

**« Stand up » ou « Sit down »
« House » de Daniel Maclvor**

Johanne Bénard

Number 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28132ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bénard, J. (1992). « Stand up » ou « Sit down » : « House » de Daniel Maclvor.
Jeu, (64), 106–111.

«Stand up» ou «Sit down»

Johanne Bénard

«House» de Daniel MacIvor

Texte de Daniel MacIvor. Mise en scène : Daniel Brooks; musique : Dominic Giovinazzo/Pipco. Avec Daniel MacIvor. Production du Théâtre Passe-Muraille de Toronto, présentée du 7 au 26 avril 1992.

Se rappeler Beckett

Connaissez-vous Daniel MacIvor? Connaissez-vous *House*? À moins d'être au fait du théâtre qui s'écrit et se joue à Toronto, il est peu probable que vous en ayez entendu parler. La barrière linguistique (et culturelle) est étanche. Nos voisins ont beau crier au génie, on ne les entend pas. Ce n'est pas que le Québec fait la sourde oreille, mais qu'il attend patiemment traductions et adaptations¹. Or, cette fois-ci, on perdrait beaucoup à attendre. En fait, la pièce me paraît difficilement traduisible : son succès tient autant au texte qu'à l'interprétation qu'en a donnée le comédien, et qui relèvent tous deux de la même personne².

Petit exercice pour une (im)possible adaptation : imaginons un spectacle qui nous rappelle par certains côtés les premiers monologues d'Yvon Deschamps (par l'humour comme par les thèmes), mais en même temps les spectacles solos de Robert Lepage (pour l'innovation théâtrale) et certaines performances des années soixante-dix ou quatre-vingt. Imaginons un monologue aux résonances beckettiennes, qui se rapproche en même temps du monologue de l'Américain Spalding Gray présenté à New York : *Swimming to Cambodia*. Tout cela bien sûr dans la langue de Shakespeare ou, plus exactement, dans un anglais tout ce qu'il y a de plus canadien, puisque, paraît-il, l'accent est celui de la Nouvelle-Écosse!

Daniel MacIvor

Daniel MacIvor a beaucoup fait parler de lui en 1991 : non seulement *House*, qui avait d'abord été présentée au Factory Studio Cafe en mai 1991, a-t-elle gagné le prix de la meilleure pièce torontoise de l'année (Chalmers Canadian Play Awards), mais deux autres de ses pièces ont aussi été mises en nomination : *Nobody Swims Alone* et *2-2 Tango*.

Né à Sydney (Nouvelle-Écosse) en 1962, MacIvor a abandonné ses études de théâtre (à l'université Dalhousie) il y a dix ans pour venir s'installer à Toronto, où allait débiter véritablement sa carrière. Après avoir joué dans quelques pièces et avoir produit quelques spectacles pour le théâtre Buddies in Bad Times (en particulier dans le cadre de son festival de théâtre gai), il écrit, en 1987, *See Bob Run*, une pièce qui connaît un certain succès. La pièce, qui a aussi été mise en nomination pour le Chalmers, a été représentée plusieurs fois — même à New York, au festival Off-Off Broadway. Entre

1. Il arrive, quand certains se mettent en frais de revenir à la version originale, que cela soulève la polémique. Je pense, par exemple, au prochain film de Denys Arcand qui sera une adaptation de la pièce de Brad Fraser : *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*.

2. Mais la mise en scène est de Daniel Brooks.

1987 et 1991, MacIvor continue à œuvrer dans le milieu théâtral de Toronto (en particulier au Tarragon Theatre), mais ses pièces reçoivent un accueil mitigé. Reste que la pièce *Wild Abandon* constitue, en 1988, un tournant important³. Comme pour *See Bob Run*, il s'agit d'un monologue, mais la différence, importante, réside dans le fait que ce monologue est écrit pour être joué par MacIvor : ce sera la formule des pièces de 1991. Tel n'est pas le cas cependant de la toute dernière pièce de cet auteur, *Jump*, présentée en février dernier : une pièce sans parole mettant en scène deux comédiens, autres que MacIvor.

