

Le jeu non réaliste **L'approche de Vitez, Régy, Nekrosius**

Michel Vaïs

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23525ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2008). Le jeu non réaliste : l'approche de Vitez, Régy, Nekrosius. *Jeu*, (129), 80–85.

Le jeu non réaliste

L'approche de Vitez, Régy, Nekrosius

Pourquoi rechercher un jeu non réaliste, ou non psychologique au théâtre ? Je me souviens d'avoir passé des semaines, aux cours du professeur Alain Astruc, à l'Université de Paris 8, dans les années 70, à travailler les monologues de *Phèdre* en classe. Pour éviter de tomber dans ce qu'il nommait la « psychologisation » du rôle, il demandait à tout le groupe de jouer le texte en chœur. Cela donnait à la souffrance de Phèdre une amplitude extraordinaire, qui stimulait puissamment l'imaginaire de chaque participant. Mais je me suis souvent demandé par la suite si un interprète seul pourrait arriver à une telle force d'évocation. Il semble que de grands artistes y parviennent, parfois. Ce fut paraît-il le cas de Gérard Philipe ou, au Québec, de Denise Pelletier, que j'ai vue notamment dans *Mère Courage* et dans *le Songe*, au TNM, et de Jean-Louis Millette dans à peu près tout ce qu'il a touché. Il semblait toujours exister chez lui des réserves inépuisables, un mystère, quelque drame enfoui. François Rozet atteignait par moments ces profondeurs lorsqu'il disait de la poésie française. Il était tellement *vrai* ! Je revois aussi Marc Béland en Néron sur la scène du Théâtre Denise-Pelletier, Pol Pelletier l'incandescente dans ses solos, Gabriel Arcand l'insondable, ou encore Céline Bonnier dirigée par Brigitte Haentjens comme on joue sur un stradivarius.

Comment un acteur peut-il jouer « non réaliste » ? Évidemment, la première façon d'y arriver est sans doute de s'attaquer à un texte non réaliste. Cela semble une tautologie. Des auteurs ont fait de nombreuses tentatives d'écrire des textes échappant au réalisme. Au cours des siècles, on a connu l'alexandrin, la poésie, les inventions langagières de tout cru, le recours à des langues étrangères, les textes troués de silences... Racine, Claudel, Beckett, Genet, Ducharme, Gauvreau, Garneau, Danis ont, chacun à leur manière, proposé à leurs interprètes des textes rendant très difficile, sinon impossible, le recours à un jeu réaliste-psychologique. Jouer *Oh les beaux jours* ou *la Charge de l'original épormyable* de façon réaliste serait une caricature.

Mais après, il y a tout le travail de l'acteur. Il faut un talent inné, mais qui ensuite peut se travailler, pour parvenir – parfois – à cette présence troublante du personnage qui continue de nous hanter des années après. (Ah ! Jean Duceppe en commis voyageur, ou Hélène Loiselle en Marie-Lou !) Le spectateur accède alors à plusieurs couches de sens simultanément, comme on pénètre dans le miroir d'Alice. Il y a la réalité, mais aussi semble-t-il le subconscient et l'inconscient du personnage. On voit du même coup le comédien et son personnage, à la fois distincts et si proches, si authentiques. On s'intéresse au sort de l'un tout en étant fasciné par l'adresse de l'autre ;

Antoine Vitez, en compagnie d'Evelyne Istria, dans sa mise en scène d'*Électre* de Sophocle, créée en 1970 et présentée ensuite au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 1972. Photo : Nicolas Treatt, tirée de l'ouvrage de Georges Banu, Yannis Kokkos, le scénographe et le héros, Arles, Actes Sud, 1989.

d'un côté la vie d'un être (faux, mais tellement vrai dans sa fausseté), de l'autre, le talent de l'acteur qui me dit et me redit que tout ceci est un gigantesque mensonge qui dit la vérité. Si nous ne sommes pas là au cœur du théâtre, je ne connais rien au théâtre.

À l'opposé, le jeu réaliste-psychologique enferme le sens dans le carcan de la référence immédiate à ce que le spectateur vit quotidiennement. C'est le jeu du téléroman ou de la *telenovela*. Je me souviens de m'être attendri chaque fois que je passais devant les téléviseurs allumés du personnel de mon hôtel à Moscou en 1992, au moment où, tous les jours à la même heure, les femmes de chambre s'apitoyaient devant la version russe d'un feuilleton brésilien, réaliste à pleurer : *Les riches pleurent aussi*. (Ce qui me rappelle que, selon la concierge de Jean Anouilh, « le théâtre, ce sont des reines qui ont des ennuis ».) Le mélodrame à sa grande époque jouait sur les mêmes ressorts, que le cinéma puis la télévision ont récupérés.

