pasquier et Pier Paquette (en silhouette). © Marlène Géliéneau Payette.

elle tenait inconsciemment à donner raison à cette phrase de Rilke : « L'expérience artistique figure [...] si incroyablement près de l'expérience sexuelle, de sa souffrance et de son plaisir que les deux phénomènes ne sont à proprement parler que des formes différentes d'un seul et même désir, d'une seule et même félicité⁶. »

Confusion pathologique du réel et de l'imaginaire, du laid et du beau, de l'amour et de la haine : voici autant de symptômes qui conduiront logiquement Marleau à investir l'outil psychanalytique. Le hasard fera même que, le jour où le fameux lapsus sera prononcé, le metteur en scène apportera en répétition un dictionnaire de psychanalyse pour y lire à toute l'équipe la définition du « théâtre ». Parmi les expressions sur lesquelles chacun se sera arrêté, il y aura « fiction », « faux », « imagination psychique », « économie de la mort », « je », « sublimation », « syntaxe du rêve », « anamorphose » et « figure ». De ce survol sémantique, Marleau retiendra en particulier le dernier terme, y voyant sans doute une entrée nécessaire pour appréhender l'identité plurielle de ce personnage insaisissable aux mille *personae*. Il en

6. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, lettre datée du 23 avril 1903 et envoyée de « Viareggio, près de Pise » (trad. de Claude David), dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1993, p. 931.



Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 2008).
Sur la photo : Christiane Pasquier et Pier Paquette (en silhouette). © Marlène Gélinau Payette.

retiendra également ce qui y est dit des mécanismes du rêve en tant que construction abrupte comportant des trous : n'était-ce pas là un moyen d'expliquer le statut problématique de la présence-absence de Jack au fil de l'histoire ? Loin d'être anecdotique, ce détour par l'apport freudien aura même généré quelques solutions scéniques passagères. Le 12 décembre, Marleau demandera ainsi à ce que, pendant une partie du sixième tableau, Martha mime l'allongement sur le divan en se couchant par terre devant l'ombre lumineuse de Jack. Jugée trop appuyée, l'option sera par la suite abandonnée. Elle n'en aura pas moins contribué à dégager l'une des nécessités de la mise en scène : « Développer avec liberté une sorte de circulation qui [fasse] passer le personnage dans ses divers états d'existence. » (15 novembre) Visiblement marqué par la définition de la « figure » lue au cours de la répétition du 7 décembre, Marleau ne pourra s'empêcher de voir en Martha l'équation précaire d'une multiplicité de moi parfois antagonistes, parce que, comme l'écrit le poète Henri Michaux, « il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. [...] Une moyenne de " moi ", un mouvement de foule⁷. »

7. Henri Michaux, *Plume*, Postface, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004, p. 663.

Tout moi constituant un espace traversé par des mouvements de foule, l'enjeu consistera alors à penser, sur le plan scénographique, un véritable espace mental à même d'entretenir l'ambiguïté entre monde réel et structures psychiques. De ce besoin naîtra un dispositif en deux plans : une avant-scène équipée d'un plancher, de deux chaises et d'une table en blanc et le même dispositif en symétrie mais disposé derrière un pan de plastique translucide marquant le début de ce que l'équipe appellera, des semaines durant, « la boîte magique ». Duplication trouble de l'avant-plan, espace de l'esprit constituant une « métaphore » de Martha elle-même, la scénographie imaginée par Michel Goulet ménagera deux zones séparées dont Marleau voudra se départir le 3 décembre en exprimant le besoin de « transgresser cette boîte à fabriquer du rêve ».

Le metteur en scène ne reviendra certes jamais sur ce dispositif à deux têtes. Il n'en cherchera pas moins à en perturber le fonctionnement duel en imaginant d'abord Jack déchirer le pan de plastique pour mieux rejoindre puis éventrer Martha dans la scène finale⁸. Lacérer le voile de la représentation n'était-il pas la meilleure façon de suggérer le passage de l'onirisme idéalisateur à la violente irruption du réel qui caractérise l'issue du texte ? Trop onéreuse – il aurait fallu remplacer chaque soir toute l'étendue du plastique troué –, cette solution sera remplacée le 4 décembre par une autre : faire surgir Jack du véritable réel, celui de la salle des spectateurs, preuve que ce qui meurt en dernier dans une représentation n'est pas forcément ce qui est né en premier dans les répétitions. De toute façon, combien d'idées esquissées en novembre 2007 ne se retrouveront pas dans le spectacle de janvier 2008 ? Il en ira ainsi de ces nombreuses images vidéo prévues et tournées en décembre 2007 puis finalement écartées – à l'exception de ces gouttes de pluie perlant discrètement sur l'écran –, tout comme de ce léger accent allemand dont Christiane Pasquier devait au départ colorer ses répliques. À rebours, des idées surgies en cours de route finiront par s'effacer devant les intuitions originelles. Le 4 décembre, Denis Marleau regrettera par exemple qu'au cours du septième tableau la présence de Jack perde soudainement de son ambiguïté en sombrant dans un psychologisme et une diction trop appuyés : afin que Jack ne devienne pas un personnage à part entière et demeure partie prenante de la subjectivité affabulatrice de Martha, il demandera à Normand Chaurette de redistribuer les répliques entre les deux acteurs et d'envisager des chevauchements de voix, pour mieux suggérer qu'à travers ces deux corps en scène, ce n'est qu'une seule psyché qui parle. Aussi réussie soit-elle, la réécriture qui répondra à cette demande sera pourtant peu à peu abandonnée au profit de la mouture originale. Cette étape n'en aura pas moins été décisive dans l'interprétation des deux acteurs, invités à jouer le jeu intériorisé de la psychomachie.

Comportant son lot d'abandons, de retours en arrière et de surgissements inopinés, le processus de création qui aura conduit de ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier* aura ainsi suivi la courbe d'une spirale paradoxalement privée de fin parce que ce qui meurt en dernier ne meurt jamais véritablement et constitue parfois un lieu de renaissance. Après la première, fixée au 15 janvier 2008, le texte continuera ainsi à se métamorphoser au gré des représentations. Parti à l'assaut du Centre national des Arts en mars 2008 après avoir été créé à Montréal en janvier de la même année, le spectacle s'y présentera sous un visage différent, tenant d'une part à l'adoucissement de l'interprétation proposée par la virtuose Christiane Pasquier et, d'autre part, au changement de rapport du spectateur au décor. Alors que dans l'intimité enveloppante de l'Espace GO, la « boîte magique » pouvait donner le sentiment de se réduire à un écran translucide en deux dimensions, les vastes proportions et l'organisation en demi-cercle de la grande salle du CNA en mettront en valeur le volume, lui redonnant par là même un relief inédit. Quelque chose qui n'était peut-être pas né à Montréal aura ainsi vu le jour à Ottawa, dans la dernière ligne droite des représentations... ■

8. Solution présentée en réunion de production le 15 novembre 2007.