One-man-stand-up-sit-down-comedy-nightmare

À quel genre appartient ce théâtre hybride? Bien que *House* ait gagné le prix de la meilleure pièce torontoise, les critiques anglophones se sont demandé s'il s'agissait vraiment de théâtre. En fait, ce spectacle se situe à la frontière du *stand up* comique, du théâtre et de la performance. Le façon dont MacIvor désigne son spectacle doit-elle être prise au sérieux? L'auteur plaisante quand il qualifie son spectacle de «one-man-stand-up-sit-down-comedy-nightmare». Mais la distance parodique que le spectacle (comme le titre) institue par rapport au cabotinage du *stand up* comique ne permet-elle pas au spectacle d'acquiescer le statut théâtral?

Dès l'entrée en scène de MacIvor, le spectateur est mis en garde : le spectacle qui suit n'est pas du *stand up* comique. MacIvor lance quelques chaises dans les coulisses, avant de prendre place sur la sienne : celle qu'il a choisie. Le geste est gratuit, c'est-à-dire nullement motivé (pourquoi lancer des chaises, pourquoi lancer ces chaises-là?) et agressif. Cela pourrait relever de la performance. Par là, en fait, on signale surtout l'inversion des signes (ou plutôt leur réversibilité) par la dérision : il ne s'agit pas d'un *stand up* comique, puisqu'il s'agit d'un *sit down*. De même, il ne s'agit pas seulement de comédie, mais aussi d'un cauchemar (*comedy-nightmare*). On signale au spectateur qu'il peut (qu'il lui faut) lire la représentation au second degré de la parodie. Plusieurs éléments du spectacle s'emploieront ensuite — à la suite de ce violent prologue — à dénaturer le *stand up* comique. Dans le texte lui-même, d'abord, la distance parodique est toujours perceptible. Le monologue est constamment sur le point de se retourner sur lui-même; MacIvor ironise, se moque... de son personnage, de son monologue, du spectacle lui-même. Cela est possible par ailleurs parce qu'il ne s'agit pas, comme dans le *stand up* comique, d'un enchaînement de blagues qui ne mène nulle part et n'a comme seule raison d'être que ses effets comiques. Bien que le monologue soit essentiellement comique, et qu'il déclenche le rire au même rythme que le *stand up* comique, il est composé selon une forte structure dramatique⁴. Victor nous raconte son histoire; au gré de ses séances de thérapie collective, on suit l'histoire de sa crise existentielle, qui culmine avec l'invitation qu'il lance à son patron de venir chez lui — au moment où il découvre, croit-on comprendre, que sa femme le trompe.

Signe lourd de connotation dans *House* (à tel point que l'on songe à l'intertexte ionescien), la chaise permet de créer, à partir de rien, l'espace scénique — qui n'existe pas dans le *stand up* comique. En traversant, littéralement, l'espace de la scène, elle le désigne; parce qu'elle est choisie (de façon tout à fait gratuite), elle se désigne elle-même comme objet/signe théâtral. De plus, le geste de rejet ou d'exclusion s'inscrit dans la série des actions qui, paradoxalement, institueront l'espace scénique en le déniaient, en le contestant ou en le transgressant. Ainsi, alors que le spectacle est dans l'ensemble très statique — parce que le comédien monologue en demeurant le plus souvent assis —, il y a un moment où, par contraste, tout éclate. Au milieu du spectacle, le comédien outrepassa les frontières de l'espace scénique. Après un épisode plutôt dramatique où le spectateur pourrait être pris en

3. Les deux courtes pièces *See Bob Run* et *Wild Abandon* ont été publiées ensemble chez Playwrights Canada Press (Toronto) en 1990. *House* sera publiée prochainement. Je remercie l'auteur de m'avoir prêté entre-temps son manuscrit.

4. À la représentation à laquelle j'ai assisté, le public a énormément ri : aussi fort et aussi souvent que pour le spectacle d'un bon *stand up* comique. Cela m'a surpris. Est-ce parce que je n'ai pas l'habitude de ce rire au théâtre ou bien parce que je croyais le public torontois plus réservé?



