

# Hyperréalisme des sentiments

PAR ELSA LAFLAMME ET JEAN-FRÉDÉRIK MÉNARD

## BEAUTÉ, CHALEUR ET MORT

Conception et mise en scène de Nini Bélanger et Pascal Brullemans.  
Au Théâtre La Chapelle, du 18 au 29 janvier 2011.

Dans un salon ouvert sur une salle à manger, deux adultes et deux enfants. Une soirée en famille. On lit, on joue aux cartes, puis on se prépare pour le coucher. C'est cette scène naturaliste que découvre le public à son arrivée, dans la plus récente création de Nini Bélanger et Pascal Brullemans présentée au Théâtre La Chapelle, à Montréal, en janvier 2011. Comme les créateurs — qui sont à la fois les concepteurs et les interprètes de la pièce — en feront part dans le préambule qui suit ce prologue familial, *Beauté, chaleur et mort* s'inscrit dans une démarche d'exploration de l'hyperréalisme et constitue le premier volet d'un diptyque intitulé « Le cycle de la perte ». Jouant son propre drame devant public, le couple présente un objet théâtral qui, bien que dans la mouvance de l'autoreprésentation, propose une autre lecture de l'hyperréalisme que celle se dégageant de l'exhibitionnisme ambiant, incarné, entre autres, par toutes les déclinaisons de la télé-réalité. Motivée par l'expérience traumatique, la proposition théâtrale sur le mode de l'intime aspire ici à se faire vecteur de vérité plutôt que simulacre.

Il y a dix ans, Nini et Pascal ont perdu une enfant. Hospitalisée dès ses premières heures de vie, l'enfant vivra deux semaines pendant lesquelles ses parents la veilleront sans relâche. L'intention de Nini Bélanger avec ce spectacle était de raconter l'expérience traumatique vécue par le couple de parents, de toucher au tabou que représente la mort de l'enfant, « de susciter une rencontre sur le malaise qu'engendre le deuil » (« Mots des concepteurs », programme de la pièce). Se servant d'un préambule en forme d'avant-propos pour

exposer leur démarche, Bélanger et Brullemans soulignent leurs divergences par rapport au projet : elle portait en elle ce récit et croyait à la nécessité de le partager, alors que lui résistait. Une disparité qui sera gommée par le consensus d'une création théâtrale, prenant d'ailleurs également pour objet le couple, comme unité symbiotique et bête à deux têtes. La relation de couple, faite d'un soutien mutuel indéfectible et d'une capacité à créer un espace de projection dans le deuil, est en effet placée à l'avant-plan de la scène théâtrale. Par ailleurs, la relation du couple de créateurs Bélanger-Brullemans est mise en abyme à travers celle des personnages du père et de la mère.

## UN DEUIL SANS NOM

Dans cette réflexion à deux voix, la place de chacun est ménagée. Ainsi, c'est à lui que revient la tâche de porter l'innommable jusqu'au langage — Brullemans rappelle dans le programme « qu'il n'y [a] pas de mot dans la langue française pour identifier un parent endeuillé » —, devenant à la fois narrateur et protagoniste. Le père est alors investi de son rôle primitif de présenter l'enfant au monde — ici d'amener l'enfant mort à la communauté — par la mise en ordre de l'événement, dans le langage. On entre d'ailleurs dans le récit de l'événement par l'arrivée du père à l'hôpital, ce dernier se heurtant à la bureaucratie qui exige le nom de l'enfant, encore inconnue. Ce sera « Fée ». La mère, quant à elle, porte l'expérience dans son corps : d'abord celle de la conception puis de l'accouchement, qui nous seront rendues dans des tableaux presque sans parole. Chargée du poids



d'une douceur désormais sans objet, la mère incarne le cri, réservant ses mots pour interroger tant la normativité médicale que l'impératif psychothérapeutique du deuil résolu. Coupés du monde chacun à leur façon par cette expérience mutilante, le père et la mère s'avancent vers l'Autre en quête d'un nouveau rapport, l'aliénation dans et par le deuil constituant l'un des principaux enjeux éthiques de la pièce, de même que les moyens d'y échapper.