Pour « casser » ce type de jeu, des metteurs en scène ont essayé par exemple de pousser les acteurs vers une diction incantatoire, ou encore vers un jeu neutre dans lequel les comédiens parlent côte à côte, face au public, sans se regarder. Examinons comment trois importants metteurs en scène s'y sont pris, depuis une trentaine d'années.

Antoine Vitez

Le directeur du Théâtre des Quartiers d'Ivry, en France, faisait souvent adopter à ses interprètes des poses expressives, immobiles, qui étaient devenues une vraie marque de commerce de Vitez. Dans *Électre*, de Sophocle, en février 1972, le metteur en scène montrait bien ce qu'il entendait par ce théâtre « sobre mais luxueux » et « élitaire pour tous », qu'il destinait d'abord à un public de quartier. Au début de ce spectacle sans entracte de 2 h 30, les éclats de voix sur certains mots particuliers, les brusques accès sur certains gestes ou déplacements, le parti pris de dénuement, malgré tout, donnaient à l'œuvre des airs de bonne volonté échouant en spectacle sophistiqué. Le chantonement des voix ne semblait pas vécu effectivement par les comédiens, et leurs gestes raides semblaient télécommandés par un metteur en scène qui était d'abord un esthète. Pourtant, cette impression s'est dissipée pendant la dernière heure du spectacle, au moment où l'action de la pièce, devenant plus évidente, a permis de voir avec quelle force un simple bras levé et immobile ou la simple image d'un couple enlacé devant *Électre* pouvaient devenir



signifiants, interprétant le texte en lui ajoutant une dimension supplémentaire, celle du dedans des personnages.

Je revois toute la tirade d'un personnage touchant un mur de ses deux mains, les bras bien tendus, immobile, comme statufié, campé de biais par rapport au public. L'image de la posture fait alors sens, même si elle peut aussi lasser qui la regarde. Car il faut savoir doser, entre faire sens et enlever la vie au personnage, entre charger le sens et imposer un style, qui peut passer pour du maniérisme, de l'affectation. Chez Vitez, le verbe devenu mélodie ou incantation sans qu'on en perde un mot, le maquillage très simple devenu un élément du décor (autrement inexistant) témoignaient d'une recherche authentique et laborieuse, mais le spectacle n'en demeurait pas moins assez hermétique et austère pour le spectateur moyen.

Il reste que cette continuité chez Vitez d'une image qui, en s'imposant, distrait le spectateur de la parole des acteurs, peut révéler un sous-texte, des intentions cachées, ou contre lesquelles le personnage doit lutter sous nos yeux. Sur un mode comique, on ne procède pas autrement chez Feydeau, quand on fait porter à un personnage un accessoire trivial pendant quinze minutes. Ainsi, dans *On purge bébé*, la femme tient en main un pot de chambre pendant un quart d'heure, le passe à son mari et à d'autres personnages, si bien que l'objet devient la vedette du spectacle !

Mais pour en revenir à Antoine Vitez, je me souviens aussi de *Vendredi ou la Vie sauvage*, d'après le roman de Michel Tournier, un spectacle collectif qu'il avait mis en scène en mai 1973 sous un chapiteau, dans le parc du château de Vincennes. Les comédiens jouaient avec en main le livre de Tournier qu'ils se passaient, allant parfois jusqu'à se l'arracher des mains comme s'il s'agissait d'un trésor. Ils ne lisaient pas vraiment, car ils connaissaient tous le texte par cœur, mais ils se servaient du livre de Tournier comme d'un accessoire pour soutenir leur jeu. Comme pour dire : « Tout ce que je vous dis est vrai : c'est écrit dans un livre ! » L'histoire se trouvait donc mi-jouée, mi-racontée, l'unique livre faisant office de trésor dont chacun brûlait de découvrir le contenu. La notion de personnage volait en éclats, car tous les comédiens jouaient tous les rôles. Quatre acteurs interprétaient Robinson, parfois deux ensemble. Quant aux deux comédiennes, elles interprétaient aussi bien les objets, des témoins de l'histoire, la pirogue ou les vagues de la mer. Aucun texte n'était ajouté à celui contenu dans le livre, mais des distances étaient prises face au texte : répétitions, échos, mots distendus, chantés, chuchotés, hurlés... Ajoutons une contribution remarquable au succès de ce spectacle, l'extraordinaire participation du compositeur québécois Vincent Lauréat Dionne, qui improvisait la musique en direct avec ses orgues de Bachet – seul « décor » du spectacle –, et interagissait avec les comédiens.