flagrant délit d'identification (au personnage de Victor), le comédien nous rappelle qu'il s'agit toujours de théâtre ou plutôt, métonymiquement, il nous rappelle que nous sommes dans un théâtre. MacIvor saute en bas de la scène, grimpe sur les murs et sort même quelques minutes à l'extérieur de la salle. Le ton, certes, est toujours à l'humour : MacIvor se moque des spectateurs, qui, dit-il, auraient risqué moins à regarder tranquillement chez eux la télévision⁵. Mais en même temps, cela n'a rien à voir avec le « jeu » d'un *stand up* comique (pouvant lui-même être comparé à celui du théâtre burlesque) s'amusant avec sa salle et cherchant la complicité qui lui garantira le rire. D'abord, la précipitation du comédien et ses manières plutôt brusques, voire agressives, empruntent plutôt à la performance. Il faut secouer et déranger le spectateur, en ne répondant pas à ses attentes de spectateur de théâtre⁶. Puis, à l'instar du performeur qui ne joue pas, ne représente pas un personnage, MacIvor sort du jeu, de la fable et du personnage. Il sort de l'espace dramatique en même temps que de l'espace scénique. Ou plutôt il reste tout au bord de ses limites, en maintenant l'ambiguïté. Ainsi mentionnera-t-il que le théâtre ne lui a pas donné de clé, de peur qu'il invite un ami cleptomane... de Victor. Quoi qu'il en soit, cette interruption permet qu'il y ait retour sur scène : elle signale *a contrario* le retour au théâtre, elle désigne le spectacle comme théâtral⁷.

Par ailleurs, l'éclairage, dans tout le spectacle, constitue à mon avis le plus important signe théâtral.

5. La télévision est en fait un thème récurrent dans le spectacle. Ainsi, c'est en remerciant les spectateurs d'être venus, plutôt que d'avoir regardé la télévision, que Victor commence son monologue. La réflexion sur la spécificité du théâtre s'accompagne d'une critique sociale. Le théâtre s'oppose à un média de masse, qui fait tout pour encourager la passivité, voire pour abrutir ses adeptes.

6. Le comédien, d'ailleurs, est le premier à reconnaître le malaise qu'il crée lorsqu'il exprime ironiquement les pensées du spectateur : « Oh no. Here he comes! He's ruining everything! I thought this was a play! »

7. Quand il remonte sur scène, le comédien se désigne comme comédien en jouant d'une façon exagérée (il fait semblant de fondre en larmes), puis en disant explicitement qu'il s'agit d'un jeu théâtral (« Acting! »).

« MacIvor lance quelques chaises dans les coulisses, avant de prendre place sur la sienne : celle qu'il a choisie. Le geste est gratuit, c'est-à-dire nullement motivé (pourquoi lancer des chaises, pourquoi lancer ces chaises-là?) et agressif. »
House, production du Théâtre Passe-Muraille de Toronto (avril 1992).
 Photo : Mike Lo.

À lui revient en quelque sorte la fonction de délimiter l'espace scénique. D'abord, il faut dire qu'au moment où MacIvor traverse le quatrième mur pour rejoindre le public, la salle s'éclaire — ce qui élimine toute différence entre la scène et la salle. Puis, non seulement trouve-t-on de nombreux changements d'éclairage dans le spectacle (pour accompagner les différentes variations de la dramaturgie), mais encore ces changements sont orchestrés par le comédien, qui commande le régisseur par des claquements de doigts. Finalement, dans l'une des dernières scènes, le comédien contrôlera encore plus directement l'éclairage, à l'aide d'une lampe portative. Les jeux d'ombre et de lumière sont alors plus contrastés, et cela rappelle les éclairages de certaines scènes de *la Trilogie des dragons* de Robert Lepage. Or, le spectacle met à l'épreuve ses limites : MacIvor finit par faire tourner la lampe très rapidement au-dessus de sa tête. De même, au moment où la musique s'intègre au spectacle, le comédien commande au régisseur du son de monter toujours plus le volume. La musique devient alors bruitage et n'a plus pour fonction que d'agresser — voire, comme chez Artaud, d'agir sur les sens. Tout élément de l'espace scénique (et ils sont rares : les chaises, l'éclairage et la musique) est toujours près de basculer en dehors du système sémiotique du spectacle. C'est ce vertige qui, de façon contradictoire, crée l'espace scénique, fait le théâtre. Le signe théâtral se désigne; il devient signe de théâtralité.