Or l'histoire de *Beauté, chaleur et mort* est avant tout « l'histoire d'une photo », rapporte Brullemans. Cette photo de l'enfant — un polaroid que les parents sont tenus de prendre à l'hôpital et qui sert d'affiche à la pièce — est la première fixation du souvenir que l'on cherche à reconstruire. C'est sur cette photo, redessinée par les parents, que se déposeront, en surimpression, la pièce avec son titre en forme d'image poétique, les dialogues entre le père et la mère, les nombreux silences, la lumière crue et douce à la fois de l'hôpital, les accessoires qui rappellent l'enfant. Composition de tableaux et d'ellipses, le récit dépouillé se construit d'instantané du souvenir que l'on veut fixer, une fiction tissée de vérités qui s'érige en autofiction théâtrale. Par la théâtralisation autofictionnelle de l'événement, les

concepteurs arrivent à rendre compte du potentiel de fiction de la réalité en une proposition théâtrale qui témoigne de la possibilité de dépasser la vacuité des signes dans le monde postmoderne. Cette vacuité est d'ailleurs précisément dénoncée par la mère qui se désole de vivre à une époque où porter du noir ne veut plus rien dire. L'œuvre se veut donc une réappropriation à la fois de l'événement, de l'acte créateur et du langage théâtral : répéter, redire, transformer et faire de l'autre le porteur de sa souffrance. Transcender la mort de l'enfant en un projet qui réponde à la fois à la pulsion viscérale de l'intime, au devoir éthique de commémoration, au désir d'expérimentation théâtrale et à l'aspiration à l'immortalité par l'art.

## MÉTONYMIES DU DEUIL

Dans l'économie de la pièce, les motifs de l'hyperréalisme se déclinent principalement sous la forme de métonymies. Par exemple, le linge vide qu'on berce et qu'on dorlote hurle la présence de l'enfant absent, bien plus que ne le ferait n'importe quel accessoire ou poupée. De même, la carte de condoléances que reçoit le père de la part de ses collègues de travail traduit le malaise et l'incommunicabilité suscités par la perte. Cette carte qui contient des billets de banque, fruits d'une collecte, illustre la contamination des rapports humains par le capitalisme, laissant croire que l'argent peut se substituer à la parole réconfortante.

Enfin, l'œuf, symbole à la fois de fécondité et de stérilité, permet, d'une part, d'opposer les positions du père et de la mère quant au milieu hospitalier : confrontée à un sandwich industriel, l'une dira qu'il s'agit de manger et de « fermer sa gueule », tandis que l'autre mangera avec appétit le même sandwich, offrant peu de résistance à la technique, qu'elle soit alimentaire ou médicale. L'œuf signifie d'autre part le désarroi de la mère isolée par son deuil, incapable d'accomplir une tâche aussi simple que celle de préparer des sandwiches aux œufs cuits dur (elle place l'œuf entier entre deux tranches de pain). Finalement, les parents s'adonnent à une loufoque bataille d'œufs durs, en une scène primitive qui marque, par le rire final qui les assaillent, le rétablissement du lien, d'abord entre eux deux, puis entre eux et le monde.

L'humour occupe justement une fonction déterminante dans la théâtralisation de l'événement traumatique. Le père recourt fréquemment à l'humour comme double mécanisme de distanciation de l'acteur par rapport à son personnage et d'inclusion du public ; c'est l'humour qui marque l'entrée dans la dimension de la représentation, aménageant un espace communicationnel, à la fois entre le père et le monde et entre l'acteur et le public. Le moment où le père raconte le malaise éprouvé quand on lui demande combien d'enfants il a — question qu'il évite en demandant à son interlocuteur s'il a déjà visité le Biodôme — prend ainsi parfois l'allure d'un véritable monologue comique. Par cet éloignement qui rapproche, le contact se crée et le théâtre prend toute la place.