Ce n'est pas la seule fois que Vitez a recouru au texte lu pour briser toute velléité de réalisme dans le jeu des acteurs. En 1975, avec *Catherine*, il « fait coïncider la lecture à haute voix d'un roman (*les Cloches de Bâle* d'Aragon) et le jeu des personnages du texte¹ ».

1. Patrice Pavis, *la Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2007, p. 31.

Homme sans but de Arne Lygre, mis en scène par Claude Régy. Spectacle présenté à l'Usine C en février 2008. Photo: Pascal Victor/ArtComArt.



Claude Régy

Autre démarche qui donne encore, différemment, la priorité au texte : celle de Claude Régy. Il pratique ce qu'il appelle de la « non-mise en scène », pour forcer le spectateur à « écouter l'écrit² ». Il explique vouloir s'effacer pour, avec le silence et l'immobilité de l'acteur, voire dans la pénombre, parvenir à rendre plus attentif le spectateur, ou du moins, dirions-nous, celui qui ne s'endort pas ! Comme chez Vitez, la scénographie aussi doit s'effacer pour éviter d'imposer un sens particulier, mais au contraire servir le texte. Il s'agit de transmettre la conscience de l'auteur à l'inconscient du spectateur.

J'avais vu son *Amante anglaise*, d'abord à Paris, en 1970, puis au Rideau Vert en 1972. Dans cette pièce de Marguerite Duras, il avait dirigé Madeleine Renaud, Michael Lonsdale et Claude Dauphin. Seul personnage éclairé d'un puissant projecteur d'interrogatoire, l'amante apparaissait comme une cuirasse à percer par l'inspecteur de police qui cherchait à découvrir le mystère du meurtre non résolu. Le jeu de Madeleine Renaud n'était pas si neutre et Lonsdale, qui chuchotait ses répliques dans le noir, parvenait bien à la relancer. Mais je me souviens – sacrilège ! – que j'aurais nettement préféré écouter la pièce à la radio.

Dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane, que Régy a présenté à l'Usine C de Montréal en 2005, le jeu d'Isabelle Huppert, poignant dans sa retenue, parvenait à surmonter le défi de l'immobilité : tout se passait dans la tête du personnage, que l'on devinait tourmenté jusqu'à la folie. Mais dans *Homme sans but* du Norvégien Arne Lygre, que Régy a présenté au même endroit en février 2008, au parti pris de pénombre et

2. Claude Régy, *Théâtres*, n° 5, octobre-novembre 2002, p. 47, cité par Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 32.

d'immobilité s'ajoutaient des voix de faussets, un débit soit trop rapide soit trop lent, une lenteur du tempo, allant jusqu'à une quasi-hibernation des acteurs, bref, un dangereux flirt avec l'abstraction. Or, dans toute expérience de ce genre, il me semble qu'il faut toujours garder un pied sur terre, sous peine de perdre l'intérêt du spectateur. Aussi loin va-t-on en direction de l'abstrait, il me paraît périlleux d'évacuer toute référence au réel. Je n'ai pas vu *Quelqu'un va venir*, pièce de Jon Fosse que Régy a montée en 1999, donc trois ans avant Denis Marleau. Mais à voir la mise en scène de ce dernier, je comprends que ce texte dénote un intérêt semblable pour une approche du jeu qui peut facilement sombrer dans le maniérisme.

Eimuntas Nekrosius

J'ai vu ou revu récemment plusieurs mises en scène du maître lituanien incontesté de la mise en scène, qui, à sa façon, trouve aussi les moyens d'atteindre un jeu d'une richesse étonnante en s'appuyant sur quelques accessoires dispersés sur un plateau nu³. À Craïova (Roumanie), en mai 2008, j'ai eu le bonheur de revoir notamment le *Macbeth* de Nekrosius, qui était l'invité spécial du Festival Shakespeare. Malgré la longueur du spectacle (chacune de ses mises en scène dure quatre à cinq heures, et les pièces étaient données là en lituanien avec surtitres roumains), je suis resté captivé jusqu'à la fin.

Il n'y a presque aucun geste naturel. Le jeu, très stylisé, est difficile à décrire tellement il arrive de choses en même temps sur la scène. Par ailleurs, la gestuelle s'accorde avec les costumes, la lumière et certains accessoires pour constituer un tout signifiant tellement riche de sens qu'il est difficilement descriptible en quelques mots notés dans le noir pendant la représentation. Le décor est constitué de deux lourdes poutres suspendues horizontalement par des cordes et oscillant lentement de gauche à droite, comme un pendule : elles marquent le temps qui passe, et le danger. Parfois, une pause : les poutres s'immobilisent, le temps est suspendu ; puis, les voilà qui adoptent un rythme plus frénétique : le temps s'accélère. La musique souligne tous ces rythmes.