Mais, à tout prendre qu'est-ce qui rend le spectacle de *House* inclassable? La distance parodique, le dédoublement du personnage et de l'acteur (et, corollairement, l'impossibilité pour le spectateur de s'identifier complètement au personnage), le dévoilement des mécanismes ou des signes théâtraux nous permettraient en fait surtout de le «classer» dans la catégorie d'un théâtre qui se remet en question et s'emploie à miner la *représentation* théâtrale. Que ce théâtre fraye avec la performance ne nous étonne pas. Mais on s'attend beaucoup moins à voir un tel théâtre se réclamer du *stand up* comique. La combinaison, inusitée, est en elle-même subversive⁸. Il reste à voir maintenant ce qui fait du monologue de *House* en tant que tel un monologue théâtral, plus près, somme toute, des monologues de Samuel Beckett que des monologues d'Yvon Deschamps, de Clémence Desrochers ou de Serge Thériault et Claude Meunier (alias Ding et Dong), qui pourtant, eux aussi, construisent des personnages et racontent une fable. Est-ce une question de degré? À partir de quand peut-on considérer que la fable est théâtrale et qu'il y a structure dramatique?

«What's wrong with me?»

Le récit principal est constitué des différents épisodes d'une thérapie collective à laquelle a participé Victor. C'est en décrivant ces séances que le personnage nous entretient de ses problèmes conjugaux et familiaux. Les différentes rencontres avec la mère, le père, la sœur, l'épouse ou les collègues font figure de digressions par rapport au récit de la thérapie. Mais ne nous y trompons pas : noyau et digressions sont sur le mode du récit et, donc, ne correspondent ni l'un ni l'autre au présent de la scène. Paradoxalement, alors que le monologue développe une histoire et fait du spectacle un spectacle théâtral — qui se distingue du *stand up* comique —, il dénie (le présent de) la représentation théâtrale. La présence sur scène du personnage permet tout au plus la médiation d'une histoire imaginaire. La fable n'est pas re-présentée. La scène est le lieu d'où *raconter* une histoire, qui s'est déroulée dans un autre temps et un autre lieu. L'espace scénique et l'espace dramatique restent essentiellement déphasés.

Les gestes, rares, apparaissent dérégés. Ainsi de ce geste répétitif qui ouvre le spectacle, alors que le comédien, avec le regard exorbité du dément, roule entre le pouce et l'index une petite boule imaginaire. Victor, à qui le thérapeute a recommandé de «créer» pour éliminer l'angoisse, a inventé ce jeu de la balle imaginaire — en tournant en dérision les «créations» artisanales (du genre macramé)

8. Certes, on pourrait aussi comparer performance et *stand up* comique : pensons à la composante humoristique des monologues de certaines performances.

des autres patients. Ce geste, qui déclenche dans la salle le rire (de ceux qui révèlent un malaise), sera répété plusieurs fois. Or, le personnage de Victor aura beau le justifier et l'expliquer, la motivation psychologique ne recouvre pas tout à fait l'aspect dérisoire et gratuit du geste. On lit à la fois le signe de la folie et, comme dans le théâtre de l'absurde (où le geste peut être dissocié du discours), le désaveu d'une parole, que le sujet sait foncièrement menacée par la dérision.

Le monologue de *House* décolle à tout moment du réalisme. Le dérisoire se conjugue avec l'in vraisemblable et l'hallucinatoire. Insatisfait de sa relation avec sa femme et de son travail, Victor cherche refuge chez sa sœur, dont la peur phobique des chiens l'entraîne, lui-même, dans un cauchemar (sur)peuplé de chiens; il se retrouve avec sa mère (possédée du démon) en enfer; il va rencontrer au cirque son père, dont le numéro est celui de «l'homme le plus triste au monde». Ou bien, alors qu'il accompagne un copain au supermarché, son attente à la caisse donne prise à une hallucination («I take a trip») à partir de la boîte de «Frootloops» de la cliente qui le précède : cela finit au moment où les enfants de cette cliente, emprisonnés dans sa cave, meurent étouffés... parce qu'ils ont mangé les céréales à sec. Le spectateur ne doit pas seulement se retrouver parmi les différentes digressions, mais encore il se trouve transporté d'un niveau de fiction à l'autre. À la scène, l'éclairage permet les transitions ou, tout au moins, signale les changements. Dans le texte lui-même, le jeu (thérapeutique?) de l'association de mots supporte les plus brusques bifurcations : «Money... Mommy... Mother... Father... Father!»

