

Topo Québec

Alain-Martin Richard

Numéro 44, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46868ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Richard, A.-M. (1989). Topo Québec. *Inter*, (44), 44–44.

TOUR

QUÉBEC



AUTO PORTRAIT OU À QUOI ÇA SERT DE DESSINER DES FILLES TOUTES NUES

Egon SCHIELE, peintre autrichien, maudit, élève de KLIMT, mort à 28 ans, préfigure à lui seul la fin de l'Empire, la dérive de la capitale culturelle viennoise, l'écrasement d'une civilisation de la musique

et du raffinement, incapable de faire le saut dans le XX^e siècle. Egon SCHIELE, seul, absorbé par son dessin et sa peinture, c'est aussi le gouffre de la décadence que reprendront quelque quarante ans plus tard les NITSCH, SCHWARZKÖGLER, MÜHL des années soixante, poussant le rituel de l'enfermement et de l'implosion à ses limites extrêmes par le sacrifice, le sang, la mutilation. L'Europe centrale déchue, réduite à deux pays victimes de leurs « alliés » de jadis ne semble avoir d'autres issues que l'aplatissement par autodestruction ou violence : Autriche, Hongrie.

Gil CHAMPAGNE prend prétexte de ce peintre torturé, profondément romantique, quoique de facture expressionniste, pour produire le meilleur spectacle de l'année à Québec. Il s'agit d'un spectacle limite, en métamorphoses et en anamorphoses, une dérive des structures théâtrales mises en place et aussitôt déconstruites. Hybridation générale par le discours (niveaux de langues et contenus sémantiques), les codes d'éclairage (voilement et dévoilement par éclairage traditionnel et jeux de lumières mobiles), les codes scéniques (expressivité théâtrale, intensité sonore, dramaturgie), l'utilisation d'accessoires provenant des arts visuels, du décor traditionnel, de la performance.

Échafaudage précaire et éphémère, *Autoportrait* parle de l'art. Non pas de la valorisation d'une expression artistique particulière, mais de l'art dans sa volonté de rejoindre la vie, de s'y immiscer par chaque fibre, de le réintégrer comme une fonction biologique indispensable. Ainsi, le drame intime de SCHIELE, présenté comme une masse de contraintes psychologiques est aussitôt dédramatisé par des effets de distanciation multiples. Cette déroute volontaire, dans un va-et-vient entre jeu dramatique et rupture d'émotion, interdit toute identification soutenue et complaisante. De fait, par un jeu de découvertes successives sans relation linéaire, CHAMPAGNE dévoile par bribes la vie d'Egon SCHIELE, artiste. Il s'agit bien du « plus de lumière » dont parle VIRILIO à propos du modernisme. Cette lumière, cependant furtive de tableau en tableau, crée la trame entre l'artiste et la toile qu'il peint. La vie de SCHIELE est mise en lumière, mise à jour, ouverte à la lecture directe et symbolique. Mais ce n'est pas tant

la vélocité graphique qui importe, que la vitesse, la compression qui sont de fait les véritables matériaux de cette pièce.

Tous les outils sont des accessoires et des parties du décor. Hybridation non seulement formelle, mais fonctionnelle, à la fois outils de démonstration et de mutation. Tout s'imbrique, chaque élément devient autre chose, sert à autre chose. Chaque objet, déjà mutant, se permute lui-même et dévoile une seconde, une tierce nature. Il s'agit bien sûr de dévoiler le texte, l'image, le décor lui-même. Mais rien ne se perd, rien ne se détruit ou ne se referme sur soi-même. La toile déchirée permet la pénétration dans le corps de la femme. Le drôle de tripode lumineux à roulettes, c'est SCHIELE lui-même, c'est aussi le regard percutant sur un détail du corps. Sous le texte lacéré se cache une image perversie de sa sœur, renvoyée au spectateur par rétro-éclairage. Les corn flakes, outre leur fonction alimentaire, sont générateurs de bruit, de musique pédestre, de poudre à gratter. Le tableau peint sous nos yeux souligne une sémiologie du signe devenu transparent.

Spectacle limite parce qu'à la jonction de la narrativité, de la dramaturgie et d'une approche empruntée à la performance. Non pas dans son sens strict (admirable travail solo), mais au niveau de l'imaginaire du traitement. Ainsi, cette compression du temps repose sur un débit accéléré d'une part, et sur des anachronismes, d'autre part. Sur une dérive de la parole aussi : du journal intime au discours universitaire sur l'art, du vulgaire d'une brasserie au délire schizophrénique du père. De l'intime au public, le spectateur parfois directement entraîné dans le jeu (rupture du spectacle), assiste à un vibrant plaidoyer pour l'art.

Paradoxalement, c'est par la multiplicité des personnages (une trentaine ?) se succédant, s'entrechoquant comme s'ils voulaient se confondre en un seul, que l'osmose opère. L'adéquation entre ces figures, les accessoires, les discours, les mouvements, les vêtements, les nudités transmue le théâtre en pure densité. J'y vois l'amorce (non technologique) de ce que je nommerais une « économie de la perception ».

Le descriptif est subjugué par la vitesse. Cette densité à caractère éminemment

poïymorphe instaure un nouveau rapport entre la scène (l'art) et le public (la vie). Par une mise au point précise, ce que l'on perçoit n'est plus désormais un spectacle à contemplation, mais un corpus instantané qui occupe tout le champ de perception.

L'intellect et tous les sens concourent simultanément à nous placer dans un état de « réception indifférenciée ». Chaque strate, chaque zone de perception tend à s'immiscer dans les autres : charge perceptuelle étonnante. *Autoportrait* ou *À quoi ça sert de dessiner des filles toutes nues* relève d'une nouvelle approche de l'intelligence où les trucs de scène ne sont plus donnés pour eux-mêmes, mais modestement comme des signes à peu près vides (lettres) qui composent le mot « art », avec toutes ses connotations et son immense potentiel d'énergie. Cette pièce, au même titre que les poèmes derviches de B. HEIDSIECK, le sonosauve de P.A. ARCAND, les chutes de J. BLAINE, le travail « épidémique » de J. HUBAUT, les installations de BROUSSEAU, s'inscrit dans cette « économie de la perception », particulière aux travaux des artistes de la performance.

Alain-Martin RICHARD

