

Zones de turbulences

La danse de mort, de August Strindberg, Traduit du suédois par Michel Vittoz, mise en scène de Gregory Hlady, production du Groupe de la Veillée, Théâtre Prospero, du 20 novembre au 15 décembre 2012

La robe blanche, Texte, mise en scène et jeu de Pol Pelletier, production autogérée à l'église Sainte-Brigide-de-Kildare (Montréal), du 21 au 30 novembre 2012

Pour un oui ou pour un non, de Nathalie Sarraute, production du Théâtre Galiléo, Théâtre Prospero, du 15 janvier au 9 février 2013

Gilbert David

Numéro 244, printemps 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69402ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

David, G. (2013). Compte rendu de [Zones de turbulences / *La danse de mort*, de August Strindberg, Traduit du suédois par Michel Vittoz, mise en scène de Gregory Hlady, production du Groupe de la Veillée, Théâtre Prospero, du 20 novembre au 15 décembre 2012 / *La robe blanche*, Texte, mise en scène et jeu de Pol Pelletier, production autogérée à l'église Sainte-Brigide-de-Kildare (Montréal), du 21 au 30 novembre 2012 / *Pour un oui ou pour un non*, de Nathalie Sarraute, production du Théâtre Galiléo, Théâtre Prospero, du 15 janvier au 9 février 2013]. *Spirale*, (244), 88–90.

Zones de turbulences

PAR GILBERT DAVID

LA DANSE DE MORT de August Strindberg

Traduit du suédois par Michel Vittoz, mise en scène de Gregory Hlady,
production du Groupe de la Veillée,
Théâtre Prospero, du 20 novembre au 15 décembre 2012.

LA ROBE BLANCHE

Texte, mise en scène et jeu de Pol Pelletier,
production autogérée à l'église Sainte-Brigide-de-Kildare (Montréal),
du 21 au 30 novembre 2012.

POUR UN OUI OU POUR UN NON de Nathalie Sarraute

production du Théâtre Galiléo
Théâtre Prospero, du 15 janvier au 9 février 2013.

De Strindberg à Sarraute en passant par Pol Pelletier, la scène est propice à l'exposition des petites et grandes souffrances de la psyché aux prises avec l'Autre. À cet égard, le drame n'a eu de cesse d'être infléchi par la romanisation de ses composantes, tant au niveau macroscopique de l'action qu'au niveau microscopique de la « simple » conversation. Ce qui affecte ainsi l'écriture dramaturgique n'est pas sans répercussion sur la représentation théâtrale elle-même qui peut, à des degrés variables, surenchérir sur les modalités scéniques du « romanesque », en particulier pour ce qui concerne le surinvestissement des affects par les acteurs. Dit autrement, le théâtre revendiquerait dès lors son artificialité constitutive pour mieux se dissocier des codes psycho-naturalisants du téléroman ou du narcissisme de la télé-réalité, c'est-à-dire de la sentimentalité ou du vécu exhibitionniste de candidats en quête de célébrité instantanée.



Pol Pelletier; *La robe blanche*. Crédit photo : Simon St-Laurent.

LA DANSE DE MORT : LA GUERRE DES SEXES À LA PUISSANCE DIX

Les réalisations de Gregory Hlady ont beau être hautement imprévisibles, la mise en scène qu'il a récemment proposée de *La danse de mort* de Strindberg s'est particu-

lièrement distinguée par sa vigueur transgressive et son incomparable direction d'acteurs. L'auteur suédois a écrit sa pièce en 1901 et il effectuait alors un retour au « *naturalisme des nerfs* » de ses débuts, non sans y laisser poindre des éléments plus mystérieux, voire surnaturels, qui allaient constituer la matière prochaine de ses



Vincent Magnat et Marc Béland ; *Pour un oui ou pour un non*. Crédit photo : Productions du Théâtre Galiléo.

dramas symbolistes. Située sur une île, l'action réunit un couple désaccordé, le Capitaine Edgar (Denis Gravereaux) et Alice (Danielle Proulx), qui poussent à bout la logique de la « scène de ménage », en prenant comme témoin de leur guerre à finir un certain Kurt (Paul Ahmarani), en faux jeton qui se fait tour à tour complice du militaire manipulateur et de la femme séductrice.