Par ailleurs, le monologue est entrecoupé par de courts récits à la troisième personne («There was a man») qui entretiennent des liens thématiques, ou peut-être plus métaphoriques, avec le récit principal, par le biais de la maison («house»). Trois allégories : l'homme à qui un voyant prédit l'achat d'une maison qui le rendra tout à la fois très heureux et très malheureux; l'homme qui a une maison où il reçoit des amis pour leur dire qui ils étaient; l'homme et la femme destinés à tomber amoureux l'un de l'autre et... à s'acheter une maison. On pourrait aussi mettre, dans la même série, la chanson qui tient lieu de conclusion, au sujet d'une maison à construire avec l'être aimé. En fait, la maison est l'espace du désir du sujet : le lieu de son identité retrouvée (sans fracture) et/ou le lieu de la femme désirée. D'une façon superfétatoire, chaque fois qu'il prononce le mot «house», MacIvor hausse le ton ou accompagne son discours d'un geste outré pour rappeler au spectateur que c'est le titre du spectacle, et que ce titre n'est pas gratuit. Certes, le spectateur qui n'aura pas compris la valeur symbolique de cette maison pourra se rattacher à la dernière «scène», qui se présente véritablement comme le point culminant du monologue. Il faut savoir d'abord que Victor est un ouvrier (il travaille pour une compagnie qui nettoie les fosses septiques) qui voue une grande admiration à son patron. Or, de façon tout à fait invraisemblable, parce qu'il invite pour une première fois ce patron à souper, Victor dépense en deux semaines douze mille dollars en rénovations pour la maison⁹. Il nous raconte alors la catastrophe. Sa femme, qui ne l'a jamais aimé (et lui a toujours reproché ce travail qu'elle considère avilissant), gâche la soirée. Tout bascule dans le cauchemar; Victor nous entraîne une fois de plus dans ses hallucinations. Or, le lendemain, sa femme l'abandonne et son patron... décide d'acheter la maison.

On pourrait sans peine comparer *House* à *Swimming to Cambodia*, qui se présente aussi comme la parodie d'un *stand up* comique : le comédien, Spalding Gray, reste absolument assis, pendant toute la pièce, pour nous raconter le tournage du film *Killing Fields*, dans lequel il a joué un tout petit rôle¹⁰. Le rythme là aussi est affolant. Mais je voudrais proposer une autre comparaison qui, si elle peut

9. C'est là en fait que, pour une spectatrice québécoise, l'intertexte des monologues d'Yvon Deschamps est le plus probant.

10. Je n'ai pas vu la pièce à New York. Tout ce que j'en connais, c'est l'adaptation pour la télévision, en 1987, de Jonathan Demme — qui n'a ajouté au monologue, semble-t-il, que quelques scènes du film *Killing Fields*. J'ai aussi vu tout récemment l'adaptation cinématographique de la deuxième pièce de Spalding Gray, réalisée en 1992 par Nick Broomfield : *Monster In a Box*.

paraître un peu incongrue, n'en est pas moins, selon moi, plus éclairante. Si l'on excepte la composante comique, *House* me rappelle, en dernière instance, le dramacule de Beckett : *Not I (Pas moi)*. Le monologue de Victor n'est pas moins frénétique que celui de la Bouche; la logorrhée discursive contraste là aussi avec l'immobilité du comédien — dont on voit, certes, plus que la bouche. Dans les deux cas, le monologue s'emballe; le langage se détraque, en même temps que le corps du sujet, en mal d'identité. Dans *House*, ce questionnement du sujet culmine, de façon tout à fait dérisoire, au moment où Victor nous explique que, s'étant demandé ce qui n'allait pas chez *lui* («What's wrong with me?»), il avait regardé dans le dictionnaire à l'article «moi» («Me»), qui l'avait renvoyé à l'article «Je» («I»). D'une part, tout se passe comme si ce «moi» ne pouvait se définir autrement qu'en renvoyant à une autre désignation; d'autre part, on trouve là un jeu de mots intraduisible entre les formes du pronom et l'opposition de l'objectif (le «moi» complément comme «objective case») et du subjectif (le «je» sujet comme «subjective case»). Le problème du moi n'est-il pas dans la langue? Victor semble en rester au gag, mais cette interrogation est emblématique d'un monologue où le sujet met à l'épreuve la langue en même temps qu'il s'y cherche. Il n'y a pas que la fable (autour des thérapies) à nous parler de la quête du je; le discours même de Victor révèle ses fissures, par-delà la précipitation du sujet. À cause d'elle? Le sujet n'est pas en position de maîtrise; il tente désespérément de rattraper un discours qui, foncièrement, le devance, et nous ne sommes pas loin du délire de la Bouche, exilée dans sa langue — qu'elle ne peut s'approprier par le «Je» : «What's wrong with me?» ●