Tous les personnages sont frustes. Macbeth, trapu et lourdaut, porte des vêtements trop chauds, un manteau gris de laine épaisse, comme les mendiants qui ont sur eux tout ce qu'ils possèdent, une longue ceinture de corde, des gants chauds, un bonnet noir à longues oreilles pendant comme une écharpe. Manquant de souplesse, il fait de gros efforts pour activer son corps maladroit. Étonnamment, même si ses mollets sont moulés d'épais bandages blancs, il est pieds nus dans ses bottes. Encore comme un mendiant... Il a souvent les poings fermés, les bras ballants le long du corps, en signe d'impuissance. Quand lui et sa mère se caressent, ils gardent les poings fermés... Puis, ils se mettent mutuellement la main sur la bouche ou sur les yeux, signifiant qu'ils partagent un trop lourd secret. À chacune de ses entrées, le roi se déplace avec ses cinq bouffons à la queue leu leu, tous marchant comme une famille de canards.

3. Rappelons que le Festival de théâtre des Amériques et le Carrefour international de théâtre de Québec ont déjà présenté ses *Trois Sœurs* et son adaptation de *Hamlet*. Par ailleurs, phénomène unique, le Festival de la Maison balte de Saint-Petersbourg consacrait la totalité de son édition d'octobre 2007 à des mises en scène de Nekrosius.





Macbeth de Shakespeare, mis en scène par Eimuntas Nekrosius. Spectacle présenté notamment au Festival de la Maison balte, à Saint-Petersbourg, en octobre 2007. Photo : V. Lupovsky.

Les acteurs ont toujours quelque chose à faire chez Nekrosius. Il n'y a pas de temps morts. Au début, les sorcières font leurs incantations *ad lib*, sans paroles, en se tortillant. Après leurs révélations, Macbeth s'accroche à Banquo la tête en bas, les genoux sur ses épaules, face au public. Le message est clair : ces révélations l'ont mis à l'envers ! Plus tard, lorsque Lady Macbeth lit une lettre accroupie sur une chaise, un personnage féminin inventé, couché sous la chaise, réagit à son discours. C'est une façon d'éviter le monologue. Puis, Lady Macbeth se tortille en marchant, comme si le tortillement des sorcières l'avait contaminée. Elle devient une des leurs. Elle a cependant souvent un bras levé : reste de suprématie royale ?

Quand Lady Macbeth veut convaincre son fils de tuer le roi, tout son corps nous dit qu'elle s'en défend, qu'elle le fait malgré elle : elle a vraiment l'air misérable ! C'est une véritable danse. À la fin, sans que Macbeth s'en rende compte, les sorcières remplissent de pierres les longues poches de son manteau, alourdissant encore ses déplacements. Plus tard, quand le sort est jeté, et que les soldats vengeurs sont sur le point de donner la charge, Macbeth dit ses dernières répliques en tournant en rond au pas de l'oie : entêtement, aveuglement devant le Destin.

Une telle volée de formes sollicite constamment l'attention du spectateur, d'autant plus que chaque signe fait sens et que, ensemble, ils construisent un univers d'une puissance et d'une cohérence étonnantes. Tout le monde n'est pourtant pas séduit par l'approche de Nekrosius. Si mon ami coréen Yun-Cheol Kim a voulu voir la pièce trois fois, mon collègue britannique Ian Herbert crie au lèse-majesté. Au sortir de la représentation, il m'a confié : « *Some people, like Nekrosius, fornicate with Shakespeare's plays.* » Selon lui, le metteur en scène lituanien ne connaît pas vraiment la pièce et, dans son montage, il en a coupé la moitié pour produire un spectacle deux fois plus long. À son avis, il traite Shakespeare comme un catalyseur plus que comme un auteur. C'est ce que certains appellent des « égo-classiques ». Il reste que Nekrosius n'est pas le seul à prendre des libertés avec Shakespeare, et que le jeu d'acteurs aussi solides et si puissamment dirigés demeure longtemps dans les mémoires.

Ainsi donc, conscients des limites de la psychologie, les metteurs en scène trouvent différentes manières d'amener l'acteur vers un jeu non réaliste. Parfois en créant des images fortes, marquantes, stimulant l'imaginaire, au risque de tomber dans un esthétisme gratuit qui peut conduire au maniérisme, ou encore au risque plus banal de plonger le spectateur dans l'ennui. Mais j'avoue que je préfère encore ce type d'ennui à celui que distille le ronron d'un jeu routinier, d'un réalisme au ras du sol, que trop de nos gens de théâtre pratiquent paresseusement, sans se poser de questions. ■