Hlady qui, dans le programme, se propose d'explorer la dimension « métaphysique, mystique, fantomatique, imaginaire » du texte, entraîne en effet ses acteurs dans une interprétation labyrinthique, ouverte sur leur inconscient, par le biais d'une partition quasi somnambulique, du moins à forte teneur somatique. Une telle dissociation entre le corps et la parole est productrice d'une longue série de petits chocs qui poussent les spectateurs à rester sur le qui-vive. Ainsi, par exemple, Alice qui a dû renoncer naguère à sa carrière de ballerine, apparaît soudainement en tutu et chaussons de danse, image incongrue en forme de reproche qui remonte aux débuts de son union avec Edgar ; la souterraine connivence qui unit les protagonistes de cet étrange triangle amoureux se détecte à la présence du rouge qu'arborent le justaucorps d'Alice, une manche de la chemise de Kurt et le liséré au képi du Capitaine ; ailleurs, Alice, en quête de nourriture, fouille un petit carré de terre noire et en extirpe des vers ; elle donnera plus tard à manger de la terre à Edgar — comme pour

lui rappeler sa propre condition de mort en sursis. Etc.

La puissance imageante de la représentation n'est pas activée par la seule partition des acteurs. La scénographie compartimentée de Vladimir Kowalchuk, la vidéographie obsessionnelle de Teo Gravereaux et le montage sonore de Nikita U contribuent à la polyphonie de l'œuvre tout en en dilatant les connexions mentales. Devant ce chaos organisé, il ne s'agit pas de vérifier la « fidélité » de la production à la pièce de Strindberg — comme s'en inquiétait un spectateur lors d'une rencontre d'après spectacle, en faisant écho comme de juste à la question angoissée d'Edgar : « *Quel est le sens de tout ce chaos ?* » —, car le jeu infini des associations libres pose ici un défi insurmontable à toute intellection qui se mettrait en frais de trouver un terrain ferme sur lequel s'édifier. Dès lors, le spectateur gagne en liberté interprétative, au point de devenir un véritable co-créateur de l'objet scénique en combinant à sa guise — et à ses risques et périls — les interventions tonitruantes tirées d'extraits symphoniques de Bruckner, les machines à jouer que sont les portes-miroirs, les escaliers, les praticables tels des massifs, avec les projections en noir et blanc d'une tempête maritime, les comportements de marionnettes déglinguées et les rictus de trois pauvres créatures jetées sans merci l'une contre l'autre.

Nul doute que cette démarche peut conduire certains à la ranger dans les pro-

duits « non finis », pour en discréditer toute valeur esthétique et morale — citons Nathalie Heinich qui a débusqué ce discours facile dans l'appréhension contemporaine des arts plastiques : « *Une telle lecture [...] interdit d'envisager que la maîtrise des codes de représentation puisse passer par leur déconstruction et non plus par leur parfaite mise en œuvre* » (*Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, 1998). Pour ma part, je tiens à saluer cette radicale plongée dans les systèmes symboliques à laquelle nous convie ce spectacle de Hlady, à l'encontre de cette tendance lourde qui, dans nos gazettes et autres concoctions médiacra-tiques, jaugent les œuvres en termes de vérité convenue et de morale bien pensante, sinon en tant que marques par avance réconfortantes d'un quelconque engagement...

POL PELLETIER EN NÉO-CLOWN

Parlant d'engagement, il me revient en mémoire la cinglante intervention de Jean-Pierre Ronfard intitulée « Contre le théâtre pour » dans la revue *JEU...* en 1979, et à laquelle Olivier Kemeid a répliqué plus récemment avec son malicieux « Pour le théâtre contre », dans la même revue, en 2006. C'est dire combien la nature et la forme de l'engagement restent d'actualité dans le domaine du théâtre, avec son cortège de faux prophètes et de créateurs convaincus. Il faut d'emblée convenir que tout engagement est inhérent au travail créateur, mais il importe ensuite de confronter les prises de position dites engagées, quelles qu'elles soient, à ce qui en elles préserve ou oblitère la *spécificité artistique* d'une œuvre — ce en quoi cette œuvre excède ou non les contraintes qui la confinent à une fonction cosmétique, opportuniste, divertissante ou utilitaire. Les bonnes intentions qui font office de bonnes œuvres ne manqueront pas d'embrouiller la situation, alors que notre société est aujourd'hui traversée par nombre de causes (humanitaires, environnementales, anticapitalistes, etc.) qui interpellent les artistes... Les régimes de croyance, qui sont en concurrence dans la société, ne doivent-ils pas nous prémunir pourtant contre la tentation de sacrifier la nature autotélique de l'art — hostile par conséquent à toute hétéronomie — à l'inévitable inscription de l'artiste dans le monde. Convenons que c'est plus facile à dire qu'à faire...

Pour en revenir à Pol Pelletier, on connaît sa réputation de créatrice féministe de la première heure — ne serait-ce qu'en raison de son rôle déterminant dans la fondation du Théâtre Expérimental des Femmes en 1979. Depuis lors, elle a régulièrement marqué la scène au fer rouge, notamment avec plusieurs solos, dont *Joie* (1992), où elle entrecroisait ses récits de vie avec des questionnements sur la condition féminine en général et sur la création au féminin en particulier. *La robe blanche*, son plus récent solo, s'inscrit dans la même trajectoire, à ceci près que la femme de théâtre se montre plus que jamais

inquiète de la marche du monde et revendique un rôle « révolutionnaire » en souhaitant rien de moins que de « faire renaître le théâtre populaire comme au Moyen Âge, sur le parvis des églises et les places publiques ».