## PAROLES DE MANCHOTS

Le choix d'une thématique aussi grave et intimement liée à la vie des protagonistes pour explorer l'hyperréalisme au théâtre pourrait laisser craindre des débordements pathétiques. Or il n'en est rien. Le couple Bélanger-Brullemans livre, avec *Beauté, chaleur et mort*, une réflexion riche et précise sur la question, définissant un espace de jeu à la configuration dynamique. D'abord, la scène familiale qui sert de prologue représente l'hypothèse d'une scène hyperréaliste ne remettant pas en cause les conventions du genre — les enfants qui participent à la scène étant, selon toute vraisemblance (ils n'apparaissent pas au générique), les enfants de Nini Bélanger et de Pascal Brullemans. Ainsi, la vie familiale est exposée, posée comme pur objet au regard des spectateurs qui s'adonnent alors à l'observation d'une famille en milieu naturel. À partir de cette première figure, picturale et naturaliste, s'amorce une dialectique où se succéderont différentes conceptions de l'hyperréalisme. À l'étanchéité du quatrième mur proposée par le prologue, le préambule des concepteurs — deuxième figure hyperréaliste — oppose la disparition de ce même mur. Pascal Brullemans et Nini Bélanger s'adressent à l'auditoire sans aucun artifice pour faire le résumé des faits entourant la mort de leur fille et présenter leur démarche créatrice.

Tout le processus de la pièce, ponctué par l'enchaînement des tableaux narra-

tifs qui suivent ce préambule, tient précisément au déplacement du quatrième mur qu'on cherche à faire passer derrière le spectateur. La mise en place d'un tel dispositif esthétique visant à susciter une rencontre éthique — rencontre entre le spectateur et l'acteur autour du deuil à apprivoiser — prend tout son sens et sa portée dans le dernier tableau qui, au demeurant, n'en est plus un : le couple prend part à une séance de thérapie collective destinée à des parents endeuillés. La mère s'adresse en fait aux spectateurs, chacun d'entre eux se voyant de la sorte attribuer le rôle de participant au groupe de soutien et se trouvant nécessairement appelé à porter le deuil.

Paroxysme de l'hyperréalisme par sa complexité et la place faite aux sentiments au détriment de la représentation plastique conventionnelle associée au genre, la scène finale de *Beauté, chaleur et mort* active, à force d'interroger « la frontière entre l'œuvre et l'artiste, entre le spectacle et la vie », l'empathie du spectateur. Tels les manchots que l'on peut observer au Biodôme sans pouvoir attester avec certitude que ce ne sont pas plutôt eux qui nous observent de l'autre côté de la baie vitrée, le père et la mère que l'on regardait s'animer et vivre devant nous en viennent à poser à leur tour leur regard sur nous, scrutant notre « courage [...] d'assister à cela », en même temps que notre aptitude à éprouver avec eux la souffrance. Tout se joue en somme dans les modulations entre le prologue et cette scène finale, dans un espace dont les murs étanches gagnent en porosité, jusqu'à être repoussés au plus loin.

Ainsi, le spectateur ne redevient jamais simple spectateur. La pièce progresse méthodiquement vers son inclusion après qu'on lui aura soigneusement résumé les faits, au préalable. Si toute la trame narrative est donnée d'emblée, c'est que l'enjeu dramatique est ailleurs, dans l'élaboration d'un espace théâtral et intime qui déborde sur l'auditoire. Comme si le rideau, sur la scène, ne tombait jamais, à l'image même du deuil de la mère qui refuse son accomplissement : « Je ne veux pas guérir. Avec la guérison vient un certain oubli. Je veux me souvenir de l'intensité de la fureur de vivre qu'elle m'a transmise par sa mort. »