Pol Pelletier a présenté son dernier solo dans une église désaffectée de la rue Alexandre-DeSève, dont l'orgue a fait entendre du coup ses derniers souffles avant d'être démantelé, apprend-on, pour être vendu à la pièce comme de la vulgaire ferraille. Le lieu n'a pas été choisi au hasard, car le récit de Pol Pelletier plonge d'abord dans une époque où la religion était toute-puissante, avec la dénonciation d'un prêtre abuseur qui s'en est pris à une fillette d'à peine trois ans. Pol Pelletier dévoile avec impudeur cet épisode affligeant de son enfance, en lui attribuant une panoplie de conséquences à retardement sur sa santé. Texte en main, la conteuse, le visage peint à l'image d'un néo-clown au sourire crispé, pourfend de ses imprécations la famille, la langue de bois et les « nouveaux évêques » qui ont fait main basse sur le Quartier des spectacles et sur tous les théâtres établis de la métropole. La charge est bien sentie et le procès des « hommes de théâtre-curés » et de leurs nouvelles servantes-femmes de théâtre fait mouche. D'être ainsi confronté à de telles vociférations pamphlétaires est certainement bouleversant : Pol Pelletier, acculée à la misère et à l'indifférence du « beau milieu », joue pour ainsi dire son va-tout : « *Je vous rends votre honte, avancez-elle au final. Pour pardonner, il faut quelqu'un qui demande pardon. J'attends qu'on*



Paul Ahmarani, Danielle Proulx et Denis Gravereaux; *La danse de mort*. Crédit photo : Matthew Fournier.

me demande pardon. Je brise mon silence et l'interdit en moi. » Ce type de prise de parole frontale se double d'une recherche extrême d'un théâtre brut — quelques objets vestimentaires, un énorme panache blanc d'original — qui puise à l'énergie sans concession de la présence et de l'indignation. On en sort revivifié et prêt à livrer de nouveaux combats, en se souvenant de cette observation lucide du metteur en scène Peter Brook : « *Quand le théâtre parvient à refléter une vérité propre à une société, il exprime plus le désir de changer que la croyance en un changement possible* » (*L'espace vide*, Seuil, 1977).

UN LOGODRAME DE NATHALIE SARRAUTE

On aurait tort de penser que les logodrames — néologisme proposé par Arnaud Rykner — de Sarraute seraient aux antipodes de l'engagement (« *langagement* », selon le terme avancé par Lise Gauvin), si l'on veut bien admettre que l'usage de la parole est assujéti à des normes implicites dont la pragmatique a bien montré les nombreuses fonctions performatives. En ce sens, *Pour un oui ou pour un non* (1982) fait plus que démonter les traquenards de la sous-conversation à la suite d'un malentendu entre deux amis de longue date, au point de mettre en péril leur amitié même : à partir d'énoncés apparemment anodins, ce théâtre fouille une scène pulsionnelle qui ne s'avoue pas et qui travaille le sujet parlant.

Ici la dramaticité est faite de mouvements de langage, de formules convenues, de petits riens qui encombrant la mémoire et menacent la confiance réciproque entre les interlocuteurs. Avec un humour féroce, Sarraute traque les interactions verbales de H1 et H2 pour en extirper les faux-fuyants, les dénégations, les pétitions de principe et autres tactiques de mauvaise foi. Prendre la parole est un acte dangereux qui implique chez les protagonistes des stratégies pour à la fois « *garder la face* » et ne pas « *perdre la face* ». Cette radiographie d'une joute verbale est réglée avec précision et subtilité par Christiane Pasquier qui peut compter sur deux solides acteurs (Marc Béland et Vincent Magnat) pour faire leur cette partition plus complexe qu'elle n'en a l'air. Outre la musique inspirée de Jean Derome, la production met à contribution la scénographie dépouillée, presque clinique, de Geneviève Lizotte : un plateau nu où est planté un seul fauteuil et, à l'arrière-scène, deux grands écrans identiques dont l'un est placé en renforcement et où seront projetées des images animées de Thomas Corriveau, dont les fins dessins des silhouettes des deux principaux acteurs, soumis à un incessant tremblement jusqu'à se fondre dans une foule indistincte, disent bien l'instabilité des êtres et la fragilité discursive de leur existence. Sarraute fait brillamment saisir combien le langage nous engage tout entier et, pour cela, commande la plus grande vigilance à l'égard de ses fausses certitudes et des pièges logés jusque dans les plus infimes tours et détours de la parole. ⊥